

ASSOCIAZIONE DEGLI AMICI DI MARCEL PROUST

Quaderni Proustiani

2015

Associazione Amici di Marcel Proust

(costituita con atto del notaio Raffaele Giusti del 27 maggio 1998)
Sede legale: via Costantinopoli,94 - Napoli;
sede operativa: via Giuseppe Piazza, 55 - Napoli (Giardino di Babuk)
Tel. 081-5499250; 3386255810; email: proustswann@gmail.com;
sito internet: www.amicidimarcelproust.it

Presidente Onorario

Gaetano Daniele

Presidente

Gennaro Oliviero

Vice Presidente

Alberto Beretta Anguissola

Segretario Generale

Antonio Sodano

Consiglio direttivo

Christophe Balaÿ, Alberto Beretta Anguissola, Daniela Cutino,
Gaetano Daniele, Anna Grazia Rosaria Gerardi, Filomena Guillaro, Rosalba Iannace,
Giancarlo Nobile, Gennaro Oliviero, Gennaro Pezzella

Quaderni proustiani

Direttore: Gennaro Oliviero
Redazione: Eleonora Sparvoli

Comitato di redazione

Viviana Agostini-Ouafi, Christophe Balaÿ, Philippe Chardin,
Daniele Garritano, Giuseppe Girimonti Greco, Geneviève Henrot-Sostero,
Giuseppe Merlino, Bruno Moroncini, Gennaro Oliviero, Eleonora Sparvoli

Progetto grafico e stampa

Vulcanica Print
via Beneduce, 44 - Torre del Greco (NA)
tel. 081-8823396 - email: info@vulcanicaprint.com

La rivista *Quaderni Proustiani*
può essere richiesta anche via email (proustswann@gmail.com)
o telefonando ai numeri: 081-5499250; 338-6255810

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 83 del 27/12/2012

PRESENTAZIONE

Il presente numero dei *Quaderni Proustiani* è la dimostrazione (qualora ce ne fosse bisogno) della straordinaria vitalità di un testo che – almeno per ciò che concerne la sua prima epifania – è ormai più che centenario... *La Recherche* non cessa di rivelare, ad ogni rilettura, messaggi nascosti e virtualità da realizzare in nuove, inedite, direzioni. Ed è proprio di questo suo magnifico irraggiamento – ben al di là dei confini della Francia e della stessa Europa – che i diversi saggi della rivista rendono ragione. Irraggiamento il cui presupposto è quella luce che avvolge il romanzo proustiano (pur nei suoi recessi più ombrosi), di cui ci parla lo splendido saggio d'apertura di Alberto Beretta Anguissola, il quale scorge proprio in quella pervasiva luminosità la ragione del successo stupefacente di cui gode Proust – cantore, in fondo, dell'universale disillusione – rispetto a tanti altri autori del XIX e XX secolo.

Persino il racconto della guerra (che Proust integra nel romanzo senza alcuna concessione alle faziosità nazionaliste imperanti nella stampa dell'epoca, così come ci dimostra la ricostruzione di Gennaro Oliviero), è ammantato d'un velo scintillante, da *Mille e una notte*... Il suggestivo articolo di Massimo Scotti mostra come tale orientalizzazione del conflitto sia peraltro solo il punto d'approdo di un'assimilazione profonda e diffusa delle novelle arabe da parte di Proust che – oltre ad attingere alla riserva di erotismo, magia e fascinosa crudeltà offerta da quel capolavoro “rivisitato” da Mardrus – ne condivide la fiducia nell'atto di narrare, autentico strumento di salvazione.

Come ci spiega nella sua argomentata analisi Fabio Libasci, il ruolo salvifico e riparatore della scrittura proustiana fu ben colto, fra gli altri, da Roland Barthes, il quale scrisse *La Chambre claire* – opera in cui si sostanzia un autentico (pur se non riconosciuto) lavoro del lutto per la morte della madre – sotto la potente suggestione dell'impresa proustiana, anch'essa scaturita dall'assenza della figura materna.

La fede nell'arte pare invece sgretolarsi in Gesualdo Bufalino, che sente di condividere con Proust la necessità di contrapporre la memoria all'oblio, alla cancellazione di porzioni di esistenza. Tuttavia tale ricostruzione memoriale – come ci mostra nel suo affascinante percorso Mar-

co Cicirello – è deprivata di quei crismi di autenticità che l'autore della *Recherche* attribuiva al discorso letterario, e si rivela essere il prodotto d'una deformazione menzognera: una *diceria*... Necessaria, tuttavia, allo scrittore, perché la sua identità non si disgreghi. Ed è ancora sulle tracce di una complessa ricerca identitaria che ci conduce Marco Piazza nel suo convincente accostamento fra Proust e Guimarães Rosa, entrambi assertori della discontinuità cui soggiace la vita di ciascun individuo, al quale però è possibile, grazie ad una sorta di corto circuito mnemonico, scoprire l'esistenza, in sé, d'un io vero e costante, cui sono infine riconducibili le manifestazioni differenti della sua "pluripersonalità".

Ed è proprio attorno alla legittimità di dire "io" – così come all'esigenza di recuperare la propria storia familiare – che Marguerite Yourcenar, cimentandosi nell'autobiografia, si trova a regolare i conti con Proust, autore idolatrato e al contempo allontanato da sé, in un'ambivalenza – che approda a una decostruzione, dall'interno, dell'ingombrante modello – di cui dà conto la sottile disamina di Giuseppe Girimonti Greco.

Il bel saggio di Fabrizio Coscia pone infine l'accento sulla singolare ubiquità, nello spazio e nel tempo, di un medesimo oggetto – il mantello di Albertine – il quale essendo in una tela di Carpaccio, nella sartoria di Fortuny e sulle spalle di un personaggio di romanzo, finisce per simboleggiare quell'inafferrabilità del vero di cui l'opera proustiana testimonia ad ogni pagina.

La sezione in lingua francese, di cui lasciamo volentieri la presentazione al suo curatore, Philippe Chardin, prosegue idealmente questo viaggio lungo le rotte luminose che la *Recherche* ha aperto ad altre creazioni, non solo letterarie.

È doveroso, in conclusione, un cenno ai tre contributi che abbiamo raccolto – avvalendoci della preziosa collaborazione di Giuseppe Girimonti Greco – sotto l'etichetta proustiana di "Testi ritrovati". Si tratta di brillantissimi lavori – delle vere e proprie chicche – pubblicati alcuni anni fa in varie sedi e meritevoli a nostro avviso di recuperare – grazie alla collocazione in una rivista integralmente proustiana – una nuova visibilità. Nel primo, Valerio Magrelli, in un raffinato gioco di analogie, compara via via le dinamiche del testo proustiano ad una proiezione cinematografica, a certi procedimenti di tipo ermeneutico o crittografico messi in campo nella lettura dei testi sacri, a quelle composizioni musicali che pre-

vedono un “dal capo al fine”, e infine alla tecnica dell’immagine nell’immagine, cara a Vermeer. Nel secondo, la mirabile dimostrazione circolare di Matteo Residori arriva a ricongiungere la trasparenza dello scambio affettivo tra la nonna e l’eroe alla comunicazione fra le anime che l’arte è chiamata a istituire, e nella quale si risolve infine la contraddizione, che lacera ogni vita umana, tra fedeltà ai modelli familiari e profanante aspirazione alla singolarità. Per ciò che concerne, infine, il folgorante scritto di Ezio Sinigaglia, esso è riconducibile alla critica letteraria al modo in cui lo sono – per certi versi – i “pastiche” proustiani: esso scava infatti nel testo d’origine – la *Recherche* – per estrarne i germogli di una creazione ulteriore, personale.

Gioinezza della *Recherche*, ancora nel pieno della sua fertilità...

GENNARO OLIVIERO
ELEONORA SPARVOLI



SOMMARIO

SEZIONE IN LINGUA ITALIANA

<i>L'inno alla gioia di Marcel Proust</i> di Alberto Beretta Anguissola	11
<i>Il Tempo ritrovato: un po' di tempo allo stato puro nell'atmosfera della Grande Guerra</i> di Gennaro Oliviero	23
<i>Il palazzo di fiaba e la guerra orientale. Parigi, il conflitto, le Nuits di Mardrus nel Temps Retrouvé</i> di Massimo Scotti	37
<i>Al riparo dell'assente: La Madre, il Lutto e la Creazione in Proust e Barthes</i> di Fabio Libasci	51
<i>Ritorno a Combray: primi appunti su récit d'enfance e proustismo in Marguerite Yourcenar</i> di Giuseppe Girimonti Greco	69
<i>João Guimarães Rosa e le vite possibili: primo bilancio intorno a una traccia proustiana</i> di Marco Piazza	83
<i>La voragine dell'esistenza perduta: l'identità proustiana dei romanzi di Gesualdo Bufalino</i> di Marco Cicirello	95

<i>Il mantello di Albertine</i> di Fabio Coscia	113
--	-----

TESTI RITROVATI

<i>Marcel Proust e la pesatrice di perle</i> preceduto da: <i>Su "Marcel Proust e la pesatrice di perle" (1977-2015)</i> di Valerio Magrelli	123
--	-----

<i>La razza estinta di Combray. Passato familiare e verità dell'arte in Proust</i> di Matteo Residori	135
--	-----

<i>Dopoproust di passo nuovo</i> di Ezio Sinigaglia	151
--	-----

SEZIONE IN LINGUA FRANCESE

<i>Nouvelle génération de chercheurs comparatistes proustiens</i> di Philippe Chardin	167
--	-----

<i>La satire entre éthique et esthétique dans les œuvres de Marcel Proust et de Henry James</i> di Isabelle de Vendevre	169
--	-----

« <i>Ce que j'ambitionnerais de faire moi-même</i> ». <i>Michel Leiris et À la recherche du temps perdu</i> di Yona Hanhart-Marmor	179
--	-----

« <i>Avec une fierté de justicier et une volupté de poète</i> ». <i>Proust et Malaparte du côté de l'histoire</i> di Roberta Capotorti	195
--	-----

<i>De Proust à Pasolini: visuel et homosexualité</i> di Pauline Moret-Jankus	209
<i>Proust au Brésil: première génération</i> di Guilherme Ignácio da Silva	217
<i>Tout et rien. La Vue de Delft invisible de Proust</i> di Bernhard Stricker	233
<i>L'après-Vinteuil: la partition littéraire proustienne vue par les compositeurs Jorge Arriagada et Hans Werner Henze</i> di Arthur Morisseau	247

RECENSIONI

Pedro Salinas, <i>Due intermezzi di lettura: Calderòn e Proust</i> (a cura di Ilena Antici con una nota di Marco Piazza), Milano-Udine, Mimesis, 2014 di Sabrina Martina	259
P. Chardin, N. Mauriac Dyer (dir.), <i>Proust écrivain de la Première Guerre mondiale</i> , Editions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2014 di Roberta Capotorti	262
<i>Proust Pluriel</i> , "Le Centre de Recherches Proustiennes de la Sorbonne nouvelle: état des lieux", sous la direction de Mireille Naturel, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2014 di Gennaro Oliviero	267



L'INNO ALLA GIOIA DI MARCEL PROUST

ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA

Rileggere un libro a distanza di anni o anche semplicemente ripensare ad esso ci fa misurare quanto profondamene siamo cambiati, quanto tempo è intercorso. Proust direbbe che al nostro “io” delle letture di allora se n’è sostituito uno radicalmente nuovo. Quel vecchio “io” è morto; ne è nato un altro. Tra i due ci sono scarsi rapporti, solo una lontana parentela. Dico “io vecchio” sbagliando. In realtà quello che è morto era il mio “io” giovane, e quello che ne ha preso il posto è un “io” maturo, quasi anziano, sull’orlo della pensione, o peggio. Quale dei due avrà ragione in caso di dissenso? Il vecchio “io” giovane era certamente più intelligente, più curioso, più aperto alle novità. Il nuovo “io” vecchio è più stupido, più lento, più conservatore e amante dell’ordine, ma forse è più saggio, certamente conosce molti più libri e soprattutto conosce meglio la vita. Io tendo a pensare che vi siano maggiori probabilità che la verità stia dalla parte del nuovo io vecchio.

Dopo questo prologo, vengo al fatto. Negli ultimi mesi, per vari motivi, ho letto e riletto un gran numero di romanzi, drammi, racconti di varie epoche e di varie aree linguistiche. Più di quanto non mi fosse già accaduto in passato, sono rimasto colpito dalla constatazione che la maggior parte dei testi letterari o teatrali scritti dopo la metà dell’Ottocento ci presenta dei personaggi tendenzialmente antipatici, chi più chi meno, rispetto ai quali l’autore prende le distanze. In qualche modo li “giudica” negativamente e, così facendo, li contrappone a se stesso e anche ai lettori. Si crea quasi una complicità giudicante – potrei usare il termine “giustizialista” – tra autore e lettore, ai danni dei personaggi e, più in generale, ai danni della materia narrata. Finché questo atteggiamento critico riguarda personaggi secondari o minori, niente di strano. In tutti i secoli e in tutte le letterature c’è sempre stata grande abbondanza di personaggi cattivi o stupidi o meschini o ridicoli, insomma “negativi”. Ce ne sono in Omero, ce ne sono nei libri di Samuele dell’Antico Testamento (per chi frequentasse poco la Bibbia, mi riferisco alla storia di Saul e David), ce ne sono in Virgilio, nei poemi cavallereschi bretoni o carolingi, nei grandi capolavori

del Rinascimento e via via fino a tutto il Romanticismo. Ma, a partire da Flaubert, la “negatività” ha contagiato anche i protagonisti, anche gli eroi e le eroine. L'ondata di satanismo postmiltoniano e di dandysmo alla Byron (ma il Byron di *Don Juan* già rifiutava il dandysmo) non ci deve ingannare. Quei protagonisti molto malvagi o molto maledetti erano in un modo o nell'altro degli esseri superiori, magari superiori nel Male invece che nel Bene, ma meritavano comunque l'appellativo di “eroi”: eroi della Rivolta, dell'Autodistruzione. Ma non è un po' ridicolo usare il termine “eroe” per indicare Frédéric Moreau, che non è affatto malvagio – magari lo fosse! – e che è semplicemente un buonannulla? È talmente buonannulla che finisce paradossalmente per diventare simpatico, o, almeno “poetico”. Dai personaggi “negativi” (protagonisti compresi) la negatività si espande e coinvolge anche la realtà circostante, sia la realtà fabbricata dall'uomo (il paesaggio urbano, le case, l'interno degli appartamenti, i mobili, i mezzi di trasporto, ecc...), sia quella fabbricata – si fa per dire – da Dio: la Natura. Cielo, mare, prati, boschi, fiumi, alberi, animali, tutto diventa grigio, senza luce, o perché banale o perché noioso o perché meschino. In *Madame Bovary* la banalità un po' squallida di Charles e degli altri abitanti di Yonville si ripercuote su tutto. Anche la natura partecipa della bruttezza universale.

È giunto il momento di fare qualche esempio, tratto da alcuni dei libri da me riletti recentemente. Ecco qualche titolo: *La Curée* di Zola (1871), *Bel-Ami* di Maupassant (1885), *Les Aveugles* e *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck (1890 e 1892), *Voyage au bout de la nuit* di Céline (1932), *Thérèse Desqueyroux* di Mauriac (1927), *Les Parents terribles* di Cocteau, tutto Beckett, *Haute Surveillance* di Genet, *Caligula* di Camus... eccetera, eccetera... Ma non posso certo analizzare uno per uno tutti questi testi così diversi tra loro, ognuno dei quali presenta molti aspetti interessanti e grandi pregi artistici. Mi limiterò a dire qualcosa sui primi due di questo elenco: il romanzo di Zola e quello di Maupassant. L'immagine della società parigina ai tempi dei grandi lavori urbanistici di Haussmann è sconcertante: ovunque corruzione, cinismo, avidità, ipocrisia, volgarità, cattivo gusto, immoralità, ingiustizie, egoismo. Non si salva nessuno, né Renée – la protagonista assetata di piacere, superficiale, e – quel che è peggio – alquanto stupida. Non si salva certo suo marito, speculatore, truffatore, disposto a tutto pur di far quattrini, immerso in un lusso da cafone arricchito...

E non si salva il giovane Maxime, figlio di primo letto di Saccard, molto bello sì, ma con un elettroencefalogramma tendenzialmente piatto, privo di qualsivoglia vita interiore, incapace di capire alcunché e conseguentemente al di sotto del bene e del male. Paradossalmente, in una realtà familiare e sociale così squallida e deprimente, l'incesto quasi raciniano tra matrigna e figliastro introduce almeno un po' di colore e di calore, tanto che il lettore non se ne scandalizza più di tanto e si sente un po' complice dei due peccatori.

Quattordici anni dopo Maupassant pubblica *Bel-Ami*, uno dei suoi romanzi più noti. Anche qui ci troviamo di fronte a un protagonista molto bello, talmente bello da conquistare con grande facilità se non il cuore almeno il corpo di molte signore e signorine che lo aiutano a fare una brillante carriera. In tutto ciò, in fondo, non ci sarebbe nulla di male e il lettore potrebbe anche far tifo per questo bel maschione desideroso di successo. Perché no? La situazione di Georges Duroy non sarebbe in sé e per sé molto diversa da quella di Jacob, il protagonista del *Paysan parvenu*. Chiunque legga questo bel romanzo di Marivaux, purtroppo incompiuto, prova una gran simpatia per l'intelligente contadino il quale, grazie all'attrazione che esercita sulle donne, riesce a salire un gradino dopo l'altro nella scala sociale. È un romanzo che infonde una grande allegria e trasmette la gioia di vivere del protagonista e il suo desiderio di affrontare sempre nuovi ostacoli e avventure. In astratto, la stessa cosa potrebbe accadere con *Bel-Ami*, se l'autore non facesse tutto il possibile per rendere antipatico, veramente odioso il suo personaggio, circondandolo per di più di altri personaggi, uno più detestabile dell'altro, non solo quelli maschili ma anche quelli femminili. Sono spregevoli, per un motivo o per l'altro, sia Madeleine Forestier, sia Mme de Marelle, sia Mme Walter. Il risultato, se posso essere sincero, è stato per me la noia. Mi sono annoiato molto leggendo *Bel-Ami*. Mi sono chiesto più volte: "Ma chi me lo fa fare di andare avanti?". Mi pareva di leggere un ennesimo articolo retrodatato di Marco Travaglio, contro tutto e contro tutti. L'unico motivo per cui una persona sana di mente potrebbe provar piacere leggendo questo romanzo è il fatto che implicitamente l'autore sussurra in modo subliminale all'orecchio del lettore: "Tu sei diverso, sei migliore, non assomigli a questi squallidi individui, le tue mani sono pulite, puoi giudicare e disprezzare tutti, tutta questa società, tutta la realtà, perché tu sei superiore, come me". Questo

genere di gratificazione può forse funzionare con un assiduo lettore del “Fatto quotidiano”. Con me però non funziona affatto.

Mentre con sforzo e sbadigli andavo avanti nella lettura delle noiose imprese di Georges Duroy o Du Roy, pensavo a Proust, al “Caro, dolcissimo Proust”, per usare il magnifico inizio del commosso commiato con cui Giovanni Macchia concludeva il suo *Angelo della notte*. Pensavo a Proust; e, per contrasto, lo vedevo in una luce nuova, una luce magnifica, quasi abbagliante. A dir la verità già questo aspetto luminoso della *Recherche* mi aveva interessato quando ebbi occasione di fare un intervento in un convegno organizzato dall’Associazione Sigismondo Malatesta, a Sant’Arcangelo di Romagna. Era un convegno sulla storia nel romanzo, non sul romanzo storico, ma su come la storia è presente anche nei romanzi che rispecchiano la contemporaneità¹. Con questo tema la luce non c’entrava nulla, eppure stranamente e quasi contro voglia fui trascinato a paragonare la *Recherche* alle vetrate della Sainte-Chapelle di Luigi IX, dove tutto, anche le cose più atroci, come ad esempio i supplizi fantasiosi e crudeli inflitti a vari santi, sono trasfigurati e resi incantevoli dalla luce che attraversa le piccole lastre di vetro colorato.

Da un punto vista strettamente contenutistico e “materiale”, non esiste libro più “negativo” della *Recherche*, per molti motivi. Forse nessun altro romanzo è più “nichilista”. La macrostruttura che dà unità all’opera è un percorso di progressivo smascheramento dei falsi valori che al Narratore bambino e poi adolescente dei primi capitoli sembravano sublimi e irraggiungibili. Poco a poco questi oggetti (in senso filosofico), appena conosciuti e sperimentati, rivelano la loro natura di idoli inconsistenti: amore, amicizia, partecipazione alla vita delle élites, luoghi dotati di un fascino particolare... Persino Venezia, dapprima sognata e desiderata come un mondo fiabesco e incantevole, una volta che è stata raggiunta e visitata, si rivela al momento di partire “senza anima”. Oserei dire che persino gli oggetti artistici possono rivelarsi feticci sterili se ad essi non ci si accosta in modo creativo. Persino la letteratura può diventare un alibi per evitare di scendere nella propria verità interiore (vedi la prefazione alla traduzione di *Sésame et les Lys*).

¹ Cfr. A. BERETTA ANGUISSOLA, *Sull'utilità e il danno della storia per il romanzo. Guerra, cronaca e costume nella “Recherche” di Proust*, in AA. VV., *La storia nel romanzo (1800-2000)*, a cura di M. COLUMMI CAMERINO, Atti del convegno della Associazione Sigismondo Malatesta, svoltosi a Sant’Arcangelo di Romagna il 28 e 29 maggio 2004, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 105-133.

Nel mio primo studio su Proust, che intitolai *Proust inattuale*², in omaggio alle *Considerazioni inattuali* di Nietzsche, ancora così impregnate, come del resto *La nascita della tragedia*, di pessimismo schopenhaueriano, sostenni con grande convinzione e con buoni argomenti la tesi che il vero maestro di Proust in filosofia non sia stato Bergson, bensì l'autore del *Mondo come volontà e rappresentazione*. Perché, se per entrambi – Bergson e Schopenhauer – la realtà è composta da due strati, o, per meglio dire, da due punti di vista sovrapposti, uno più superficiale e uno più profondo, e se solo quest'ultimo corrisponde a ciò che siamo soliti chiamare "verità", la differenza tra i due sistemi è però enorme. Per il filosofo tedesco la verità profonda, ch'egli chiama Volontà, è in realtà il desiderio inappagato e quindi il dolore, mentre l'apparenza (ch'egli chiama Rappresentazione) è positiva. Per l'autore delle *Données immédiates de la conscience* è vero l'esatto contrario: solo rompendo la grigia e deprimente crosta delle abitudini e della visione convenzionale possiamo penetrare in un'eterna primavera dove tutto è slancio vitale, creatività, gioia. L'argomento principe a favore di un Proust schopenhaueriano e antibergsoniano è soprattutto l'episodio della morte della nonna, che si svolge in *Le Côté de Guermantes* ma prosegue nella seconda parte di *Sodome et Gomorrhe*, quando il Narratore, tornato a Balbec, è improvvisamente visitato da una strana memoria involontaria, diversa dalle altre perché, invece di far riemergere alla superficie qualcosa di lieto e gradevole, porta a galla dolorosissimi ricordi legati alla malattia di quella figura quasi mitica ed anche al comportamento colpevolmente egoista del nipote. In quelle pagine veramente straordinarie Proust teorizza in modo chiaro e distinto che la verità è nella sofferenza e che tutto ciò che non è sofferenza è menzogna.

Prescindendo però dalle teorizzazioni concettuali, che in un romanzo hanno spesso un'importanza molto relativa e vanno considerate soprattutto come meri strumenti per dare più sapore alla narrazione, che è l'unico vero fine in sé, prendiamo invece in considerazione le caratteristiche positive o negative dei personaggi inventati da Proust. Da qui infatti eravamo partiti, dalla volontà di Maupassant di presentarci solo personaggi squallidi in *Bel-Ami* con il conseguente dilagare di questo squallore su tutta la realtà.

² Roma, Bulzoni, 1976.

Bene. I personaggi non positivi nella *Recherche* non mancano certamente. Chi per un verso, chi per un altro non sarebbe esagerato dire che sono tutti negativi, a cominciare dal Narratore egoista, privo di senso morale, psicologicamente fragilissimo e affetto da forme maniacali. Tutti, anche i più simpatici, hanno qualche risvolto patologico che li rende un po' meschini. Swann va spesso a rimorchio dei pregiudizi dominanti e affiora di tanto in tanto in lui una grave carenza di spirito critico. Saint-Loup ha una doppia personalità, una delle quali è cinica, tendenzialmente sadica. Persino la nonna, come ho cercato più volte di dimostrare, precipita talvolta nella stupidità e proclama con enfasi delle banalità che il Narratore non condivide affatto. C'è poi tutta una processione di snob accecati da questa loro ossessione, a cominciare da Legrandin. Il duca e la duchessa hanno anch'essi le loro tare: sanno essere, all'occorrenza, insensibili e crudeli e, quel che è più grave, sono poco intelligenti. Su Charlus si potrebbero scrivere quattro o cinque libri anche da questo punto di vista. È impossibile passare in rassegna tutti i difetti di tutti i numerosissimi personaggi, ma vale la pena di dire qualcosa su Bloch e su Morel. Il primo è condannato a vivere in una dimensione artificiale come se la sua stessa essenza fosse l'alienazione; il secondo è semplicemente un degenerato, non solo per i suoi spregiudicati comportamenti sessuali. Sfrutta la propria bellezza per scalare la società, come Georges Duroy. L'unica differenza è che Duroy piace alle donne, mentre Morel piace soprattutto agli uomini.

Se Proust avesse voluto, avrebbe quindi potuto, come Maupassant e molto più di Maupassant, offrirci un quadro desolato della realtà e della vita umana. Tra il Narratore della *Recherche* e Georges Duroy c'è la stessa differenza che intercorre tra un fallito e un uomo di successo. Perciò il protagonista proustiano assomiglia maggiormente a Frédéric Moreau. La *Recherche* si conclude con un progetto di romanzo ancora tutto da scrivere. Ma quanti romanzi progettati non hanno mai visto la luce! La situazione del Narratore è assai peggiore di quella di Frédéric. Questi almeno gode di buona salute, ma il Narratore è gravemente malato. Eppure dalla *Recherche* non ricaviamo un messaggio scoraggiante. Cerchiamo di capire perché.

Una prima risposta abbastanza banale potrebbe essere questa: d'accordo, tutti i personaggi hanno un quid negativo, ma hanno anche tanti elementi positivi. Il risultato di questa somma aritmetica è sopra lo zero. Per la sua grande sincerità, per un'umiltà che sconfinava nell'autodenigra-

zione il Narratore tutto sommato risulta assai simpatico. Swann ci piace per la sua eleganza mite e per il suo understatement. Oriane è perfida ma divertentissima. La nonna dirà anche di tanto in tanto delle banalità per eccesso di buonismo, ma è pur sempre un personaggio dolcissimo, affettuoso: tutti vorremmo aver avuto una nonna così. Saint-Loup sarà anche un po' matto e non si comporta bene con Gilberte, ma è bellissimo, gentile, generoso... Bloch è certamente antipatico e supponente ma suscita anche compassione quando è maltrattato perché ebreo. Albertine ha una personalità doppia, e una delle sue facce non è bella, ma è una forza della natura, è piena di vitalità, di ingenuo entusiasmo, di gioia di vivere. Charlus è orgoglioso, sprezzante, insopportabile, ma è una creazione talmente formidabile da costituire un "tipo", anzi, un archetipo, una categoria dello spirito: ogni volta che compare nel romanzo al lettore torna il buon umore. Persino Morel, nonostante tutto, ci comunica un po' della sua sfrenata sete di piacere e della sua ambizione dionisiaca: è un buon antidoto contro lo spleen.

Seconda risposta, anch'essa leggermente superficiale: la verità profonda sarà anche la "cognizione del dolore", ma, contraddicendo questa scelta ideologica, Proust sembra di fatto non poter fare a meno di riempire il suo romanzo di "lieti fine", almeno parziali. Il dolorosissimo capitolo sull'agonia e morte della nonna si conclude così: "La vie en se retirant venait d'emporter les désillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille» (II, 641).³ L'episodio della morte di Bergotte finisce in gloria, come i salmi: «On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection» (III, 693). Lasciamo perdere le discussioni sul senso di questa "resurrezione", cristianamente religiosa o metaforicamente laica. Comunque la si voglia interpretare, questa morte ha qualcosa di trionfale. Gloriosa è anche la morte eroica di Saint-Loup sul campo di battaglia «en protégeant la retraite de ses hommes [...] en allant attaquer une tranchée, par générosité,

³ Le indicazioni del volume e della pagina corrispondono all'edizione diretta da J.-Y. Tadié in quattro volumi nella collana «Bibliothèque de la Pléiade» dell'editore Gallimard, 1987-89.

par mise au service des autres de tout ce qu'il possédait (IV, 425-426). [...] Il avait dû être bien beau en ces dernières heures (IV, 429)». Vorrei invitare tutti a riflettere sulla differenza tra la prima guerra mondiale secondo Proust e secondo Céline. Tre morti luminose, insomma. Se cerco una morte altrettanto piena di luce, trovo soltanto quella di Iliuscia alla fine dei *Karamazov*, con il discorso di Alioscia presso il macigno: “Senza fallo risorgeremo, senza fallo ci rivedremo, e lietamente, gioiosamente ci racconteremo a vicenda tutto ciò che è stato. [...] Ah, come dovrà essere bello! – sfuggì dal petto di Kòlja”⁴. In altri casi, in Proust la “vis comica” è talmente più forte rispetto a quella tragica o elegiaca, che anche la morte ci fa sorridere o addirittura ridere, come accade nel seguente “pastiche” di Chateaubriand:

[M. de Charlus] ne cessait d'énumérer tous les gens de sa famille ou de son monde qui n'étaient plus, moins, semblait-il, avec la tristesse qu'ils ne fussent plus en vie qu'avec la satisfaction de leur survivre. [...] C'est avec une dureté presque triomphale qu'il répétait sur un ton uniforme, légèrement bégayant et aux sourdes résonances sépulcrales: «Hannibal de Bréauté, mort! Antoine de Mouchy, mort! Charles Swann, mort! Adalbert de Montmorency, mort! Boson de Talleyrand, mort! Sosthène de Doudeauville, mort!» [...].

Per rendersi conto del fondamentale buon umore di Proust basta confrontare il tono scanzonato di questa allegra profanazione della morte con il modello imitato, la corrispondente, straziante pagina dei *Mémoires d'Outre-Tombe* (XL, cap. iv). Ma, senza scomodare Thanatos, pensiamo a tragedie più lievi, per esempio al modo con cui si conclude l'umiliazione di Charlus da parte della coppia Verdurin e di Morel. Potrebbe essere una pagina veramente triste, amarissima, e invece è un'apoteosi: grazie a un formidabile “coup de théâtre”, il barone esce confortato e sostenuto dal forte braccio della sublime regina di Napoli. Ha perso l'amicizia di Morel, ma ha ottenuto in pieno l'onore delle armi. Andando a ritroso verso l'inizio, troviamo quel dramma in miniatura (gigantesco nell'economia del romanzo) che è l'attesa disperata del bacio materno prima di addor-

⁴ Cito dalla traduzione di Agostino Villa nell'edizione dei «Millenni» Einaudi in due volumi, del 1954, vol. II, p. 605.

mentarsi. Anche qui un colpo di scena. Il padre si schiera dalla parte del bambino e quella notte che poteva essere la più dolorosa della vita diventa la più gioiosa. L'improvviso rovesciamento del negativo in positivo (e non viceversa) sembra essere una "struttura" (come si diceva una volta) profonda dell'inconscio proustiano.

Mettiamola così: a me pare che, secondo Proust, la vita sarebbe una cosa meravigliosa se non ci fossero la morte e le malattie (tra cui l'amore geloso), mentre per un grande numero di autori del secondo Ottocento e del primo Novecento la vita, a prescindere dalla morte e a prescindere dalle malattie, è di per sé una cosa priva di senso e di sapore, una realtà grigia, opaca, plumbea, noiosa, nauseante, assurda. Per usare le categorie di San Tommaso e di Aristotele, per Proust il negativo sta negli accidenti, per gli altri sta nella sostanza e nell'essenza.

Potrei farlo, ma non voglio ricorrere ad argomenti troppo facili. Non voglio parlare dei biancospini a Combray, né dei meravigliosi peri fioriti nella periferia parigina dove il Narratore e Saint-Loup vanno a un ristorante con Rachel-quand-du-Seigneur:

Gardiens des souvenirs de l'âge d'or, garants de la promesse que la réalité n'est pas ce qu'on croit, que la splendeur de la poésie, que l'éclat merveilleux de l'innocence peuvent y resplendir et pourront être la récompense que nous nous efforcerons de mériter, les grandes créatures blanches merveilleusement penchées au-dessus de l'ombre propice à la sieste, à la pêche, à la lecture, n'était-ce pas plutôt des anges? (II, 458-459).

E non voglio nemmeno ricordare che nelle arti anche il dolore trova un riscatto: la funzione dei grandi capolavori di Vinteuil, di Elstir e di Bergotte, e di tanti altri, consiste proprio nel trasformare il dolore in felicità, come gli alchimisti cercavano di ricavare l'oro dal piombo. Basterebbe pensare al misterioso scampanio che, nel rossastro *Settimino*, "semblait matérialiser la plus épaisse joie" (III, 755). Non voglio sfondare porte aperte, e mi asterrò quindi dal ricordare quante volte la parola "joie" sia ripetuta da Proust mentre il Narratore ascolta il capolavoro postumo di Vinteuil: "Ce qui était devant moi me faisait éprouver autant de *joie* qu'aurait fait la sonate (III, 754). [...] La *joie* que lui avaient causée telles sonorités, les forces accrues qu'elle lui avait données pour en découvrir d'autres

menaient encore l'auditeur de trouvaille en trouvaille, ou plutôt c'était le créateur qui le conduisait lui-même, puisant dans les couleurs qu'il venait de trouver une *joie* éperdue (758-759). [...] Enfin le motif *joyeux* resta triomphant, ce n'était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c'était une *joie* ineffable qui semblait venir du Paradis; [...] Je savais que cette nuance nouvelle de la *joie*, cet appel vers une *joie* supraterrrestre, je ne l'oublierais jamais» (764-765).

No! Anche un mediocre pubblico ministero principiante potrebbe utilizzare questi argomenti nella sua requisitoria. E, poiché in Proust si trova tutto e il contrario di tutto, chi mi legge potrebbe pensare: “In qualche altro episodio probabilmente viene sostenuta la tesi contraria”. Perciò, per sconfiggere questo scetticismo, io ora voglio percorrere la strada più difficile per dimostrare che in Proust anche gli episodi che di per sé potrebbero essere molto “negativi” emanano un po' di luce, magari inconsueta. E scelgo proprio il più “negativo” di tutti: il bordello di Jupien, nel capitolo “Monsieur de Charlus pendant la guerre” del *Temps retrouvé* (IV, 388-412). Bisogna innanzitutto considerare che l'episodio è incastonato in un contesto alquanto drammatico per non dir tragico: la Francia è in guerra, migliaia di giovani combattono e muoiono, Parigi è bombardata dagli aerei tedeschi, dal fronte arrivano notizie terribili: Combray è stata rasa al suolo, la cattedrale di Reims è semidistrutta. Rispetto a questa cornice nerissima, la visita del Narratore all'albergo/bordello gay fa contrasto perché è giocata soprattutto in chiave comica. È comica la contraddizione tra le attese del Narratore che si sente chiamato a sventare eroicamente un atroce crimine (perché sente parlare di catene e altri strumenti di tortura) e la “banalità del male”, o, per meglio dire, l'innocenza, l'ingenuità, il generoso patriottismo nei discorsi che fanno tra loro i “gigolo” che, per denaro, si prestano a soddisfare i piaceri talvolta assai bizzarri dei vari clienti ricchi. Monsieur de Charlus si sforza invano di vedere in essi delle incarnazioni del male assoluto. I ragazzi cercano di assecondare, mentendo, questo suo bisogno fantastico, ma la finzione naufraga e la banalità del bene prevale sul male. Insomma: quelle supposte incarnazioni di Satana sono soltanto dei bravi figlioli che cercano di guadagnare un po' di soldi per aiutare le famiglie:

On aurait pu les croire d'après cela foncièrement mauvais, mais ce ne furent pas seulement à la guerre des soldats merveilleux, d'incomparables

«braves», ç'avaient été aussi souvent dans la vie civile de bons cœurs, sinon tout à fait de braves gens (IV, 415).

Una difesa del bordello è tentata da Jupien: «La chose elle-même qu'on fait ici, je ne peux plus vous cacher que je l'aime, qu'elle est le goût de ma vie» (IV, 410). È una difesa piuttosto debole. Più forte è quella fatta dal Narratore relativa a Charlus. Quel suo vizio dà profondità alla sua vita che altrimenti potrebbe esaurirsi in cose frivole e superficiali: «le force à prendre la vie sérieusement, à mettre des émotions dans le plaisir, l'empêche de s'arrêter, de s'immobiliser dans une vue ironique et extérieure des choses, rouvre sans cesse en lui un courant douloureux» (ibidem). In altre parole: se Charlus non fosse gay e non fosse masochista, la sua vita sarebbe piatta, insulsa. Quel suo bisogno di porsi come vittima di una brutalità virile, era – spiega Proust – una variante sui generis dell'amore per le antiche usanze di quel Medio Evo donde traeva origine la sua famiglia: “En somme son désir d'être enchaîné, d'être frappé, trahissait, dans sa laideur, un rêve aussi poétique que, chez d'autres, le désir d'aller à Venise” (IV, 419). L'unico momento in cui il Narratore fa uso del registro di una severa indignazione è quando tra i frequentatori del bordello compare un prete, un “mauvais prêtre”. Per questo sacerdote nessuna indulgenza. A parte ciò, ad attenuare ulteriormente la negatività dell'episodio è l'insistenza di Proust sulla sua dimensione “orientale” da *Mille e una notte*, un libro per il quale un approccio moralistico sarebbe privo di senso.

Se io fossi un bravo scrittore francese, mi divertirei a fare dei “pastiche” non sull'affaire Lemoine, ma sul bordello di Jupien. Mi piacerebbe immaginare come racconterebbero tutto ciò un Céline, oppure Mauriac, o magari Maupassant e Zola. Non penso che sia questione di “orientamento sessuale”. Sono convinto che anche altri scrittori gay tratterebbero questa materia in modo da formare un quadro squallido, deprimente, desolante. Qui infatti non si tratta di orgoglio o non orgoglio omosessuale. Qui siamo di fronte al sadomasochismo e alla prostituzione, che possono anche essere magnanimamente tollerati ma di cui è difficile essere orgogliosi. Dal confronto tra l'approccio di Proust e quello di altri scrittori si potrebbe meglio misurare come l'autore della *Recherche* abbia un atteggiamento tendenzialmente benevolo verso tutta la realtà, anche verso le realtà meno nobili. Non può fare a meno di far brillare un po' di luce anche sui mate-

riali meno pregiati. Del resto, innumerevoli volte egli ci ripete che l'unica gerarchia dei valori valida è quella soggettiva. Monet traeva capolavori sia da una stazione ferroviaria, sia da una cattedrale. Alcuni dei quadri di Vermeer – uno dei massimi maestri della luce – rappresentano scene che si svolgono all'interno di qualche bordello seicentesco olandese. E, a proposito di luce, vorrei ricordare che la memoria involontaria decisiva, quella che dona l'inattesa "salvezza" è caratterizzata proprio da una "éblouissante lumière" (IV, 445).

Mi chiedo, in conclusione, se il vero motivo del grande successo di Proust non sia proprio questa allegria, questa luce che emana dal suo libro e che non emana da gran parte di molte pur pregevoli opere precedenti e seguenti. Per rendere conto del proprio apprezzamento dell'opera di Proust molti lettori, adottando le riflessioni di tanti bravi critici, mettono avanti la nuova concezione del tempo, oppure il soggettivismo radicale, oppure la consapevolezza della crisi dell'intellettuale borghese, oppure alcuni elementi formali o l'uso ricorrente di certe figure retoriche o non so cos'altro. Sono pochi coloro che, guardando con sincerità e coraggio dentro se stessi, sono pronti ad ammettere di amare Proust soprattutto per questi caldi fasci di luce che fuoriescono da quasi tutte le sue pagine. I grandi libri sono come le lucciole: illuminano la notte. Baudelaire, più enfatico, alle lucciole preferiva i fari. Del resto sono convinto che, a ben guardare, potremmo trovare i frammenti sparsi di un grandioso inno alla gioia in tutti i maggiori capolavori della storia, anche quelli apparentemente più angosciosi, anche nel *Castello* di Kafka o in *Fin de partie*, tanto per fare due esempi che non lasciano dubbi. Ma questo è un altro articolo.

IL TEMPO RITROVATO: UN PO' DI TEMPO ALLO STATO PURO NELL'ATMOSFERA DELLA GRANDE GUERRA¹

GENNARO OLIVIERO

Introduzione

«A metà agosto del 1909, dal Grand Hotel di Cabourg dove si alza alle nove e mezzo di sera, Proust scrive a Madame Straus: “Mi leggerete – e più di quanto non vorreste – perché ho appena cominciato – e finito – tutto un lungo libro... Tutto è scritto, ma molte cose sono da rimaneggiare”. Proust intendeva dire che del suo romanzo [...] ha steso, di seguito, l’inizio e la fine: “Quest’opera è così meticolosamente ‘composta’... che l’ultimo capitolo dell’ultimo volume è stato scritto immediatamente dopo il primo capitolo del primo volume. Tutto quello che c’è in mezzo è stato scritto dopo, ma tanto tempo fa”, spiegherà, dieci anni più tardi, nel dicembre del 1919, a Paul Souday». Ho inteso iniziare questo scritto riportando – alla lettera – l’incipit dell’introduzione con la quale Daria Galateria presenta la sua annotazione del *Tempo ritrovato* nel Meridiano Mondadori del 1993²: il modo migliore per comprendere, attraverso le due affermazioni di Proust soprarportate – il “segreto” più profondo della struttura circolare della *Recherche*. Prosegue Daria Galateria: «Le

¹ Il presente scritto è stato pubblicato sul sito www.larecherche.it (ebook n° 158).

Sul tema dei rapporti fra l’autore della *Recherche* e la Grande Guerra, segnaliamo, in apertura del nostro scritto, il recentissimo: *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la direction de Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, Editions universitaires de Dijon, 2014. Il testo, che affronta per la prima volta l’argomento non solo in maniera esauriente, ma anche sotto prospettive inedite (ben evidenziate nelle tre sezioni – “Contextes”, “Discours”, “Mythifications” – in cui si suddivide) mostra il modo in cui un evento imprevisto e di straordinaria portata storica, sopravvenuto quando la concezione e la redazione dell’opera erano già ad uno stato avanzato, sia stato integrato nella *Recherche* assumendone alcuni caratteri già delineati (intrecciandosi, per esempio, alle sue grandi tematiche) e al contempo tracciandovi nuovi percorsi, che rivelano ancora una volta l’originalità della posizione proustiana sia in materia storico-politica che nell’ambito dell’estetica romanzesca (rimandiamo in particolare al bel saggio di Philippe Chardin: «*Je n’ai jamais compris qu’on fit de l’héroïsme pour le compte des autres*». *La Guerre chez Proust: lieux communs et originalité*).

² p. 923.

primitissime tracce del *Tempo ritrovato* si affacciano già nel *Cahier de 1908*: i motivi della vecchiaia e della memoria involontaria [...] e il passaggio: “Alberi non avete più nulla da dirmi”, che riaffiora, come citazione dell’epoca dell’impotenza letteraria, nella sequenza della riflessione estetica, l’*Adoration perpétuelle* – che, per essere collocata durante la *matinée* dai Guermantes, Proust chiama ironicamente “l’estetica nel *buffet*”. Molti momenti di questa meditazione sono presenti nei primi dieci quaderni preparatori della *Recherche*, quelli chiamati *Contre Sainte-Beuve* perché Proust esita tra il romanzo e il progetto di un saggio polemico sul metodo del grande critico»³.

Il segreto del romanziere

Il Tempo ritrovato è il volume in cui, dopo una serie di riflessioni costanti e per certi versi conclusive (si ricordi però che Proust non ha avuto modo di rivedere integralmente il testo), nel Narratore si chiarisce progressivamente la natura della vocazione letteraria. In quello spazio sospeso che la biblioteca dei Guermantes diventa nell’ultima sezione del volume, si avverano due movimenti sovrapponibili, centrifughi e centripeti insieme; le “intermittenze del cuore” si convertono in vere e proprie epifanie di senso, mentre il rapporto del soggetto con il Tempo si scioglie nel recupero dell’esperienza passata, che deve però ancora avvenire attraverso il racconto, la finzione; per il tramite delle riflessioni del Narratore, è Proust stesso a portare a termine una meditazione, che risale alle sue prime prove di critico, sul realismo in letteratura e sul proprio mezzo espressivo, la scrittura letteraria.

Si è fatto cenno al “segreto” della *Recherche*; soffermiamoci quindi fuggevolmente sul “segreto del romanziere” *tout-court*. «L’intelligenza di un romanziere non ha altro scopo che d’illuminare il più possibile il *segreto* che si cela in lui. Questo *segreto*, al centro dell’opera, è multiplo fin quando l’autore non ha trovato la sua unità, e può essere alla fine anche un centro unico, dal quale riceverà luce tutta l’opera. Ricerca della felicità in Stendhal, Principio unico e divino della creazione in Balzac, occhio

³ *Ibidem*.

potente di Dio in Hugo. Cosicché, per ciascun scrittore, noi dobbiamo cercare di cogliere il punto di vista centrale a partire dal quale tutta l'opera si illumina e acquista un senso. In Flaubert questo sarà senza dubbio il sentimento della fatalità; in Gide la sincerità, in Proust ciò che egli chiama "Il tempo ritrovato"». Ho citato questa frase di Guy Michaud contenuta in *L'oeuvre et ses techniques*⁴ perché ci dà la misura del *segreto* della *Recherche*, opera in cui tutto sembra un arabesco, ricco di meandri sinuosi; ma si tratta solo di apparenza, di un effetto ottico, perché nel romanzo proustiano ogni dettaglio è smisuratamente ingrandito. Bisogna quindi guardare tutto da un punto di vista più alto: tutto procede in modo rettilineo ma non in superficie, bensì nel senso della profondità. È una continua esplorazione a partire dalla frattura della quotidianità – dalla *madeleine* inzuppata nel tè – fino alla scoperta del *Tempo ritrovato*. La scoperta del motivo del Tempo, mediatore tra identità e alterità, è il "segreto" fondamentale sul quale riposa tutta la *Recherche*: questo "immenso edificio del ricordo".

Il mondo delle ombre e della morte prima della resurrezione

Le passeggiate notturne del Narratore in compagnia di Gilberte chiudono lo scenario di *Albertine scomparsa* e aprono quello del *Tempo ritrovato*. Sotto il chiaro di luna il Narratore e la sua compagna si fermano al bordo di una valle: «comme deux insectes qui vont s'enfoncer au coeur d'un calice bleuâtre»⁵. L'ouverture del *Tempo ritrovato* continua il movimento discendente verso il mondo delle ombre e della morte, cominciato già in quella lontana sera di Combray, quando – sempre al chiaro di luna – il bambino tormentato assiste dalla finestra alla partenza di Swann. La luna illumina anche i grandi boulevards, ma Parigi è «plus noir que n'était le Combray de mon enfance»⁶.

Nel corso della passeggiata del Narratore e del barone di Charlus, la luce irreal della luna fonde le passeggiate del 1914 e del 1916 in una sola,

⁴ Librairie Nizet, Paris, 1957, pp. 119-120.

⁵ *Albertine disparue* in *A la recherche du temps perdu*, t. IV, cit., p. 269.

⁶ *Le Temps retrouvé* in *A la recherche du temps perdu*, t. IV, cit., p. 314.

ma nel 1914 il compagno del Narratore si chiama Saint-Loup. I riflessi della luna hanno il potere di evocare non solo i momenti del passato di una persona ma anche il tempo antico della storia e della leggenda. La luna della Bibbia e delle *Mille e una Notte* è sempre la stessa che illumina la Parigi della guerra. Questa «splendeur antique inchangée d'une lune cruellement, mystérieusement sereine»⁷ ricorda le epoche e gli uomini scomparsi. Sotto il regno della Morte si inscrivono le città maledette cadute in rovina. Quando il Narratore, accompagnato da Charlus, si avvia nell'ultimo cerchio del suo girone infernale pensa all'iscrizione ritrovata sui muri di Pompei: *Sodoma, Gomora*. Le pitture pompeiane della casa di tolleranza di Jupien ricordano «la fin de la revolution francaise»⁸. La passeggiata sotto la luna rinforza il legame fra i personaggi ma al tempo stesso mostra il loro viso di condannati a morte. Anche Saint-Loup sente che è «condamné d'avance»⁹.

Prima della *matinée* conclusiva, la vita appare come un sogno, per il Narratore che viaggia in una vettura che sembra scivolare senza rumore nelle «allées couvertes d'un sable fin ou de feuilles mortes»¹⁰. Egli rivive le sue passeggiate infantili sugli Champs-Élysées lungo i viali, in compagnia della nonna ammalata, nel momento in cui le prime ombre del tramonto su di un muro ricordavano le terrecotte della città dannata di Pompei. Il trionfo del tempo risalta sotto il grido di *Ubi sunt* (*Où sont les amis d'antan*) innalzato da Charlus. Luna, rovine, vecchiaia fondono i loro segni e destano nel viaggiatore impressioni profonde.

Certo, la resurrezione del tempo perduto – nel momento in cui il Narratore perde l'equilibrio sul selciato del cortile dei Guermantes – tenta di riportare la vittoria finale; ma è ancora una volta attraverso la perdita dell'equilibrio, che lo scorrere del tempo manifesterà la sua inesorabilità: «Mais je manquai trois fois de tomber en descendant l'escalier»¹¹. Al posto della resurrezione felice appaiono stavolta tre perdite: la memoria, la forza e il pensiero. Il futuro creatore teme di essere privato delle sue facoltà di lavoro. La sua vita sarà la preparazione al riposo eterno. Il letto,

⁷ *Ibid.*, p. 380.

⁸ *Ibid.*, p. 416.

⁹ *Ibid.*, p. 428.

¹⁰ *Ibid.*, p. 437.

¹¹ *Ibid.*, p. 616.

il punto di partenza del viaggiatore, l'attende al suo arrivo, quel letto che gli ricorda la tomba. L'idea della morte si installa definitivamente come un amore presso il Narratore e gli tiene compagnia. È una risposta tardiva al giovane autore dei *Plaisirs et les Jours* che si chiede, nel brano intitolato *Regrets et Rêveries*, se dalle nozze con la morte potrà nascere la cosciente immortalità. Questo giovane autore chiamato Dominique (firma di Proust nel *Figaro*) incontra uno straniero che desidera che egli mandi via i suoi invitati per restare con lui, ma Dominique rifiuta. È troppo giovane per restare solo. Questo straniero, incarnazione della morte fraterna, è invece riconosciuto dall'autore della *Recherche*.

Il tempo ritrovato è dunque l'esperienza della presenza della morte come condizione stessa dell'arte. Se tutti gli artisti – Elstir, Bergotte, Vinteuil – si dissolvono per lasciare posto al nascente creatore, un altro personaggio appare sulla scena. È la Berma morente, abbandonata dagli amici e da sua figlia. L'attrice muore e con lei muore anche la sua arte: ma non è nella stessa temporalità dell'arte che consiste la sua grande bellezza? Come scrive Sigbrit Swahn, «en laissant la victoire au Temps, Proust a retrouvé le seul moyen de le vaincre. Sa plus belle incarnation de l'artiste reste la mère profanée qu'est la Berma»¹². Il che equivale a dire che in Proust l'esperienza artistica viene vissuta come rinuncia alla vita, in nome di una promessa di resurrezione che si presenta al Narratore proprio alla fine della sua opera.

Il pastiche dei Goncourt

Nelle pagine dedicate al *pastiche* dei Goncourt, presenti nel *Tempo ritrovato*, emerge con forza l'idea della creazione artistica come frutto della capacità di andare oltre lo strato superficiale delle cose. Proust – contrariamente a quanto fa il Narratore nella *Recherche*, che invece di primo acchito si mette in discussione – condanna in maniera inequivocabile l'eccessiva attenzione ai dati della realtà, attribuendo all'artista un ruolo differente dalla pura trascrizione di ciò che ascolta e dall'esatta riproduzione di ciò che osserva. Le affinità tra Proust e i Goncourt non mancano e si basano sia sull'attenzione alla psicologia dei personaggi sia nella valorizzazione del

¹² *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* (N. 27 – 1977).

dettaglio a scapito della concatenazione generale e nell'uso della giustapposizione a scapito della concreta nozione logica (ciò è rilevabile nella scelta proustiana delle inserzioni e delle digressioni). Forse proprio tale parziale contiguità condusse Proust a inserire il *pastiche* tra le pagine del *Tempo ritrovato*, ponendo l'accento sulla possibilità di fare della propria vita e delle proprie esperienze un romanzo. Tuttavia marcando la propria differenza rispetto agli scrittori realisti, Proust mostra che vi è in lui l'idea di una letteratura che cerca di rappresentarci la realtà altra, una verità vera: «Così la letteratura che s'accontenta di “descrivere le cose”, di darne appena un miserabile rilievo di linee e di superfici, è, pur chiamandosi realista, la più lontana dalla realtà, quella che più ci impoverisce e ci rattrista, perché interrompe bruscamente ogni comunicazione del nostro io presente con il passato, di cui le cose serbavano l'essenza, e con il futuro, dove ci incitano a goderne nuovamente. È questa essenza che un'arte degna di tale nome deve esprimere; e se fallisce, dalla sua impotenza si può ancora trarre un insegnamento (mentre non se ne può trarre alcuno dalle riuscite del realismo), e cioè che si tratta di una essenza parzialmente soggettiva e incomunicabile»¹³.

La realtà quindi non è un «residuo dell'esperienza»¹⁴ ma, come Proust fa dire al Narratore, è il «rapporto tra le sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente»¹⁵.

La rappresentazione della Grande Guerra

La narrazione riguardante la prima guerra mondiale occupa nell'ultimo volume della *Recherche* un posto significativo. Come ha messo bene in evidenza Sabrina Martina¹⁶ lo storico si trova spesso davanti ad una massa opaca di fatti che deve cercare di interpretare. La scelta del romanziere è più agevole, perché egli non può che partire dal suo punto di osservazione: Proust sceglie quello della notte. Che la dimensione not-

¹³ *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 1993, t. IV, p. 565.

¹⁴ *Ibid.*, p. 571.

¹⁵ *Ibid.*, p. 570.

¹⁶ “La notte della storia e le rappresentazioni della grande guerra” in *Quaderni Proustiani*, 2014, pp. 181-196.

turna, connessa al sonno e al sogno, sia collegata in un rapporto stretto con la dimensione storica dell'esistenza umana, è un fatto che appare confermato fin dalla prima pagina della *Recherche*, laddove il Narratore semiaddormentato ci dice che, durante il sonno che precedeva i suoi risvegli notturni, le riflessioni del libro avevano preso un aspetto particolare: «Mi sembrava di essere io stesso quello di cui il libro si occupava: una chiesa, un quartetto, la rivalità di Francesco I e Carlo V»¹⁷. L'inclusione, all'interno di questi pensieri divenuti sogni, di un tema di portata epocale come la contrapposizione tra i due grandi sovrani del sedicesimo secolo rispecchia la volontà di Proust di dare una dimensione storica all'opera appena intrapresa, che si manifesta fin dalla sua *ouverture*.

Nel cuore della Grande Guerra, e soprattutto a partire dal 1916, *Il Tempo ritrovato* si arricchisce di tutto un universo, che Proust sintetizza in una lettera a Rosny aîné del dicembre del 1919, con – per usare le parole di Daria Galateria – una folgorante e ironica attenuazione: «Alla pubblicazione di Swann nel 1913, erano già scritti non soltanto *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le Côté de Guermantes* e *Le Temps retrouvé*, ma anche una gran parte di *Sodome et Gomorrhe*. Ma durante la guerra (e senza toccar niente nella fine del libro, *Le Temps retrouvé*) ho aggiunto qualcosa sulla guerra che conveniva al carattere del signore di Charlus». Scrive ancora la Galateria: «L'evocazione della guerra, i nuovi linguaggi e gli usi che suscita, il disfattismo di Charlus e il bordello di Jupien, tutte le alterazioni che il conflitto induce in Parigi – buia e silenziosa come Combray durante l'oscuramento wagneriano nel corso dei bombardamenti, mondana o dannata nei suoi inferi, i rifugi dei grandi alberghi e i sotterranei del metro – sono miniaturizzati da Proust nel suo “qualcosa sulla guerra”»¹⁸.

Cosa pensava realmente Proust della guerra?

Si può avere un'idea di ciò che Proust veramente pensava della guerra leggendo le sue lettere dell'epoca. Se queste rivelano che durante gli anni 1914-1918 Proust era soprattutto occupato dalla redazione del suo

¹⁷ Dalla parte di Swann, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., t. I, 1983, p. 5.

¹⁸ D. GALATERIA, *Note al Tempo ritrovato* in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., p. 925.

romanzo, dall'intento di essere riformato, da parecchi problemi di salute (riguardo agli occhi, particolarmente) e dalle inquietudini dovute alla situazione finanziaria, esse indicano chiaramente che, come il Narratore della *Recherche*, egli era nondimeno interessato all'evoluzione del conflitto bellico. Proust afferma a più riprese che legge parecchi giornali al giorno per essere al corrente degli ultimi sviluppi e, in una lettera a Lucien Daudet del febbraio 1915, in risposta a una "diceria" secondo la quale «quando gli si parlava della guerra egli rispondeva: Quale Guerra? Non ho ancora il tempo per pensarci, mi occupo in questo momento dell'*affaire* Caillaux», egli insorge: «Ho tutte le ragioni del mondo, purtroppo non ho cessato un minuto di pensare alla guerra fin dall'inizio della mobilitazione e ho accompagnato mio fratello alla Gare de l'Est, e anche successivamente "strategicamente", studiando ridicolmente la pianta dello Stato Maggiore». Essendo stato suo fratello e molti amici e conoscenti mobilitati, Proust trascorre in effetti i quattro anni di guerra in uno stato di angoscia quasi permanente, che si rivelerà più che giustificato visto che perderà per effetto del conflitto due dei suoi più cari amici, Bertrand de Fénelon e Robert d'Humières. Scrive nel 1914 a Gabriel Astruc: «Sono molto inquieto per mio fratello e per molti amici dei quali tremo all'idea di trovare i loro nomi nella liste dei caduti». Aggiunge poi nel 1917: «Piango la morte di tutti, anche di persone che non ho mai conosciuto» spiegando «che è un sentimento che la guerra ha indotto in noi, a causa dell'angoscia quotidiana, quello di farci soffrire per degli sconosciuti». Va anche più lontano l'anno successivo, quando scrive a Jacques Truelle che «piange tutta la giornata, come un rammollito, per i paesi occupati e per le cattedrali distrutte, ancor più di quanto lo faccia per i caduti». A questa ansietà e compassione si aggiungono l'umiliazione e il senso di colpevolezza per non essere stato arruolato: «Sono molto umiliato perché quando tutti servono il paese, io mi sento inutile». Pensa anche ai suoi problemi di salute che attenuano questo senso di colpevolezza: «benedico la malattia che mi fa soffrire, perché se questa sofferenza non serve a nessuno, almeno mi evita quella più grande che mi darebbe lo star bene, la vita facile, mentre soffrono e muoiono tante persone a cui va costantemente il mio pensiero».

Un atteggiamento del genere avvicina Proust al Narratore del romanzo. Inoltre, sempre come quest'ultimo, la sua compassione per i soldati al

fronte non gli impedisce di interessarsi al conflitto dal punto di vista strategico. Per citare Jean-Yves Tadié, «Proust si mostra [...] nelle sue lettere un fine osservatore militare, desideroso di elevarsi, al di là dei fatti, fino alle idee generali, ai motivi che fanno agire l'avversario, alle leggi del loro pensiero»¹⁹.

Il Proust della corrispondenza annuncia il Narratore del romanzo che non riesce a sottrarsi al lato estetico della guerra come quando, in occasione di un allarme aereo, non nasconde il suo entusiasmo. Va ricordato al riguardo quanto ha scritto Luc Fraisse: «Proust percepisce la guerra attraverso un certo numero di suggestioni artistiche». Non v'è dubbio che Proust parteggi per l'armata francese (a differenza di quanto scrive a proposito di Charlus nel corso del conflitto) e si augura la vittoria del suo paese pur sperando, come scrive a Reynaldo Hahn nell'agosto del 1914, «che ci abbracceremo tutti a Parigi quando questi perfidi tedeschi saranno vinti. Ma nell'attesa quanto male essi fanno ai francesi». Quando la vittoria arriva, nel 1918, la sua reazione è misurata; egli non può fare a meno di pensare a quelli che non vedranno questa vittoria. Il giorno dell'armistizio scrive a Mme Straus: «Abbiamo troppo condiviso la preoccupazione per la guerra perché non ci scambiamo, la sera della vittoria, un saluto affettuoso, allegro per il nostro successo, malinconico per coloro che amiamo e che non lo vedranno. Meraviglioso questo finale "allegro presto" dopo un inizio e un andamento lentissimi. Che drammaturgo il destino, o l'uomo che ne è stato strumento. [...] Ma per quanto grande sia la gioia per questa immensa, insperata vittoria, abbiamo tanti morti da piangere che un certo tipo di gaiezza non è la maniera più auspicabile di celebrare».

Proust non è in effetti mai caduto nel patriottismo cieco, non ha mai condiviso l'isteria collettiva che dominava allora in Francia o creduto alle menzogne dei giornali di cui parla Charlus nel suo romanzo. Al contrario, stando alle sue lettere, egli non ha cessato di dar prova di una lucidità e di una obiettività ammirevoli. Così, nella notte dal 2 al 3 agosto 1914, qualche ora dunque prima che la Germania dichiarasse guerra alla Francia, in una lettera a Lionel Hauser, mostra la sua opposizione a questo conflitto di cui prevede uno spaventoso bilancio: «In questi giorni tremendi ho

¹⁹ Cfr. J.-Y. TADIÉ, *Marcel Proust*, t. II, Paris, Gallimard, 1996, p. 257.

altro da fare che scrivere lettere e occuparmi dei miei poveri affari che, ti giuro, mi sembrano irrilevanti quando penso che milioni di uomini stanno per essere massacrati in una *Guerra di mondi* paragonabile a quella di Wells, perché l'imperatore d'Austria ritiene che gli farebbe comodo uno sbocco sul Mar Nero. [...] Ho appena accompagnato mio fratello che partiva per Verdun a mezzanotte. Purtroppo ha voluto farsi mandare in prima linea. [...] Non sapendo esattamente dove sono, dove vanno, cosa rischiano in questa terribile guerra le persone a cui vuoi bene, sta certo che la mia più calorosa simpatia le accompagna e ti accompagna. [...] Spero ancora, io non credente, in un supremo miracolo che fermi all'ultimo istante lo scatenamento della macchina mortifera. Ma mi chiedo come un credente, un cattolico praticante come l'imperatore Francesco Giuseppe, persuaso di doversi presentare dopo la sua morte che non è lontana a Dio, possa accettare l'idea di dovergli rendere conto dei milioni di vite umane che dipendeva da lui non sacrificare».

In seguito, dimostrando che egli non è affetto dalla propaganda onnipotente, scrive a più riprese, come dirà Charlus, che egli non ha nulla contro i Tedeschi e che non comprende come persone preparate e intelligenti possano rifiutare la cultura germanica. Dopo aver appreso la morte al fronte di Bertrand de Fénelon, ne fa l'elogio in una lettera del marzo 1915 a Louis d'Albufera: «Il suo coraggio è stato tanto più sublime in quanto non era mescolato a nessun odio. Egli conosceva a fondo la letteratura tedesca che io ignoro completamente. E diplomaticamente non era la Germania [...] che egli riteneva responsabile della guerra. Che questo punto di vista fosse erroneo è molto probabile; ma ciò testimonia almeno, fino a prova contraria, che il patriottismo di quest'eroe non aveva nulla di esclusivo e cieco». Più tardi, nel 1917, dopo aver letto il testo di una conferenza di Walter Berry, scrive non senza ironia a quest'ultimo: «E a questo proposito io vedo che voi siete mille volte peggiore di Capus che sopprime Strauss, Hegel ma che, accettando Goethe e Beethoven, non cancella tutto un secolo. Voi scrivete che i Tedeschi sono affetti da militarismo irriducibile fin dall'epoca di Cristo...». Di Walter Berry scrive anche a Lionel Hauser che le sue «manifestazioni di odio [...] antigermaniche non appartengono né al mio temperamento, né al mio gusto». In effetti, Proust si augura la vittoria della Francia, ma critica molto raramente i Tedeschi, scagliandosi contro di essi solo in una lettera a Louis d'Albufera, nella quale ironicamente, dopo

l'elogio di Fénelon e dopo aver affermato «che si generalizza troppo sui crimini tedeschi», egli rimprovera loro di essersi accaniti contro la cattedrale di Reims. Se, come scrive a Lucien Daudet, «Boche non figura nel mio vocabolario, e [...] le cose mi sembrano molto meno chiare di quanto non pensino molte persone», ciò dipende dal fatto che contrariamente alla maggioranza dei suoi compatrioti (e come Charlus) egli non è manipolato dalla stampa e non cessa di attaccarne le menzogne. Fin dal 1914, in effetti, egli parla in questi termini, a Daniel Halévy, dei giorni che sta vivendo: «In questo tempo in cui vi è tanto di sublime nei fatti, e così poco nelle parole e negli scritti, nei quali tutti dichiarano che la Guerra ha trasformato gli spiriti, ma lo annunciano in uno stile che mostra troppo che non ha trasformato proprio nulla, perché le stesse sciocchezze, le stesse banalità ritornano ancora nel confronto con i grandi avvenimenti che essi pensano di esprimere, [...] in questo tempo dove non si può leggere un giornale senza disgusto e dove forse non c'è ancora una frase decente scritta sulla guerra». Più tardi scrive a Robert Dreyfus che egli trova tutti i giornali stupidi, tranne la *Situation militaire* di Bidou, e a Gaston Gallimard che «i giornali sono veramente bestiali». Egli ne legge molti ogni giorno per seguire l'evoluzione del conflitto meglio che può, avendo cura di includere tra questi anche l'austero *Journal de Genève* apprezzato per la sua imparzialità. Tra i rari giornalisti che non vengono condannati da Proust figura Paul Souday del *Temps*, al quale egli scrive nel 1915: «Provo molto piacere a dirvi quanto ho apprezzato, per la loro giustizia, la loro verve, il loro coraggio, gli articoli dove quasi soltanto voi, in tutta la stampa avete saputo dire e osare cose che bisogna pensare, ciò che molti pensano di Wagner e di Saint-Saëns, di Strauss».

Il patriottismo eccessivo non trova spazio nelle idee di Proust, che in una lettera a Mme Catusse si prende gioco di Robert de Montesquiou che ha, nel giugno del 1915, pubblicato *Les Offrandes blessées* (188 elegie sulla guerra): «Ha dovuto iniziare il primo giorno della mobilitazione. Quale fecondità!». Sempre a Mme Catusse, egli raccomanda che suo figlio ferito non riparta troppo presto per il fronte e aggiunge, riaffermando così la sua posizione sulla guerra: «Voi forse troverete i miei consigli troppo pacifici e vi prego di credere che non provengono da un animo volgare. Ma io non ho mai accettato che si faccia dell'eroismo sulla pelle degli altri».

Insomma, Jean-Yves Tadié non ha torto di pensare che «le opinioni di M. de Charlus vanno [...] al di là delle opinioni più moderate di Proust»; una lettura attenta delle lettere che egli ha scritto tra il 1914 e il 1918 confermano l'intuizione di Maurice Rieuneau²⁰ che, senza all'epoca conoscere la maggior parte delle lettere che abbiamo citato, scriveva nel 1974: «La critica del nazionalismo passionale è troppo convincente, troppo irrefutabile perché Proust non ne tenga conto» in modo che «sul problema della guerra, Proust era emotivamente con Saint-Loup, ma molto lucido per giudicare i suoi compatrioti con lo spirito di Charlus». Il tema della guerra è percorso nel *Tempo ritrovato* da una tensione verso una verità che trascenda la sfera dell'azione, della storia nella sua brutta attualità, per raggiungere una comprensione non riduttiva, non ideologica del reale. Proust si accorge dell'inermità di ogni propaganda, della sua essenza manipolativa che svaluta anche le cause più nobili, e si vota alla ricerca della più scomoda delle verità, quella che emerge dalla distruzione di tutte le forme di falsa coscienza su cui riposa abitualmente la nostra certezza di essere in buona fede.

*La bellezza del mondo (pensando al libro La Bellezza non si somma di Roberto Maggiani*²¹

Come dire e descrivere la bellezza del mondo? Per far questo, afferma Proust, bisogna superare «il disaccordo tra le nostre impressioni e la loro espressione». Ma che cosa significa accordo tra impressione ed espressione? In base a quale criterio si può apprezzarne la giustezza? Proust sa bene che l'emozione non si comunica in virtù della sola intensità. Essa deve conquistare i mezzi, verbali, pittorici, ecc... che la interpreteranno per manifestarla. Per nascere, i poteri della parola richiedono un percorso di apprendistato, un progresso iniziatico. È da qui che sorge la “grandiosità” del *Tempo ritrovato*: l'ultimo volume della *Recherche* ripercorre – con gli strumenti della maturità infine raggiunta – tutta la serie semi-fittizia (ritorna il rapporto tra vita e opera) dei tentativi ingenui, degli errori,

²⁰ *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974.

²¹ Ancona, Italic, 2014.

dei travimenti, delle ferite che precedettero la chiara consapevolezza del compito da svolgere. Ma tutto ciò ha avuto un prezzo; la padronanza tardiva è stata pagata con l'accettazione di molte perdite, e soprattutto con l'ammissione del soccorso della memoria involontaria che va di pari passo con l'ascesi volontaria e con il rifiuto di ogni "idolatria". Solo una volta invecchiato, l'adolescente esaltato che avrà ormai attraversato tanti lutti, tante futilità mondane, potrà descrivere l'emozione provata dinanzi allo spettacolo del tempo passato, nella spettacolare kermesse del *Bal de têtes* della *Matinée Guermantes*.

La testimonianza dei ricordi del passato porta con sé, nello stesso istante, un compito etico; il senso di un dovere e un imperativo di conoscenza, «vedere più chiaro», vengono distintamente percepiti al di là del trasporto estetico. Il Narratore se ne rende conto attraverso la successione dei ricordi "involontari", superando la sensazione di inquietudine che accompagna l'ebbrezza di tante nuove scoperte. Attraverso la memoria riflessiva, in risposta ai tanti segni che le intermittenze del cuore provocano in lui, il Narratore riconquista lo spettacolo della vita trascorsa. Retrospektivamente comprende che il tempo "perduto" è stato "ritrovato"; i tanti episodi narrati nei volumi precedenti erano stati solo gli antecedenti amorfi di ciò che ora si dispiega nelle pagine del *Tempo ritrovato*, in una scrittura "letteraria" perfettamente articolata. Il dovere viene alla fine soddisfatto, la conoscenza è acquisita: giustizia è infine resa a quell' "istante" miracoloso che è il passato. Ecco allora apparire una gioia inesprimibile, ecco il superamento di ogni insufficienza e del passato timore di non riuscire a cogliere l'"essenza" della vita.

La narrazione offerta al lettore del *Tempo ritrovato* paga dunque un debito antico, consegnando al nostro sguardo tutta l'architettura, la cattedrale costruita nel corso dell'intera opera. La *Recherche* espia, in un certo senso, un tempo in cui la verità delle sensazioni non era stata riconosciuta, e dà voce a una percezione del mondo che fino a quel momento non aveva trovato l'espressione compiuta. È la conferma che l'espressione è sempre in ritardo sull'impressione. Proust lo rivela accentuando lo scarto tra i due momenti. Il presente della sensazione non può essere descritto che al passato. E per giunta questo passato è una finzione: quello che leggiamo è un romanzo. Il miraggio letterario, la sua bellezza, consiste nel rendere credibile il gesto che li cattura, nel far credere che lo scrittore non sia

interamente passato accanto alla vita, e alla verità. Proust non è stato il primo né il solo a sperimentare il “disaccordo” tra ciò che si offre allo sguardo e ciò che il linguaggio è in grado di dire. La distanza è troppo grande, la bellezza troppo inafferrabile, e lo spirito, per quanto faccia esso stesso parte di quel mondo che lo incanta, sente di non avere la forza di registrarlo e fissarlo: *La Bellezza non si somma*.

IL PALAZZO DI FIABA E LA GUERRA ORIENTALE.
PARIGI, IL CONFLITTO, LE *NUITS* DI MARDRUS
NEL *TEMPS RETROUVÉ*

MASSIMO SCOTTI

La lunga storia delle *Mille e una notte* ha trovato in Robert Irwin un affascinante narratore¹. Le fiabe che venivano da lontano a incantare l'Occidente ebbero in Antoine Galland (1646-1715), messo del re in Egitto², non solo un traduttore ma in qualche modo un autore vero e proprio, dal momento che non si conosce l'identità di chi abbia compilato il manoscritto conservato presso la Bibliothèque Nationale (mss. arabes 3609-3611). Tantomeno si conoscono gli inventori o i compilatori delle *Notti*, che non hanno neanche un Omero leggendario e trovano soltanto nella bella Shéhérazade una narratrice fittizia. Fu Galland a scoprirle e a importarle in Francia, decretandone un successo planetario e duraturo, mentre nei paesi arabi quelle storie venivano considerate letteratura di livello infimo. Il loro titolo originale è *Alf layla wa-layla* e “probabilmente molti occidentali sarebbero sorpresi di sapere che sono più lunghe della *Recherche*”³. Questa osservazione di Irwin è tutt'altro che pretestuosa. La *Recherche* qui non viene citata a caso, perché ogni lettore di Proust può

¹ ROBERT IRWIN, *The Arabian Nights: A Companion*, Harmondsworth, Penguin, 1994 (trad. it. di FULVIA DE LUCA, *La favolosa storia delle 'Mille e una notte': I racconti di Shabrazad tra realtà, scoperta e invenzione*, Roma, Donzelli, 2009). Sulla fortuna delle storie orientali in Europa è lo stesso Irwin a indicare FRANCESCO GABRIELI, curatore della loro più bella versione italiana (Torino, Einaudi, 1945) e autore del saggio “Le ‘Mille e una notte’ nella cultura europea”, in F. GABRIELI, *Storia e civiltà musulmana*, Napoli, Ricciardi, 1947, a cui aggiungerei il libro molto più recente di DOMINIQUE JULLIEN, *Les Amoureux de Schéhérazade: Variations modernes sur les 'Mille et une nuits'*, Genève, Droz, 2009.

² Sulla vita e l'opera di Galland, cfr. MOHAMED ABDEL-HALIM, *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*, Paris, Nizet, 1964; RAYMOND SCHWAB, *L'auteur des "Mille et une nuits": Vie d'Antoine Galland*, Paris, Mercure de France, 1964; GEORGES MAY, *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland, ou, Le chef d'œuvre invisible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986; CLAUDE HAGÈGE, *Traitement du sens et fidélité dans l'adaptation classique: Sur le texte arabe des "Mille et une nuits" et la traduction de Galland*, in “Arabica”, 1980, 27, pp. 114-139.

³ IRWIN, op. cit., p. XIV; ne esistono quattro edizioni in arabo, ottocentesche, denominate dai filologi “Calcutta I”, “Bulaq”, “Breslau” e “Calcutta II”.

confermare la presenza costante delle *Notti* nell'immaginario dell'autore, indicate come un vero e proprio modello di scrittura, insieme ai *Mémoires* di Saint-Simon, da attenti interpreti come Dominique Jullien⁴.

Scopo di questo studio vorrebbe essere la dimostrazione dell'ipotesi che le *Mille e una notte* rappresentino qualcosa di più nella costruzione proustiana, cioè un forte elemento genetico e strutturale della *Recherche*, ma anche un suo dettaglio teorico non trascurabile.

Per comprenderlo è necessario fare riferimento al secondo traduttore francese delle *Notti*, Joseph-Charles Mardrus (1868-1949). La sua versione venne data alle stampe fra il 1899 e il 1904; fu completata, dunque, proprio due secoli dopo l'inizio della pubblicazione delle *Nuits* gallandiane (1704-1717). La coincidenza delle date può senz'altro essere casuale, ma è tuttavia significativa: "La versione di Galland dovette occupare un posto speciale nel cuore dei francesi, se solo all'alba del ventesimo secolo fu edita una nuova traduzione", commenta ancora Irwin⁵.

L'atto culturale di Galland, all'inizio del XVIII secolo, ebbe una geniale efficacia: innestare la voga dell'esotismo, sempre suadente e viva nella civiltà francese, sulla moda fiabesca lanciata da Perrault. La corte del Re Sole era pazza d'amore per i racconti di fate, e gli imitatori perraultiani già numerosi, quando giunsero a Versailles quelle storie di sultani e favorite, marinai avventurosi, ladroni misteriosi e tappeti volanti, offerte da Galland come frutti d'oro venuti da lontano. È una costruzione letteraria abilissima, paragonabile a quella architettata da J.K. Rowling, che all'inizio del terzo millennio ha unito la tradizione del *college novel* inglese alla vena *fantasy*, da sempre ammaliante: il risultato è la saga di Harry Potter (1997-2007).

Il dottor Mardrus, dal canto suo, ebbe il merito di adattare le *Notti* al gusto della *fin de siècle* che trascolorava in Belle Époque: ampliò oppure inserì di bel nuovo episodi erotici, e con la scusa di elaborare una versione letterale rese bizzarro e criptico il lessico tradotto dall'arabo, in modo da forgiare uno stile il più possibile grato a simbolisti e decadenti. Ne uscì una nuova immagine delle storie orientali che parevano scritte, come è

⁴ D. JULLIEN, *Proust et ses modèles: les "Mille et une nuits" et les "Mémoires" de Saint-Simon*, Paris, José Corti, 1989.

⁵ IRWIN, op. cit., p. 28

stato notato, da Oscar Wilde o dal Mallarmé dei *Contes indiens*. Ma la sua era soprattutto – e finalmente – una veste delle *Notti* in grado di piacere a un pubblico *adulto*, privata degli aspetti bambineschi (e già all'epoca ormai desueti) della versione gallandiana.

Così il brano in cui il Narratore parla del doppio regalo della madre, cioè le due diverse edizioni delle *Notti*, offre a Proust un'occasione per confrontare quell'antico amore letterario nel suo doppio aspetto, infantile e maturo: “Mais, après avoir jeté un coup d'œil sur les deux traductions, ma mère aurait bien voulu que m'en tinsse à celle de Galland [...]. En tombant sur certains contes, elle avait été révoltée par l'immoralité du sujet et la crudité de l'expression” (II, 836-7)⁶. Nella sua *pruderie*, la madre del Narratore ha colto perfettamente l'originalità del lavoro di Mardrus. Ma chi era quell'uomo “terrificante, dalla gran barba nera”⁷, come lo definisce Painter?

Nato al Cairo da una famiglia di origine caucasica (il nonno, che viveva in Mingrelia, era stato un indipendentista e aveva combattuto con i musulmani contro l'annessione alla Russia), Joseph-Charles Mardrus era cresciuto in un ambiente arabofono, anche se la sua conoscenza della lingua fu giudicata in seguito, dagli esperti, piuttosto approssimativa. Dopo aver studiato medicina in Francia lavorò come ufficiale sanitario del ministero dell'Interno nelle colonie, soprattutto in Nord Africa. La sua traduzione delle *Notti* fece gridare al miracolo i letterati ma lasciò freddi gli ambienti accademici. Uno dei più grandi estimatori fu André Gide, per motivi che si possono intuire: il suo amore per il Maghreb e la sua propensione per l'omoerotismo, strettamente avvinte, si riflettevano elegantemente nelle pagine di Mardrus.

“Gide, comunque, non poteva valutare l'originale arabo, né tantomeno era in grado di andare oltre il *bon goût* della sua epoca; non era pertanto consapevole di quanto le *Notti* di Mardrus parlassero al suo tempo e del suo tempo”. Questa è l'opinione di Irwin, che aggiunge: “La versione che [Mardrus] propose dei racconti arabi era il tardo prodotto di un certo gu-

⁶ I brani della *Recherche* sono citati dall'edizione curata da JEAN-YVES TADIÉ, *À la recherche du temps perdu*, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1987. Il numero romano si riferisce al volume, la cifra araba alla pagina citata.

⁷ GEORGE D. PAINTER, *Marcel Proust: A Biography*, trad. it. di ELENA VACCARI SPAGNOL e VITTORIO DI GIURO, *Marcel Proust*, Milano, Feltrinelli, 1965, 1986, p. 653.

sto *fin de siècle*: il ritratto di un Oriente immaginifico, intessuto dei vapori dell'oppio, fatto di lussuosa sregolatezza, paradisi perduti, malinconica opulenza e odalische languide in gabbie dorate”⁸.

Il medico affermò, all'inizio del suo lavoro, di aver usato come fonte il testo migliore a disposizione, cioè l'edizione Bulaq. Agli studiosi che notavano discordanze tra la sua versione e quella dell'originale arabo rispose dando una diversa spiegazione dei fatti, sostenendo cioè di possedere un manoscritto nordafricano del XVII secolo, che in realtà era inesistente. Di fronte alle critiche sempre più insistenti e impietose degli accademici, Mardrus promise di pubblicare un saggio traduttologico in cui avrebbe motivato le sue scelte stilistiche e lessicali, per confermare la precisione del suo lavoro, ma non lo scrisse mai.

Il pubblico invece continuava ad apprezzare la nuova traduzione delle *Notti*, tanto che il successo spinse l'editore Jonathan Cage, nel 1923, a pensare di volgere in inglese l'opera di Mardrus. Venne incaricato di tale compito un altro estimatore delle nuove *Notti*, Thomas Edward Lawrence, proprio quel “Lawrence d'Arabia” il cui entusiasmo per Mardrus doveva essere stato alimentato dalle identiche predilezioni gidiane. Per quanto amasse gli arabi e la loro cultura, probabilmente Lawrence non aveva una conoscenza approfondita della lingua e della letteratura del Nord Africa, visto che il suo giudizio su Mardrus era inflessibilmente entusiastico; neanche tale impresa, comunque, si realizzò mai.

T.E. Lawrence si era presentato a casa del “docteur ès-Nuits”⁹ alla fine del 1915, in qualità di lettore riconoscente, proprio come il giovane Mardrus aveva fatto, tanto tempo prima, con il suo idolo poetico Mallarmé, facendogli visita in Rue de Rome con l'omaggio fatale di un *encrier* d'argento, destinato ad alimentare la sua fama futura di mago orientale. Il dono prezioso era stato offerto con un avvertimento: “Ne laissez jamais sécher l'encre au fond: vous mourriez dans le mois”. Voleva essere un incoraggiamento al maestro, notoriamente afflitto dal terrore della sterilità creativa, ma in seguito la stampa – non smentita da Mardrus – volle interpretarlo come un sortilegio; quando Mallarmé morì, nel 1898, si scoprì

⁸ IRWIN, op. cit., p. 29.

⁹ Così lo chiamava Robert de Montesquiou: cfr. DOMINIQUE PAULVÉ e MARION CHESNAIS, *Les “Mille et une nuits” et les enchantements du Docteur Mardrus*, Paris, Norma, 2004, p. 56.

che qualche settimana prima la boccetta d'inchiostro era stata trovata vuota, benché il poeta stesso l'avesse riempita la sera precedente¹⁰.

Questo esempio aneddotico serve a dare un'idea della popolarità che il traduttore delle storie arabe riuscì a ottenere, subito dopo il suo arrivo a Parigi, e della fama che si conquistò non solo negli ambienti letterari, ma anche in ogni tipo di contesto mondano e culturale, trovandovi estimatori illustri e amicizie durevoli, dal gruppo della *Revue Blanche* a Sarah Benhardt, da François Coppée a Frédéric Mistral, da Joris-Karl Huysmans a Paul Valéry (che gli dedicò una poesia), per arrivare infine al principe della moda parigina, Poiret, con il quale organizzerà un paio di feste celeberrime ispirate proprio alle *Mille e una notte* (nel 1911 e nel 1912)¹¹.

Un particolare *trait d'union* fra Mardrus e Proust era costituito dalla moglie, Lucie Delarue, che riproduceva con il medico una storia sentimentale e matrimoniale parallela a quella di Colette e Willy. Le due scrittrici erano destinate a sfuggire entrambe ai loro mariti-sultani, per approdare allo stesso circolo saffico, quello delle *grandes lesbiennes*, fasciose, colte, cosmopolite, che avevano un loro feudo a Parigi nella dimora della celeberrima Amazone, Natalie Clifford Barney.

“Negli ultimi quindici anni della sua vita Proust dovette aver notizia dell'esistenza di un gruppetto di signore affascinanti e piene di talento, che preferivano la reciproca compagnia a quella degli uomini” scrive Painter. “Le grandi cortigiane Liane de Pougy ed Émilienne d'Alençon le frequentavano per un'idillica vacanza dai doveri professionali. La loro compagnia era prediletta anche da certe signore sposate e pentite, che le preferivano ai noiosi mariti: tra loro c'era la pittrice Romaine Brooks, l'amica di Proust Mme de Clermont-Tonnerre, il cui aspetto virile si andava accentuando sempre più, la femminista inglese Anna Wickham, Yvonne Sabini, una tossicomane moglie dell'addetto commerciale italiano a Parigi. Nell'anteguerra, il nucleo di quella piccola brigata era formato da Natalie Clifford Barney, Lucie Delarue-Mardrus, Renée Vivien e la sua amica Evelina Palmer”¹².

¹⁰ Ivi, p. 21.

¹¹ Cfr. il capitolo “La Mille et deuxième nuit” in PAUL POIRET, *En habillant l'Époque*, Paris, Grasset, 1930 (trad. it. di SIMONA BROGLI, *Vestendo la Belle Époque*, introduzione di SOFIA GNOLI, Milano, Excelsior 1881, 2009).

¹² PAINTER, op. cit., p. 653.

L'idea di questa "piccola brigata" non deve essere risultata estranea all'invenzione del gruppo femminile, e segretamente saffico, rappresentato dalle *jeunes filles en fleur* proustiane; le suggestioni che promanano sia dall'ambiente reale del gineceo illustre, sia dalle storie orientali nella loro veste moderna, hanno entrambe a che fare con la coppia Delarue-Mardrus, che nella Parigi di quegli anni furono fastosi anfitrioni e protagonisti onnipresenti delle scene mondane. Pochi fra i testimoni dell'epoca mettono in dubbio i loro rispettivi fascino personali: lui esotico ed enigmatico, lei seducente e silenziosa, ma anche dotata di talento; fra le rare voci contrastanti, quella di Anna de Noailles, che diceva di Lucie "Sembra una teiera", svelando così una certa invidia. Peraltro, a giudicare dalle foto, si direbbero gemelle.

I riferimenti proustiani alle *Mille e una notte* erano dunque perfettamente comprensibili da parte del pubblico colto, a quell'epoca, dal momento che l'orientalismo era di gran moda e la nuova traduzione di Mardrus era giunta a sancire un patto d'amore fra Parigi e il miraggio del Levante, lungamente preparato da una serie di avvenimenti culturali, politici e sociali: la spedizione napoleonica in Egitto, all'inizio del secolo, e le conseguenti scoperte di Champollion; ancor prima, la fondazione dell'École de langues orientales (1795); la conquista dell'Algeria, nel 1830; l'apertura del canale di Suez, nel 1869; la voga pittorica e fotografica dell'immaginario esotico e le esposizioni universali che portavano in Francia l'Oriente, addomesticandolo, rendendolo decifrabile e presente, da lontanissimo e sfingeo che era, ma anche suscitando, come ha spiegato Said¹³, insanabili equivoci.

È noto come una delle preoccupazioni più forti che affliggevano Proust intento alla conclusione della sua immensa opera fosse l'evidenza della sua struttura; come spiega molto bene Mariolina Bertini a proposito della composizione del *Temps retrouvé*, gli sforzi dell'autore erano volti al chiarimento di un punto cruciale che poteva insidiare la comprensione del suo lavoro: "Uno degli equivoci in cui più frequentemente incorsero i primi critici e i primi lettori di *Swann* fu quello di considerare la *Recherche* come

¹³ L'ovvio riferimento è al sin troppo citato *Orientalism*, del 1978. Un bel libro che ne spiega i limiti e i difetti è stato scritto ancora da R. IRWIN, *For Lust of Knowing: The Orientalists and their Enemies*, London, Penguin, 2006 (trad. it. di FRANCESCA GERLA, *Lumi dall'Oriente: L'orientalismo e i suoi nemici*, Roma, Donzelli, 2008).

un'immensa divagazione, ricca di sottigliezze psicologiche e di particolari colti con stupefacente virtuosismo descrittivo, ma priva di ossatura, sproorzionata, cresciuta casualmente secondo il proliferare dei ricordi, senza ordine e senza armonia”¹⁴.

Era l'ampiezza stessa dell'opera a minacciarne la comprensione, quindi, per una sorta di babelico contrappasso alla temerità demiurgica del suo autore: “Contro questo fraintendimento, particolarmente grave perché coglieva un aspetto reale del suo metodo compositivo – il moltiplicarsi anarchico e impreveduto dei nuclei narrativi – senza tener conto però del movimento opposto e complementare che integrava incessantemente i frammenti dispersi del vissuto nella ricerca di una verità superiore, Proust reagì più volte, affermando che la struttura della sua opera corrispondeva a un preciso piano architettonico, rigoroso benché velato”¹⁵.

Era certo vero che l'ultima parte dell'ultimo volume dell'opera fosse stata scritta subito dopo la parte iniziale del primo, come spiega Proust medesimo al critico Paul Souday nel dicembre del 1919 e poi a Jacques Boulanger il primo gennaio dell'anno successivo¹⁶. L'esame dei manoscritti lo prova al di là di ogni dubbio e M. Bertini lo illustra egregiamente nella *Introduzione* citata, ma forse la verità non bastava, né le intenzioni erano sufficienti: occorre rendere più visibile non solo la forma dell'edificio ma anche qualche aspetto del metodo utilizzato nella sua costruzione, prima che fosse troppo tardi. Non potendo ovviamente tornare sui primi volumi del ciclo narrativo, già pubblicati, e sentendo che il tempo a disposizione era quasi terminato (con la consapevolezza preveggenza di chi aveva lasciato che la propria opera divorasse l'esistenza stessa dell'artefice), Proust decideva di disseminare il volume conclusivo di indizi compositivi in grado di illuminare la struttura dell'insieme, se necessario in maniera abbagliante. Per natura più portato alla ricercatezza dell'allusione che alla brutalità della dichiarazione esplicita, però, sceglie di farlo ricorrendo a immagini e metafore che rendono, se possibile, ancora più intricato il tessuto dei rimandi e più ricca la sua caverna di Alì Babà.

¹⁴ MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI, introduzione a *Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1978, p. V.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Le due lettere sono pubblicate nella *Correspondance générale*, Paris, Plon, 1932, nel vol. III, rispettivamente alle pp. 72 e 202.

L'immaginario delle *Notti*, così familiare ormai al pubblico letterario, si prestava perfettamente a tale scopo e permetteva di saldare con eleganza il principio di un percorso sterminato alla sua fine. Il palazzo fiabesco intravisto nell'infanzia, più splendente ancora del miraggio aristocratico del castello di Guermantes – più grandioso per la mente perché non reale, e in grado di articolare l'immaginazione, alimentandola, quanto la fascinazione del passato medievale, altrettanto favoloso, era in grado di illuminare con una luce unica la realtà concreta della vita dei vicini illustri – si propone come paradigma di ogni suggestione, modello ancestrale dell'esistenza umana che si espande nei misteri del sogno e del tempo; la sua unione con il momento attuale e cronachistico della guerra forma un insieme dagli aspetti vertiginosi, in cui il tempo cronologico sembra potersi annullare. I fantasmi della lontananza prendono corpo nella Parigi del coprifuoco; gli stranieri che la popolano rendono reale la fiaba antica; le ore più cruente dei bombardamenti possono perdere almeno parte del loro volto orrifico per chi le può vivere attraverso il filtro di storie amate nell'infanzia: questa è la consolazione e la difesa che la letteratura offre, per allontanare l'incombere della Storia e del suo dolore.

Le *Nuits* assumono dunque un significato strutturale profondo e svelano un segreto essenziale: la tremenda realtà concreta della guerra si disgrega e si trasfigura in una parvenza di fiaba agli occhi dell'artista, come ogni evento umano che il tempo alla fine cancella.

Un'ultima osservazione prima di procedere a una sintetica analisi dei brani: le *Notti* non costituiscono soltanto un modello "esterno", come ha indicato con precisione D. Jullien, ma a mio parere suggeriscono anche un esempio stilistico; le frasi-baule o frasi-scrigno di Proust sono costruite come le storie interminabili di Shéhérazade, che non dovrebbero *mai* terminare, per sconfiggere la morte. Il ramificarsi delle subordinate e degli elementi accessori, in quei periodi sintattici, si espande sino all'inverosimile per catturare le immagini del mondo, per non lasciar sfuggire, potenzialmente, alcuna sfumatura del ricordo, prima che scompaia definitivamente nella cancellazione del tempo a cui ogni memoria è condannata.

Nella primissima parte della *Recherche*, tre sono i luoghi precisi in cui si allude alle *Notti*. Offrono un'indicazione trigonometrica al Narratore

che persegue la propria individuazione, nel flusso degli anni e degli spazi diversi dove la sua esistenza è trascorsa. Il primo è senz'altro il brano in cui si accenna al *fauteuil magique*, che si comporta esattamente come un tappeto volante:

Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes [...]. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée (I, 5).

Il secondo punto in cui si fa allusione alle *Notti* è ancora più esplicito: la menzione delle *assiettes à petits fours* della casa di Combray, su cui sono dipinti Alì Babà e i quaranta ladroni (I, 57). Il terzo riferimento è più elusivo, anzi persino fuorviante.

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous (I, 43-44).

Con tipico gusto per la complessità, ma anche con la civetteria della dissimulazione, Proust attribuisce questo concetto alla tradizione celtica; eppure non è difficile individuare l'immagine sottesa, che è quella degli *djinn* imprigionati negli oggetti, primo fra tutti il Genio nella lampada di Aladino.

La cosa che contiene lo spirito, la prigionia dell'entità eterea in un corpo (mutuata dalle dottrine gnostiche o dalla fede nella reincarnazione) sono figure di pensiero provenienti da concezioni arcaiche. Si trasformano qui in una delle idee cardinali del romanzo, dove si riflettono molteplici

aspetti della temperie culturale in cui l'autore viveva e pensava: il feticismo estetizzante della *Décadence*, il gusto parossistico per il collezionismo (a cui alludeva Luigi De Nardis, fra l'altro, parlando di oggetti-ricordo¹⁷), un certo neoanimismo che costituiva l'emanazione e il precipitato della congerie di credenze e dottrine mistico-esoteriche di cui la *fin de siècle* era intrisa; lo stesso revival spiritico venuto dall'America a metà Ottocento non è estraneo a tale concezione ancestrale.

Da queste tre allusioni aurorali al mondo dell'Oriente si dipartono sentieri analogici che percorrono l'intero spazio della *Recherche*; le tracce disseminate dal bambino fantasioso, nella sezione dedicata a Combray, vengono infine ritrovate nell'ultimo volume dell'opera, dove si rifrangono e si moltiplicano le suggestioni orientali che hanno il potere di chiudere la grande ellissi temporale in un istante sconfinato, quello dell'*adoration perpétuelle* in cui presente e passato si sovrappongono. Con saggezza compositiva da autentico sinfonista, Proust riprende per dettagli, dapprima minimi e poi più ampi, secondo un preciso andamento musicale, temi e motivi esotizzanti, destinati a convergere e a fissarsi compiutamente nella figura della "guerra orientale", la situazione della Parigi bellica e cosmopolita dove tutte le etnie si confondono.

Fin dall'inizio del *Temps retrouvé*, la descrizione in immagini molto whistleriane – e quindi molto elstiriane – della stanza di Tansonville viene condotta, con un tocco *gautieriste* (IV, 275-276), secondo una fittissima rete di dettagli tutti in vario modo esotizzanti e orientaleggianti.

"Tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler en style japonais pour halluciner les heures que vous passez au lit" (IV, 275).

Gilberte fa visita all'amico vestita come Teodora, ballerina e poi imperatrice d'Oriente, sposa di Giustiniano: "Je restai stupéfait comme si j'avais eu devant moi une actrice, une espèce de Théodora" (IV, 280).

La doppia figura di Morel "excessivement noir" accanto a Saint-Loup "grand seigneur blond doré" (IV, 283) riproduce la dualità fondamentale delle etnie e delle contrapposizioni (pelle bianca e pelle nera, civiltà e natura, Oriente e Occidente, *erastés* raffinato e maturo contro *eròmenos* selvaggio e tentatore). È la stessa dualità dell'attrazione e del magnetismo che avvicina i mondi, al di là delle convenzioni sociali e delle separazioni fra stirpi e domi-

¹⁷ Cfr. LUIGI DE NARDIS, *Impressionismo di Mallarmé*, Roma, Salvatore Sciascia, 1957.

ni culturali, che si trova nella *Fille aux yeux d'or* (IV, 284 e *passim*). Gilberte legge proprio questo romanzo, che narra una vicenda molto prossima alle atmosfere delle storie arabe, scritta da un autore che sognava di comporre le *Mille e una notte* d'Occidente: Balzac¹⁸. L'irregolarità stessa degli amori a cui alludono queste pagine (l'omosessualità di Saint-Loup, il lesbismo di Albertine) sono una conseguenza delle aperture culturali indotte proprio da Mardrus, che faceva tutt'altro rispetto a quel che aveva fatto Galland: non censurare ma insistere, al contrario, sugli aspetti più eroticamente ambigui delle *Notti*, molto grati al pubblico colto ed eccentrico del primo Novecento, felice di sentirsi un po' perverso e un po' più libero di quanto non lo consentisse la morale borghese. Se alla fine del secolo XIX il miraggio edonistico era stato il Basso Impero romano, all'inizio del XX l'antidoto alla noia delle *bonnes mœurs* si cercava sempre più a Oriente, e Mardrus era stato tempestivo e astuto nell'offrirlo, come un sapiente stregone.

Le *Mille et une nuits* sono infine direttamente nominate nel pastiche del *Journal* dei Goncourt (IV, 288), tutto intessuto, anch'esso, di richiami orientali: i crisantemi giapponesi che adornano la tavola di Madame Verdurin (IV, 288), le *assiettes des Yung-Tsching* (IV, 289) e il *plat Tching-Hon* (IV, 290) che attestano il gusto troppo esibito per le *chinoiseries*, già all'epoca deprecabile.

Questa specie di "antiporta" dell'ultimo volume prelude alla descrizione dell'alta società in tempo di guerra. Le mode belliche, dominate dallo stile di Poiret, vengono evocate con dovizia di dettagli; anch'esse concorrono alla progressiva "esotizzazione" di Parigi, in cui le fogge degli abiti sono sempre più retaggio di un *altrove*, a cominciare dalle "tuniques égyptiennes droites, sombres, très guerre" (IV, 302). Inizia quindi a delinearci il paesaggio della Parigi bellica su cui le ombre orientali si proiettano come emesse da una lanterna magica, trasfiguranti, disoggettivanti:

Et la femme qu'en levant les yeux bien haut on distinguait dans cette pénombre dorée, prenait dans cette nuit où l'on était perdu et où elle-même semblait recluse, le charme mystérieux et voilé d'une vision d'Orient (IV, 315).

¹⁸ Sulla *Fille aux yeux d'or* e i suoi rapporti speculari con la vicenda del Narratore e di Albertine cfr. la sezione relativa in M. BONGIOVANNI BERTINI, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 207-227.

Le stesse efferatezze del bordello, gli intrecci sadomasochisti dei piaceri di Charlus trovano riscontro nelle leggendarie peccaminosità orientali; un analogo immaginario di selvatichezze e violenze barbariche è evocato nell'assassinio di Rasputin (IV, 356).

Con grande intelligenza coloristica, non solo tematica, e con un espediente tecnico mutuato – ancora – dal linguaggio musicale, Proust riesce anche a sdoppiare i suoi motivi esotici, accostando all'Oriente delle *Notti* l'immaginario germanico (IV, 338 e *passim*). La terra di Wagner forma per la Francia un "altro Oriente", data la sua posizione geografica collocata a est: bisogna infatti notare quanto tali punti cardinali siano sempre soggettivi, culturalmente delineati all'interno di un discorso politico-intellettualistico, come ha insegnato a definirlo Foucault. Dalla Germania viene la guerra, e favolosamente bellicosi erano i sovrani orientali; i germani sono essenzialmente barbarici, pur restando legati geneticamente ai francesi; in ogni guerra il nemico viene esotizzato, quindi erotizzato (non sempre in negativo) e demonizzato: in una parola, lo si "orientalizza", come intuiva Said¹⁹.

Inizia così a profilarsi la vertigine chimerica fra le epoche e gli spazi; al Narratore che non ha conosciuto alcun Levante oltre Venezia, almeno nei suoi viaggi fisici (dato che i suoi itinerari mentali sono andati ben al di là), giunge grata la visita dell'esotico nella città che gli è familiare – una risposta reale e storica al vagheggiamento orientale coltivato sin dall'infanzia:

Là, l'impression d'Orient que je venais d'avoir se renouvela, et d'autre part à l'évocation du Paris du Directoire succéda celle du Paris de 1815. Comme en 1815 c'était le défilé le plus disparate des uniformes des troupes alliées; et parmi elles, des Africains en jupe-culotte rouge, des Hindous enturbannés de blanc suffisaient pour que de ce Paris où je me promenais je fisse toute une imaginaire cité exotique, dans un Orient à la fois minutieusement exact en ce qui concernait les costumes et la couleur des visages, arbitrairement chimérique en ce qui concernait le décor, comme, de la ville où il vivait, Carpaccio fit une Jérusalem ou une Constantinople en y assemblant une foule dont la merveilleuse bigarrure n'était pas plus colorée que celle-ci (IV, 342).

¹⁹ È il "dialogo a distanza, inatteso e leggermente perturbante, fra Occidente e Oriente" a cui allude GIUSEPPE GIRIMONTI GRECO nel suo articolo "Cattedrali moribonde e 'monumenti quasi persiani': La riscrittura di un archetipo giovanile", in *Non dimenticare di Proust: Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di ANNA DOLFI, Firenze University Press, 2014, p. 581.

Fine umorista, Proust ci parla delle sofferenze di Madame Verdurin, la cui colazione è guastata dalla mancanza di *croissants* (IV, 352). È un gioco di parole che si comprende a distanza, perché il *croissant* lunare, la falce di luna araba, comparirà più tardi a suggellare l'incantesimo della notte levantina (IV, 385-388 e *passim*).

Il primo riferimento, nella geografia mobile e magica di Proust, è a un meridione d'Italia anch'esso, saidianamente, orientalizzato: la Pompei sodomitica e gomorrita che il Vesuvio punisce, come il biblico fuoco dal cielo (IV, 385-386). Quindi l'Ellade, di nuovo la Germania, e infine le porte del Bosforo:

Il faisait une nuit transparente et sans un souffle; j'imaginai que la Seine coulant entre ses ponts circulaires, faits de leur plateau et de son reflet, devait ressembler au Bosphore. Et, symbole soit de cette invasion que prédisait le défaitisme de M. de Charlus, soit de la coopération de nos frères musulmans avec les armées de la France, la lune étroite e recourbée comme un séquin semblait mettre le ciel parisien sous le signe oriental du croissant (IV, 388).

Queste sono probabilmente le ultime immagini inserite da Proust nella sua opera: "Si tratta dell'ultima grande aggiunta non compresa nel piano originario," scrive M. Bertini, che così chiarisce: "Secondo la cronologia della composizione del romanzo, l'estrema visione di Proust non è la *matinée* nella quale sfilano i personaggi incanutiti, già descritta nel 1909 e nel 1912, ma l'inquietante Parigi trasformata dalla guerra in una città delle *Mille e una notte*, dove Charlus e il Narratore si muovono in un mondo di fantasmi sotto il segno simbolico della mezzaluna"²⁰.

Le *Notti* assumono quindi, nella grande opera, un rilievo del tutto particolare: l'hanno ispirata, insieme ad altri innumerevoli modelli letterari (da Chateaubriand a Saint-Simon, da Anatole France a Tolstoj, oltre naturalmente a Balzac), ne hanno guidato la conclusione e la finitura strutturale, quindi la suggellano, perché a pochi passi dalla fine Proust ricorda l'antica narratrice, suo alter ego, che raccontava le proprie storie per scongiurare la morte.

²⁰ M. BONGIOVANNI BERTINI, introduzione al *Tempo ritrovato*, cit., p. XVI.

Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interrompais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir (IV, 483).

In tal senso la *Recherche* appare davvero qualcosa di simile ai “contes arabes d'une autre époque” (I, 483), dove un ideale di civiltà e una strenua fiducia nei poteri del racconto si oppongono – disperate quanto caparbie – alla minaccia della distruzione. E l'allusione di Proust ai “nos frères musulmans” (IV, 388), cooperanti con l'esercito francese, non deve suonare paternalistico, ma potrebbe anzi commuovere profondamente, in tempi che temono scontri di civiltà e assistono a lotte fratricide.

AL RIPARO DELL'ASSENTE: LA MADRE, IL LUTTO E LA CREAZIONE IN PROUST E BARTHES

FABIO LIBASCI

“Longtemps je me suis couché de bonne heure”: così Roland Barthes decide di intitolare la conferenza che tiene nel 1978 al Collège de France, conferenza di cui conviene stabilire subito l'importanza. Fin dalle prime battute, egli rivela al pubblico che proporrà una conferenza su Proust e se medesimo, o meglio su Proust come luogo di una identificazione, di un'aspirazione particolare: quella di scrivere; «je ne m'identifie pas à l'auteur prestigieux d'une œuvre monumentale mais à l'ouvrier, tantôt tourmenté, tantôt exalté, de toute manière modeste, qui a voulu entreprendre une tâche à laquelle, dès l'origine de son projet, il a conféré un caractère absolu»¹. Sono in molti a conoscere la fedeltà quasi religiosa di Barthes all'opera proustiana, meno forse quelli che riconosceranno in queste frasi il desiderio che nutre il semiologo negli ultimi anni: scrivere un romanzo. Desiderio che alberga in *Barthes par Roland Barthes*, in alcune interviste, nelle lettere agli amici, nei frammenti pubblicati postumi e nei corsi tenuti proprio al Collège. Proust viene eletto a guida e a guardia di questo progetto irrealizzato di romanzo che presto si può leggere come romanzo di un progetto, sulla scorta di Girimonti Greco² o di Gallerani³. Questa premessa va intesa come un primo approccio al tema dell'assenza, del lutto e della creazione, e va considerata come la parte del tesoro che emerge dal fondo di uno scrigno: in questo caso la lettura di Proust proposta da Barthes, l'esemplificazione di un'identificazione che trapassa quello stesso desiderio di scrivere e rimonta fino all'originale impedimento e poi scioglimento. È alla biografia di entrambi che ancora bisogna guardare, a

¹ R. BARTHES, «Longtemps je me suis couché de bonne heure», in, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 313-314.

² Cfr. G. GIRIMONTI GRECO, *L'ultimo Barthes fra "science du sujet" e "imitation" proustiana*, e, *La Nonna étrangère: (per)-turbamenti ottici ed epistemo-affettivi in Proust*, in *Dove non c'è nome. Nuovi contributi sul perturbante*, a cura di A. BUTTARELLI e G. RIMONDI, *Scuola di cultura contemporanea*, Mantova, 2007. Per la feconda lettura di questi contributi esprimo la mia gratitudine.

³ Cfr. G. M. GALLERANI, *Roland Barthes e la tentazione del romanzo*, Milano, Morellini, 2012.

quella madre, a quell'assenza da cui scaturisce la grande opera per Proust e la piccola *Chambre claire* per Barthes. Aggiungeremo ancora che, grazie alla pubblicazione del *Journal de deuil*⁴ composto dall'indomani della morte della madre, il 25 ottobre 1977, la centralità del lutto non può più essere messa in dubbio. Possiamo subito anticipare che il lutto e il fantasma della madre si rivelerà nei due autori, come in un vero e proprio romanzo di formazione, salvifico.

Fra il 1910 e il 1925, Freud si interroga a più riprese sul lutto e la malinconia. A partire dal celebre e discusso *Leonardo* del 1910, Freud elabora alcune tesi legate alla creazione come sostituto dell'attività sessuale e in seconda istanza come fantasma della perdita della madre. È la madre il soggetto che Freud interroga, quella madre naturale a cui viene strappato il piccolo Leonardo per essere consegnato alla matrigna. Assume così un senso particolare il ben noto ricordo mnestico del nibbio che è al centro dell'indagine. Nell'opera d'arte, suggerisce Freud, i conflitti vengono pacificati: «sotto il sorriso beato di sant'Anna l'artista ha smentito e celato la gelosia che la poverina provò quando dovette cedere alla più nobile rivale prima l'uomo e poi anche il figlio»⁵. Freud è convinto che attraverso l'opera d'arte Leonardo abbia superato e appagato il desiderio fusionale di vita con la madre e il suo ideale di essere il maschile-femminile rappresentato dal quel nibbio maschio-femmina.

In *Lutto e Melanconia*, dopo aver descritto gli stati psichici caratteristici (il venir meno dell'interesse per il mondo esterno, la perdita della capacità d'amare, l'avvilimento del sentimento di sé, l'avversione per ogni attività che non sia legata alla memoria), Freud spiega in cosa consista il lavoro del lutto, ovvero quell'esame di realtà che dimostra che l'oggetto non è più. A partire da questo esame si attiva l'esigenza che l'investimento libidico si ritiri da quell'oggetto; una volta portato a termine questo lavoro l'Io ridiventa libero.

Proust guarirà mai da quel lutto? L'ombra della madre davvero si ritira quando l'opera è terminata? Diciamo pure subito che siamo convinti – non pretendendo di essere i soli o i primi ad affermarlo – che la *Recherche* sia il grande e unico lavoro che Proust è in grado di realizzare dopo la morte della madre e di Agostinelli, l'unica costruzione possibile: un monumento alla

⁴ ROLAND BARTHES, *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, 2009. Tr. it. di V. MAGRELLI, *Dove lei non è*, a cura di Nathalie Lèger, Torino, Einaudi, 2010.

⁵ S. FREUD, *Leonardo* (1910), Torino, Boringhieri, 1975, p. 68.

memoria per chi leggerà la sua opera. Cosa è e cosa fa, dopotutto, la scrittura, in Proust, se non mettere in scena i conflitti del paziente-scrittore? La *Recherche* può essere letta come una lunga ed estenuante auto-analisi il cui termine coincide con la luce restituita ai fantasmi. Rivive poi in Proust, come in molti pazienti, l'urgenza di lasciare la cura proprio nel momento in cui "si sta per guarire"; l'opera la si è sognata come la guarigione solo sperata, estimo di un desiderio senza compimento. Sussiste, per convesso, l'incapacità di staccarsi dal medico come a staccarsi dall'opera – nelle ultime pagine della *Recherche* il Narratore è angosciato all'idea di abbandonare la sua opera che non è mai finita, ma necessita sempre di un'ultima parola per mettere a tacere l'angoscia, per paura di risvegliare altri demoni, per paura che quel rimosso mai sopito torni a colpire come un diavolo a molla. La scrittura, ancora, come terapia infinita? Come infinita messa in scena isterica del lutto? Sono certo ipotesi affascinanti che pure hanno bisogno di qualche riscontro all'interno dell'opera proustiana.

La realtà, nella scrittura, viene elusa con la fuga nel passato che è anche una fuga in avanti, verso la sua riconquista; il presente, quello della scrittura, viene licenziato nell'atto stesso⁶. L'opera d'arte è perciò un territorio protetto in cui rifugiarsi, ricreare il proprio mondo e fantasticarvi; la scrittura è perciò quel mondo dove psicosi e nevrosi possono convivere in cocente tensione tra la troppa realtà (nella psicosi), e la perdita di una sua parte considerata insopportabile (nella nevrosi).

La madre in Proust è protagonista intermittente, talvolta presente proprio in quanto assente: con lei si apre la *Recherche*. La prima parte del primo volume della *Recherche* ruota in fondo attorno a questo bimbo insaziabile e alla sua mamma divisa fra un amore viscerale e l'obbedienza alla morale borghese che le imporrebbe un rapporto certamente più distante; in seconda istanza la madre è la letteratura: è con lei che il protagonista inizia a leggere *François le Champi* di George Sand ed è grazie al suo invito a bere una tazza di thé che ha luogo la prima epifania del romanzo.

È poi nel corso del secondo viaggio a Balbec, nella seconda parte di *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, che ricompare prepotentemente la ma-

⁶ Si ricorda su questo tema l'importante G. DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

dre. Il protagonista sta viaggiando in direzione della località normanna quando si accorge, per la prima volta, della possibilità che questo viaggio rappresenti la metafora e l'anticipazione della loro effettiva separazione, della perdita dell'oggetto che avverrà più tardi, un *più tardi* che però mai come adesso, in una sorta di prolessi reale, egli sente così vicino.

Pour la première fois je sentais qu'il était possible que ma mère vécut sans moi, autrement que pour moi, d'une autre vie [...]. Cette séparation me désolait davantage parce que je me disais qu'elle était probablement pour ma mère le terme des déceptions successives que je lui avais causées [...] et peut-être aussi le premier essai d'une existence à laquelle elle commençait à se résigner pour l'avenir⁷.

La prolessi proustiana, costante formale ben individuata da Genette in *Figure III*⁸ è allo stesso tempo un'analessi, ovvero un ritorno indietro: man mano che si figura il futuro della madre il Narratore ne cerca le cause che lo hanno determinato. Alla madre non spetta dunque che rassegnarsi a questo ulteriore dolore – ma è forse lui stesso che fantasma il dolore di quell'assenza proiettandolo? E lui stesso la madre che prova quel dolore? Se nella vita reale la madre di Proust muore nel 1905, nella *Recherche* ella segue da distanze diverse il protagonista fino alla fine, cioè fino a quando egli si sente pronto a scrivere il suo tempo. Sarà la nonna a morire, a incarnare quel dolore. Attraverso di lei, Proust sarà in grado di regalarci le pagine più belle che siano mai state scritte sulla separazione, il lutto e la creazione.

In *Sodome et Gomorrhe II* il Narratore recupera la figura della madre, oscurata prima dalla malattia e dalla morte della nonna, e poi dal rapporto sempre più complesso fra lui e Albertine. Albertine è una nuova possibile madre da cui ricevere il bacio salvifico, la donna che finalmente avrebbe potuto avere tutta per sé, posseduta fino all'idea di tenerla sotto chiave. È lo stesso Narratore, del resto, che nelle pagine di *Sodome et Gomorrhe* suggerisce questo parallelo fra le due donne.

⁷ M. PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *A la Recherche du temps perdu* vol. II. Paris, Gallimard, 1988, p. 9.

⁸ Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, in particolare le pp. 90-105.

Ce terrible besoin d'un être à Combray, j'avais appris à le connaître au sujet de ma mère, et jusqu'à vouloir mourir si elle me faisait dire par Françoise qu'elle ne pourrait pas monter. Cet effort de l'ancien sentiment peut se combiner et ne faire qu'un élément unique avec l'autre, plus récent [...], cet effort aboutit souvent à ne faire qu'un corps nouveau, qui peut ne durer que quelques instants⁹.

Ciò di cui il Narratore ci parla è evidentemente l'intermittenza: il ricordo che si lega a una sensazione presente trasfigurandola e rendendola eterna per qualche istante, il tempo di fissarla nella scrittura e attraverso essa risalire alle essenze, alle verità ultime. C'è, poche pagine dopo, un'altra importante analepsi: il Narratore ricorda il momento terribile in cui non aveva nascosto la sua impazienza per la civetteria mostrata dalla nonna, il giorno in cui si era fatta fotografare da Saint-Loup (civetteria apparente, dietro la quale ella dissimulava in verità i segni della malattia che l'aveva già colpita); quelle righe possono svelarci diverse cose: da un lato il bisogno d'amore, dall'altro la capacità di infliggere sofferenze e di non capirle se non attraverso uno sguardo retrospettivo. Vi è ancora il ricorso alla fotografia come duplicato, immagine oggettiva ma straniante, perturbante¹⁰ di ciò che è stato, prova che quella sofferenza inflitta alla nonna in preda alla paralisi è esistita veramente.

Ces douleurs, si cruelles qu'elles fussent, je m'y attachais de toutes mes forces, car je sentais bien qu'elles étaient l'effet du souvenir de ma grand-mère, la preuve que ce souvenir que j'avais été bien présent en moi [...]. Je ne cherchais pas à rendre la souffrance plus douce, à l'embellir, en adressant à sa photographie des paroles et des prières comme à un être séparé de nous mais qui, resté individuel, nous connaît et nous reste relié par une indissoluble harmonie¹¹.

⁹ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe II*, in *A la Recherche du temps perdu III*, Paris, Gallimard, 1988, p. 130.

¹⁰ Si veda G. GIRIMONTI GRECO, *La Nonna étrangère*, cit. pp. 12-15. Si veda anche l'originale opera di BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997 e in particolare la terza parte, *L'influence de la photographie sur la pensée de Proust*, pp. 127-174.

¹¹ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe II*, in *A la Recherche du temps perdu vol. III*, Paris, Gallimard, 1988, p. 156.

Jean-Yves Tadié ha confermato, attraverso le lettere private di Proust il dolore provato dallo scrittore alla morte della nonna. È bene non dimenticare che Proust avrebbe ritrovato un quaderno della madre dove questa annotava il suo dolore per la perdita della madre¹². Quelle pagine torneranno nella *Recherche* e serviranno forse da veline alla scrittura di quel dolore che il Narratore prova per la perdita della nonna. Forse attraverso quelle lettere l'autore ha potuto far scrivere al Narratore un ekfrasi struggente:

Et pourtant, ses joues ayant à son insu une expressions à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand-mère avait un air de condamné à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand-mère¹³.

Attorno alla fotografia c'è anche qualcos'altro da notare: se è vero che essa avvicina il Narratore al dolore della madre, paradossalmente questo dolore non può essere condiviso con quest'ultima. Ciò che il Narratore accetta come realtà, viene rifiutato dalla madre proprio in quanto realtà, quella realtà. La madre ritroverà sua madre nella scrittura di Madame de Sevigné, nei libri ch'ella leggeva. Tema che, capovolto, ritroveremo in Barthes.

Torniamo ora ad Albertine e proviamo a stabilire, non senza precauzioni, un parallelo fra queste due «matri», fra il lutto e la gelosia, intesa come disperazione dell'amore, espiazione perpetua di un lutto che si consuma in vita. Lo stesso Narratore a un certo punto della sua riflessione sembra stabilire un parallelo tra la sofferenza provocata dalla morte e quella provocata dalla gelosia.

C'est ainsi qu'est interminable la jalousie, car même si l'être aimé, étant mort par exemple, ne peut plus la provoquer par ses actes, *il arrive que des*

¹² Cfr. J.-Y. TADIÉ, *Marcel Proust I*, Paris, Gallimard, 1996, p.194.

¹³ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe II*, in *A la Recherche du temps perdu III*, Paris, Gallimard, 1988, p.176.

*souvenirs postérieurement a tout événement, se comportent tout à coup dans notre mémoire comme des événements eux aussi, souvenirs que nous n'avions pas éclairés jusque-là, qui nous avaient paru insignifiants et auxquels il suffit de notre propre réflexion sur eux, sans aucun fait extérieur, pour donner un sens nouveau et terrible. On n'a pas besoin d'être deux, il suffit d'être seul dans sa chambre à penser pour que de nouvelles trahisons de votre maîtresse se produisent, fut-elle morte*¹⁴.

Il ricordo, come già abbiamo letto, può scatenare la sofferenza più acuta, rendendo presente il passato. Allo stesso tempo, però, questa sofferenza non è inutile né semplicemente catartica: è ermeneutica; ci aiuta, infatti, a capire il passato, a leggerlo, a cogliere quei segni che avevamo tralasciato e a portarli oltre: è un lavoro.

Quando la certezza della morte di Albertine si affaccia nella mente e nel cuore del Narratore, la sofferenza fino ad allora intermittente non cessa d'un colpo, anzi mostra il suo vero volto, il suo aspetto crudele, quello più vero che il Narratore grazie ad Albertine ha modo di sperimentare e grazie al quale possiamo tornare alla serie da cui abbiamo preso le mosse: la madre, la morte e la sofferenza.

*Pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps; ne nous apparaissant que par minutes successives, il n'a jamais pu nous livrer de lui qu'un seul aspect à la fois, nous débiter de lui qu'une seule photographie*¹⁵. *Grande faiblesse sans doute pour un être, de consister en une simple collection de moments, grande force aussi; [...]* Et puis cet émiettement ne fait pas seulement vivre la morte, il la multiplie. Pour me consoler, ce n'est pas une, c'est d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier. Quand j'étais arrivé à supporter le chagrin d'avoir perdu celle-ci, c'était à recommencer avec une autre, avec cent autres¹⁶.

Mi pare che questa pagina contenga in distillato la grande teoria della memoria, dell'oblio, la dialettica dell'incontro con l'Altro presente in tutta l'opera. Il Narratore non si accontenta di spiegare perchè non riesce

¹⁴ Ivi. pp. 594-595. Il corsivo è mio.

¹⁵ Si veda ancora BRASSAI, *Op. cit.*, pp. 162 – 174.

¹⁶ Ivi. p. 60. Il corsivo è mio.

a dimenticare Albertine: da questa verità intima, particolare, soggettiva, tenta e riesce come sempre a recuperare una verità diversa, più alta, *oggettiva* o universale, una sorta di *science du sujet* per usare un'espressione cara a Barthes, una *Mathesis singularis*. Non esistono Oblio, Memoria, Sofferenza, ma tanti piccoli oblii, sofferenze, momenti da ricordare tali da non permettere mai l'estinzione del dolore. Allo stesso tempo forse non esiste la Creazione, l'Opera, ma una serie di fili che solo dopo, nel tempo, si intrecceranno fino a farsi tessuto.

Proust qualche pagina dopo ci dice che Albertine è un'allegoria di tante altre separazioni, di tante altre volte in cui per scoprire che amiamo davvero quell'essere dobbiamo essere già lontani da lui. È una legge crudele: il ricordo, proprio come l'amore, deve diventare puro, deve lasciare il corpo, la contingenza, l'incontro, per essere fissato in tanti piccoli momenti d'eternità. Ci appare a questo punto chiaro come Albertine e la nonna siano legate dallo stesso destino, da un doppio movimento; «tantôt le narrateur se reproche de se souvenir de sa maîtresse quand oublie sa grand-mère, et tantôt, cette dernière ressuscitée par une réminiscence efface la jeune fille, sombrée dans l'oubli»¹⁷.

Entrambe saranno il grande motore della *Recherche*.

Piano piano, assieme al Narratore, scopriamo in che misura e secondo quali affermazioni prende forma una teoria del ricordo inscindibile dal lutto, dall'assenza dell'essere amato e dalle modificazioni soggettive che questo essere provoca in noi. Il dolore, al pari della gelosia, fa esplodere in un caleidoscopio i fatti e le immagini che credevamo oggettive, le modifica radicalmente fino a confondere reale e virtuale e fino a convincerci che non c'è oggettività possibile che non passi attraverso l'esperienza conoscitiva del soggetto e le sue emozioni. Proust lo sa benissimo e sa altresì che non può parlare di Albertine e, prima, della nonna se non ci racconta i dubbi di questa parola, di questo dire. Nello stesso enunciato viene così a coincidere la cosa raccontata e il come viene raccontata; tutti gli enunciati insieme rendono conto di questa difficoltà, di questo centro così mobile, che si muove a seconda dei segni che si acquisiscono, delle nuove informazioni che finiscono irrimediabilmente per rimettere in causa i dati che si davano per certi.

¹⁷ J. – Y. TADIÉ, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 222-223.

Il Narratore ricerca nelle tracce della sua vita la sua essenza, per immobilizzarla, ma paradossalmente tutto ciò che trova la rende più mobile, leggera, tutto ciò che interroga rinvia a nuovi interrogativi. Anche quando pensa che il periodo di lutto stia per finire e si sente pronto per cercare un'altra donna si rende conto che quel desiderio è in realtà, più che un bisogno d'amare, il desiderio dell'assente, di rivivere quell'essere, la ricerca di quel passato che inevitabilmente quel presente muove, all'ombra e al riparo dell'assente.

L'opera sarebbe in questo senso la messa in ordine, in successione, di quegli Io, di quel desiderio intemittente all'ombra dell'assente; è attraverso l'opera che egli può accedere a quegli strati, infinite fotografie, lastre non sviluppate, e leggerli alla fine, quando sono già scritti, regalando la possibilità di rappresentarlo per intero; ritrovare tutti gli strati però è la molla per ricominciare, per leggere i precedenti in un processo circolare apparentemente perverso e senza fine: un'elaborazione del lutto in-finita? Forse. Questo aspetto sarà notevole in Barthes, come vedremo. *Albertine disparue* si chiude con un'impasse, un dilemma di non facile soluzione: ammettere che ogni ricordo tende ad affievolirsi e scomparire senza poterlo salvare dall'oblio o alimentarlo continuamente? Le due domande irrigano diverse pagine della *Recherche* e credo che questi siano gli interrogativi più urgenti a cui il Narratore ci sottopone.

Solo nel *Le Temps Retrouvé*, e dopo essersi lungamente soffermato sulla figura di Charlus e sulla Parigi bombardata e sull'effetto di quelle immagini su di sé, sul ruolo della letteratura e dell'arte, il Narratore può lentamente ripercorrere tutta questa strada già tracciata in tutte quelle pagine e dare un senso alle emozioni vissute e al dolore provato, riuscendo forse a restituirci il senso di quelle perdite. E così che il tema del lutto, della memoria e dell'oblio si intreccia adesso al tema dell'arte e quindi delle essenze.

La grandezza dell'arte è saper ritrovare e conoscere. In Proust i due termini sembrano davvero inscindibili come giustamente nota Deleuze¹⁸: la realtà lontana rispetto a quella in cui viviamo, il mondo materiale e quello spirituale; *quella realtà che senza la letteratura rischieremmo di perdere con la morte senza averla mai conosciuta*: «la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature»¹⁹. Solo at-

¹⁸ Cfr. G. DELEUZE, *Op.cit.*, pp. 53-65.

¹⁹ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in, *A la recherche du temps perdu* IV, Paris, Gallimard, 1989, p. 474.

traverso di essa possiamo uscire fuori da noi stessi, vedere paesaggi, che altrimenti sarebbero rimasti sconosciuti quanto la luna. Il lavoro dell'artista è proprio questo: vedere al di sotto delle cose, della materia, qualche cosa di differente, tradurre le apparenze, leggerle a ritroso e decifrarle. Siamo qui di fronte alla trasformazione del ricordo, al suo agire inconscio in noi tramite l'opera d'arte. *Quando l'arte, attraverso il suo strumento principale, che è lo stile, ricomincia a comporre la vita, da cui ha tratto la materia, allora il viso della persona amata, una conversazione, un'atmosfera riavrà il suo senso; allora ogni sofferenza sarà servita alla nostra vita come un grado o uno scalino per accedere alla forma divina. Solo così l'artista si può finalmente rendere conto che tutto ciò che stava cercando era lì, nella sua vita passata, in quei lutti.*

Je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. *Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir, sans que ma vie me parût entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet.*²⁰

Ecco che ancora una volta, prendendo a prestito i fenomeni biologici più elementari e misteriosi a un tempo, Proust cerca di spiegarci la complessità del rapporto vita/letteratura.

La souffrance que les autres lui causeraient, ses efforts pour le prévenir, les conflits qu'elle et la seconde personne cruelle créeraient, tout cela, interprété par l'intelligence, pourrait faire la matière d'un livre non seulement aussi beau que s'il était imaginé, inventé, mais encore aussi extérieur à la rêverie de l'auteur s'il avait été livré à lui-même et heureux, aussi surprenant pour lui-même, aussi accidentel qu'un caprice fortuit de l'imagination²¹.

²⁰ Ivi. p. 478.

²¹ Ivi. pp. 479-480.

Proust rivela dunque la natura sublimatoria dell'opera d'arte in termini ancora più netti, rispetto a Freud. L'intimo rapporto tra perdita e scrittura come possibile ricompensa è del resto sottolineata a più riprese nella monumentale biografia di Tadié; non può essere un caso che Proust all'indomani della morte della madre e dopo il fallito ricovero nella clinica del dottor Sollier per guarire dalla sua malattia, decida di scrivere un'opera che confida a Lucien Daudet essere sulla madre. Tadié conferma attraverso gli elementi biografici a disposizione quanto il lutto e la sofferenza siano stati decisivi nella vita di Proust e nella creazione dell'Opera, quanto questi abbiano travolto ancora una volta l'opera appena iniziata, la sua struttura, arrivando a duplicare le pagine che egli pensa di scrivere fino al 1913, data dell'arrivo di Agostinelli e ancora al 30 maggio 1914, data della sua morte. Bisognava estrarre da quei lutti, come dalla sua malattia: «tutto ciò che può dare e che la salute non ci permette di vedere, accecati come siamo dalla luce»²². Cosa doveva estrarre l'autore/Narratore? Evidentemente la creazione di uno dei personaggi, Albertine, più interessanti e misteriosi della storia della letteratura.

L'opera d'arte per Proust si situa davvero in un *entre-deux*:

Nous sommes obligés de revivre notre souffrance particulière avec le courage du médecin qui recommence sur lui-même la dangereuse piqûre. Mais en même temps il nous faut la penser sous une forme générale qui nous fait dans une certaine mesure échapper à son étreinte [...]. Là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue, car il n'est pas de remède à un amour non partagé, on sort de la constatation d'une souffrance, ne fut-ce qu'en tirant les conséquences qu'elle comporte. L'intelligence ne connaît pas ces situations fermées de la vie sans issue²³.

Il dolore – possiamo così fornire qualche risposta alle tesi iniziali – va sempre trasformato, va asservito allo scopo di conoscere di più; «l'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en mar-

²² G. Macchia, *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 99.

²³ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in, *A la recherche du temps perdu* IV Paris, Gallimard, 1989, p. 484.

che»²⁴. Solo così quella terapia infinita, la messa in scena del lutto può avere senso.

Il dolore è per Proust, come riconosce Citati, l'arma per penetrare nel cuore degli altri²⁵. La *Recherche* è per molti versi una negromanzia, un'incessante rievocazione dei morti, una discesa agli inferi e una continua resurrezione, lo scrutare di ombre a cui bisogna restituire la luce che è venuta a mancare loro; è il monumento funebre, il mausoleo, infinito. La morte è solo momentanea; è solo un momento del ciclo morte-resurrezione. Adesso può persino apparire meno ardua l'immagine della nonna ringiovanita dopo la morte; immagine che è della vita che ricomincia in eterno come la giovinezza che si strappa al corpo esanime.

Così è tempo ormai di cominciare un nuovo e più incessante, massacrante lavoro, «si je voulais atteindre ce que j'avais quelquefois senti au cours de ma vie, dans des brefs éclairs, du côté des Guermantes, dans mes promenades en voiture avec Mme de Villeparisis, et qui m'avait fait considerer la vie comme digne d'être vecu»²⁶. Il libro a volte intravisto è ora davanti a lui che deve iniziare a scriverlo, ripercorrendo e tracciando tutti quei momenti, quelle presenze e assenze che hanno fatto sì che continuasse a vivere la vita (e intanto il libro che ha scritto e che coincide – sembra – con quello che doveva scrivere sta per finire...).

Ora, come ci fa notare Citati, la sua esistenza illuminata retrospettivamente dalla voce della memoria, diventa una vocazione, tutto acquista un senso; ora tutto ciò che aveva visto e udito mira a costruire un libro²⁷. Il lutto è ora creazione. Non gli resta che superare le difficoltà e la voluminosità di quel progetto e

l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme un ami-tié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de coté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans

²⁴ Ivi. p. 487.

²⁵ Cfr. P. CITATI, *La colomba pugnata*, Milano, Adelphi, 1995, 2008, p. 75.

²⁶ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *A la recherche du temps perdu* IV, Paris, Gallimard, 1989, p. 609.

²⁷ Cfr. P. CITATI, *Op. cit.*, p. 328..

la vie et dans l'art. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathedrales restent inachevées. On le nourrit, on fortifie ses parties faibles, on le preserve mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque temps contre l'oubli»²⁸.

Come *Les Essais* si chiudono con la morte di Montaigne, allo stesso modo la parola fine della *Recherche* sembra essere solo provvisoria, diventata definitiva solo a causa della morte del suo autore.

La vita deve farsi arte se vuole sfuggire all'oblio che la morte e prima il tempo impongono. *È quando gli esseri giacciono finalmente indisturbati, quando si smette di cercarli che essi si mostrano davvero, che il lavoro del lutto dà i suoi frutti lasciando che la luce si stacchi dalle ombre e venga alla scrittura*²⁹. Sappiamo che «l'oblio è una condizione della memoria; senza l'oblio momentaneo o totale d'un numeno prodigiosi di stati di coscienza noi non potremmo ricordare»³⁰. Nelle ultime pagine emerge infine ancora una volta un lutto di natura diversa e simmetrica: è la disperazione per quell'opera che appena nata, o meglio concepita, deve già rimanere sola: «elle était pour moi comme un fils dont la mère mourante doit encore s'imposer la fatigue de s'occuper sans cesse [...]. Chez moi les forces de l'écrivain n'étaient plus à la hauteur des exigences egoïstes de l'œuvre»³¹.

Come non leggere in queste frasi l'ambiguità del Narratore nei confronti di quel lutto che ancora torna a bussare prepotentemente, che non si lascia contenere nell'opera? Come non vedere forse quella madre la cui vita negli ultimi anni era diventata impossibile proprio a causa di quel figlio tanto amato, e che muore prima che il figlio si dedichi veramente

²⁸ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *A la Recherche du Temps Perdu* IV, Paris, Gallimard, 1989, p. 610.

²⁹ Sulla Memoria intermittente, il Tempo e alcune implicazioni di natura filosofica si vedano alcune interessanti pagine in G. MACCHIA, *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 109-110, l'ancora interessante *L'espace proustien* di GEORGES POULET, Paris, Gallimard, 1963, e in particolar modo l'appendice *Bergson le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition*, pp. 167-205 in cui discute assai approfonditamente il tema dell'ipernesia dei morti che tanto avrebbe in comune con quell'idea di tempo ritrovato cara a Proust.

³⁰ Ivi. p. 111.

³¹ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *A la recherche du temps perdu* IV, Paris, Gallimard, 1989. p. 619.

alla scrittura? Non sappiamo se è questa un'ipotesi arrischiata, ma certo varrebbe la pena di riflettervi, anche alla luce della vicenda barthesiana in cui, come vedremo, il ritrovamento della madre coincide con la sua stessa morte³². Ad ogni modo quella morte seguirà di poco la parola «fin»; quei «géants» che aveva sognato, seguito, disperato di poter scrivere sono ancora qui, eternamente qui e di loro Barthes deve essersi innamorato e a loro deve avere pensato quando pur modestamente decide di intraprendere il suo *journal*.

Il *Journal* si presenta come una cronaca puntuale, angosciata di un dolore che non vuole ma soprattutto non deve morire. Il diario dunque avrebbe questo statuto duplice: da un lato è la traccia di questo dolore, dall'altro permette al suo autore di riattraversarlo mentre lo scrive. In Barthes la trasparenza del discorso, la sincerità con la quale viene scritto non si presta certo a grossi giri di parole: «le deuil (la dépression) est bien autre chose qu'une maladie. De quoi voudrait'on que je guérisse ? Pour trouver quel état, quelle vie ?»³³. Questo frammento, scritto a due giorni dalla morte della madre, riassume bene ciò che ho detto precedentemente e sottolinea la depressione da cui non vuole guarire descrivendo in fondo ciò che la caratterizza: la non speranza di un nuovo stato migliore e di una nuova vita. «Pour la première fois depuis deux jours, idée *acceptable* de ma propre mort»³⁴: a colpire il lettore è questa idea di fine imminente, sopportabile³⁵ e allo stesso tempo la necessità di raccontare che questa fine sta arrivando e comunque la si ritarda di un po', almeno il tempo di scrivere e di scrivere l'altra fine, quella necessariamente raccontabile perché giocoforza avvenuta. Come già Proust, Barthes ha un atteggiamento ambivalente nei confronti della scrittura: «avant, elle se faisait transparente pour que je puisse écrire»³⁶ e sulla probabile inutilità di questi frammenti: «en prenant ces notes, je me confie à la *banalité* qui est en moi»³⁷. C'è poi

³² Roland Barthes licenza *La Chambre claire* nel febbraio del 1980. Morirà il 25 marzo del 1980 senza essersi mai ripreso dopo essere stato tamponato da un furgoncino all'uscita dal Collège de France un mese prima.

³³ ROLAND BARTHES, *Journal de deuil*, éd. du Seuil/Imec, Paris, 2009, p.18.

³⁴ Ivi, p.22.

³⁵ Sul desiderio di morte di Barthes si legga il romanzo di JULIA KRISTEVA, *Les Samourais*, Paris, Fayard, 1990, dove Barthes pur dietro un nome di finzione è riconoscibile.

³⁶ ROLAND BARTHES, *Journal de deuil*, cit. p. 26.

³⁷ Ivi, p.27.

in quelle pagine la grande domanda, l'immensa angoscia che attraversa il lutto di un figlio per la madre:

*pouvoir vivre sans quelqu'un qu'on aimait signifie-t-il qu'on l'aimait moins qu'on ne croyait...?*³⁸

Domanda che rivolge più a se stesso che a un possibile lettore, un modo per fissare la disperazione contenuta in quelle parole, e leggerle e ripensarsi. Il fatto che lui sopravviva, soltanto questo, deve pur significare qualcosa, e allora deve significare che quell'immaginario non era reale, che l'amore era meno intenso, come a un certo punto si dirà il Narratore pensando ad Albertine. Succede allora che si fa più forte il rapporto col diario, più profonda la riflessione su questa vita da vivere con la presenza dell'assenza, all'ombra dell'assente. Siamo davanti al melanconico indicato nelle pagine sopra da Freud e forse siamo di fronte a qualcosa di più; forse a un protestante che riscopre la sua fede e insieme la sua stessa debolezza; il *journal* si trasforma in un esercizio spirituale, continuo anche se discontinuo nella traccia scritta.

Barthes progetta *Vita Nova*³⁹ che dovrà avere nelle sue intenzioni la madre come protagonista⁴⁰ prova quindi nuovi investimenti libidici, tenta di reagire. Eppure, ancora nel gennaio 1978 si sente: «attiré par une décision de retraite loin des autres»⁴¹ da un bisogno, nelle parole di due giorni dopo, di solitudine; forse per imparare davvero che nel lutto non vi è continuità e dunque usura.

Siamo nell'universo proustiano allorchè il 23 marzo 1978 annota il desiderio di «intégrer mon chagrin à un écriture»⁴². La scrittura, dovremmo allora dire, non sostituisce, forse, il lutto ma lo integra, lo appoggia, lo rende comunicabile. Allo stesso tempo è difficile non ammettere che facendo ciò lo trasforma perché la scrittura che viene dal lutto non può ritornare a noi senza averci cambiato, senza che quel che abbiamo scritto

³⁸ Ivi. p.78.

³⁹ Cfr. G. GIRIMONTI GRECO, *L'ultimo Barthes fra "science du sujet" e "imitation" proustiana*, in *Ermeneutica letteraria*, vol I, 2205.

⁴⁰ R. BARTHES, *Op. cit.*, p. 84.

⁴¹ Ivi. p. 97.

⁴² Ivi. p. 114.

non partecipi di quel lutto. Questo forse il grande e benefico paradosso. Allora la stessa assenza piano piano è vista con gli occhi della scrittura, e sembra maturare la necessità di quelle tracce, il bisogno del monumento: «écrire pour se souvenir. Non pour me souvenir mais pour combattre le déchirement de l'oubli (...). Nécessité du "Monument"»⁴³ dirà già in aprile quando ha ormai la certezza di non riuscire a investire il suo amore in nessun essere e avverte il tempo come l'unica cosa che davvero separa la sua morte da quella della madre. Siamo fermi in quest'impasse, tra la necessità del dire e la constatazione della sua impossibilità, tra il desiderio di essere ancora e l'annientamento finale quando il 13 giugno "ritrova" la foto della madre bambina,

ce matin à grande peine, reprenant les photos, bouleversé par une où mam. petite fille, douce, à côté de Philippe Binger (Jardin d'Hiver de Chennevières, 1898). Je pleure. Pas même l'envie de se suicider⁴⁴.

È un dato come un altro in questo momento, un segno in più del suo lutto; vedremo invece l'importanza che ha questo ritrovamento, per la scrittura di Barthes e la sua posterità. Già qualche giorno dopo matura la decisione di scrivere a partire da quella foto, convinto che non c'è nessun lavoro del lutto, nessun processo; dunque niente può essere prematuro. È in questo stesso momento che Barthes comincia ad abbandonare questo diario; le sue tracce si fanno più rare: è tempo di cominciare l'Opera⁴⁵. Ciò che invece può ancora essere interessante è il riferimento incessante a Proust che fa nel luglio del 1978, prima annotando la biografia scritta da Painter e poi le parole della madre del Narratore alla morte della nonna. Proust è presente nella vita di Barthes di quei mesi, è il fantasma letterario ed è anche una realtà per l'Opera futura, mentre ritorna a affacciarsi sempre più prepotentemente il progetto della scrittura sulla fotografia, ma:

⁴³ Ivi. p. 125.

⁴⁴ Ivi. p. 155.

⁴⁵ Si veda ancora l'interessante articolo di G. Girimonti Greco dove egli stempera in realtà la nostra affermazione gioiosa, tenendo ben distinta l'operazione proustiana da quella compiuta da Barthes a suo dire rimasta al livello di tentativo abbozzato, di fragment, incident, haiku, pp. 88-89. Mentre qui noi consideriamo *La chambre claire* un tentativo compiuto e di ritrovamento e di scrittura, certo una prima prova, ma quale prova, del grande cambiamento ormai maturato a partire da *Barthes par Roland Barthes* nel 1975.

come dirne il senso evidente – quello che altrove chiamerà l'ovvio? Forse l'impossibilità a dire questo senso è ciò che fa nascere la letteratura, è ciò che fa sì che si crei una struttura di segni che vi rinviano. Nei mesi di luglio e agosto legge e prende nota di quasi tutti i testi proustiani: mette tra parentesi ancora una volta, un'ultima, la sua scrittura, il suo desiderio di varcare la soglia. Barthes attraversa lo stesso fenomeno che ha interessato Proust e che abbiamo letto con insistenza: la mancanza di vocazione, di fiducia nella propria scrittura.

Man mano che avanza il progetto di scrivere su quella fotografia il *journal* si svuota, il suo dispiacere non viene più scritto, non nel diario perlomeno. È chiaro, nel gennaio 1979, che la sola ragione, ancora per vivere, è la letteratura, e quella ragione è nella foto – la verità è per Barthes, forse, della fotografia: il punctum per la letteratura, per vivere ancora un pò: «je vis sans aucun souci de la postérité (...) mais je ne peux supporter qu'il en soit ainsi pour mam (peut-être parce qu'elle n'a pas écrit et que son souvenir dépend entièrement de moi)»⁴⁶. È quasi, questa, una giustificazione della scrittura che offre a se stesso: *scrivere ancora per lei che non ha mai scritto, che non può avere altrimenti nessun monumento per essere ricordata e certo questo non lui non potrebbe sopportarlo; allora questa è la molla che fa ancora scattare la scrittura, l'investimento in qualcosa, la temporanea uscita dalla melanconia che lo affligge, forse dopo il silenzio, forse dopo la fine.*

Barthes scrive *La Chambre claire* tra il 15 aprile il 3 giugno 1979; è di importanza capitale annotare queste date perché il 22 luglio la disperazione si riaffaccia.

Tous les “sauvetages” du Projet (Vita Nova) échouent. Je me retrouve sans rien à faire, sans aucune oeuvre devant moi. Toute forme du Projet: molle, non résistante, coefficient faible d'énergie. “A quoi bon”?

- C'est comme si advenait maintenant avec clarté le retentissement soennel du deuil sur la possibilité de faire une oeuvre. Épreuve majeure, épreuve adulte, centrale, décisive du deuil⁴⁷.

È questa una delle ultime note del *journal* che coincide inesorabilmente con la fine di ogni progetto, con lo scacco del lutto che non si lascia

⁴⁶ Ivi. p. 254.

⁴⁷ Ivi. p. 248.

recuperare, che non lascia produrre nessun'opera, forse non si lascia nemmeno raccontare. Non permette di riconoscere nemmeno che ciò che ha appena terminato era tutto ciò che di lei poteva scrivere, raccontare, la sola opera possibile. *La Chambre claire* è forse, e prima di tutto, il romanzo di un ritrovamento, il racconto della ricerca e anzitutto la foto della madre: non è questo, forse, il monumento?

La Chambre claire è l'Opera e insieme il racconto di un ritrovamento di cui il *journal* costituisce la genesi e a suo modo una costola indipendente. Il monumento che pensa di costruire può avere luogo a patto di dimenticare momentaneamente di farlo. Il lavoro del lutto è forse questo, è questo paradosso: *lavorare mentre si sa di non farlo, scrivere un'opera e continuare a dire che non è questa l'Opera che si vuol scrivere.*

RITORNO A COMBRAY: PRIMI APPUNTI SU *RÉCIT D'ENFANCE* E PROUSTISMO IN MARGUERITE YOURCENAR

GIUSEPPE GIRIMONTI GRECO

Nel 1964 Marguerite Yourcenar accetta di rispondere, per la rivista «Livres de France», a una serie di domande estrapolate dal celebre *Questionnaire* di Proust¹: nelle intenzioni dei redattori, il gioco dell'auto-intervista cui la scrittrice, ormai all'apice della sua notorietà, si presta avrebbe dovuto far penetrare il lettore curioso nel suo laboratorio e nel suo privato; ma Yourcenar si mostra piuttosto elusiva, e, soprattutto, 'aggira' la questione del rapporto con Proust. Ration per cui questo titolo della bibliografia yourcenariana, che pure sarebbe interessante studiare meglio, è solo apparentemente un punto di partenza promettente per riconsiderare il problema ricezionale che qui ci interessa. Alle domande del *Questionnaire* che, per esempio, avrebbero permesso a Yourcenar di ammettere un debito proustiano (o di negarlo, regolarlo, ridimensionarlo) – quelle relative ai suoi *livres de chevet* e alle sue passioni letterarie – corrispondono delle risposte non particolarmente significative, per non dire deludenti².

¹ *Marguerite Yourcenar répond au questionnaire Marcel Proust*, in *Dossier Marguerite Yourcenar*, «Livres de France», 5, mai 1964, pp. 11-13; alla bibliografia citata in questo articolo si aggiunga adesso almeno l'importante intervento di DAVIDE VAGO, *Marguerite Yourcenar et Proust: l'écriture rayonnant de la mort*, in «Marcel Proust Aujourd'hui», 2008 (6), pp. 145-165.

² Accanto ad alcuni grandi classici della letteratura universale figurano alcuni riferimenti più peregrini. Alla domanda «*Quels sont les héros de roman que vous préférez*», per esempio, la scrittrice risponde: «[...] Peut-être Pierre Besukhov, dans *Guerre et Paix*, le Prince Genghi du roman japonais *Genghi Monogotari*, le starets Tsotsime dans *Les Frères Karamazov*, peut-être Don Quichotte. Peut-être même Monseigneur Myriel»; alla domanda simmetrica «*Vos héroïnes dans la fiction*»: «Antigone. Quelques héroïnes de Shakespeare, peut-être quelques héroïnes de Balzac. Sans oublier la Félicité d'*Un cœur simple*» (ivi, p. 11). Nessun personaggio proustiano, ma neppure personaggi gidiani, o manniani, o woolfiani, come invece ci si sarebbe potuti aspettare. Curiosamente, poi, alla coppia di domande «*Quel est votre personnage historique favori? / Quel est votre personnage favori dans la vie réelle?*» Yourcenar risponde recuperando, accanto ad alcuni personaggi storici di cui apprezza il rigore morale, gli ideali umanitari, o l'impegno politico, alcuni autori letterari ascrivibili – sempre nel segno dell'*humanitas* classica, umanistica e illuministica – a questa grande famiglia di 'spiriti magni' (a sua volta bipartita, si badi, in due ranghi distinti ma non così antitetici come potrebbe sembrare a prima vista): «Tous

Il nome di Proust non viene fatto: i conti con il modello proustiano

ceux qui ont travaillé, ou travaillent, à améliorer l'homme ou la condition humaine, de Cakia Mouni à Tolstoï, à Gandhi, et à Jean XXIII dans l'ordre religieux, sans oublier dans l'ordre laïque le groupe qui contient Socrate, en un sens Montaigne, et sûrement Voltaire. Ces deux types d'esprit s'opposent moins qu'il ne semble de prime abord. Dans les *Mémoires d'Hadrien*, j'ai essayé naguère de confronter ces deux familles humaines, d'une part l'ascète hindou ivre d'absolu et ce saint stoïque que fut Epictète, de l'autre l'empereur sceptique et pragmatique, mais préoccupé d'un idéal d'humanitas, et de montrer qu'à un certain niveau le contraste se fond secrètement dans l'accord» (*ibid.*). Quanto poi ai *traits de caractère* di Yourcenar così come emergono dal gioco delle domande e delle risposte, occorre anche segnalare che i punti di contatto con l'autoritratto proustiano sono ben pochi; può essere interessante citare le risposte alla domanda «*Quel serait votre plus grand malheur?*»: «Perdre ceux que j'aime», così Yourcenar (ivi p. 12), mentre Proust, non a caso, intorno ai vent'anni, precisava come segue (sia pure attraverso un *détour* retorico) il tema della perdita (genericamente declinato in Yourcenar): «Ne pas avoir connu ma mère ni ma grand-mère»; ma alla domanda «*Your idea of misery*» un Proust quattordicenne rispondeva, ancor più radicalmente: «Être séparé de maman». Mi sembra quasi superfluo sottolineare, al di là della generica affinità sul tema 'abbandonico', la netta differenza che separa le risposte della scrittrice franco-belga da quelle del suo 'modello': in questa sede è impossibile soffermarsi più di tanto sul *maternel* nella trilogia autobiografica di Yourcenar – tema su cui peraltro esiste una letteratura secondaria ormai cospicua (si veda almeno il bel volume di Valeria Sperti, *Mémoire et écriture. Le labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori, 1999 e la ricca bibliografia ivi citata); basti dire che, se per Proust si è parlato a lungo di 'scrittura come riparazione', e più precisamente di 'riparazione' in senso freudiano-kleiniano, rispetto a un senso di colpa 'originario' insito nel nucleo indissolubile della relazione Marcel-Madre-Nonna, nel caso di Yourcenar si può affermare, semplificando molto, che l'intero *Labyrinthe* è leggibile come immane operazione compensatoria messa in atto da un 'je', da un soggetto autoriale che si sente chiamato a colmare un *vide* originario – sempre per via di scrittura, ma attraverso un processo mnestico 'ricostruttivo' per certi versi antitetico a quello proustiano. All'origine del 'gesto' iniziale che genera la mappa-albero-labirinto di Yourcenar c'è un'assenza; e non solo: riprendendo i termini proustiani, potremmo dire che non solo Marguerite *n'a jamais connu sa mère*, ma anche che la sua nascita ha avuto luogo, tragicamente, 'a prezzo' di una *séparation de la mère*, giacché Fernande muore nel dare alla luce la bambina: il *personnage qui dit 'je'* nel *Labyrinthe* è pertanto un soggetto «séparé de maman» *ab origine*, costitutivamente, strutturalmente (per non dire 'ontologicamente'). Per una lettura della *Recherche* come macroscopico 'gesto riparatore' a beneficio dell'*Imago* materna rimando all'importante studio di STEFANO FERRARI, *Scrittura e riparazione: l'esempio di Proust*, Modena, Mucchi, 1986, poi rifuso in ID., *Scrittura e riparazione: saggio su letteratura e psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1994; originalissimi, su questo tema, gli spunti sui personaggi della madre e della nonna come non-personaggi presenti in MATTEO RESIDORI, *La razza estinta di Combray: passato familiare e verità dell'arte in Proust*, in «Inchiesta Letteratura», 1998, 28, 122, pp. 85-90 (contributo ripreso in questo numero di «Quaderni proustiani» nella sezione *Testi ritrovati*).

vengono regolati altrove, come cercherò di dimostrare qui di seguito³.

Prima di arrivare al punto che più mi interessa – la trasformazione, nell’opera autobiografica yourcenariana, di quello che per comodità chiameremo il ‘modello *Combray*’⁴ – occorre fare una premessa, sempre di carattere bibliografico: nella letteratura secondaria esistono già diversi interventi che fanno il punto sul rapporto che Yourcenar intrattiene con l’opera di Marcel Proust: una monografia che tocca qua e là, in modo molto preciso, la questione⁵ e soprattutto quattro articoli interamente dedicati all’argomento⁶. Si tratta di interventi che danno una rassegna pressoché

³ Il presente è uscito in una prima versione, con il titolo «La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi»: Proust, Yourcenar e il modello ‘*Combray*’, in *Marguerite Yourcenar sulle tracce “des accidents passagers”* (Firenze, Atti del convegno del 18-19 ottobre 2004, Università degli studi di Firenze, Dip. di Italianistica), a cura di ELEONORA PINZUTI, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 93-109; è stato parzialmente ripreso online, con il titolo *Yourcenar e Proust, ovvero Dell’idolatria con riserve*, in «SenzaZuccherò», rubrica del lit-blog dell’editore Del Vecchio (<http://www.senzazuccheroblog.it/senza-zuccherò-ospita-giuseppe-girimonti-greco/#more-1222>). La versione che qui si presenta è una rielaborazione della prima parte di questo testo, che figurerà come introduzione al capitolo su Yourcenar lettrice di Proust in un volume di prossima pubblicazione: G. GIRIMONTI GRECO – MARCO PIAZZA, *L’ottico di Combray. Otto letture eccentriche di Proust*, Salerno, Arcoiris.

⁴ Per una definizione di questo ‘modello’ diegetico mi limito a rimandare a: JEAN DE GRANDSAIGNE, *L’espace combraysien: monde de l’enfance et structure sociale dans l’œuvre de Proust*, Paris, Minard, 1981; ANNA DOLFI, *Proust e il proustismo italiano*, in Ead., *Le parole dell’assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 55-87 (si veda la ricca bibliografia ivi citata; in particolare i numerosi lavori che Gilbert Bosetti ha dedicato all’argomento); FRANÇOISE BONALI FIQUET, *Marguerite Yourcenar. L’infanzia ritrovata*, Parma, Batei, 2004; *Per non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. DOLFI, Firenze, FUP, 2014 (si vedano in particolare i saggi di Yannick Gouchan su Proust in Bertolucci e di Francesca Nencioni su Proust in Dessì e Prisco).

⁵ V. SPERTI, *Mémoire et écriture...*, cit., *passim*.

⁶ MARTHE PEYROUX, *Marguerite Yourcenar et Proust*, in «Bulletin Marcel Proust», 40 (1990), pp. 58-64 (ma cfr. anche una precedente versione di questo stesso contributo, pubblicata con lo stesso titolo in «L’Information Littéraire», 5, nov-déc. 1989, pp. 20-25); PATRIZIA OPPICI, *Marguerite Yourcenar lettrice de Proust*, in «Bulletin SIEY», 11 (févr. 1993), pp. 75-86; M. PEYROUX, *Marguerite Yourcenar, Marcel Proust, et la grâce des songes*, ivi, 14 (déc. 1994); STÉPHANE CHAUDIER, *Yourcenar et Proust*, ivi, 25 (déc. 2004), pp. 157-171; nel secondo contributo di M. PEYROUX una certa attenzione viene dedicata ad alcuni problemi che qui ci interessano: sebbene nel *Dossier des “Songes et Les Sorts”* (pubblicato in *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, p. 1612; si legge in trad. it. in M.Y., *Opere. Saggi e memorie*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 1837-1879) Yourcenar rimproveri a Proust di non aver fatto un buon uso narrativo

completa delle allusioni a Proust e dei riferimenti diretti alla sua opera nella saggistica e nell'opera narrativa di Yourcenar. Accanto alla saggistica e alla narrativa yourcenariane occorre, poi, prendere in considerazione almeno altri due grandi serbatoi di dati, idee, dichiarazioni di poetica che

dei propri sogni (cfr. p. 1612 dell'ed. fr.; p. 1844 dell'ed. it.), in quello stesso taccuino troviamo l'ammissione di una grande affinità, su di un terreno, per di più, particolarmente delicato e intimo qual è quello delle «visites aux morts» (ivi, p. 1631; ed. it. p. 1864): «Les rêves au sujet de mon père, [...], très proches à ceux de Proust au sujet de sa grand-mère» (p. 1635; ed. it., p. 1869). M. Peyroux rileva a questo proposito una serie di punti di contatto molto precisi (cfr. *M. Yourcenar, M. Proust, ...*, cit., pp. 21-22), ed è interessante sottolineare, qui, il motivo, presente in entrambi gli autori, della scoperta, nello straniante spazio onirico, che i defunti continuano a vivere, ma al ritmo di una vita «au ralenti» (*Dossier ...*, cit., p. 1635), pallida, in sordina; allusioni esplicite al motivo classico (omerico, virgiliano, dantesco, ma anche declinato in senso mistico e orientale) sono presenti nel *Dossier ...*, cit., a p. 1616 (ed. it., p. 1848; sulla *nekuia* in Proust rimando invece alla bibliografia citata in calce al mio *Rileggere Proust, rileggersi: Bildung ed ermeneutica 'riflessiva' nelle pagine proustiane di H.R. Jauss e G. Debenedetti*, in «Ermeneutica letteraria», II, 2006, pp. 39-50). Tuttavia, in perfetta coerenza con la sua ben nota allergia al freudismo, Yourcenar insiste non poco sulla natura «muetta» e «inexplicable» di quasi tutti i sogni (ivi, pp. 1612 e 1629; ed. it., 1844 e 1862), allontanandosi così dalla vocazione iper-ermeneutica di quei *rêveurs* straordinariamente prolifici che sono invece Proust e i suoi *alter ego* narrativi (il Narratore e il protagonista). *En passant* occorre rimproverare a Yourcenar una semplificazione peraltro molto diffusa fra i lettori della *Recherche*: i sogni che Proust, nel romanzo, attribuisce a Marcel non sono *sic et simpliciter* i suoi, bensì delle trasposizioni letterarie di scene oniriche: il fatto che Proust possa aver attinto direttamente al proprio *réservoir* di sogni realmente sognati, da un certo punto di vista, è irrilevante; e certamente la questione resta indecidibile e in definitiva oziosa, dal momento che non disponiamo (a parte qualche esile traccia deposta nei *Carnets*) di taccuini in cui Proust abbia sistematicamente registrato, come appunto fa Yourcenar, la propria attività onirica (su questo automatismo che conduce la scrittrice a una sorta di sovrapposizione *simpliste* fra Autore, Narratore e protagonista della *Recherche* cfr. P. OPPICI, *M.Y. lectrice...*, p. 79). In ogni caso non si può che concordare con M. Peyroux, che, molto acutamente, osserva: «Pour les deux écrivains, le rêve mérite d'être classé parmi les instruments de la connaissance», ma con una differenza fondamentale: rispetto a quell'«autre vie» (*Dossier...*, cit., p. 1616; ed. it., p. 1848) cui il soggetto della vita diurna accede *par intermittences* grazie ai sogni, Yourcenar si mostra «plus soucieuse d'ontologie, plus préoccupée du sort de l'âme après la mort»: «Sa fréquentation des philosophes ou des religions orientales l'incline à découvrir dans la matière des songes des rapports avec des mythologies ou des croyances primitives» (*M. Yourcenar, M. Proust, ...*, cit., pp. 25-26). E ancora: «La part de l'erudition antique et orientale incline M. Yourcenar à donner un sens mystique [verrebbe da chiosare: neo-junghiano] à ses songes [...]. Proust, plus soucieux d'analyse psychologique, y trouve une confirmation à certains de ses postulats » (ivi, p. 30).

possono essere sondati in questa prospettiva: mi riferisco all'epistolario e al ricco *corpus* di interviste, che può ormai considerarsi parte integrante dell'opera di Yourcenar, tanto di quella saggistica che di quella autobiografica; sia il primo che il secondo, infatti, abbondano di riferimenti a Proust e alla *Recherche*. Basti aggiungere, a questo proposito, che una tesi di laurea ha dimostrato che Proust è uno degli autori più citati dalla Yourcenar, quarto dopo Omero, Shakespeare e Racine⁷. Va da sé che tutte queste tessere del mosaico intertestuale Proust-Yourcenar non possono essere passate in rassegna una per una: farlo equivarrebbe a tentare un'operazione in definitiva abbastanza sterile.

Quello che vorrei sottolineare, *in primis*, è l'atteggiamento ambivalente della scrittrice belga nei confronti dell'opera proustiana e dell'uomo Proust, e che – lo anticipo subito – si presenta come un atteggiamento misto di adorazione e repulsione. Da *Les Yeux ouverts*, il bellissimo libro del 1980 che raccoglie le *conversations* di Yourcenar con Mathieu Galey, apprendiamo che il suo incontro con Proust risale alla prima giovinezza (verso i 24 / 25 anni)⁸ e che molto presto la scrittrice prende l'abitudine di rileggere la *Recherche* (dice di averla letta sette / otto volte)⁹; sappiamo inoltre che, nel periodo statunitense, Yourcenar tiene un corso universitario su *Un amour de Swann* e una conferenza sulla *Recherche*¹⁰ tutti segnali che fanno pensare a un rapporto di tipo quasi idolatrico.

E ancora: in sede di riflessione critico-letteraria, Yourcenar, che pure non ha mai scritto un saggio interamente dedicato a Proust, fa continuamente riferimento alla sua opera come a un'imprescindibile pietra di paragone; questo automatismo critico è presente nel saggio su Kavafis (1955), in quello su Mann (1956), in quello su Mishima (1981)¹¹ nonché nella prefazione alla traduzione di *The Waves* di Virginia Woolf (1937):

⁷ ROBERTA PERUSI, *Scrittori e artisti nell'opera di M. Yourcenar* (Univ. di Parma, 1990/1991, relatrice Carminella Biondi): trovo la notizia in P. Oppici, *M. Yourcenar lectrice ...*, cit., p. 75.

⁸ Cfr. M. YOURCENAR, *Ad occhi aperti. Conversazioni con Mathieu Galey* [ed. orig.: *Les yeux ouverts*, Éd. du Centurion, 1980], Milano, Bompiani, 1999, p. 46; cfr. P. OPPICI, *M. Yourcenar lectrice...*, cit., p. 75.

⁹ Anche questa informazione deriva dal libro intervista appena citato (p. 218); è sempre P. OPPICI (*M. Yourcenar lectrice...*, cit., p. 75) a richiamare l'attenzione su questo dato.

¹⁰ Cfr. *ibid.* (la fonte è l'importante biografia di JOSYANE SAVIGNEAU: *M.Y.*, Paris, Gallimard, 1990).

¹¹ Cfr. a questo proposito l'esautiva rassegna di M. PEYROUX, *M. Yourcenar lectrice...*, cit.

tali riferimenti, se messi in relazione, compongono un tessuto articolato e complesso, che meriterebbe di essere studiato con attenzione, giacché ogni singolo filo di questa sorta di discorso critico sotterraneo su Proust rimanda a problemi centrali del Modernismo narrativo europeo. Nella mia prospettiva, invece, è non solo più interessante, ma anche, in certo qual modo, indispensabile mettere l'accento sugli elementi di resistenza, repulsione, insofferenza nei confronti di Proust; dell'uomo Proust e dello scrittore. I punti problematici, in quest'ottica, sono essenzialmente due: quella che a Yourcenar appare come un'inaccettabile forma di indifferenza politica e la questione, annosissima, della dissimulazione dell'orientamento omosessuale. Non è possibile, qui, soffermarsi più di tanto sugli argomenti che Yourcenar adduce a sostegno di queste due accuse di intonazione vagamente moralistica, ma può essere utile dare una rapida rassegna di citazioni eloquenti in tal senso. In *Quoi, L'Eternité* (terzo ed ultimo *volet*, com'è noto, del *Labyrinthe du monde*), a proposito di un giudizio anticonformista che il barone di Charlus esprime nei *Guermantes* circa la situazione politica internazionale, la voce narrante della trilogia autobiografica così commenta: «Proust, au contraire, sensible au danger de ne pas penser comme tout le monde, ne laisse couler de ses lèvres que des réactions admises»¹².

Quanto al secondo 'capo d'accusa', le citazioni sono ancor più numerose: in *Souvenirs pieux* le *jeunes filles* proustiane appaiono – sempre al personaggio che dice 'je' nella trilogia – «hybrides et assez artificielles»¹³; in *Archives du Nord* torna lo stesso giudizio: quelle stesse *jeunes filles* vengono giudicate «factices» e grossolanamente maliziose (insieme con le eroine della non amata Colette)¹⁴; d'altronde, in questa stessa pagina viene censurato anche «le romanesque étudié de la Princesse de Guermites et la sécheresse gouailleuse de sa cousine Oriane»¹⁵.

Ne *Les yeux ouverts* Yourcenar rimprovera apertamente a Proust una spiccata «tendance au mensonge», e non a caso l'accento cade di nuovo

¹² M.Y., *Quoi? L'Eternité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 289.

¹³ Ead., *Souvenirs pieux*, ivi, 1974, pp. 290-291.

¹⁴ Ead., *Archives du Nord*, ivi, 1977, pp. 341-342.

¹⁵ *Ibid.* PATRIZIA OPPICI (M. Yourcenar *lectrice...*, cit., pp. 79-80 e 83-85) mette in relazione le critiche e i 'rimproveri' che la scrittrice belga muove al suo ingombrante modello traendone conclusioni di grande interesse, soprattutto in una prospettiva di natura storico-letteraria.

sulla pretesa artificiosità delle adolescenti che popolano la *Recherche*; questa critica è ricorrente, quasi ossessiva, e, se da un lato ha delle implicazioni psicologiche e identitarie profonde – si tratta qui dell'alterità femminile e delle possibilità di esprimerla attraverso gli strumenti e le *contraintes* dell'estetica romanzesca, ma anche dei problemi di 'genere' legati alla rappresentazione letteraria dell'omosessualità maschile e / o femminile –, dall'altro rimanda anche a un'altra questione obbligata all'interno di qualsivoglia discussione teorico-letteraria, ovvero al *Diktat* della 'verosimiglianza' romanzesca: «J'ai du mal à accepter les jeunes filles en fleurs si peu jeunes filles, l'absurde invraisemblance des scènes [...] où le héros se change en voyeur»¹⁶.

L'insofferenza estetica nei confronti della pretesa artificiosità delle *jeunes filles* è strettamente legata all'insofferenza culturale nei confronti dell'atteggiamento dis/simulatorio di Proust (come le citazioni che seguono dimostrano); questa duplice resistenza impedisce a Yourcenar di cogliere, come si vede, non solo la funzione strutturale ed epistemica delle scene di *voyeurisme* della *Recherche*, ma anche la dimensione 'ironica' dell'*invraisemblance* proustiana – che implica un effetto di lettura del tutto calcolato e programmato e una serie di soluzioni narrative arditamente sperimentali.

Ma già nel saggio su Kavafis Yourcenar, nel lodare la trasparenza e il coraggio del poeta greco, faceva riferimento al *camouflage* proustiano in modo particolarmente severo: «Son exquisite absence d'imposture l'empêche de se complaire, comme le fit Proust, à une image grotesque ou falsifiée de ses propres penchants, de se chercher une sorte d'alibi honnête dans la caricature [allusione a Charlus] ou d'alibi romanesque dans le travesti [allusione ad Albertine]»¹⁷.

¹⁶ *Les yeux ...*, cit., p. 235.

¹⁷ M.Y., *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 241 (la cit. si legge, nell'ed. it. cit. [*Opere. Saggi e memorie*], alle pp. 62-63). Ma cfr. anche il severo giudizio che si legge nell'intervista realizzata da PAOLO MILANO, *Il passato è dimenticanza*, in «L'Espresso», 10 gen. 1982 (poi ripresa in Id., *Note in margine a una vita assente*, Milano, Adelphi, 1992; cfr. P. OPPICI, *M.Y. lectrice...*, cit., p. 84). Più sfumato è invece il giudizio che si legge in una lettera a Jean Mouton (critico proustiano di ispirazione cattolica) del 29 ago. 1968 (si legge in M.Y., *Lettres à ses amis et quelques autres*, éd. établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami, avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Paris, Gallimard, 1995, pp. 294 sgg. ed. it.: *Lettere ai contemporanei*, Torino, Einaudi, 1995; pp. 166 sgg.)

E ancora: nel corso di un'intervista radiofonica del 1971, rispondendo a una provocatoria domanda di Patrick de Rosbo, la Yourcenar sente la necessità di sgombrare il campo dal sospetto che il suo Alexis sia un «travestissement» romanzesco; e per farlo usa ancora una volta Proust come illustre *repoussoir*: «[...] Le procédé qui consiste à deguiser le sexe d'un personnage, par commodité ou par prudence, m'est odieux, et j'ai grand mal à le pardonner à Proust, bien que l'œuvre de Proust soi placé à un niveau auquel on ne fait pas d'objections; néanmoins, il y a là un élément de confusion pour moi absolument intolérable, parce qu'il biaise et fausse tous les rapports humains, toute la psychologie des autres personnages par rapport à celui-là»¹⁸.

Sarebbe interessante confrontare tale presa di posizione con alcune letture recenti che tendono non soltanto a valorizzare, ma anche a considerare significativa e fortemente strutturante questa tecnica proustiana del *camouflage* dell'orientamento sessuale (che, si badi, non è solo 'contraffazione' delle tendenze sessuali dei referenti storici dei personaggi, ma anche gioco combinatorio infra-testuale, destabilizzazione sistematica dell'identità sessuale di ogni singolo personaggio)¹⁹; ma è impossibile in questa sede commentare ulteriormente questo campione di citazioni. Mi preme invece aggiungere che l'accusa principale rimanda senz'altro all'atteggiamento di Gide (primo grande modello romanzesco di Yourcenar), che non ha mai perdonato a Proust la metamorfosi di Alfred Agostinelli in Albertine così come, in generale, la rappresentazione *detournée* dell'alterità sessuale messa in opera in tutta la *Recherche*²⁰.

Quanto, invece, all'accusa di conformismo politico, si può ritenere che quest'ultima rimandi a una presa di posizione piuttosto diffusa, che è poi, in definitiva, la posizione espressa da Sartre in *Situation de l'écrivain en 1947* (1948) circa l'immoralismo e l'indifferenza politica dell'alto-bor-

¹⁸ PATRICK DE ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec M.Y.*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 78-79 (ed. it.: M.Y., *Dalla storia al cosmo. Interviste sull'opera e sul divenire 1971-1979*, a cura di CAMILLO FAVERZANI, Roma, Bulzoni, 2004; la cit. in questione si trova a p. 51).

¹⁹ Basti qui un solo riferimento, a un lavoro che sviluppa una tesi la cui radicalità è ben espressa sin dal titolo: ELISABETH LADENSON, *Proust lesbien*, Paris, EPEL, 2004 [ed. orig.: *Proust's Lesbianism*, Cornell Univ. Press, 1999]

²⁰ Su questo punto si vedano almeno PIERRE ASSOULINE, *Marcel et André montent en bateau...*, prefazione a M. PROUST – A. GIDE, *Autour de la 'Recherche'. Lettres*, Paris, Complexe, 1988 (in partic. pp. xxvii sgg.), M. LAVAGETTO, *Stanza 43...*, cit., pp. 37-38, e P. OPPICI, *M.Y. lectrice...*, cit., pp. 83-84.

ghese Marcel Proust²¹. Si tratta di una questione complessa, che è stata riconsiderata, di recente, in studi che hanno cercato di rovesciare radicalmente l'accusa di a-politicità spesso mossa all'autore della *Recherche* nel suo contrario. Senza entrare qui nel merito di un problema che non può certo essere trattato di scorcio, mi sembra tuttavia importante sottolineare che l'errore logico di partenza in cui anche Yourcenar cade qui è lo stesso in cui cadono spesso altri lettori di Proust: quello di non distinguere l'Autore dal Narratore e dall'*héros* della *Recherche*, «le personnage qui dit 'je'». Ormai da tempo gli studi di narratologia proustiana ci hanno insegnato a fare attenzione a questo aspetto, che non è affatto secondario. Yourcenar sembra quindi vittima di un malinteso teorico-critico, di un fraintendimento del gioco di corrispondenze imperfette che caratterizza la diegesi proustiana; e proprio da questo malinteso deriva, a mio avviso, una certa insistenza un po' meccanica su quelli che per lei sono i limiti 'umani' dell'autore della *Recherche*, nel quadro di una serie di dicotomie che appaiono, appunto, un po' rigide e *tranchantes*: sincerità / menzogna, coraggio / viltà, conformismo / anticonformismo etc.

In ogni caso, quello che emerge chiaramente dalle affermazioni di Yourcenar che ho giustapposto qui sopra è il fatto che, almeno a partire da un certo momento, l'ammirazione per il capolavoro di Proust comincia non tanto a incrinarsi, quanto a cedere il passo a un atteggiamento ambivalente, di attrazione / repulsione. Si può dire sin d'ora che questa postura critica fa pensare in qualche modo al desiderio o alla necessità di prendere le distanze da un modello ingombrante. Più precisamente: sembra evidente che i segni di insofferenza che abbiamo passato in rassegna conquistano uno spazio sempre più ampio, soprattutto nel *Labyrinthe du monde*, come si è visto, ma, si badi, all'interno di una relazione fra Lettrice e Autore d'elezione che – paradossalmente – è e resta fino all'ultimo impostata nel segno dell'ammirazione apodittica: per Yourcenar Proust non è semplicemente un classico, bensì un autore che occupa una zona sublime dell'immaginario letterario universale, all'interno della quale non sono ammesse vere e proprie riserve. Un classico cui si possono

²¹ Una posizione analoga (ma molto più sfumata) era stata inizialmente assunta da Walter Benjamin: cfr. in proposito l'importante saggio di MARCO PIAZZA, *Redimere Proust: Walter Benjamin e il suo segnavia*, Firenze, Le Cariti, 2009.

rimproverare dei difetti, anche con asprezza e severità – con una specie di risentimento, si direbbe – ma che, al tempo stesso, appare ‘indiscutibile’. E questa è solo una delle tante contraddizioni feconde che cadono sotto la sua penna: una contraddizione da cui cercherò di trarre qualche prima conclusione. Testualmente Yourcenar afferma (cito di nuovo dall’intervista con De Rosbo): «[...] j’ai grand mal à le pardonner à Proust [si tratta del *camouflage*] bien que l’œuvre de Proust soit placée à un niveau auquel on ne fait pas d’objections».

Dunque, ricapitolando: la grandezza di Proust è assolutamente fuori discussione, ma, al tempo stesso, l’atteggiamento di questa lettrice esigentissima diventa, a partire da un certo momento, tutt’altro che idolatrato; e questa presa di distanza investe direttamente alcune sue soluzioni narrative, alcuni aspetti non secondari della sua poetica, della sua estetica (autobiografico-)romanzesca. Anticipo subito l’ipotesi centrale di questo mio lavoro *in progress*: a mio avviso il punto critico nel rapporto fra Yourcenar e Proust ha poco a che vedere con le accuse esplicite su cui ci siamo soffermati, in quanto rimanda, più in generale, a una sorta di ‘ansia da filiazione letteraria’. Nel *Labyrinthe du monde*, che per certi versi può essere considerato il testamento letterario di Yourcenar, la sua Œuvre, la sua *quête* memoriale (o se si vuole la sua personale *recherche*) il confronto con Proust, o meglio i conti col modello proustiano si impongono, diventano ineludibili. Valeria Sperti e altri francesisti che hanno studiato la trilogia nel quadro della tradizione classica del genere autobiografico hanno insistito moltissimo sull’importanza di Proust rispetto a Gide, per esempio, che pure è uno dei primi *auctores* di Yourcenar: alle soglie del suo ultimo progetto di scrittura, la scrittrice ormai anziana affronta e risolve in modo originalissimo, dal punto di vista teorico, due problemi: quello posto dalla prima persona e quello posto dalla necessità di una ricostruzione plausibile del passato familiare. In altri termini: da un lato si trattava di trovare il tono giusto non per parlare di sé, bensì – più semplicemente, più radicalmente – per dire ‘Io’, per autorizzarsi all’uso della prima persona; dall’altro si trattava di ridare vita e voce non solo al *monde perdu* dell’infanzia (edenico / infernale, come per Proust), ma anche a tutta una genealogia, e in particolare a un passato familiare recente, che ponevano problemi di varia natura.

Ora, è evidente che, per risolvere il primo problema, Yourcenar si rivolge *in primis* al modello proustiano. Il modo in cui Proust dice, o meglio fa dire

‘Io’ al suo Narratore è narratologicamente originalissimo e vertiginosamente sofisticato, rispetto ai codici del romanzo in prima persona – sia rispetto alla tradizione relativamente recente del romanzo psicologico, intimista, sia rispetto alla tradizione del genere autobiografico; ed è plausibile ritenere che il ‘soggetto autoriale’ che, per via di scrittura, si addentra nel *Labyrinthe du monde* dica ‘Io’, sin dalle prime pagine di *Souvenirs pieux*, tenendo ben presente il nuovo codice, modernista, che Proust attiva sin dalla prima pagina di *Combray*.

L'*incipit* del primo *volet* della trilogia yourcenariana imposta immediatamente la questione del rapporto fra le identità dell'Autore, del Narratore e dell'«être» cui corrispondono i pronomi personali «Je» / «Moi»: «[...] l'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903»²².

E più avanti: «Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout. Néanmoins, pour triompher en partie du *sentiment d'irréalité que me donne cette identification*, je suis forcée, tout comme je le serais pour un personnage historique que j'aurais tenté de recréer, de m'accrocher à des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main, [...]»²³.

Sull'*incipit* della trilogia esiste una bibliografia specifica che insiste appunto sulla sua novità, sulla sua radicale originalità. Di solito vengono citati a riscontro altri passi in cui Yourcenar si esprime sulla questione del ‘Je’: Valeria Sperti, per esempio, fa riferimento a una lettera del 1978 in cui Yourcenar rivela al suo destinatario: «Le ‘je’ en littérature est difficile. Mais il devient plus aisé quand on s'est aperçu que le ‘il’ veut parfois dire ‘je’, et que le ‘je’ ne signifie pas toujours ‘soi’»²⁴.

Qui troviamo enunciata, in termini che non potrebbero essere più chiari, quella fenomenologia del «Moi détourné» di cui Michèle Sarde parla a proposito dello statuto narratologico del soggetto che parla nella trilogia autobiografica²⁵; dove il ‘Moi’ è da intendersi come una configurazione identitaria mobile e ‘debole’, che implica al tempo stesso un'estetica e una tecnica di auto-rappresentazione particolarissime – o se si preferisce una postura psicologica (ma non *psychologisante*) di auto-percezione / auto-conoscenza /

²² *Souvenirs pieux*, cit., p. 11.

²³ Ivi, p. 12. Corsivo mio.

²⁴ Cfr. V. SPERTI, *Écriture et mémoire...*, cit., p. 36. Corsivo mio.

²⁵ M. SARDE, *Le ‘moi’ détourné dans* Quoi? L'Éternité, in «Bulletin SIEY», 8, juin 1991, pp. 83-100.

auto-espressione esperite non su di un piano teorico, bensì per via empirica, cioè attraverso il concreto *travail* dell'écriture (pseudo?)-autobiografica. Il problema è particolarmente complesso e difficile da sintetizzare in una prospettiva comparatistica che pure mi sembra particolarmente feconda: mi limito pertanto a richiamare qui, per quanto riguarda la scaturigine proustiana, la celebre formula che Proust utilizza già nel 1913 – nella celebre intervista concessa a Élie-Joseph Bois, un giornalista del quotidiano «Le Temps» (in realtà si tratta di un'auto-intervista) – per illustrare la novità della soluzione auto-diegetica adottata nella *Recherche*: «Déjà, dans ce premier volume, vous verrez *le personnage qui raconte, qui dit je (et qui n'est pas moi)*, retrouver tout d'un coup des années, des jardins, des êtres oubliés, [...]»²⁶.

La formulazione proustiana di questo problema narratologico e quella yourcenariana mi sembrano sovrapponibili; o, per meglio dire, possono essere messe in rapporto diretto al fine di illuminare i *détours* e i *décalages* prospettico-identitari messi in opera nel *Labyrinthe du monde*. La questione, è, ripeto, particolarmente complessa: mi limito, qui, a richiamare l'attenzione sul fatto evidente che anche nella *recherche* yourcenariana la relazione fra Autore, Narratore e 'Je' è discontinua, altamente problematica.

Passiamo ora all'altro punto: la ricostruzione faticosamente mnestico-diegetica dell'eden / inferno infantile e del passato familiare. Anche su questo piano il modello proustiano, e in particolare quello che per comodità abbiamo ribattezzato il 'modello *Combray*', è un punto di partenza imprescindibile: Yourcenar non poteva non tenerlo presente, e infatti pagine e pagine del *Labyrinthe* appaiono impregnate di un'atmosfera che è inequivocabilmente *combraysienne*. La critica ha schedato tutti i riferimenti proustiani espliciti che punteggiano la trilogia, e ha riconosciuto anche alcuni dei riecheggiamenti 'cifrati', più nascostamente allusivi, che sono quasi altrettanto numerosi. Ma il punto che mi sembra importante, in un'ottica macro-testuale, è un altro, e arrivo così alle mie conclusioni (provvisorie): a mio avviso Yourcenar destruttura, 'decostruisce', se si vuole, il modello proustiano 'dall'interno', ma non programmaticamente; in altri termini: l'affrancamento dal grande modello archetipico che cor-

²⁶ Si legge in M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, éd. Etablie par Pierre Clarac, avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 558. Corsivo mio.

risponde all'*espace combraysien* (spazio fisico / estetico / morale / psichico-mnestico / epistemico-affettivo) è una forma di decostruzione, o se si preferisce di superamento / rovesciamento, che si realizza 'in corso d'opera', di pari passo col farsi (stratificato, aggregativo) della Scrittura; a mano a mano, cioè, che la stesura del *Labyrinthe* va avanti, pagina dopo pagina (il che non significa affatto, tuttavia, che a monte della prima pagina della trilogia non esista un 'progetto' più o meno preciso).

Questo processo di decostruzione si consuma essenzialmente, a mio avviso, sul versante specifico delle modalità di rammemorazione, il che equivale a dire intorno a un perno essenziale dell'estetica e della tecnica narrativa proustiana: nella trilogia yourcenariana la *mémoire involontaire* è totalmente *défaillante*, e si può addirittura sostenere che il sistema proustiano delle reminiscenze non funziona più nel suo complesso, per motivi di natura intrinsecamente strutturale²⁷.

Ma non basta: questa crisi, questa *impasse* completa del fenomeno principe della mnestica proustiana (in realtà molto più complessa e articolata di quanto non si evinca dalle analisi e dagli studi più 'classici' sulla memoria involontaria), viene dichiarata, esibita, quasi messa in scena e drammatizzata, si direbbe, a mano a mano che diventa consapevole; e sta qui, a mio avviso, tutta l'originalità della scrittura del *Labyrinthe*.

E ancora: se il punto di partenza è, per certi versi, proprio il Proust di *Combray*, gli esiti non potrebbero essere meno proustiani di così: mi trovo del tutto d'accordo con chi ha suggerito, nel tentativo di definire la scrittura romanzesca e pseudo-autobiografica yourcenariana, l'ipotesi di uno sperimentalismo di segno post-moderno (*Le Labyrinthe du monde* come originale variante di un genere caratteristico della narrativa del secondo Novecento: la *quête biographique*, la *Biographical Quest*).

Tutto ciò potrebbe essere dimostrato attraverso una nutrita serie di citazioni che, per motivi di spazio, è impossibile allegare. Per mettere ordine nell'intertestualità proustiana del *Labyrinthe du monde*, però, vorrei almeno tentare una classificazione; ricapitolando, distribuirei i punti di contatto individuabili in tre categorie:

1) i riferimenti espliciti a Proust o ad alcuni personaggi della *Recherche*, che funzionano spesso e volentieri come altrettanti palinsesti per dar corpo

²⁷ Cfr. V. SPERTI, *Écriture et mémoire...*, cit., pp. 97-127.

agli antenati un po' fantasmatici che popolano i tre volumi della trilogia: per esempio Swann, Saint Loup, Norpois, i Verdurin, lo stesso Marcel²⁸ etc.;

2) i riecheggiamenti più sfumati e le allusioni 'cifrate', che configurano un livello più interessante, di gioco intertestuale, di riscrittura che può riservare delle sorprese;

3) infine l'insieme, che per me rappresenta la categoria più importante, dei punti del testo dedicati al problema – al tempo stesso estetico-narrativo, epistemico, etico, oltre che, ovviamente, storico e psicologico-affettivo – della memoria: in tutti e tre i volumi ci sono innumerevoli pause auto-riflessive, di riflessione meta-narrativa; e secondo me è proprio su questo piano che l'indagine potrebbe dare i risultati più interessanti.

A mio avviso l'indagine indicata al punto 3) potrebbe essere condotta in una prospettiva comparatistica: in questa sede mi limito a fare riferimento solamente – oltre che a Kavafis (soprattutto in quanto è Yourcenar stessa che lo chiama in causa come autore 'd'elezione' che risolve il problema 'poetico' e mito-poietico della Memoria e della *relation au Temps* in un'ottica che per comodità definirei 'non-proustiana')²⁹ – al Barthes della *Chambre claire* e alle posizioni teoriche di Giorgio Bassani³⁰.

²⁸ Una rassegna esaustiva di questi punti di contatto espliciti si trova in P. OPPICI, *M.Y. lectrice ...*, cit., pp. 77-79.

²⁹ Sulla «Mémoire-Image» / «Mémoire-Idée» di Kavafis e sulla quasi-incompatibilità di questa modalità rammemorativa con le modalità proustiane del *remomération involontaire* cfr. M. PEYROUX, *M.Y. et Proust*, cit., pp. 61-62. Sui problemi che la memoria 'fotografica' yourcenariana pone ai suoi lettori, nonché ai teorici e agli storici del genere autobiografico, cfr. E. PINZUTI, *Scrittura di luce, scrittura di testo nel Labyrinthe du monde di M. Yourcenar*, in *Letteratura & Fotografia I*, cit.

³⁰ Sulle *défaillances* della rammemorazione involontaria di ascendenza proustiana si veda almeno G. BASSANI, *Meritare il tempo*, intervista realizzata da Anna Dolfi e comparsa prima in «Il Contesto», 1980, iv, poi in A. DOLFI, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981 (si legge adesso in Ead., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, alle pp. 167 sgg; vd. in partic. p. 171); la questione è analizzata con grande finezza da BERNARD URBANI, *Traces proustiennes chez Giorgio Bassani*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, Textes recueillis et présentés par Viviana Agostini-Ouafi, Caen, PUC, 2004, pp. 115-132.

JOÃO GUIMARÃES ROSA E LE VITE POSSIBILI: PRIMO BILANCIO INTORNO A UNA TRACCIA PROUSTIANA

MARCO PIAZZA

*In memoria di Giorgio Concato,
che, anni più di vent'anni fa, per primo mi ha
incoraggiato a pubblicare i miei lavori*

1. *Una storia discontinua*

Il capolavoro dello scrittore brasiliano João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, e la *Recherche* di Proust, oltre a possedere notevoli affinità strutturali – quale, fra l'altro, la rivelazione finale preceduta da una serie di criptoanticipazioni –, sono contrassegnati dalla rilevanza che in entrambi assume il tema della molteplicità dell'io¹.

Un episodio chiave del romanzo di Guimarães Rosa è la rievocazione, da parte del protagonista e narratore Riobaldo, dell'incontro che questi ha avuto, durante l'adolescenza, con «il Bambino», cioè con colui che il lettore (fin da poche pagine dall'inizio del romanzo) incontra già adulto sotto il nome di Diadorim, l'enigmatico alter ego del protagonista. Evento, questo, che, come la *madeleine* proustiana, introduce la *suspense*, la molla che si allenta soltanto nelle ultime pagine del romanzo, dopo la morte di Diadorim, e la grande rivelazione relativa alla vera identità di quest'ultimo. Immediatamente prima della rievocazione di quell'incontro, in uno dei numerosi *flashback*, Riobaldo, mentre si rivolge a «vossignoria», cioè all'interlocutore cui è rivolto l'intero flusso della narrazione che compone il romanzo, afferma:

Quel che vale, sono altre cose. Il ricordo della vita della gente si conserva in brani separati, ognuno con il suo segno e sentimento, gli uni con gli

¹ Il presente testo ritorna, con importanti modifiche e integrazioni, sui contenuti di un breve intervento uscito, con altro titolo, su «contro tempo», 1, 1996, pp. 133-140; si tratta di un «primo bilancio» per due ordini di ragioni: da un lato chi scrive ha intenzione di proseguire in futuro l'analisi qui trattata, dall'altro, malgrado un'ampia ricognizione nella bibliografia internazionale, non ci risulta che sull'argomento trattato finora sia stata fornita alcuna messa a punto.

altri credo che non si mescolano. Raccontare di seguito, un punto imbastito dopo l'altro, solo quando si tratta di cose di piatta importanza. Di ogni momento vissuto che io ebbi reale, di forte allegria o dispiacere, di ognuna di quelle volte oggi vedo che io ero come fossi una persona diversa (*diferente pessoa*).

Incontrollato accadimento. Così penso, ed è così che racconto. Vossignoria è buono a starmi ad ascoltare. Ci sono ore antiche che sono rimaste più vicine a noi di altre, di data recente. Anche vossignoria lo sa².

Al lettore è offerta una chiave teorica per riconsiderare il testo fin qui narrato e per affrontarne la continuazione: le cose che non sono «di piatta importanza», ovvero i *vivimentos* che ciascuno di noi trattiene con sé, richiedono una modalità di narrazione che sottolinei la discontinuità esistente fra di loro. I *vivimentos* appartengono infatti a quelle che, retrospettivamente, appaiono come persone diverse. Noi, cioè, a una certa distanza temporale dal nostro passato, ci vediamo come una successione di io diversi.

Sottostante quella che viene presentata come una pratica narrativa spontanea (poco sopra al passo citato, Riobaldo dichiara: «Io sto raccontando così, perché è il mio modo di raccontare»³) – e che rinvia certamente a una scelta tecnica o poetica dell'autore, che, da questo punto di vista, si cela dietro al protagonista-narratore – si trova dunque una ben precisa teoria dell'esperienza e della soggettività. Vi è una storia *continua*, quella delle guerre e delle battaglie, ad esempio, di cui si può fare una cronistoria, e che per altro verso è costituita da eventi perfettamente intercambiabili, simili tra loro, come le diverse «mani» di un gioco di carte: «Guerre e battaglie? Questo è come gioco di carte, va e torna»⁴.

E si dà invece anche una storia *discontinua*, legata ai sentimenti che nascono in noi mentre siamo immersi in quella cronistoria. Noi viviamo, mentre ci troviamo nel flusso del tempo (quello sociale, dunque storico), dei *vivimentos* che formano delle *storie* all'interno della storia degli accadimenti collettivi. E tali *vivimentos*, per essere raccontati, necessitano di

² J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas* (ed. or.: 1956), Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984, p. 92; tr. it. di E. BIZZARRI (da noi parzialmente modificata), *Grande Sertão*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 84.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

una narrazione che sappia seguire la discontinuità del loro darsi e del loro trasformarsi o venir meno. Di fronte all'iterabilità e alla sostituibilità degli eventi collettivi, l'unicità dei *vivimentos* è tale che questi ultimi permettono di isolare delle persone diverse nella memoria che abbiamo di noi stessi, nella storia che possiamo raccontare di noi.

Si badi bene che per Guimarães Rosa la trama di io diversi che ci compone e la compresenza nella nostra interiorità di persone diverse, cui corrispondono altrettante storie, non esclude affatto un destino sociale del soggetto, che è come una risultante tracciabile con certezza *ex post*, ma che anche *ex ante* potrebbe essere intuito o, più propriamente, indovinato, a partire da certi dati caratteriali e contestuali. Nel caso del protagonista Riobaldo, ad esempio, a questi è chiaro che nel suo caso due erano i possibili esiti sociali cui sarebbe potuto andare incontro: «padre sacerdote oppure capo di *jagunços*»⁵. La seconda è la direzione intrapresa da Riobaldo, che, ormai vecchio, prova rimpianto per non aver optato per la prima strada. Non è affatto certo però che quest'ultima scelta avrebbe posto al riparo Riobaldo dal vivere esperienze così intense e differenti dal configurarsi come i riflessi di diverse persone.

2. La pluripersonalità diacronica dell'io e la visione retrospettiva di sé

La complessa parabola esistenziale di Riobaldo, segnata dall'ombra del diavolo, a cui lui stesso teme di aver venduto l'anima, è lontanissima da quella del protagonista della *Recherche* proustiana, e non basterebbe certo richiamare l'epiteto di «professore», affibbiato al personaggio di Guimarães Rosa da coloro con cui entra in contatto nel romanzo, per avvicinare due storie sociali così diverse. Eppure, dietro a due universi così distanti vi è una profonda analogia, dettata dalla comune convinzione, nei due romanzieri, della molteplicità del nostro io e della funzione terapeutica della narrazione, intesa anche come forma di soggettivizzazione. Il protagonista-narratore della *Recherche*, allorché parla di un io superficiale, immerso nella mondanità delle abitudini e delle convenzioni e di un io profondo da scandagliare per ottenere la verità su se stessi, quella verità che sola vale la pena narrare perché è la sola che può farsi stile (narrativo,

⁵ Ivi, p. 16.

artistico), afferma: «Uno degli io, quello che andava un tempo a quei festini barbarici che vengono chiamati pranzi [...], questo io aveva serbato in me i suoi scrupoli e perduto la sua memoria. In compenso l'altro io, quello che aveva concepito la sua opera, si ricordava»⁶. L'io superficiale si perde nella mondanità, mentre quello profondo conserva i ricordi, il ricordo dei momenti vissuti che vanno a costituire il materiale per la narrazione, per l'opera di ridescrizione di una vita. Inoltre il narratore-protagonista proustiano narra di se stesso come di una serie di io diversi e ripetutamente fa cenno della sua convinzione secondo cui saremmo costituiti da una serie di persone morali diverse: «[È] una verità, quella sì oggettiva, e cioè che ciascuno di noi non è uno, ma contiene numerose persone le quali non hanno tutte lo stesso valore morale»⁷.

Sia Proust che Guimarães Rosa credono nella discontinuità dell'io, nella sua molteplicità. Si tratta di una molteplicità fondamentalmente *diacronica*, perché il nostro io si rappresenta retrospettivamente come una serie di io o persone diverse. Non si tratta di io diversi coesistenti, ma della sensazione di non riconoscere se stessi nel soggetto di certe azioni o di certi sentimenti, azioni e sentimenti conservati nella nostra memoria e di cui *d'altra parte* sappiamo perfettamente di essere stati il soggetto. Il soggetto morale – la persona – di quegli eventi o sentimenti del passato si scinde cioè dal soggetto fisico e anagrafico: noi, in relazione a certi eventi-ricordi, riconosciamo il loro soggetto fisico come noi stessi, mentre ci rifiutiamo di pensare che anche il loro soggetto morale (o psicologico) corrisponda alla nostra persona attuale. In un certo senso abbiamo *un* soggetto che è (stato) *più* persone. Tutt'altra cosa da un sé molteplice, caratterizzato da una molteplicità o pluralità *sincronica*, come nel caso dell'eteronimia di Fernando Pessoa (anche se è vero che alcuni dei diversi io pessoani vivono storie o vite parallele e dunque si distendono diacronicamente nel tempo)⁸.

⁶ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. TADIÉ, 4 voll., Gallimard, Paris, 1987-1989, vol. IV, p. 617; tr. it. di G. RABONI (da noi parzialmente modificata), *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di L. DE MARIA, note di A. BERETTA ANGUSSOLA, D. GALATERIA, prefazione di C. BO, 4. voll., Mondadori, Milano, 1983-1993, vol. IV, p. 751.

⁷ Ivi, p. 110; tr. it. cit., vol. IV, p. 137.

⁸ Su Pessoa e l'eteronimia mi permetto di rinviare a: M. PIAZZA, *Il fantasma dell'interiorità. Breve storia di un concetto controverso*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 87-94.

Guimarães Rosa collega dunque come Proust la discontinuità inerente alla molteplicità dell'io a una serie di stati interiori (gioia, dolore), riservando alla continuità il mondo degli eventi esteriori, siano essi collettivi o legati alla specifica esperienza mondana del soggetto. E non soltanto la discontinuità caratterizza la pluripersonalità diacronica del soggetto in entrambi gli autori, ma anche l'involontarietà. Che l'io attuale si percepisca come un'altra persona dall'io di ieri è infatti per Guimarães Rosa un *sucedido desgovernado*, un avvenimento incontrollato, imprevisto. Lo stesso vale per Proust: l'io si scopre diverso da quello che è stato in un'altra fase della vita e tale scoperta è occasionata dagli eventi; non si tratta di una strategia messa in atto volontariamente dal soggetto. Allorché una passione amorosa si spegne, il soggetto scopre di essere cambiato, di non essere più colui che amava una certa persona, ma di essere diventato un altro: «Ebbene, non l'amavo più, non ero più l'essere che l'amava, ma un essere diverso che non l'amava, avevo smesso di amarla quando ero diventato un altro»⁹.

A ben vedere, per Guimarães Rosa la pluripersonalità diacronica dell'io non distrugge l'unicità del soggetto: quest'ultimo non continua soltanto ad essere lo stesso soggetto fisico o anagrafico (Riobaldo è sempre colui che ha per nome "Riobaldo" e inoltre quell'essere umano che ha certe caratteristiche fisiche che lo rendono distinguibile da tutti gli altri esseri umani), ma continua anche a poter dire *io* (di se stesso a se stesso), al di là della sensazione della propria pluripersonalità. In un modo che non può non ricordare il celebre «Je est un autre» di Rimbaud, così si esprime il protagonista del *Grande Sertão*: «io ero come se fossi una persona diversa». Una continuità permane *pur* nella discontinuità. Essa permette di riferire allo stesso soggetto ricordi di differenti epoche sia pure nella loro eterogeneità radicale. E tale possibilità si identifica con il potere della memoria, che è capace di collegare una serie di ricordi nella continuità dell'identità. Sulla scorta della radicale torsione impressa da Locke all'idea di soggettività, da quando cioè l'io come identità di sostanza si è trasformato in identità di coscienza, è l'identità, in un certo senso, a creare la propria continuità. Se è vero che l'identità si forma e si mantiene *insieme* alla stessa continuità dei ricordi, quest'ultima è il risul-

⁹ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., p. 615; tr. it. cit., vol. IV, p. 748.

tato di un atto di riconoscimento riuscito da parte della nostra coscienza, che di norma viviamo come un automatismo, ma che in sé non è per nulla scontato. La mia identità, nel mio (progressivo e continuativo) *farmi persona*, si costruisce in *storia*, al di là della distanza e della differenza che io avverto tra gli stati in cui tale sensazione (di autoriconoscimento o di consapevolezza di sé) si è incastonata. La mia identità, infatti, è già sempre la *storia* di un'identità, che coincide con l'iterazione e la collazione delle esperienze di riconoscimento di me stesso. Io allora rivedo, sullo schermo della mia memoria, una serie di immagini che costituiscono gli io diversi che sono *io stesso*.

Anche Proust allude a qualcosa di molto simile allorché sostiene che al di là del nostro concepirci come una serie di io diversi (o io distinti) abbiamo la sensazione di un io permanente o «vero io», da distinguere sia dall'io superficiale e mondano sia dall'io profondo (che come abbiamo visto, sono entrambi declinabili al plurale):

L'essere che era rinato in me quando, con un tale fremito di felicità, avevo sentito il rumore identico del cucchiaino che tocca il piatto e del martello che batte sulla ruota, l'ineguaglianza al passo delle selci del cortile Guermantes e del battistero di San Marco, ecc., quell'essere non si nutre che dell'essenza delle cose, in essa soltanto trova la propria sussistenza, le proprie delizie. Languisce nell'osservazione del presente dove i sensi non possono fornirgliela, nella considerazione di un passato disseccato dall'intelligenza, nell'attesa di un futuro che la volontà costruisce con frammenti del presente e del passato cui, per di più, sottrae parte della loro realtà, non conservandone che quanto conviene al fine utilitario, strettamente umano, ch'essa attribuisce loro. Ma basta che un rumore, un odore, già sentito o respirato un'altra volta, lo siano di nuovo, [...] ed ecco che l'essenza permanente e abitualmente nascosta delle cose è liberata, e il nostro vero io che, da molto tempo, a volte, sembrava morto, ma non lo era del tutto, si sveglia, si anima, ricevendo il nutrimento celeste che gli viene offerto¹⁰.

Allorché il soggetto, grazie alla memoria involontaria, è liberato dall'ordine del tempo, il «nostro vero io» si risveglia nello stesso istante in cui ri-

¹⁰ Ivi, p. 451; tr. it. cit., vol. IV, p. 550.

usciamo a cogliere l'essenza delle cose. Condizione per la rimemorazione degli io diversi come momenti diversi di un unico io è, sia per Guimarães Rosa sia per Proust, una sorta di cortocircuito mnemonico:

Veda un po': quella ragazza, meretrice, dal bel nome di Nhorinhà, figlia di Ana Duzuza: un giorno ricevetti una sua lettera: una lettera semplice, chiedendo notizie e mandando saluti, scritta, credo, dalla mano di altra persona. [...] Ma la lettera impiegò un otto anni per arrivare: quando la ricevetti, io ero già sposato. [...] Voglio bene a mia moglie, sempre gliene ho voluto, e oggi di più. Quando conobbi con gli occhi e con le mani questa Nhorinhà, le volli bene, solo l'ordinario del momento. Quando mi scrisse la lettera, lei mi stava volendo bene, di certo; [...] Quando ricevetti la lettera, mi accorsi che le stavo volendo bene, con grandi fiamme d'amore; ma le avevo voluto bene tutto il tempo, a partire da quel poco tempo in cui ero stato con lei, in Aroeirinha, e l'avevo conosciuta, nel concernente l'amore. Nhorinhà, sapore buono rimastomi negli occhi e nella bocca. Di là a qua, gli otto anni si annullavano. Non esistevano. Vossignoria sottintende cos'è questo? Invero, nel mio ricordo, inoltre, lei era diventata ancora più bella. Di certo, adesso poteva non volermi più bene, chi sa che non fosse addirittura morta...¹¹

Una lettera giunta otto anni dopo essere stata scritta è l'occasione di una reviviscenza: Riobaldo rivive la passione provata anni prima per Nhorinhà e solo allora si avvede del suo amore per la ragazza, che era rimasto come sepolto dagli eventi successivi, ma che in realtà non era mai venuto meno, pur nell'oblio in cui il ricordo di Nhorinhà era caduto. Gli otto anni che separano l'incontro tra Riobaldo e la giovane prostituta (dal brano si deduce che la lettera dev'essere di poco successiva a quella breve conoscenza) si annullano come per miracolo al sopraggiungere della lettera. Riobaldo prova lo stesso sentimento avvertito allora, ritrova il sapere buono della ragazza, in una sorta di sinestesia cui manca soltanto l'ingrediente olfattivo. E soltanto una simile reviviscenza gli permette di comprendere che la passione sensuale, mai sopita, conteneva i germi di un amore, che adesso però è ahimé impossibile da concretizzare, avendo la sua vita sentimentale preso un'altra strada, quella del matrimonio con Otacilia.

¹¹ J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 93; tr. it. cit. (da noi parzialmente modificata), pp. 84-85.

Analogamente in Proust il cortocircuito temporale fra un momento del presente e uno del passato, favorito da una sensazione ben precisa (il sapore di un biscotto intinto in una tazza di tè, un rumore, una sensazione di disequilibrio ecc.), annulla il tempo, immettendo nell'extratemporale. Da tale esperienza il narratore-protagonista della *Recherche* trae delle verità o essenze e recupera il passato così come esso è stato, non nella deformazione che ne opera la memoria volontaria. Così, almeno, se seguiamo alla lettera la cosiddetta dottrina estetica de *Le Temps retrouvé*. Ma, a ben vedere, come abbiamo messo in evidenza altrove, il modello conoscitivo che sorregge i momenti della memoria involontaria suggerisce non tanto una soluzione platonico-idealistica quanto una assai più positivista¹². I momenti della memoria involontaria possono essere interpretati come un cortocircuito fra due istanti temporali: essi infatti si fondano sul *rapprochement* (involontario) fra ciò che contengono i ricordi degli istanti emersi involontariamente e le sensazioni analoghe provate nel presente. E questo genere particolare di *rapprochement*, nell'opera proustiana, diventa una sorta di meccanismo che agisce per ogni tipo di materiale mnemonico. Anche in relazione alle immagini che il soggetto possiede di sé e dei propri stati. Il nostro vero io non è altro che una qualità comune a tutti i nostri diversi io successivi, qualità che emerge allorché riaffiora dalla memoria almeno un io del passato nella sua pienezza. L'io vero, continuità dei diversi io distinti, è allora esclusivamente la rappresentazione congiunta e sincronica delle immagini e delle impressioni relative ai nostri stati successivi, ovvero dei ricordi legati a tali stati. Questa è la visione stereoscopica che ci può offrire la nostra memoria, dove tali immagini/ricordi sono depositati, nella potenzialità creativa e rammemorativa dell'oblio.

È dunque possibile avere una visione sinottica dei diversi io che siamo stati e che potevamo essere (o continuare ad essere, come l'io dell'infanzia). Così per Proust, così per Guimarães Rosa. Già, perché l'amore per Nhorinhà non è qualcosa di caduco e superficiale: esso si conserva nei depositi della memoria per risorgere con forza a distanza di tempo, quando però una sua qualche prosecuzione o forma di realizzazione risulta impossibile.

Gli io diversi, le diverse persone che diacronicamente noi siamo corrispondono dunque a delle vite possibili che il caso ha voluto vivessimo soltanto in

¹² Cfr. M. PIAZZA, *Passione e conoscenza in Proust*, Milano, Guerini e associati, 1998.

piccola o in minima parte. Con stupore, a distanza di anni, abbiamo modo di vedere dentro noi stessi, di *rivederci*, e di scoprire la nostra pluralità casuale. Scopriamo cioè che siamo solo una delle possibilità che via via si sono aperte per noi, durante la vita. E con un misto di gioia (per il ritrovamento) e di angoscia (per lo spaesamento, per la nostalgia bruciante), recuperiamo stati antichi che forse non avremmo più rivissuto (se la lettera di Nhorinhà si fosse definitivamente persa nei *sertões...*, se il *Je* della *Recherche* non avesse inzuppato un certo tipo di biscotto in una tazza di tè in un certo pomeriggio...). Ci è possibile così compiere la rielaborazione – felice e dolorosa insieme – del lutto connesso a tutti gli io che siamo stati e che corrispondono alle vite che non abbiamo pienamente vissuto.

3. *Desiderio amoroso e vite possibili*

Anche per Proust, come per Guimarães Rosa, l'amore costituisce la dimensione in cui emergono in maniera più evidente le nostre vite possibili. Anzi, per l'autore della *Recherche*, il desiderio di penetrare un mondo altro dal nostro, che è il motore della passione amorosa, è allo stesso tempo – poiché tale penetrazione o impossessamento risulta sempre impossibile – rimpianto per tutte le vite possibili che avremmo potuto vivere se quell'obiettivo fosse stato almeno per un momento raggiungibile. In linea teorica l'appagamento di quel desiderio potrebbe anche determinare il conseguimento di un punto di arrivo e dunque di una fissazione dell'amore su una persona, arrestando il processo per cui dopo un insuccesso si creano le premesse per un nuovo innamoramento e così via. Ma, di fatto, come lo stesso Proust fa intendere tra le righe, una passione così squilibrata e morbosa da fondarsi sulla ricerca del possesso di chi è amato, fino al suo controllo e alla sua claustrazione, non ha a priori le garanzie di stabilità che ne permettano la durata, dal momento che si tratta di un amore geloso, dunque di una passione mista in cui l'intellettualismo si combina con le fragilità psichiche dell'amante. Forse anche per questo risulta difficile uscire dalla propria vita e cogliere l'occasione offerta da un incontro fortuito, che potrebbe dare un nuovo corso alla nostra esistenza: il coraggio – o l'azzardo – di quel balzo si scontra con l'impreparazione di chi ha bisogno di programmare la conquista della persona amata predisponendo una serie di strategie di accerchiamento finalizzate al suo possesso. Schiavi delle nostre abitudini e dei nostri assicuranti

protocolli sociali di vita, siamo dei meri spettatori di noi stessi, della pluralità che ci attraversa e che qualche volta – senza il nostro espresso consenso – va in scena sul nostro palco interiore. Per questo certe vite possibili restano solo dei flash, come quello della lattaia per il protagonista della *Recherche*: una ragazza che offre latte ai viaggiatori, intravista dal finestrino di un treno durante una breve sosta in una piccola stazione, e che, una volta richiamata, posa sul narratore «uno sguardo penetrante»¹³. Il viaggio è l'esempio paradigmatico di quella «interruzione della routine»¹⁴ che mette in contatto con l'alterità dei luoghi e delle persone. Ed è sufficiente un brevissimo contatto anomalo e impreveduto come quello con la giovane lattaia a scatenare nel protagonista «il desiderio di rivederla», da intendersi anzitutto come «il desiderio morale di non lasciare che quello stato d'eccitazione si spegnesse completamente, di non venire separato da quella creatura che, magari a sua insaputa, ne era stata partecipe»¹⁵.

La ragazza è pertanto presentata da Proust come uno strumento inconsapevole di un'esperienza di rottura delle abitudini e di contatto con una realtà ignota e distante. È proprio la possibilità di un tale contatto a produrre quello stato di esaltazione nel protagonista, al cui proposito questi nel romanzo afferma:

Non si trattava solo di uno stato gradevole. L'essenziale era che esso (come la più forte tensione di una corda o la più rapida vibrazione di un nervo produce una sonorità o un colore differente) dava un'altra tonalità alle cose che vedevo, mi introduceva come attore in un universo sconosciuto e infinitamente più interessante; la bella fanciulla, che scorgevo ancora mentre il treno aumentava l'andatura, era come una parte d'una vita diversa da quella che conoscevo e da cui la separava una sorta di bordura: una vita dove le sensazioni destate dagli oggetti non erano più le stesse e uscire dalla quale, adesso, sarebbe stato come morire a me stesso¹⁶.

È pertanto sufficiente un fugace incontro per metterci in contatto con una vita altra e possibile, al punto che la transitoria e puramente fantasticata immersione in quella vita ci trasporta in un altro *io*, che a quel punto diven-

¹³ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. II, p. 18; tr. it. cit., vol. I, p. 795.

¹⁴ Ivi, vol. II, p. 17; tr. it. cit., p. 795.

¹⁵ Ivi, vol. II, p. 18; tr. it. cit., pp. 795-796.

¹⁶ Ivi, vol. II, p. 18; tr. it. cit., p. 796.

ta il nostro io, quello che muore allorché ritorniamo, vuoi rientriamo, nella vita che abbiamo sospeso solo temporaneamente, spezzando solo per poco la *routine* dei nostri quadri concettuali e percettivi. A scatenare questa dinamica è il desiderio, che si declina (anche, ma non soltanto) come desiderio amoroso: questo desiderio si confonde con quello di vivere una vita altra, penetrando un altro mondo. E, allorché si ripercorre la serie di incontri fatti in una vita, ci si accorge delle innumerevoli vite possibili che per un attimo avremmo potuto realizzare e invece sono scivolte via, lontano da noi.

Tra le vite possibili sembrerebbe però che non si possa annoverare l'infanzia. In quanto essa dev'essere superata dalla vita adulta, di conseguenza gli stati o le sensazioni che le sono connessi non possono perdurare al punto da configurarsi come una vita alternativa a quella vissuta una volta maturi. In realtà, però, sul piano della nostra memoria affettiva, l'infanzia è il mondo perduto della cui perdita forse più ci addoloriamo. Essa costituisce proprio quella vita possibile che più ci addolora non aver vissuto come *vita*, ma soltanto come tappa, come fase preparatoria a qualcos'altro. Corrisponde però al desiderio di qualcosa di impossibile: far retrocedere e fermare il tempo. La nostalgia per l'infanzia pare dunque direttamente proporzionale all'impossibilità del suo istituirsi a vita possibile (in quanto *realmente vivibile*). Del resto è proprio nelle pieghe dell'infanzia che, da Rousseau in poi, ci esercitiamo a leggere come si sarebbe potuto sviluppare il nostro carattere o come si sarebbe potuto correggere se una serie di circostanze non avessero avuto luogo o se altre avessero avuto il sopravvento. La chiusa del primo libro delle *Confessions*, segnata da una significativa frase ipotetica, tratteggia in un capoverso – un breve «sogno romanzesco» secondo la definizione di Philippe Lejeune¹⁷ – la vita possibile che Jean-Jacques avrebbe potuto vivere se solo si fosse «imbattuto in un padrone migliore» quando si trovava a Ginevra¹⁸.

Guimarães Rosa ha dedicato uno dei suoi racconti più riusciti e fascinosi al tema del distacco dall'infanzia, intesa come adesione incondizionata alla prospettiva materna, e alla nascita di un proprio punto di vista sul mondo

¹⁷ PH. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, SEUIL, 1975, tr. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 101 (vedi anche pp.164-166).

¹⁸ Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Confessions*, in *Œuvres complètes*, sous la direction de B. GAGNEBIN et M. RAYMOND, 4 voll. Paris, Gallimard, 1959-1995, vol. I, 1959, pp.1-656, p. 43; tr. it. *Le confessioni*, in *Scritti autobiografici*, a cura di L. SOZZI, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, pp. 1-650, p. 41.

che passa per un'inadeguatezza assoluta: *Campo geral*, noto al pubblico italiano come *Miguilim*, dal nome del suo protagonista¹⁹. Lì è come se a una vita possibile, quella della mera prosecuzione dell'universo di significati e di simboli in cui si è cresciuti, ossia della pura reduplicazione di un mondo familiare, venisse contrapposta quella via autentica che conduce a una vita autonoma di scoperte, al cui centro vi è il coraggio di una visione libera, che è anche un po' traditrice delle origini da cui veniamo. Uno dei mediatori tra il protagonista del racconto, il bambino Miguilim, e il mondo, che occorre (ri-)vedere con occhi nuovi, è un dottore, che fornisce a Miguilim un paio di occhiali per correggere il suo difetto visivo: anche qui, curiosamente, troviamo una costellazione che richiama l'universo proustiano, per l'amalgama originale tra cifra positivista – il medico, gli occhiali... – e cifra romantica – la *Bildung* che si traduce nella ricerca e nell'esigenza di autenticità²⁰.

Sarebbe dunque sufficiente rilevare, come qui abbiamo accennato peraltro in modo cursorio, il debito di Guimarães Rosa verso la sensibilità romantica, temperata dalla lezione proustiana, per impedire di paragonare *tout court* gli eroi del *Grande Sertão* a quelli dell'epos classico di Omero e di Virgilio. E sarebbe forse altrettanto sufficiente ricordare l'episodio dello scrittore brasiliano che si autoreclude in un albergo di Bogotà – dove si trovava come diplomatico per partecipare alla IX Conferenza Panamericana –, per darsi alla rilettura dell'intera *Recherche* mentre la città è in subbuglio a seguito dell'assassinio del candidato liberale Gaitàn, per fornire un indizio probante del debito che il suo capolavoro ha segretamente contratto con l'opera di Proust. Quando Antonio Callado, un altro membro della delegazione brasiliana partecipante alla Conferenza, riesce a stanarlo dalla stanza d'albergo, e gli chiede se ha assistito alle atrocità accadute nelle strade lì intorno, stuzzicandolo nel paragonarle alle scene di un suo racconto, Guimarães Rosa gli risponde così: «Vedi, Callado, ciò che devo scrivere sta tutto nella mia mente. Non ho bisogno di vedere niente. Già ho scritto un libro e adesso ne sto scrivendo degli altri»²¹.

¹⁹ J. GUIMARÃES ROSA, *Campo geral*, in *Corpo de baile (sete novelas)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olímpio, 1956; tr. it. di E. BIZZARRI, *Miguilim*, in *Corpo di ballo*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 11-109.

²⁰ Per un'analisi del racconto, ci permettiamo di rimandare a: M. PIAZZA, 'Miguilim' ovvero la verità come passione, «Rivista di letterature moderne e comparate», a. XLVII, n. 3, 1994, pp. 273-287.

²¹ Cfr. A.L. MARTINS COSTA, "Memória seletiva – Veredas de Viator", *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20/21, 2006, p. 25. Il libro a cui si riferisce Rosa è senz'altro la raccolta *Sagarana* (1946).

LA VORAGINE DELL'ESISTENZA PERDUTA:
L'IDENTITÀ PROUSTIANA DEI ROMANZI
DI GESUALDO BUFALINO

MARCO CICIRELLO

A Scandiano, mentre la seconda guerra mondiale ammorbava le contrade europee, c'era un sanatorio in cui singole esistenze combattevano il subdolo e devastante assedio della tubercolosi. Isolati all'interno di questa malsana fortezza, i malati vivevano in un'altra dimensione: annichilati dal terribile bacillo, gli attimi delle loro vite si prolungavano e dilatavano in un vuoto sordo e ipnotico che sbiadiva i contorni spaziotemporali dell'esistenza. Gli echi di assalti e bombardamenti erano lontani, l'io dei malati se n'era dimenticato, rinchiuso in quel presente eterno e immobile che nessuna cura sembrava disintegrare.

Nel 1944 anche Gesualdo Bufalino risiedeva in quel sanatorio. Dopo aver combattuto a Sacile ed essere fuggito dai tedeschi, aveva vagato nelle campagne venete e poi, a Scandiano, aveva trovato riparo e lavoro come insegnante. Lì lo aveva sorpreso anche la tubercolosi, che lo aveva subito arruolato tra i prigionieri del sanatorio.

Non si sa bene se in quel luogo fossero i malati o i libri ad essere più al sicuro: il primario Bianchi, che di Bufalino era diventato dotto confidente, aveva riempito i locali sotterranei dell'edificio con tutta la sua biblioteca privata, riparandola in questo modo da eventuali bombardamenti. Bufalino, un po' per allontanarsi dall'assillo della malattia, un po' per alimentare la sua onnivora curiosità letteraria, aveva eletto quel luogo umido e buio suo personale tempio dell'anima.

Paradossalmente, fu al chiuso di quel sanatorio che scoprì la letteratura europea del '900. Nella sua Comiso i libri erano difficilmente reperibili e le più recenti novità non superavano il periodo simbolista. La biblioteca del dottor Bianchi custodiva le opere di Gide, Apollinaire, dei principali nomi del primo '900 e libri d'arte, tra i quali ne trovò alcuni che gli rivelarono l'esistenza di Pablo Picasso. Bufalino rimase folgorato: la reclusione trovò conforto e sfogo in quell'apprendistato culturale che divenne una vera e propria educazione sentimentale.

Un giorno mi imbattei in uno dei tomi della *Recherche* proustiana, un tomo spaiato, non ricordo se il terzo o il quarto. Così ho cominciato a leggere Proust non dal principio ma nel mezzo, ricavandone però subito un incantesimo totale, come se presentissi che quel tema del tempo perduto e ritrovato dovesse diventare in futuro il nodo centrale della mia vita intellettuale e sentimentale. Lessi poi gli altri volumi ma senza ordine, come li trovavo nei mucchi alti fino al soffitto e in mezzo alla polvere con acrobazie che non vi dico¹.

Da quel giorno la *Recherche* rimase impressa indelebilmente nella coscienza dello scrittore comisano, che rilesse più volte il romanzo. In quell'abissale oceano di coscienza che Proust aveva riempito di parole, Bufalino avrebbe riscritto i propri drammi personali e le pagine in cui essi avrebbero ripreso vita. Proust, più che un insuperabile modello, era la via d'accesso ad una sofferta e profonda coscienza di sé: «un infallibile, inalienabile ectoplasma di me; un nemico, magari, ma tanto incarnato dentro di me da non potermene più districare [...]»².

Non bisogna dimenticare che tutta la scrittura di Bufalino è un incessante lavoro di confronto e assimilazione dei numerosi riferimenti letterari che lo scrittore conobbe durante la sua vita. Adoratore di epistolari e diari, Bufalino cercava innanzitutto una consonanza psicologica con un autore, ne sondava i drammi e i conflitti per poi raccontare e comprendere i suoi³. Leggeva se stesso negli altri scrittori, e non c'è strumento migliore, per conoscere l'anima e la poetica di Bufalino, dei numerosi saggi

¹ G. BUFALINO e L. SCIASCIA, *I nostri rapporti con la letteratura francese*, "Pagine del Sud", a. II, n. 5, settembre-ottobre 1986, p. 11.

² G. BUFALINO, *Cere perse*, Palermo, Sellerio, "La diagonale", 1985, p. 184. Per la *Recherche* nacque un vivo interesse che spinse Bufalino a interpretare il testo proustiano non senza una certa curiosità erudita. Ne è testimonianza il rapporto epistolare tra Bufalino e Angelo Romanò, conosciuto proprio durante gli anni della guerra e diventato subito un punto di riferimento per la propria crescita intellettuale. Confr. A. ROMANÒ-G. BUFALINO, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di N. ZAGO, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1994, pp. 92-93.

³ «Non solo i diari, ma mi piacciono gli epistolari. L'idea di poter fiutare, palpare, pedinare, origliare il "quotidiano" di un autore che amo, di riuscire a rubargli quel segmento irripetibile di spaziotempo che è il "dove" e il "quando" di una sua giornata, tutto questo mi dà al cuore una dilatazione trionfale, come chi sorprende al telescopio l'estinzione di una stella o forza per primo l'uscio di una tomba di faraone. Le minuzie più pettegole bastano al mio stupore». G. BUFALINO, *Cere perse*, cit., p. 100.

e articoli che scrisse su Gide, Flaubert, Proust, Giraudoux, e altri. Tante sono le tradizioni che influirono sulla sua opera, diverse per provenienza geografica e storica, ma in questa costellazione di autori e tendenze l'astro proustiano risplende di una luce che conduce direttamente al cuore della poetica bufaliniana.

Le prove più importanti vanno ricercate nei romanzi. Ce ne sono alcuni, in particolare, in cui il confronto con Proust schiude il nucleo dei temi principali della scrittura bufaliniana: il tempo, la memoria, il passato e la vocazione a diventare scrittore per riscattare la propria esistenza. Il lettore è chiamato spesso a interrogarsi sul rapporto tra scrittura e realtà: in questo senso, Proust è il principale punto di riferimento per concepire un'idea di letteratura come lavoro attivo, sguardo vigile su ciò che rischia di cadere nell'oblio; a differenza di quanto accade con Proust, però, al lettore di Bufalino occorrerà arrendersi di fronte all'assenza di una rivelazione metafisica che porrebbe il più rassicurante suggello sul senso della vita. I riferimenti tematici e stilistici che collegano lo scrittore comisano al suo modello francese permetteranno di chiarire e delineare questo percorso.

Nel 1981 Sellerio pubblicò *Diceria dell'untore*. Allora di Bufalino si sapeva ancora poco: erano state pubblicate alcune sue traduzioni, ma nessun romanzo era stato consegnato agli editori. Ci vollero le ripetute pressioni di Leonardo Sciascia e Elvira Sellerio affinché Bufalino, restio alla diffusione della sua opera⁴, si arrendesse e rivelasse il contenuto dei suoi cassette: un romanzo, come si sospettava da un così raffinato e colto intellettuale, effettivamente c'era. La *Diceria* venne annunciata alle orecchie del pubblico italiano, e fu caso letterario. Vi si narrava l'esperienza del protagonista al sanatorio palermitano della Rocca, negli anni dopo la guerra. Come Bufalino, l'untore si era trovato a contatto con la morte, ne aveva percepito l'orribile e affascinante mistero, facendone l'orizzonte sicuro entro cui racchiudere ciò che rimaneva della vita⁵. S'intrometteva

⁴ Per Bufalino pubblicare «significa disseminarsi, polverizzarsi. La stampa [...] ha questa sinistra funzione moltiplicatoria. L'opera vive finché è inedita, aperta, variabile ad libitum, come la vita». G. BUFALINO in un'intervista con R. MINORE, *Scrivo, vi riguarda?*, "Il Messaggero", 29 marzo 1981.

⁵ «A monte del libro sta comunque un'esperienza: la scoperta del sentimento di morte, svergineamento lacerante, ma anche acquisto arcano e privilegio geloso. Esorcizzare tale esperienza, annegandola in un'aria fantastica e magica che la disarmasse; e sfogare insieme quel turgore di parole [...]: questa la doppia spinta che mi spinse a esprimermi». G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, in *Diceria dell'untore*, Milano, Bompiani, 1992, p. 177.

un'inaspettata guarigione a infrangere quel sofferto equilibrio e a costringere il protagonista a tornare alla realtà. Era una lacerazione dolorosa quell'improvvisa fuoriuscita dal ventre del sanatorio, in cui la reclusione appariva ormai una difesa dagli imprevedibili furori della vita. L'untore sente la necessità di recuperare quel nucleo di esistenza perduta e l'unico modo per farlo è scrivere. La memoria si sedimenta allora sotto forma di parole che risuscitano ciò che è rimosso nelle insondabili cavità dell'io⁶. L'incipit di *Diceria* è oscuro, notturno e onirico: il protagonista racconta un sogno che si ripete più volte, nel quale discende una ripida parete rocciosa ritrovandosi in una sinistra radura. Qui, dietro un gruppo di irriconoscibili uomini in camice bianco, scorge una figura femminile: la chiama *madre mia, ragazza, colomba* ma ella sparisce e lui viene cacciato indietro, svegliandosi e schiudendo i suoi occhi alla vischiosa luce del giorno:

Ai piedi della scarpata [...] esitavo un momento [...]. Non restava che procedere un poco, ed ecco, al posto di sempre, purgatorialmente seduti a ridosso l'uno dell'altro, uomini vestiti d'impermeabili bianchi, e si scambiavano frantumi di suono, una poltiglia di sillabe balbe rimasticate in eterno da mascelle senili. M'avvicinavo a loro con un turbamento che l'abitudine non rendeva minore. Essi levavano mestamente la fronte, tutt'insieme accennavano un divieto, mi gridavano con spente orbite: vattene via. Non mi riusciva di obbedire, ma in ginocchio [...] aspettavo che uno si muovesse, [...], e semplicemente curvandosi a raccattare una pietra, rivelasse dietro di sé, sulla soglia di un sottosuolo finora invisibile, botola di suggeritore o fenditura flegrea, la dissepolta e rapida nuca di lei, Euridice, Sesta Arduini, o come diavolo si chiamava.

"Fermati", gridavo "madre mia, ragazza, colomba", mentre sentivo il tozzo polpastrello del sonno che mi suggellava le palpebre bruscamente detumefarsi, dissiparsi in bolla di schiuma, in vischioso collirio di luce. Soltanto in quell'istante, riaprendo gli occhi, capivo di avere ancora una volta giocato a morire, d'aver ancora una volta dimenticato, o sbagliato apposta, la parola d'ordine che mi serviva.⁷

⁶ Rosa Maria Monastra parla di «una regressione rassicurante entro i confini di un'esperienza ormai nettamente conclusa; il vagheggiamento nostalgico di una forzata segregazione dalla normalità». R.M. MONASTRA, *La "Diceria dell'untore", ovvero il perturbante esorcizzato con rito letterario*, "Le forme e la storia", a. II, nn. 1-2, gennaio-agosto 1981, p. 375.

⁷ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., pp. 7-8.

Il valore di questa sequenza, la sua densità semantica, risulta più chiaro se messo a confronto con l'incipit proustiano. Anche la *Recherche* si apre con un notturno: il protagonista, sognando, si vede sdoppiato in una chiesa, in un quartetto beethoveniano o nella rivalità tra Francesco I e Carlo V, argomento dei libri che leggeva prima di addormentarsi, lo sdoppiamento tipico del meccanismo dei sogni, quello per cui ci vediamo compiere ben determinate azioni. Nel complesso sistema del romanzo proustiano esso assume ancora più valore se si pensa a quanto sia importante il tema del doppio, la scissione tra l'io conscio e l'io inconscio, il primo dei quali viene incaricato di ripristinare ciò che nel secondo rimarrebbe per forza perduto: «Tutto il testo proustiano fa parte di un sapere sintomale, dietro cui stanno abissi di rimozione (oblio), di inconscio rimosso che urge riportare alla luce della coscienza analitica [...]»⁸.

Ecco che la scrittura, allora, serve a compiere la catabasi nel regno del rimosso. Lo sdoppiamento tra conscio e inconscio del sogno ci riporta quindi al tentativo dell'untore di ripristinare quell'esperienza che lo aveva difeso dalla vita. Il sogno iniziale diventa quindi chiave di lettura di tutto il romanzo, presentando anche altri temi che trovano in Proust un illuminante termine di paragone: disceso nel tenebroso Averno del suo inconscio, al protagonista si presentano delle figure in camice bianco che celano dietro di loro una figura femminile che viene denominata Euridice, poi Sesta, madre mia e colomba. Alla stessa figura vengono associate differenti denominazioni. Euridice è la fanciulla amata da Orfeo e Sesta è la misteriosa fanciulla che salvò Bufalino dalla prigionia tedesca: l'untore le connette alla figura materna. Tutti ricordiamo le pagine iniziali della *Recherche* e il *drame du coucher*: il protagonista non riesce ad addormentarsi senza il bacio della madre, teme di non riceverlo e dopo averlo ottenuto sente di aver strappato alla mamma un consenso che ha distorto l'immagine che lei si era fatta del figlio⁹. Quel bisogno infantile, in cui è intimamente connesso il complesso edipico e che quindi reprime un desiderio erotico, si converte nella perdita della madre, nel suo sacrificio.

⁸ G. CACCIAVILLANI, *Proust e l'adorazione perpetua*, Roma, Donzelli Editore, 2004, p. 13.

⁹ «Il me semblait que ma mère venait de me faire une première concession qui devait lui être douloureuse, que c'était une première abdication de sa part devant l'idéal qu'elle avait conçu pour moi, et que pour la première fois elle, si courageuse, s'avouait vaincue». M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, Folio Classique Gallimard, 1988, p. 38.

L'untore chiama a sé la sua Euridice, donna amata e perduta alla Rocca¹⁰, e la identifica con la madre: anche qui amore materno e desiderio erotico si uniscono sublimandosi però nell'assenza in cui si perde la tanto sospirata figura femminile: «da un lato si nasconde, rivelando, la dinamica edipica del desiderio, e dall'altro si cela la verità della morte, l'orrore della sparizione [...]»¹¹. Il tema del sacrificio della donna sarà centrale per Bufalino, e non solo in *Diceria*, così come lo fu per Proust¹²: i protagonisti dei due romanzi si svegliano, entrambi con la stessa sensazione, quella dell'orgasmo: il riferimento è chiaro sia in Bufalino che in Proust, a conferma di un eros che è uscita dal guscio onirico e quindi infrazione di uno stato privilegiato cui consegue una perdita.

Il sogno d'apertura parla chiaro, ponendo il personaggio di fronte a un desiderio fortemente regressivo (desiderio di rinfetamento, che è anche un desiderio di morte [...]) e al desiderio edipico con il conseguente interdetto paterno, un interdetto debole se si conclude la sequenza sulla figura non troppo metaforicizzata di un orgasmo¹³.

I due incipit hanno quindi importanti connessioni ed entrambi fanno da preludio ai temi portanti delle due opere. L'untore bufaliniano, raccontando il suo sogno, ha mostrato al lettore che la sua catabasi è sia discesa, sia rinfetamento in una clausura che gli ricorda proprio quella del sanatorio. In questo ventre oscuro rivive l'amore per Marta, che verrà posseduta macabramente e altrettanto cruentamente verrà perduta, simbolo del tradimento verso l'amore materno lontano nel passato e ormai irraggiungibile. Alla fine di questa esperienza c'è il ritorno alla luce, al

¹⁰ Durante la sua reclusione al sanatorio il protagonista s'innamorerà di una malata, Marta, con la quale vivrà un'intensa, veloce e sofferta storia d'amore: affascinato dal suo mortifero potenziale erotico, l'untore consumerà con la donna rapporti deturpati dalla malattia, dalla consunzione del corpo e dall'imminenza della morte. Marta morirà in un lago di sangue dopo l'ultimo incontro con il protagonista. Il suo decesso avviene poco dopo che l'untore scopre di essere guarito, e gli appare il sacrificio necessario per ritornare alla tanto temuta vita.

¹¹ E. PELLEGRINI, *I fiori della decadenza*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. ZAGO, Salarchi Immagini, Comiso, 2002, p. 282.

¹² «È questo lavoro negativo sull'anima e sul corpo della madre che s'imprimerà nell'inconscio proustiano e dalla cui emergenza e decifrazione affiorerà la vocazione, anzi la scrittura stessa, come si vedrà nel *Tempo ritrovato*». G. CACCIAVILLANI, *Proust e l'adorazione perpetua*, cit., p. 13.

¹³ E. PELLEGRINI, *I fiori della decadenza*, cit. p. 283.

bagliore accecante della vita metaforizzato nel collirio vischioso dell'orgasmo: il possesso mancato di Marta segna la frattura della clausura e il riaprirsi di un'esistenza che è dolore. L'untore vuole scrivere, le parole immortaleranno l'inconscio in frammenti di poesia (ecco perché Euridice è "colomba", che per Bufalino è raffigurazione poetica dell'amore femminile) che cederà a Caronte il giorno del suo definitivo trapasso. Come in Proust, quindi, per rivivere bisogna scrivere. La memoria è lo strumento della sopravvivenza di sé. C'è però un'importante differenza: quella di Bufalino è una *diceria*¹⁴, un discorso poco affidabile, dai contorni incerti, in cui si nasconde inevitabilmente una frode. Più che uno strumento ottico che ci avvicina a ciò che non riusciamo più a vedere, la memoria Bufaliniana è corrotta dalla fantasia che rimodella il vissuto, «è una protesi che cerca di sostituire la vita; una protesi infedele, che spesso somiglia a un sogno del passato anziché alla sua videoregistrazione»¹⁵. La testimonianza che diventa letteratura distorce le parvenze di un affidabile patto narrativo con il narratore.

Se nella *Recherche* si ritorna indietro per raccogliere i frammenti del proprio passato e ricostruire la propria esistenza al cospetto della letteratura, in *Diceria dell'untore* si scava nel passato per contemplare attimi di vissuto, rievocarli e subito perderli. A differenza dell'eroe proustiano, il protagonista bufaliniano va incontro ad un inevitabile scacco. Il valore della memoria, allora, si riduce ad una confidenza da sussurrare all'orecchio di un indiscreto ascoltatore, un confidente macchiato dallo stesso male di vivere a cui si potrebbe dire *hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!* ed ecco perché la dedica iniziale è *a chi lo sa*. Se la memoria proustiana ripercorreva il passato biografico del protagonista e fondava su di esso la propria indagine psicologica, la memoria bufaliniana si ancora al passato psicologico e non assicura alcuna veridicità biografica. La letteratura, come qualsiasi creazione della vita, soffre di essere falsa.

¹⁴ «Titolo: "Diceria" vale racconto, dettato, monologo con in più una insinuazione di scarsa credibilità, come di uno sproloquio mormorato all'orecchio». G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, in *Diceria dell'untore*, cit., p. 178.

¹⁵ G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale "Agorà", 1989, p. 81.

C'è un saggio, nella raccolta *Cere perse* che s'intitola, proustianamente, *Lanterna cieca*. In esso Bufalino chiarisce la sua idea a proposito della memoria:

Ricordare, ora lo so, può essere per una volta un dono celeste, ma nove volte rappresenta una trappola delle peggiori, un nascondiglio di vipere micidiali. Sono bestie strane, i ricordi. E ora si negano cocciutamente; ora giungono spontanei, simili ad amici che entrano senza bussare. [...] Sì, perché la memoria ha questo di difficile, che trapassa rapidamente dall'impudenza al pudore, dalla delazione impulsiva all'omertà più ritrosia [...].¹⁶

I cunicoli della memoria sprofondano nell'oscurità di un terribile avello: il tempo che ci divora secondo dopo secondo deposita nella memoria le carcasse delle sue prede. Ricordare, allora, non è soltanto ricostruire la propria vita, incanalare un flusso di istanti che si intessono tra loro in un caleidoscopico arazzo, ma anche compiere una regressione verso ciò che è morto, distrutto e rimosso. Nel sofferente percorso che riporta alla luce tali nefaste reliquie, diventa necessario proteggersi e smussare con l'inganno o con la fantasia gli spigoli più taglienti. Per quanto l'identità di un individuo sia necessariamente ancorata al suo passato¹⁷, la memoria allora può solo tracciare i lineamenti di un sogno, modulare una diceria che ammalia il lettore con le sue poetiche armonie. Non solo la letteratura rinuncia a ricostruire una qualsiasi oggettività del mondo, ma la stessa identità di un individuo è comunicabile solo come sogno, favola e menzogna.

Il secondo romanzo di Bufalino s'intitola *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria* (1984). Un anziano narratore decide di ammalia le sue sofferenze ricordando e raccontando una felice estate del suo passato, quella del 1951.

Senonché, più il racconto va avanti, e si truca di fiabe, e formicola di luminarie, più lascia varchi fra le righe al soffio del nero presente. Non resta

¹⁶ G. BUFALINO, *Cere perse*, cit., pp. 190-191.

¹⁷ «Ma come non fermarsi sull'intreccio imprescindibile di memoria e identità? *Memini ergo sum*, mi piace ripetere. Cioè: io sono perché ricordo, io sono quel che ricordo». *Ivi*, p. 192.

allo scrittore che differire *sine die* la salute, pago d'aver cavato dall'avventura qualche momentanea lusinga ad amare l'inverosimile vita...¹⁸

Anche qui, memoria bufaliniana e memoria proustiana prendono le distanze: se in *Diceria* la memoria indagava nelle oscure cavità dell'inconscio, qui essa ricostruisce una parentesi di vita felice non con l'obiettivo di fare un'affidabile cronaca, ma solo per distrarre narratore e lettore con un piacevole racconto.

Luoghi e personaggi vengono trasfigurati dalla memoria, sono appena afferrabili: tutto sfugge ai tentacoli del pensiero mnemonico, ogni percezione sensoriale risveglia ricordi di cui a mala pena si afferra una malinconica eco. Il protagonista, che ha lo stesso nome dell'autore, in quell'estate del '51 era innamorato di Maria Venera, ma il narratore rievoca anche altre fanciulle, i cui nomi rimandano a personaggi letterari:

Venera, Assunta, Isolina: frotte rosee, capolinea del batticuore! Chissà dove siete, chissà dove sono le belle d'*antan*, Flora la bella romana, e Taidè, e la cassiera Adalgisa del cinema Splendor, sdegnosa, chissà dov'è, quanti figli ha [...] *Eheu, fugaces, Postume, Postume* licealmente mi lagno, e accanto a Postumo mi viene in mente Marcel¹⁹.

La memoria che sogna, quindi, sogna soprattutto letteratura, si alimenta delle proprie suggestioni libresche per distorcere i ricordi e trasformarli in creazioni fantastiche: non stupisce, allora, che il protagonista letterario della citazione, in cui il protagonista si identifica, sia proprio il Marcel proustiano, eroe di un'epopea in cui il ricordo diventa letteratura.

Come succede per la *Recherche*, anche qui tra autore del libro e protagonista si potrebbe proporre una discutibile identificazione; ma tra Marcel e Dino c'è la frattura epistemologica ed esistenziale di un secolo che ha iniettato nella scrittura il veleno della sua crisi, e quindi la nostra è una piccola *Recherche* dell'inganno, dei sogni, che non propone alcuna verità esistenziale, ma solo un palliativo per curare l'esistenza. Ecco perché tanta teatralità nelle opere di Bufalino: perché ogni personaggio è più o meno consciamente consapevole di questa crisi, di questa mancanza di

¹⁸ G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Milano, Bompiani, 1994, p. 5.

¹⁹ *Ivi*, p. 14.

confini e certezze che vanifica la propria identità e quella del mondo. Tutto diventa estremo e caricaturale: al sanatorio della Rocca era la disperata condizione della malattia a rendere così teatrali i personaggi; in *Argo il cieco* sono gli stessi racconti a diventare letteratura e teatro, segno di infedeltà biografica e allo stesso tempo unica e necessaria via rappresentativa:

Così si spiega perché in tutti gli accidenti, anche mediocri, di quella notte io mi sforzassi d'inseguire una possibilità romanzesca e tuttora me li rigoda, scrivendone, con una sorta di sedentario entusiasmo, se così posso chiamare l'impasto di passione e distanza di cui si compone il mio sentimento. Che se poi s'aggiunga il piacere di muovermi in un intreccio poco o molto falsificato, in un vizio e ironia di parole, [...]; il piacere, cioè, di apparire pupo e puparo insieme in una delle tante Opere di Pupi dell'odiosamabile vita...²⁰

In questo modo il lettore viene progressivamente avvertito: ha di fronte parole ingannatrici, in cui non deve cogliere alcuna veridicità.

Non ho più amici né favole, solo compongo cabale e cabalette di parole, beffe e baruffe di parole per ingannare la morte. Scrivo a te, *desocupado lector*, viso afono e cieco, nebbia bianca davanti alla mia portatile, ma in verità non ti amo, non vorrei nessuno a spiarmi mentre dimeno sempre più straccamente le gambe nel mio ballo di Sfessania²¹.

Nei capitoli metanarrativi in cui il narratore riflette sulla sua scrittura e rivela gli inganni che vi cela, è possibile cogliere l'essenza della *Recherche* di Bufalino. Memore della lezione del *Nouveau Roman*, Bufalino scardina il romanzo ottocentesco e la sua matrice realistica e introduce riflessioni metanarrative e *mise en abyme*, costruendo uno strumento ottico che riflette se stesso e sdoppia gli oggetti che osserva in caleidoscopiche parvenze.

Lo scopo era scaricare su di me, controfigura e cascatore di me stesso, i debiti di me narrante liberamente giocando. E per un po' ha funzionato. Un giorno che m'ero divertito, nel pensiero, te, voi, a travestirti da *plaudi-*

²⁰ G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., pp. 30-31.

²¹ *Ivi*, p. 58.

tores m'addormentai col capo sul tavolo, non mi succedeva da quand'ero bambino.

[...] Poiché io stesso, io che dico "io", Ego scriptor, Ego scriba, Ego es, Ego ego, ho allevato dentro di me una turba di traditori, che complottavano dentro di me [...]²².

Così termina la *Recherche* di Bufalino: non c'è stato alcun glorioso recupero del passato, ma un gioco di memoria e fantasia che ha alleviato il presente.

La parentela tra Proust e questo romanzo va cercata in un'altra direzione: Bufalino definisce *Argo il cieco* un romanzo di *segni*²³. Non può sfuggire la lettura che Gilles Deleuze fece della *Recherche* nel suo *Marcel Proust e i segni*.

Per Deleuze la memoria non era l'asse fondamentale su cui era incardinato il romanzo proustiano. Essa era più che altro uno degli strumenti che permetteva al protagonista di indagare e comprendere cosa si celava dietro i numerosi segni che percepiva: segni della mondanità, dell'amore e della sensibilità. In questa ottica, la memoria serve a indagare e decodificare le immagini che si nascondono dietro il sapore della madeleine; serve a indagare nel passato per cogliere l'essenza metafisica di Combray e ricostruirla con l'uso della scrittura. Gli atteggiamenti, le parole e i gesti che si colgono in un salotto sono elementi di un linguaggio che rivela l'anima di quell'ambiente sociale e di quelle persone; le parole della persona amata, i suoi silenzi e le sue bugie, nascondono invece quei mondi da cui chi ama è escluso, annegando in una nevrotica gelosia che desidera la reclusione e l'annullamento del proprio oggetto del desiderio. La letteratura diventa il luogo in cui tutti i segni vengono ricomposti e i loro significati trovano espressione: è la dimensione unificante dell'arte che permette di ricostruire l'interezza della propria esperienza e di superare l'individualità dei segni per giungere ad un significato complessivo e metafisico²⁴.

²² *Ivi*, pp. 150-151.

²³ G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., p. 60.

²⁴ «[...] l'oggettività può esistere solo nell'opera d'arte: non esiste più in contenuti significativi come stati del mondo, né in significati ideali come essenze stabili, ma unicamente nella struttura formale significante dell'opera, cioè nello stile». G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1986, p. 102.

La *Recherche* è l'immensa volta in cui tutti tanti affreschi vengono connessi tra loro e riuniti in un'unica storia dal significato globale che li supera e spiega. Il compito dell'eroe è quindi quello di portare a termine il suo percorso di *apprentissage*, di lettura del mondo che sfocia nella creazione dell'opera letteraria.

Perché *Argo il cieco* viene definito romanzo di segni? Mi pare che la risposta sia nascosta nelle stesse frasi del romanzo, in quell'incessante gioco di trasfigurazioni poetiche che trasformano il reale e che si rivelano al protagonista. Il paese in cui si svolge la vicenda, Modica, delizioso presepe barocco sui monti Iblei, è un crogiolo di percezioni filtrate dalla sensibilità del protagonista e trasmesse dalle parole del narratore: il corso principale, il palazzo di Maria Venera con le sue decorazioni barocche e altri luoghi non vengono descritti realisticamente, ma sono carichi di significati che il narratore svela al lettore attraverso frasi eleganti, armoniose e suadenti. Anche i gesti dei personaggi, spesso teatrali, sono un insieme di geroglifici da decodificare, per non parlare dell'amore, altro grande tema del romanzo. Maria Venera è l'oggetto di un desiderio contrastato dalla presenza di altri contendenti e da rocamboleschi imprevisti. Ogni suo gesto o parola sono geroglifici da decodificare per svelare il loro significato ignoto; una volta posseduto, esso schiude regioni ignote dell'amata di cui il protagonista diventa padrone assoluto, esclusivo e privilegiato. Ma tanti altri mondi rimangono al buio: è questo il tremendo tranello dell'amore proustiano che Deleuze mette in evidenza. Ci sono sempre dei segni che rimangono sospesi nel dubbio, altri sono ambigui perché rivolti non solo a chi ama ma anche ai passati e futuri pretendenti; altri magari rimangono per sempre al buio, custodendo al loro interno terribili segreti. Ecco perché l'amante si sentirà per sempre escluso da qualcosa, nevroticamente turbato dalla possibilità di perdere chi ama. Ne consegue una gelosia ossessiva e totalizzante che spinge a spiare l'amato, a recluderlo e possederlo come un prigioniero. Non possiamo dimenticare la reclusione di Albertine, *prisonnière* dell'eroe proustiano. Prigionia vana, visto che proprio nel momento in cui si ha la sensazione di possedere l'amata e ci si crede sicuri di non dover più temere nulla (non esistono più mondi sconosciuti che amanti antagonisti possono insidiare), una straniante sazietà spegne l'amore e vanifica qualsiasi curiosità nei confronti della prigioniera. Gelosia, sequestro, voyeurismo e profanazione: sono i movimenti dell'amore

proustiano di cui parla Deleuze. Albertine viene imprigionata e osservata mentre dorme: solo in quel momento di quiete il protagonista la osserva senza cadere vittima di angosciosi sospetti; è grazie al sonno che diventa possibile possederla provando un appagante e muto erotismo²⁵.

Maria Venera è tenuta prigioniera in casa dal nonno Alvisè perché ha tentato la fuga con un discutibile personaggio del paese. Dino diventa suo insegnante privato e la prepara all'esame di Stato: la osserva chiusa nella sua stessa casa, immaginando di poterla fare sua. Ma la fanciulla gli sfugge e una reclusione vera e propria tra le mani del protagonista non si avvera²⁶.

Diversamente avverrà con Cecilia, l'altra figura femminile del romanzo, che il protagonista caricherà di molteplici personalità letterarie, dilatando e distorcendo la sua identità, interrogandosi sulla sua vera e ignota personalità. Solo durante il sonno di Cecilia avverrà l'incontro carnale col corpo della donna, immune da qualsiasi riflessione, privo di segni su cui la fantasia del protagonista si accanirebbe:

Allora m'accostai al suo corpo, vi aderii, non c'erano fra me e lei che le falde cedevoli d'una vestaglia. Lei mormorò nel sonno, rispose vagamente al mio bacio. La districai con dolcezza dai suoi viluppi, la notte era piena, dormivano tutti.

Dormivano? Fingevano? E lei? "Dormi?" le chiesi. "Dormi" le comandai. E m'insinuai come un serpente caldo dentro di lei, gemetti amore, piovvii amore dentro di lei. Non aprì gli occhi, non si mosse, volle scambiarmi per un sogno e ci riuscì²⁷.

²⁵ «Questa è la legge che Swann intuisce alla fine del suo amore per Odette, che il narratore coglie già nell'amore per la madre, senza aver ancora la forza di applicarlo, e che applica infine al suo amore per Albertine. [...] Sequestrare, significa anzitutto svuotare l'essere amato da tutti i mondi possibili che esso contiene, decifrare e spiegare questi mondi; [...]». G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 129.

²⁶ La possibile relazione con Liborio Galfo e una lettera misteriosa destinata al cugino Sasà Trubia lasciano sospettare *liaisons* segrete che gettano nello sconforto il protagonista: sono i mondi da cui si sente escluso, che lo allontanano dalla fanciulla tanto desiderata.

²⁷ *Ivi*, pp. 88-90. Sequestro, voyeurismo e profanazione della donna rendono l'amore un atto dissacrante: «Consistendo il suo culmine nell'invasione dell'altro, nel travaso di sé nell'altro, per quei tre secondi che dura, l'amore somiglia davvero all'eucarestia, è uguale e pietosa empatia...». *Ivi*, p. 142.

Cecilia viene posseduta e suo simbolo diventa l'asfodelo, il fiore che nell'antica Grecia rimandava al regno dei morti: ancora una volta al possesso della figura femminile segue il suo sacrificio. Alla realizzazione dell'amore consegue la rinuncia, la perdita, il trapasso. Gli amanti si separano e l'amore si spegne. Dino non riuscirà a concretizzare il suo amore né per Maria Venera né per Cecilia, entrambe le fanciulle rimarranno un nostalgico e poetico ricordo. In fondo, ci insegna Proust, l'amore non va scovato nella persona amata, ma dentro di noi. Siamo noi che interpretiamo dei segni e, in base a ciò che essi ci rivelano, ci innamoriamo. Mi sembra che qui risieda l'identità proustiana di questo romanzo di Bufalino: non importa se non è più possibile fare della memoria l'onnipotente strumento con cui ricostruire la propria esistenza; non importa se la scrittura non è più veridico e metafisico strumento di una rivelazione spirituale; ciò che conta è che essa diventi mezzo con cui indagare il mondo, interpretare i segni e rappresentarne la meravigliosa polivalenza. L'arte rimane il più potente strumento con cui far vedere ciò che l'occhio rischia di ignorare, ciò che la sensibilità rischia di non percepire. La scrittura rimane la più bella consolazione e lo stile, allora, diventa proustianamente il modo principale per esprimere la propria *visione* del mondo. Le metafore, associando e sublimando oggetti provenienti da campi semantici diversi, spalancano le porte di significati nascosti e imprevedibili, in cui si riassume la bellezza nascosta del mondo. Al tramonto del romanzo realista sorge l'astro dei segni, estetizzazione del mondo in cui percepire una gioia nuova, figlia dell'artificio artistico, che conforta la vita²⁸:

Da allora ogni sillaba mia cerca Arcadie dipinte, senza un grumo d'umano, con una cascata ferma a mezz'aria, un mulino dalle pale immobili, un ramarro fra due pietre, addomesticato dal sole: una pace. In un mattino che non diventerà mai mezzogiorno. Con ondulate colline, laggiù, dove l'orizzonte s'arrende timidamente alla luce, e un campanile incide nell'aria il suo dito levato, [...], e l'invasione del sole nei pertugi del fogliame, secondo lunghe colonne oblique, sveglia puri colori, diacci e scintillanti colori, blu di Prussia, gialli Vermeer, ombre di suono, profumi d'erba in amore²⁹.

²⁸ La dedica d'apertura del libro è "A G. *alla sua salvezza*", dove G. potrebbe essere tanto l'autore quanto il narratore protagonista.

²⁹ *Ivi*, p. 69. Significativo è il riferimento al giallo di Vermeer. Nella *Recherche* è un pezzo di muro giallo della *Veduta di Delft* che riassume in sé la meravigliosa e perfetta bellezza del quadro.

Per questo bisogna scrivere. L'esistenza intera aspira a risolversi in scrittura e a farsi libro per riassumere la totalità dell'esperienza e sublimarla in bellezza.

Calende greche, romanzo del '92, è il tentativo bufaliniano di costruire un *livre* mallarmeano in cui la biografia del protagonista (narrata dall'infanzia fino alla morte) diventa prototipo dell'esistenza di qualsiasi lettore. Diviso in sezioni che rispondono alle diverse fasi biologiche della vita umana (nascita, infanzia e pubertà, giovinezza, maturità, vecchiaia e morte), in cui si alternano diversi tipi di narrazione – prima, seconda e terza persona – il romanzo racconta la *parabola di un'esistenza immaginaria* fatta di episodi, incontri e avvenimenti tra i quali ogni lettore potrebbe inserire pagine tratte dalla propria biografia. Si tratta di un libro infinitamente aperto e variabile, modificabile e ricostruibile secondo i capricci del lettore³⁰. E sembra quasi che lo scrittore comisano voglia lasciarvi dentro il proprio testamento spirituale a proposito della sua idea di letteratura. Non per niente, tra le pagine di questo romanzo è possibile trovare citazioni provenienti dalle opere precedenti di Bufalino, come se *Calende greche* si proponesse quale summa della sua intera esperienza di scrittore. Oltre ad essere un'opera microcosmo, in cui si tenta di rappresentare il percorso dell'esistenza umana, è un'opera che rielabora la letteratura, che si presenta innanzitutto come artificio retorico.

La cronaca di questo romanzo, come possiamo aspettarci da Bufalino, cede subito ai sogni della memoria. Il narratore inizia a scrivere, ma si accorge ben presto che le memorie che mette in vetrina sono più invenzioni che annali reali della sua esistenza: «Per questa maledizione sua di cor-

³⁰ A proposito del titolo, Bufalino spiega: «[...] vuole alludere a giorni non vissuti, o che, seppure siano stati vissuti, lo sono stati in modo diverso, con varianti e deformazioni, che praticamente li rendono giorni di un altro, non miei». G. BUFALINO in un'intervista con M. ONOFRI, *Gesualdo Bufalino, autoritratto con personaggio*, cit., p. 28. Più avanti aggiunge che «la mia idea iniziale [...] era di scrivere un'opera dilatata all'infinito, da incrementare cioè anche dopo la stampa con ulteriori supplementi che [...] sviluppassero vicende rimaste interrotte o intraviste solo di scorcio. Pensavo a un romanzo in crescita perpetua, che non toccasse mai la pienezza». Proprio per questo Giuseppe Traina ricorda Mallarmé: «Un'idea che ricorda l'utopia mallarméana del *Livre* [...] e il libro di Mallarmé andava strutturato proprio a fogli mobili, per consentire continui spostamenti e ri-combinazioni, che permettessero di approdare a significati sempre nuovi e sorprendenti». G. TRAINA, *Introduzione a Calende greche*, Milano, Tascabili Bompiani, 2009, p. VIII.

rompere ogni volta con un ricordo di libri il primo impulso del cuore»³¹ che lo porta a confessare: «Credessi almeno a quello che scrivo. Alla passione di me che scrivo e alla compassione di chi nell'ombra mi ascolta»³².

Oltre alla difficile identificazione tra il protagonista e lo stesso Bufalino (nel testo sono presenti elementi appartenenti alla vita dell'autore ma anche altri d'invenzione), il dubbio del lettore deve nuovamente diffidare delle memorie del protagonista. Il narratore mente e si accorge di scrivere un'opera che diventa più una ricostruzione immaginaria della propria vita che una vera cronaca. Lo stesso Bufalino, innanzitutto, annuncia di voler sovvertire le regole del genere autobiografico:

[...] il mio eroe, nella sua fluidità di fantasma, mi serviva per scardinare il genere autobiografico tradizionale, fra tutti il più rigido e codificato, perché costretto per sua natura a una qualche fedeltà storica. Nel mio caso potrebbe aver giovato l'esempio proustiano...³³.

Il modello proustiano gli è utile perché, come già in precedenza, non solo gli permette di giocare con l'ambigua coincidenza autore-narratore-protagonista, ma soprattutto perché vi si ricostruisce la vita dell'eroe non alla maniera naturalista, indagando sui luoghi, sulle influenze sociali e materiali, ma più che altro sull'evoluzione psicologica dell'essere umano.

Il lettore si trova di fronte non soltanto ad una narrazione contraffatta (che non è più possibile definire vera biografia), ma anche ad un libro che raccoglie frammenti di vita dal forte carattere allegorico e poetico. Il loro compito non è rappresentare l'esistenza umana, ma descriverne un possibile prototipo, mettendo in primo piano i conflitti che la dilanano.

Ma questo libro è anche e soprattutto la storia di una vocazione letteraria. Sin da piccolo il protagonista è affascinato dalle parole, dal loro sensuale richiamo, e cerca di ricomporre grazie ad esse la propria realtà. Il suo obiettivo è scrivere un libro e, alla fine del romanzo, è lecito chiedersi se quello che teniamo in mano è il prodotto di tale vocazione o se ne rappresenta soltanto un preludio.

³¹ *Ivi*, p. 44.

³² G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 132.

³³ G. BUFALINO in un'intervista con M. ONOFRI, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 29.

Interrogativo interessante, visto che riguarda anche la *Recherche* e sembra quasi che Bufalino abbia seguito Proust fino a sussumerne anche le insanabili questioni critiche. A lungo si è discusso se il romanzo che il protagonista della *Recherche* annuncia di voler scrivere è quello che Proust ha pubblicato o no. Le ultime pagine del *Temps retrouvé* contengono interessanti dichiarazioni del Narratore sul libro che vorrebbe scrivere, utili per il lettore che desidera farsi una propria idea su questo interrogativo. Le sensazioni del passato troverebbero eterna resurrezione tra le pagine di un libro, e il suo creatore sarebbe finalmente felice. Questo scrittore, dice il Narratore, dovrebbe trarre dalle arti più diverse la materia della sua opera, costruendola con la dedizione e il sacrificio che già in passato hanno portato alla creazione delle più belle cattedrali³⁴. Il Narratore, però, sembra non identificarsi del tutto con lo scrittore che ha appena immaginato: «Je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe»³⁵. Scriverà un libro lungo, rinunciando alle lodi e alle critiche per concedere ai suoi lettori uno strumento ottico per indagare dentro loro stessi «puisque c'est la vérité, la vérité supçonnée par chacun, que je devais chercher à élucider»³⁶. Un libro che avrebbe restituito luce all'essenza della vita dimenticata, ecco l'opera del protagonista. Caratteristiche che sicuramente possono farci pensare alla *Recherche* stessa, mettendo da parte gli elementi che spingono i critici a proporre un'identificazione assoluta tra libro del protagonista e libro dell'autore o a distinguere le due opere. Più opportuno, per capire meglio l'identità proustiana del romanzo di Bufalino, è concentrarsi sull'obiettivo che si prefigge lo scrittore: svelare ai lettori qualcosa del loro vissuto.

Il protagonista di *Calende greche* potrebbe dar vita ad una cronaca o a un libro che abbandona la narrazione realistica per diventare allegoria, evocazione. Se sfogliamo le pagine e leggiamo le dichiarazioni del protagonista, ci accorgiamo che di tutto si può parlare fuorché di una rigorosa e affidabile cronaca³⁷. E conoscendo Bufalino, sappiamo che per lui il rea-

³⁴ Cfr. M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, Paris, Folio Classique Gallimard, 1990, pp. 337-338.

³⁵ *Ivi*, p. 338.

³⁶ *Ivi*, p. 351.

³⁷ Il protagonista ammette di aver scritto «per il gusto di raddoppiare l'inganno col semplice sotterfugio di recitare la parte di uno che recita; come in quegli autoritratti, dove il pittore dipinge se stesso nell'atto di dipingere se stesso». *Ivi*, p. 209.

lismo è la forma più falsa di letteratura, che la memoria distorce i ricordi, che ogni rammemorazione è una *diceria*. Potremmo quindi avanzare un'identificazione tra *Calende greche* e il romanzo di Dino, risolvendo l'interrogativo "proustiano" che avvolge anche questo libro. Soprattutto, è la vocazione "assoluta" dell'opera a riportarci alla *Recherche*: risuscitare frammenti di vita che permettano ad ogni lettore di ricostruire la propria esistenza. L'obiettivo è creare un libro che sia specchio del vissuto di chi lo legge, caleidoscopico strumento per scoprire la legge che soggiace al proprio singolo io.

Penso che sia più utile, però, mettere da parte un'identificazione assoluta e premiare un altro punto di vista, quello che in questa possibile coincidenza scorge la dichiarazione di una poetica. Nel libro che riassume le opere precedenti di Bufalino, che cerca di rappresentare una frammentaria allegoria dell'esistenza, la scrittura è un monumento che s'innalza tra i chiassosi e indeterminati interrogativi della vita per proporre una via alternativa di realizzazione: la letteratura come raccoglimento del proprio io, interiorizzazione della propria essenza e sua rappresentazione sotto forma d'invenzione letteraria. Solo in questo modo si può resistere all'inevitabile sfaldamento dell'identità e all'inoggettività del mondo, ricostruendo la propria esistenza sotto forma di menzogna e ammaliandola, riscattandola dai suoi mali e conferendole quella bellezza che nel mondo spesso è nascosta.

Bufalino ha imparato da Proust a discendere nei più insondabili e spesso angoscianti tunnel del proprio io, cogliendovi l'eco misteriosa della vita che pulsa sotto la superficie delle incomprensioni e delle apparenze. A dispetto del tempo che passa e che vogliamo ingannare, l'obiettivo rimane sempre quello di riportare alla luce l'esistenza perduta:

[...] si scrive per popolare il deserto; per non essere più soli nella volontà di essere soli; per distrarsi dalla tentazione del niente o almeno procrastinarla. [...]

[...] si scrive specialmente per essere ricordati e per ricordare, per vincere entro di sé l'amnesia, il buco grigio del tempo.

[...] Ma si scrive anche per dimenticare, rendere inoffensivo il dolore, biodegradarlo, come si fa coi veleni della chimica. [...]³⁸

³⁸ G. BUFALINO, *Cere perse*, cit., pp. 16-17.

IL MANTELLO DI ALBERTINE*

FABIO COSCIA

Quando Marcel Proust, nell'agosto del 1907, partì da Parigi per Cabourg - la stazione balneare che lo scrittore scelse come luogo di villeggiatura per i successivi sette anni e che nelle pagine della *Recherche* prenderà il nome di Balbec - utilizzò un servizio di auto noleggio per le sue escursioni nella campagna della Normandia. Il suo autista si chiamava Alfred Agostinelli, che alla guida di un taxi rosso fiammante, lo accompagnava a visitare chiese e abbazie per giornate intere e la sera orientava i fari dell'automobile per fargli ammirare le sculture dei portici delle cattedrali. Era un giovanotto di diciannove anni, di padre italiano, dal viso paffuto e la folta capigliatura nera, amante dello sport, con la passione delle corse, in bicicletta e in automobile. All'epoca Proust non poteva immaginare ancora che il suo autista - quella «suora della velocità», come lo definì in un articolo su «Le Figaro», per via della sua divisa da automobilista - sarebbe diventato il più grande amore della sua vita.



* Pubblicato in: Fabrizio Coscia, *Soli eravamo*, Ad Est dell'Equatore, Napoli, 2015.

Nella primavera del 1913, infatti, quando Agostinelli, a corto di soldi, si presentò a casa dello scrittore, sei anni dopo il loro primo incontro, chiedendogli un lavoro, Proust lo assunse come segretario per fargli trascrivere *La strada di Swann*, lo ospitò con la moglie in una camera del suo appartamento di boulevard Haussmann, e in poco tempo se ne innamorò follemente. Confessava di adorarlo, ammirava la sua «intelligenza deliziosa» e riteneva perfino che nelle sue lettere rivelasse un talento degno «dei più grandi scrittori». Una volta, confidandosi con un amico, Proust si definì «molto molto malato». Era malato d'amore: soffriva di gelosia, deperì a vista d'occhio, perdendo peso e sonno, e nemmeno l'imminente pubblicazione del primo volume della *Recherche* riusciva a distoglierlo dalle pene che gli procurava il giovane segretario. Nonostante le sue difficoltà economiche, dovute alle perdite dei titoli in borsa, Proust copriva di soldi e regali Agostinelli, e sapendo che la sua ambizione era quella di diventare un pilota d'aerei, cercò invano di dissuaderlo dal prendere lezioni, preoccupato dei pericoli cui sarebbe andato incontro e forse vedendo in quella passione per il volo un inconscio desiderio di liberarsi dalle sue soffocanti attenzioni. Difatti, il 1° dicembre 1913 Agostinelli, probabilmente spinto dalla moglie, lasciò la casa di boulevard Haussmann, per trasferirsi a Monte Carlo. Per Proust fu un colpo durissimo: «pazzo di dolore», in preda all'ansia e alla disperazione, assoldò un investigatore privato per ricevere informazioni dettagliate sugli spostamenti di Agostinelli, cercò perfino – senza riuscirci - di corrompere il padre del fuggitivo, affidando l'incarico a un amico, per convincere il figlio a tornare da lui a Parigi, e infine contattò più volte lo stesso Agostinelli, e gli comprò, nella speranza di ricondurlo a sé, una Rolls-Royce e un aeroplano, spendendo una cifra folle. Intanto, Agostinelli si era iscritto alla scuola di aviazione di Antibes col nome di Marcel Swann. Faceva rapidi progressi e il giorno stesso in cui ricevette la lettera di Proust che gli comunicava i suoi costosissimi doni, si recò a lezione e decollò su un monoplano da solo. Forse troppo sicuro di sé e spinto dalla sua natura spericolata, Agostinelli uscì dall'area di volo autorizzata e sbagliando una virata toccò con l'ala la superficie della baia, precipitando in acqua. Nonostante i tentativi di soccorso, l'ex segretario di Proust annegò, affondando con l'aeroplano. Il suo corpo fu ritrovato solo otto giorni dopo l'incidente. Proust cadde in uno stato di prostrazione: oltre al dolore immenso per la perdita dell'amico, si struggeva per i sensi di colpa per

ché a causa della sua debolezza aveva ceduto ad accontentare le richieste di Agostinelli, pagandogli le lezioni di volo che l'avevano condotto alla morte. In preda alla depressione, ogni volta che prendeva un taxi sperava di finire schiacciato sotto un autobus, anche perché la scomparsa del giovane non fece che aumentare la sua gelosia retrospettiva, al punto che ancora durante la guerra continuava a chiedere informazioni e a cercare di scoprire dettagli sulla vita intima di Agostinelli dalla sua fuga alla morte. In una lettera lo scrittore confesserà che, insieme al padre e alla madre, il giovane segretario era stata la persona che aveva amato di più in vita sua. Alla fine, cercò salvezza nella sua opera: ispirandosi al suo amore per Agostinelli, creò il personaggio di Albertine Simonet, la *jeune fille en fleur* dagli occhi ridenti, apparsa per la prima volta nell'orizzonte visivo del Narratore sulla diga davanti al Grand Hotel di Balbec, in mezzo a una piccola banda di cinque o sei ragazzine, diverse da tutte le altre e paragonate a «uno stormo di gabbiani», mentre spinge davanti a sé la sua bicicletta, con un berretto «polo» ben calcato sulla testa.

A Venezia, qualche anno fa, nelle Gallerie dell'Accademia, mi è capitato di fermarmi a lungo davanti a un quadro di Vittore Carpaccio, *Il Miracolo della Croce a Rialto*. È un grande *telero* della fine del Quattrocento che rappresenta il miracolo della guarigione dell'ossesso attraverso la reliquia della Croce, dove la vera protagonista, al di là del soggetto sacro relegato in secondo piano, nella loggia in alto a sinistra, è la luce, ariosa e vibrante, che bagna l'intero spazio urbano, brulicante di vita, colto nei suoi più minuti dettagli.

Ma il motivo del mio interesse e della mia curiosità per quel quadro era concentrato su un unico particolare: la mantella blu scuro poggiata sulle spalle di uno dei giovani della Compagnia della Calza, raffigurati davanti alla parte bassa del loggiato, in primo piano.

Sapevo bene, infatti, che per quel dettaglio il Narratore della *Recherche*, partito per Venezia tempo dopo la morte della sua Albertine, provocata da una caduta da cavallo, aveva sentito al cuore «come un improvviso, leggero morso». Perché? Che cosa era successo? Improvvisamente, aveva riconosciuto in quel mantello l'abito che Albertine aveva indossato durante la loro ultima passeggiata a Versailles, poco prima della fuga inaspettata della ragazza. Come per incanto, la memoria involontaria rom-



pe gli argini e distrugge il lento, laborioso potere consolatore dell'oblio, per riportare al Narratore, con rinnovato strazio, l'immagine della *jeune fille en fleur*, morta ormai, eppure straordinariamente viva nelle pieghe sinuose di quella stoffa che aveva indossato sul suo corpo. «Posso venire così, se non scendiamo dall'auto», gli aveva detto Albertine, quella sera, prima di uscire, esitando un secondo «fra due mantelli di Fortuny per nascondere la vestaglia, come fra due amici diversi da condurre con sé», scrive Proust, e «ne prese uno azzurro cupo, bellissimo».

Il giorno seguente, la ragazza si portò via quel mantello, nella sua fuga. E da allora il Narratore non l'avrebbe più visto, fino a quell'inaspettata restituzione. Fortuny, il pittore e stilista catalano, nel disegnare quel

mantello, infatti, lo aveva preso «dalle spalle di quel compagno della Calza» per «gettarlo su quella di tante parigine che certamente ignoravano (...) che il suo modello era lì in quel gruppo di signori, in primo piano» in un quadro esposto in una sala delle Gallerie dell'Accademia.

E dunque io, quel giorno, cercavo in quel dettaglio l'evocazione di un'evocazione, la traccia di un sentimento inquieto, «di desiderio e di malinconia» per qualcosa che era stato perduto per sempre, la cui perdita, però, continua ad evocare il suo contrario, come un eterno ritorno; quel mantello «azzurro cupo» che è il paradigma stesso del desiderio amoroso, così come l'abito indossato dalla persona amata è il linguaggio esibito e cifrato di quel desiderio: qualcosa che è lì, a segnalare ma allo stesso tempo anche a nascondere l'Assenza.

Secondo molti biografi, dietro il personaggio di Albertine, oltre ad Alfred Agostinelli, si celerebbero altri modelli, sia maschili che femminili. Del resto Proust considerava androgini la maggior parte degli esseri umani e dunque non esitava a prestare tratti e caratteristiche dei suoi amici ai personaggi femminili o quelli delle sue amiche ai personaggi maschili. La stessa brigata delle fanciulle in fiore, in realtà, era ispirata al gruppo di giovanotti che Proust conobbe durante le vacanze estive del 1908 e 1909 a Cabourg. Tra questi, lo scrittore frequentò assiduamente il ventiduenne Albert Nahmias, di famiglia benestante e futuro giornalista di economia, che diventò il consulente finanziario di Proust e il suo fedele segretario, prima di Agostinelli, per la preparazione della copia manoscritta de *La strada di Swann*. Nel novembre del 1911 Proust confessò al suo «piccolo Albert» il rammarico di non poter «cambiare sesso, volto ed età e prendere l'aspetto di una graziosa fanciulla» per abbracciarlo con tutto il suo cuore. I due resteranno amici anche quando Agostinelli entrò in scena prepotentemente nella vita di Proust: sarà proprio Nahmias, infatti, pregato dallo scrittore in preda alla disperazione, ad andare in Costa Azzurra per tentare di corrompere il padre di Agostinelli, quando il segretario di Proust fuggì. Ma se il giovane Nahmias prestò senza dubbio il suo nome al personaggio di Albertine, nell'amore del Narratore per la fanciulla in fiore Proust trasferì anche i ricordi delle sue infatuazioni giovanili per Marie de Bernardaky e Marie Finaly, e soprattutto la sua passione tardiva per il giovane cameriere dell'Hotel Ritz, lo svizzero Henry Rochat, anche lui assunto come segretario, alla fine del 1918. Lo

stato di «prigionia» in cui il Narratore tiene Albertine nella sua casa è lo stesso infatti che visse il giovane domestico, costretto per circa due anni e mezzo nell'appartamento di Proust, segregato nella sua camera – ma anche ricoperto di doni e gioielli - al punto che il volume *La prigioniera*, già abbozzato prima dell'incontro con Rochat, in quegli anni di convivenza raddoppiò di dimensioni. Cupo e taciturno, Rochat aveva vaghe ambizioni di pittore (come Albertine) e presto si rivelò inadatto alle mansioni di segretario. Proust si stancò di lui, maturando nei suoi confronti quello stesso atteggiamento ambivalente che ha il Narratore nei confronti di Albertine quando, dopo averla tanto desiderata, nel momento in cui l'ha resa prigioniera nella sua casa e sottratta al mondo la considera come una Vittoria dalle ali mozzate, di cui si sarebbe sbarazzato volentieri. Lo scrittore fece così ripetuti tentativi per sistemare Rochat altrove, cercandogli un lavoro, e infine riuscì a trovargli un impiego in una banca a Buenos Aires. Partito per l'Argentina, il cameriere svizzero non diede più notizie di sé.

Chi era, dunque, Albertine? Chi si nascondeva dietro il suo nome, che nella *Recherche* compare più di duemila volte? Due volumi interi dell'opera sono dedicati al «romanzo d'amore» tra lei e il Narratore, eppure lo stesso Proust ripeté spesso che esistevano molte, troppe chiavi per ciascuno dei suoi personaggi, al punto da rendere inutile qualsiasi rivelazione. In fondo, non ha alcuna importanza: Albertine, con le sue plurime incarnazioni, è come il mantello di Fortunio, un vuoto simulacro, un être *de fuite*, l'emblema stesso dell'impossibilità contro la quale urta l'amore.

Quel giorno me ne andai dal museo con la sensazione di essermi avvicinato a una verità scomoda da accettare. Avevo ancora negli occhi i colori e la luce del quadro di Carpaccio, che non sfiguravano con lo spettacolo che potevo ammirare adesso dalle calli veneziane, nell'aria primaverile. Ma soprattutto avevo negli occhi quel mantello «azzurro cupo». Pensai che non era un caso, forse, se Albertine l'aveva indossato nell'ultimo incontro prima della fuga, perché esso stesso era lì e in un altro posto nel medesimo istante, sembrava coprire il corpo della persona amata, rivestito solo di una vestaglia, lì e in quel momento preciso, ma in realtà non era altro che il riflesso di qualcosa che era già in un particolare di un quadro di fine Quattrocento, a sua volta rappresentazione di una realtà il cui calco originale era ormai impossibile da ritrovare. Ho capito allora, come in una rivelazione improvvisa, tutta l'insensatezza che si nasconde

nel domandarsi perché si ama e che cosa si desidera quando si ama; quali fantasmi stiamo evocando, quali perdite stiamo cercando di compensare. Mi tornarono in mente le parole di Proust quando descrive la natura immaginaria del desiderio: «Perdiamo tempo prezioso su una pista assurda, e passiamo accanto al vero senza averne alcun sospetto». Forse, allora, il mantello di Albertine è lì proprio per suggerirci che il «vero» è irrecuperabile, perso una volta per sempre, e che l'unica operazione possibile, nell'arte come nella vita, resta quella della riparazione, della messinscena, della reviviscenza.



TESTI RITROVATI

Il saggio di Valerio Magrelli è uscito su «Nuovi Argomenti», n.s., 57 (gennaio-marzo 1978) e viene qui riproposto con una breve nota che l'autore ha redatto appositamente per la nostra rivista. Quello di Matteo Residori è stato pubblicato nel 1998 in *Padri e figli. Dialettica dell'avventuroso romanzesco*, numero monografico (a cura di Arrigo Stara) della rivista «Inchiesta Letteratura». Il testo saggistico-narrativo di Ezio Sinigaglia è un estratto (capitolo I) del romanzo *Il pantarèi*, Milano, SPS [Sapiens], 1985 (si legge anche online, in quattro puntate, nella rubrica proustiana di "FN" ["Quello strano Signor Proust"], a cura di Mariolina Bertini e Giuseppe Girimonti Greco, all'indirizzo: <http://www.federiconovaro.eu/categorie/indagini/quello-strano-signor-proust/>).

[G.G.G.]



SU “MARCEL PROUST E LA PESATRICE DI PERLE” (1977-2015)

VALERIO MAGRELLI

Avevo vent'anni quando redassi e pubblicai il mio primo intervento critico, ossia *Marcel Proust e la pesatrice di perle* (“Nuovi Argomenti”, Nuova Serie, n. 57, gennaio-marzo 1978, pp. 281-289). L'invito proveniva dal direttore della rivista, Enzo Siciliano, mentre l'idea era nata da un corso di Giovanni Macchia, che avevo seguito all'Università di Roma “La Sapienza”. In verità, baravo. Infatti, quando Siciliano mi aprì quelle prestigiose porte grazie ai miei versi, decisi di varcarle indossando due differenti abiti, uno dello scrittore, l'altro del francesista (quel francesista che sarei divenuto davvero solo col dottorato del 1986, dopo una torturante tesi in Storia della Filosofia colpevole di avermi portato anni e anni fuori strada).

Baravo, dicevo, perché ovviamente nessuna rivista accademica avrebbe mai accettato il contributo di una matricola. Avevo frequentato il primo anno universitario presso la Sorbonne Nouvelle (Censier, Paris III), indirizzo Storia del Cinema, ottenendo la convalida di tre esami su nove. Mai equipollenza fu più veritiera, dato che, per qualsiasi studente italiano, il livello di preparazione francese risultava pressoché irrisorio. Baravo, insomma, sì, ma a fin di bene, in quanto sfruttai la voce della *poesia-cicala* per accumulare nutrimento con la fatica della *critica-formica*. E in effetti ancora oggi ringrazio Dio, o chi per lui, d'essere diventato un docente. Non per nulla, come è stato affermato, il professore è qualcuno che non si rassegna ad abbandonare la scuola. Certo, confesso, tutto questo ha avuto a che fare anche con la scellerata decisione di mio padre, il quale, dopo la laurea, “per uno scatto d'ira, abbandonò l'Università, ossia l'unico luogo dove avrebbe potuto rifugiarsi (e dove più tardi *io stesso* mi sono rifugiato!)”

Ma questa è un'altra storia. Oggi, dopo le mie nozze d'argento con l'insegnamento, posso dire che nella mia vita (a differenza della famosa fiaba) i due insetti sono sempre vissuti d'amore e d'accordo. *Poesia-cicala* e *critica-formica* hanno, in realtà, collaborato strettamente, scambiandosi spesso le parti. Ahimè, parliamo dei bei tempi andati, quando lo Stato finanziava ancora la scuola pubblica, invece di quella privata, e la sinistra si opponeva alla destra, invece di darle man forte. Comunque, con buona

pace dei duecento dirigenti statali pagati più del presidente degli Usa, dei pensionati d'oro e dei parlamentari pregiudicati che continuano a ricevere imperterriti il loro vitalizio, io sono riuscito, almeno finora, a compiere la mia missione impossibile: sopravvivere studiando e insegnando. Così, da ventisei anni, sono un professore pendolare, e dopo avere odiato il mio destino (*Pisa adiuvante*), ora lo benedico, e benedico la mia professione di “vu ‘mparà”. Sono un lavoratore cognitivo, che va in giro cercando di piazzare le proprie merci, ben sapendo, però, che queste merci sono il prezioso frutto del suo sacrosanto lavoro.

Finito il pistolotto, due parole sul testo. Dirò soltanto che c'è molta passione e buona volontà. Non manca una discreta confusione, e una forte attrazione per il gergo di allora (da tempo sostengo che, con una appropriata analisi linguistica, ogni reperto critico si potrebbe datare alla stregua di un fossile esaminato col carbonio 14). Il risultato, oggi, mi pare mostri come buttare via un'idea interessante, relegandola in tre frettolose righe di chiusura. Per il resto, sorrido, invitando il lettore a far lo stesso, davanti a questo giovane che si impegnò con tanta diligenza.

P.S. In questa riproposta, mi sono limitato a correggere qualche passaggio, senza nulla aggiungere o togliere all'originale.

MARCEL PROUST E LA PESATRICE DI PERLE

VALERIO MAGRELLI

Il n'existe pas de choses ni d'esprits, il n'y a que des corps [...] La biologie aurait raison, si elle savait que les corps en eux-mêmes sont déjà langage. Les linguistes auraient raison s'ils savaient que le langage est toujours celui des corps. Tout symptôme est une parole, mais d'abord toutes les paroles sont des symptômes.

Gilles Deleuze

I

All'inizio della *Recherche*, in *Du côté de chez Swann*, c'è una lunga sequenza narrativa che può per certi versi evocare forme cinematografiche. La lanterna magica di Combray trasforma infatti la camera da letto in "salle de cinéma" (o forse, paradossalmente, in "salle de caméra"), disseminandola di ectoplasmi silenziosi¹. Si assiste così alla lenta "transvertébration" delle immagini, che, come più tardi sarà per le figure (o fantasmi) femminili, attraversano la pagina accendendola di riflessi.

Non posso non ricordare, a proposito di anticipazioni e "profezie" cinematografiche (spesso vere e proprie intuizioni di carattere tecnico), la sorprendente sensibilità di Baudelaire per quest'arte ancora in gestazione. Alle osservazioni di Macchia sulla *Chanson du scieur de long*² e sui famosi versi del *Voyage* ("Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons, / passer sur nos esprits tendus comme une toile, / vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons"), ne aggiungerei alcune sulla *Morale du Joujou*³.

Tre i punti in cui l'allusione di Baudelaire alla meccanica cinematografica si fa sorprendentemente precisa. Il primo recita: "Tous les enfans

¹ M. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1954, vol. I, pp. 9-10.

² G. MACCHIA, *Baudelaire*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 59-76.

³ BAUDELAIRE, *La morale du joujou*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, vol. I, pp. 581-587.

ts parlent à leurs joujoux; les joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petite cerveau”⁴.

Nel secondo leggiamo: “Mais la diligence, l'éternel drame de la diligence joué avec des chaises: la diligence-chaise, les chevaux-chaises, les voyageurs-chaises; il n'y a que le postillon de vivant! L'attelage reste immobile, et cependant il dévore avec une rapidité brûlante des espaces fictifs”⁵.

Il terzo infine, describe il funzionamento del “phénakistoscope”, balocco e congegno ottico⁶.

C'è dunque una particolare attenzione per quelle forme dinamiche dell'immagine, “forme di luce” come diceva André Bazin, nelle quali il rapporto spazio/tempo subisce la deformazione caratteristica dello strumento cinematografico.

Per una sorta di “érotisation de l'obscurité”⁷, il luogo della proiezione, sede d'una esperienza estetica privilegiata, viene a caricarsi di segni e a diventare metafora, trasparente accenno ai dispositivi profondi dell'opera. La fantasmagoria luminosa, “vitrail vacillant et momentané”, sembra alludere all'intima meccanica del libro; ecco allora il protagonista divenire il segreto schermo del racconto, fondale su cui si disegna la narrazione, corpo nudo, testimone e testo di se stesso.

II

All'interno del suo campo di forze, personaggi, paesaggi e cose penetrano come meteoriti, occupandone il centro o allontanandosi verso i margini. Tutta la *Recherche* risulta quindi articolata in una dimensione antropocentrica e precisamente centripeta, secondo un sistema di rotazione che potrebbe sembrare tolemaico. Gli orbitali tracciati sono d'altronde

⁴ *Ibid.*, p. 582.

⁵ *Ibid.*, p. 583.

⁶ *Ibid.*, pp. 585-586.

⁷ “Le noir n'est pas seulement la substance même de la rêverie (au sens pre-hypnoïde du terme); il est aussi la couleur d'un érotisme diffus” (R. BARTHES, *En sortant du cinéma*, “Communications”, n. 23, 1975, pp. 104-107). È da notare come il buio, che presiede in Proust al fenomeno della lanterna magica, accompagni effettivamente nel cinema sia la ripresa (nella macchina da presa), sia la confezione (nel laboratorio), sia infine la fruizione (in sala), dell'immagine.

de imprevedibili; la linea d'ingresso d'un oggetto può essere diversa da quella d'uscita, come nel caso di figure che entrano nel racconto con una veste, abbandonandola poi per un'altra.

Per uno slittamento dell'angolo ottico, capita anche che "maschere" differenti e differentemente dislocate vengano ridotte o ricondotte ad un'unica matrice. Si verifica cioè un'assimilazione d'immagini, fusione e insieme sovrapposizione prospettica⁸. In questo modo si svolge la lunga mappa delle rivelazioni e dei ritrovamenti, che attraversano e legano il materiale umano dell'opera.

L'oscillazione delle figure narrative dal centro del quadro ai suoi margini è perciò continua, e può prodursi, riguardo ad uno stesso oggetto, una o più volte, a seconda del suo valore di richiamo nell'economia del libro. Occorrerà dire che spesso il "ritorno di fiamma", o meglio, il "ritorno focale" di un personaggio o d'uno stato d'animo nel mirino dello scrittore, è provocato da quelle stesse *liaisons* analogiche che il meccanismo della memoria involontaria disvela. In poche parole, è proprio la rotazione che il campo della *Recherche* subisce nel tempo, a far sì che un oggetto o un ricordo non si ritrovino mai là dove li si era lasciati.

III

Come in un terreno batterico, come in una massa liquida, magmatica o magnetica di correnti, l'autore cerca di rintracciare dalla superficie la norma del moto delle cose, individuandone percorsi, piste ed ellissi. Ma il corpo su cui Proust scrive è il suo corpo: il narratore stesso è il tavolo anatomico su cui opera la ricerca dello scrittore.

Nella deduzione delle leggi dinamiche dell'organismo, egli conosce sin dall'inizio ogni regola, e quindi ogni sua simmetria si rivela frutto di accorto calcolo. Perciò, percorrendo all'inverso la strada del lettore, immerge nel flusso di accadimenti la chiave normativa dell'opera. Cercando in se stesso le variazioni dei personaggi e delle loro costellazioni, egli mima ciò che lo scioglimento ha già risolto.

⁸ E.H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York-London, 1960 (trad. it. R. FEDERICI, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 299-300, e note pp. 511-512). In questi casi, Gombrich si riferisce al *trompe-l'œil* di A. Ames Jr.

Alla fine del libro, c'è dunque uno specchio che proietta la scrittura di nuovo indietro, come un grande paesaggio capovolto nel lago che lo riflette; per questo ogni figura è sistematicamente doppiata lungo la linea del tempo.

D'altronde, una simile bipolarità del testo si ritrova anche nell'immagine bifronte (l'erma) del protagonista/autore, muta divinità doppia del racconto⁹. Come ha spiegato Jorge Luis Borges, "questi procedimenti, come si sa, sono la lettura verticale dei testi sacri, la lettura chiamata 'bustrophedon' (da destra verso sinistra, un rigo, da sinistra a destra quello successivo), la metodica sostituzione di qualche lettera dell'alfabeto con altre, l'addizione del valore numerico delle lettere ecc."¹⁰. E in effetti, chi legge è tra due fuochi, circondato e circuito in una storia che inizia dove finisce e finisce dove inizia: come negli antichi giochi dell'oca, una volta arrivati si deve tornare indietro, ripercorrendo nei due sensi il tragitto. Legittimo sarà allora associare, seppure per via indiretta, un simile procedimento ad altri di tipo ermeneutico o criptografico.

IV

Nella manipolazione della lingua, questa può reagire in due diverse maniere: o rinviare ad un'altra lingua e mutare significante per conservare il significato; oppure rinviare a se stessa ed aprirsi, conservando intatto il significante per alludere ad un suo significato secondo. Nel primo caso c'è traduzione, doloroso incastro tra parole e materiali differenti; nel secondo codice, lingua all'interno della lingua, parola unica e cangiante alla luce del senso. Perciò, come Leonardo organizzava la sua scrittura per una lettura speculare, così il verbo magico, percorso inversamente, rivela/rileva la verità. E la verità di ogni forma cifrata, verità seconda e successiva, è sempre quella del tempo, che distanzia il primo sguardo da quello seguente e permette di aggirarsi nella scrittura cambiandone ordine e numero, ma non mai lettera. Proprie del tempo, infatti, sono la complicazione e la vertigine, che i sapienti egizi, secondo il Ficino,

⁹ "Les sexes séparés, cloisonnés, coexistent dans le même individu: 'Hermaphroditisme initiale', comme dans une plante ou chez un escargot" (G. DELEUZE, *Marcel Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1964, p. 71).

¹⁰ J.L. BORGES, *Difesa della cabala*, "Elsinore", n. 6, maggio-giugno 1964, pp. 38-42.

rappresentavano nel simbolo cosmico di un serpente che, mordendosi la coda, divora se stesso¹¹.

È questa dunque la struttura della *Recherche*, il crescere alla fine e il morire all'inizio, l'esatta circolarità di un universo curvo e chiuso "entro cui si ripeta il ciclo dell'illusione e del disinganno"¹². A proposito d'una "lecture structurante" della *Recherche*, Genette sostiene che "le paradoxe de cette œuvre est que sa structure dévore sa substance"¹³. Egli segnala a sua volta le note di Blanchot sul ripiegamento della scrittura in se stessa, "lent mouvement sans repos" nella "densité mouvante du temps sphérique"¹⁴. L'opera appare, insomma, incastonata nel suo proprio linguaggio, cui ogni variazione è riportata secondo un sistema ottico assorbente e centripeto (si pensi allo specchio, nei *Coniugi Arnolfini* di Van Eyck), in modo che, ribadisce ancora Blanchot, lo spazio del libro s'identifichi con il "mouvement de l'œuvre vers elle même et la recherche authentique de son origine"¹⁵.

Un procedimento del genere, facendo della scrittura spazio e misura del tempo, arriva a maneggiarla in modo quasi musicale, autorizzando il "da capo al fine" come segno iterativo per eccellenza. Dirà a tale proposito Arthur Schopenhauer: "Come ricco di contenuti e di significanza sia il linguaggio musicale, provano perfino i segni di ripetizione, oltre al 'da capo', che in opere letterarie sarebbero intollerabili, mentre in quello appaiono opportuni e vantaggiosi, dovendosi udire due volte per afferrarlo appieno"¹⁶. Eppure, si dovrebbe piuttosto dire "dal fine a capo", descri-

¹¹ "Esso ne [del tempo] rivela l'essenza al nostro sguardo e manifesta ad un tratto ciò che solo per gradi la ragione, tastando or qua or là, riuscirebbe ad enumerare: il tempo fugge, collega il futuro al passato, insegna la saggezza, ci porta e ci rapisce la cose"; altrimenti detto: "Il serpente che divora se stesso è un paradosso [...]. Quanto più guardiamo il serpente che consuma il proprio corpo, tanto meno possiamo sciogliere l'enigma" (E.H. GOMBRICH, *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 99-100.) Nelle stesse pagine, l'autore rimanda all'opera di Marsilio Ficino e agli studi di G. BOAS, *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York, Bollingen series, 1950. Gombrich cita inoltre le illustrazioni di ALBRECHT DÜRER, *Simbolo del tempo*, e di VINCENZO CARTARI, *Saturno*.

¹² F. FORTINI, *Alla ricerca del tempo perduto*, in *Venti quattro voci, per un dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 47.

¹³ G. GENETTE, *Proust palimpseste*, in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 39-67.

¹⁴ M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 20-40.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. P. SAVJ-LOPEZ e G. DE LORENZO, Bari-Roma, Laterza, 1968, p. 354.

vendo magari una dimensione musicale in cui, come a volte in certa musica barocca, la nuova lettura suggerita porti ad invertire il tema primitivo, a ripiegarlo su se stesso facendone calco del suo opposto.

V

Vorrei accostare a queste considerazioni le folgoranti note di Benjamin su uno schizzo di Kafka, *Sancio Panzia*¹⁷.

Benjamin ricorda il racconto di un vecchio mendicante, che, “nella sua ‘vita comune felicemente scorrente’ non trova nemmeno il tempo per un desiderio, ma nella vita insolita, infelice – nella fuga –, in cui si trasferisce con la sua storia, è esentato da questo desiderio e lo baratta con la realizzazione”. Infatti, premette, “Non è detto che le deformazioni che il Messia verrà un giorno a correggere siano solo deformazioni del nostro spazio. Sono anche deformazioni del nostro tempo”. Deformazioni che confondono l’uomo: “Che egli arrivi a comprendersi – ma con che enorme sforzo! Poiché è una tempesta che spira dall’oblio. E lo studio è una cavalcata che muove contro di essa. Così il mendicante cavalca sul banco della sua stufa verso il passato, per impossessarsi di se stesso nella forma del re fuggitivo. Alla vita che è troppo breve per una cavalcata corrisponde questa cavalcata, che è abbastanza lunga per una vita”. Correre incontro e correre indietro per incrociare i ferri con il tempo, per ridurlo, annichilirlo e sottrarvisi.

“Ripiegamento è la direzione dello studio, che trasforma la vita in scrittura”. Per Proust, finita la narrazione della vita, non restava che narrare la propria narrazione, e scoprire che questo era già stato fatto.

Lo scandalo della *Recherche* è quindi nell’occultazione della scrittura, che si mostra soltanto per annunciare la sua futura comparsa. Nel momento stesso d’essere letto, il libro si riduce ad una preparazione di sé, gestazione ed attesa, ma, in definitiva, non nascita. È come se l’autore fosse andato elaborando l’adeguata cornice d’un racconto, e lo avesse poi scoperto già narrato, ai bordi, nella cornice stessa. Sicché, l’arco dei sette volumi si potrebbe percorrere come la brulicante e vasta prefazione all’Avvento del Libro.

¹⁷ W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 284-289.

VI

Vorrei concludere questa serie d'appunti con uno suggeritomi dalla lettura dell'articolo *Proust, Vermeer e la morte*, di Giovanni Macchia¹⁸. Le ragioni della predilezione del primo per il secondo, le loro affinità, vengono considerate fino ad analizzarne l'esatto punto di convergenza, o meglio di tangenza, all'interno della *Recherche*: la scena cioè in cui Bergotte muore davanti alla *Veduta di Delft*¹⁹. Qui Macchia osserva il profondo legame formale tra i due stili e le due materie espressive: scrittura cromatica, si potrebbe dire, e pittura analitica. Non nota però una possibile ulteriore "analogia riflessa" tra i due artisti: un'analisi ravvicinata di quelle pagine porta in primo piano tre temi dominanti.

Il primo è quello della «sortie» (pellegrinaggio, verrebbe da pensare) dello scrittore, che, benché malato, lascia la casa per recarsi al silenzioso appuntamento (al «giudizio») con il "petit pan de mur jaune" del quadro di Vermeer; è "il presentimento del tutto fisico della morte", come dice Macchia.

Il raffronto tra la propria vita ormai spesa e il frammento di colore puro, porta Bergotte ad immaginare la pesa dell'opera e dell'uomo; è questo il secondo tema, quello dell'inesorabile misurazione dell'esistenza, eseguita in margine all'esistenza stessa.

Il terzo, è quello metafisico d'un al di là cui si torna e da cui si proviene, "un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître"; è il concetto degli universi paralleli, tra i quali nascita e morte, cambiando di segno, permetterebbero il collegamento e la transizione.

Il giudizio, il bilancio e infine la nascita nella morte, sono quindi le tre tappe della "illuminazione" di Bergotte/Proust sulla via di Vermeer.

VII

L'incontro reale dello scrittore con l'opera del maestro olandese, ricorda Macchia, avvenne per l'ultima volta al Jeu de Paume nel 1921. Tra quei quadri figurava la *Veduta di Delft*. Forse però c'era anche la *Pesatrice di*

¹⁸ G. MACCHIA, *Il paradiso della ragione*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 367-377.

¹⁹ M. PROUST, *op. cit.*, III, pp. 186-187.

perle, quadro databile al 1660-1665: una donna gravida con una bilancia in mano, e, dipinto sullo sfondo, un Giudizio Universale.

Potrebbe darsi allora che qui, secondo una segreta meccanica analogica, si rispecchiassero quelle pagine della *Recherche* la cui lettura rivela in filigrana la presenza d'una immagine nell'immagine, d'una pagina nella pagina.

In questa grande metafora del ciclo vitale dunque, il quadro nel quadro evocherebbe, dall'interno, un senso secondo e riflesso. In Vermeer infatti, una scena o un paesaggio, inseriti in questo modo nella tela, paiono dilatarla come spiragli profondi. Altre volte, invece, il pittore stende alle pareti delle stanze complicate mappe, indici assorti, nei quali ogni cosa possa esser rintracciata: inserisce cioè nell'immagine un'altra immagine, che, come un sommario, includa la prima.

C'è insomma in queste opere una predisposizione alla metafora, complementariamente all'interiorizzarsi del gesto e dell'ambiente: l'evento genera un gioco di senso latente, e curvandosi in sé si carica di risonanze.

VIII

Genette parla dell'analogia come secondo miracolo del *Temps retrouvé*: « Sans doute, cette nouvelle beauté, au second degré, qu'il y a non plus simplement à être mais à suggérer autre chose que ce que l'on est, ou à être à la fois ce que l'on est et autre chose [...] n'est-elle réellement pour Proust qu'une façon détournée mais nécessaire d'atteindre la beauté (ou la vérité, ces deux termes étant équivalents chez lui) première, la beauté de l'être »²⁰.

Perciò, lungo il « passage de l'ontologique à l'analogique, du style substantiel au style métaphorique », si definisce quel « goût de Proust pour la vision indirecte, ou plutôt son incapacité marquée à la vision directe ». Ma questa predilezione lessicale per ogni forma obliqua ed allusiva è parte integrante di tutto il congegno poetico della *Recherche*: « Ainsi la métaphore n'est pas un ornement mais l'instrument nécessaire à une restitution, par le style, de la vision des essences, parce qu'elle est l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire, qui

²⁰ G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 40-49.

seule permet, en rapprochant deux sensations séparées dans le temps, de dégager leur essence commune par le miracle d'une analogie ».

Proust, quindi, come Vermeer, fissando il gesto della pesatrice di perle deve aver parlato d'una immagine attraverso un'altra. Descrivendo la *Veduta di Delft* ed associandola alla morte di Bergotte, egli mimava, produceva, rappresentava, ciò che l'altra opera aveva sigillato: disponeva così il velo della scrittura per coprire ciò che dipingeva: "Comme Elstir-Charadin, on ne peut refaire ce que l'on aime qu'en le renonçant"²¹.

²¹ M. PROUST, *op. cit.*, III, p. 1043.



LA RAZZA ESTINTA DI COMBRAY. PASSATO FAMILIARE E VERITÀ DELL'ARTE IN PROUST

MATTEO RESIDORI

Come Wilhelm Meister, anche il protagonista della *Recherche* finisce per scoprire che tutta la sua vita sta in un libro. Ma la differenza non potrebbe essere più grande. La pergamena scritta dai benevoli massoni della Società della Torre – e intitolata esattamente come il romanzo di Goethe – illumina retrospettivamente, per Wilhelm e per il lettore, la razionalità teleologica del percorso del protagonista: tutti gli episodi della sua vagabonda giovinezza, anche i più apparentemente casuali, sono le tappe di un apprendistato che lo ha reso infine maturo e pronto ad affrontare la vita all'interno della comunità adulta. L'apparente dissipazione risulta essere stata una "formazione", il senso si rivela immanente al tempo. Quello che balena alla fine della *Recherche* è al contrario un libro ancora da scrivere: per scriverlo il protagonista precocemente e inconsapevolmente invecchiato deve segregarsi dal consorzio umano e vivere recluso in una notte incalzata dalla morte, ma solo in questo modo può sperare di conferire un senso a un'esistenza che non sembra averne avuto nessuno. Il risultato della formazione di Wilhelm Meister è una personalità completa e armonica, in cui nessuna qualità particolare rompe l'ordine di una medietà sociale, e in cui la stessa educazione estetica mira a promuovere e regolare l'agire etico. La "personalità" del protagonista proustiano, al contrario, si manifesta esclusivamente nel lavoro letterario, come qualità della visione, timbro della voce, stile; ma riscatta questa sua specializzazione con una individualità spiccatissima, imponendo al mondo la violenza redentrica delle sue metafore e l'ordine totalitario delle sue leggi.

Il confronto tra due opere che si collocano agli estremi opposti della parabola del romanzo borghese può sembrare improprio, anche a voler tenere conto dell'interesse che l'autore della *Recherche* manifesta in più occasioni per il *Wilhelm Meister*¹. Ma esso mira soltanto a far capire quan-

¹ Cf. M. BONGIOVANNI BERTINI, *Proust lettore di Goethe, in Proust e la teoria del romanzo*, Bolati Boringhieri, Torino 1996, pp. 65-88.

to Proust sia acutamente consapevole della impraticabilità dell'ideale armonico goethiano nel mondo moderno, e quanto sia centrale nella sua opera l'alternativa tragica che si è sostituita a esso: quella tra «esperienza vitale» e dedizione assoluta alla scienza o all'arte, tra costruzione di una «personalità» superficialmente completa e annullamento di sé in un oggetto, secondo le distinzioni fissate da Max Weber in uno scritto celebre e perfettamente contemporaneo alla stesura della *Recherche*². Nell'opera di Proust, i titolari delle «personalità» più spiccate e delle «esperienze vitali» più interessanti sono senza dubbio Swann e Charlus, dilettanti condannati a una tragica sterilità³. Di contro, è sistematica l'insistenza sull'opacità sociale degli artisti di genio (soprattutto Vinteuil e Bergotte), mentre sul versante della scienza bastano a illustrare la stessa legge la clamorosa imbecillità di un luminare della medicina come Cottard e il cattivo gusto erudito dell'accademico Brichot.

E tuttavia il monumento della *Recherche* è costruito anche *contro* l'idea che della letteratura si possa fare una professione. La repentina conversione letteraria inscenata dal *Tempo ritrovato* obbedisce a una logica soprannaturale che è vistosamente incompatibile con la gradualità assennata di una “formazione”; e la decisione di mettersi finalmente al lavoro porta il protagonista non a integrarsi nell'ordine settoriale della società borghese, a trovare il suo posto nel mondo, ma a uscirne per sempre. Per l'intera estensione dell'opera, la possibilità di intraprendere la carriera letteraria, incoraggiata più o meno apertamente da tutti, aveva incontrato un ostacolo soltanto nella fiacca volontà del protagonista, o meglio in una incapacità di determinarsi che manifestava, in fondo, il timore della morte. Ma alla luce della conversione finale quella scelta che sembrava troppo onerosa si rivela al contrario troppo poco radicale per garantire un'esperienza di verità; e le esitazioni del protagonista acquistano, retrospettivamente, una specie di provvidenziale necessità. Da questo punto di vista, ha una sua importanza simbolica il fatto che il personaggio che scopre il segreto della sua salvezza sia per così dire già vecchio e ancora adolescente, avendo saltato per intero – in virtù di un'illusione ottica di cui egli non è meno vit-

² M. WEBER, *La scienza come professione* (1919), in *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, Torino 1967, pp. 16-17.

³ Sull'affinità tra i due personaggi insiste opportunamente J. ROUSSET, *Forme et signification*, Corti, Paris 1962, pp. 147-49.

tima che il lettore – il periodo della maturità: come se Proust volesse dirci che alla letteratura è congeniale, più che quello della pienezza adulta, un tempo liminare che è insieme un prima e un dopo. Si può dire infatti che lo scrittore scopertosi vecchio promuova a virtù quelli che erano stati i difetti cronici dell'adolescente: in fondo, l'ambizione "totale" dello scrittore non traduce in positivo l'incapacità di determinarsi del personaggio? e non si può dire lo stesso di un'attività analogica che mette incessantemente in rapporto, contro le barriere elevate dalla ragione strumentale, i campi più disparati dell'esperienza e del sapere umano?

La camera dell'asceta che ha rinunciato al mondo per scrivere la sua opera coincide dunque con quella del bambino nevrotico che nel mondo non trovava la forza di entrare: e non è meno importante che si tratti, come allora, di una solitudine vegliata da una madre, che insomma lo scrittore continui, in assenza di ogni rapporto familiare rivolto verso il futuro, a essere *un figlio*. L'insostituibilità degli affetti infantili, infatti, non solo è all'origine della scelta radicalmente antisociale dell'artista, ma – ed è ciò che più conta – è promossa a principio conoscitivo da un'opera che crede risolutamente nella «retrospettività assoluta del vero»⁴. A ogni lettore della *Recherche* è evidente che esiste un rapporto di stretta implicazione tra il rilievo che Proust assegna al tema della famiglia e il maturare di questa poetica; ma forse tale rapporto merita di essere precisato attraverso un'analisi delle principali articolazioni del tema lungo tutta l'opera.

Quando si parla della famiglia del protagonista della *Recherche* bisogna subito rendere conto di una curiosa sparizione: quella del padre. Nei primi due romanzi egli ha il ruolo modesto, ma ben caratterizzato, di difensore limitato e bonario delle ragioni della "realtà": la sua ossessione per il barometro fa da contraltare alla meteorologia romantica del figlio, e un puntiglio un po' infantile lo spinge ad accanirsi sistematicamente sull'ingenua mitologia che il bambino costruisce intorno alle sue prime "divinità" sociali, gli Swann. Poi, all'altezza dei *Guermantes*, egli scompare più o meno definitivamente: scomparsa che può stupirci solo fino a un certo punto in un'opera così sovranamente selettiva, ma che ha tuttavia un senso preciso nell'economia simbolica del racconto. Come membro

⁴ F. ORLANDO, *Marcel Proust dilettante mondano e la sua opera*, «Nuovi Argomenti», 25, gennaio-febbraio 1972, p. 98.

della famiglia che ha più contatti con il mondo sociale, infatti, egli non è del tutto estraneo alla legge universale della società proustiana: lo snobismo. Già lo smascheramento di Legrandin a Combray rivela una certa confidenza con questo codice, prima che la sudditanza nei confronti del pomposo Norpois e il tentativo fallito di ottenere un seggio all'Académie mostrino chiaramente quanto egli sia interno ad esso. Ma il leggero ridicolo di queste vicende lascia il posto a un'impressione più grave all'ultima vera apparizione del personaggio: quando la frivolezza e le preoccupazioni snobistiche dimostrate al capezzale della nonna finiscono per confonderlo in quella galleria di meschinità diverse (la vanità dei medici, la crudeltà di Françoise, l'orgoglio disumano del duca di Guermantes) che è investita come dalla luce di un giudizio sovranaturale dall'agonia solitaria della morente.

La scomparsa del padre sembra dunque destinata a preservare la "purezza" della famiglia, allo scopo di rendere il più possibile netta e diametricale la sua opposizione all'universo della società. E infatti, mentre si compie l'ascesa fiabescamente gratuita del protagonista all'interno del *côté de Guermantes*, vanno acquistando un peso sempre maggiore, a dispetto della modestia dei loro ruoli narrativi e persino della loro assenza fisica, le due figure familiari che a quel mondo sembrano più radicalmente irriducibili, quelle della madre e della nonna. Forse non si semplifica troppo il testo proustiano dicendo che la principale ragion d'essere di questi due personaggi consiste nel loro incarnare un principio esattamente contrario a quello, rivelatosi ben presto universale, del "desiderio mediato"⁵. La nonna, «che è contenta della sua sorte e non rimpiange affatto di non vivere in una società più brillante» (II, p. 115⁶) è l'opposto di uno snob; come la madre, essa è priva di ogni amor proprio, del tutto estranea alla ricerca di piacere, incapace di mentire, discreta fino all'austerità, mentre dovunque, nel romanzo, trionfano la doppiezza interessata, l'ambizione, la maldicenza brillante. Ma l'opposizione non si limita alla morale, e agli eventuali sottintesi culturali e sociologici (la nonna, ammiratrice dichiarata di Proudhon, sembra esprimere in realtà un'avversione per la mobilità

⁵ La definizione deriva dal saggio di RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1961.

⁶ I rimandi si riferiscono (con indicazione del volume e della pagina) all'edizione della *Pléiade* (Gallimard, Paris 1987). Le traduzioni sono di chi scrive.

sociale in cui si fondono le sue origini piccolo-borghesi – il mondo chiuso di Combray – e il culto per il *Grand Siècle*: i suoi veri antagonisti sono i frenetici Verdurin⁷). Essa investe anche, e soprattutto, lo statuto narrativo dei due personaggi: la loro unicità si manifesta in modo decisivo nel fatto che essi non sollecitano in nessun caso gli strumenti ermeneutici e la logica indiziaria che sono tipici dello sguardo del narratore. Le parole e i gesti delle due donne non chiedono di essere interpretati: ognuno di essi traduce limpidamente un'intenzione benevola. Tutti gli altri personaggi emettono messaggi cifrati, nascondono i loro moventi in profondità accessibili unicamente a un'osservazione "radiografica"; la madre, al contrario, non è capace che di astuzie elementari e altruistiche, e il narratore sa bene che «si può sempre leggere sul suo volto, senza timore di ingannarsi, se si prende come chiave il desiderio di far piacere agli altri» (IV, p. 147).

Questo significa, d'altra parte, che madre e nonna sono radicalmente estranee anche alla dimensione in cui l'ermeneutica proustiana trova la sua giustificazione e si organizza in un senso coerente: quella della "legislazione" analogica che, individuando le costanti universali dell'agire umano, riduce l'individualità a riproduzione inconscia di modelli e la libertà ad adempimento involontario di leggi. Le due figure familiari incarnano l'eccezione, non la regola; il loro spazio è quello dell'esemplarità, non quello dell'esempio. Esemplarità anche nel senso che esse sono gli unici personaggi a interpretare l'universale tema proustiano dell'imitazione in modo non degradante, scegliendosi liberamente un modello nobile e distante come è quello di Madame de Sévigné. E viene quasi da leggere come un adeguamento del narratore all'estetica classicista della nonna ("nobiltà", "semplice grandezza") il sensibile cambio di registro che accompagna regolarmente l'entrata in scena delle due donne, privando il discorso proustiano della sua sordina meticolosa e prospettica per renderlo di colpo più acuto, impostato e univoco.

Coerenza, trasparenza, disinteresse totale: a norma dell'antropologia proustiana, madre e nonna *non sono* veri personaggi. E in effetti la loro caratterizzazione, sempre oscillante tra soggettività e oggettività, viene a situarle in uno spazio che non è completamente distinto da quello del

⁷ «Disertata negli ambienti mondani intermedi, che sono in preda a un perpetuo movimento di ascensione, la famiglia svolge al contrario un ruolo importante negli ambienti immobili come la piccola borghesia e come l'aristocrazia principesca» (II, p. 671).

narratore: le loro intenzioni, in fondo, sono perfettamente leggibili solo per chi, come lui, è unito a loro da un'intimità che confina con l'identità; e la loro bontà assoluta non è facile da distinguere dalla parzialità e dall'indulgenza verso il figlio e il nipote. Questo equivale a dire che madre e nonna sono per così dire interne alla coscienza del narratore, e di fatto coincidono con i parametri secondo cui egli giudica il mondo: «[Mia nonna], nel cui cuore mi mettevo sempre per giudicare anche la persona più insignificante» (II, p. 609; e cfr. anche IV, pp. 509-10). Non è un caso che solo a loro sia concessa la facoltà di formulare giudizi sull'universo mondano; giudizi ingenui, che esprimono un punto di vista totalmente esterno e ignaro dei codici, ma che proprio per questo possono eguagliare, in forza straniante se non in raffinatezza analitica, quelli del narratore: come quando la nonna paragona la custode dei gabinetti degli Champs Élysées, tutta fiera della sua clientela selezionata, ai Verdurin e ai Guermantes. Con le loro qualità, madre e nonna rappresentano dunque la forma che dà unità alla percezione del narratore. E questo criterio di giudizio, questo centro di verità si situano nel passato: perché solo nell'infanzia, e all'interno della famiglia, ha luogo quell'esperienza perfetta di amore e di comunicazione in rapporto alla quale va misurata l'imperfezione di tutte le altre. Se «la razza di Combray, la razza da cui avevano origine persone assolutamente intatte come mia nonna e mia madre, sembra quasi estinta» (II, p. 105) è perché a essere «estinta» è l'infanzia, dal punto di vista della quale il mondo adulto non può che apparire popolato da una razza di uomini ostili ed egoisti. Del resto, che l'eccezionalità di statuto delle due figure familiari sia espressione del loro radicale "anacronismo" risulta anche dal rilievo crescente che assume, con il procedere del racconto, quella della nonna, che è la più lontana dal presente, e ne è presto staccata a opera della morte.

Il romanzo proustiano elimina dunque la figura del padre, tradizionale mediatore tra famiglia e società, per far giganteggiare sempre più, dietro le spalle del protagonista, le figure femminili che incarnano i valori essenzialmente "antisociali" dell'intimità familiare e del passato. Quanto più si rivelano universali le leggi perverse del mondo sociale, tanto più si staglia sullo sfondo del racconto la condanna silenziosa dei due unici esseri «intatti». Annullata ogni possibilità di mediazione, i due ambiti si vengono così a contrapporre in un radicale e teso dualismo; ed è naturale che il loro

contatto produca scintille. Si può sostenere infatti che proprio l'esistenza di questa alternativa imperiosa (tra santità della famiglia e perversione del mondo, ma anche, come vedremo, tra rassegnazione all'atavismo e libertà individuale) sia all'origine dell'emergere periodico nel testo di una tematica dalla forte e insolita coloritura di religiosità decadente: quella che ruota intorno ai motivi del matricidio e della «profanazione delle madri».

Come ogni lettore ricorda, il protagonista è il primo a uccidere la propria madre: fin dalla sera fatale del bacio di Combray, ogni dispiacere causato dalla mancanza di volontà del figlio aggiunge una ruga al volto materno e lo avvicina alla morte, secondo una visione morbosamente magica della dipendenza reciproca tra madri e figli che appare compiutamente dispiegata nell'articolo sui *Sentimenti filiali di un parricida* (1907). D'altra parte, allontanandosi dalla nonna malata per seguire la strada del piacere e delle infatuazioni mondane, il giovane si rende colpevole di «assassinio»; ed è anche per «espiarlo» che alla fine dell'opera egli deciderà di votarsi a una solitudine che ricordi quella in cui la nonna ha dovuto vivere la sua agonia. A dire il vero, il ricorso insistente al motivo della *mater dolorosa* (di probabile ascendenza baudelairiana) appare un po' sproporzionato ai misfatti del ragazzino, affettuosissimo e colpevole al massimo di qualche piccolo egoismo; sembra rappresentare, insomma, l'intrusione di una logica regressiva e iperbolica (e al tempo stesso di un gusto letterario datato) nel raziocinio sovranamente maturo del narratore proustiano. In realtà, l'opera si incarica di giustificare ampiamente questo *pathos*, fornendo delle colpe dei figli verso i genitori un'illustrazione copiosa, alla quale si potrebbe semmai rimproverare di essere troppo visibilmente dominata da un assillo di dimostrazione. Tra i personaggi della *Recherche*, sono infatti molti quelli che, per ambizione, desiderio di piacere o semplicemente di indipendenza, feriscono, rinnegano o dimenticano i loro genitori. Per ricordare solo gli episodi più esemplari e stilizzati: Gilberte Swann baratta la sua ammissione tra i Guermantes con l'oblio completo – fino al cambio di nome – del padre; la figlia della Berma, per pagare i lussi della quale l'attrice, vera *mère Goriot*, si è rovinata la salute tornando in tarda età sulle scene, abbandona la festa organizzata per lei e si precipita, pungolata dal demone dello snobismo, alla più prestigiosa *matinée* Guermantes⁸.

⁸ Cfr. G. MACCHIA, *Proust e Dostoevskij*, in *Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, Torino 1997, pp. 165-80, in particolare pp. 168-69.

Il motivo trova il suo svolgimento perfetto quando viene completato (e complicato) dal tema, importantissimo in Proust, dell'ereditarietà e dell'atavismo; il che avviene regolarmente, in modi molto diversi ma ugualmente drammatici, quando si tratta di ebrei o di omosessuali. I legami degli ebrei con la famiglia e la razza sono alimentati dal rituale e visibili fin nell'aspetto fisico; e a quelli di loro che cercano l'integrazione sociale le regole del *monde* impongono in maniera tanto più imperativa di reciderli. Così Bloch, che lungo tutto il romanzo nutre per il padre una venerazione persino un po' ridicola, riesce a ottenere il successo mondano solo adottando un pseudonimo che cancella ogni traccia delle sue origini. Nel caso degli omosessuali, l'eredità familiare non deve subire il ricatto delle leggi sociali, ma l'affronto di un desiderio individuale che sembra esserle – non da ultimo per la sua intrinseca sterilità – oltraggiosamente estraneo. Proprio questo è il nucleo del tema delle «matri profanate», che Proust evoca in *Sodoma e Gomorra* (III, p. 300) solo per lasciarlo da parte come meritevole di una trattazione specifica⁹.

L'unica vera profanazione inscenata dal romanzo è a dire il vero quella di un padre: Vinteuil. Ed è importante ricordare che nella celebre scena di Montjouvain la crudezza del gesto sadico è accentuata e insieme ridotta a una forma di “recitazione” dall'insistenza del narratore sulla profonda somiglianza tra il musicista e sua figlia: una somiglianza che si esprime nei gesti, nell'espressione del volto e soprattutto nella radicale bontà della giovane omosessuale, di cui molto tempo dopo apprenderemo che ha curato con amorosa dedizione, insieme all'amica, la pubblicazione delle opere del padre¹⁰. Sul versante dell'omosessualità maschile, il barone di Charlus sembra sfogare solo a parole, e sui parenti altrui, un'inclinazione peraltro molto pronunciata per i rituali profanatori. L'espressione del desiderio, diretta o indiretta, è in lui indissociabile dall'aggressività verso le famiglie. La prima manifestazione della sua inspiegabile “follia” è la frase con cui, a Balbec, rovescia improvvisamente la lode dell'amore del protagonista per la nonna in un invito volgare a tradirlo («Ma noi ce ne infischiamo della vecchia nonna, eh? Piccola canaglia!»; II, p. 126); l'attrazione per Bloch si esprime obliquamente attraverso la concezione esaltata di una pantomima

⁹ Cfr. A. COMPAGNON, «Quel fremito di un cuore cui si fa male», in *Proust tra due secoli*, Torino, Einaudi 1992, pp. 145-81.

¹⁰ Cfr. M. LAVAGETTO, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991, pp. 72-82.

sadica e antisemita nella quale il giovane ebreo dovrebbe picchiare padre e madre «come Davide Golia» (II, pp. 584-85); infine, egli si dichiara poco soddisfatto di uno dei ragazzotti della *maison* di Jupien, perché, pur frustandolo diligentemente a sangue, si dimostra in fondo così piattamente buono da «esprimere sentimenti di rispetto per la propria famiglia» (IV, p. 407). Ma l'assenza di gesti plateali non basta a proteggere la famiglia del povero barone dalla sua azione profanatrice; egli ha un bell'essere stato un figlio esemplare, e non essere capace di evocare la madre morta senza un tremito di commozione nella voce: ogni sua parola e ogni suo gesto di invertito, nella descrizione che ne fa Proust, sono un insulto alla sua memoria e un perversimento della sua eredità. Secondo una visione in cui la perspicacia del biologo e del genealogista si fonde con il fatalismo religioso del poeta tragico, l'omosessualità di Charlus è una miscela perversa di tratti ereditari. Sulle sue labbra si deposita ogni tanto il sorriso fine di una bisnonna bavarese; la sua andatura sembra tradire il ricordo inconscio di un'ingombrante crinolina; e quando i tratti del suo volto di moschettiere si rilassano è impossibile non riconoscervi il «ritratto materno» (IV, p. 570). Ma naturalmente questa migrazione ereditaria trasforma le qualità in vizi: la femminilità in affettazione, la riservatezza in suscettibilità, l'amore romantico per un principe nella passione brutale per un controllore di omnibus.

E tuttavia, esattamente come la profanazione perversa di Montjouvain si rivelava illustrazione di una verità universale (quella della crudeltà che ognuno di noi mostra quotidianamente verso chi ama), così il caso apparentemente eccezionale di Charlus e dei suoi confratelli riceve la sua melodrammatica intitolazione proprio nel momento in cui il narratore ne rivela l'ampia esemplarità: «Del resto, si può separare interamente l'aspetto di M. de Charlus dal fatto che i figli, non assomigliando sempre al padre, anche se non sono invertiti e cercano le donne, consumano nel loro volto la profanazione della loro madre?» (III, p. 300). Ragionamento che resterebbe un po' specioso se non fosse illuminato dalla vicina formulazione di una legge che riguarda addirittura il funzionamento complessivo della vita:

quella legge che vuole che la vita, nell'interesse dell'atto non ancora compiuto, sfruttati, utilizzati, snaturati, in una prostituzione perpetua, i lasciati più rispettabili, talvolta i più santi, qualche volta soltanto i più innocenti del passato (III, p. 299).

È il semplice fatto che ogni nuova individualità si costruisca a partire da elementi ereditati a rappresentare una «prostituzione»; il cammino stesso della vita sembra tracciare un percorso che allontana irrevocabilmente dalla santità e dall'innocenza. Naturalmente, questa legge non presuppone alcuna dialettica mitica di origine e decadenza, se non nel breve spazio di una vita umana: la santità è puramente retrospettiva, e ogni uomo può riconoscerla soltanto in quei genitori che ha “tradito” per il fatto stesso di non essere completamente identico a loro. E alla luce di questa legge acquista una sorta di esemplarità e di necessità anche un episodio dell'adolescenza del protagonista che sembrava da attribuire, ancor prima che alla sua amoralità, alla sua incredibile sventatezza: quello in cui, traducendo alla lettera la metafora della «prostituzione dei lasciti più rispettabili», egli regalava a un bordello i brutti mobili borghesi ereditati dalla zia Léonie.

Lo spettro del sacrilegio si riaffaccia all'inizio dell'episodio di Albertine. Accettando di venire ad abitare nella casa dei suoi genitori, la ragazza fa al protagonista una concessione che ricorda quella con cui, nella notte fatale di Combray, il padre aveva permesso alla madre di dormire accanto al figlio: «Tanto la vita, se deve una volta di più liberarci da una sofferenza che sembrava inevitabile, lo fa in condizioni diverse, talvolta opposte al punto che vi è quasi sacrilegio apparente a constatare l'identità della grazia concessa» (III, p. 520). E uno dei temi dominanti nella *Prigioniera* è proprio l'interrogativo sulla possibilità di trovare in nuove persone la consolazione di dolori antichi, e in particolare di sostituire l'amore materno con quello per un'altra donna. Questo romanzo spoglio e claustrofobico appare, di conseguenza, letteralmente gremito della presenza dei genitori: sia perché i piaceri e le angosce che vengono al protagonista da Albertine sono sistematicamente riportati, come a un paradigma inevitabile, all'esperienza del bacio della buonanotte materno; sia perché è durante questa reclusione che egli, scoprendo quanto sia formidabile su di lui l'azione dell'eredità, si sorprende ad agire ripetutamente con la ragazza come i genitori e la nonna facevano con lui. Non stupisce allora che Albertine sia al tempo stesso amante, sorella, figlia, madre (III, p. 619), in una indistinzione affettiva che sembra promettere «una permanente provvista di dolcezza domestica, quasi familiare» (III, p. 567). E tuttavia l'illusione di una compresenza di affetti che annulli la distinzione tra impurità e purezza deve alla fine cedere il posto alla logica del conflitto e

dell'alternativa: nella quale Albertine può ottenere effimeri trionfi («Non permettevo più che in famiglia i miei genitori, chiamandomi anche loro “tesoro”, togliessero il pregio di essere uniche alle parole deliziose che mi diceva Albertine»: III, p. 583), ma è inevitabilmente destinata alla sconfitta. La comunicazione perfetta sperimentata con madre e nonna – il cui simbolo resta per tutto il romanzo la «diafanità musicale» che i piccoli colpi affettuosi della nonna conferiscono alla parete dell'hotel di Balbec (III, 501-502) – rappresenta un termine di paragone troppo esigente, e fa apparire tanto più angosciata l'impossibilità assoluta di penetrare nei pensieri di Albertine. E l'ossessione interpretativa indotta da questa opacità totale è portata ad appuntarsi su un passato che è immaginato a priori come l'esatto contrario dell'innocenza e della santità familiare – del resto Albertine, inconoscibile anche perché unico personaggio della *Recherche* a essere «senza padre né madre» (III, p. 557), non dichiara a un certo punto che a farle da madre è stata nientemeno che l'amica di Mademoiselle Vinteuil? È naturale allora che la fuga della ragazza chiuda un'esperienza che si è rivelata solo l'ennesimo, inevitabile “snaturamento” dell'eredità infantile; e che nell'atmosfera di convalescenza che segue la sua morte e il suo oblio, mentre le apparizioni del “mondo” si fanno sempre più rade e più cupe, si stagli con immutata nettezza la figura della madre, nella quale il passato familiare sembra conservarsi magicamente intatto.

L'eccezionalità della madre fra tutti i personaggi del romanzo si manifesta anche nell'abnegazione assoluta con cui essa accoglie e amministra i «lasciti» ereditari. All'opposto dei molti che uccidono metaforicamente le loro madri, lei garantisce alla propria una sopravvivenza spirituale dopo la morte; anziché profanare e sostituire la sua eredità in nome della libertà personale, le vota un culto perpetuo, che sembra esigere da lei la rinuncia completa alla propria individualità. Dopo la morte della nonna, la madre si trasforma letteralmente in lei: conserva come reliquie le sue abitudini di linguaggio e di pensiero, adotta interamente i suoi gusti letterari, si sforza di formulare su cose e persone il giudizio che lei avrebbe formulato. L'opposizione è diametrica rispetto ai Verdurin, i nemici giurati delle famiglie, nel cui *clan* «non appena uno era morto era come se non fosse mai esistito» (III, p. 288). Mentre che questa trasformazione rappresenti in qualche misura una vittoria sulla morte è confermato dal parallelo esplicito che Proust istituisce tra essa e il fenomeno della

successione nobiliare (III, pp. 165-66): in virtù del quale, ad esempio, la principessa di Guermantes è unica ed eterna, e sopravvive alle sue molteplici incarnazioni umane «ignara della morte, indifferente a tutto ciò che muta e ferisce i nostri cuori» (IV, p. 534). E non c'è bisogno di ricordare che proprio questa «placidità immemoriale» è all'origine dell'immenso prestigio che il protagonista attribuisce all'aristocrazia, il quale sopravvive – anche come fondamento estetico di una visione intimamente “genealogica” – alla constatazione della mediocrità personale dei suoi componenti.

Mentre la madre va perfezionando la sua ascetica trasformazione, il protagonista deve tuttavia prendere atto della propria incapacità a emularla. Lo sconvolgimento che gli deriva, a Balbec, dal prendere coscienza per la prima volta della morte della nonna è totale ma intermittente, e non resiste a lungo alla marea montante delle angosce e dei piaceri provocati da Albertine. Ciò non toglie che l'improvviso e violento ricordo della nonna sia avvertito dal protagonista come un'esperienza di verità assoluta, e che sia tra i pochissimi eventi che gli fanno intravedere quella via di salvezza che si preciserà soltanto alla fine del libro. Del resto, prepotentemente vero e anticipatorio era stato già, nei *Guermantes*, un altro episodio legato alla nonna: quello in cui, dopo un'assenza di pochi giorni, il dileguarsi del filtro dell'abitudine aveva sottoposto allo sguardo del narratore una visione in cui si materializzavano atrocemente l'incubo dell'estraneità e l'opera inavvertita del tempo (II, p. 440). Ma se lo sguardo straniato sulla nonna anticipava la lunga sfilata di volti “mascherati” dal tempo che si offre al protagonista nel corso della *matinée* Guermantes, l'esperienza prepotente del suo ricordo sembra celare, al contrario, il segreto della vittoria sul tempo. Il carattere involontario, il legame con una circostanza minuta, l'intensità allucinatoria: tutto avvicina l'«intermittenza» alle altre estasi che punteggiano la *Recherche*; e come quelle, del resto, essa si interrompe, per un difetto di energia spirituale del protagonista, prima di potergli rivelare il suo profondo legame con il segreto della creazione artistica. Ma la nonna non cessa di mandare segnali: e si direbbe proprio mandato da lei lo straordinario sogno in cui il narratore affronta una discesa agli inferi che è insieme la *nèkyia* di Ulisse (per Proust metafora privilegiata della creazione letteraria¹¹) e la “Discesa alle Madri” che nel

¹¹ Cfr. per esempio *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1971, p. 532.

Faust precede e rende possibile l'evocazione della storia passata. La profondità in cui scende Faust è un Nulla in cui si può trovare il Tutto, poiché le Madri simboleggiano la memoria, che può dare la vita, e forse l'eternità, a ciò che è morto¹²; di fronte all'emergere improvviso dell'immagine della nonna, il protagonista sperimenta come contraddizione la compresenza della vita e del nulla (III, p. 156), perché non sa ancora che essa sarà il fondamento della sua opera futura, di quel «libro» che nel corso del sogno la nonna si rallegra che egli si sia finalmente deciso a scrivere. Questi segnali sembrano dunque indicare una via diversa da quella seguita dalla madre con la sua sublime abnegazione; e l'inadempienza del protagonista al culto dei morti nasconde forse l'attesa che si precisi un modo diverso e più compiuto di praticarlo.

Nel *Tempo ritrovato* l'eredità e l'atavismo, che sono sempre stati per Proust categorie interpretative fondamentali, acquistano un enorme rilievo alleandosi al tema del Tempo. «A partire da una certa età, e anche se in noi si compiono evoluzioni diverse, più diventiamo noi stessi, più i tratti familiari si accentuano» (III, p. 256): l'ultimo romanzo della *Recherche* offre un'illustrazione sistematica di questa verità, producendo una casistica abbondante e via via sempre più angosciosa. I figli si trasformano nei loro padri, i dolci volti delle fanciulle prendono la fissità ossuta di quelli materni, i nobili liberali riscoprono l'orgoglio di casta, gli ebrei più laici e mondani diventano vecchi Shylock cultori delle tradizioni. In questo caso, il ritorno del passato familiare o razziale non ha nulla di consolante, perché si rivela al contrario uno strumento della progressione distruttiva del tempo. Le sue manifestazioni sono così penose perché comportano una riaffermazione della legge sull'illusione della libertà, il sopravvento della tipologia sull'originalità, la dissoluzione dell'individuo nella classe: invano le donne incalzate dal montare dell'eredità cercano di «restare in contatto con ciò che vi era di più *individuale* nel loro fascino» (IV, p. 524). È significativo che, contemporaneamente, anche i rappresentanti dell'aristocrazia, che al passato devono tutto il loro prestigio, sembrano per la prima volta schiacciati dal suo peso: il che si manifesta attraverso un ricorso insistito alla topica della degenerazione, che arriva a mobilitare, moltiplicando all'inverosimile i casi di inversione ereditaria, anche l'as-

¹² W. GOETHE, *Faust*, II, vv. 6251-52 e 6429-32.

sociazione tradizionale tra omosessualità e aristocrazia, tra sterilità di un vizio e tramonto inevitabile di una classe. «L'umanità», si può ben dirlo, «è molto vecchia» (III, p. 662). In questa fosca notte del mondo, è vero, viene ancora qualche luce dall'esempio della madre. La sua trasformazione in nonna, frutto di una «imitazione edificante e liberatrice» (III, p. 524), è apparentemente il contrario delle molte metamorfosi involontarie e degradanti che popolano la fine del romanzo. Eppure anch'essa ha per risultato un annullamento completo dell'identità: le lettere inviate al protagonista, ridotte a delicati *collages* di citazioni di Madame de Sévigné, ne sono un'immagine addirittura un po' caricaturale.

Il culto pietoso del passato non ha insomma un esito diverso dall'indipendenza recalcitrante e profanatrice. Esso, è vero, è infinitamente più morale, è anzi l'unica forma di morale possibile in questo mondo: ma si tratta di una morale estenuata, che ha il suo culmine nella sublimità di un annullamento che sembra anticipare quello operato dal tempo. Questo modello sembrava ancora praticabile a Jean Santeuil, eroe del romanzo giovanile di Proust, che trovava una malinconica pace con se stesso solo nell'orgoglio dell'eredità e nel sentimento di appartenenza alla continuità familiare («Jean era fiero di sentirsi così legato a suo padre, fiero di vedere che non era più un povero ragazzo tutto solo, ma che in lui esisteva qualcosa di più antico di lui, che lui esisteva al di fuori di sé»), arrivando a votare come avrebbe fatto il padre assente, contro le proprie idee, pur di provare l'emozione contenuta che dà «il sentimento della solidarietà e della tradizione»¹³.

Ma il narratore della *Recherche* non può non vedere i limiti di questa languida soluzione; egli sa che il ricatto ultimo del tempo toglie pertinenza alla distinzione tra culto della continuità e rottura sacrilega, e questa consapevolezza claustrofobica è lo sfondo e il presupposto della sua decisione di lasciare per sempre il mondo per cercare la salvezza nell'arte.

Una volta che il narratore ha guadagnato la sua posizione contemplativa, i condizionamenti ereditari perdono la loro forza terribile di alleati del tempo per ridursi a una fonte di quelle corrispondenze che fanno «il nutrimento e la gioia» (IV, p. 296) della sua conoscenza analogica. La scomparsa progressiva delle individualità è registrata con una specie di euforia

¹³ M. Proust, *Jean Santeuil*, Gallimard, Paris 1971, p. 857-58.

dal suo intelletto affamato di tipologie e di «essenze generali» (*ibid.*). Le leggi universali che determinano l'agire umano sembrano concedere una sovrana libertà a chi sa decifrarle. Il narratore non nasconde che questa salvezza solitaria comporta un atteggiamento essenzialmente strumentale verso le persone che hanno popolato la sua vita, e su cui ora si appunta il suo sguardo di zoologo o di botanico. E se solo madre e nonna sono sottratte a questo immenso erbario umano, se in questo «grande cimitero dove sulla maggior parte delle tombe non si possono più leggere i nomi cancellati» (IV, p. 482) i loro nomi sono invece perfettamente leggibili, non è solo in obbedienza al culto sacro dei morti. Ciò ha a che fare con l'analogia profonda tra la trasparenza di linguaggio che sopravvive miracolosamente in loro e la «comunicazione delle anime» (III, p. 763) che l'arte sembra rendere possibile; tra l'intatto passato che esse incarnano e il mondo di cui le opere d'arte sembrano dimostrare l'esistenza: un mondo integralmente morale, «fondato sulla bontà, lo scrupolo, il sacrificio» (III, p. 693), che gli artisti abbandonano nascendo alla vita terrena, ma che resta per sempre con loro, a guidarne l'opera, come eredità e ricordo.



DOPOPROUST DI PASSO NUOVO

EZIO SINIGAGLIA

«Quand par les soirs d'été le ciel harmonieux gronde comme une bête fauve et que chacun boude l'orage, c'est au côté de Méséglise que je dois de rester seul en extase à respirer, à travers le bruit de la pluie qui tombe, l'odeur d'invisibles et persistants lilas».

Ecco qui. Non era poi tanto difficile trovarlo.

Stern richiuse dolcemente la fragile edizione enerèf, inserendo come segnalibro una bolletta inevasa tra i due fogli ingialliti. Sollevò da terra l'olivetti portatile, l'estrasse dalla custodia e la posò verdazzurra sulla scrivania.

Al lavoro. Di qui muoveremo con passo irrevocabile. Les jeux sont faits. Tutto è già scritto nella mente di Stern. Con spietatezza euclidea procederemo alla dimostrazione dell'assunto. Ogni cosa procederà dalla precedente procedevolmente. Immancabile come la nota risolutiva che placa la tensione della sensibile. Tutto sarà così necessario e logico che a chiunque parrà di averlo già saputo. Bacco e Tabacco scioglieranno le dita di Stern. Venere, ohimé, non è propizia.

Docili, i tasti riprodussero il passaggio proustiano. Lillà invisibili e persistenti. Inesistenti e persistenti. Inesistenti ma esistenti. Perfetto. Docili, i tasti picchiettarono.

I lillà dei quali Proust qui respira il profumo sono invisibili, perché semplicemente inesistenti nel momento descritto (una generica sera d'estate); tuttavia essi sono persistenti, esistono cioè da molto tempo, e continueranno ad esistere, al di fuori della realtà visibile e apparente, nella memoria del protagonista. I lillà (il loro odore) vivono in un luogo imprecisabile della sua coscienza, affondati, insieme a innumerevoli altri odori, e sapori, immagini e suoni, ricordi, nel liquido vischioso del suo passato: una volta (o forse molte volte), in un lontano periodo della sua vita (l'infanzia), in un luogo lontano (le côté de Méséglise), durante un temporale estivo egli ha respirato il profumo di quei lillà. Invano la sua volontà cosciente tenterebbe oggi di riportare a galla quel profumo: è il ripetersi di una situazione esterna (la sera d'estate, il ringhiare del temporale, il rumore della pioggia) che pro-

voca spontaneamente, «involontariamente», questo tuffo dei suoi sensi nel passato. Egli ora «sente» i lillà, il loro odore, e dunque essi esistono: la memoria li ha creati. Questo processo creativo della memoria presiede all'opera di Proust, che non a caso reca il titolo Alla ricerca del tempo perduto. Questo processo porta alla formazione della realtà composita e varia dell'universo proustiano, affollato di persone e cose, di desideri e amori e sensazioni fuggenti, universo evocato, affiorante con straordinario rilievo da quello che banalmente chiameremmo «passato», ma che è invece realtà vivente e operante nella coscienza.

Non c'è male come attacco. Si viene subito al sodo. I lillà al posto della madeleine. Un tocco di originalità. E senza passare per quell'immanicabile, soffocante bacio della buonanotte. Di quanto mal fu madre. Jeanne Weil: zero in pedagogia. Certo, potrebbe essere proprio questo il punto da sottolineare in un'enciclopedia della donna. Mamme, leggete attentamente il primo volume della Recherche o, a vostra scelta, l'intero brogliaccio del Jean Santeuil. Se avete un figlio maschio, soprattutto se si tratta di un bambino di fragile costituzione e dai grandi, dolci occhi di velluto, troverete là raccolte in uno spazio relativamente esiguo una quantità davvero sorprendente di informazioni su come NON allevarlo. Rifuggite, mamme, dall'esempio fatale di Madame Weil Proust. Ogni suo gesto, ogni sua parola, ogni bacio dato o negato sospinge l'adorato Marcel di qualche metro più avanti sul sentiero sinuoso e inappellabile dell'infelicità: mai egli amerà un'altra donna.

Ahi ahì, questo sarebbe meglio tacerlo. Senz'altro controproducente. Glissons. Per il bene delle future generazioni.

E poi non tutta sua la colpa, della tenera Jeanne. Che dire dell'illustre dottor Adrien, magnanimo e assente?

Troppo felici erano gli orfani. Fu perciò deciso di rinchiuderli negli orfanotrofi. A ciascuno la sua croce. E così sia.

Non era rimasto che il filtro: lo schiacciò nel portacenere già traboccante. Dalla finestra aperta un alito tiepido gonfiò in un breve soffio il foglio arrotolato intorno al rullo. Lavora.

Stern si alzò, prese un altro libro, ne sfogliò rapidamente le prime pagine. Trovò subito il passo che cercava.

Le distanze dalla letteratura descrittiva, dal naturalismo ottocentesco, non potrebbero venir segnate in modo più netto. Scrive lo stesso Proust: «La

littérature qui se contente de «décrire» les choses, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à la garder de nouveau».

Troviamo qui enunciato uno dei principi basilari che segnano il distacco della cultura novecentesca da quella positivista dell'Ottocento: la fede nella realtà sensibile e commensurabile è perduta. La realtà sta ben al di sotto di quel miserabile profilo di linee e di superfici che i nostri sensi possono cogliere. O almeno: i cinque sensi dentro i quali siamo abituati a rinchiuderci. Ma esiste un sesto senso, che fa come da tessuto connettivo agli altri cinque, abbracciandoli tutti e aprendo fra tutti una via di comunicazione: la memoria. E, parallelamente, la realtà non è calata soltanto entro le tre dimensioni spaziali della speculazione naturalista, ma partecipa di una quarta dimensione che scorre sotterranea e invisibile, refrattaria a ciascuno dei cinque sensi tradizionali, ma percepibile da quel sesto: la dimensione temporale. Triste e ghiacciata è la letteratura verista, vana la sua stessa pretesa di chiamarsi tale: essa contrabbanda per verità un universo ingannevole e monco, dal quale il tempo (come parte della realtà) e la memoria (come strumento di osservazione e di interpretazione) sono arbitrariamente esclusi. Le cose, gli oggetti in mezzo ai quali ci muoviamo spesso inconsapevoli e ciechi, conservano il ricordo del proprio e del nostro passato: la letteratura verista, tagliando i ponti fra l'io attuale e quello di ieri e di domani, priva la realtà di una sua componente essenziale. Si potrebbe dire che essa, con un colpo secco e brutale, castra la verità.

Gli ultimi anni della vita di Proust saranno dedicati a ricomporre la verità nella sua intierezza.

Stern si appoggiò allo schienale, distese le gambe e contemplò la verità insensata del termosifone.

Tutto bene. Procedo. Non è poi male come lavoro. Basta che non cominci a interrogarmi. Il romanzo. La realtà. Quei fogli nel cassetto. No. Un lavoro come un altro. Come correggere bozze. Pagato un po' meglio. E meno noioso.

Di nuovo si alzò, si accostò alla libreria, ne tolse a colpo sicuro il volumetto che cercava.

C'è almeno questo vantaggio. Da quando lei. Ritrovo i miei libri.

Combray. Balbec. Il liceo Condorcet. Passò per Venezia. Ritornò a Combray. Approdò infine nel cortile dell'hôtel de Guermantes. Lesse, ritenne, compendì.

In un brano famoso del romanzo che conclude la sua fatica, Il tempo ritrovato, Proust descrive come il caso gli rivelò i segreti meccanismi della memoria. Un giorno, attraversando immerso nei propri pensieri il cortile di un palazzo parigino, si avvide solo all'ultimo istante di una vettura che stava per investirlo. Si trasse precipitosamente di lato sull'acciottolato sconnesso, fino a incontrare delle lastre nettamente sollevate rispetto alle altre. Danzò allora un poco in cerca di un equilibrio e si ritrovò infine di nuovo fermo e ritto, con un piede posato su una pietra più alta di quella dove l'altro si era posato. In quell'attimo la sensazione di vivere qualcosa di già vissuto lo attraversò come un brivido, e immagini luminose gli si affollarono innanzi agli occhi della memoria: intorno a lui non era più il cortile, ma un azzurro fresco e profondo. Dapprima il senso di quel messaggio sembrò sfuggirgli. Ma faticosamente risalì gli anni fino ad afferrare il tempo e il luogo di quel ricordo: era Venezia, ed egli posava i piedi su due lastre disuguali del battistero di San Marco.

Non si può certo ridurre nei panni angusti di una formula la complessità dell'opera proustiana. Ma è forse soprattutto in questo che sta il suo fascino: la magica prosa di Proust, nastro scorrevole che tiene in continua comunicazione il presente con gli altri tempi della vita, restituisce l'uomo alla propria storia individuale, restituisce la propria individuale storia ad ogni cosa, accende tutto ciò che tocca del medesimo incanto, in una fantastica, inarrestabile epidemia di luce.

Basta. Almeno un'ora di ricreazione. Una passeggiata mi farà bene.

* * *

Un sole vivido ora e nell'aria ferma come un trepido (o tiepido?) un trepido tepore, un soffio-ricordo d'estate, mentre io, Daniele Stern è il mio nome, mentre Stern calpesta, ma dunque ma dunque chi sono?, calpesto ecco, cric, con suola di gomma di scarpa nuova, cric, una foglia secca d'autunno e a parte questo con soles di gomma silenzioso è il suo

passo, ma dunque, silenzioso di chi? di Stern silenzioso, silenzioso è il mio passo, a passo silenzioso passeggiò in questo assolato dopoproust. Dopoproust di passo nuovo foglie secche tepido calpesto. Non Venezia si accendono in me da rivisitate lontananze, non chiarori danzanti sull'acqua, mentre egli, chi?, Stern procede lungo il viale sotto platani spogliantisi, senza fare gomma rumore, ma dove ma dove?, è buio nel sole vivido gelida nella calda luce la notte, uomo con cane procede, bianco di nero pezzato, non lontano da me sopra foglie, cric, d'autunno più lento procede. È notte notte notte, notte di maggio (prego evitare questa storia che già conosco), naso-a-terra cane zig-zag, sempre la stessa notte, Anna Anna Anna mille volte mi lasci, bianco di nero pezzato, zig occhio in campo bianco, zag occhio in campo nero, mille volte l'hai persa, chi?, tu io Stern mille volte calpestato, crac, quella notte di maggio. Liberarsi liberarsi, ma come ma come?, tutti i giorni su quella notte convergendo, tutte le strade in piazza dodici maggio sfocianti, come diavolo?, no non setter non brètone, castiga la memoria frùstala dòmala, ecco dalmata dalmata, dalmata annuante. Anna in accappatoio bianco di spugna seduta a gambe sul divano color panna incrociate incrocia gambe nude lei che le cosce sempre teneva serrate maniacalnascondendola, zampa solleva dalmata, bianconero piscia sul muro pisciato, fiuuuuuùiii, richiama fischio padrone bianconero pisciante. Lei che sempre le cosce teneva serrate sul divano color panna cosce nude spalancate. Ma perché? Gambe nude incrocia nudi talloni Anna sotto chiappe nude, tutta Anna nuda sotto bianca spugna, prenderò la prima a destra stradetta tranquilla poco traffico là si costringe, l'ultima volta nuda, castiga la memoria dòmala dòmala, Anna nuda sotto accappatoio bianco, castiga castiga, l'ultima volta che gliel'ho vista o forse soltanto immaginata. Ripetere mentalmente poesia. Quale? Qualcuna che ricordo a fatica. Ecco, voltare a destra qui, nuda Anna dolcemente uccidendomi, castiga la memoria, la poesia la poesia, dolce Anna senz'ira lucide parole a cosce dischiuse, parole come schiaffi dolcemente schioccando. Quale poesia? Una delle tue, una poesia di Stern che Stern da molto tempo più non legge. Lavora, memoria, lavora. Vaghe stelle dell'Orsa io non credea. Sbagliato pagina. Vago mattino. No, non vago. Va va va va. Vario. Vasto. Vasto mattino / ricucito da suoni sparsi / con molle. No, non è molle. Attraverso per marciapiede al sole, macchina gialla wrrrùm, si sfiocca la linea fra ombra e sole sull'asfalto chiaroscuro sfioccato. Vasto mattino /

ricucito da suoni sparsi / con stanco indugiare di vento / sospeso tra i solchi del cielo / e il molle respiro dei salici / Mattino teso. No. Tese lucide parole come schiaffi. La poesia. Vasto mattino / ricucito da suoni sparsi / con stanco indugiare di vento / sospeso tra i solchi del cielo / e il molle respiro dei salici / Mattino chiaro / specchio di trasparenze esitanti / Teso mattino / prossimo sempre a spezzarsi / Foglie / come donne all'amore / aprono il ventre al sole. Apriva le cosce sotto la spugna, chiudeva il ventre al mio sesso, seduta Anna all'indiana secche come frustate parole schioccando, dolcemente parole come torte Anna in faccia scagliantemi, ma dunque ma dunque?, bianche mani dietro la schiena incrociate grigio si trascina un vecchio incappottato, è di un uomo di un uomo che ho capisci bisogno, già perché io, grigio decrepito pesante cappotto spigato sul marciapiede allagato di sole senza da terra i piedi sollevare, lo sapevi anche prima, sciocco non questo, non fare, cretino, sai benissimo quel che capisci voglio dire, spiegati meglio potrei equivocare, s'infila in sfacelo nel panificio con le unghie aggrappato alla vita con le scarpe all'asfalto all'ombra sull'asfalto di un vecchio aggrappato. Ti si vede la passera. Esageri e poi, Anna a cosce dischiuse nervosa sul divano color panna nel fumo parlando, anche geloso?, geloso di chi siamo soli, e allora?, mi piace, come?, niente constato. Ma dove, dove?, ai giardini pubblici su una panchina a lasciarmi ricordare. Attraversare il corso, scivolare per le stradette squallide del ghetto. Sciamante si avvicina il corso infaticabile, monta a ondate il rumore. Gli occhi Anna al tappeto abbassava esitante, mentre io, ma chi ma chi dunque? sull'asfalto di sole imbiancato passo verso il corso dopo passo, whisky bruciante nella gola aggrappavo al bicchiere la mia nausea, il dubbio, tu sei il dubbio vivente, lo so e allora?, allora è la sola allora è l'unica cosa che sai. La clark nuova, clark destra nuova, senza rumore color camoscio sul bordo selciato del marciapiede s'arresta, la punta verso il basso s'inclina, corso biancoasfaltato grigiobianco variegato punta clark tocca asfalto biancogrigoistriato, spigolo preme aguzzo contro suola di gomma, spigolo d'attesa, tagliando incrocio motori in echi spezzati. Anna Anna mia, a quali a quali certezze?, gli occhi rialzava a inchiodarmi, non posso ho bisogno capisci, la strada adesso due quinte grigie, il sole come dimenticato. Dalla finestra aperta aria dolce un'estate senz'Anna preannunciando, Anna ora le gambe riallungava al tappeto. Bianchi lembi di spugna sollevati, mezzo nude le cosce, mai più mai più mie. Ma chi? io

dunque?, grigie quinte restringentisi al fondo emerge nel sole il grattacielo, io, Daniele Stern, Stern s'alzò dalla sedia cui era inchiodato verso di lei, perduta, al suo corpo malcelato muovendo. Alla dura sedia al bicchiere strappandomi come ebbro su di lei mi vertigino. Di guano disseminata disastrosa verso il verde lontano verso la luce si protende la via, castiga la memoria dòmala dòmala, Anna le mani contro il mio petto a difendersi, castiga castiga, io le mani sotto la bianca spugna, castiga, lungo le cosce salendo. Guàno secco calpesto, davanti a me calpesta guano secco donna enorme ondeggiante, le mani al ventre salendo, larghi fianchi nell'aria beccheggiando, cosa vuoi?, scopare, sei matto? Prova freddamente, come si trattasse di un altro. Dunque: Daniele Stern, disoccupato di talento, accusato dalla moglie Anna (seminuda sul divano) di insicurezza o, meglio, di viltà di fronte alle scelte, di condurre insomma una vita alla giornata disseminata di rinvii, tipica di una personalità immatura e tale da non costituire per lei, Anna, un valido e certo sostegno ma al contrario (sebbene questo non venisse esplicitamente affermato) un ponderoso fardello, consapevole già che la sua sostituzione con un marito più canonico era imminente, si alzò in una notte di maggio carica di presagi estivi dalla sedia strappandosi al bicchiere di whisky cui era rimasto fino a quel momento aggrappato, coprì con passo rapido, duro e malfermo la breve distanza, fu sopra lei già seminuda, sollevò i lembi dell'accappatoio di spugna bianca di quel poco che bastava a scoprire gli inguini e, benché Anna si rifiutasse e ripetutamente lo respingesse sia con le parole «sei matto» sia colpendolo con i pugni e anche in un'occasione schiaffeggiandolo, noncurante altresì del fatto che la finestra era spalancata e l'illuminazione nel piccolo soggiorno più che bastevole, in quella luce bianca e obliqua che mi feriva gli occhi ebbro dibattendomi, la ridussi sul divano color panna supina, quasi piangente, e, liberata dai tormentosi indumenti l'erezione insensata che mi guidava, la costrinsi ad accoglierla nel suo ventre fino a goderne suo malgrado, tanto che, non più allontanandomi ora ma al contrario stringendomi a sé e con entrambe le mani sospingendomi più dentro di sé e gridando e fremendo quasi fuori di sé come mai prima, lo indusse a ritenere di averla riconquistata. La luce si sotterra nel ghetto dentro sporche botteghe. A che serve la memoria? A restare imprigionati. Daniele Stern è il mio nome e in Stern rinchiuso inutilmente le dita ansiose alla luce protendo. Rinchiuso in una gabbia di approssimazioni, in un

carcere inesatto e manchevole. Anna sotto di me vibrante la bionda testa rovesciata, e poi e poi?, e poi se n'è andata. Già rivestita ora, come come?, senz'ordine altri vestiti nella valigia aperta sul letto gettando. È inutile ho deciso, vivido il sole dopo le case riappare, ma prima ma prima?, la piazza grande lago asimmetrico squarciato dai motori, le bancarelle dei libri come isole insidiate. Di un uomo di un uomo ho bisogno, no questo prima, gli occhi verdi muovendo fra ciuffi biondi scomposti, sì è vero mi piaci è vero ancora ma non posso ho deciso, ma prima?, Anna quasi immemore fra le mie braccia sotto di me fremente, dopo, dopo, Anna bruciante, bruciante schiaffo sulla guancia schioccandomi, un po' d'ordine un po' d'ordine, Anna gli occhi abbassati nel fumo parlando. Insomma: che cosa è successo dopo? Ma che t'importa? Perduta. I giardini, di nuovo foglie secche calpesto. Freddamente. Dunque: Daniele Stern credette (ma lo credette davvero?), mentre lei così vaneggiante gli si abbandonava, che quel cedimento significasse una resa, sia pure incomprensibile e fulminea ma non per questo meno totale, credette, lui così alieno dal decidere, con quella estemporanea e apparentemente irragionevole decisione, di avere cancellata quella di lei, che un istante prima sembrava presa per sempre, non se ne andrà resterà ripetendosi nell'affanno crescente, resterà, Anna fra le mie braccia come tremante, ecco, Anna il labbro mordendosi, le sue dita aggrappate al mio sedere quasi non volesse farmi uscire mai più, ecco, Anna mordendomi il collo la spalla, le sue labbra calde umide intorno al capezzolo, ecco ecco anch'io, ma quando tutto finì ed egli sentì le dita di Anna dapprima allentarsi poi staccarsi da lui, seppe allora (se mai lo aveva creduto), seppe di essersi ingannato. In seguito Anna riempì una valigia di oggetti perlopiù rinunciabili e se ne andò. Fra questi due eventi la memoria di Daniele Stern non è in grado di annoverarne alcun altro, benché i fatti siano avvenuti pochi mesi or sono. Ricorda soltanto di avere, su esplicito invito di lei, abbassato poco dopo la tapparella, e di essersi domandato che bisogno ci fosse di farlo, ora. Liberarmi anche del resto, sedermi su panchina al sole, ecco qui, il rumore della città innocuo ronzio, in faccia alla fontana, allungare le gambe, ah!, dormire e risvegliarsi immemori. Perché poi continuare a cercarsi? Si avrà pure il diritto di restare incompiuti. Ho scelto, mia cara, ho scelto di non scegliere mai. A costo di vivere solo. Tu hai scelto per me, cose senza importanza nella valigia di finta pelle color cuoio, e via. Il resto più tardi. Cara Anna, da quando eccetera

eccetera non ti ho mai scritto né mai lo farò e d'altra parte telefonandomi tu così di frequente allo scopo suppongo di accertarti di non essere tenuta ad avere rimorsi non avrei bisogno di scriverti per farti questa domanda che comunque non ti farò, non credere che io voglia sapere oh no non ne sono affatto curioso che cosa hai fatto dopo essere uscita con la valigia piena di collanine e camicie da notte e credo senza nemmeno un paio di mutande, infatti il giorno successivo ne ho trovate undici paia zuppe nella lavatrice che ci eravamo dimenticati di svuotare insieme con alcuni miei calzini spaiati e un immenso lenzuolo azzurro, ho aperto il portello e ho cominciato a tirar fuori il lenzuolo e a mano a mano che il lenzuolo usciva dalla lavatrice calzini e mutande uscivano dal lenzuolo e anzi questa è un'altra cosa che vorrei domandarti come si fa a compiere questa operazione senza che tutto il resto della biancheria finisca per terra io generalmente tiro fuori tutto il lenzuolo e alla fine mi trovo sulla soglia del bagno con una lunga teoria di calzini e mutande sul pavimento e il lenzuolo teso diagonalmente attraverso la stanza devo tenere le braccia il più in alto possibile perché il lenzuolo non tocchi terra e a quel punto non so mai da che parte cominciare a piegarlo l'altra estremità del lenzuolo è lontanissima ancora dentro la lavatrice e non c'è nessuno che mi aiuti è una circostanza in cui mi sento molto solo, undici paia di mutande le stesi tutte ad asciugare ben allineate, non mi interessa sapere se sei andata subito da lui se eri già d'accordo con lui se avevate deciso che tu avresti fatto la valigia proprio quella sera, no, vorrei invece chiederti che cosa è successo se almeno tu ti ricordi che cosa sia successo dopo che avevamo scopato sul divano e prima che tu cominciassi a fare la valigia, come vedi non sono indiscreto non ti chiedo cose che tu potresti volere giustamente tenermi segrete e che appartengono a te sola visto che andandotene quella sera hai riacquistato pienamente la tua libertà facendo nello stesso tempo graziosamente dono della mia a me che pure non la chiedevo e d'altra parte devi riconoscere che anche prima io non desideravo limitare la tua libertà né mi ritenevo limitato nella mia ma ci eravamo dati soltanto questa condizione di non nasconderci nulla, ora dopo che tu eccetera eccetera penso che anche quest'unica condizione sia venuta automaticamente a cadere e che tu sia libera di tenermi segreto tutto ciò che desideri nascondere magari anche a te stessa come reciprocamente mi ritengo libero di tacerti e anche perché no di mentirti e anzi lo faccio talora proditoriamente pro-

prio per affermare questo sacro diritto, tu invece lo so hai in proposito opinioni diverse e per me incomprensibili non capisco se tu lo faccia per abitudine o sperando così di gratificarmi o di alleviare il tuo complesso di colpa dal quale io ti libererei ben volentieri se fosse amico il re dell'universo, tu hai questa ossessione di volermi raccontare tutto quello che fai e pretendesti che io mi ingravidassi della medesima ossessione, però non mi hai mai raccontato che cosa hai fatto quella sera dopo essertene andata e nemmeno nei dieci giorni successivi mentre io aspettavo che venissi a riprenderti le mutande non so e non voglio sapere e perciò non ti ho mai chiesto di raccontarmi, invece tu la prima volta che ci rivedemmo subito me lo domandasti che cosa avessi fatto volevi sapere dopo che tu con la tua valigia eccetera eccetera e io come ti ricorderai mi rifiutai di soddisfare la tua curiosità giudicandola illegittima, ma ora sarei dispostissimo a farlo, non dubito che in questi mesi la tua curiosità insoddisfatta anziché scemare o assopirsi si sia femminilmente affilata di ipotesi non verificate e nutrita della mia stessa ritrosia a sciogliere i tuoi dubbi, ti sarai detta che se io non dicevo doveva esserci qualcosa da dire ebbene ti propongo uno scambio di informazioni, ho questo vuoto nella memoria che non mi riesce di riempire per quanto danzi impazientemente intorno alle immagini di quella notte, se tu sei in grado di ricostruire a mio beneficio quello che accadde dopo che finimmo di scopare sul divano con la finestra spalancata cosa della quale sicuramente ti ricorderai e prima che tu incominciassi a fare la valigia le cose che abbiamo detto e fatto in quell'intervallo di tempo che nella mia memoria si è come cancellato allora io ti racconterò con dovizia di particolari quello che ho fatto in quella stessa notte dopo averti perduta e anzi per dimostrarti la mia buona fede te lo racconto subito e per iscritto così avrai modo di ascoltarlo con maggiore attenzione e di soffermarti su quei punti che ti parranno più interessanti, però ti prego non devi sentirti in alcun modo responsabile di alcuni infelici casi che mi occorsero ma riconoscendomi per una volta almeno la maturità e la capacità di autodeterminazione che i miei trent'anni mi imporrebbero imputare a me e a me solo la scelta degli atti e delle parole e lo stesso desiderio di sfuggire per quella prima notte alla solitudine o magari al contrario di sentirla in modo più pungente ancora e chissà forse di punirmi per averti così maldestramente perduta per mia colpa. Ora, cara Anna, vorrei fare una piccola sosta brevissima solo per riprendere fiato perché mi riesce

faticoso scriverti questa lunga lettera senza scriverla è più difficile mantenere i nessi grammaticali e sintattici e soprattutto seguire un filo logico senza avere la possibilità di rileggere, voglio soprattutto riposare gli occhi riaprendoli per qualche istante mi dolgono un poco perché ho tenuto le palpebre abbassate contro il sole e non posso ancora spalancarli del tutto, intorno alla fontana ci sono bambini che giocano c'è anche un motoscafo teleguidato che fa il periplo della vasca finisce sotto il getto d'acqua sembra quasi che debba affondare ma poi riesce a cavarsela ti aspetteresti che si fermasse per un attimo e si scrollasse l'acqua di dosso come un cane, ti raccomando Anna di non fare figli nemmeno con lui apprezza almeno di me la mia santa repulsione per la paternità l'unico modo per dimostrare di poter essere genitori responsabili è quello di non fare figli ma temo che non seguirai questo consiglio tu hai il prurito della maternità allora ti prego almeno di non fare un maschio, bisogna che mi affretti ora ho il lavoro a casa che mi attende e sono stato fuori più del previsto il sole sta quasi tramontando, ritorno subito da te ecco che chiudo gli occhi e riprendo a scriverti come avevo promesso, perdona solo se adesso la mia prosa si farà frammentaria e a singhiozzi, la mia memoria non è un quadro unitario ma un casuale agglomerato di tessere da ricollocare non conosco altri modi di ricordare né so se qualcun altro ne posseda. Tu e la valigia, sotto di me nella strada deserta aspettando il tassì, immobili per qualche istante e appiattite dalla lontananza contro l'asfalto, le vostre ombre quasi parte di voi, eccolo arrivare brontolante appena nel silenzio con il motore al minimo, vi vidi scomparire sotto il tetto giallo e udii mentre mi ritiravo sbattere la portiera gonfiarsi e poi morire lontano il rombo soffocato del motore. Ora in piedi nel chiarore velato della lampada contemplo il copri-letto blu acciaccato dalla tua valigia mentre mi spoglio lentamente, la camicia aprendosi sul petto bottone dopo bottone ma poi bottone dopo bottone a rivestirmi. Uscii per itinerari consueti, non posso dormire da solo questa notte. La macchina scivolava per la città deserta quasi come un cane che conoscesse la strada. Parcheggiai lungo il viale e in pochi passi penetrai nel cupo spessore dei giardini. Buio e silenzio, la notte quasi estiva dolcissima ma in quell'ombra tenace un brivido sottile radente, gocce di sudore come piccoli cristalli di ghiaccio fra i peli delle ascelle. Lo scatto della pietrina, la fiamma snella contro l'oscurità, si sente anche il friggio del tabacco, della carta che si accende. Silenzio e buio. Altre volte,

la concava fissità della notte attraversata all'improvviso da ombre più nere degli alberi vacillare animarsi inquietarsi di richiami. Non quella notte. Ero stato trattenuto, come si suol dire, trattenuto troppo a lungo, Anna cara, erano forse le tre, l'ora degli accoppiamenti era passata. A quell'ora chi non ha trovato compagnia si è già rassegnato a buttarsi da solo sopra il letto. Così io vago improbabile per i giardini, i miei passi crocchianti sul ghiaietto, la mano sinistra serrata nella tasca intorno all'accendino, le panchine vuote riverse e sguaiate come persone sghignazzanti. Forse ti sorprenderà che ricordarmi allora di te mi facesse all'improvviso sorridere ma anche ora sorrido nel ricordarmi di quel che ricordai, eravamo in vacanza in quel paesino del sud tutto scale e ripide soffocanti salite dove tu una volta rompesti uno zoccolo forse sul primo gradino e salivi a piedi nudi sulla pietra bruciante lamentando che non ti amassi abbastanza per prenderti in braccio o sulle spalle finché ti cedetti le mie ciabatte di gomma contro le quali imprecavi inciampando ogni due passi e restai io a piedi nudi con i tuoi zoccoli infilati nelle tasche, non di questo mi ricordai, ci eravamo dati appuntamento nella piazzetta in faccia al mare per andare a cena non so perché ti avessi preceduta dovevi forse farti la doccia o lo sciampo, tardavi e io già spazientito senza godere affatto del tramonto del mare della sera dolce e rosata dopo avere per un poco consumato l'asfalto tormentato l'orologio bestemmiato le donne decisi di venirti incontro, salii fino a casa l'affittacamere mi disse che te ne eri già andata ridiscesi alla piazzetta e non ti trovai, il paese era una ragnatela di scale si potevano scegliere cento percorsi diversi risalii e ridiscesi e infine ci incontrammo com'era giusto nel luogo stesso dell'appuntamento, di questo mi ricordai, e sorridendo mi sedetti su una panchina aspettando che qualcun altro mi trovasse. Il silenzio si fece più cavo ancora e più cupo. Accesi altre sigarette. Ricordi di altre notti mi visitarono, inquietandomi come fantasmi. Ora io seduto qui su un'analogia panchina scrivendoti dovrei forse poter rivivere quei minuti che si staccarono allora lenti l'uno dall'altro rivivere senza fatica, ma faticoso mi è invece come scavare nella memoria di un altro. Ricordo che avevo freddo. Ricordo, ma non lo sento. La notte ormai precipitava: rabbrivido e non volevo andarmene. Non so quanto tempo trascorressi così, ma certo un pallido chiarore cominciava a disegnare vaghi sfioccati contorni alle cose e una penombra madida e velata decifrava le aiole. Udii i suoi passi? Certo dovetti udirli, certo sulla

ghiaia avranno scoppiettato come brevi ripetute fucilate nel silenzio, ma ricordo soltanto di averlo visto apparire alla mia destra in fondo al vialetto. In quella luce cerea non fu dapprima che un'ombra sfumata, umana solo al passo flessuoso e cascante. Poi fu sottile in piedi a pochi metri da me un ragazzo sul quale il mio sguardo non riusciva a fermarsi, un corto giubbotto di pelle aperto sulla camicia a scacchi bruni e scarlatti, capelli chiari occhi neri ridenti. Corrispondeva così puntualmente alle mie fantasie, era così parallelo al mio desiderio, che mi attraversò per qualche istante il dubbio che non esistesse: un sogno o una febbre. Sentii le dita ghiacciarsi e infuocarsi il viso le tempie. Da qui la mia memoria precipita: conservo frammenti di immagini che mi è difficile collocare nei fatti e una scarna consapevolezza degli accadimenti che non mi riesce di ricomporre in immagini. Potrei raccontare anche solo così: lo portai a casa e andando gli regalai l'accendino regalatomi da te e arrivati a casa ci infiammo nel letto e non ottenni dal mio corpo di soddisfarlo, mi addormentai accanto a lui e quando mi svegliai ero rimasto solo. Fredda epitome che probabilmente rappresenta la realtà meglio di ogni tormentosa interpretazione: e davvero sarebbe più riposante, visto che proprio non si può fare a meno di una memoria e neppure all'opposto si può se non nella fantasia platonizzante e geometrica di un poeta possedere la memoria totale di Ireneo Funes che vedeva una passiflora come nessun essere umano l'avrebbe vista anche guardandola dall'alba al tramonto e che a rievocare un giorno della sua vita impiegava esattamente un giorno non potendo dimenticare fosse pure la molecola più inutile del suo passato, più riposante celere e vantaggioso se ci accontentassimo almeno di archiviare i ricordi in schede gelidamente essenziali fulminee ed esaurienti come telegrammi chiare agili immancabili alla consultazione riprodotte più volte e ordinate in modo da disporre di un certo numero di ingressi ad esempio alfabetico cronologico topografico per nomi propri di persona per categorie dello spirito, anziché oscillare come si fa tra un ossessivo affollamento e una vertiginosa lacuna. Dapprima fu davvero una febbre a guidarmi. Avrei voluto cancellare la distanza che ci separava da casa, contrarre tutti i gesti che erano necessari a condurci. Riattraversammo i giardini in silenzio, lui accanto a me nel suo passo svagato nel suo sorriso molle quasi irridente. In macchina cominciò a parlare o piuttosto a fare domande: dove lo stessi portando, il mio nome, quanti anni avessi. Rispondevo con auto-

matica prontezza, a casa mia, Daniele, ventotto, e gli riproponevo le stesse vuote interrogazioni. Lui, Michele, diciotto. Sembrò molto divertito dalla circostanza che i nostri nomi rimassero e ne trasse spunto per improvvisare una specie di filastrocca, oscena e zoppicante, che ho completamente dimenticato. Pesava alla mia cieca impazienza quella sua frivolezza disincantata, mondana, quella curiosità divorante e infantile. Non che mi offendesse: mi inquietava come un inutile indugio, che rallentasse la nostra corsa per i viali deserti e lividi, i fari ancora accesi ad incidere lo spessore violaceo dell'alba. Non volevo parlare, ma precipitare in silenzio fino a casa. Lui, per nulla a disagio e neppure frenato dalla mia riluttanza, lacerava disinvolto tutti i veli dell'intimità, giocava con la situazione con la stessa scioltezza con cui rovistava nel cassetto del cruscotto, senza alcun timore di incontrarsi con dei segreti. Poiché io non facevo che rilanciargli le sue domande, finiva quasi sempre per interrogarsi da solo. Mi chiese se andassi spesso là dove c'eravamo incontrati e come mai fossi in giro a quell'ora. Seppi così che no, lui non ci andava quasi mai, abitava molto lontano, dalla parte opposta della città, ma quella sera era andato a una festa da quelle parti e rincasando a piedi, perché a quell'ora non c'erano più o non c'erano ancora mezzi pubblici, aveva pensato di attraversare i giardini, senza speranza a dire il vero di trovare qualcuno, ma così, non si sa mai, del resto non allungava di molto la strada. Invece era stato fortunato, aggiunse richiudendo il cassetto. Chiese una sigaretta, quindi un fiammifero. Gli porsi l'accendino: lo prese, lo guardò, accese la sigaretta, tornò a guardarlo, a soppesarlo, a far scattare la pietrina. Disse che, cazzo, era molto bello e che dovevo essere ricco per avere un accendino così. Non mi curai di smentire. Domandò se fosse proprio d'argento. Sì. Se me l'avesse regalato qualcuno. Sì. Chi? Mia moglie. Mi resi conto che questa risposta era di quelle adatte ad accendere il suo gaio talento d'inquirente. Ancora e più di prima, sentii quella conversazione come un insopportabile temporeggiamento. Gli dissi che, se gli piaceva tanto, poteva tenerlo, era suo, volentieri glielo regalavo. Accettò il dono con sbalordito entusiasmo, mi abbracciò, mi baciò, accese ridendo la sigaretta che mi pendeva spenta dalle labbra, aggiornò felice la sua filastrocca. Il letto portava ancora i segni della tua partenza. Con un gesto rapido li cancellai, scrollando via il copriletto e gettandolo sulla cassetiera. Ci spogliammo. Nell'attimo stesso in cui lo abbracciavo seppi che non avevo più alcun desiderio

se non quello di dormire, ora che non ero più solo. Una stanchezza cieca mi avvolse, s'impadronì di me, mi affondò nelle ossa. Michele smarrì la sua allegrezza e sollevò su di me un'attonita sconsolata stupefazione. Cercai di spiegare, non so con quali parole. Lo pregai di restare. Non disse nulla, credo, ma lasciò che lo tenessi abbracciato. Mentre mi abbandonavo senza lotta a quella spossatezza che mi schiacciava, sentii il suo corpo animarsi agitarsi contro il mio il suo respiro affannarsi fino a farsi precipitoso e a spezzarsi, ma nemmeno questo bastò a riscuotermi. Ecco, Anna cara, terminato il racconto, fedele e dettagliato per quanto la mia fallibile memoria lo consente. Al risveglio, non saprei dire quale delle due assenze mi si rivelasse per prima. Ora ti lascio, mia cara, e torno a più consuete occupazioni. Ricordati di ricordarmi quella cosa che ho dimenticato.



NOUVELLE GÉNÉRATION DE CHERCHEURS COMPARATISTES PROUSTIENS

PHILIPPE CHARDIN

Ce numéro 2015 des *Quaderni proustiani* réunit sept contributions en français qui émanent de chercheurs proustiens appartenant à la génération « montante » et qui sont également représentatives de quelques-unes des principales orientations du comparatisme centré sur l'œuvre de Proust: intertextualités proustiennes, à partir surtout du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (Bernhard Stricker); étude de réception à l'étranger à partir de la découverte, peu connue et pourtant précoce, de l'œuvre de Proust au Brésil (Guiherme Ignácio da Silva); parallèle différenciateur, à partir de la figure exemplaire du diplomate, entre ces deux œuvres romanesques majeures et contemporaines l'une de l'autre que sont celle d'Henry James et celle de Marcel Proust (Isabelle de Vendevre); réceptions créatrices de l'œuvre de Proust par deux écrivains ultérieurs dont les affinités avec cette œuvre sont évidentes, l'un italien, Curzio Malaparte (Roberta Capotorti), l'autre français, Michel Leiris (Yona Hanhart); variations de compositeurs modernes à partir de la musique fictive de Vinteuil (Arthur Morisseau), moins souvent étudiées que les multiples sources possibles de cette musique; comparaison des imaginaires et des fantasmatiques dans le grand roman de Proust et dans l'œuvre cinématographique de Pasolini (Pauline Moret-Jankus). Nous espérons que l'originalité des partitions comparatistes exécutées par les membres de ce « septuor » proustien intéressera les lecteurs de la revue...



LA SATIRE ENTRE ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DANS LES ŒUVRES DE MARCEL PROUST ET DE HENRY JAMES

ISABELLE DE VENDEUVRE

La satire est un mode qui mêle éthique et esthétique; ses armes de prédilection sont l'invective et l'ironie¹. La dimension satirique de la *Recherche*, qui met au jour les faux-semblants de la mondanité, exhibe la rhétorique fallacieuse de la presse et démonte la mécanique de personnages mus par la concupiscence et la vanité, est connue et a fait l'objet d'un certain nombre d'études².

Cependant, la critique proustienne déplace généralement la question éthique du côté de l'esthétique et, ce faisant, la disqualifie. Dans cette perspective, il serait selon elle oiseux de chercher une norme éthique positive qui donnerait de l'aplomb à l'entreprise satirique: la seule morale de Proust possible serait la morale de la création. Or, un tournant éthique a lieu dans les années 1990; ayant intégré l'apport de la critique déconstructrice de l'éthique, cette critique renoue avec une tradition morale héritée de l'Antiquité tout en se gardant du moralisme³.

Dans ce contexte critique, la question de la satire proustienne peut être examinée à nouveaux frais. Il en va de même pour la satire jamesienne, peu étudiée, et qui apparaît sous un jour neuf à la lumière des travaux récents sur la littérature et la morale⁴. Proust et James ne se sont

¹ On se réfèrera à l'ouvrage de SOPHIE DUVAL et MARC MARTINEZ pour avoir une vue d'ensemble de la satire, de l'Antiquité à nos jours, *La Satire, littératures française et anglaise*, Paris, Armand Colin, 2000.

² PATRICK BRUNEL, *Le Rire de Proust*, Paris, Champion, 1997; SOPHIE DUVAL, *L'Ironie proustienne, la vision stéréoscopique*, Paris, Honoré Champion, 2004; LESTER MANFIELD, *Le Comique de Marcel Proust*, suivi de *Proust et Baudelaire*, Paris, Nizet, 1952; PHILIPPE CHARDIN, « L'Ironie analytique chez Musil et chez Proust », *Roman 20/50*, n° 14, 1992; PIERRE SCHOENTJES, *Recherche de l'ironie et ironie de La Recherche*, Gand, Presses de l'Université de Gand, 1993.

³ ANTOINE COMPAGNON, « Avant-propos », *Morales de Proust*, in Cahiers de littérature française, IX-X, dirigé par Mariolina Bertini et Antoine Compagnon, Paris, L'Harmattan, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2010.

⁴ On lira notamment les travaux de Martha Nussbaum et ceux de Thomas Pavel.

pas connus personnellement, mais la proximité de leurs œuvres a été ressentie par de nombreux lecteurs. Peintures de la mondanité, ces dernières sont aussi des récits d'une vocation d'artiste qui se construit dans et contre le monde. La satire y est très présente, à doses variables et selon des modalités spécifiques, dans un nuancier du rapport au monde, à autrui, ainsi qu'à soi-même en tant qu'artiste. Au cours de cette réflexion, nous ne nous intéresserons pas tant à la dimension comique ou auto-définatoire des satires⁵ proustienne et jamesienne qu'à l'arrière-plan éthique qui fonde les démarches respectives des auteurs.

Dans la *Recherche*, les personnages déploient une intense activité axiologique, faite de calculs, de probabilités, de codes et de jurisprudence. Lorsque le personnage doit arbitrer, la résolution penche souvent dans le sens de l'intérêt mondain. La délibération intérieure porte en effet sur le moyen le plus efficace et le plus rapide de satisfaire aux exigences du snobisme, au détriment de toutes les autres considérations⁶, au premier chef desquelles figure une empathie dont les personnages satirisés sont totalement dépourvus. Ce faisant, l'œuvre ne cesse de poser la question des valeurs, et plus précisément de la valeur de la société face à celle du sentiment: est-il préférable de rester avec un ami mourant ou de remonter chercher ses souliers rouges pour se rendre précipitamment à un dîner en ville ? Vaut-il mieux recevoir le duc de Guermantes ou s'occuper de sa mère à l'agonie ? Ces exemples apportent deux réponses opposées: la duchesse révèle la prééminence de la mondanité sur toute autre considération, fût-ce la mort prochaine d'un ami, tandis que la mère du héros témoigne de la victoire du cœur. Interpréter ces passages comme une satire de la duchesse, où la charge se pare des séductions du comique, c'est se placer dans un domaine où l'éthique croise l'esthétique et lui

⁵ La satire est prise ici dans son acception minimale par NORTHROP FRYE – « une cible et de l'esprit » – dans *Anatomy of Criticism, Four Essays* [1957], Princeton, Princeton University Press, 1969, publié en français chez Gallimard dès 1957.

⁶ « Placée pour la première fois de sa vie entre deux devoirs aussi différents que monter en voiture pour aller dîner en ville, et témoigner de la pitié à un homme qui va mourir, elle ne voyait rien dans le code des convenances qui lui indiquât la jurisprudence à suivre et, ne sachant auquel donner la préférence, elle crut devoir faire semblant de ne pas croire que la seconde alternative eût à se poser, de façon à obéir à la première qui demandait en ce moment moins d'efforts, et pensa que la meilleure manière de résoudre le conflit était de le nier ». MARCEL PROUST, *ARTP*, t. II, *Le Côté de Guermantes*, p. 882.

imprime sa marque; c'est sous-entendre qu'il y a des valeurs, et que les personnages les respectent rarement. Enfin, c'est juger, pour implicite que soit le jugement. L'évaluation à laquelle se livrent les personnages fait elle-même l'objet d'une évaluation par le lecteur, par un effet de renversement applicable à d'autres domaines et bien documenté dans les études consacrées à l'ironie proustienne⁷.

L'évaluation est également une constante dans les œuvres de James, qui mettent en scène une délibération éthique. L'opposition entre les séductions de la beauté et des apparences, fussent-elles trompeuses, d'une part, et le devoir ordonné à une conception rigoriste du vrai et du bien, d'autre part, est une structure récurrente qui se superpose à l'opposition entre l'Europe esthète d'un côté, et l'Amérique – ou plutôt la Nouvelle-Angleterre – éprise de morale. Deux conceptions de la vérité se jouent dans l'œuvre du romancier: du côté de la fiction et de l'Europe, on trouve la vérité subjective et kaléidoscopique des personnages, alors que du côté américain, le respect rigide d'un corpus de règles, une conception unitaire du vrai et du bien engendrent la méfiance envers les nuances et l'ambiguïté. Dans cet univers, le mensonge, la dissimulation, l'intrigue incarnent le mal. Ce sont par exemple les personnages de Serena Merle et de Gilbert Osmond dans *The Portrait of a Lady*, qui conspirent pour faire tomber une jeune héritière américaine parée de tous les dons, Isabel Archer, dans les filets d'Osmond, esthète dilettante et coureur de dot. Le décor joue un rôle capital dans l'intrigue: le palais d'Osmond à Florence est un palais enchanté; il y règne un sens du beau qui contribue à ensorceler Isabel Archer. Ce lieu magnifique et maléfique deviendra sa prison conjugale. Le mal est ambivalent et a partie liée avec la séduction exercée par le beau.

L'univers éthique de Proust ne se présente pas tout à fait de la même façon. Certes, le mensonge, la dissimulation et l'intrigue y jouent un rôle majeur. Néanmoins, c'est l'insensibilité qui apparaît comme le point de convergence du mal. L'instrumentalisation d'autrui n'est possible que parce que l'empathie fait défaut. Or, cette insensibilité est elle-même double. Elle est une tare qui peut affecter l'esprit et le cœur et donne ainsi

⁷ On se reportera à l'ouvrage de SOPHIE DUVAL, *L'ironie proustienne, la vision stéréoscopique*, Paris, Honoré Champion, 2004.

lieu à une satire de la bêtise et de la cruauté. Le champ esthétique a aussi ses imbéciles, êtres dépourvus de sensibilité. Lorsque M. de Norpois juge les fleurs de Mme de Villeparisis supérieures à celles de Fantin-Latour parce qu'il reconnaît mieux le coloris de la fleur, il offre un exemple savoureux de ce "néant de gout" des gens du monde ne venant buter contre aucune « impression vraiment sentie⁸». Dans l'ordre du cœur, la satire proustienne dépeint moins la méchanceté intentionnelle – moins fréquente qu'on ne pourrait le croire – qu'une cruauté inconsciente, comme celle de la Berma et de sa fille: « La Berma n'était pas du reste meilleure que sa fille, c'est en elle que sa fille avait puisé, par l'hérédité et par la contagion de l'exemple qu'une admiration trop naturelle rendait plus efficace, son égoïsme, son impitoyable raillerie, son inconsciente cruauté⁹». C'est cette insensibilité qui sert la cupidité de la fille et du gendre de la Berma et les conduit à faire administrer de la morphine à la célèbre actrice pour qu'elle puisse monter sur scène et rapporter des cachets, en dépit de la maladie qui la ronge.

Dans la *Recherche*, la sensibilité apparaît donc comme la norme morale implicite positive. À travers l'émotion des moments de félicité liés aux découvertes de la mémoire involontaire, le chagrin des séparations, l'affection familiale, se dessine le domaine du cœur. La sensibilité ne relève pas seulement de l'affectivité, elle constitue l'arrière-plan normatif de la satire et opère elle aussi sur les deux plans du cœur et de l'esprit. Elle est la condition de l'empathie dans le premier cas, et de la compréhension, dans le second. La sensibilité est également créatrice:

⁸ « Bien des jeunes femmes seraient incapables de faire ce que j'ai vu là, dit le prince en montrant les aquarelles commencées par madame de Villeparisis. Et il lui demanda si elle avait vu les fleurs de Fantin-Latour qui venaient d'être exposées. 'Elles sont de premier ordre et, comme on dit aujourd'hui d'un beau peintre, d'un des maîtres de la palette, déclara M. de Norpois; je trouve cependant qu'elles ne peuvent soutenir la comparaison avec celles de Mme de Villeparisis où je reconnais mieux le coloris de la fleur'.

Même en supposant que la partialité de vieil amant, l'habitude de flatter, les opinions admises dans une coterie, dictassent ces paroles à l'ancien ambassadeur, celles-ci prouvaient pourtant sur quel néant de goût véritable repose le jugement artistique des gens du monde, si arbitraire qu'un rien peut le faire aller aux pires absurdités, sur le chemin desquelles il ne rencontre pour l'arrêter aucune impression vraiment sentie.

« Je n'ai aucun mérite à connaître les fleurs, j'ai toujours vécu aux champs, répondit modestement Mme de Villeparisis ». MARCEL PROUST, *ARTP*, t. II, *Le Côté de Guermantes*, pp. 570-571.

⁹ *Ibid.*, p. 303.

Il n'est pas certain que, pour créer une œuvre littéraire, l'imagination et la sensibilité ne soient pas des qualités interchangeable et que la seconde ne puisse pas sans grand inconvénient être substituée à la première, comme des gens dont l'estomac est incapable de digérer chargent de cette fonction leur intestin. Un homme né sensible et qui n'aurait pas d'imagination pourrait malgré cela écrire des romans admirables. La souffrance que les autres lui causeraient, ses efforts pour la prévenir, les conflits qu'elle et la seconde personne créeraient, tout cela, interprété par l'intelligence, pourrait faire la matière d'un livre non seulement aussi beau que s'il était imaginé, inventé, mais encore aussi extérieur à la rêverie de l'auteur que s'il avait été livré à lui-même et heureux, aussi surprenant pour lui-même, aussi accidentel qu'un caprice fortuit de l'imagination¹⁰.

La sensibilité fait exister toutes choses, offrant le monde à la perception sensitive et intellectuelle du sujet. En ce sens, elle soustrait le monde à son mensonge – à son néant – fondamental. Ce qui est vrai pour un individu l'est encore plus pour l'artiste, dont la sensibilité recrée durablement le monde dans l'œuvre. Proust livre ici son art poétique: la sensibilité passée au prisme de l'intelligence. La théorie des humeurs classique est remplacée par une théorie des organes, pourrait-on dire, dans laquelle sensibilité et imagination sont comparées à un estomac et à un intestin en charge d'une fonction empruntant les circuits à sa disposition. Ce n'est plus la mélancolie – bile noire – qui engendre la satire, c'est la sensibilité. L'excès d'activité de cet organe appelle un exutoire, qui ne pourra finalement aboutir à une œuvre qu'en passant par le prisme de l'intelligence et du travail. On pourrait ainsi relire l'histoire d'une vocation avec un regard clinique, et analyser les différents stades de la condition du Narrateur, avec le « drame du coucher » comme déclencheur d'une suractivité de la sensibilité.

Là où Proust met l'accent sur l'insensibilité et l'absence d'empathie des bourreaux, James s'intéresse à la part de libre arbitre des victimes. La notion de responsabilité est maintenue. Les personnages cèdent, ce qui veut dire qu'ils auraient, au moins en théorie, la capacité de résister. Dans *The Portrait of a Lady*, le charme ne pourrait opérer sans le consentement d'Isabel Archer. L'évaluation par le lecteur est rendue difficile, car un certain degré de connivence est nécessaire pour commettre l'er-

¹⁰ MARCEL PROUST, *ARTP*, t. IV, *Le Temps retrouvé*, pp. 479-480.

reur fatale. Quelle que soit l'habileté du manipulateur, le manipulé collabore à sa propre perte. Le système apparemment manichéen qui oppose l'Amérique à l'Europe, la morale à l'esthétisme est en fait une palette sur laquelle on peut mêler et broyer les couleurs pour enrichir la composition. Gilbert Osmond est un Américain installé en Italie, et non un aristocrate italien. La tromperie et la trahison opèrent dans ce cas entre compatriotes, manière d'indiquer cette parenté. Il existe une dimension éthique de l'erreur, qui est toujours aussi une faute. Si l'intelligence se fourvoie, c'est parce qu'une autre partie de l'être humain entre en jeu. L'erreur apparaît ainsi souvent comme un mensonge, plus ou moins involontaire, fait à soi-même et le mensonge lui-même est le point de convergence de la satire jamesienne, dans un nuancier qui va de la vérité et de la morale implacables, telles qu'elles sont conçues en Amérique, au mensonge et à la manipulation les plus diaboliques. Isabel Archer veut rester libre et croit voir en Gilbert Osmond un être affranchi du monde et désintéressé, alors qu'il est un homme du monde frustré, vivant dans l'isolement par manque de moyens financiers pour briller, mais certes pas par indifférence au monde. L'erreur de jugement du personnage féminin trouve son origine dans une forme d'*hybris* qui lui fait mettre une liberté abstraite au-dessus de toute forme de lien humain et tomber dans le piège tendu pour elle. L'idée de responsabilité n'est donc pas absente, même si le mal actif est incarné par Gilbert Osmond, tandis que Serena Merle, entremetteuse redoutable, représente ce personnage intermédiaire contaminé par Osmond et qui regrette, trop tard, sa duplicité.

Tandis que la dichotomie proustienne entre la valeur positive sur un plan éthique et esthétique – la sensibilité – et la valeur négative de l'insensibilité est claire, la situation est plus complexe chez James. En effet, la valeur positive majeure – la vérité – comporte une face limitante et négative: la conception du monde selon la Nouvelle-Angleterre puritaine. De façon symétrique, la valeur négative du mensonge se trouve au cœur de l'expérience esthétique positive que représentent le goût de l'instant et le chatoiement des apparences. Dès lors, de multiples combinaisons morales sont possibles, dans un jeu de miroirs qui appelle une évaluation de plus en plus délicate à mener au fil des œuvres de jeunesse, de la phase médiane, et enfin de la phase majeure.

L'œuvre présente ainsi des bulles d'amoralité, où l'on peut être coupable selon la loi des hommes, tout en étant heureux et innocent. Dans la nouvelle « Madame de Mauves », la satire de la vieille Europe pervertie se transforme en interrogation sur le sens véritable de la " moralité " américaine incarnée par l'implacable madame de Mauves, Américaine mariée à un aristocrate aux mœurs dissolues à qui elle refuse le pardon. Ce dernier, qui est tombé éperdument amoureux de sa femme, en meurt. Le narrateur, un Américain qui avait d'abord pris fait et cause pour l'épouse bafouée, s'interroge sur la valeur de ces rigoureux principes qui ne font aucune place au repentir et au pardon. Survient alors, fortuitement, la rencontre lors d'une promenade dans la campagne avec un couple illégitime formé par un peintre et sa maîtresse, qui présente un îlot d'amoralité heureuse qu'il ne peut totalement refuser. On retrouve cette perplexité morale chez Strether dans *The Ambassadors*, lorsque le personnage devine la liaison qui unit Marie de Vionnet et Tchad Newsome, le jeune Américain qu'il a pour mission de ramener en Amérique.

L'articulation entre éthique et esthétique dans les univers proustien et jamesien confère une importance particulière à la figure de l'intermédiaire, voire du diplomate et de l'ambassadeur. Il existe plusieurs personnages de diplomates dans leurs œuvres respectives. Le comte Vogelstein dans « Pandora », les diplomates de la nouvelle « The Solution », Peter Sherringham dans *The Tragic Muse*, sans compter toutes les figures de diplomate au sens figuré, personnage chargé de représenter un pouvoir éloigné, de transmettre un message et de négocier, tel Strether dans *The Ambassadors*. Le diplomate est censé incarner la perspicacité et l'habileté, il est celui qui sait se mouvoir dans un monde d'apparences et de symboles. L'écart entre ses qualités dans la vie professionnelle et sa gaucherie dans la vie personnelle est source de comique satirique. Norpois, pourtant habile diplomate, essaie sans succès de redorer le blason de sa maîtresse Madame de Villeparisis en lui présentant des hommes d'Etat. Vaugoubert s'initie avec Charlus au décryptage des orientations sexuelles du personnel d'une ambassade, comparé au chœur d'Esther¹¹.

¹¹ SG, II, pp. 64-66.

Sherringham, dans *The Tragic Muse*, ne parvient pas à arracher la femme dont il est amoureux, Miriam Rooth, à la scène et se trouve pris dans la contradiction qui consiste à vouloir soustraire une grande comédienne à la scène alors même qu'il prétend aimer l'art. Les diplomates apparaissent comme des intermédiaires, des passeurs embarrassés par une mission qu'ils ne parviennent pas à mener à bien. Les valeurs dont Strether est dépositaire ne résistent pas à la traversée transatlantique et au contact avec l'Europe. Lorsque le personnage est diplomate de métier, il évolue dans un monde où la faveur l'emporte très largement sur le mérite, où il est préférable de ne pas avoir de convictions, ou alors d'en changer rapidement. Comme le dit sans détour un personnage de "The Solution" à un jeune secrétaire de légation: "You're impecunious and you're disagreeable, but you're clever and well-connected; you'll rise in your profession – you'll become an ambassador¹²." La figure biface du diplomate se prête tantôt à un traitement tantôt tragique, tantôt comique.

Alors qu'elle tombe fréquemment sous le coup de la satire, la figure du diplomate incarne sur un autre plan l'art du satiriste et du romancier. Proust est un satiriste paradoxal. Il emploie fréquemment une stratégie qui n'est ni l'invective, ni le détour ironique et que nous appelons la stratégie du diplomate-satiriste, expression que nous forgeons d'après Proust et son « diplomate-écrivain¹³ ». De manière analogue, le diplomate-satiriste fait naître le jugement en le dissimulant. A première vue, quoi de plus opposé qu'un diplomate et un satiriste ? Le diplomate est pragmatique et n'hésite pas à dissimuler sa pensée pour parvenir à ses fins, veillant constamment à ménager la susceptibilité de son interlocuteur pour mieux le circonvenir. Le satiriste, au contraire, provoque constamment sa cible – on pourrait à bon droit le soupçonner de fort peu se soucier d'efficacité – et satirise par humeur, parce qu'il ne peut pas échapper à sa nature amère et vindicative ou au devoir qu'il estime

¹² « Vous êtes dépensier et déplaisant, mais vous êtes également intelligent et vous avez des relations; vous irez loin dans la carrière – vous deviendrez ambassadeur ». HENRY JAMES, « The Solution », p. 391. Traduction IdV.

¹³ « Pour peu que le diplomate soit écrivain et raconte cette mort, il ne dira pas qu'il a eu du chagrin; non; d'abord par « pudeur virile », ensuite par habileté artistique qui fait naître l'émotion en la dissimulant. » MARCEL PROUST, ARTP, t. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 323.

devoir remplir au nom de la réforme des mœurs, par un phénomène de rationalisation *a posteriori*.

Comme nous l'avons vu, le Narrateur place parfois son personnage dans une situation qui suscite un débat intérieur et dont l'insensibilité sort victorieuse, mettant au jour un système de valeurs perverti, dans lequel la sensibilité est étouffée sous le poids des convenances. La satire peut également résulter d'un effet de lecture qui repose sur un dispositif de connivence avec le lecteur. La phrase: « Ce n'est pas que le duc de Guermantes fût mal élevé, au contraire. Mais il était de ces hommes incapables de se mettre à la place des autres (...)»¹⁴, tout en caractérisant le duc, l'assimile à une catégorie qui comprend nécessairement plusieurs spécimens, et le met donc à distance des entités singulières que sont le narrateur et le lecteur, réunis dans une relation spéciale. Le point de vue du Narrateur, auquel le lecteur est associé, se présente comme une observation clinique à laquelle le lecteur est discrètement invité à souscrire. Proust instaure un « rapport entre le lecteur et l'écrivain (...) fondée sur la complicité¹⁵».

La satire proustienne se déploie dans un univers dans lequel la part de libre arbitre des personnages est réduite. Le vice est le plus souvent social ou héréditaire, autrement dit inévitable. Le combat moral semble donc perdu d'avance, dans un univers dans lequel on assiste à un renversement continu du bien vers le mal ou, comme le dit Jupien, « c'est grâce au vice que vit la vertu ». Les valeurs sont maintenues et le combat, littéraire, se joue dans la lecture, qui engage un certain rapport entre éthique et esthétique. La liberté du lecteur, contrairement à celle des personnages, est grande. La retenue du point de vue du diplomate-satiriste, qui n'adopte jamais la posture du censeur scandalisé, mais n'en appelle pas moins, quoique discrètement, au sens moral du lecteur, suggère une lecture axiologique qui fait de la *Recherche* toute entière une fiction morale et un roman de formation du lecteur, dont le jugement est discrètement mais constamment sollicité. La satire de l'insensibilité est sous-tendue par la présence de la sensibilité comme norme éthique et

¹⁴ MARCEL PROUST, *ARTP*, t. II, *Le Côté de Guermantes*, pp. 570-571.

¹⁵ MARIOLINA BERTINI, « Moralité de la lecture, de la vision pédagogique de Ruskin à la complicité proustienne », in « Moralités de Proust », *Cahiers de littérature française*, IX-X, *op. cit.*, p. 189.

esthétique. Ce couple structure la *Recherche*, sous-tend la satire, propose un art poétique et une école de la sensibilité, faculté reine à l'origine de la création comme de la perception et de l'appréciation des valeurs, par-delà les fameuses intermittences du cœur. Dans l'œuvre de Henry James, l'accent est placé sur la délibération éthique et par conséquent sur les différents facteurs qui entrent en ligne de compte dans la conduite de la vie, dont le libre arbitre, dans une œuvre où le moment-clé est celui du dessillement, autrement dit de la découverte de la vérité et simultanément de l'erreur qui l'avait provisoirement obscurcie, dans un réel saturé de signes et dense comme une jungle, où le beau n'est pas le piège le moins dangereux.

« CE QUE J'AMBITIONNERAIS DE FAIRE MOI-MÊME ».
MICHEL LEIRIS ET *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*.

YONA HANHART-MARMOR

Une entreprise autobiographique de très grande envergure, dont l'écriture semble devoir proliférer sans fin; une réflexion sur l'essence du langage, menée par un poète sur lequel les mots et leurs sonorités ont toujours exercé un envoûtement intense; un livre dans lequel l'auteur, fin connaisseur de musique et de peinture, fait s'entrecroiser et dialoguer en permanence les différents arts: tout porte le critique à mettre en rapport *La Règle du jeu* avec *À la recherche du temps perdu*, à étudier celle-là au point de vue des influences exercées par celle-ci. D'autant plus que Leiris y incite explicitement, dans une lettre à sa femme datée du 19 novembre 1939, juste avant, donc, que ne démarre le projet de *La Règle du jeu*:

J'ai lu à toute vitesse la fin du *Temps retrouvé*. De plus en plus, je trouve Proust génial. Dans peu d'ouvrages, il m'est arrivé de trouver à un tel point ce que j'ambitionnerais de faire moi-même. Il expose, dans cette fin, sa doctrine littéraire – les raisons qu'il a d'écrire – et je n'y trouve, presque, pas un mot à redire¹.

Et pourtant, les choses sont loin d'être aussi simples. Non seulement Proust est très rarement évoqué dans *La Règle du jeu*, mais de surcroît, quand Leiris s'est exprimé sur Proust – dans des notes publiées par la suite dans *Le Magazine littéraire* –, il a donné l'impression qu'il était totalement passé à côté des enjeux de l'œuvre proustienne, en se livrant à des simplifications abusives, voire à des contresens.

Lorsque, étonné par cette perturbante incompréhension, le lecteur tente de retrouver la *Recherche* entre les lignes de *La Règle du jeu*, il lui apparaît que les rapports que Leiris entretient avec l'œuvre de son illustre prédécesseur sont extrêmement ambivalents. Avec une grande subtilité, presque dans un mouvement de danse qui consisterait à se por-

¹ Cité par JEAN JAMIN dans le *Magazine littéraire* de janvier 1997.

ter en avant puis à reculer, il semble en effet à de nombreuses reprises ne se placer sous l'égide proustienne que pour mieux la renier par la suite.

Ce sont les causes de ce reniement, les raisons pour lesquelles Leiris, au final, rejette les leçons proustiennes, qu'il s'agira alors d'essayer de comprendre.

1. *Une incompréhension apparente: les notes sur Proust*

Quelques pages de notes sur Marcel Proust ont été retrouvées dans les archives leirisiennes, probablement destinées à une conférence ou un article mais finalement restées inédites jusqu'à leur publication en janvier 1997 par le *Magazine littéraire*.

Ces notes sont extrêmement étonnantes, parce qu'elles semblent témoigner d'un défaut de compréhension par Leiris de l'importance et de la teneur de l'entreprise proustienne.

1.1. *Le sujet de la Recherche*

Défaut de compréhension qui semble évident dès les premières lignes de ces notes, lorsque Leiris tente de définir le sujet de l'œuvre. Il perçoit en effet la *Recherche* comme « un long roman d'introspection qui, parallèlement à la vie du narrateur, retrace l'évolution des hautes sphères de la société parisienne pendant un demi-siècle » (*Magazine littéraire*, p. 57). Définie ainsi, la *Recherche* semble être une pâle reproduction, ou synthèse, de la *Comédie humaine* et de la *Confession d'un enfant du siècle*, sans que soit relevée sa fulgurante originalité de récit d'une vocation.

Et les choses ne s'arrangent pas lorsque Leiris développe:

Triple sujet de ce roman à base autobiographique: vieillissement du narrateur (dont peu avant la fin se découvre la vocation d'écrivain, de sorte que l'ensemble du roman apparaît comme racontant par quelles voies celui qui dit « je » et qui n'est autre que l'auteur en est venu à écrire précisément ce roman), vieillissement des autres personnages [...], transformation du milieu [...].

Ces diverses personnes sont montrées dans leurs relations avec le narrateur, dans leurs rapports entre elles et dans leurs réactions à quelques grands événements historiques [...]. (*Ibidem.*)

On ne peut davantage *passer à côté* d'un livre, se laisser masquer l'essentiel par l'anecdotique et le secondaire ! La vocation d'écrivain, le roman comme récit de cette vocation sont mis entre parenthèses, comme incidents, l'essentiel semblant constitué par l'évolution biographique du personnage ou des personnages qui l'entourent, par cette fonction de « secrétaire d'une société » qui n'a jamais été celle que s'assignait Proust.

1.2. *L'essence du Temps retrouvé*

Le malentendu persiste lorsque Leiris passe à la rubrique « Apport de Proust à la littérature » (*ibid.*, p. 57). Selon Leiris, la découverte du temps retrouvé est:

[le] sentiment euphorique d'éternité ou d'universalité procuré par la fusion de deux instants distincts [...] dans laquelle, par voie de similitude partielle, la perception ancienne reprend vie. Percevoir comme fondus [...] deux instants divergents [...] donne l'illusion d'avoir triomphé de cette misère: Grands blocs de souvenirs appelés par de telles sensations retrouvées [...]. Le narrateur décrira dans son œuvre ces moments privilégiés et inspirants qui représentent, psychologiquement, des expériences cruciales et, esthétiquement, des sommets (l'expérience n'était d'ailleurs complète que quand, au lieu de rester fugace, elle a été transformée par l'écriture en quelque chose de durable). Mais, vu la rareté des moments de cette espèce, il décidera d'étoffer son œuvre avec les vérités « qui se rapportent au Temps, au Temps dans lequel baignent et s'altèrent les hommes. » (*ibid.*, p. 58).

Ici, Leiris définit cavalièrement comme *illusion* d'avoir triomphé du temps qui passe la révélation proustienne de l'essence de la réminiscence, passant ainsi complètement à côté de sa valeur fondatrice, de sa capacité, justement, à mettre sur un autre plan que celui de la vie vécue les souvenirs et leur collision, et l'étiquetant comme le succédané mièvre et peu convaincant d'une doctrine religieuse. En outre, pour la deuxième fois, il place entre parenthèses, comme un ajout accessoire, et dont le caractère secondaire est encore marqué par l'emploi de « d'ailleurs », la mise en écriture de cette expérience, alors que celle-ci n'acquiert valeur et signification que du moment où elle devient sujet de l'écriture, qu'elle n'est que promesse, présage d'autre chose lorsqu'elle ne se transforme pas en œuvre d'art.

C'est aussi l'unité profonde de la *Recherche* qui est manquée lorsque Leiris interprète la présence des vérités qui se rapportent au Temps comme une façon d'« étoffer » l'œuvre en raison de la rareté de ces moments de collision entre le souvenir et le présent, alors qu'il s'agit toujours de la même vérité que seule l'œuvre d'art est à même d'exprimer.

Le décalage entre ces quelques notes et le commentaire enthousiaste de la *Recherche* dans la lettre de Leiris à son épouse laisse songeur. Si Leiris a pu prendre l'entreprise proustienne comme modèle de la sienne propre, s'il y a retrouvé ce qu'il ambitionnait lui-même de réaliser, cela doit tout de même vouloir dire qu'il en a saisi le caractère novateur, la dimension unique. Entre ces deux extrêmes, où se trouve le vrai rapport de Leiris à l'œuvre de Proust ?

Bien évidemment, c'est au sein de *La Règle du jeu* que nous pourrions peut-être entrevoir ce qu'il en est vraiment.

2. *Entre fascination et rejet, des rapports ambivalents*

2.1. *Un incipit emblématique*

Les premières pages de *La Règle du jeu* semblent d'emblée placer l'entreprise leirisienne dans un jeu complexe avec l'œuvre proustienne. Dans un double mouvement pendulaire permanent, Leiris paraît à la fois placer son entreprise sous l'égide de celle de Proust, et marquer ses distances vis-à-vis de cette dernière. La toute première phrase de l'œuvre semble représenter un condensé de cette ambivalence à l'égard de Proust. Elle constitue en effet un hommage et une reprise, tout d'abord dans sa syntaxe: longueur démesurée (elle s'étale sur non moins de vingt-quatre lignes), nombreuses parenthèses, contenant, comme chez Proust, diverses hypothèses formulées soit par des séquences interrogatives, soit par des propositions hypothétiques commençant par « ou », et incisives entre tirets; mais aussi dans les évocations qui y prennent place: on y trouve en effet le terme de « kaléidoscope », dont on sait à quel point il est important chez Proust, tant pour décrire la façon dont les sociétés renversent totalement leur hiérarchie en fonction de certains événements mais aussi, et surtout, car il ne peut s'agir d'un hasard, dans l'*incipit* de

la *Recherche*, lorsque le narrateur évoque le « kaléidoscope de l'obscurité » qu'il contemple lors de ces « courts réveils ». Le terme de « constructions féériques » instaure également une atmosphère très proustienne, évoquant en arrière-plan les spectacles de lanterne magique si importants chez Proust. Surtout, la référence aux *Mille et une nuits*, l'un des deux livres modèles de la *Recherche* (le deuxième étant les *Mémoires* de Saint-Simon), constitue presque une allusion explicite à l'univers proustien, en même temps qu'elle contient la première prise de distance avec l'œuvre, puisqu'ici le titre n'est pas en italiques, ne se donne donc pas comme titre de livre, et que, de surcroît, il est accompagné de la complétive: « que ne m'ouvraient alors les feuillets d'aucun livre ».

Comme si à l'orée du sien propre, Leiris avait à cœur de marquer la différence de son projet d'avec celui de son génial et encombrant prédécesseur: prendre comme matériau premier non la littérature, non la somme des livres lus – on se souvient que l'expérience de la lecture est évoquée dès le début de la *Recherche*, et constitue, avec celle de la douloureuse privation de la mère, l'expérience inaugurale et fondatrice de l'œuvre – mais le langage dans son caractère premier, avant toute mise en littérature. L'expérience inaugurale de *La Règle du jeu*, à la différence de celle de la *Recherche*, se produit à une époque où l'enfant n'a pas encore accès à la lecture, où aucun livre ne peut lui ouvrir ses feuillets, et les seules mille et une nuits qu'il peut lui être donné de vivre sont non pas les récits dont la connaissance prouverait que le langage est déjà acquis, qu'il a déjà pris ce caractère d'évidence qu'il a pour tous les adultes – sauf les poètes: sur ce lien entre enfance et poésie chez Leiris, il y aurait beaucoup à dire – mais ceux de sa confrontation avec le langage dans sa dimension première, primitive. Il y insistera encore quelques lignes plus bas en précisant que ses « mains malhabiles » étaient « inaptés à tracer, sur un cahier, même de vulgaires bâtons²». Une étape, donc, *en-deçà* de celle à laquelle commence la *Recherche*, dans laquelle on a effectivement l'impression que le narrateur a de tous temps su lire, et que son rapport avec le langage ne s'est jamais effectué que par la médiation de la littérature.

² MICHEL LEIRIS, *La Règle du jeu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2003, p. 5. Toutes les citations, dont les références se trouveront désormais dans le corps du texte, se référeront à cette édition.

C'est une fois marquée cette différence que le jeu d'échos et de reconnaissance peut se poursuivre. Ainsi, parmi les différentes hypothèses sur l'endroit d'où est tombé le soldat, se lit d'emblée un « parti pris » proustien:

[...] ou sur un léger guéridon peut-être orné de chinoiseries, ou de figurations animales telles que cigognes au long bec si ce guéridon n'est autre qu'un des éléments d'une de ces « tables gigognes » qui (comme leur nom l'indique) ne peuvent être décorées que de cigognes. (*Ibid.*)

La première possibilité, les chinoiseries, rappelle bien sûr l'appartement d'Odette. Quant à la seconde, elle reprend à son compte, avec un degré d'ironie qu'il est difficile d'évaluer, et qui est surtout perceptible dans la parenthèse, la croyance du narrateur proustien à la correspondance entre les noms et les choses, le premier cratylisme proustien. Il est très difficile au lecteur, à ce stade de l'œuvre de Leiris, de bien faire la part des choses entre la croyance de l'enfant et la conviction du narrateur, c'est-à-dire de Leiris (puisque à la différence de Proust, celui-ci a pris garde que toutes les conditions soient réunies pour que le pacte autobiographique soit clairement établi): est-ce l'enfant qui croyait à la correspondance entre les noms et les choses, et était convaincu que sur une table gigogne ne pouvaient figurer que des cigognes – et dans ce cas, l'évolution du narrateur serait analogue à celle du héros proustien: au cratylisme premier succèderait la désillusion ? Ou Leiris adulte, au moment où il fait ce récit, affirmerait-il encore la validité de ce cratylisme et, dans ce cas, se démarquerait de Proust ?

On verra, dans la suite de cet article, que c'est bien dans cette question de la correspondance entre les noms et les choses que réside l'un des enjeux les plus importants du rapport entre Leiris et Proust.

Quant à l'expérience elle-même du « 'reusement » qui ouvre l'autobiographie, qui, implicitement, se présente comme constituant l'assise même de toute l'entreprise autobiographique, elle diffère déjà de celle de Proust en ceci qu'elle est, d'emblée, expérience de langage, qu'elle a le langage à son centre, alors qu'il faudra à Proust toute la *Recherche* pour comprendre que les premières expériences ne pouvaient acquérir de valeur, voire de sens, que par leur mise en écriture. Tout se passe un peu

comme s'il s'agissait d'une *Recherche* inversée, d'une écriture à l'envers de la *Recherche*, hypothèse qui se trouve confirmée par la présence du champ lexical de la révélation tel qu'on le trouve dans les dernières pages de la *Recherche*:

Appréhender d'un coup dans son intégrité ce mot qu'auparavant j'avais toujours écorché prend une allure de *découverte*, comme le *déchirement* brusque d'un *voile* ou l'*éclatement* de quelque *vérité*. (RJ, p. 6, je souligne)

Mais cette vérité qui chez Leiris, au lieu de constituer l'aboutissement de l'œuvre entière, semble au contraire en former les assises et précéder la prise d'écriture, cette première expérience du langage est très exactement à l'opposé du langage tel que le concevra le narrateur proustien après la révélation, et tel que l'œuvre entière le décrit. En effet, pour Proust, le langage de l'œuvre d'art est absolument unique, reconnaissable entre tous, et seul à même d'exprimer une vision unique, de permettre au lecteur l'accès à un monde qu'il aurait sans cela éternellement ignoré. Dans la vision proustienne, il y a autant de langages qu'il y a d'artistes, et chacun d'entre eux est créateur d'un style qui modifie profondément le langage qu'il emploie. Or ici, l'expérience leirisienne est celle d'un langage qui devient « chose commune et ouverte », « chose partagée », « socialisée », (RJ, *ibidem*). Et le fait que cette découverte soit la première évoquée par le livre nous induit à penser qu'elle constitue la condition même de l'écriture, qu'il faut que le langage soit vécu comme social, identique pour tous, pour que la tentative autobiographique puisse prendre son départ.

C'est donc à double titre que *La Règle du Jeu* se donne, à son commencement et tout en reconnaissant sa dette, comme une *Recherche* inversée: par l'antériorité de la révélation sur l'écriture, et par la nature même de cette révélation.

2.2. Des références à double tranchant

L'ambivalence entre reconnaissance de dette et mise à distance se poursuit dans la suite de l'œuvre, toujours de la même façon implicite et subtile que dans l'*incipit*.

Ainsi, le deuxième chapitre, intitulé « Chansons », ne contient pas de référence précise à Proust. Il est pourtant intéressant de constater que

le premier exemple choisi par le narrateur pour évoquer les chaussetrappes du « langage ordinaire », exemple évoqué à l'intérieur d'une très proustienne parenthèse, soit justement l'expression « pleurer comme une Madeleine », qui donne lieu à la représentation préoccupante du « *gâteau qui pleure* ou dont les ondulations suent » (*Ibid.*, p. 7). Tout se passe comme si Leiris décidait d'appliquer l'expérience de la madeleine non à la mémoire, au souvenir, au vécu mais au langage lui-même; comme si au télescopage de deux expériences différentes dans la vie qui donneraient lieu, après coup, à l'écriture, Leiris avait voulu substituer un télescopage immédiatement langagier, voire poétique: la collusion entre sens propre et sens figuré, et l'image frappante créée par sa formulation même.

Et l'ambivalence du rapport à la *Recherche* se hausse jusqu'au niveau théorique dans le passage suivant, où Leiris justifie la longue introduction qu'il a imposée au lecteur avant de lui faire découvrir un vers qui l'a marqué, vers trop particulier pour être donné:

[...] sans une de ces préparations qui tendent à jeter entre l'émotion intime de l'auteur et la conscience du lecteur un pont, [...]. Car pour celui qui écrit, toute la question est là: faire passer dans la tête ou dans le cœur d'autrui les concrétions – jusque-là valables seulement pour lui – déposées, par le présent ou le passé de sa vie au fond de sa propre tête ou de son propre cœur; communiquer, pour valoriser; faire circuler, pour que la chose ainsi lancée aux autres vous revienne un peu plus prestigieuse [...]. (*Ibid.*, pp. 13-14)

Ce passage métalittéraire semble rejoindre non seulement les préoccupations proustiennes mais même son aspiration la plus forte, puisqu'il s'agit de la façon dont un artiste fait passer dans l'œuvre d'art, ici en l'occurrence, dans le langage, sa vision du monde. On retrouve ici presque telle quelle la théorie proustienne du monde que chaque artiste porte en soi et qu'il peut, par la grâce de l'œuvre d'art, communiquer à autrui.

Toutefois, si le début du passage est très proustien, la fin l'est beaucoup moins, car Proust n'estime absolument pas que son expérience ait besoin d'être communiquée pour être valorisée, l'enjeu ne réside pas du tout là pour lui. C'est la mise en écriture qui en fait quelque chose de précieux, de transcendant, et non la réception et ses différentes modalités. Quant à la fin du passage, cette description des « parades de l'écriture,

appels du pied, bombements de torse, ces artifices en rien moins naturels que celui du paon qui fait la roue » (*ibidem.*) semblent, de façon très anti-proustienne, dénigrer l'écriture, sa valeur intrinsèque et sa finalité.

Mais c'est surtout dans ce qui constitue le domaine de prédilection de Proust comme de Leiris qu'il est possible de prendre la mesure à la fois des ressemblances flagrantes et des différences radicales.

2.3. Onomastique

En poète, Leiris ne cesse de jouer avec les mots et les noms, et de développer ce que leurs sonorités lui évoquent. À première vue, cette onomastique semble éminemment proustienne. Ainsi, nous trouvons un long passage consacré aux prénoms de l' « oncle Firmin » et de son épouse, et à tous les échos et associations d'idées auxquels ils donnent lieu.

Ces pages se situent apparemment dans la droite ligne des développements proustiens sur les noms de villes et ce qu'ils évoquent à l'enfant impatient de voyager. Et pourtant, dès qu'on y regarde d'un peu plus près, les deux approches se révèlent essentiellement différentes. Citons les premières lignes du passage en question dans *La Règle du jeu*:

Firmin, nom filant et sirupeux, c'est encore le cassis violacé lui aussi et de saveur aigrette (ou le thé très foncé avec beaucoup de rhum ?) qu'on nous offrait à déguster [...]. Firmin, nom mince et blême, c'est parallèlement la conjointe du susnommé [...]. Firmin, c'est cette femme sèche et jaune, à la voix frêle et perchée, aux paupières bistrées, à fichu noir ? (*RJ*, pp. 110-111).

De même que Proust, dans « Noms de pays: le nom » développait les images évoquées par les noms de villes par lesquelles passait le train pour Balbec, Leiris déploie les motifs auxquels donnent lieu les prénoms de ces parents. Mais une lecture plus attentive du passage leirisien nous amène à le considérer non comme le pendant de celui de Proust mais comme son opposé.

En effet, Marcel, au moment où son imagination brode autour de ces noms de villes, n'a pas encore vu celles-ci en réalité, elles ne sont pour lui que des noms – et c'est pourquoi la désillusion, dans « Noms de pays: le pays », sera si cruelle. Les associations auxquelles elles donnent lieu dé-

coulent donc uniquement des sonorités de leur nom, non de leur nature d'endroits réels:

[...] Bayeux, si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faite était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe: Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien; Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d'œuf au gris perle; Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue fait grasse et jaunissante, couronné par une tour de beurre; (*RTP*, I, p. 388).

Ici, aucune particularité géographique, aucun détail pittoresque ne vient influencer sur l'idée que l'enfant se fait de la ville. Ce sont uniquement son nom et ses sonorités qui créent l'image, le fantasme d'une ville. Chez Leiris, au contraire, malgré les apparences, les noms comptent très peu au regard des personnes et des objets auxquels ils sont associés. Si « Firmin » évoque une odeur (« une odeur aigre de renfermé »), une couleur (« violacé »), c'est en raison non pas des sons qui le constituent mais de l'apparence de l'homme qui le portait (un gros homme négligé et alcoolique) ou d'éléments liés à la visite que lui rendait Leiris (le rhum, le thé...).

L'expression « Firmin, nom mince et blême » constitue donc une sorte d'hypallage trompeuse: car ce n'est pas le nom qui est mince et blême, mais l'épouse de l'homme Firmin. Et le passage, qui se donne à lire comme une rêverie sur les noms, prend en fait ces derniers comme prétextes pour évoquer les souvenirs d'êtres ou d'objets.

S'y produit donc, en réalité, l'exact contraire de ce qui advenait dans la rêverie proustienne sur les noms de villes, où la réalité de la ville était totalement abolie par la puissance du nom. Ici, le nom, *a priori* sujet de l'écriture, est en fait occulté par la réalité qu'il désigne.

Ce trop rapide parcours de l'œuvre leirisienne abordée sous l'angle de son rapport avec Proust révèle ainsi une profonde ambivalence: Leiris semble en permanence se réclamer, plus ou moins allusivement, de l'œuvre proustienne, et situer la sienne dans la lignée de la *Recherche*, mais, en même temps, ne cesse d'afficher ses différences, voire ses divergences, d'avec elle.

Cette confrontation doublée de cette mise à distance n'était-elle pas nécessaire à Leiris pour définir son projet ?

3. Un projet fondamentalement différent de l'entreprise proustienne

3.1. Le récit d'une non-vocation

À la fois autobiographie et réflexion sur le langage, il semble naturel que *La Règle du jeu* s'attelle au récit de la façon dont le sujet de l'autobiographie en est arrivé à devenir son auteur, ou, pour nous exprimer de façon moins alambiquée, de la façon dont le héros du livre a décidé de l'écrire. *La Règle du Jeu* se rapprocherait ainsi de la *Recherche* en ceci qu'elle serait, au moins en partie, le récit d'une vocation.

Frétilant d'impatience, le lecteur bondit de joie lorsque Leiris, tardivement, décide d'accomplir:

[...] la tâche la plus pressante parmi celles que j'entends poursuivre: l'élaboration (depuis bien longtemps en suspens) du paragraphe où j'aborderai la question *carrière* [...] (*RJ*, pp. 205-206).

Ainsi alléché par l'espoir que l'auteur s'apprête enfin à lui raconter comment il a eu la révélation du livre à écrire, le lecteur ne se laisse pas trop abattre par la déception que lui cause la fin de la phrase:

[...] l'élaboration [...] du paragraphe où j'aborderai la question *carrière*, suite aux souvenirs [...] qui s'encadrent dans l'époque où j'achevais mes études secondaires sans que se fussent manifestés en moi les indices de quelque vocation que ce soit (et, moins encore, l'idée de m'exposer, éventuellement, à manger du pain noir ou de la vache enragée). (*Ibidem.*)

Qu'à cela ne tienne ! Le jeune Marcel, non plus, ne savait pas d'emblée qu'il serait écrivain, et en était même venu à penser qu'il n'avait aucun talent pour cela. Heureusement, d'ailleurs, que cette vocation avait mis tant de temps à s'imposer, puisque c'est ce long parcours que retrace la *Recherche* !

Pourtant, il n'en va absolument pas de même dans la rétrospective leirisienne. Après avoir passé en revue les diverses professions auxquelles, jeune homme, il avait décidé de ne pas se consacrer (ecclésiastique, militaire, ingénierie, professorat), il en arrive à son métier, « homme de musée », et note alors:

Je dois bien constater cependant qu'au regard de ce que j'ai fini par reconnaître pour ma vocation réelle il n'y a, tout compte fait, pas une telle différence entre travailler dans un ministère et travailler dans un musée. (*Ibid.*, p. 210)

Ainsi, ce long inventaire des carrières envisagées puis rejetées n'aboutissait absolument pas à la révélation de la vocation littéraire puisque celle-ci est mentionnée incidemment, et comme allant de soi, au sujet de la différence entre fonctionnaire et muséologue !

Et après avoir évoqué ses quelques velléités, durant l'enfance et l'adolescence, d'expérimentations littéraires, Leiris conclut :

Ce que je puis rassembler, quand je reviens sur mes années lointaines, en fait de signes avant-coureurs (..) n'a donc en rien valeur de preuve: trop impersonnel et trop flou pour servir de fondement à quelque déduction que ce soit. (*Ibid.*, p. 220).

Il insiste encore sur l'aspect « *néгатif* » de cette vocation « ou plus exactement, ajoute-t-il, de cette absence de vocation », la définissant alors ainsi :

Aboutissement moins actif que passif d'une démarche où m'avaient conduit tantôt hasard, tantôt caprice, me reconnaître écrivain [...] fut, autant que l'affirmation d'un désir positif, une manière de brûler la politesse à ce qui me déplaisait [...] (*Ibid.*, p. 221).

Récit pour le moins décevant que celui d'une vocation qui ne semble procéder que d'un désintérêt ou d'une répulsion pour l'ensemble des autres activités, et sur la nature de laquelle, au bout du compte, l'écrivain garde un complet silence. L'activité d'écriture apparaît comme une sorte de repli, comme une décision par dépit, par défaut, aux antipodes du sacerdoce proustien de la littérature, de son « entrée en écriture » considérée comme infiniment plus profonde et radicale qu'une entrée dans les ordres.

3.2. *Une écriture au présent de sa fabrication*

Lorsque le narrateur proustien prend la plume, lorsqu'il écrit le premier mot du *Côté de chez Swann*, il connaît très bien le dénouement qui sera ce-

lui de la *Recherche*, et chaque phrase constitue en fait une préparation de ce dénouement, préparation que le lecteur apprécie d'autant mieux lors d'une seconde lecture, lorsqu'il est à même d'identifier les prolepses et autres allusions qui ne prennent tout leur saveur qu'une fois le roman achevé. Toutes les hésitations, tous les errements, toutes les aventures du narrateur sont pleins de signification en regard de la fin, d'emblée connue par l'écrivain et le narrateur.

Il en va tout autrement dans *La Règle du jeu*. Leiris insiste en permanence sur le fait qu'il ne sait pas où va le mener son entreprise, et ne cesse de commenter son écriture à mesure qu'il la produit, mettant en évidence le fait que son projet littéraire coïncide avec son propre présent, que celui-là n'est jamais en avance sur celui-ci et qu'à la limite, c'est exactement comme nous, lecteur, qu'il le découvre à mesure de son avancée. Il évoque, par exemple « cette chambre où – avec force détours, retours, ratures, bifurcations diverses – présentement j'écris. » (*Ibid.*, p. 70). On ne peut mettre davantage en évidence la coïncidence entre le présent de l'écriture et celui de la vie, et le fait que l'un se fait au même rythme que l'autre, sans jamais avoir la moindre longueur d'avance, la moindre connaissance du dénouement.

3.3. *Un projet en autocontestation permanente*

Mais surtout, c'est le sens même de l'entreprise littéraire qui est radicalement différent d'une œuvre à l'autre. Point n'est besoin de revenir sur la légitimation absolue qu'est pour elle-même *À la recherche du temps perdu*: le fait que toutes ces années mondaines et futiles, toutes ces heures passées sans écrire, constituent au final la matière du roman les justifie rétrospectivement, leur donne un sens, les marque du sceau transcendant de la valeur littéraire.

Leiris, au contraire, remet sans cesse en question le sens, la validité, la légitimité de son entreprise. Ainsi, décrivant les phrases qu'il est en train d'écrire, il parle de:

[...] formations parasitaires qui prolifèrent dans tout ce que j'écris, masquant la pensée authentique plus qu'elles ne l'aident à se traduire avec plus de précision, et révélant tout compte fait comme une série d'écrans, qui s'interposent entre mes idées et moi, les estompent, les étouffent sous le poids d'une trop grande masse verbale, finissent par me les rendre étrangères ou les dissoudre complètement [...]. (*Ibid.*, p. 76)

C'est tout le contraire de l'aventure proustienne qui se produit ici. Alors que chez Proust c'est l'écriture qui donne sens à l'expérience, et que sans elle celle-ci est littéralement vidée de toute substance, chez Leiris l'écriture empêche la pensée, ne révèle paradoxalement que l'impossibilité d'atteindre une vérité. On notera la violence des termes employés, « parasitaire », « étouffent », qui insistent sur le caractère proprement aliénant de l'œuvre littéraire, totalement opposé à la nature rédemptrice de la cathédrale proustienne.

Ces remarques méta-textuelles pessimistes, qui jettent le doute sur le sens même de l'œuvre en train de se faire, sont pléthore dans *La Règle du jeu*, et nous n'en citerons, pour finir, qu'une dernière, exemplaire dans son opposition radicale avec la *Recherche*:

Moi aussi je tournoie, en girouette ou plutôt en boussole affolée, dont l'aiguille est successivement attirée par le nord changeant de toutes espèces de mots, qui me guident (ou m'égarent) dans ce voyage à l'intérieur de moi-même où les jalons sont des souvenirs d'enfance. Pourquoi suis-je donc toujours hésitant devant l'idée d'un franc plongeon et continué-je ainsi à virevolter, au lieu de me jeter carrément dans ce lac dont les eaux dormantes m'attirent, seul moyen d'échapper à une contemplation stérile de Narcisse qui ne bouge pas, prend des poses [...]. Mais ceci, il me faut en convenir, n'est que mauvaise métaphore. (Ibid., pp. 96-97).

Affolement, égarement, soumission à l'arbitraire des mots et surtout stérilité: *La Règle du Jeu* se dévore en permanence de l'intérieur, et voit paradoxalement son sens se dérober à mesure de sa progression. La différence fondamentale d'avec le projet proustien est d'ailleurs soulignée par l'expression de la « mauvaise métaphore »: symétrique opposé de la souveraine métaphore proustienne, seule capable d'opérer le rapprochement entre deux expériences éloignées dans le temps et dans l'espace, la métaphore de Leiris échoue même dans l'explicitation de l'échec littéraire.

La lecture de la *Règle du jeu* dans son rapport avec la *Recherche* permet donc d'en saisir certains des aspects les plus importants, car c'est dans l'ambivalence de cette relation que se révèlent les enjeux et les contradictions de l'œuvre. Œuvre d'un amoureux du langage qui pourtant remet en cause sa capacité à exprimer une vérité, à porter le sceau

de l'authenticité; œuvre d'un poète qui conteste aux mots et aux noms leur pouvoir évocatoire; œuvre d'un écrivain qui réfute l'idée même de vocation et dénie à la littérature sa valeur rédemptrice. *La Recherche* constituait l'apogée de l'idéalisme romantique et de sa croyance dans les pouvoirs de l'œuvre d'art. *La Règle du jeu* est peut-être à lire comme son pendant post-moderne, l'œuvre d'une époque où la littérature, loin de toute fonction de révélation, ne peut exister qu'en remettant sans cesse en question sa légitimité et sa finalité.



« AVEC UNE FIERTÉ DE JUSTICIER ET UNE VOLUPTÉ DE POÈTE »¹
PROUST ET MALAPARTE DU CÔTÉ DE L'HISTOIRE.

ROBERTA CAPOTORTI

*Così si muove il pensiero: un'opera non si spiega solamente con quelle anteriori, ma anche con quelle posteriori?*².

Marcel Proust et Curzio Malaparte sont deux écrivains aux personnalités tout à fait différentes, et même opposées. Et pourtant, le roman *Il Ballo al Cremlino*³ qui devait s'intituler *Du côté de chez Staline*, révèle de nombreuses empreintes proustiennes et il constitue sans doute un élément utile pour reconstruire l'influence du grand écrivain français sur Malaparte. D'une façon très balzacienne, Malaparte ouvre son roman avec une Préface dans laquelle il s'adresse au lecteur pour illustrer les buts de l'ouvrage et offrir une clé interprétative.

In questo romanzo, che è un fedele ritratto della nobiltà marxista dell'URSS, della *haute société* comunista di Mosca, tutto è vero: gli uomini, gli avvenimenti, le cose, i luoghi. [...] Ma ciò che fa di questo romanzo non una cronaca di corte nel gusto francese del XVIII secolo, non un libro di *Memorie* alla Saint-Simon, o un libro di *moralités* alla Montaigne, ma un romanzo nel senso proustiano (non in quanto allo stile, ma in quanto a quel senso acuto del *désintéressement*, che fu proprio dei romanzi e dei personaggi di Marcel Proust), è il fatto che i fatti e le persone, gli episodi di questa « cronaca di corte » sono legati da una fatalità che li convoglia tutti verso un fine unico, verso uno scioglimento romanzesco⁴.

¹ Toutes les citations de Proust sont tirées de M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1987-89, 4 voll. La chiffre romaine indique le volume, la chiffre arabe la page. *Le Temps retrouvé*, IV, p. 391.

² D. FERNANDEZ, «Come rendere l'orrore. La lezione di Malaparte», in «*La bourse des idées du monde*». *Malaparte e la Francia*, Firenze, Olshki, 2008, pp. 1-7.

³ C. MALAPARTE, *Il ballo al Cremlino*, Milano, Adelphi, 2012. (Dorénavant BC). Le roman demeure inachevé et sera publié posthume chez Vallecchi en 1971.

⁴ BC, p. 12.

Dès le début, *Il Ballo* est donc placé sous l'ascendant proustien. Malaparte se veut chroniqueur d'un monde qu'il a réellement connu, avant la guerre, quand il était diplomate à Moscou, et qui « a été détruit »⁵; il s'agit de l'élite qui entoure Staline après sa victoire sur Trotski autour de l'année 1929. Il promet une observation journalistique envers ce qu'il voit, sans rien inventer. D'autre part, il revendique l'appartenance de son texte au genre romanesque et non pas mémorialiste, en citant l'auteur de la *Recherche* comme le modèle à suivre. Il la conçoit comme une grande fresque chorale et tragique, dans laquelle, à la fin, tous les destins individuels convergent. Ce n'est pas le style proustien que Malaparte se propose de suivre, mais la leçon romanesque de l'auteur de la *Recherche*. Malaparte cite Thibaudet qui avait analysé le désintéressement et l'indifférence proustiens envers les personnages⁶, dont il radiographie impitoyablement tous les vices et les défauts, sans compassion, si bien qu'à la fin tous montrent quelques taches et quelques beautés. Les propos de la Préface sont répétés à la même époque dans une lettre adressée à l'éditeur Tosi, dans laquelle Malaparte insiste sur la nature hybride du texte, entre chronique journalistique et fiction littéraire, et sur l'empreinte sociologique qu'il veut lui donner:

Il s'agit d'une chronique-roman, dont l'argument est la haute noblesse marxiste de Moscou, sa vie, ses scandales [...] cette haute noblesse marxiste [...] qui est en train de se reformer avec le nouveau matériel humain fourni par la guerre (et qui suivra le même destin que l'autre)⁷.

Malaparte se propose de décrire une partie de la société russe qui n'a pas eu son conteur, son Saint-Simon. La littérature s'est toujours penchée sur le côté prolétaire de la Révolution communiste. Lui au contraire se propose de décrire une haute société qui, dans son snobisme, singe la société européenne, française en particulier. Malaparte nous suggère une vision réitérée de l'histoire, qui répète les mêmes événements, régis par des dynamiques inchangées, comme dans la vision kaléidoscopique proustienne. Ce qui est susceptible de varier, ce n'est que le « matériel humain », les nouvelles combinaisons d'individus qui, pour-

⁵ Lettre à Tamburi, cité par R. RONDINI, « Nota al testo », in *BC*, p. 317.

⁶ A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, pp. 536-541.

⁷ Lettre à Tosi, in RONDINI, *op. cit.*, p. 311.

tant, sont destinés à répliquer le sort des prédécesseurs, « come pesci imprigionati nel ghiaccio »⁸, dit Malaparte, immobilisés dans la répétition des affaires historiques, toujours les mêmes, choisies du jeu par le hasard des temps.

Une telle conception de l'histoire reste-t-elle immuable même après les expériences douloureuses auxquelles les deux écrivains sont confrontés, ou y a-t-il un changement de perspective ?

Selon les indications et la clé de lecture indiquées par Malaparte lui-même, le point de départ de mes réflexions sera l'étude de la société. Il s'agit d'une haute société, nous dit Malaparte, issue de la révolution communiste de 1917, et qui est comparée aux élites issues de la Révolution Française, c'est-à-dire celles du Directoire, qui s'opposaient à Bonaparte comme cette « aristocratie rouge » s'oppose au nouveau tyran Staline, « il Bonaparte dopo il 18 Brumaio »⁹. L'objet de la narration malapartienne est une société de *parvenus*, qui nous est présentée en opposition à celle de l'aristocratie d'avant la Révolution russe:

Quel che in un'aristocrazia del sangue è dato dalla tradizione, dall'educazione, dallo stile e dalla nobiltà [...] in una classe nuovamente pervenuta al potere, agli onori, ai privilegi, è, come tutti sanno, voluto. E nella nobiltà comunista, dove lo stile non è innato, ma voluto, come in una società di borghesi, « parvenus », la riservatezza, il decoro, la semplicità orgogliosa dei modi, è sostituita dal sospetto [...] e, direi anche, [dall'] intransigenza ideologica¹⁰.

Sans doute peut-on objecter à Malaparte sa mythification de l'ancienne noblesse, étonnant chez un lecteur si assidu de Proust qui en a fait un portrait assez cruel pour en compromettre l'image prestigieuse, due probablement à son propre snobisme¹¹. Pour dessiner le profil de cette « nouvelle aristocratie » russe, Malaparte ne met pas en avant la vulgarité ou le mauvais goût des enrichis, mais il le caractérise par la suspicion et l'intransigeance idéologique.

⁸ *BC*, p. 61.

⁹ *BC*, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ Comme écrit M. SERRA, sa maison de Capri, à Punta Mazullo, en est l'exemple: isolée mais impossible à ignorer, elle traduisait sa volonté d'être perçue, de briller par son absence, dans une forme d'exhibitionnisme au contraire. In *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 524.

Il est difficile de ne pas penser à la distinction proustienne entre aristocratie et bourgeoisie, et à l'ascension de cette dernière pendant la guerre. Proust, lui aussi, compare la période de la guerre au Directoire, « ce Paris de la guerre qui faisait penser au Directoire »¹², dans lequel se consolide une nouvelle société. La suspicion et l'intransigeance, des qualités héritées de Mme Verdurin, appartiennent à Rachel, qui se sert d'une position idéologique instrumentalisée pour la réalisation de quelque ambition individuelle, dans ce cas sociale, évidemment. C'est ainsi que l'Affaire Dreyfus devient dans la *Recherche* un gigantesque prétexte pour consolider ou accélérer les carrières mondaines.

Ainsi, quand Malaparte affirmait vouloir raconter la haute société russe comme Proust avait raconté la haute société parisienne, c'est sans doute au nouveau Faubourg proustien qu'il pense, à la nouvelle société issue de la guerre. L'équivalent de l'univers évoqué par Malaparte, peuplé par des très belles actrices, des aventuriers d'obscur naissance, des diplomates arrivistes, ce n'est pas le monde clos des Guermantes et du Faubourg, mais plutôt le monde hétérogène et jusque là souterrain qui émerge à partir de *Sodome et Gomorrhe* et qui achève son accomplissement dans *Le Temps retrouvé*. Je pense donc aux nouvelles classes qui rejoignent et dépassent l'ancienne élite dans le bal le plus emblématique de la littérature, inégalable dans sa force représentative: le « Bal de têtes ». La véritable révélation du bal ce n'est pas Mme Verdurin « déguisée » en princesse, car le lecteur est déjà accoutumé à son escalade mondaine; le monstres que la *Recherche* consigne au XX^{ème} siècle dans le grand final s'appellent plutôt Morel¹³, Rachel, Bloch devenu du Rozier.

Si les traits d'un personnage comme Morel sont dilués dans *Il Ballo*, Rachel apparaît comme une présence assez importante. En premier lieu elle représente le prototype de la femme à succès dans la société moderne: l'actrice. Dans le roman malapartien, les beautés russes, parmi lesquelles brille Mme Lunaciarskaia, sont comparées à Rachel:

¹² *Le Temps retrouvé*, IV, pp. 301; 305.

¹³ ALBERTO BERETTA ANGUSSOLA écrit que Morel, le brute, est la préfiguration de l'idéologie fasciste et le modèle d'une mentalité qui est le prélude aux violences des régimes totalitaires, in *Les sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 63. Sur le thème de Proust et l'histoire, voir B. MAHUZIER, *Proust et la guerre*, Paris, Champion, 2014.

[...] Vi erano personaggi che ricordavano da vicino quelli di Proust: non visti sullo sfondo del côté de Guermantes, né su quello della Parigi del nostro secolo [...] Era, in un certo senso, quello di Mosca, il regno di Rachel quand du Seigneur, giunta finalmente a sostituire la *** sulle scene del Meyerhold e del teatro Kamernyi. La colla che teneva insieme quel mondo proustiano era, come in un Proust, lo snobismo ebraico. Nell'ambizione mondana di Madame Lunaciarski non v'era solo la sete ambiziosa di onori e di piaceri di una parvenue borghese, vi era quella caratteristica ambizione, piena di rancore, della parvenue ebraica¹⁴.

Pleine de rancune: c'est comme cela que Rachel apparaît, exception faite pour la scène finale où elle a suffisamment assimilé le langage et les manières des duchesses pour modeler sa personnalité, alors qu'elle affichait naguère une attitude indépendante et fière de ses idéaux. L'histoire de Rachel dans la *Recherche* est celle d'une ascension sociale réussie: elle commence comme «une simple petite grue»¹⁵, «une poule», et conclut sa parabole en actrice affirmée qui joue dans la haute société, en remplaçant la Berma. Rachel accomplit son ascension grâce à ses relations avec des hommes de classe supérieure ou avec les puissants, qui la conduisent à une brillante carrière artistique: «les femmes changent si vite de situation dans ce monde-là»¹⁶.

Bien qu'à ses débuts elle montre son manque d'éducation en affichant des manières maladroitement à table¹⁷, qu'elle fasse preuve dans sa relation avec Saint-Loup de malveillance et d'une certaine propension au sadisme¹⁸, en excitant sa jalousie pour le voir souffrir, ses vices sont transfigurés sur la scène par son talent réel de comédienne. Son visage de théâtre, coupé par la lumière de la scène, devient soudain beau et fort différent de la banalité de son visage quotidien. La « deuxième génération » des personnages proustiens, ceux qui ont l'âge du Narrateur, apparaissent en effet encore plus en clair-obscur et raciniens que ceux appartenant à la génération précédente. Rachel est plusieurs fois représentée comme le double fémi-

¹⁴ BC, p. 202-203.

¹⁵ *Le côté de Guermantes*, II, p. 459.

¹⁶ *Ibid.*, p. 456.

¹⁷ *Ibid.*, p. 465.

¹⁸ *Ibid.*, p. 472.

nin de Charlie Morel: tous deux prolétariens, on les voit dans *Le Temps retrouvé* reçus avec tous les honneurs dans l'aristocratie; tous deux, bien que honteux de leur origines humbles, professent par orgueil des idées socialistes, voire violemment contraires à celles de la classe dominante à laquelle pourtant ils ambitionnent¹⁹ d'appartenir; leurs comportements, surtout envers ceux qui les aiment, sont dominés par l'insensibilité, la bassesse, l'hystérie, le sadisme. Mais surtout, Morel comme Rachel, sont doubles. Sous leurs vices, peut-être même nourris par ces derniers, il y a un talent véritable que l'élégant Swann, malgré sa culture, ne possédait pas. Ces êtres hybrides, moitié canailles moitié artistes, sont des caméléons dont les attributs métamorphosables caractériseront la société et la politique du XXe siècle. Si le visage de Rachel se métamorphose sous les lumières artificielles du théâtre, Morel possède des traits physiques aussi ambigus: « un air de fille au milieu de sa mâle beauté »²⁰ C'est justement cette caractéristique qui permet à Morel de plaire aux femmes comme aux hommes, de même que Rachel elle-même a eu dans son passé des relations lesbiennes. Ce caractère hybride qui les rapproche est sans aucun doute la cause de l'amour qu'ils partagent en commun, Robert de Saint Loup: « La ressemblance entre Charlie et Rachel – invisible pour moi – avait-elle était la planche qui avait permis à Robert de passer des goûts de son père à ceux de son oncle [...] ? »²¹

Ce contraste aiguë, rendu encore plus marqué dans les personnages de la deuxième génération est un prélude aux caractéristiques d'une nouvelle société, plus composite, où les rôles ne sont plus figés et chacun veut lutter pour s'affirmer. Il s'agit d'une bataille violente des nouveaux contre les anciens détenteurs du pouvoir qui cesse, même chez Proust, de n'être que social, pour élargir son sens jusqu'à une vision modifiée de l'histoire.

C'est exactement de la même société que s'occupe Malaparte dans une pièce contemporaine au *Ballo al Cremlino*, intitulée « Du côté de chez Proust » *Impromptu en un acte avec musique et chant*²². Ce qui m'intéresse

¹⁹ Par exemple, pour RACHEL, *Le côté de Guermantes*, II, p. 462; pour Morel, *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 449.

²⁰ *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 396.

²¹ *Albertine disparue*, IV, p. 265.

²² C. MALAPARTE, *Das Kapital. Précédée de Du côté de chez Proust*, Roma – Milano, Aria d'Italia, 1951. La pièce a été écrite directement en français et mise en scène le 22 novembre 1948

ici, c'est l'analyse sociologique qu'il fait des personnages de Rachel, laquelle, on l'a vu, ressemble aux dames russes qui peuplent la mondanité du Kremlin, et de Saint-Loup, qui devient un personnage clé dans la nouvelle société proustienne formée pendant et par la guerre. Malaparte, en lecteur de la *Recherche*, ne manque pas de souligner le rôle de passage d'une génération à l'autre, d'un siècle à l'autre, joué par Saint-Loup, lié à la race aristocratique dont il est sorti, et en révolte contre celle-ci. Selon Malaparte les Guermantes sont une race «noble, cruelle, désintéressée»²³, mais destinée à «une chute fatale, comme la courbe des eaux tombantes [...] la courbe de la décadence de toute une société»²⁴. Malaparte utilise ainsi une comparaison qui rappelle « le jet d'eau d'Hubert Robert », la fontaine qui se trouve dans le jardin de princes de Guermantes et qui, placée significativement à l'ouverture de *Sodome et Gomorrhe*, avec ses jets perpétuellement tombants et montants, est une métaphore de l'ascension des « eaux toujours nouvelles » qui se substituent aux jets précédents²⁵. Malaparte reprend une affirmation de la grand-mère du Narrateur pour y fonder sa vision d'un Saint-Loup issu de la lignée des Guermantes, mais révolutionnaire:

Il est particulièrement intéressant que la grand-mère de Marcel ait remarqué que Robert appartenait à « une race assez neuve ». 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 [...] sa conscience de la « fin du christianisme », et son pressentiment du rôle que l'homosexualité allait jouer dans la désintégration de la société capitaliste²⁶.

Malaparte sait que parler de marxisme en ce qui concerne le personnage peint par Proust est anachronique (il précise: « bien que pour Mar-

à Paris au théâtre de la Michodière. Il n'y a que trois personnages, Saint-Loup, Rachel et Proust lui-même. Malaparte, dans une sorte de préface initiale qui, dans un but similaire de celle de *Il ballo*, a la fonction d'illustrer les intentions de l'auteur, affirme de vouloir raconter de façon plus sincère et directe l'histoire d'amour entre Saint-Loup et Rachel.

²³ *Du côté de chez Proust*, cit., p. 15.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 56-57.

²⁶ *Du côté de chez Proust*, cit., p. 19.

cel Proust il ne s'agisse pas de juger Saint-Loup en marxiste »²⁷), pourtant il lit dans l'histoire de Robert un prélude de ce qui sera, quelques années après, la lutte des classes et l'éclatement de la révolution communiste, dont il relate la courte existence et la faillite dans *Il ballo*. A l'époque où la première guerre mondiale éclate, en Europe, les idéologies, communisme et fascisme, sont sur le point de se substituer à l'hégémonie de la foi chrétienne; en ce sens Robert est, selon les mots malapartiens, conscient de la fin du christianisme. Mais ce qui, dans la vision malapartienne, fait de Saint-Loup un précurseur de la lutte marxiste des classes sociales est son homosexualité tardive. La thèse de Malaparte est que dans la *Recherche* l'homosexualité a un rôle social, et même révolutionnaire, car le « marxisme homosexuel » se fait l'instrument de l'éclatement de la société bourgeoise traditionnelle, en alliant aristocratie et prolétariat:

On connaît assez les idées de Proust sur l'homosexualité, sur son rôle social aussi bien que moral [...] [*il a*] voulu marquer, par ces épisodes, le caractère de compromission, de contamination, pour ainsi dire, de complicité entre l'homosexualité aristocratique et l'homosexualité prolétarienne, et par là le caractère social de l'homosexualité, la place qu'elle occupe dans le cadre général des causes et des effets de la décadence de la bourgeoisie, et les mille manières par lesquelles se réalise la dépossession de la classe bourgeoise par le prolétariat²⁸.

La rencontre entre Rachel et Saint-Loup, et, j'ajoute, celle entre ce dernier et Morel, symboliserait « la rencontre de deux classes et de deux ambitions au sein de la même génération, si toutefois l'on peut donner le nom d'ambition à cette force, plus ou moins consciente, qui pousse la grue prolétarienne et le jeune seigneur homosexuel à briser les cadres traditionnels de la société »²⁹.

Mais cette théorie malapartienne de l'homosexualité comme instrument d'une révolution sociale, trouve-t-elle un véritable fondement dans la *Recherche* ? La lecture de Saint-Loup en marxiste est peut-être une interprétation un peu forcée du texte proustien, qui d'ailleurs se conforme

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁹ *Du côté de chez Proust*, cit., p. 23.

pleinement au goût typiquement malapartien de la déformation paradoxale et de l'exagération provocatrice, défauts qui pourtant, d'une façon très proustienne, lui ont valu au moins deux grands romans, *Kaputt* et *La Pelle*. Toutefois, il est indéniable que l'homosexualité de Saint-Loup ne concerne pas seulement la sphère amoureuse ou passionnelle. Proust insiste sur le fait que le « vice » de Robert arrive, d'une façon indirecte, à toucher aux domaines apparemment les plus lointains et opposés, à savoir l'histoire: celle des idées, mais aussi celle, plus concrète et tangible, de la guerre. En particulier, si on suit le patriotisme et le courage de Robert, qui décide de s'enrôler à tout prix au moment le plus dangereux, à travers les profondes circonvolutions de son âme, on retombe sur ses goûts sexuels.

En prenant les habitudes de M. de Charlus, Robert s'était trouvé prendre aussi, quoique sous une forme fort différente, son idéal de virilité. [...] Le mensonge git pour eux dans le fait de ne pas vouloir se rendre compte que le désir physique est à la base des sentiments auxquels ils donnent une autre origine [...] pour Saint-Loup la guerre fut davantage l'idéal même qu'il s'imaginait poursuivre dans ses désirs beaucoup plus concrets mais ennuagés d'idéologie [...]³⁰.

Le courage de Saint-Loup est dû sans aucun doute à la noblesse de sa nature, c'est-à-dire sa politesse ou sa générosité, mais son homosexualité est une source importante de son héroïsme. D'abord, l'obsession de la virilité est justement un détournement pour cacher son homosexualité, un moyen de donner un autre sens à « la volupté » qu'il ressentait à côté de certains soldats sénégalais. Cette dynamique psychologique est perverse, car le mépris et l'horreur que Robert éprouve envers toutes sortes d'efféminement est précisément une des causes principales de son désir pour ce genre d'hommes. La foi dans les idéaux de la guerre est aussi l'expression de son vice dont il n'est pas conscient. Dans la *Recherche* le choix d'une idéologie quelconque cache toujours des motivations qui en sont loins, voire qui y sont opposées. La guerre offre à Saint-Loup l'honneur et la gloire d'un combattant, un rachat de ses vices secrets, et l'occasion de les cultiver dans un univers entièrement masculin. Bien sur Saint-Loup

³⁰ *Le Temps retrouvé*, IV, p. 322; 324.

ne soit pas le premier de sa lignée à professer de tels penchants, et il a en commun son obsession perverse de la virilité et l'objet du désir – Morel, encore – avec son oncle, M. de Charlus. Leur façon d'échapper à la culpabilité que leur vice engendre est la même: l'adhésion forcenée à un idéal de virilité au fond duquel recule leur goût pour « la mâle beauté » des jeunes gens de classe inférieure. Pourtant l'attitude de deux personnages diffère sur un point important: Robert, nous dit Proust, est presque inconscient des mécanismes souterrains qui influencent son partage d'une certaine idéologie et conception de la guerre, tandis que Charlus en est conscient. En d'autres mots: le Baron est le seul, parmi les personnages idéologiquement significatifs de la *Recherche*, à avoir compris la portée destructrice du moment historique, au cœur duquel est l'homosexualité, et il en fera part au Narrateur.

Malaparte affirme qu'aux personnages proustiens il manque une sorte de « valore profetico »³¹ que, en revanche, les personnages de *Il ballo* possèdent. Cette valeur prophétique est la capacité de deviner par les plis qui se tissent dans le présent, quel dessein assumera la broderie future. Je crois que Malaparte est un peu injuste, car Charlus, bien qu'au bout de ses forces et métamorphosé par son vice, à l'aube de la guerre, en 1914, lance justement, une véritable prophétie.

Pendant la guerre, tous les personnages proustiens ont changé. L'auteur répète que « pendant le retour à Paris en 1916 la guerre est lointaine »³², et les paroles qu'on échange sont « fort peu différentes de ce qu'elles eussent été avant la guerre, comme si les gens, malgré elle, continuaient à être ce qu'ils étaient »³³. Toutefois ces affirmations du Narrateur sont en contradiction avec le portrait qu'il fait de ses amis pendant ses deux retours. M. de Charlus, dont les colères étaient funestes comme celles de Jupiter, est un dieu déchu, « arrivé aussi loin qu'il était possible de soi-même »³⁴. Dans les déformations subies par les personnages les plus liés au Narrateur réside la portée destructrice de la guerre. Très significativement les mots les plus horrifiés et mélancoliques sur la guerre sont confiés à Charlus, le premier Guermantes connu du Narrateur, son mentor manqué, le

³¹ *BC*, p. 134

³² *Le temps retrouvé*, IV, p. 308.

³³ *Ibid.*, p. 337.

³⁴ *Ibid.*, 343.

plus intelligent et cultivé de sa lignée. « Ce n'est pas tant l'Allemagne que je crains pour la France, c'est la guerre elle-même »³⁵, dit le baron. C'est à lui que Proust confie la tâche d'illustrer la disparition du monde qu'ils connaissaient, car Charlus lui-même représente ce monde, faisant partie de ces gens qui «plongeaient plus avant leurs racines dans un passé de ma vie [*du Narrateur*] où je rêvais davantage et croyais plus aux individus »³⁶.

La guerre engloutit non seulement les « ensembles qui rendaient le moindre village de France instructif et charmant »³⁷, mais aussi la jeunesse et la vie passée du Narrateur. C'est encore Charlus qui prête sa voix au pressentiment qui flotte sur l'Europe en guerre, quand il prononce la célèbre prophétie d'un anéantissement imminente de l'Occident:

Si je pense que nous pouvons avoir demain le sort des villes du Vésuve, celles-ci sentaient qu'elles étaient menacées du sort des villes maudites de la Bible. On a retrouvé sur les murs d'une maison de Pompéï cette inscription révélatrice: « *Sodoma, Gomora* »³⁸.

Comme écrit Alberto Beretta Anguissola, « Grâce à l'inscription pompéienne [...] la guerre prend l'aspect d'une prophétie concernant une possible "*finis mundi*" provoquée non par une quelconque controverse politique, mais par les plus profonds instincts autodestructeurs présents en chacun de nous »³⁹. Après la promenade nocturne avec le Narrateur, Charlus entre dans l'hôtel de Jupien où il paye des jeunes soldats pour lui infliger des tortures sadomasochistes. Le lien entre la destruction de la guerre et l'homosexualité est donc évident. Cette dernière est vécue par Proust avec un sens de culpabilité écrasante qui l'amène non seulement à la peindre avec les couleurs de l'Enfer, mais aussi à identifier en elle une des causes possibles de la décadence et de la fin d'une civilisation. Si certainement le sens attribué par Proust à l'homosexualité en tant qu'élément destructeur est plus intérieur, et individuel, alors qu'il est plutôt social ou politique chez Malaparte, il est indéniable que l'écrivain italien,

³⁵ *Ibid.*, p. 373.

³⁶ *Ibid.*, p. 554.

³⁷ *Ibid.* p. 386.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ A. BERETTA ANGUSSOLA, *op. cit.*, p. 85.

en établissant un lien entre les thèmes proustiens de l'homosexualité, de la guerre et de la destruction d'une société, a néanmoins offert une piste interprétative féconde.

Dans *Il ballo al Cremlino* un des représentants les plus en vue du régime stalinien, Florinski, présente de nombreuses similitudes comportementales avec Charlus; entre autres, il en partage les goûts sexuels, la passion pour les *besprisorni*, des jeunes délinquants qui peuplent Moscou en temps de guerres intestines⁴⁰.

La scène décrite par Malaparte rappelle celle de la nuit parisienne, quand Charlus descend les boulevards, suivi par des personnages louches. Dans le cas de Florinski, comme pour Charlus, son vice annonce le déclin de la société dont lui-même fait partie: « Florinski annunciava, nella sua stessa perversione sessuale, il tragico tramonto di una società rivoluzionaria presto inquinata »⁴¹.

Dans les pages du *Temps retrouvé* la prophétie « Sodome, Gomorre », au centre de laquelle il y a la perversion sexuelle, annonce la fin du monde et le déclin d'une société qui s'autodétruit en suivant ses pulsions les plus dangereuses. Le pressentiment de Charlus d'une destruction apocalyptique et imminente se réalise, cinquante ans après, dans les dernières pages du *Ballo*, ainsi que dans presque tous les romans malapartiens. Mais, si l'homosexualité attise dans la *Recherche* un enfer tout intérieur, dont le danger consiste dans la victoire de l'ombre sur la candeur, de la partie plus noire et vicieuse de chacun sur la partie la plus pure, dans une bataille qui rappelle l'opposition lumière/obscurité symbolisée par l'amour de Saint-Loup pour Morel, chez Malaparte, la focalisation se déplace du plan individuel et intérieur vers le plan public et social; c'est ainsi que Florinski et le reste de l'élite communiste protagoniste du roman finiront, dix ans plus tard, vers 1936, assassinés par les nuisibles purges staliniennes.

La façon d'envisager le déclin de la société européenne, bien qu'il y ait un motif commun, celui de l'homosexualité, diffère pour différentes raisons. D'abord, bien sûr, pour une question de chronologie: Proust ne peut que pressentir les conséquences déjà néfastes de la première guerre

⁴⁰ *BC*, p. 127.

⁴¹ *Ibid.*, p. 135.

et entrevoir les indices de la catastrophe à venir, alors que Malaparte écrit après l'avoir vécue. En ce sens, les considérations de Malaparte, qui, dès la Grande Guerre, prédisait « l'éclatement de l'Europe », ne peuvent qu'être beaucoup plus noires que la conclusion du *Temps retrouvé*:

Di tutte le *merveilleuses de l'ancien régime* comunista, di quegli uomini corrotti dall'ambizione, dall'odio, dalla gelosia, dagli agi, dai piaceri, dai privilegi, non resta che il ricordo: gli « snap shots » dei plotoni di esecuzione li hanno colti nel supremo istante, col pallido viso rivolto verso le canne dei fucili, i pugni chiusi, gli occhi sbarrati, le fronti livide, sgombre dal gran vento della morte, in quella fredda e squallida luce delle fotografie al lampo di magnesio che illumina, da uno zenit invisibile, le scene delle esecuzioni nell'Europa moderna⁴².

Une telle saveur de l'acier et les photographies en noir et blanc rappellent les photos de l'autre régime qui, lui aussi, dans ces années-là, bouleverse l'Europe. Il semble qu'après la foulée « du vent de la mort », rien ne peut survivre, rien ne reste à dire ou écrire sur ce qui a disparu dans la lumière froide et grise des goulags et des camps de concentration. Il semble que rien ne puisse survivre – exception faite pour les souvenirs de ceux qui ont vu – à cette vague énorme d'extermination et de violence, qui entraîne avec elle un monde à bout de forces, épuisé par sa propre corruption, érodé de l'intérieur par les mauvais sentiments – haine, ambition, jalousie – qu'il a alimentés comme un virus et qui l'ont infecté à en mourir.

Pourtant, il reste quelque chose. Aucun des romans de Malaparte, et surtout pas ceux qui racontent les deux guerres mondiales, à savoir *Kaputt* et *La Pelle*, ne se concluent avec « l'allégresse du constructeur » qu'on retrouve dans le final du *Temps retrouvé*. Mais, de ces exécutions, du « monde d'hier », comme dirait Stefan Zweig, et du monde qui s'y substituera, il reste une reproduction, plus vraie que le réel, plus précise que les « *snap shots* » en noir et blanc qui peuplent et hantent notre imaginaire. C'est la littérature. Le triomphe artistique des dernières pages de la *Recherche* est possible non seulement au prix de l'échec existentiel du Narrateur, mais aussi après l'épilogue désastreux qui relate la condition de la

⁴² BC, p. 144.

société et du monde contemporain. Il en va de même pour Malaparte. Il est animé par le même esprit que le Narrateur (et que Proust qui écrit) entrant, après la conversation prophétique avec Charlus, dans l'hôtel de Jupien: « Avec une fierté de justicier et une volupté de poète »⁴³. Les mémoires des guerres et des pestilences modernes sont sa matière; même dans les endroits les plus sordides il conserve un regard objectif et implacable et la délectation, peut-être un brin amoral, de l'écrivain visionnaire au beau milieu d'une matière aussi foisonnante que riche. Malaparte, comme Proust avant lui, est un voyeur, et tout ce qu'il voit entre dans son œuvre, car la vérité est « toujours intentionnelle » dans ses romans⁴⁴. Mais il a bien appris une des plus importantes leçons de l'esthétique proustienne. Que la réalité n'est pas seulement celle que l'on voit, mais qu'il faut écorcher la couche supérieure des êtres et des choses pour voir ce qu'il y a sous la peau, et puis, dans le cas où il n'y aurait rien du tout, façonner le réel avec son imaginaire. Dans cette métamorphose du réel qu'est la littérature, chez Malaparte aussi, on retrouve « l'allégresse du constructeur », la force du poète démiurge qui recrée le monde.

⁴³ *Le Temps retrouvé*, IV, p. 391.

⁴⁴ *Ibid.*

DE PROUST À PASOLINI: VISUEL ET HOMOSEXUALITÉ

PAULINE MORET-JANKUS

Quand il s'agit de comparer Proust à un réalisateur italien, ce n'est pas à Pasolini que l'on pense d'abord, mais à Visconti. L'immense projet jamais réalisé de Visconti avait été de filmer la *Recherche*¹, et on compare souvent *La Mort à Venise* au monde de Balbec², de même que *Le Guépard* relève de la thématique bien connue de la fin d'un monde. Pourtant, Pasolini entretient une relation très intime avec la *Recherche*. Walter Siti, spécialiste de Pasolini, écrit dans son article « Pasolini e Proust »: « La filiazione è, mi pare, innegabile³ ». Mais Siti, tout comme Valérie Paulus qui a également étudié le sujet⁴, s'en tient à l'analyse des textes de Pasolini. Il avance l'idée que l'écrivain-cinéaste s'est progressivement détaché de l'influence de Proust, et il n'examine pas son œuvre filmique, rapprochement qui, selon nos recherches, n'a pas été envisagé par la critique⁵, et qui semble pourtant éclairant. Dans *Salò*, les aristocrates pervers citent au début du film un poème au relent proustien⁶ et une des jeunes filles s'appelle Albertina⁷. On pourrait également discuter de la thématique sadique présente dans ce film comme dans la *Recherche*.

¹ Voir « Proust à l'écran », interview de LUCHINO VISCONTI au *Magazine littéraire*, Hors-Série n° 2, « Le siècle de Proust. De la Belle Époque à l'an 2000 », 4^e trimestre 2000, p. 88, interview repris de mai 1971. Il commence à filmer au printemps 1970 mais n'achèvera jamais.

² FATIHA DAHMANI, « *Mort à Venise* ou *Le Temps retrouvé* au cinéma », *Bulletin Marcel Proust*, n° 51, 2001, p. 125-128.

³ WALTER SITI, « Pasolini e Proust », dans LUCIO LUGNANI, MARCO SANTAGATA, ALFREDO STUSSI (dir.), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1996, p. 518.

⁴ VALÉRIE PAULUS, « Identità e diversità. Dell'influsso di Proust sulle prime prose di Pier Paolo Pasolini (1946-1951). 'All'ombra di Albertine' », dans *Atti del XVIII congresso dell'A.I.S.L.L.I. Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, vol. 3, « Poesia e narrativa del novecento », Firenze, Franco Cesati Editore, 2008.

⁵ Voir JEAN MILLY, « Critique filmique », dans Annick Bouillaguet et Brian Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 259-261.

⁶ L'acteur s'exprime en français: « À l'ombre des jeunes filles en fleurs/ qui ne vont pas croire au malheur/ elles écoutent la radio/ elles boivent du thé/ au degré zéro de la liberté./ Elles ne savent pas que la bourgeoisie/ N'a jamais hésité même à tuer ses fils » (8:07-8:27).

⁷ ALBERTINA apparaît de 15:21 à 16:30.

Notre étude examinera donc les rapports de Proust avec les films de Pasolini, sans s'occuper de ses textes: c'est le visuel et sa construction qui va nous occuper, en particulier le traitement visuel du corps masculin. On s'appuiera sur l'idée de « haptic visuality⁸», théorie filmique de Laura Marks, afin de démontrer que l'érotisme visuel chez Proust comme chez Pasolini permet de sublimer l'homosexualité, et d'éviter l'exclusion.

Dès lors, il nous faut d'abord résumer en quelques lignes la question de l'homosexualité masculine dans la *Recherche*. Comme cela a déjà été signalé à de nombreuses reprises par la critique, « [l']étude de l'homosexualité masculine dans *RTP* repose en partie sur la connaissance de l'auteur des traités scientifiques de la fin du XIX^e siècle consacrés à ce sujet⁹.» Proust, en effet, a lu ces ouvrages et s'en est considérablement inspiré. Paul Morand dans *L'Eau sous les ponts* précise que Proust connaissait l'œuvre de Magnus Hirschfeld, qui, sur les traces d'Ulrichs, avance le thème du troisième sexe¹⁰ (une influence que Gide lui reproche dans son *Corydon*¹¹).

En règle générale, la *Recherche* présente une communauté de l'homosexualité masculine cohérente, mais non soudée. En effet, si l'homosexualité se retrouve dans toutes les catégories sociales (Jupien et le duc de Châtellerauld) et à tous âges (Saint-Loup et Charlus), ainsi que chez les deux sexes (Mlle Vinteuil et Morel), les homosexuels accusent de sévères inimitiés, notamment entre invertis discrets, les « solitaires¹²», et ceux qui laissent percer au grand jour leur qualité de tante. Ceux-ci sont durement décrits par Proust comme des personnages comiques, ridicules et même vulgaires:

⁸ LAURA U. MARKS, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

⁹ EMILY EELLS, « Homosexualité masculine », *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 480. Voir aussi Julius E. Rivers, *Proust and the Art of Love. The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times and Art of Marcel Proust*, New York, Columbia University Press, 1980; et Donald Wright, *Du discours médical dans À la recherche du temps perdu. Science et souffrance*, Paris, Honoré Champion, 2007.

¹⁰ PAUL MORAND, *L'Eau sous les ponts*, Paris, Grasset, 1954.

¹¹ ANDRÉ GIDE, *Corydon*, Paris, NRF Gallimard, 1925, note 1, p. 9.

¹² III, SG, 21.

[...] chez certains [...] la femme n'est pas seulement intérieurement unie à l'homme, mais hideusement visible, agités qu'ils sont dans un spasme d'hystérique, par un rire aigu qui convulse leurs genoux et leurs mains, ne ressemblant pas plus au commun des hommes que ces singes à l'œil mélancolique et cerné, aux pieds prenants, qui revêtent le smoking et portent une cravate noire [...]»¹³.

La dureté de cette description, et que l'on retrouve dans bien d'autres passages, est caractéristique d'une peinture très sombre de l'homosexualité dans la *Recherche*. Les analyses sociogénétiques de Marion Schmid démontrent que Proust a progressivement assombri le début de *Sodome et Gomorrhe* par « une intensification de stéréotypes négatifs¹⁴».

Plusieurs critiques se sont efforcés, cependant, de nuancer cette négativité¹⁵: c'est également ce que nous voudrions faire ici, en passant par une analyse comparative du corps masculin chez Proust et Pasolini. Si le corps de l'homme est loin d'être inexistant dans l'art occidental, de la statuaire grecque aux blasons érotiques de Régine Detambel¹⁶, il a souvent été relégué au second plan, le premier étant occupé par l'image corporelle de la femme, muse et odalisque. Sauf notables exceptions, le corps masculin n'est pas érotisé: c'est principalement un corps héroïque ou réaliste (de nombreux critiques se sont ainsi arrêtés sur la représentation du corps chez Balzac¹⁷). Antoine Compagnon, rappelant le tout début du roman: « Ma joue était chaude encore de son baiser, mon corps courbaturé par le poids de sa taille¹⁸», insiste sur cette dimension nouvelle,

¹³ *Ibid.*

¹⁴ MARION SCHMID, « Apologie ou incrimination? L'exposé sur 'la race maudite' dans les manuscrits de Proust », *Genesis*, n° 25, 2005, p. 76.

¹⁵ Voir entre autres MARCEL MULLER, « Étrangeté ou, si l'on veut, naturel », dans TZVETAN TODOROV et GÉRARD GENETTE (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 55-67; et LUCILLE CAIRNS, « Homosexuality and Lesbianism in Proust's *Sodome et Gomorrhe* », *French Studies*, vol. 51, n° 1, 1997, p. 43-57.

¹⁶ RÉGINE DETAMBEL, *Blasons d'un corps masculin*, publie.net & Régine Detambel, 2012.

¹⁷ Voir en particulier Bertrand Vannier, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972; RÉGINE BORDERIE, *Balzac peintre de corps: La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, Sedes, 2002. Voir aussi: PETER BROOKS, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

¹⁸ I, CS, p. 5.

presque révolutionnaire, du texte d'À la recherche du temps perdu. Il écrit que l'une « des originalités de la Recherche, c'est sûrement l'irruption du corps masculin dans la littérature, plutôt absent jusque-là, contrairement au corps féminin qui la traverse au moins depuis la Renaissance¹⁹».

Souvenons-nous de l'entrée de Saint-Loup dans le roman. Le narrateur se trouve à Balbec et observe les passants:

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 vite²⁰.

La matérialité du corps masculin passe ici par l'évocation de la peau. On devine une allusion proleptique à la découverte de l'homosexualité de Saint-Loup dans *Albertine disparue*²¹, quand on lit: « comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût osé en porter ». Le narrateur s'en souviendra plus tard en ces termes: « Je me rappelai que le premier jour où j'avais aperçu Saint-Loup à Balbec, si blond, d'une matière si précieuse et si rare, contourné, faisant voler son monocle devant lui, je lui avais trouvé un air efféminé [...]»²². C'est en général par la texture de la peau, la « qualité de la chair²³», sa « tessiture » si l'on peut dire, que l'érotisme se révèle, comme dans cet autre exemple: « À côté des voitures, devant le porche où j'attendais, était planté comme un arbrisseau d'une espèce rare un jeune chasseur qui ne frappait pas moins les yeux par l'harmonie singulière de

¹⁹ ANTOINE COMPAGNON, « Proust dans le corps du texte », entretien avec Sven Ortoli, *Philosophie Magazine*, hors-série n° 16, « Proust. À la recherche du temps perdu », janvier – février 2013, p. 89-91.

²⁰ II, *JF*, p. 88.

²¹ IV, *AD*, 257.

²² *Ibid.*

²³ II, *CG*, 731.

ses cheveux colorés que par son épiderme de plante²⁴». « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau²⁵», disait Paul Valéry: il est indéniable que, chez Proust, l'érotisme du corps masculin passe par des descriptions axées autour des sensations tactiles (ainsi la notation « épiderme de plante » peut évoquer, selon les lecteurs, la rugosité d'une écorce ou la douceur lisse d'une tige).

Dans son ouvrage *Touch. Sensuous Media*, Laura Marks décrit la « visualité haptique » comme un type de vision où les yeux fonctionnent comme des organes du toucher²⁶. C'est à travers cette idée que nous allons creuser l'affinité (il s'agit en effet peut-être plutôt d'affinité que d'influence, en ce cas) entre Proust et Pasolini. Si chez Proust, on pourrait parler d'un « haptique » de la lecture, où les yeux déchiffrant le texte en transmettent l'aspect profondément tactile, les films de Pasolini fonctionnent de manière similaire. Dans un film comme *Salò*²⁷, les représentations corporelles sont si fortes que le dégoût du spectateur devient également physique, à la limite du supportable, phénomène qui correspond très exactement aux analyses de Marks²⁸.

Pasolini, tout comme Proust, avait une vision négative de l'homosexualité²⁹. Dans ses films cependant, le corps masculin ne cesse d'être mis en avant. En règle générale, sa caméra affectionne les gros plans sur les acteurs féminins mais aussi masculins. L'érotisme qui entoure le corps masculin surgit à tous instants. Ainsi, dans le premier film de Pasolini,

²⁴ II, *JF*, 66.

²⁵ PAUL VALÉRY, *L'Idée fixe*, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 215.

²⁶ *Op. cit.*, p. 2. « Haptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies. In haptic *visuality*, the eyes themselves function like organs of touch. Haptic *visuality*, a term contrasted to optical *visuality*, draws from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics ».

²⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Salò*, dans *The Films of Pier Paolo Pasolini. Decameron* [1971], 111 mn, *Canterbury Tales* [1972], 130 mn, *Arabian Nights* [1974], 111 mn, *Salò* [1976], 117 mn, Australia, Shock Entertainment, coll. « Distinction Series: Director's Collection », DVD, 2011.

²⁸ Voir également son livre *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.

²⁹ ARMANDO MAGGI, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 83-84.

*Accattone*³⁰, le protagoniste Accattone (« mendiant ») tente de soutirer de l'argent à sa femme qu'il avait auparavant abandonnée. Le frère de l'épouse surgit pour la défendre et il s'ensuit une lutte des deux hommes dans la terre³¹. Quoique cette situation n'ait en elle-même rien de sexuel, elle est puissamment érotisée, et le spectateur a subtilement l'impression d'assister à une scène d'amour entre deux hommes.

Il y a plus. L'affinité profonde entre ces deux artistes semble se loger dans le rapport entre visuel, corps masculin et réflexion esthétique. Ainsi, dans *Il Decameron*, un des épisodes du film³² s'inspire de la nouvelle V, journée VI, du *Décameron* de Boccace³³ qui évoque le peintre Giotto. Cette partie du film est explicitement désignée comme méta-discursive, dans la mesure où c'est Pasolini lui-même qui incarne le rôle d'un disciple de Giotto. Giotto, on le sait, est un des peintres les plus importants dans *À la recherche du temps perdu*, évoqué notamment à propos de la fresque des Vices et des Vertus à Padoue, qui revient à de nombreuses reprises dans le roman³⁴. La dernière mention est cruciale: le narrateur se rend finalement en Italie et, faisant un crochet à Padoue, contemple enfin la chapelle des Scrovegni qu'il n'avait auparavant vue qu'à travers les reproductions offertes par Swann.

Eh bien, dans le vol des anges, je retrouvais la même impression d'action effective, littéralement réelle que m'avaient donnée les gestes de la Charité ou de l'Envie. Avec tant de ferveur céleste, ou au moins de sagesse et d'application enfantines, qu'ils rapprochent leurs petites mains, les anges

³⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Accattone* [1961], England, Eureka Entertainment, coll. « The Masters of Cinema Series », DVD, 117 mn, 2012

³¹ 47:00-49:39.

³² PIER PAOLO PASOLINI, *The Decameron*, dans *The Films of Pier Paolo Pasolini, op. cit.* Cet épisode se trouve de 1:44:16 à 1:45:20 puis se termine dans la dernière scène du film, de 1:49:37 à 1:50:49.

³³ « L'autre, dont le nom était Giotto, fut doué d'un esprit si excellent, qu'il n'y avait rien dans la nature, mère et créatrice de toutes choses par la continuelle rotation des cieux, qu'il ne reproduisît par le stylet, la plume ou le pinceau, avec une si parfaite ressemblance, que l'on aurait dit la nature elle-même et non sa copie; à tel point que souvent, dans les choses faites par lui, les sens des hommes furent induits en erreur, et qu'on prit pour vrai ce qu'il avait peint. » BOCCACE, *Le Décameron* [1348-1353], trad. FRANCISQUE REYNARD, Paris, Charpentier, 1884, journée VI, nouvelle V, p. 356.

³⁴ I, CS, 80; I, CS, 119; I, CS, 132; II, JF, 165; II, JF, 241; II, CG, 444-445.

sont représentés à l’Arena, mais comme des volatiles d’une espèce particulière ayant existé réellement, ayant dû figurer dans l’histoire naturelle des temps bibliques et évangéliques³⁵.

Alberto Beretta Anguissola écrit que « [a]u Giotto vu par Ruskin, encore profondément lié à la foi chrétienne du Moyen-Âge, Proust oppose une interprétation différente: le premier des peintres modernes, qui, par sa conception ultra-rationaliste de l’espace et son amour pour la matière, a transformé la vision du monde en Europe³⁶». Or, comme en écho à ce paragraphe d’*Albertine disparue*, la toute dernière scène du *Decameron* nous montre le disciple de Giotto rêvant la fresque qu’il doit peindre. Le film nous montre ce rêve et cette fresque d’une manière réaliste, des acteurs prenant la place des personnages bibliques (à titre d’exemple, Silvana Mangano est la Vierge Marie³⁷). Giotto, chez Pasolini tout comme chez Proust, devient synonyme de réalisme et de présence charnelle.

Outre cet élément évident, d’autres images de Pasolini mêlent érotisme masculin et esthétique. Ainsi, dans *Teorema*³⁸, le protagoniste, personnage mystérieux dont on ne sait rien, séduit tous les membres d’une riche famille, un par un: père, mère, fils, fille et domestique, parvenant à une relation sexuelle dans chaque cas. Au début du film, l’image le présente dans une position extrêmement picturale: allongé sur une chaise longue dans le jardin, il penche la tête sur le côté selon un angle très esthétisant³⁹. La caméra insiste sur le double aspect christique et lascif (gros plan sur l’entre-jambe) de cette position. Plus tard, après la disparition du personnage, la fille de la famille consulte les photographies qu’elle avait prises de lui: l’une d’elles le montre comme un Christ en *pietà*, quoique sans la présence de la Vierge à ses côtés⁴⁰. La position de la main, allongée sur le bas de la poitrine, l’autre bras pendant sur le côté, et la tête également penchée, tout est là. On pense à une version tronquée de la *pietà* de Michel-Ange.

³⁵ III, SG, 227.

³⁶ ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA, « Giotto », *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 420-421.

³⁷ 1:44:25.

³⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Theorem* [1968], British Film Institute, 2007.

³⁹ 11:00.

⁴⁰ 55:59.

Cette comparaison rapide, et qui pourrait être creusée plus avant, nous amène à réfléchir sur le statut de l'homosexualité dans l'œuvre d'un artiste homosexuel. La proximité de Proust et de Pasolini dans leur traitement du corps masculin, à la fois charnel – haptique – et mystique, comme le démontre en particulier la référence à Giotto, révèle leur capacité à exprimer de manière implicite une sensibilité nouvelle vis-à-vis de l'homosexualité. Cette sensibilité nouvelle est profondément positive, et c'est sans doute là que nous pouvons trouver la plus importante relativisation du discours explicite du narrateur sur les homosexuels, qui lui, est négatif. Je suis, ici, la déclaration de Julia Kristeva dans *Le Temps sensible*: « La sensualité remplace le sexe identitaire⁴¹ ». Si des barrières semblent dressées au fil du roman entre des communautés présentées tragiquement comme des espèces différentes, c'est la sensualité et l'érotisme qui permettent d'échapper à la taxinomie et à la compartimentation de la société. Baudelaire n'avait-il pas dit, d'ailleurs, que « [l]a Révolution a été faite par des voluptueux⁴² » ?

⁴¹ JULIA KRISTEVA, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 155.

⁴² CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, t. II, p. 68.

PROUST AU BRÉSIL: PREMIÈRE GÉNÉRATION

GUILHERME IGNÁCIO DA SILVA

À Érica Castro

Introduction

Je n'étais pas tout à fait le seul admirateur de Bergotte; il était aussi l'écrivain préféré d'une amie de ma mère qui était très lettrée; enfin pour lire son dernier livre paru, le docteur du Boulbon faisait attendre ses malades; et ce fut de son cabinet de consultation, et d'un parc voisin de Combray, que s'envolèrent quelques-unes des premières graines de cette prédilection pour Bergotte, espèce si rare alors, aujourd'hui universellement répandue, et dont on trouve partout en Europe, en Amérique, jusque dans le moindre village, la fleur idéale et commune. (I, p. 93)

La prédilection du Narrateur pour Bergotte – fanée bien avant la mort de l'écrivain – commence par la description de la petite coterie d'où les « premières graines » se sont envolées. En l'occurrence, les « premières graines » de la prédilection pour Proust au Brésil ont traversé l'Atlantique dans des boîtes qui apportaient en Amérique les dernières nouveautés de France, comme le Prix Goncourt 1919.

1. «*Bergotte en tournée*»

La fin du XIX^e siècle coïncide au Brésil avec la fin de la monarchie et le retour de la famille royale portugaise au Portugal, près d'un siècle après la fuite de la Cour vers Rio, à cause des invasions napoléoniennes. La république, une fois proclamée, n'apporta pas de grands changements. Même pas par rapport à l'attachement à la France et à sa culture. Les premières années de la République, par exemple, un journal de Rio envoyait un de ses collaborateurs à Paris, chargé de rapporter les dernières nouvelles de la capitale française: dans un même reportage, on lisait le

compte-rendu des discours à l'Académie française, quelques réactions contre le positivisme (la République avait été proclamée sous les auspices de Comte) et des nouvelles sur Sarah Bernhardt.

Les meilleures écoles de la république ont adopté la langue française comme langue officielle. À l'école, « on sentait partout la présence de la France », non seulement dans l'usage de grammaires en langue française, mais « même dans les autres disciplines » on étudiait « des textes français, dans des livres français ». « La plupart des étudiants de cette époque », constate un témoin, « s'ils ne maîtrisaient pas la langue, devaient quand même s'y débrouiller pour pouvoir comprendre » les livres adoptés dans les écoles (Nava, 2001, p. 27).

L'intérêt pour la France et la culture française a donné naissance à une expression qui n'a de sens qu'à l'époque: « faire l'Amérique ». La chronique de ces visites d'écrivains et hommes d'État européens en Amérique est abondante. Nous n'avons choisi qu'un exemple qui peut donner une idée de la présence de la France au Brésil au début du xx^e siècle, lors de l'arrivée des premiers exemplaires de la *Recherche*¹.

En avril 1909, Anatole France présidait à la Sorbonne un hommage à Machado de Assis, grand romancier d'origine africaine, un des fondateurs de l'Académie Brésilienne de Lettres (ABL). Un mois après cette cérémonie solennelle à la Sorbonne, Anatole arrivait en Amérique du Sud pour un séjour de presque six mois.

L'auteur du *Lys Rouge* était abondamment lu au Brésil. Le mémorialiste Pedro Nava l'appelle « le demi-dieu de ma génération ». Antonio Salles, oncle du mémorialiste, grand journaliste, écrivain et lecteur de littérature, a joué le rôle d'un vrai « trafiquant » des plaisirs associés aux livres du « demi-dieu »: « Il a été l'un des premiers à commenter *Les Dieux ont soif* – la bombe de 1912 – et a toujours été un des grands trafiquants de la marijuana anatolienne, qui laisserait ma génération tarée. » (Nava, 1986, p. 328). Comme le héros proustien, surpris par Swann en train de lire les livres de Bergotte, Nava adolescent est surpris par son médecin en train de lire son auteur préféré à l'époque: « Il a commencé à m'adresser plus souvent la parole, après le jour où il m'a surpris en train de lire, avec mon Anatole France entre les mains. Depuis lors, il m'a regardé d'une autre fa-

¹ Le rapport de ces visites (et de la « manie des conférences ») peut être lu dans le livre de BRITO BROCA. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1960.

çon. » (Nava, 1985, p. 125). L'envie de s'approcher du « demi-dieu » était tellement grande qu'un jeune reporter a envahi la chambre de l'écrivain dans son bateau, qui faisait une halte d'un jour à Rio avant de partir en Argentine. Tandis qu'il lisait « le quatrième tome » de *Grandeur et Décadence de Rome* couché sur son lit, l'écrivain s'excusait auprès de ses lecteurs de rester couché et de ne pas sortir du bateau, parce qu'il était « extrêmement souffrant » en raison d'une grippe attrapée pendant le voyage. La traversée de l'Atlantique en bateau et le long séjour en Amérique offraient autant de changements que le voyage des personnages anatoliens vers Florence dans *Le lys rouge*. Le jeune reporter revenait sur terre, fier de son exploit et des nouvelles extraordinaires qu'il rapportait: l'écrivain, en effet, ressemblait au vieillard érudit du *Crime de Sylvestre Bonnard*.

Le matin suivant, une commission d'écrivains de l'Académie venait à bord inviter l'écrivain à sortir se promener dans les rues de Rio. Ce matin même, Anatole est reçu en session solennelle par les académiciens. Dans son discours improvisé de remerciement, il fait l'éloge du Brésil, pays où il n'y aurait pas de « préjugés de race » et où il y avait encore la possibilité d'une « paix universelle ». Avant de rentrer au bateau, l'écrivain visite le fonds de la Bibliothèque Nationale de Rio et déjeune avec les autorités au Ministère des Affaires Étrangères².

Un mois plus tard, il retourne au Brésil pour une série de conférences à Rio et à São Paulo – la première décennie du siècle coïncide avec l'apogée de ce qu'on a appelé « la manie des conférences ». Lors de la première journée d'Anatole à São Paulo, les lycéens et les étudiants universitaires de la ville ont joui d'un jour de congé pour pouvoir aller saluer l'écrivain. Il était toujours suivi de près par les journalistes et les photographes, qui enregistraient ses moindres gestes et remarques, comme son exclamation devant une vue panoramique de la ville: «Rio est grandiose, c'est trop beau. Pour mon tempérament, c'est le paysage de São Paulo qui me convient. » Il part ensuite en caravane visiter une grosse ferme de café en province: de nouvelles remarques et photos sortent dans la presse.

Proust a aussi bénéficié de la « manie des conférences ». En 1926, de nombreux lecteurs proustiens ont rempli les salles de l'Académie et de

² Les remarques ironiques d'Anatole sur la visite ont été enregistrées par son secrétaire à l'époque, JEAN-JACQUES BROUSSON (1927).

l'École Polytechnique de Rio pour entendre Paul Hazard, professeur du Collège de France, qui apportait au Brésil la première lecture détaillée et générale de l'œuvre de Proust³.

2. «Avec une photo»

Pendant son long voyage en Amérique du Sud – d'avril/août 1909 – Anatole France était tombé amoureux de Jeanne Brindeau, jeune danseuse qui voyageait dans le même bateau, en tournée avec sa troupe dans les terres sud-américaines. À son retour en France, Anatole a trouvé son ancienne maîtresse, Mme de Caillavet, près de la mort: les bruits de son affaire amoureuse en Amérique étaient déjà arrivés à Paris. Mme de Caillavet est morte quelques mois après le retour de l'écrivain à la capitale. Son salon était le lieu d'où étaient parties les « premières graines » qui ont fait d'Anatole un écrivain connu mondialement.

Le jeune Marcel Proust s'était lié d'amitié avec Gaston de Caillavet, dont la femme, Jeanne Pouquet, a sans doute servi de modèle pour Gilberte Swann, premier et plus grand amour du héros de la *Recherche*. Lors du décès de Mme de Caillavet, Marcel envoie en même temps quatre lettres de condoléances: pour Gaston, sa femme, leur fille et pour Anatole France. L'écrivain, très ému, répond tout de suite à son « cher compagnon des beaux jours ». Mais Marcel ne s'est pas encore rendu compte du rapport entre la mort soudaine de la maîtresse et protectrice de l'écrivain et le long voyage en Amérique d'Anatole. C'est Robert de Flers qui, rencontré par hasard chez Larue, établira les rapports entre les faits. Dans une lettre à Reynaldo Hahn à propos de la mort de sa vieille amie, Marcel parle des « tristes choses » qu'il a apprises et dont il n'avait pas le soupçon – sombres détails qui mêlaient « une grande angoisse » à cette mort. Marcel apprendra encore de Mme de Scheikévitch que l'amie décédée s'était renseignée auprès d'elle quant aux détails d'un suicide avec un revolver. Comme dans *Le lys rouge*, l'accablement moral est la moindre des conséquences des méprises amoureuses.

³ La répercussion de ces cours dans les textes de critique de l'époque est analysée par MARIA M. LAUS PEREIRA OLIVEIRA dans une thèse inédite soutenue en 1993 à l'UFRGS, *A recepção crítica da obra de Proust no Brasil*.

Dans une des quatre lettres de condoléances envoyées par Marcel, on lit une demande qui peut nous aider à mieux définir le terme « génération », qui apparaît dans le titre de notre article: dans la lettre adressée à la jeune Sophie de Caillavet, un des modèles de Mlle de Saint-Loup, Marcel ose demander (avec les tergiversations habituelles) une photographie – le processus de création de la *Recherche* était déjà commencé:

Je penserai à vous même sans photographie. Mais ma mémoire fatiguée par les stupéfiants a de telles défaillances que les photographies me sont bien précieuses. Je les garde comme renfort et ne les regarde pas trop souvent pour ne pas épuiser leur vertu. Quand j'étais amoureux de votre Maman j'ai fait pour avoir sa photographie des choses prodigieuses. Mais cela n'a servi à rien. (*Corr. X*, p. 25)

Si l'on veut essayer de reconstituer les caractéristiques d'une première génération des lecteurs de l'œuvre de Proust (et de ses premiers traducteurs au Brésil) il ne faut pas parler de « génération » comme d'un univers où seraient classés des individus d'un même âge (d'après ce critère, Anatole France, Mme de Caillavet, Marcel, Gaston, Jeanne et Sophie établiraient trois générations successives). Il vaut mieux parler de certains intérêts, de certaines habitudes, qui établissent une coupure par rapport à la génération qui précède et à celle qui suit, de nouvelles habitudes et d'autres intérêts pouvant, bien sûr, coïncider avec les différences d'âge: Marcel, par exemple, ne comprend pas le retard de la réponse de Sophie de Caillavet à sa lettre – comme Mlle de Saint-Loup, Sophie appartient à une autre génération.

Quant à la première génération des lecteurs de la *Recherche*, certains intérêts et certaines habitudes de lecture sont facilement discernables. L'intérêt de cette première génération pour l'iconographie proustienne est sûrement un élément de distinction. On sait, par exemple, que, la semaine de sa mort, Roland Barthes (1905-1980) allait commencer un cours au Collège de France sur les photographies de l'univers proustien et sur leur rôle dans la création du livre. Son exemple est important parce qu'il nous montre à quel point cette génération des premiers lecteurs voyait dans ces photos un rapport nécessaire avec la création de l'univers de la *Recherche*⁴.

⁴ Ces cours ont été publiés par ÉRIC MARTY dans le cinquième volume des *Oeuvres Complètes* de Barthes aux éditions Seuil.

3. « Lire/Traduire »

Parfois l'intérêt pour les photos de l'univers proustien n'est qu'une reprise de la vieille jouissance de découvrir les clés d'une œuvre. Parfois, c'est bien autre chose qui est en jeu: au Brésil, une série de *Mémoires* a été développée à partir de l'exemple de certaines situations « proustiennes »: entrepris après avoir dépassé soixante-dix ans, les *Mémoires* de Pedro Nava – un médecin-écrivain – ont pour épigraphe le passage connu du *Temps Retrouvé*: « (...) et j'entreprenais mon ouvrage à la veille de mourir, sans rien savoir de mon métier.» La justification de la rédaction de ce cycle de *Mémoires* vient elle aussi de Proust:

Elles sont loin de ce que j'aimerais faire. Je ne me considère pas comme un grand écrivain pour les avoir à peine esquissées. Elles ont été écrites parce que je voulais avoir – volant ici une pensée de Proust – cette rencontre urgente, capitale avec moi-même. (Nava, 1985, p. 284)

Nava compte sur l'impulsion des évocations de la « mémoire involontaire » pour recréer son univers particulier: « Si la *batida* de l'état du Ceará est une *rapadura* différente, la *batida* de ma grand-mère Nanoca est pour moi une chose à part et fonctionne dans mon palais comme la *madeleine* de tante Léonie. »

Les deux confitures citées par Nava ont pour base la canne-à-sucre. Si celle préparée par sa grand-mère le met en contact avec le « temps perdu », elle le met en rapport avec le passé familial associé à la culture de la canne-à-sucre dans le nord et le nord-est du pays. La reconstitution du Brésil de la période coloniale par les plats et les recettes de cuisine est un trait nettement proustien d'un livre comme *Maîtres et esclaves*, de Gilberto Freyre. Car c'est justement «*petit Marcel*» qui a donné le branle à toute cette première génération de lecteurs de son livre:

[...] et tout le monde a été quelque peu volé par petit Marcel parce que c'était lui qui a donné forme poétique décisive et lancinante à ce système de récupération du temps. (Nava, 1974, p. 35 et 303)

Les poètes qui vont traduire l'œuvre de Proust pour la première fois en portugais (Quintana, Bandeira et Drummond) manifestent aussi dans

leurs œuvres poétiques l'intérêt pour une sorte de recherche d'un passé colonial refoulé ou tout simplement disparu. Mais ils remplacent les motifs de fierté familiale par la peinture de la détresse des habitants des grandes villes, où les images d'un passé colonial semblent si éloignées qu'elles rappellent « les pensées d'une existence antérieure ».

Pour Pedro Nava, la rencontre avec Proust a été, avant tout, une rencontre avec un nom et a coïncidé avec celle du « plus grand poète brésilien », un autre écrivain décisif pour le mémorialiste:

C'était encore dans cette cave chez les Machado que j'ai entendu, un peu plus tard de la part d'Aníbal, la nouvelle de la mort de Proust. Proust ? Qui ça, Proust? Il a expliqué. Un autre nom surgit lors de ma première visite chez lui. Celui de Drummond. Carlos Drummond. Je ne le connaissais pas et on m'a conseillé de le faire. (Nava, 1985, p. 47)

Le poète Carlos Drummond – premier traducteur d'*Albertine disparue* – est associé à Proust pour un autre motif – c'était lui qui faisait le tri des livres qui arrivait de la France dans de grosses boîtes; dans une de ces boîtes était le prix Goncourt 1919:

Son goût était sûr dans la sélection des noms inconnus jusqu'à la veille. Il lui suffisait de feuilleter un livre au moment de l'ouverture des boîtes, la lecture d'une seule page, d'une note en bas de page et Carlos faisait le tri avec assurance. Il décelait de nouveaux chemins et nous servait de guide. Cela a plu à Carlos. C'est lui-même qui l'a dit. (*Ibidem*, p. 174)

Le prix Goncourt 1919 fut reçu avec solennité par un groupe qui avait son « chroniqueur », José Nava, frère cadet du mémorialiste, qui, quarante ans plus tard, enregistra par écrit cet « événement » (Nava, 1960, p. 109-126). Pedro Nava connaissait très bien l'iconographie proustienne (beaucoup mieux qu'un lecteur contemporain) et il en parle assez souvent au long des sept volumes de ses *Mémoires*: la vue des photographies de l'univers de Proust l'a aidé non seulement à comprendre le contexte de la création de la *Recherche*, mais aussi à recréer son propre univers à lui. Dans un passage du premier volume de ses *Mémoires*, par exemple, le mémorialiste passe en revue de vastes archives photographiques familiales dont il a hérité et s'arrête sur une photo de la jeunesse de son père:

dans un jour de pique-nique, avec des dames en chapeau bilontre qui se tenaient par le bras, approchant leurs têtes, faisant guirlande, dans une attitude étudiée comme dans la photo où l'on voit Marcel Proust, la princesse de Brancovan, la princesse de Polignac, la princesse de Caraman-Chimay, Léon Delafosse et Abel Hermant. (Nava, 1974, p. 210)

Dans un autre passage de ses *Mémoires*, Nava déclare qu'il s'agit d'une de ses « manies »:

J'ai toujours eu la manie de découvrir des ressemblances pas seulement entre les personnes, entre les personnes et les figures de la sculpture et de la peinture, mais aussi entre certains personnages de la vie réelle et de la fiction. (...) Et c'est ce que je fais avec des personnages de Balzac, Anatole, Proust. Maria do Carmo Nabuco est la duchesse de Guermantes. (Nava, 1985, p. 82)

Son ancien professeur de français au lycée Pierre II à Rio avait un « air militaire » d'un personnage proustien:

M. Delpch, que nous appelions Deopeche, était sec, mince, musculeux et avait la vitesse de mouvements qui, quand j'ai lu Proust – me l'ont amené à l'identifier à Saint-Loup. (Nava, 2001, p. 28)

Son oncle, Heitor Modesto, qui le reçoit à Rio en 1916, rappelle la même figure proustienne:

Il était simultanément en plusieurs points de l'espace – vif comme la poudre, avec la même ubiquité que Proust a attribuée au marquis de Saint-Loup. (Nava, 1986, p. 238).

Dans toutes ces associations il semble avoir un degré de malice et de méchanceté qui dépasse la simple « manie » de découvrir des ressemblances: tout lecteur de Proust sait très bien que le marquis n'atteint cette « ubiquité » qu'après avoir endossé le même « vice » que son oncle homosexuel, se croyant obligé de se hâter pour ne pas être vu sortant d'un lieu suspect. Cela ne veut pas dire que l'oncle Modesto soit devenu homosexuel à ce moment de sa vie, mais que le profil du journaliste lié

à la menue politique aurait exigé de lui plus d'adresse pour essayer de sortir sain et sauf des intempéries quotidiennes.

N'y aurait-il pas une suggestion d'un certain éclat angélique qui précède les morts stériles dans la comparaison d'Albert Capol, un autre professeur de français de Nava, avec un portrait de Charles Haas, un des modèles avoués du personnage de Swann ?

Quand je feuillette l'iconographie proustienne, je le reconnais toujours dans les portraits de Swann-Charles Haas, surtout dans un portrait où celui-ci apparaît très jeune, les bras croisés, pupilles rêveuses. (*Ibidem*, p. 169)

Ce que Nava sentait pour la famille d'un de ses maîtres à la Faculté de Médecine (« pour tous ces gens de la famille de Maître Aurélio ») rappelle aussi ce que le héros proustien éprouve pour tout ce qui entoure Gilberte Swann et sa famille:

Je sentais pour eux plus ou moins ce que le Narrateur nourrissait pour Swann. Curiosité, intérêt, préoccupation. J'avais l'impression qu'ils étaient d'une essence différente et qu'une sorte d'incognito les entourait quand ils venaient à Belo Horizonte. (Nava, 1985, p. 299)

Sans doute l'association la plus surprenante établie par Nava est celle entre les escaliers de la maison de ses parents à Rio et une robe de la comtesse qui a servi de modèle à la création du personnage d'Oriane de Guermantes: leur maison du « 106, rue Aristides Lobo » était ravivée par « les escaliers qui se lançaient vers les côtés avec la même grâce que les falbalas remplis de fleurons argentés de la queue de la robe de la comtesse de Greffuhle, dans son portrait de 1896. » (*Ibidem*, p. 308) Nous ne citons que les lignes finales d'une phrase de douze lignes, qui essaie de mettre en scène par la syntaxe les courbes des falbalas de la robe de la comtesse.

Des passages comme ceux-ci sont nombreux au long de ce cycle de *Mémoires*. Cette œuvre est exemplaire d'une génération de lecteurs de la *Recherche* dans un autre sens encore plus important: pour cette génération, le roman proustien avait remplacé d'autres lectures quotidiennes, la *Recherche* étant devenue une nouvelle *Bible* pour toute une génération de lecteurs:

Longtemps j'ai eu *Os Sertões*, d'Euclides da Cunha, comme mon livre de chevet. J'ai fait de lui ce que les protestants font de la *Bible*, ce que je fais à présent avec Proust. D'après ce que je me rappelle, j'ai relu Euclides une vingtaine de fois et six fois la *Recherche* toute entière – six fois toute entière et, en plus, tous les soirs, quelques pages ouvertes au hasard. (Nava, 1985, p. 82)

Le poète Manuel Bandeira, premier traducteur de *La Prisonnière* et, à côté de Carlos Drummond, grande influence stylistique pour les *Mémoires* de Nava, recommande aux lecteurs d'une de ses chroniques d'acheter « son propre Proust »:

Celui qui veut lire Proust, celui qui veut le lire bien doit posséder *son* Proust à lui, doit acheter *son* Proust. Sinon il sera obligé de le lire de nouveau ou il sera malheureux pour le reste de ses jours. On ne doit pas lire Proust dans des exemplaires empruntés. (Bandeira, 1997, p. 100)

Cette chronique, publiée en 1937, a été motivée par le constat que le nom de « Proust » est le seul nom qu'on ne peut pas substituer au nom « lit » dans un alexandrin du poète Emílio de Meneses: « Ce lit, qui est le mien, qui est le tien, qui est notre lit... » Ce vers aurait pu s'appliquer « à tous ou presque tous les objets »: « Avec n'importe quel nom au masculin singulier le rythme se maintient, avec n'importe quelle quantité de syllabes, irréductiblement alexandrin. » D'après Bandeira, Proust est « la seule exception masculine des variations sur l'alexandrin »: quand on parle d'un écrivain comme Proust, finit le jeu amusant avec les syllabes rythmiques, tout tient à une expérience unique de lecture – Proust entraîne la dépendance et il vaut mieux avoir « son Proust » pour ne pas être pris au dépourvu, dans une crise d'abstinence pendant les nuits d'insomnie...

Antonio Candido (né en 1918), grand historien de la littérature brésilienne et, sans doute, le plus grand lecteur de Proust encore en vie au Brésil, a raconté dans un témoignage que les étagères des libraires à Rio et à São Paulo dans les années 30 et 40 étaient divisées par volumes de la *Recherche*: une étagère pour chacun des sept volumes du cycle proustien – à ce moment-là, apparemment les lecteurs suivaient les conseils de Bandeira...

Dans le premier de deux textes que Candido a publiés sur son « auteur préféré », toutes les citations sont en français⁵.

Membre de cette première génération de lecteurs de la *Recherche*, Candido lisait, lors de ce témoignage (en 2003) celui qui est un des plus beaux registres iconographiques de l'univers proustien: *Passion Proust. L'Album d'une vie*, de Jérôme Picon.

Nous espérons que ces exemples cités ci-dessus nous auront permis d'esquisser la définition du terme utilisé dans le titre de notre article: « première génération » est une allusion au regard de ces premiers lecteurs qui avaient le français comme deuxième langue et qui ont lu Proust dans les premières éditions de la *Nouvelle Revue Française*.

4. « Ni prose, ni vers »

Pour reconstituer le contexte des premiers lecteurs de la *Recherche* au Brésil, il faut parler bien sûr de la carrière des trois poètes qui ont entrepris la première traduction du cycle de romans proustiens en brésilien: Mario Quintana (qui a traduit quatre des sept volumes), Manuel Bandeira (traducteur de *La Prisonnière*) et Carlos Drummond de Andrade (traducteur de *La Fugitive*).

Le critère de l'âge et de l'année de naissance n'aurait pas été valable pour parler des trois poètes/traducteurs de la *Recherche* en portugais: Bandeira est beaucoup plus âgé que les deux autres; mais c'est lui-même qui constate dans ses mémoires le décalage d'années dans ses rapports littéraires:

Dans ma vie de poète, mes contacts ont toujours été avec des gens plus jeunes que moi (...). J'ai commencé à publier avec une génération qui n'était pas la mienne, et dans les générations suivantes, j'ai toujours eu de grands amis dans ses représentants les plus illustres. (Bandeira, 1997, p. 358)

Bandeira a commencé à écrire et à publier avant la naissance de Drummond et de Quintana, qui sont redevables des grands exploits littéraires de la génération de leurs aînés, à savoir: la rupture avec le Parnasse,

⁵ Allusion à « Notas de crítica literária – Vinte anos e... », texte publié dans *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 5, 4 mar. 1943.

la création poétique détachée des formes figées, la conquête du vers libre et la création d'une prose « poétique ».

La facilité d'écrire des textes de qualité tant en prose qu'en vers est un des traits caractéristiques des trois poètes-traducteurs. Elle a amené quelques lecteurs à commettre des « gaffes extraordinaires », comme le jeune mémorialiste Pedro Nava évaluant l'œuvre naissante de son ami Carlos Drummond:

Il a commencé très tôt à écrire des poèmes. Des vers. Et aussi quelques poèmes en prose. Au début sa prose m'attirait plus que sa poésie et j'ai commis la bévue extraordinaire (...) de dire à Drummond lui-même que sa poésie était bien mais que la prose était son fort. (Nava, 1985, p. 174)

La traduction intégrale d'*À la Recherche du Temps Perdu* faisait partie d'un effort plus général de diffusion, par les éditions Globo de Porto Alegre, des œuvres de littérature, avec une nette prédilection pour les auteurs de langue française. Dans ce sens ont été traduits aussi tous les volumes de la *Comédie Humaine*, les *Rougon Macquart* de Zola et le cycle des romans d'un auteur très lu à l'époque au Brésil, Roger Martin du Gard.

Lúcia Miguel Pereira, critique de l'œuvre de Machado de Assis et future traductrice du *Temps Retrouvé*, constate, dans un article publié en 1948, lors de la sortie de la traduction du premier volume de la *Recherche* par Quintana, le retentissement croissant de l'œuvre au Brésil et la floraison d'essais critiques. En lisant la traduction de Quintana, qui ne traduit que « ce qui est absolument intraduisible », Lúcia prévoit une augmentation des lecteurs du livre:

malgré les plaintes des éditeurs parce que, selon eux, personne n'achèterait plus de livres, l'entreprise de traduction de l'œuvre de Proust chez Globo n'est pas du tout risquée. (...) elle aurait eu une bonne fortune même autrefois, quand tout le monde lisait le français, et aura une meilleure fortune maintenant, quand on pourra comprendre Proust sans pour autant comprendre sa langue. (Pereira, 1948)

L'effort de traduire les sept volumes de la *Recherche* a eu comme résultat immédiat l'augmentation des articles sur l'œuvre de Proust publiés dans la presse⁶.

⁶ Le nombre des textes a été multiplié par vingt dans la décennie qui a suivi l'édition en portugais. Ces données sont extraites du travail de, M. M. L. P. de. Oliveira *A recepção crítica da*

La période de travail sur Proust coïncide avec une véritable révolution littéraire dans l'œuvre de Quintana. En 1948, année de sortie de sa traduction de *Du côté de chez Swann*, Quintana publie un livre de « poèmes » qui fait le point des innovations de la génération « Moderniste », celle qui a rompu avec les règles de composition littéraire imposées par le Parnasse. Le livre a pour épigraphe un morceau de dialogue entre le « bourgeois gentilhomme » et son maître de philo:

MONSIEUR JOURDAIN – *Non, je ne veux ni prose, ni vers.*

MAÎTRE DE PHILOSOPHIE – *Il faut bien que ce soit l'un ou l'autre.*

MONSIEUR JOURDAIN – *Pourquoi ?*

Ce dialogue sert d'épigraphe à *Sapato Florido (Chaussure Fleurie)*, livre qui rassemble des compositions poétiques où la forme traditionnelle des vers (avec séparation entre eux) a complètement disparu. La question de Monsieur Jourdain est donc centrale pour comprendre une nouvelle étape de la carrière poétique de Quintana et aussi les enjeux de la traduction que Quintana venait de publier: créer une prose essentiellement « poétique ».

Dans son livre précédent, *Canções (Chansons)*, la présence de Proust se fait sentir un peu partout et des citations de la *Recherche* apparaissent souvent dans un mélange assez proche de plusieurs volumes du cycle proustien. Le meilleur exemple est celui du poème intitulé «Segunda canção de muito longe » (« Deuxième chanson venue de très loin »): dans ce poème de 22 vers de longueurs très différentes (mélangeant des décasyllabes avec des vers de plus de vingt syllabes poétiques), le thème des cris, des « voix d'un autre temps », des chants oubliés – thème qui revient obstinément au long de *La Prisonnière* – est associé à l'apparition soudaine des souvenirs perdus d'un groupe de quatre enfants (« ma cousine, deux petits noirs et moi ») et d'une vieille tante malheureuse (*tante Tula*), qui se limitait à « railler avec les chiens » et qui n'a même pas eu le temps de terminer la lecture d'un roman en feuilleton: « tante Tula » a disparu « au fond d'un couloir sombre faisant coude », cherchant toujours son pince-nez perdu (Quintana, 1994, p. 49-50).

obra de Marcel Proust no Brasil. Porto Alegre, 1993. 450 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Conclusion

Et quand je serai mort, vous verrez ce que je vous dis: beaucoup de gens me liront, le monde entier lira mon œuvre. Vous assisterez à l'évolution de mon œuvre, dans le regard et dans l'esprit du public. Et vous verrez, Céleste – n'oubliez pas cela – que, si Stendhal a pris cent ans pour être connu, Marcel Proust le sera dans cinquante ans. (Albaret, 1973, p. 368).

D'après Céleste Albaret, peu avant sa mort, Marcel était déjà « sûr de sa gloire ». Il ne serait donc pas surpris de savoir que moins de vingt ans après le passage d'Anatole France par l'Amérique du Sud, la *Recherche* deviendrait le livre préféré d'une génération de lecteurs au Brésil. Marcel ne serait non plus fâché de constater que, pour ces lecteurs, le « temps perdu » n'aurait aucun rapport au passé médiéval ou à l'Ancien Régime; c'est lui-même qui a écrit qu'en réalité, « chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. » (Proust, 1989, p. 489).

Bibliographie citée:

- ALBARET, CELESTE, *Monsieur Proust*. (Souvenirs recueillis par Georges Belmont). Paris, Robert Laffont, 1973.
- BANDEIRA, MANUEL, *Crônicas da província do Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1997.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1997.
- BROCA, BRITO, *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1960.
- BROUSSON, JEAN-JACQUES, *Itinéraire de Paris à Buenos Aires*. Paris, Crès et Cie., 1927.
- CANDIDO, ANTONIO, « Notas de crítica literária – Vinte anos e... », in: *Folha da Manhã*, São Paulo, 4 mars 1943, p. 5.
- NAVA, JOSÉ, « Brasileiros nos caminhos de Proust », in: *Revista do livro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960, pp. 109-126.
- NAVA, PEDRO. *Baú de Ossos. Memórias 1*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.
- _____. *Balão Cativo. Memórias 2*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Chão de Ferro. Memórias 3*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Beira-Mar. Memórias 4*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1985.

- OLIVEIRA, M. M. L. P. DE, *A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Porto Alegre, 1993. 450 f. Thèse de Doctorat en Littérature Comparée soutenue à l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul (UFRGS).
- PEREIRA, LÚCIA MIGUEL, "Proust no Brasil", in: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31/10/1948.
- PROUST, MARCEL, *Du côté de chez Swann*. Paris, Gallimard (Pléiade T. I), 1987.
- _____. *Le Temps Retrouvé*. Paris, Gallimard (Pléiade T. IV.), 1989.
- _____. *Correspondance. T. X (1910-1911)*. Paris, Plon, 1983.
- QUINTANA, MARIO, "Segunda canção de muito longe", in: *Canções. Poesias*. São Paulo, Ed. Globo, 1994, pp. 49-50.



TOUT ET RIEN. LA VUE DE DELFT INVISIBLE DE PROUST¹

BERNHARD STRICKER

*As to the poetical Character itself
(I mean that sort of which, if I am any thing,
I am a Member [...]) it is not itself –
it has no self – it is everything and nothing [...].*
(John Keats)²

Les circonstances de la mort de Bergotte dans *À la recherche du temps perdu* sont assez extraordinaires sans prendre en considération la biographie de l'auteur et ce qui s'y trouve en ressemblances effectives³. Le problème d'une lecture biographique, comme je voudrais le montrer par le suivant, n'est pas uniquement de réduire l'intérêt de la scène du roman à la question de ce qui est le noyau réel d'une fiction littéraire, mais bien plus d'avoir tendance à manquer la façon décisive dont ce passage traite précisément du rapport entre le réel et sa représentation. Car en partant de la conviction que la description de la mort de Bergotte a sa source dans la vie de l'auteur, les lecteurs crurent tout aussi naturellement que le «petit pan de mur jaune» dont parle le roman devait incontestablement se trouver dans le tableau de Vermeer qui joue un rôle si décisif dans la scène. Or, il en est tout autrement, comme je montrerai – pour autant qu'il est possible de montrer quelque chose qui n'y est pas: le petit pan n'existe pas. Et la question bien plus intéressante que de savoir pourquoi la plupart des lecteurs de Proust furent dupe de son invention consiste à nous demander: pourquoi l'auteur se réfère-t-il à un tableau réellement existant pour ensuite inventer un détail qui ne s'y trouve pas?

¹ Cet article est la version abrégée d'une communication présentée en allemand à Bochum, le 14 novembre 2013, dans le cadre d'un colloque en honneur du centenaire de la publication de *Du côté de chez Swann*.

² John Keats, Letter to Richard Woodhouse du 27 octobre 1818, dans: John Keats, *Letters*, éd. Robert Gittings, Oxford, Oxford UP 1970, p. 157.

³ La scène de la mort de Bergotte se trouve dans Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard 1987-1989, t. III, p. 687-693.

À la recherche du « petit pan de mur jaune »

*On sait ce qu'on voit et ce qu'on doit voir;
on s'assure seulement que ce qu'on voit coïncide
avec ce qu'on doit voir, dans une possession calme,
sans quête, sans surprise.*

*Si donc nous recourons, au moins parfois,
au spectacle indirect, artificieux et facultatif d'un tableau,
si nous confions notre œil à l'œil d'un peintre,
comme on met son pas dans le pas d'un guide,
ce ne saurait donc être que pour voir autre chose
que notre part de visible.*

(Jean-Luc Marion)⁴

Les parallélismes étroits entre la scène de la mort de Bergotte et les événements de la vie de Proust sont bien sûr frappants.⁵ On sait d'ailleurs, ce qui fut montré par des recherches sur la genèse d'*À la recherche du temps perdu*, que la scène ne fut ajoutée au manuscrit qu'assez tardivement par Proust, à savoir après sa propre visite à l'exposition de peinture hollandaise au Jeu de Paume entre le 18 et le 24 mai 1921. Il avait pu y revoir la *Vue de Delft* qu'il connaissait déjà de son voyage aux Pays-Bas en 1902. Dans une lettre à Jean-Louis Vaudoyer dont l'article «Le mystérieux Vermeer» dans *L'Opinion* a attiré son attention sur l'exposition au Jeu de Paume il appelle la *Vue de Delft* «le plus beau tableau du monde».⁶ Il n'est pas très surprenant alors que la critique ait accepté avec le caractère autobiographique des incidents rapportés dans le roman l'existence véritable du petit pan de mur jaune et ne se soit occupée qu'à en relever l'endroit exact sur le tableau. Récapitulons donc d'abord les diverses façons possibles d'identifier dans la *Vue de Delft* de Jan Vermeer «un pan de mur jaune avec un auvent» qui ressemble à la description qu'en donne Proust dans son roman.⁷ Pour l'essentiel, nous nous sentons concernés alors par deux taches plus ou moins

⁴ JEAN-LUC MARION, *La croisée du visible*, Paris, Quadrige/PUF 2007, p. 49-50.

⁵ Pour ce qui suit, cf. LORENZO RENZI, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna, il Mulino 1999, p. 28 sq.

⁶ L'article de Vaudoyer a été repris dans DANIEL ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro 2001 (1993), p. 199-210.

⁷ Sur le site suivant on peut trouver nombre de citations qui indiquent les endroits possibles relevés par les critiques dans la tentative d'identifier le petit pan de mur jaune: <http://www.essentialvermeer.com/proust/proust.html> [15/09/2014].

jaunes qui se trouvent en bas à l'angle droit du tableau. Georges Painter, par exemple, nous dit que Proust désigne par le «pan de mur jaune» le toit du côté gauche de la porte de Rotterdam:

In the lower right quarter of the painting, immediately to the left of the first turret on the shadowed water-gate, he saw a fragment of rooftop caught by the sunlight of that eternal summer evening, with the pent-roof of its distant attic window, and beneath it the «little patch of yellow wall».⁸

Mais la partie du toit désignée par Painter n'est pas jaune du tout, elle est rouge ! Jaune n'est que la partie beaucoup plus étendue du toit juste au-dessus. Jean-Yves Tadié, l'éditeur de l'édition Pléiade, identifie avec le «petit pan de mur jaune» une tache plus en bas à l'extrême droite:

Le «petit pan de mur jaune» se trouve à l'extrême droite du tableau [...]. [...] on n'aperçoit pas d'auvent mais la partie supérieure d'un pont basculant, aux pièces de bois parallèles.⁹

Comme l'avoue Tadié lui-même, ce qui manque ici est l'auvent auquel nous réfère pourtant Proust. Se serait-il trompé en prenant le pont basculant pour un auvent ? Le critique d'art Jeffrey Meyers préfère s'associer à Painter en regardant comme le pan jaune en question non pas, cette fois-ci, le mur rouge en-dessous du toit à gauche de la porte de Rotterdam, mais le toit lui-même.

The famous patch of yellow *roof* (not wall) that the writer Bergotte sees in the moment of epiphany before his death appears just next to the pointed left turret of the Rotterdam Gate, amid the warm browns and blues of the stone buildings and tiled roofs, and it provides a golden contrast to the rich red roofs on the right side of the painting.¹⁰

Proust se serait donc trompé encore une fois en voyant le toit comme un mur et la fenêtre du pignon comme un auvent. Cela mène Lorenzo

⁸ GEORGE D. PAINTER, *Marcel Proust: A Biography*. London 1959, t. I, p. 307

⁹ MARCEL PROUST, *Recherche*, op. cit., t. III, p. 1740.

¹⁰ JEFFREY MEYERS, *Proust and Vermeer*, in: *Art International* 17 (mai 1973), p. 68-71, ici p. 69.

Renzi à l'hypothèse d'une existence de multiples pans jaunes dans le tableau de Vermeer que Proust aurait combinés dans sa mémoire (aidé comme il l'était dans son travail par une reproduction du tableau en noir et blanc):

[...] gli elementi della *Veduta di Delft* [...] non sembrano sempre chiaramente individuabili e soprattutto non si accordano tra di loro: se il muretto delicatamente « cinese » sarà quello di destra, il colore giallo va attribuito senz'altro al tetto solleggiato, e la preziosità sarà quella delle macchie luminose della barca e dei muri.¹¹

Non seulement toutes ces théories avancées par les critiques n'arrivent pas à identifier un pan de mur jaune qui serait exactement conforme à la description qu'en fait Proust, mais encore l'essentiel est bien plutôt qu'aucune d'entre elles ne réussit à expliquer la disproportion frappante entre la simplicité de l'objet perçu apparemment par Bergotte – un pan jaune – et la signification énorme dont il est chargé par l'écrivain, au point qu'il commence à douter de l'importance de son œuvre entière. Le journaliste allemand Dieter E. Zimmer fut peut-être le premier à constater, après avoir réexaminé le tableau de Vermeer, qu'il n'y a pas de petit pan de mur jaune dans la *Vue de Delft*.¹² Il explique cette absence par l'impossibilité de représenter une perfection telle que Proust l'avait imaginée pour le petit pan de mur jaune et par sa volonté de laisser de la place pour l'imagination propre du lecteur. Cette explication est incapable comme les autres de rendre compte de la disproportion entre l'insignifiance de l'objet et son effet immense sur Bergotte et si on la suit

Proust aurait pu choisir tout aussi bien un tableau entièrement fictif. Bien que Dieter Zimmer fût donc sur la bonne voie – effectivement il n'y a pas de petit pan jaune dans le tableau de Vermeer – il faut chercher une autre explication pour ce phénomène singulier.

¹¹ RENZI, *Apologia*, op. cit., p. 61.

¹² DIETER E. ZIMMER, *Auf der Suche nach dem kleinen gelben Mauerstück. Wie Marcel Proust bei Vermeer etwas sah, das gar nicht da ist*, dans: *Süddeutsche Zeitung*, 24/12/1996.

Le petit pan n'existe pas

*Une œuvre d'art devrait toujours
nous apprendre que nous n'avions pas
vu ce que nous voyons.*

(Paul Valéry)¹³

Pour se rendre compte que la vie d'un auteur ne détermine nullement d'une façon aussi directe la nature de ses écrits comme la plupart des lecteurs de Proust le supposèrent dans le cas de la scène de la mort de Bergotte, il aurait suffi de se rappeler que le personnage de Bergotte est l'illustration, déjà dans *Contre Sainte-Beuve*, du théorème du moi profond et donc de la non identité d'une personne réelle et sociale et de l'auteur éponyme. En plus, dans une ébauche de la scène qu'on a trouvée depuis dans les manuscrits de Proust, ce n'est pas Bergotte qui est supposé être l'alter ego de l'auteur Proust, mais John Ruskin qui vient voir une dernière fois avant sa mort des peintures hollandaises.¹⁴

J'avancerai l'hypothèse que les traces de Ruskin ne sont pas encore complètement effacées dans l'état final de la scène telle qu'elle se trouve dans la *Recherche*. Il suffit pour s'en apercevoir de consulter un passage de *Modern Painters*, dans lequel Ruskin parle de William Turner:

First, place an object as close to the eye as you like, there is always something in it which you *cannot* see [...]. [...] Secondly, place an object as far from the eye as you like, and until it becomes itself a mere spot, there is always something in it which you *can* see [...]. [...] And hence in art, every space or touch in which we can see everything, or in which we can see nothing, is false. Nothing can be true which is either complete or vacant [...].¹⁵

Ces deux grands principes de Ruskin préfigurent ce qui sera connu au 20ème siècle dans la phénoménologie husserlienne sous le nom de la

¹³ PAUL VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans: PAUL VALÉRY, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard 1957, t. I, p. 1153-1199, ici p. 1165.

¹⁴ Cf. MARCEL PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard 1971, p. 659-664. – Cf. RENZI, *Apologia*, op. cit., p. 27 ss

¹⁵ JOHN RUSKIN, *Modern Painters*, t. I (1843), dans: JOHN RUSKIN, *Selected Writings*, éd. Dinah Birch, Oxford / New York, Oxford UP 2004, p. S. 3-12, ici p. 4 sq.

«structure d'horizon», c'est-à-dire le fait que les choses nous sont données essentiellement sous un aspect partiel, qu'elles sont toujours perçues dans des perspectives changeantes mais incontournables. Cette perception naturelle du monde est objectivée selon Ruskin dans la peinture de Turner: celle-ci ne peint pas les choses elles-mêmes, mais leur façon d'apparaître et dévoile ainsi ce qui reste normalement invisible dans les actes de perception, tout en formant la condition de leur possibilité.

Pour en revenir au petit pan de mur jaune, celui-ci peut être regardé comme une mise en scène de ce qui est selon Ruskin tout à fait contre les lois de la perception ou de la représentation: le petit pan de mur jaune nous fait voir à la fois tout et rien, en associant la signification universelle qu'il revêt aux yeux de Bergotte avec son absence réelle dans le tableau de Vermeer. D'un côté, la scène dans la *Recherche* nous réfère à un lieu (la *Vue de Delft*) où il n'y a rien à voir, au moins non pas ce que nous y cherchions; de l'autre côté, l'expérience du petit pan de mur jaune que fait Bergotte ressemble en beaucoup d'aspects aux visions mystiques de l'absolu. Et cette association de la *visio mystica* nous autorise peut-être à rapprocher le «pan» français du *pa* grec («tout»), dont la forme masculine est *pa*, ce qui ressemble à son tour à la particule française de la négation, «pas». *Tout et rien*: le petit *pan* n'existe *pas*.

Ce qui a lieu dans la scène de la mort de Bergotte n'est donc nullement le récit d'un élément de la biographie de l'auteur ni d'un vécu quelconque, mais tout au contraire la mise en scène des conditions transcendantes de la représentation, elles-mêmes irréprésentables.

Tout et rien. L'hypotexte invisible

[...] und ist nicht das Nichts
eine Form des Vollkommenen?

(Thomas Mann)¹⁶

J'élaborerai par la suite cette voie d'interprétation, selon laquelle Proust ne nous renvoie pas à ses expériences autobiographiques mais à

¹⁶ THOMAS MANN, *Der Tod in Venedig*, dans: THOMAS MANN, *Tonio Kröger. Frühe Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer 1967, p. 436-516, ici p. 467.

des événements purement textuels, en rappelant une série de deux autres textes qui jouent un rôle décisif à l'arrière-plan de la scène de la mort de Bergotte. Il s'agit d'abord de la nouvelle *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831/37) dans laquelle se trouvent côte à côte deux peintres réels du 17^{ème} siècle, Nicolas Poussin et François Porbus, et le caractère excentrique du peintre fictif Frenhofer.¹⁷ Le suicide de Frenhofer à la fin du récit et la destruction de ses œuvres offrent une explication au fait que le chef-d'œuvre du titre de la nouvelle soit resté inconnu: en le faisant disparaître dans l'espace fictionnel, la tension créée par la coexistence de caractères historiques et fictifs dans l'espace du récit se résout.

Dans la nouvelle, Frenhofer nous fait connaître dans plusieurs discussions sur l'art et l'esthétique son projet ambitieux et pygmaliennes de ce qu'on pourrait appeler la «mimèsis totale», c'est-à-dire une perfection de la représentation qui effacerait la différence entre l'art et la vie, le vivant et sa représentation, en sauvant toute la vie du réel jusque dans sa représentation picturale. Cette limite entre l'image morte et la chose vivante même est marquée par des traits presque imperceptibles qu'évoque Frenhofer en faisant la critique d'un tableau de son collègue Porbus par les mots suivants: «C'est cela, et ce n'est pas cela. Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout.»¹⁸

Et ce « tout et rien » qui nous est déjà familier chez Proust, où il se trouve évoqué par le « petit pan » d'une façon beaucoup plus discrète, est l'objet véritable de ce tableau de Frenhofer, « La belle noiseuse », sur lequel il a passé des années à travailler et qui est dévoilé à la fin du récit sous les yeux de Poussin et de Porbus qui le commentent ainsi: «Apercevez-vous quelque chose?» – «Non. Et vous?» – «Rien.»¹⁹

C'est donc rien à proprement parler qu'aperçoivent les deux peintres dans le chef-d'œuvre de leur collègue extraordinaire et la fin du récit ne résout pas ainsi l'ambiguïté de la question de savoir si Frenhofer a échoué dans son projet trop perfectionniste ou si au contraire avec sa représentation de rien il ne fut pas en avance sur son temps en créant l'analogie picturale de ce «livre sur rien» qu'imaginera peu plus tard Flaubert.

¹⁷ HONORÉ DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans: HONORÉ DE BALZAC, *La comédie humaine X. Études philosophiques*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard 1979, p. 391-438.

¹⁸ BALZAC, *Chef-d'œuvre*, op. cit., p. 419.

¹⁹ Ibid., p. 435.

Ce qui est pourtant évident, c'est que le projet de Frenhofer s'attaque aux conditions mêmes de la peinture et de la représentation en général, tout comme le fait d'une manière différente le «petit pan» de Proust. Ainsi, on peut suivre le fil des relations intertextuelles: encore un pas de plus pour arriver à un autre texte qui traite des conditions de la représentation, *Le paradoxe sur le comédien* de Diderot, un dialogue qui fut publié en 1830, un an avant la première version du *Chef-d'œuvre inconnu*, et qui contient une anecdote qui inspira très probablement Balzac.²⁰

C'est comme *Le Quesnoi* à qui son ami saisissait le bras et criait: Arrêtez; le mieux est l'ennemi du bien; vous allez tout gâter... *Vous voyez ce que j'ai fait*, répliquait l'artiste haletant au connaisseur émerveillé; *mais vous ne voyez pas ce que j'ai là et ce que je poursuis.*²¹

Le peintre François Duquesnoy (1594-1643) ne fut pas seulement un contemporain, mais aussi un ami de Nicolas Poussin qu'on peut donc imaginer être l'ami qui dans cette anecdote essaie d'empêcher la destruction d'un tableau par excès de perfectionnisme – une constellation qui ressemble en plus d'un trait à l'action de la nouvelle balzacienne, bien sûr. Mais l'essentiel, c'est la façon dont les deux interlocuteurs dans le dialogue de Diderot décrivent le paradoxe central autour duquel tourne leur débat, à savoir la question de savoir si le comédien n'est pas d'autant mieux capable d'assumer un rôle s'il ne ressent pas vraiment les émotions exprimées et que celles-ci lui restent donc en dernière analyse étrangères. Au cours de cet argument, l'un des interlocuteurs s'exclame:

Le Second: À vous entendre, le grand comédien est tout et n'est rien.

À cela lui est répondu:

Le Premier: Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par

²⁰ L'influence des *Salons* de DIDEROT sur l'œuvre balzacienne est bien connue et a été étudiée par l'éditeur du *Chef-d'œuvre inconnu* dans l'édition Pléiade, René Guise, dans son introduction. (BALZAC, *Chef-d'œuvre*, op. cit., p. 393-412.) Il ne mentionne cependant pas *Le paradoxe sur le comédien*. L'importance qu'y tient la phrase du «tout et rien» citée ci-dessous lui a échappé.

²¹ DENIS DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien. Critique III*, édition critique et annoté par JANE MARSH, JEAN VARLOOT et al. Paris, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts 1995, p. 51.

excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit prendre.²²

Le comédien serait donc capable de représenter une multitude de rôles et de caractères, non pas en vertu d'une qualité substantielle quelconque, mais grâce précisément au manque de qualités, c'est-à-dire grâce à son propre néant, l'absence du propre tout court, qui lui permet d'assumer une variété de formes et d'identités.²³

Que le comédien ne soit rien en lui-même est la condition de son pouvoir de donner corps à des personnages divers. La relation mimétique est ainsi régie non pas par une logique de la ressemblance, mais par une logique de la différence, qui impose même que l'absence de qualités propres de l'acteur soit en proportion directe avec l'excellence de la représentation. Il est évident que selon cette logique la perfection de la représentation est au prix de l'anéantissement total de celui qui représente. C'est pourquoi Frenhofer se tue après avoir découvert ce que son tableau représente véritablement et c'est pourquoi Bergotte ne devient capable qu'au moment de son propre anéantissement d'apercevoir sous la forme du « petit pan de mur jaune » la représentation parfaite. Représentation de quoi ? De tout et de rien, c'est-à-dire de l'effacement de la différence même entre le réel et sa représentation.

Mimèsis et mémoire involontaire

*And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.*
(Wallace Stevens)²⁴

Bien sûr, Proust ne se réfère que très implicitement à la nouvelle de Balzac dans la scène de la mort de Bergotte, mais quand il met dans la bouche de celui-ci à propos du « petit pan » les paroles:

²² Ibid., p. 87.

²³ Pour l'interprétation du *Paradoxe* je dois beaucoup à la lecture qu'en fait PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE, *Le paradoxe et la mimèsis*, dans: Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes. Typographies II*, Paris, Galilée 1986, p. 15-36.

²⁴ WALLACE STEVENS, *Collected Poetry and Prose*, New York, The Library of America 1997, p. 8.

C'est ainsi que j'aurais dû écrire [...]. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune²⁵

cela reste vague pour le lecteur en tant que critique de l'œuvre romanesque de Bergotte, mais les mots revêtent une signification exacte en tant que référence/révérance au caractère de Frenhofer qui fait disparaître son motif sous de multiples couches de couleur. Mais Proust et Balzac se laissent comparer aussi sous l'angle du traitement de la tension entre fiction et thématization d'une réalité extratextuelle. Balzac se soumet avec sa nouvelle aux exigences d'un réalisme narratif et historique, car la mort de Frenhofer à la fin du récit garantit que les événements fictifs ne dépassent pas le cadre des circonstances historiques (dans lequel il n'y a pas de peintre connu sous le nom de Frenhofer) et restent en accord avec elles, tandis qu'en même temps l'ambiguïté du caractère de Frenhofer est gardée intacte. Était-il un génie en avance sur son temps ou un pauvre fou désespérant de sa propre médiocrité ? Personne ne le saura jamais définitivement, la question reste indécise ou même indécidable. Proust, par contre, en situant son « petit pan » inventé dans un chef-d'œuvre réel et même assez célèbre, ne se soucie guère de l'adéquation entre une réalité extratextuelle et son roman, il opère tout au contraire une mise en scène de la différence entre les deux, en sorte que l'« expérience transcendente »²⁶ du « petit pan », la coïncidence du tout et du rien, n'est présente dans le texte que sous la forme d'une différence, comme celle entre fiction et réalité, une différence telle qu'elle est constitutive de n'importe quelle représentation. Elle se manifeste par exemple dans les différentes façons dont le « petit pan de mur jaune » est perçu par Bergotte et par le lecteur : celui-ci ne voit rien quand il soumet à l'examen le tableau de Vermeer, celui-là est au contraire frappé par l'expérience d'une totalité parfaite. Mais une autre différence importante est enfreinte d'une manière significative dans la scène de la mort de Bergotte : la différence entre la conscience du personnage de Bergotte et la conscience du narrateur. Logiquement, le narrateur ne saurait savoir ce qui se passe dans la pensée de Bergotte au

²⁵ PROUST, *Recherche*, op. cit., t. III, p. 692.

²⁶ J'emprunte cette expression à GIORGIO AGAMBEN, *Introduzione*, dans : GIORGIO AGAMBEN, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 1979.

moment de sa mort. La barrière entre les hommes est d'ailleurs surmontable uniquement, comme ne cesse de l'affirmer le narrateur au cours de la *Recherche*, par le moyen de l'art. Et ce moyen lui sera révélé finalement, comme on sait, à travers l'expérience de la mémoire involontaire.

Je ne peux qu'esquisser ici en quoi l'expérience du petit pan de mur jaune est liée à la mémoire involontaire et nous invite à une réflexion sur les conditions de la représentation en général tout aussi bien que du roman de la *Recherche* même. La mémoire involontaire et l'expérience du petit pan de mur jaune surviennent toutes les deux d'une manière subite et ont un aspect dépossédant par leur gratuité et leur résistance au contrôle conscient de la part du sujet. Mais tandis que les « coups » de mémoire involontaire sont pour le narrateur chaque fois l'expérience d'un bonheur comblant, le petit pan de mur jaune devient pour Bergotte le signe de son échec artistique. Ce qui rend comparable finalement le petit pan de mur jaune et la mémoire involontaire n'est donc pas leur contenu phénoménal, mais la façon dont ils désignent une différence constitutive, comme on l'a montré pour le petit pan de mur jaune. Pour la mémoire involontaire, il est essentiel de comprendre que ce qu'elle rend présent, ce qu'elle re-présente, n'est pas un passé qui existait déjà comme tel avant le moment où il est ressuscité par le souvenir, mais qu'il s'agit dans cet élargissement d'un souvenir fragmentaire que Proust désigne une fois par le nom de « pan lumineux »²⁷ d'une véritable création de ce qui n'était pas avant, de ce qui ne se laisse comprendre dans son essence que rétrospectivement, après-coup, et qui a donc le caractère d'un « passé qui n'a jamais été présent ».²⁸ Walter Benjamin le dit clairement:

Bestandteil der mémoire involontaire kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewusstsein ist < erlebt > worden, was dem Subjekt nicht als < Erlebnis > widerfahren ist.²⁹

²⁷ « C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de *pan lumineux*, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit [...]. » PROUST, *Recherche*, op. cit., t. I, p. 43. [Je souligne; B.S.]

²⁸ La phrase est empruntée à Emmanuel Lévinas.

²⁹ WALTER BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire*, dans: WALTER BENJAMIN, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*.

Ce que la mémoire involontaire découvre dans le passé du sujet, c'est essentiellement du non vécu qui ne peut être vécu autrement qu'en s'en souvenant. Ici, tout comme dans le cas du petit pan de mur jaune, nous avons donc affaire à une différence constitutive de l'objet d'une représentation, une différence temporelle qui fait que l'objet de la mémoire involontaire nous a toujours déjà échappé. La «Vérité» dont Proust dit que son roman fut la recherche,³⁰ n'est donc pas à chercher du côté de la vie de l'auteur Proust. Ce serait d'ailleurs une vérité qui ne pourrait nullement prétendre à s'élever sur l'empire de l'historique et du contingent. La vérité de la *Recherche* consiste au contraire en ce qu'on pourrait appeler une «vérité de la fiction»: l'objet de la mémoire involontaire qui ne peut être représenté qu'à l'état du passé a pour cela un statut nécessairement indécidable, tout à la fois réel et fictif, parce qu'il échappe aux critères de la réalité valables pour ce qui est l'objet d'une possible expérience au présent. Ainsi, la mémoire involontaire démontre que la réalité au plus haut degré surmonte l'opposition entre le réel et le fictif pour réunir les deux dans une expérience qui ne peut être vécue qu'au passé et qui reste marqué par cette différence essentielle de l'après-coup.

Le visible et l'invisible

Pour anticiper le reproche de m'être trop éloigné du tableau de Vermeer dont il fut question au début de cet article, je voudrais indiquer pourquoi Proust me semble avoir choisi justement la *Vue de Delft* pour y placer son invention du petit pan de mur jaune. D'un côté, Vermeer avait du vivant de Proust la réputation d'un génie méconnu qui ne commençait à devenir célèbre qu'à l'époque.³¹

En ce sens, Vermeer illustre à merveille la possibilité de survie pour l'artiste dont il est question dans la scène de la mort de Bergotte et qui

³⁰ Cf. MARCEL PROUST, *Lettre à Jacques Rivière du février 1914*, dans: MARCEL PROUST, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, t. XIII, p. 98-100.

³¹ Cf. l'article de VAUDOYER: « Au milieu du siècle dernier, Vermeer de Delft était exactement, non point un méconnu, mais un inconnu. Cet artiste que, comme peintre, sinon comme poète, il est permis de préférer à Rembrandt lui-même, avait disparu de l'histoire de la peinture. » (ARASSE, op. cit., p. 200.) Cette opinion a dû être corrigée depuis; *ibid.*, p. 18 sq.

n'est pas sans rapport avec le thème du passé ressuscité par la mémoire involontaire. D'un autre côté, Proust choisit *La Vue de Delft* peut-être aussi à cause de la subtile déformation à laquelle le motif y est soumis par Vermeer. Déjà à l'âge de Proust on supposait que Vermeer avait fait usage d'une chambre noire pour la peinture de son tableau, pratique répandue du temps de l'artiste hollandais afin de représenter les sujets de peinture le plus exactement possible d'après la nature. Ensuite, on supposait qu'une chambre noire mal réglée était la raison du style flou, du pointillisme avant la lettre de Vermeer, des points lumineux qui se trouvent si souvent dans ses tableaux.³² Or, il n'en est rien, comme l'a montré récemment Daniel Arasse, car bien que l'effet que Vermeer peint ressemble réellement à un effet typiquement dû à l'usage d'une chambre noire, l'extraordinaire est qu'il l'utilise toujours exactement à des endroits où cet effet ne pourrait en aucune façon se produire en réalité. Ainsi, Vermeer ne serait nullement préoccupé de reproduire seulement une réalité donnée; ce qu'il cherche dans ses tableaux ce sont bien plutôt les frontières du visible qui en sont en même temps les conditions. Arasse parle à ce propos d'un invisible dans le visible:

Ce qu'il [Vermeer] en retient, c'est, en peinture, un effet de peinture, un flou ponctuel qui évoque (scientifiquement) et manifeste (picturalement) un *invisible dans le visible*.³³

³² CHARLES SEYMOUR, *Dark chamber and light-filled room: Vermeer and the camera Obscura*, dans: *Art Bulletin* XLVI, 3 (1964), p. 323-331.

³³ ARASSE, op. cit., p. 159.



L'APRÈS-VINTEUIL: LA PARTITION LITTÉRAIRE PROUSTIENNE VUE PAR LES COMPOSITEURS JORGE ARRIAGADA ET HANS WERNER HENZE

ARTHUR MORISSEAU

Claude Pascal, compositeur français, grand Prix de Rome de composition musicale en 1945, s'était attaché à créer une oeuvre musicale qui devait faire figure de Sonate de Vinteuil. Devant la difficulté de la tâche, il fut confronté au syndrome de la page blanche. Même si désormais sa Sonate pour violon et piano est appelée «Sonate dite de Vinteuil», son exemple rappelle l'angoisse qui saisit les compositeurs lorsqu'il s'agit d'écrire à partir du texte proustien.

Aujourd'hui, entre autres avec les problématiques de l'adaptation au cinéma du roman de Proust, la question n'est plus de savoir si l'oeuvre de Vinteuil a une existence qui la précède en dehors du livre, mais de se demander si elle en a une au-delà du roman, dans les espaces de réinvention. «Laissons de côté la question [...] de savoir [...] s'il faut la chercher dans Saint-Saëns, dans Franck, dans Chausson ou dans Stockhausen», écrivait Jean-Louis Backès¹. En effet, la melophrasis² proustienne, c'est-à-dire les évocations verbales de la musique de Vinteuil, se décline sur des dizaines de pages, sans que l'on sache ce qu'il en est à l'oreille. La perspective traditionnelle, qui veut que la littérature s'empare d'oeuvres musicales existantes, s'inverse avec l'oeuvre musicale fictive que Proust met en place. Dans quelle mesure la littérature peut-elle servir de modèle formel à la musique ? Je vais montrer que la partition littéraire³ a une existence en tant qu'oeuvre en

¹ BACKES JEAN-LOUIS, *Musique et littérature*, Presses Universitaires de France, 1994, page 233.

² Dans la critique littéraire, la description d'une oeuvre d'art enchâssée dans le récit est appelée ekphrasis. Pour la musique, le terme de melophrasis, forgé en 1993 par Rodney Stenning Edgecombe, commence à prendre de l'importance.

³ Les termes de «partition littéraire», mis en avant par Andrej Hejnej, désignent une citation musicale dans le texte littéraire. Si une partition musicale peut être reconnue à la simple lecture, il doit pouvoir en être de même d'une partition littéraire. Toutefois, cette notion n'existe encore que pour évoquer une musique existante. Le changement de paradigme mettant en avant le fait que la littérature détermine la musique en une transformation féconde est envisageable par la présence du compositeur fictif qu'est Vinteuil et de sa prise en charge d'oeuvres imaginaires.

devenir, entre objectivité de l'approche théorique et subjectivité des personnages et du lecteur. En effet, même si Proust a parfaitement conscience de ne pouvoir reproduire la musique sur le papier⁴, il n'oublie pas ce que son langage-métaphore doit à l'analyse musicale proprement dite. Mon approche relève alors d'une tentative de définition d'une partition littéraire proustienne mise à l'épreuve du langage musical. Son essence se situerait aux confluences de la musicologie et de la création littéraire – somme toute, là où Proust s'attache à redéfinir la part insaisissable de la musique.

Je me contenterai, dans cet article, d'aborder deux cas particuliers, qui prouvent que c'est en ouvrant le champ des possibles que la Sonate et le Septuor, oeuvres majeures de Vinteuil, prennent pleine possession de leur infinie puissance: l'exemple de Jorge Arriagada⁵, qui illustre l'oeuvre de Vinteuil sans formalisme aucun, et celui de Hans Werner Henze⁶, qui investit cette même oeuvre avec une sensibilité toute nouvelle.

Composer à partir du texte d'*A la Recherche du temps perdu* affirme de manière sous-entendue qu'une musique puisse être expressive en soi, et non seulement subjective. La métaphore proustienne se veut l'égale d'une musique qui oscille entre l'objectivité et la subjectivité et permet, si ce n'est une certaine formalité (Proust n'est pas un auteur naturaliste), du moins d'orienter notre perception de l'oeuvre de Vinteuil, comme ce célèbre passage en est l'exacte illustration:

Sous l'agitation des trémolos de violon qui la protégeaient de leur tenue frémissante à deux octaves de là – et comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade, on aperçoit deux cents pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse – la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore.⁷

⁴ Il se distingue, par exemple, de Balzac qui, avec sa nouvelle *Gambara*, avait évoqué la musique sous la forme d'un assemblage de rhétorique musicale et de termes solfégiques. Même si les musicologues ne pouvaient pas prendre en défaut le grand écrivain, son analyse était purement technique: c'était l'échec de la musique en littérature.

⁵ JORGE ARRIAGADA a composé la musique du film *Le Temps retrouvé* de RAOUL RUIZ.

⁶ HANS WERNER HENZE a composé la musique du film *Un Amour de Swann* de VOLKER SCHLÖNDORFF.

⁷ PROUST MARCEL, *Du Côté de chez Swann* [1913], Gallimard, 1988, page 260.

François-Régis Bastide écrivait très justement: «De tous les écrivains à musique, Proust est certainement le seul qui ait entrevu comme un compositeur les sons, la durée, la couleur et le rythme. A côté de lui, Thomas Mann est un pédagogue, Stendhal un chanteur de rues et Rousseau un copiste de village. Le vrai devin, c'est Proust.»⁸ Comment la partition littéraire proustienne se dégage-t-elle alors du texte ? Bien que la musique et la littérature soient deux arts du temps et de la suggestion, la musique, langage universel, dépasse ces deux catégories, permettant de mettre en avant une positivité du passage de la littérature à la musique.

L'originalité du compositeur Jorge Arriagada dans *Le Temps retrouvé* (1999) de Raoul Ruiz tient tout d'abord à sa réappropriation des références musicales. En effet, il prend au mot Proust lorsque celui-ci avait donné des possibles modèles de la musique de Vinteuil. Toutefois, il reprend plus une certaine musicalité nouvelle de l'époque que les références précises de Proust dans sa *Correspondance*. Bien qu'il s'attache aussi à l'esprit du texte, il utilise plusieurs contextes musicaux du début du XX^e siècle et réinvestit la modernité musicale française ou allemande. Il s'attache alors à reproduire l'ambition de Proust telle que Hoa Hoï Vuong la met en avant: «Ce qui nous semble justement précieux, c'est ce besoin qu'eut Proust, non pas de travestir ses références sous un vain brouillage, mais celui de refondre une multitude d'impressions musicales dans un tout homogène et consubstantiel au reste de l'oeuvre»⁹. Je ne vais pas reprendre, dans cet article, les différents clins d'oeil musicaux qui sont présents dans la bande-originale du film, mais plutôt me consacrer à la Sonate proprement dite, qui apparaît dans cet univers musical entre imitation et création.

Normalement absente du recueil *Le Temps retrouvé*, elle s'y retrouve par l'intermédiaire de la matinée chez les Guermantes, aussi appelée le «bal de têtes», cristallisant à la fois l'écoute de Swann lors de la soirée Sainte-Euverte dans *Du côté de chez Swann* et celle du Narrateur lors de la soirée organisée par Charlus chez les Verdurin, au cours de laquelle le Septuor est interprété, dans *La Prisonnière*. Jorge Arriagada a conservé

⁸ BASTIDE FRANÇOIS-RÉGIS, «Vinteuil ou Proust et la musique», in PROUST, collection Génies et Réalités, Paris, Hachette, 1965, page 215.

⁹ VUONG HOA HOÏ, *La description musicale dans le roman du XX^e siècle*, s.n., S.I., 2000, pages 54-55.

les deux instruments de la Sonate, le violon et le piano, qui se répondent plus dans des thèmes évanescents que dans une réelle forme sonate: en effet, Arriagada a conçu la Sonate pour le cinéma, aussi est-ce principalement des sortes de variations qui se terminent pour la plupart en suspens, sur une demi-cadence. De plus, il a voulu conserver une grande liberté harmonique, se rapprochant du projet proustien d'une Sonate qui est sans cesse redécouverte selon les moments de l'écoute. Les thèmes se déploient en conservant une unité, inscrivant l'oeuvre de Vinteuil dans une conception cyclique de la musique, développée par Schumann et Franck. En effet, auparavant, dans la tradition classique, chaque mouvement possédait son matériau musical propre, alors que chez Vinteuil – autant celui de Proust que celui d'Arriagada –, le même motif, décliné, peut s'entendre dans les différents mouvements. Yann Rocher remarque que «la première partie de la Sonate d'Arriagada emploie le même type de langage mélodique et harmonique que la *Sonate pour violon et piano en la* de Franck [...], avec le thème d'accords arpégés en anacrouse au violon de l'*Allegretto* ben moderato et le tapis sonore en arpèges rapides au piano de l'*Allegro*»¹⁰. Il ajoute que «du mouvement lent de la *Sonate pour violon et piano en la* de Fauré, Arriagada conserve la structure mélodique ascendante à sept notes du piano, répétée quatre fois, qu'il transpose au violon»¹¹. Cela n'est pas sans faire penser au Septuor, que nous savons élaboré à partir d'un «chant de sept notes»¹². Ainsi, Jorge Arriagada ne se départ pas d'un travail minutieux sur les caractéristiques musicales de certains compositeurs que Proust appréciait. Toutefois, comme le rappelle Yann Rocher, «les structures mélodiques et harmoniques de l'époque sont reprises, mais jamais à l'identique. Elles subissent le plus souvent une transformation et occupent dans la musique une fonction différente de celle d'origine»¹³.

Je vais prendre maintenant un exemple concret afin d'illustrer cette conception de ce que l'on pourrait appeler, en parodiant Jacqueline Au-

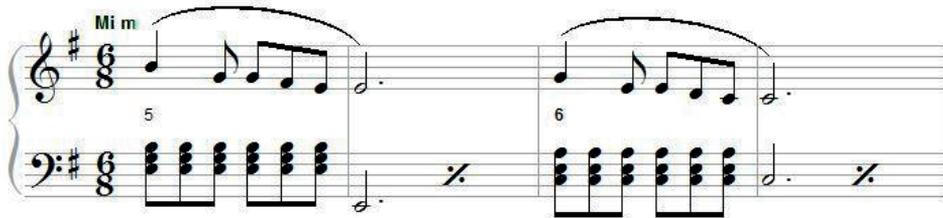
¹⁰ ROCHER YANN, «La musique au corps, à propos du Temps retrouvé de Raoul Ruiz», in DOMINIQUE BAX (dir.), *Théâtres au cinéma n°14*, consacré à Raoul Ruiz, mars 2003, page 67.

¹¹ ROCHER YANN, *ibid.* ARRIAGADA JORGE, *Le Temps retrouvé*, bande originale du film de RAOUL RUIZ, «Sonate de Vinteuil II», piste 5.

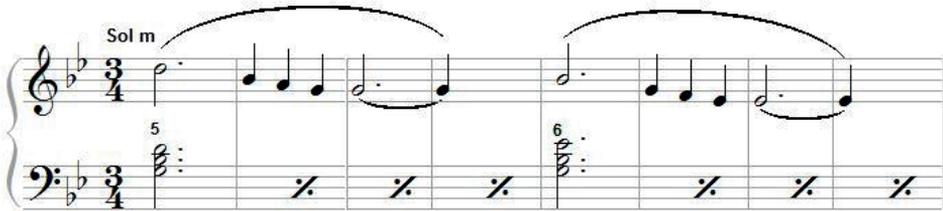
¹² PROUST MARCEL, *La Prisonnière* [1923], Gallimard, 1989, page 238.

¹³ ROCHER YANN, *ibid.*

thier-Revuz, des «îlots musicaux», c'est-à-dire des citations, une réalité d'insertion d'une énonciation, en l'occurrence ici d'un trait musical, dans une autre, comme le fait régulièrement Proust au travers des personnages d'Odette ou de Mme Verdurin, dont les traits de langage au discours indirect sont signalés par des guillemets pour noter à la fois la distorsion et l'aspect citationnel. Dans la musique d'Arriagada, qui illustre musicalement un procédé textuel, nul besoin de guillemets, simplement d'une oreille avertie. Dans la troisième partie de la Sonate, Arriagada ouvre sur un thème au piano qui annonce celui au violon à venir¹⁴.



En réalité, ce thème au violon est une simple transposition du solo de violon de la fin de la *Danse macabre* (1874) de Camille Saint-Saëns.



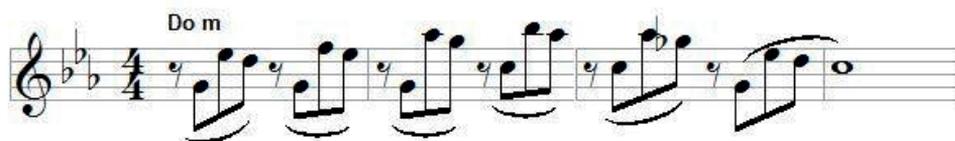
Le thème est transposé d'une tierce mineure, passant de sol mineur à mi mineur. Le thème suivant ne fait pas exception¹⁵. Outre le fait qu'il récupère clairement les guirlandes de huit triples de «Aquarium», extrait du *Carnaval des Animaux* (1886) de Saint-Saëns, il en reprend également

¹⁴ ARRIAGADA JORGE, *op.cit.*, «Sonate de Vinteuil III», piste 6, 00:11.

¹⁵ ARRIAGADA JORGE, *op.cit.*, *ibid.*, 00:27-00:51.

la même harmonie (degrés presque identiques) et la tonalité en la mineur. Toutefois, il est sensiblement différent, et sa carrure est modifiée. On retrouve tout de même, dans les deux mélodies, le ré dièse, propre au mode mineur dans ce cas, et le fa dièse, qui donne une consonance majeure à l'ensemble.

C'est alors que la «petite phrase», hymne de l'amour de Swann et d'Odette, annonce sa venue par une amorce en do mineur¹⁶ qui la précède: outre le fait qu'à l'écran l'attention du Narrateur est soudainement aiguïlée – Yann Rocher parle «d'effroi»¹⁷ –, on reconnaît dans cette amorce la «douceur rétractée et frileuse» due au «rappel constant de deux [notes]»¹⁸, ici le sol et le do.



Enfin, la «petite phrase» apparaît¹⁹. A l'écran, le Narrateur se crispe et des larmes coulent le long de son visage.



¹⁶ ARRIAGADA JORGE, *op.cit.*, *ibid.*, 01:29-01:50.

¹⁷ ROCHER YANN, *op.cit.*, page 70.

¹⁸ PROUST MARCEL, *Du côté de chez Swann*, *ibid.*, page 343.

¹⁹ ARRIAGADA JORGE, *op.cit.*, *ibid.*, 02:12-02:50.

Elle se caractérise tout d’abord par sa grande hétérogénéité harmonique: la toute première partie de la phrase s’achemine vers un élan en fa dièse mineur, comme si Arriagada voulait faire un clin d’œil à la tonalité donnée dans le texte par Proust²⁰, tonalité que le compositeur semble avoir abandonnée. A deux reprises, la «petite phrase» module à la tierce majeure. Elle se termine étonnamment sur une demi-cadence, en une suspension qui appelle la cadence du violon. Il est à noter que, si c’est le violon qui a le thème de la «petite phrase», alors que dans le roman aucune indication n’est donnée pour trancher, le reste de la Sonate fait alterner les thèmes par les différents instruments, tel que Proust l’imaginait. Enfin, on peut ajouter que la «petite phrase» d’Arriagada se construit pour elle-même, c’est-à-dire qu’elle ne semble s’inspirer d’aucune phrase préexistante, s’attachant ainsi au plus près du texte et de l’acte de création.

Ce rapprochement constant avec des phrases transposées ou transformées qui font partie de l’univers musical réel, loin d’être une refonte stérile, nous paraît être, à l’instar de Yann Rocher, un «enjeu de crédibilité»²¹.

En se référant à des inspirations diverses lorsqu’il s’empare du texte de Proust pour lui donner vie, Arriagada révèle plus un principe que l’on pourrait appeler, sur le modèle de l’intertextualité, «l’intermusica-

²⁰ Nous apprenons dans «Un Amour de Swann» que la Sonate de Vinteuil est en «fa dièse» (*Du Côté de chez Swann*, page 203). De nombreux critiques se sont attelés à trouver des référents musicaux ou littéraires à cette tonalité. Fa dièse mineur ou majeur, s’interroge Hoa Hoï Vuong. Je prends le pari du mode mineur, comme le fait Jean-Louis Backès, consciemment ou non, en parlant, sans donner plus de précisions, de la «Sonate en fa dièse mineur, pour violon et piano, de Vinteuil» dans *Musique et littérature*, page 87. En réalité, la tonalité «fa dièse majeur» est l’ enharmonique de «sol bémol majeur», c’est-à-dire qu’elles coïncident toutes deux, comme s’il s’agissait d’une homophonie. Dans ce cas, la désignation est plutôt celle de «sol bémol majeur». Face à l’absence de précision de M. Verdurin lorsqu’il évoque la «Sonate en fa dièse», tout laisse à penser que cette dernière est sur le mode mineur. C’est sans surprise que l’on retrouve cette même tonalité dans les propos du baron de Charlus pour qualifier le Septuor: «On a eu un fa dièse qui peut faire mourir de jalousie Enesco, Capet et Thibaud; j’ai beau être très calme, je vous avoue qu’à une sonorité pareille, j’avais le cœur tellement serré que je retenais mes sanglots» (*La Prisonnière*, page 275). Sans entrer dans des caricatures grossières, les sanglots retenus de Charlus (même s’ils se rapportent peut-être plus à Morel qu’à la musique de Vinteuil) tendent tout de même à confirmer l’hypothèse de la tonalité mineure, souvent rapprochée de la tristesse et de la mélancolie.

²¹ ROCHER YANN, *op.cit.*, page 66.

lité»: toute musique se construit suivant un fourmillement intellectuel et sonore qui la précède. Aussi, lorsque le Septuor se fait entendre, on retrouve certains thèmes entendus tout au long du film sous différentes formes rythmiques ou mélodiques, tout comme le Septuor chez Proust fait référence à diverses autres pièces de Vinteuil. «Mais mon Dieu, j’oubliais, c’est l’heure: le Septuor de Vinteuil», s’écrie Madame Verdurin, glissant une pièce dans le théâtrophone d’où s’élève alors le Septuor. S’ensuivent des impressions qui, selon Yann Rocher, illustrent la conception de la musique au cinéma de Raoul Ruiz: «la musique occupe parfois une fonction de continuum pensé avec les images et les voix»²². Les sirènes, les pas dans la rue, les chants de soldats, les bruits de la ville se confondent avec la musique, «dans un moment extra-temporel»²³. En ce qui concerne le Septuor lui-même, il se compose d’un piano, d’un violon solo, et de cordes diverses parmi lesquelles on distingue au moins un alto et un violoncelle – les sirènes peuvent faire office d’un instrument ultime, mêlant leurs voix. Son thème principal est un thème de la Sonate: c’est celui qui se rapproche de «*Aquarium*» de Saint-Saëns et que nous avons retranscrit précédemment. On y retrouve exactement les mêmes notes, simplement les rôles sont inversés; la phrase du violon est passée au piano, et celle du piano au violon. Ainsi les arpèges dans la Sonate sont-ils joués au piano, quand dans le Septuor ils sont désormais joués au violon, presque réduits à des trémolos, qui annoncent la phrase musicale, comme l’écrivait Proust. Le thème, quant à lui, est au piano dans le Septuor et au violon dans la Sonate. Cela illustre une nouvelle fois les conceptions sensibles et musicales de Proust à savoir celle de la perception de la musique par le biais d’une mémoire fluctuante ou celle de la complémentarité et de la réversibilité des thèmes. En définitive, Jorge Arriagada construit une musique à base d’impressions et de données propres au texte et à l’univers proustien.

Il reste alors à évoquer la proposition de Volker Schlöndorff et Hans Werner Henze dans le film *Un Amour de Swann* (1984). Le réalisateur et le compositeur ont adopté le parti-pris de surprendre l’auditeur. Ainsi

²² ROCHER YANN, *op.cit.*, page 68.

²³ ROCHER YANN, *ibid.*

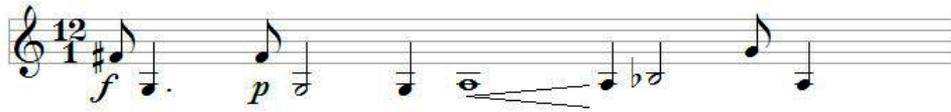
est-ce tout d'abord un Septuor et non une Sonate que l'on retrouve dans le film à divers moments, par exemple quand Swann compare le salon des Verdurin au cercle de Dante, ou lors de la scène des catleyas. Le Septuor est composé, lors d'une première écoute, d'un violon solo, d'un piano, d'une harpe et de cordes (alto et violoncelle à l'écran). Lors de la dernière écoute, qui coïncide avec la première, le Septuor est devenu un orchestre à l'écoute, alors que ce sont toujours les mêmes interprètes à l'écran: un décalage est introduit entre le son et l'image. Voici comment Schlöndorff décrit la «petite phrase»:

La première musique qu'on entende c'est la 'petite phrase' de la Sonate, jouée par un sextette à cordes et une harpe. Par la suite, un grand orchestre reprendra la petite phrase en variations dodécaphoniques et accompagnera Swann tout au long du parcours de son amour, de sa jalousie et finalement jusqu'à sa mort. Henze s'est décidé pour le grand orchestre parce que 'les sentiments d'amour sont grandioses et tragiques. Swann n'est pas moins que l'Iphigénie de Gluck ou que la Phèdre de Rameau', dit-il. 'Je lis Proust comme une grande oeuvre lyrique'. De grands coups d'archets fouettent la jalousie de Swann, une voix de *sopranino* accompagne les mensonges doucereux d'Odette, le thème des chrysanthèmes rappelle ce premier soir où elle le congédie en lui donnant une fleur. Un orgue baroque résonne dans les faux fastes de la maison de passe, le trémolo des cordes souligne sa mauvaise conscience et ses genoux tremblants en quittant ce lieu. Dans l'air de la folie, comme Henze intitule le monologue furieux de Swann la nuit aux Tuileries, il y a du Tristan, alors que la fanfare militaire, à la fin, annonce la guerre de 1914. Et le tambour rythme la marche triomphale d'Odette qui est aussi la marche funèbre de Swann.²⁴

La musique de Henze n'est pas réellement dodécaphonique, mais essentiellement sérielle: c'est de l'atonal libre. Cela crée une atmosphère étrange, grinçante et inquiétante. La «petite phrase»²⁵ est fréquemment réutilisée, légèrement modifiée, toujours très libre.

²⁴ SCHLÖNDORFF VOLKER, «A propos de l'adaptation d'*Un amour de Swann*. Notes de travail.», *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, n°34, 1984, page 191.

²⁵ SCHLÖNDORFF VOLKER, *Un Amour de Swann*, film cinématographique, 00:15:01.



Des harmonies classiques subsistent toutefois dans sa musique. Pour Schlöndorff, chacun s’imagine l’oeuvre de Vinteuil de manière différente selon le contexte, son humeur, les personnes qui nous entourent. Avec Henze, ils ont alors voulu faire une Sonate de Vinteuil et une «petite phrase» telles que personne n’aurait jamais pu se les imaginer.

Il fallait avant tout une musique que personne n’ait encore entendue, à laquelle personne n’ait encore associé un souvenir, une musique vierge. Elle ne pouvait être qu’une musique d’aujourd’hui, oeuvre d’un compositeur de même tempérament. Hans Werner Henze représente ce même souci de style, d’abord parce qu’il procède de ceux dont Proust parlait lui aussi, Debussy, Wagner, et puis Mahler. Sa musique nous surprend tout autant que la Sonate de Vinteuil a surpris le clan Verdurin et surtout les Guermantes. Henze a composé cette petite Sonate d’après les indications de Proust, mais avec l’oreille et la sensibilité d’aujourd’hui, sans jamais faire du faux XIXème siècle²⁶.

Pour Henze et Schlöndorff, il s’agit alors de créer un possible de Vinteuil à l’opposé de l’attente du spectateur, tout en restant fidèle à Proust. Henze déclare lui-même: «On a souvent désigné ce thème comme la ‘petite phrase’, la Sonate pour violon et piano de César Franck. Mais c’est une réduction trop simpliste. Proust dit lui-même qu’il voulait décrire une phrase musicale. J’ai tenté de saisir, de comprendre comment il la décrit»²⁷. Ainsi, les deux notes qui font se retourner Swann²⁸ quand il reconnaît la musique de Vinteuil font écho aux deux notes dont le «rappel constant» donnait à la musique une «douceur rétractée et frileuse».²⁹ Ces

²⁶ SCHLÖNDORFF VOLKER, «A propos de l’adaptation d’*Un amour de Swann*. Notes de travail», *ibid.*, page 190.

²⁷ HANS WERNER HENZE cité in SCHLÖNDORFF VOLKER, *Tambour battant: Mémoires de Volker Schlöndorff*, Paris, Flammarion, 2009, page 287.

²⁸ SCHLÖNDORFF VOLKER, *Un Amour de Swann*, *ibid.*, 00:14:54.

²⁹ PROUST MARCEL, *op.cit.*, page 343.

deux notes, un fa dièse et un sol dièse suraigus, apparaissent indifféremment au piano ou au violon, et annoncent la plupart du temps la «petite phrase». De plus, l'utilisation de la musique sérielle n'est pas sans faire penser aux motifs que cette musique met en place, ce qui rappelle indubitablement le terme de Proust, comme si Henze souhaitait précisément le prendre au mot: «Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification».³⁰

Le texte de Proust ouvre à une intertextualité fascinante, tant il est riche et propose une approche extrêmement complexe, personnelle et nouvelle de la partition littéraire. Avec l'oeuvre de Vinteuil, la musique s'empare du texte littéraire, entre élan déceptif et créativité renouvelée et infinie. Toutefois, il faut pour cela accepter de se confronter, sans détours, à Vinteuil, «cette vieille bête»³¹, et à l'univers proustien, et il faut accepter l'altérité de la littérature et de la musique. La musique proustienne se singularise alors par sa possibilité à s'échapper du texte. L'on peut considérer l'oeuvre de Vinteuil comme un foisonnement d'essais créatifs, toujours reliés au texte. Il s'agit simplement de réinventer les clés que Proust disait perdues à un journaliste³². La musique de Vinteuil chez Proust est un ensemble de signes, avec leurs contradictions, qui se font écho; une promesse d'une redéfinition perpétuelle.

En mars 2007, Karol Beffa, récompensé en tant que compositeur de l'année aux Victoires de la Musique 2013 et actuellement titulaire de la chaire de création artistique au collège de France, improvisait, dans le cadre d'un concert, à partir de thèmes proposés par le public, parmi lesquels, «la Sonate de Vinteuil». Interrogé, il explique qu'il a tenté de concilier des inspirations de pièces de Gabriel Fauré et de César Franck, tout en y intégrant son imaginaire personnel. Il ajoute qu'il n'a écrit aucun thème préalable, comme pour ses autres improvisations. «J'ai simple-

³⁰ PROUST MARCEL, *op.cit.*, *ibid.*

³¹ PROUST MARCEL, *op.cit.*, page 211

³² «S'il y a eu des clés, il y a longtemps que je les ai perdues», Marcel Proust cité in PARADAS CHRISTOPHE, *Les mystères de l'art*, Odile Jacob, 2012, page 139.

ment suivi mon inspiration en tentant une synthèse entre un style fauréen et un style franckiste (peut-être plus franckiste que fauréen), en essayant de faire en sorte que l'improvisation paraisse construite et cohérente.»³³ Dans un article daté de janvier 2013, Karol Beffa montrait que même si Proust sème peu de détails techniques sur la Sonate, «ses métaphores, le foisonnement des détails, en offrent une description satisfaisante»³⁴.

Performance musicale, son improvisation pour «la Sonate de Vinteuil» se caractérise alors par son caractère éphémère. La «petite phrase» de Vinteuil prend vie pendant un instant, et vient ensuite retrouver sa place au sein des pages proustiennes.

³³ Echange par courriel avec KAROL BEFFA.

³⁴ BEFFA KAROL, «Mettre des mots sur la musique», entretien recueilli par AGNÈS GAYRAUD, in «Proust, A la Recherche du temps perdu», *Philosophie Magazine hors-série n°16*, janvier-février 2013, page 106.

PEDRO SALINAS, DUE INTERMEZZI DI LETTURA:
CALDERÒN E PROUST

Traduzione e cura di Ilena Antici,
con una nota di Marco Piazza,
Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 58

Questo libro agile e denso offre per la prima volta al lettore italiano la possibilità di accostarsi a due testi del grande poeta spagnolo Pedro Salinas (1891-1951), dove sono messi in scena (letteralmente: nella forma di due brevi cronache di spettacoli teatrali) le movenze e lo stile di due degli autori a lui più cari: il Calderòn di *La vida es sueño* e il Proust dei primi due volumi della *Recherche*. Apparsi sulla rivista «Índice», diretta dal poeta Juan Ramón Jiménez, nel 1921, questi due *pastiches* sono qui offerti, con il testo spagnolo a fronte, nella traduzione e cura di Ilena Antici.

Due sono i motivi di interesse di questi testi per l'appassionato di poesia in generale e per il lettore proustiano in particolare: un interesse storico, poiché ci offrono, nella forma del *pastiche* che Proust stesso definì «critica letteraria in azione», un'eco della ricezione dei romanzi proustiani al loro primo apparire, un «Proust 1921» che oggi non esiste più e che, come osserva Marco Piazza nella *Nota* posposta ai due testi e alle loro traduzioni, noi lettori proustiani di oggi facciamo fatica a immaginare. Nuova e inedita è la verginità e la freschezza di impressioni che poteva dare una prima lettura nelle sue ripercussioni sull'animo e sullo stile di un poeta "puro", dalla lingua rarefatta ed armoniosa, in un momento storico in cui era lontana la pubblicazione dei volumi finali del ciclo romanzesco della *Recherche* e non se ne poteva dunque ancora prevedere lo scioglimento, e anteriore alla morte dello stesso Proust. Il secondo motivo di interesse è letterario e poetico, se è vero, come mostra Ilena Antici nel suo saggio introduttivo, che le due brevi prose stabiliscono una continuità fra Calderòn e Proust, grazie all'*elemento onirico* che ne costituisce il filo conduttore.

Dal punto di vista dell'interesse storico, è utile ricordare che Pedro Salinas compose questi *pastiches* mentre lavorava alle traduzioni dei due primi volumi della *Recherche*, che, con i titoli di *Por el camino de Swann* (Madrid, 1921) e di *A la sombra de las muchachas en flor* (Madrid,

1922) furono le prime traduzioni proustiane mai apparse al mondo. A quest'impresa traduttiva Salinas si accinse dietro suggerimento del filosofo José Ortega y Gasset, un altro protagonista di quella costellazione di lettori degli anni Venti che trovò il suo punto di snodo e di concentrazione nell'«Hommage à Marcel Proust» voluto da Jacques Rivière per il numero del 1923 della «*Nouvelle Revue Française*». Ma, più che parlare di «puntinismo psicologico», come fece in quell'occasione Ortega, l'attenzione del lettore che a quasi un secolo di distanza si proietta sul *pastiche* proustiano di Salinas è attratta dalla sottolineatura dell'elemento fantasmatico della *Recherche*, dal suo carattere di labirinto e sortilegio dove il lettore può e anzi deve perdersi, di bosco incantato.

Marcel Proust, solo attore sulla scena di un teatro da camera, scena predisposta per *un solo spettatore* (un po' come quando il piccolo Narratore, non essendo ancora mai stato a teatro, credeva che vi fosse predisposta una scena per ciascuno spettatore), fa l'appello dei suoi personaggi, ed essi si materializzano, Françoise e zia Léonie, Swann e Odette; fa uscire l'immagine di Combray da un cappello a cilindro, gioca con le immagini che gli svolazzano attorno come un magico prestidigitatore; infine, suona su un violino le cui corde sono fatte delle fibre del cuore umano, perché il violino di Proust è lo «Stradivarius delle passioni» e la sua arte, quella di essere «il virtuoso della psicologia». La luce fissa del teatro da camera dove appaiono e scompaiono visioni degne di Houdini risente del folgorante notturno inizio della *Recherche*, dove si può leggere questa frase: «Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles». Un Proust psicologo, dunque, è quello che Salinas ci presenta, un Proust che ha fatto fare «*Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*», ma anche uno straordinario illusionista non lontano dall'artificio del sogno barocco che percorre la prosa dedicata a Calderòn (e l'alternanza veglia/sonno è tematizzata in entrambi i pezzi, nel motivo dell'*entracte* o pausa dello spettacolo); un Proust filosofo persino, se è vero che l'immagine del prestigiatore col cappello a cilindro ricorre nella *Recherche* a proposito di Bergotte e nella corrispondenza a proposito del professore di filosofia Alphonse Darlu, che faceva uscire tutti i sistemi filosofici più complicati dal suo cappello a cilindro rovesciato sulla cattedra. La lingua esatta e

pura della traduzione ci restituisce una sensazione di grande intensità lirica, di creature che appaiono e scompaiono, e di cose che non sono al loro posto ma che si dovrebbero magicamente combinare insieme in una costruzione (anche se questo Salinas ancora *non lo sa*), poiché, come scrisse Valéry citato da Enzo Paci nel *Diario fenomenologico*: «Notre esprit est fait d'un désordre plus un besoin de mettre en ordre». Eppure, la consapevolezza che trapela da questa lettura “aperta” e profetica della *Recherche* è che nessuno potrà mai portare a termine questo compito, e che la partita resta sempre interrotta a metà, o come vuole Mario Lavagetto, deliziosamente perduta, in qualunque tempo, età e condizione ci si avvicini a Proust.

SABRINA MARTINA

PROUST ÉCRIVAIN DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

P. Chardin, N. Mauriac Dyer (dir.)
Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2014, pp. 200.

La critica è oggi particolarmente attenta al tema della guerra nella *Recherche*. Quest'interesse si deve in parte al carattere sulfureo che contraddistingue l'episodio della guerra nell'opera proustiana, e in parte all'inserimento tardivo di quest'ultimo nel romanzo. Come emerge da questa ampia e ricca raccolta di saggi, curata da P. Chardin e N. Mauriac Dyer, l'episodio dedicato al conflitto mondiale, pur occupando le ultime pagine dell'opera, è legato da corrispondenze profonde al resto del romanzo, e una lettura retrospettiva della *Recherche* alla luce delle pagine sulla guerra suscita echi e corrispondenze inaspettate. Il fatto di appartenere all'*arrière* non ha impedito alla testimonianza proustiana di diventare tanto preziosa quanto atipica. Questa raccolta ha il grande merito di trattare il tema della guerra nella *Recherche* da prospettive fino ad ora inesplorate dalla critica. Notevole e fruttuoso l'approccio comparatista che permette di stabilire, attraverso una contestualizzazione sistematica dell'episodio della guerra nel panorama della letteratura dedicata al conflitto contemporanea e di poco successiva alla composizione del romanzo proustiano, la portata reale delle *originalités proustiennes* e di distinguerle dai lasciti dell'immaginario e delle convenzioni dell'epoca. Su questa strada, di particolare finezza metodologica si rivela l'uso fecondo dello studio genetico del testo, che permette di esplorare con sempre maggior precisione le labirintiche stratificazioni della scrittura proustiana. È grazie a questa indagine verticale dei *Cahiers* che i critici chiamati a contribuire a questa raccolta hanno potuto delineare in modo più chiaro e netto il ruolo giocato dall'evento bellico come elemento capace di modificare retrospettivamente il testo della *Recherche*.

La prima parte del volume, *Contextes*, è dedicata alla contestualizzazione dell'episodio della guerra nel panorama della letteratura di guerra contemporanea. L'articolo di Pierre Edmond Robert mostra come in esso coesista la cronaca dell'attualità, comune a molte altre testimonianze, e la peculiarità di essere un romanzo scritto lontano dal fronte, du-

rante il conflitto e senza revisione. L'autore ricostruisce le testimonianze eterogenee intrecciate nel racconto proustiano – dai giornali ai ricordi del servizio militare, alle frequentazioni di soldati in congedo – mostrando come la relativizzazione della guerra operata da Proust sia proprio il frutto di questa polifonia di voci e moltiplicazione di punti di vista. L'articolo di Carine Trevisan prende avvio dall'apparente assenza nella *Recherche* della realtà più crudele della guerra, prova di una possibile incapacità di Proust di dar voce alla catastrofe, mostrando come invece ciò che realmente dà conto della tragicità del momento storico è la serie di eventi luttuosi che colpiscono lo scrittore in quegli anni, provocando lo sbigottimento di fronte alla scomparsa del mondo in cui aveva sempre vissuto. Il naufragio della Belle Époque inserisce Proust in quel filone di scrittori che, al contrario delle avanguardie iconoclaste, tentano di far rivivere il passato attraverso l'arte. L'analisi del lutto è al centro anche del contributo di Anna Magdalena Elsner. Attraverso l'analisi delle affinità della concezione proustiana di *deuil* con quella del sociologo Maurice Halbwachs, l'autrice dimostra che nella *Recherche* il lutto è l'espressione sociale del sentimento di perdita. Le riflessioni proustiane intorno al concetto di *deuil* riguardano quindi la rivoluzione sociale causata dalla guerra e la reazione dei diversi ceti sociali agli eventi luttuosi; nel romanzo proustiano convivono le manifestazioni più moderne della società, come i lutti di massa, e l'attaccamento ai riti d'*ancien régime* risalenti a Saint-Simon.

Le forme linguistiche in uso durante la guerra, in particolare le parole *boche* e *poilu*, sono oggetto dell'articolo di Pyra Wise, nel quale si analizza la presenza del linguaggio "bellico" nella scrittura e nella corrispondenza proustiana. Se da una parte esso è utilizzato con cautela e filtrato dall'ironia, dall'altra diviene prova scagionante di non appartenenza al circolo vergognoso degli *embusqués* e uno dei modelli stilistici per la costruzione e la ripresa di molte metafore, trasformate dalla guerra, anche nei volumi precedenti il *Temps retrouvé*. Chiude questa prima sezione il saggio di Yuji Murakami sull'analogia instaurata dalla generazione proustiana tra *l'Affaire Dreyfus* e la Grande Guerra. L'assimilazione degli ebrei sarebbe il tema comune del parallelismo instaurato tra i due momenti storici, ipotesi suffragata dal fatto che la maggior parte dei passaggi relativi all'antisemitismo e all'ebraismo risalgono al periodo successivo al 1914.

Il suggestivo invito di Murakami è di cercare nel *roman d'Albertine*, storia di un'assimilazione mancata, le conseguenze estetiche – spionaggio, prigionia, investigazione – dei due eventi storici.

La seconda parte, *Discours*, raccoglie le analisi delle questioni più problematiche e ambivalenti dell'approccio proustiano al racconto della guerra. Elisheva Rosen propone una riflessione sulla questione dell'impegno nella *Recherche*, mostrando come questo tema sia al centro della riflessione proustiana, sebbene affrontato da una prospettiva eterodossa. La tesi è che Proust acceda alle questioni più problematiche e urgenti dell'attualità attraverso l'arte sofisticata del *détour*, dello sviamento. Così, nella narrazione della guerra, il significato è dato non dai fatti o dall'ideologia, ma dalla torsione cui l'artista sottopone l'attualità, e la presa di posizione dell'autore emerge dal montaggio e dall'orchestrazione del racconto. Anche Edwuard J. Hughes si sofferma sulla diffidenza proustiana nei confronti di qualsiasi pretestuosa forma di *engagement*, comparando la posizione di Proust e di Benda sul tema delle grandi passioni di massa. Partendo dall'analisi di alcuni punti comuni – entrambi rifiutano l'idea che la letteratura debba essere al servizio della nazione; ritengono che l'identità nazionale sia un connubio tra l'individuale e il collettivo, e che gli antagonismi sociali siano suscettibili di modifiche continue – Hughes riflette sulle affinità e le divergenze tra i due autori.

L'articolo di Brigitte Mahuzier sviluppa un altro aspetto dell'impegno proustiano, instaurando, in una sorta di «riconciliazione postuma» una comparazione tra l'autore della *Recherche* e lo scrittore Romain Rolland, attraverso il personaggio di Charlus, divenuto inaspettato portavoce di alcune idee dell'autore di *Au-dessus de la mêlée*. Al di là però di tali idee condivise – tra cui spicca soprattutto la ripugnanza nei confronti della cattiva fede della passione patriottica e la diffidenza verso le vittorie «alla Pirro», il cui costo è superiore ai benefici – la differenza tra i due scrittori risiede nella teoria proustiana del silenzio: *l'amour vrai*, come il patriottismo di Saint-Loup, non ha bisogno di proclami. L'articolo di Philippe Chardin a chiusura della sezione s'interroga sulla coesistenza di luoghi comuni e originalità nell'episodio proustiano della guerra, attraverso il confronto con altri autori di romanzi che evocano la guerra del 1914, tra cui Dorgelès, Barbusse, La Rochelle, Céline, Dabit. Oltre ad alcuni elementi in comune – la denuncia satirica del *bourrage des crânes*,

la relativizzazione dell'esperienza della guerra, le perversioni morale à l'*arrière* come controcanto alla violenza del fronte – la peculiarità proustiana consiste nel riallacciare continuamente la guerra a una continuità, a non vederla come elemento traumatico particolare ma comparandolo continuamente ad altre esperienze, come una malattia o una rottura sentimentale. Il *côté* sacrilego della rappresentazione proustiana della guerra risiede dunque in questo: nell'aver fatto della guerra un'ennesima illustrazione di quella problematica delle *croyances illusoires* che attraversa l'intera *Recherche*.

I contributi riuniti nella terza parte, intitolata *Mythisations*, si occupano di rappresentazioni immaginarie intorno alla guerra, e di mistificazioni della critica proustiana sul tema del conflitto. La trasformazione di Parigi, nel corso della *flânerie* notturna del Narratore, in una città orientale uscita dalle pagine di *Les Mille et une nuits* è il tema del saggio di Hiroya Sakamoto, nel quale si analizza la doppia motivazione, estetica e geopolitica, di tale orientalizzazione. Risalendo alla genesi del romanzo, l'autore analizza l'intreccio estetico – tre pittori sono all'origine dei *Tableaux orientales* parigini del *Temps retrouvé*: Carpaccio, Mantegna, Ingres – e politico – le velleità di conquista di Bagdad e della Mesopotamia da parte degli Alleati – con l'obiettivo di decifrarne la genesi, e di mostrare che la situazione militare può occupare, sotto forma di affascinante miraggio, un romanzo *de l'arrière*. Adam Watt si occupa invece di poetica del corpo nell'episodio della guerra, mostrando che il Narratore si serve di una serie d'immagini corporee per delucidare alcune circostanze e problematiche inerenti alla guerra. In particolare si fa riferimento al corpo martoriato di Charlus dopo la flagellazione e alla cicatrice sulla fronte del nipote Saint-Loup, di cui il Narratore si accorge nel periodo in cui l'amico è permissionario dal Fronte. Segni corporei rivelatori dell'identità nascosta, sia essa quella dell'omosessuale o quella, come accade all'Ulisse omerico, degli eroi che ritornano, seppur giusto nel tempo di una licenza, da luoghi che, a chi non combatte, paiono i *rivages de la mort*. È posto in chiusura il saggio di N. Mauriac-Dyer in cui è analizzato l'episodio di Charlus alla luce della scoperta, frutto di un'analisi genetica, dell'appartenenza originaria di quest'ultimo al ciclo di *Sodome et Gomorrhe*, e non al *Temps retrouvé*. Attraverso l'analisi dei *Cahiers* l'autrice mostra che il monologo del barone non è affatto un di-

scorso moralista o apocalittico, ma una parodia della ripresa del mito di Sodoma, in cui l'apocalisse diventa farsa. Sebbene non corrisponda alla celebre profezia di Charlus, vi è tuttavia, nell'episodio della guerra, un elemento realmente tragico: il bombardamento del villaggio di Combray, trasferito tardivamente sulla linea del fronte, la famosa *cote 307*, la cui distruzione era già profeticamente annunciata in *Du côté de chez Swann*.

Chiude il volume un'imprescindibile bibliografia ricca e aggiornata, suddivisa in due parti, l'una dedicata ai lavori su Proust e la guerra, l'altra ai rapporti tra letteratura e guerra, a cura di Pyra Wise.

ROBERTA CAPOTORTI

PROUST PLURIEL
“Le Centre de Recherches Proustiennes
de la Sorbonne nouvelle: état des lieux”

sous la direction de Mireille Naturel,
Presses de la Sorbonne nouvelle, 2014, pp. 218.

Negli aderenti all’“Associazione Amici di Marcel Proust” è ancora vivo il ricordo della visita a Napoli, nel giugno 2010, di una folta delegazione proveniente da Illiers-Combray, guidata da Mireille Naturel – Segretaria generale della Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray – nel corso della quale fu allestita, presso la Galleria Montevaliveto, una mostra di libri e cimeli proustiani. È quindi con particolare piacere che diamo qui conto di una interessante iniziativa editoriale.

Il volume *Proust Pluriel* raccoglie quindici comunicazioni presentate nel corso di un convegno di tre giorni organizzato nel novembre 2012 da Mireille Naturel, intitolato «Le Centre de Recherches Proustiennes de la Sorbonne nouvelle: historique et perspectives». Esse forniscono un’idea delle ricerche attuali riguardanti l’opera di Proust. In una prima sezione consacrata ai problemi editoriali e alla critica genetica, Jean Milly riassume la storia del *Centre de recherches proustiennes* tra il 1984 e il 1996. Élyane Dezon-Jones ed Emily Eelles si occupano delle copertine dei libri, con particolare riferimento a quelle delle edizioni *de poche* a partire dagli anni ’50: le loro illustrazioni favoriscono l’accostamento alla *Recherche*. Danièle Gasiglia-Laster illustra i problemi incontrati per l’edizione di *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*. La ricezione della *Recherche* tra il 1913 e il 1954 viene illustrata da Tomoko B. Woo che sottolinea come la morte di Proust abbia attirato a suo tempo l’attenzione del pubblico più dell’attribuzione del premio Goncourt. Fino alla seconda guerra mondiale la ricezione di Proust è stata negativa: la sua opera si scontrava con le concezioni del surrealismo e dell’esistenzialismo. Proust è per Aragon uno «snob laborieux». Dopo la seconda guerra mondiale, la biografia di Maurois, la pubblicazione di *Jean Santeuil* e del *Contre Sainte-Beuve* rilanciano l’interesse per il romanziere. Julie André tratta del modo di utilizzo dei *cahiers* ai fini della critica genetica. La loro utilizzazione da

parte di Proust testimonia l'esistenza di un programma di ampia portata, confermato dalle pubblicazioni in vita e postume. Yasué Kato mostra come il lavoro della critica genetica sia stato favorito dai progressi della tecnica del XXI° secolo.

Un secondo gruppo di comunicazioni («Des arts aux sciences») è affrontato da Cécile Leblanc, specialista dei rapporti tra musica e letteratura. Viene sottolineato che Proust si è occupato della critica musicale a lui contemporanea. I *salons* sono luoghi di cultura; Proust vi ha incontrato eminenti compositori e interpreti senza che il romanzo ne faccia menzione. Laurence Teyssandier analizza la posizione di Colette nei confronti di Proust; l'ha incontrato da giovane e poi dopo molto tempo tra i clienti del Ritz durante la guerra e infine prossimo alla morte, segnato dalla fatica e dalla malattia. Aude Le Roux-Kieken illustra le linee della sua tesi: si trattava di «recomposer le paysage proustien de la mort» collegandolo ai regni vegetali, animali, minerali. Proust si è rifiutato di idealizzare la morte come è accaduto per Maeterlinck. La vita è per il nostro romanziere una successione di morti parziali. Nella sua comunicazione sul «Sollier bernois» Dagmar Wieser mostra come prima di frequentare, tra la fine del 1905 e l'inizio del 1906, la clinica del dottor Sollier, Proust si sia interessato degli studi del neurologo di Berna, il dottor Dubois, malgrado il giudizio negativo di suo padre al riguardo, che lo riteneva un «guérisseur». Questo medico (che ebbe in cura Georges Weil) rifiutava qualsiasi ricorso ai medicinali. È proprio dall'incontro col dottor Sollier - E. Bizub ha studiato questo aspetto - che Proust ha posto la sua attenzione sul fenomeno della memoria involontaria. Nel romanzo Proust ha occultato il ruolo di Sollier come anche ogni riferimento alla sua "bestia nera", Sainte-Beuve, attenuando anche il ruolo della figura materna.

Nella sezione «Littérature et patrimoine» Jacques Mény si occupa delle abitazioni degli scrittori e delle biblioteche che talvolta esse contengono; riferisce che Giono aveva diverse edizioni della *Recherche* e che il suo ultimo romanzo, *Dragoon* – rimasto incompleto –, nel quale una prima versione faceva riferimento a Faulkner, ne ebbe una seconda influenzata da Proust. Robert Tranchida relaziona su alcuni documenti interessanti che si trovano nella biblioteca comunale di Bourges, che ha beneficiato di un lascito di Alain Rivière il cui padre, Jacques, fu amico di Proust. Vi si trovano gli originali di cinque lettere di Robert Proust a Jacques

Rivière e copie dattilografiche della loro corrispondenza riguardante la pubblicazione de *La Prisonnière* e di *Albertine disparue*. Tre successive comunicazioni riguardano Proust traduttore di Ruskin e due di esse il ruolo avuto da Marie Nordlinger in quel periodo. Cynthia Gamble la qualifica, per la sua vasta cultura, «muse» di Proust. Si può anche pensare che essendo cugina di Reynaldo Hahn forse ricordava a Proust quel suo lontano amore. Amanti ambedue dell'arte leggono con fervore gli scritti di Ruskin, guida del loro viaggio a Venezia in compagnia di Mme Proust, di una zia di Marie e di Reynaldo. Quando Proust decide di tradurre Ruskin ricorre a Marie che corregge una prima traduzione fatta da Jeanne Proust. Yves-Michel Ergal, da parte sua, attribuisce invece a Marie un ruolo meno importante di quanto comunemente si pensa in merito alla traduzione di Ruskin, ritenendo che Proust abbia avuto aiuti al riguardo anche da Émile Mâle e dai Bibesco. Nell'episodio veneziano del romanzo, in cui si fa riferimento alla canzone napoletana *O' sole mio*, nel viaggio in treno, nella conversazione sul matrimonio, secondo tale critico, si nasconde un «contournement autobiographique»: Mme Proust si augurerebbe il matrimonio tra Marie e Marcel.

GENNARO OLIVIERO



Finito di stampare nel mese di Febbraio del 2015
dalla tipografia *Vulcanica Print* - Napoli

