

CENT'ANNI DI PROUST

ECHI E CORRISPONDENZE NEL NOVECENTO ITALIANO

a cura di
ILENA ANTICI, MARCO PIAZZA, FRANCESCA TOMASSINI



Roma TrE-PRESS

2016

CENT'ANNI DI PROUST

ECHI E CORRISPONDENZE NEL NOVECENTO ITALIANO

Atti di convegno
Roma, 30-31 ottobre 2014

a cura di
ILENA ANTICI, MARCO PIAZZA, FRANCESCA TOMASSINI



Roma TrE-Press
2016

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TriE-Press*

Edizioni: Roma TriE-Press©

Roma, febbraio 2016

ISBN: 978-88-97524-58-8

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



Immagine di copertina: © *Leggere dentro*, foto di Ilena Antici

Sommario

PREMESSA di Simona Costa	5
PREFAZIONE	7
MARIOLINA BERTINI, <i>Il Proust di Carlo Ginzburg tra paradigma indiziario e straniamento</i>	11
GIULIO FERRONI, <i>Presenze proustiane in scrittrici del Novecento italiano</i>	19
ROBERTA COLOMBI, <i>Gadda e Proust: due 'grandi uomini'. La 'vittoriosa iper-cognizione' della scrittura e la Storia bugiarda</i>	33
UGO FRACASSA, <i>Celati e Proust: per una lettura antropologica della Recherche</i>	53
KAREN HADDAD, <i>Moravia-Proust, via Godard ou comment faire un film proustien</i>	69
FRANC SCHUEREWEGEN, <i>Proust aurait-il aimé lire Calvino? Réflexions sur la littérature comparée</i>	79
RAFFAELLO ROSSI, <i>Estetiche mondo: Proust nella teoria letteraria contemporanea</i>	93
MARCO PIAZZA, <i>Gli anni Trenta e le prime letture filosofiche italiane di Proust</i>	113
ELEONORA SPARVOLI, <i>Visconti lettore ideale della Recherche</i>	131
ILENA ANTICI, <i>Il lessico proustiano: usi e abusi tra autori e critici</i>	145
<i>Indice dei nomi</i>	163

Premessa

Gli Atti che qui si pubblicano sono frutto di un Convegno tenutosi il 30 e 31 ottobre 2014 all'Università di Roma Tre, presso il Dipartimento di Studi Umanistici, con la collaborazione del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, e che ha visto confrontarsi e interagire sull'opera proustiana, a più di cent'anni dalla pubblicazione del primo volume della *Recherche*, studiosi italiani e francesi, intesi a fare il punto sulla situazione critica dei rispettivi ambiti. Tale iniziativa congressuale nasce in realtà da una pregressa rete di rapporti interuniversitari, avviati a partire da una collaborazione a livello di Dottorati di ricerca tra l'Università di Roma Tre e l'Université Paris Ouest Nanterre, e quindi allargatasi all'Université Paris Est Créteil e all'Université d'Anvers. Questo ha permesso non solo un proficuo scambio tra docenti ma ha anche aperto ai giovani in formazione nuovi orizzonti di ricerca con cui misurarsi, dando a qualcuno di loro la possibilità di completare il proprio ciclo di studi al di fuori dell'università di origine, secondo il concetto stesso insito nell'*universitas studiorum*.

Il Convegno si è dimostrato momento estremamente vivace e fecondo di confronto fra generazioni diverse, aprendo il dibattito critico fra studiosi dal consolidato profilo scientifico e più giovani ricercatori, già tuttavia in possesso di una corretta e sicura metodologia. Il colloquio aperto con i colleghi delle università francesi ha avuto l'apporto non solo dei colleghi di quattro università romane (oltre a Roma Tre, Roma "La Sapienza", Roma "Tor Vergata" e LUMSA), ma anche di altri specialisti proustiani provenienti dalle Università di Milano, Parma e Siena.

Per l'organizzazione e realizzazione di questo progetto, si ringrazia anzitutto il Dipartimento di Studi Umanistici, nella persona del suo Direttore, prof. Mario De Nonno, che ha voluto sostenere e promuovere tale rete di rapporti e dare spazio a questo Convegno, secondo

una vocazione di internazionalizzazione della ricerca scientifica radicata nell'Università di Roma Tre. Un grazie, per il fattivo sostegno organizzativo apportato, va inoltre al Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, a cominciare dal suo Direttore, prof. Paolo D'Angelo. I ringraziamenti comprendono ovviamente tutti coloro che si sono spesi, a vario titolo, nell'organizzazione del convegno, dal personale tecnico amministrativo del Dipartimento di Studi Umanistici ai molti giovani, e meno giovani, che hanno prestato la loro opera per la buona riuscita dell'iniziativa: dai curatori dei presenti atti a quanti hanno dato più nell'ombra il loro appoggio e i loro suggerimenti.

Un sentito grazie, infine, a tutti gli amici e colleghi che hanno partecipato, come relatori o presidenti di sessione, alla riuscita del Convegno: dimostrazione, ancora una volta, della serietà e passione scientifica che ancora sa rendere estremamente vitale e proiettata nel futuro della ricerca la nostra troppo spesso e ingiustamente mortificata istituzione universitaria.

Simona Costa

Prefazione

Nell'anno 2013, per il centenario della pubblicazione di *Du côté de chez Swann*, il primo volume di *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), numerosissimi sono stati in Francia gli omaggi, le pubblicazioni e le conferenze dedicate a Marcel Proust, seguite da alcune rare iniziative italiane. Le giornate di studio tenutesi all'Università di Roma Tre nelle date 30-31 ottobre 2014, di cui questo volume raccoglie gli atti, hanno inteso arricchire tale agenda, in un'ideale prosecuzione del centenario stesso. Con quell'evento si è cioè ritenuto opportuno fare il punto sui nuovi andamenti della critica proustiana d'oltralpe e pure arricchire la riscoperta di Proust attraverso lo sguardo di critici e letterati italiani. L'idea di dedicare un'occasione pubblica di confronto tra gli studiosi dell'opera di Proust ha dunque rappresentato, per gli organizzatori dell'iniziativa, una forma di continuazione e di approfondimento degli studi proustiani intrapresi nell'ultimo decennio, situandosi in una prospettiva sostanzialmente di taglio comparatistico.

Il presente volume, nella sua complessità e nelle diverse letture interpretative cui dà spazio, si prospetta quindi come un nuovo e significativo contributo per ragionare sugli effetti che la ricezione del romanzo francese ha provocato – e continua a provocare – sulla letteratura italiana. In particolare, è interessante rileggere la prima produzione proustiana e analizzare i suoi rapporti con l'Italia non tanto per mettere in luce la forte presenza dell'arte e della cultura italiane già attestata nella scrittura di Marcel Proust, ma soprattutto per sottolineare l'eco che il proustismo degli anni Venti e Trenta ha lasciato in eredità anche alla letteratura italiana del tardo Novecento. Di quel fervore culturale, in cui si avverte costante la presenza della *Recherche*, offre ora testimonianza tangibile questo volume, che rintraccia le riletture proustiane più inedite e arricchisce la bibliografia critica dell'autore francese, già vasta, con un nuovo studio a più voci,

tutte suggestionate dalla miniera di spunti che la letteratura italiana del Novecento offre al lettore di oggi.

I primi volumi della *Recherche* vedono la luce in un'Europa caratterizzata da una grande vivacità intellettuale: l'*intelligenza* italiana è particolarmente attiva e avida di letture «intimiste», che indaghino l'animo umano, il tempo e la verità soggettiva dei sentimenti. In tutto il Vecchio Continente, intellettuali come Giuseppe Ungaretti e Giacomo Debenedetti, così come un giovanissimo Samuel Beckett o il filosofo spagnolo Ortega y Gasset, si interessano a Proust e ne scrivono come di un autore 'sentimentale', bergsoniano, psicologico. Questa generazione di pensatori si scontra e si confronta con un nuovo concetto di memoria, basato sull'elasticità del tempo e le sue intersezioni con i ricordi, in una prospettiva profondamente umana che si afferma anche contro l'avanzamento dei regimi totalitari e la logica della razionalità. Se l'interesse per Proust andrà diminuendo all'inizio degli anni Trenta, la sua fortuna conoscerà un nuovo momento di interesse nell'Italia del dopoguerra, quando per la prima volta Proust viene tradotto in italiano e raggiunge così un pubblico più ampio: la *Recherche* non ha dunque mai smesso di incuriosire gli intellettuali italiani – siano essi romanzieri, poeti o critici letterari –, invitandoli ad intraprendere una nuova e personale 'ricerca del tempo'.

Dai primissimi studiosi che scoprivano o giudicavano un Proust ancora sconosciuto, come Lucio d'Ambra o Benedetto Croce, fino alle critiche più mature di Giovanni Macchia, di Giacomo Debenedetti e poi di Gianfranco Contini, il romanzo francese di Proust ha continuato a interrogare il lettore colto italiano, grazie alle potenzialità introspettive declinabili sotto varie forme e alla ricchezza degli spunti filosofici presenti nella sua opera.

I contributi qui raccolti confermano l'opera di Proust come motore della rivoluzione non solo narrativa ma anche critica e filosofica che si verifica nel Novecento italiano ed europeo, dimostrando il ruolo di primaria importanza che il nome dell'autore francese assume nella riflessione teorica e nella creazione artistica di autori diversi tra loro quali Bassani, Calvino, Celati, Gadda, Natalia Ginzburg, Montale, Morante e Moravia, fino alle sperimentazioni cinematografiche di registi come Luchino Visconti e Jean-Luc Godard.

La natura comparatistica di queste ricerche si rivela essenziale per fare luce su alcuni passaggi importanti della complessa triangolazione tra lettura personale, assimilazione del modello e riscrittura originale

che vede sempre Proust quale punto di riferimento (a volte celato, latente o addirittura negato) da interiorizzare e reinterpretare nella costruzione di una letteratura che abbia come tema fondamentale la ricerca delle verità essenziali. Dopo Proust, tale letteratura non può fare a meno di indagare la realtà secondo un'ottica privilegiata proprio perché consapevolmente soggettiva.

La presente pubblicazione mette a disposizione degli studiosi nuovi e originali approcci disciplinari, e si propone di instaurare, inoltre, un confronto diretto e prolifico tra specialisti francesi e italiani con l'obiettivo di contribuire a creare un dibattito di ampio respiro, a vocazione internazionale, che attende una prosecuzione in altre iniziative, italiane ed estere.

I curatori

Mariolina Bertini

*Il Proust di Carlo Ginzburg
tra paradigma indiziario e straniamento*

ABSTRACT:

Nel 1979, il nome di Proust non figura nelle pagine di *Spie*, l'importante saggio di Carlo Ginzburg che mostra l'emergere, nell'ambito delle scienze umane del secondo Ottocento, del paradigma indiziario. Si tratta però non di un'assenza, ma di una presenza latente e decisiva. È quanto a mio avviso verrà in luce in due scritti ulteriori: *Straniamento*, inserito in *Occhiacci di legno* nel 1998, e *L'étranger qui n'est pas de la maison*, letto al Collège de France il 19 marzo 2013. Quest'ultimo intervento, ricco di elementi autobiografici, permette di ricostruire in modo particolarmente soddisfacente il ruolo del pensiero proustiano nella formazione dell'autore de *I Benandanti*.

En 1979, le nom de Proust n'apparaît pas dans les pages de *Spie*, l'essai critique de Carlo Ginzburg qui analyse le développement du 'paradigme indiciare' dans les sciences humaines de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Cependant, il s'agit moins d'une absence que d'une présence latente et décisive. En particulier, l'intervention de Ginzburg au Collège de France en 2013, riche en éléments autobiographiques, nous permet de reconstruire de manière satisfaisante le rôle de la pensée proustienne dans la formation de cet auteur italien.

Il 19 marzo 2013, in un intervento di grande fascino al Collège de France, all'interno del seminario proustiano di Antoine Compagnon, Carlo Ginzburg ha parlato della presenza di Proust nella sua vita e nel suo lavoro. Presenza anteriore al 1959, anno in cui legge, ventenne, la *Recherche*; il nome di Proust gli è, infatti, familiare sin dall'infanzia, quando sua madre Natalia comincia a Pizzoli la traduzione di *Swann* e gli parla del protagonista bambino che aspetta che la mamma salga a dargli il bacio della buona notte. Dietro la traduzione si profila anche l'ombra paterna, perché è stato Leone Ginzburg a decidere che la neonata casa editrice Einaudi inserisca nel proprio catalogo quel

romanzieri difficile, discusso e guardato – in quanto ebreo e omosessuale – con gran sospetto dalle autorità fasciste, e non soltanto da loro. La lettura che Carlo intraprende nel 1959 è dunque una lettura che ha un'aura affettiva molto forte; avviene in francese, ma in qualche modo all'ombra, alla presenza della traduzione intrapresa da Natalia (quella traduzione che sarà decisiva per la genesi di *Lessico familiare*, come intuì, quando *Lessico familiare* ancora non esisteva, Giacomo Debenedetti):

«L'esistenza della traduzione di mia madre (che ho letto molto più tardi) ha fatto sì che il francese si sia configurato per me, subito, dal punto di vista affettivo, come una specie di lingua materna [...]. Quella lingua straniera e a suo modo materna mi fece entrare nel mondo misterioso, pieno di sorprese mirabolanti, della *Recherche*»¹.

Nell'ambiente in cui Carlo Ginzburg è cresciuto, l'interpretazione di Proust prevalente era sicuramente quella di Debenedetti, incentrata sul 'tono' specifico di Proust, sulla contrapposizione tra Proust e D'Annunzio, sul genio introspettivo del romanziere. Ma sotto la spinta di una diversa *filière* critica, la lettura ginzburghiana si orienta in altra direzione: quella indicata da Spitzer, preceduto da Curtius e Auerbach. È una direzione che prolunga il pensiero stesso del Proust teorico già enunciato precocemente nella sua prefazione alla *Bible d'Amiens* di Ruskin: i 'tratti singolari' di un autore si ripetono in 'circostanze diverse' e permettono di coglierne l'individualità. Spiegava Spitzer, nel suo saggio del 1927:

«Il metodo con il quale Curtius giunge a scoprire lo "spirito" di Proust nella sua lingua, l'ha insegnato Proust stesso, ed è il medesimo che io vado proponendo da anni. Il critico comincia a leggere, ed è dapprima sorpreso da quello stile così singolare, fino a quando non trova una "frase quasi trasparente", che gli fa presentire il carattere dello scrittore: proseguendo la lettura incontra una seconda e una terza frase dello stesso genere, e finisce così per intuire la "legge" che permette di comprendere "lo spirito formale di un autore"»².

È proprio questa 'conoscenza dell'individuale' che si colloca al centro della gnoseologia proustiana; gnoseologia che non a caso Spitzer assimila alla grafologia, alla fisiognomica e agli strumenti della psicologia moderna.

«La locuzione più banale può custodire i più profondi segreti dell'anima. Proust è un grafologo e un fisionomista della lingua individuale e va alla "ricerca" dello spirito della lingua quotidiana, ormai in essa disperso, frantumato, "perduto". Allo stesso modo che la moderna psicologia costruisce degli apparecchi per scoprire la menzogna, Proust confronta tono e discorso, e si serve del primo per svelare la "bugia" del secondo»³.

Questa metafora di Spitzer è destinata ad avere per Carlo Ginzburg un ruolo decisivo. Ogni lettore di *Spie*, che Ginzburg pubblicherà nel 1979, sa infatti che grafologia, fisionomica e psicologia moderna, paragonate da Spitzer al metodo critico di Proust, sono accomunate dal fatto di fondarsi sul paradigma indiziario; di cercare la verità nei dettagli apparentemente secondari, con un metodo congetturale che non raggiunge le certezze del metodo matematico, ma che meglio di ogni metodo quantitativo può render conto del qualitativo e dell'individuale.

Nella preistoria di *Spie* – sicuramente uno dei testi più influenti del pensiero del Novecento – ci sono dunque Spitzer e Proust, anche se i loro nomi non sono mai citati. Di Proust è citata l'opera nel penultimo paragrafo, in una frase che apre senza esplorarle prospettive seducenti: «si può dimostrare agevolmente che il più grande romanzo del nostro tempo – la *Recherche* – è costruito secondo un rigoroso paradigma indiziario»⁴.

Sono costretta, per mettere ben in luce la portata di questo suggerimento ginzburghiano, a fare a questo punto una deviazione di carattere autobiografico. Nel 1979, quando lessi *Spie* appena uscito, mi occupavo di Proust da una decina d'anni. Su Proust mi ero laureata nel 1971; gli anni successivi, grazie ad alcune committenze editoriali, erano stati per me anni d'immersione totale nella critica proustiana, che cominciava proprio allora ad esplorare sistematicamente la genesi della *Recherche* e a scrutare da vicino la tecnica proustiana del racconto con gli strumenti della narratologia. Sulla genesi, sulle anacronie, sull'onomastica, sui rapporti tra metonimia e metafora si moltiplicavano allora i contributi stimolanti, che spazzavano via i residui di un proustismo insieme 'ingenuo' e 'sentimentale', grondante nostalgia per i paradisi infantili e compunto rispetto per l'Eternità dell'Arte. Mancava però – a meno di non risalire proprio a Curtius, Spitzer e Auerbach o alle pagine datate 1933 di Lorenza Maranini – una critica sensibile alla specifica visione proustiana della conoscenza. Era considerato un *ouvrage de référence* il saggio giovanile di Deleuze su *Proust et les signes*, risalente al 1963 per la prima parte e poi sostanzialmente ampliato dieci anni

dopo. In effetti proponeva una lettura rivoluzionaria, affermando che non la ricerca del passato, ma quella della verità attraverso la decifrazione dei segni era l'obiettivo del romanzo di Proust. Un'affermazione inconfutabile, eppure, nell'accezione deleuziana, per me allora profondamente insoddisfacente. Perché quella decifrazione dei segni che Proust aveva mutuato da Balzac, e Balzac a sua volta da Lavater e da Cuvier, nella ricostruzione di Deleuze era totalmente avulsa dalla Storia; le sue origini prossime, legate al romanzo dell'Ottocento, alla fisiognomica, alla semeiotica medica, alle indagini poliziesche erano pudicamente occultate come qualcosa di sconveniente, e sostituite da una ben più nobile genealogia che rimontava a Platone e a Nietzsche. Nemmeno in *Spie* trovava posto Balzac, che pure con il suo tentativo di estensione della fisiognomica all'abbigliamento e all'arredamento aveva fondato sul paradigma indiziario la sua lettura della vita sociale (anzi, della 'patologia' della vita sociale). Ma la sua assenza era dovuta alla scelta di Ginzburg di privilegiare alcuni itinerari non scontati che illuminavano altre zone e altre dinamiche della storia della cultura. E la sontuosa ricostruzione che dagli indovini della Mesopotamia e dai medici dell'antica Grecia arrivava alla novellistica popolare, a Sherlock Holmes, a Bertillon, allo storico dell'arte Morelli, a Freud, permetteva al lettore di sperare che l'inserimento della *Commedia umana* in quel contesto così congeniale fosse soltanto rimandato per ragioni di spazio dall'autore a un'occasione successiva. Dall'immobile, quintessenziale empireo deleuziano la decifrazione dei segni era scesa sulla terra ed esplorarne le molteplici diramazioni era soltanto questione di tempo.

Per un effetto di lettura che potrebbe fornire materia di riflessione ai seguaci dell'estetica della ricezione, chiuso *Spie* io ebbi la netta impressione non soltanto di aver letto un saggio su Proust, ma di aver letto un saggio su Proust che modificava tutto quel che sapevo su di lui. Una sorta di rivoluzione copernicana racchiusa in tre righe aveva messo il paradigma indiziario al centro della gnoseologia di Proust e tutta la mia interpretazione del suo pensiero andava riorganizzata di conseguenza.

Evocati dall'argomentazione di *Spie* come dalla bacchetta di un mago, emersero dal romanzo proustiano, per prima cosa, alcuni brani riconducibili senza ombra di dubbio al paradigma indiziario. Ad esempio la pagina dei *Guermites* nella quale è evocata la capacità di Françoise di comprendere i padroni:

«A forza di vivere con me e con i miei, il timore e la prudenza,

l'attenzione e l'astuzia avevano finito col darle, di noi, quella specie di conoscenza istintiva e quasi divinatoria che il marinaio ha del mare, del cacciatore la selvaggina, e della malattia, se non il medico, perlomeno spesso il malato»⁵.

Lo humour nero del malato Proust nega la padronanza del paradigma indiziario al medico per conferirla piuttosto al suo paziente. E anche del sapere venatorio ci dà una versione rovesciata rispetto a *Spie*, come in quell'illustrazione dello *Struwwelpeter* in cui è un leprotto con il fucile ad inseguire il cacciatore. Ma la forma di conoscenza cui Françoise si affida è inequivocabilmente quella di cui Ginzburg ricostruisce in *Spie* le radici: popolare e non scientifica, apparentata ad antiche forme di divinazione e al tempo stesso a quel «sapere dei sintomi» che fonda la semeiotica medica. In un altro passo, la dimestichezza di Françoise con il linguaggio dei segni si fa più attiva che passiva. Per render noto ai padroni il proprio scontento, la vecchia domestica sa coprirsi il volto a volontà di «piccoli segni cuneiformi»⁶ dai quali trasparirà, decifrabile, il suo malumore. Difficile per il lettore di *Spie* non ricordare a questo proposito l'importante pagina nella quale trovano posto le «caratteristiche pittografiche della scrittura cuneiforme» che, «come la divinazione, designava cose attraverso cose»⁷.

Françoise incarna bene il versante popolare del sapere indiziario che, espulso dai piani alti della scienza moderna matematizzata, trova rifugio tra artigiani, cacciatori, marinai e contadini. È però soltanto appropriandosi di questo sapere 'basso', congetturale, compromesso con il mondo della materia, che il narratore potrà imparare a decifrare il mondo e se stesso, alla ricerca della verità:

«Nella mia esistenza avevo percorso un cammino inverso a quello delle popolazioni che si servono della scrittura fonetica solo dopo aver considerato i caratteri come una pura successione di simboli: io che per tanti anni avevo cercato la vita e il pensiero reali delle persone soltanto nell'enunciato diretto ch'esse me ne fornivano, ero arrivato invece per colpa loro, ad attribuire importanza unicamente alle testimonianze che non sono un'espressione razionale e analitica della verità; le parole stesse mi informavano solo a condizione d'essere interpretate alla stregua di un afflusso di sangue al viso d'una persona subitaneamente turbata o, ancora, alla stregua d'un silenzio improvviso»⁸.

Nel 1981, in un piccolo libro intitolato *Redenzione e metafora*,

ho cercato di esporre ordinatamente le conclusioni a cui mi aveva guidato la lettura di *Spie*: la centralità del paradigma indiziario nella *Recherche*, la sua interazione con l'illuminazione analogica, gli esiti di tale interazione. E ho continuato a portarmi dietro, negli anni, la certezza che le tre righe dedicate da *Spie* alla *Recherche* contribuissero alla comprensione di Proust in modo infinitamente più significativo della maggior parte delle monografie accademiche che ingombrano gli scaffali sovraccarichi della mia biblioteca.

Nella prima edizione di *Spie* quelle tre righe erano accompagnate da una nota: «Ritornerei ampiamente su questo punto nella versione definitiva del presente lavoro»⁹. È facile immaginare con quanta impazienza io attendessi quell'edizione definitiva, che arrivò dopo sette anni, nella raccolta *Miti emblemi e spie* del 1986¹⁰. Ma di quell'ampio ritorno sulla *Recherche* non c'era traccia – né in quell'edizione né nelle sue molte ristampe – e la nota era sempre al suo posto, carica di promesse rimandate *sine die*.

Eppure la rinuncia a precisare i fondamenti indiziari della *Recherche* non significava affatto, per Carlo Ginzburg, una rinuncia ad approfondire la gnoseologia proustiana. Lo dimostrò nel 1997 il saggio liminare di *Occhiacci di legno: Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*¹¹. Come *Spie* aveva inserito la *Recherche* nella lunga ed accidentata storia del paradigma indiziario, che partiva dai cacciatori della preistoria per arrivare a Freud e a Morelli, anche *Straniamento* seguiva una lunga *filière*: quella degli scrittori che da Marco Aurelio a Montaigne, da Voltaire a Tolstoj, si sono serviti (sul modello dell'indovinello popolare) dello sguardo 'estraniato' del contadino, del selvaggio, dell'animale per criticare le convenzioni sociali. A prima vista, Proust potrebbe sembrare estraneo a questa prospettiva. Eppure che cos'altro è, se non un procedimento straniante, lo sguardo del pittore Elstir che sovverte la nostra visione convenzionale delle cose per vedere la terra in termini marini e il mare in termini terrestri? Questa visione 'metaforica' di Elstir diventa, nella *Recherche*, lo strumento per eccellenza per arrivare a quel reale che i nostri pregiudizi e le nostre abitudini instancabilmente ci nascondono. È, a sua volta, metafora: metafora della ricerca della verità che non può mai cogliere 'direttamente' il proprio obiettivo, seguendo la via maestra della ragione generalizzante, ma deve imboccare i sentieri del particolare, e mettere a frutto tutto ciò che sembra sbarrarle la strada, dalla multiforme irriducibilità dell'individuo all'ambiguità dei segni che emergono dagli

strati oscuri e lontani dell'inconscio.

Quanto abbia contato per Carlo Ginzburg, per l'affinamento del suo arsenale di storico, la lunga immersione nella gnoseologia proustiana, è stato Ginzburg stesso a esplicitarlo, nel saggio che citavo all'inizio di questo intervento e che è stato parzialmente pubblicato dalla rivista «L'Indice» nel giugno del 2013¹². Rievocando il fertile dialogo con l'amico Francesco Orlando, Ginzburg vi ricostruisce il ruolo del 'modello conoscitivo' proustiano all'origine del concetto stesso di 'microstoria', e il valore, anche etico e politico, della ricerca proustiana della verità in contrapposizione alle derive neo-scettiche e relativiste di certa recente storiografia. A questo suo riconoscimento di un debito, io non posso che contrapporre un altro: quello del debito della critica proustiana nei confronti dei suoi interventi sulla *Recherche* e sul metodo critico di Proust. Nessuno più di Carlo Ginzburg ha contribuito a sostituire alle versioni semplicistiche in corso della gnoseologia proustiana, una visione problematica, sfumata e infinitamente complessa. La teoria proustiana della conoscenza non è per Ginzburg orientata verso l'indifferenza del relativismo, ma nemmeno verso la dogmatica apologia delle certezze intuitive. È invece una visione attenta alle infinite declinazioni dell'individuale e alle zone d'ombra, di opacità e di dubbio disseminate, nel tempo, lungo il suo stesso percorso. È un lascito del Novecento che non ha perso attualità e conserva nel nuovo secolo un valore euristico per gli storici e, certamente, non soltanto per loro.

¹ C. GINZBURG, *Lettori di Proust*, in «L'Indice dei libri del mese», 6, giugno 2013, pp. 6-7, p. 6.

² L. SPITZER, *Sullo stile di Proust* (ed. or. 1927, 1944; trad. it. di M.L. Spaziani e P. Citati), in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, a cura di P. Citati, Einaudi, Torino 1959, pp. 245-352, p. 246.

³ *Ibid.*, p. 293.

⁴ C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di A. Gargani, Einaudi, Torino 1979, pp. 57-106, p. 92.

⁵ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto* (trad. it. di G. Raboni), vol. II, Mondadori, Milano 1986, p. 437.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ GINZBURG, *Spie*, cit., p. 68.

⁸ PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. III, p. 76.

⁹ GINZBURG, *Spie*, cit., p. 92 nota 127.

¹⁰ C. GINZBURG, *Miti emblematici*, Einaudi, Torino 1986.

¹¹ ID., *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 15-39.

¹² Vedi *supra*, nota 1.

Giulio Ferroni

Presenze proustiane in scrittrici del Novecento italiano

ABSTRACT:

Si seguirà in questo studio la varia presenza di Proust nelle opere e nella poetica di varie scrittrici del secondo dopoguerra. A partire dalla traduzione di Natalia Ginzburg di *Du côté de chez Swann* fino a *La penombra che abbiamo attraversato* di Lalla Romano si verificheranno proiezioni e alterazioni del modello proustiano, specialmente per ciò che riguarda i caratteri della memoria e la percezione del tempo, in varie opere di Natalia Ginzburg, Anna Banti, Anna Maria Ortese, Elsa Morante, Lalla Romano, Francesca Sanvitale, Fabrizia Ramondino.

Dans cette étude, on se propose de suivre la présence de Proust dans la poétique des plus importants écrivains femmes de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Dans ce panorama varié, on remarquera des projections et des altérations du modèle proustien, en particulier en ce qui concerne les caractères de la mémoire et de la perception du temps, dans des ouvrages aussi différentes que celles de Natalia Ginzburg, Anna Banti, Anna Maria Ortese, Elsa Morante, Francesca Sanvitale, Fabrizia Ramondino et Lalla Romano.

Si può credere che la fascinazione del modello proustiano per alcune tra le maggiori scrittrici del Novecento italiano possa risalire all'elemento femminile che si può scorgere nell'avvolgente e tortuosa scrittura della *Recherche*, nei sinuosi movimenti che la conducono a toccare le più intime pieghe dell'esistenza, la sensuosa profumata evidenza delle cose, la loro sostanza e la loro durata, lo spessore di vita che si espande negli abbigliamenti e negli arredi. Se una simile ipotesi attirerebbe l'accusa di far leva su di un'immagine troppo convenzionale e discutibile sia della femminilità che della scrittura proustiana, è però vero che in Proust molte scrittrici del Novecento hanno riconosciuto quel rilievo dell'attenzione che è stato sottolineato da Cristina Campo: l'attenzione al particolare inavvertito, l'indugio sinuoso in ciò

che vibra oltre la superficie delle cose, nella «verità» che ne costituisce l'essenza profonda e che si manifesta attraverso segni balenanti, lampi e tracce che emergono da risvolti apparentemente marginali della cosiddetta realtà, tutto ciò si incontra certamente con la sensibilità della maggiori scrittrici, costituisce un essenziale riferimento per la loro vocazione letteraria¹. Nella letteratura delle donne del Novecento si può sentire nei modi più intensi il dispiegarsi di questa attenzione, di questa ricerca di una 'verità' che va al di là della scorza esterna delle cose e che si cerca soprattutto entro le occorrenze dell'esistere, nell'evocazione dell'infanzia e del mondo familiare, nella percezione animata dello spazio, nei sussulti e nelle alterazioni del tempo. Cose che forse sono state essenziali nel secolo scorso e che oggi probabilmente si stanno perdendo, anche nella scrittura delle donne, sempre più catturata dagli imperversanti modelli mediatici e informatici, tra conformistica correttezza e corrive trasgressioni.

Non sarà quindi un caso se la prima grande impresa di traduzione dell'intera *Recherche*, quella dell'editore Einaudi, sia stata iniziata proprio da una scrittrice, da Natalia Ginzburg, cresciuta in quell'ambiente torinese dove Proust aveva trovato uno dei primi entusiasti cultori in quello che sarebbe stato uno dei maggiori critici del Novecento: Giacomo Debenedetti. Molto recentemente Mariolina Bertini² ha ricordato le vicende della traduzione di *Du côté de chez Swann* intrapresa da Natalia dopo aver assunto nel 1937 con Einaudi l'impegno per l'intera *Recherche*, che allora non aveva ancora cominciato a leggere: impegno audace e avventuroso, se è vero quello che Natalia dice in *La pigrizia* (in *Mai devi domandarmi*) del proprio non dominare pienamente la lingua francese ancora nel 1944³; lavoro audace, svolto tra le vicende terribili del confino e della morte del marito Leone, e approdato a pubblicazione nel 1946.

Come ha ricordato la Bertini, il nome di Proust aleggiava in casa di Natalia fin dall'infanzia: al punto che in *Lessico familiare* (1963) esso «è presente come una sorta di mito», con Mario, Paola e l'amico Terni che «amavano le stanze chiuse e tiepide, la penombra, i caffè» ed erano cultori di Proust, come la madre, che spiega al marito che questo Proust era «uno che voleva tanto bene alla sua mamma e alla sua nonna; e aveva l'asma, e non poteva mai dormire; e siccome non sopportava i rumori, aveva foderato di sughero le pareti della sua stanza»⁴. A un certo punto, inoltre, si affaccia Giacomo Debenedetti, «giovane piccolo, delicato, gentile, con la voce suadente», compagno d'università

della Paola, che di lui è innamorata: passeggiano al Valentino e parlano di Proust, «essendo quel giovane un proustiano fervente: anzi era il primo che avesse scritto di Proust in Italia»⁵; e più tardi la Paola, in viaggio a Parigi, va «a vedere la tomba di Proust»⁶. È vero peraltro che questa presenza di Proust in *Lessico familiare* è anche rivelatrice del rilievo che nella costruzione del linguaggio ‘famigliare’ della Ginzburg ha il confronto col grande inarrivabile modello, soprattutto con la prima parte di *Du côté de chez Swann*. Se, come notò Debenedetti in appunti rimasti allora inediti, la traduzione ginzburghiana coglie con più coerenza la disposizione proustiana a «continuamente “sliricare” un discorso che pure tocca di continuo, per tangenze luminosissime [...] la sfera di una massima tensione lirica», con felice aderenza all’individualità del «parlare di famiglia»⁷, è vero d’altra parte che la memoria familiare della Ginzburg si dispone in forme abbastanza distanti da quelle proustiane: si svolge in un concertato ritmico che fa leva sulla precisione e la nettezza dei particolari, sul fitto scambiarsi reciproco delle voci e delle presenze, su un inseguimento in velocità del flusso del tempo, che tende a sottrarre e a sospendere ogni aura, che punta sull’evidenza diretta del particolare più che sui segreti che esso sembra nascondere. Oltre la lucida misura della sua traduzione proustiana, la scrittura della Ginzburg tende sempre a disporsi in una distesa e pungente razionalità urbana: e su di essa commisura ogni traccia di memoria, ogni osservazione dei comportamenti e delle loro contraddizioni.

In un orizzonte ben diverso da quello torinese in cui si dispone l’esperienza della giovane Ginzburg, la presenza di Proust era stata ben viva nell’ambiente fiorentino intorno a «Solaria», lasciando echi e suggestioni in scrittrici della generazione precedente a quella della Ginzburg. Tangenze solariane possono certo riconoscersi nelle coetanee Gianna Manzini (1896) e Anna Banti (1895), due grandi ‘signore’ della letteratura, in cui la traccia proustiana può prima di tutto verificarsi nell’impegno dello stile, nell’accurata ed esuberante, talvolta esasperante, cura della prosa. Pur sempre benevolo verso la Manzini, Montale si trovò ad opporre la sua arte «frondosa» a quella «sobria, quasi povera», della Ginzburg⁸; mentre un’autorizzazione a chiamare in causa Proust per la scrittrice pistoiese, per la sua «invenzione d’una materia verbale di consolatrice perfezione», era stata data da Contini, a proposito de *Il valtzer del diavolo*⁹. Ma sulla costruzione narrativa della Manzini (e anche su certi suoi singolari svolgimenti ‘sperimentali’), più che la suggestione di Proust, viene ad agire quella di Virginia

Woolf, scrittrice che conta molto anche per la Banti, che sembra trovare comunque più dirette tangenze proustiane nei richiami memoriali all'infanzia, trasposti comunque in narrazione alla terza persona.

Così le prime pagine di *Itinerario di Paolina* (1937), svolgono la tematica del ricordo d'infanzia, ma non nel suo affacciarsi alla coscienza di una persona adulta: qui si tratta dei ricordi che la bambina Paolina ha della sua primissima infanzia, del suo rapporto con i primi ricordi di sé. Nell'incipit si affaccia il primo ricordo, subito con l'immagine di «una stanza buia in fondo a un corridoio», in un gioco tra buio e luce, in un misto di ansia e di felicità, che culmina nell'apparire della mamma «col lume a petrolio in mano, appena acceso», che poi, diventato un'abitudine, si fa percepire come «sapore, gustato per la prima volta, di una realtà il cui possesso è sicuro, e istinto di un abbraccio che dura da sempre»¹⁰. Un incipit, questo, che ovviamente non può non far pensare ad una particolare coniugazione dell'incipit della *Recherche*. Nel presente di una bambina come Paolina già s'intrecciano e s'intersecano, come tracce involontarie, i segni di situazioni da cui emana un'aura sottile, che si espande sull'esperienza in atto e a cui non manca una tazza di caffelatte che non può non far pensare alla celebre tazza di tè:

«Ma Paola non s'accorge che il suo passato le si fa presente senza ch'essa lo cerchi, e si fa amare da lei di sbieco, per certi riflessi imprevisi che illuminano non tanto la sua vita d'ogni giorno come il mondo delle sue immagini e dei suoi desideri. Riaffiora, questo passato, con i periscopi di certi aspetti e suoni, di certe contingenze sensitive restate nella mente come punti fissi di esperienza e accettate come originali, native. Così i fiori e i colori sulla tazza d'un primissimo caffelatte mattutino, la luce di un angolo fra due finestre, un'aiola di giardinetto, possono di nascosto soffiare la verità e la bellezza sulle storie più astratte e quotidiane»¹¹.

Per Fausta Cialente Proust fu probabilmente un vero e proprio nume letterario, non tanto modello a cui riferirsi nell'inseguimento dell'avvolgersi del tempo narrativo, quanto garante della necessità dell'attenzione, di una rappresentazione delle vite nella loro sostanza, nel loro precipitare nello spazio che il tempo fa loro occupare: in lei c'è come una disposizione teatrale delle vicende, insidiate nell'immediatezza stessa del loro apparire quasi da uno slontanarsi, come votate alla

perdita di sé. Certo molte suggestioni proustiane possono riconoscersi nel vario trattamento del tempo dei diversi libri della Cialente e nelle stesse «squisite simmetrie» di *Cortile a Cleopatra*¹²; e non sarà da trascurare quanto riferisce Franco Cordelli sul suo incontro con lei, nella piccola casa di Roma: «mi offrì un tè, eravamo seduti su due poltrone, o su una poltrona e un divano, mi disse che stava leggendo Proust per la sesta volta. Questa fedeltà mi colpì oltre misura, tanto da cancellare ogni altro ricordo. Credo fosse uno degli ultimi anni Settanta; o dei primi»¹³.

Al 1976 risale l'ultimo libro della Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, dove il ritorno della memoria familiare, specialmente nella *Parte prima*, nel ritrovamento di un tempo perduto e nel precipitare del suo perdersi, rivela forse, rispetto ai libri precedenti, un più diretto dialogo con Proust, con alcune movenze della *Recherche*¹⁴: ma in particolare la scrittrice, nelle vicende del suo mondo borghese e familiare proprio a partire dagli anni che furono di Proust, segue lo svolgersi, il persistere e il precipitare di vite rette da un'illusoria immagine di sé e del mondo, un attraversare la storia con una misurata e convinta fedeltà a ruoli e a valori creduti certi e incrollabili, ma destinati a perdere ogni fondamento.

Cordelli avvicina i modi della Cialente a quelli di «due scrittrici ugualmente borghesi e composte come Natalia Ginzburg e Lalla Romano»¹⁵. E proprio la Romano è stata quella che più intimamente ha inscritto Proust in una propria opera, nel titolo stesso di quel «ritorno» ai luoghi dell'originario mondo familiare che è *La penombra che abbiamo attraversato* (1964, anno successivo a quello di *Lessico familiare*). Lo ha esplicitamente dichiarato nella *Notizia* nell'edizione dei Supercoralli del 1990, indicando che il titolo, «parte integrante del libro», è ricavato «da un passo del *Tempo ritrovato*» e riportandone questa traduzione: «Ci appartiene veramente soltanto ciò che noi stessi portiamo alla luce estraendolo dall'oscurità che abbiamo dentro di noi... Intorno alle verità che siamo riusciti a trovare in noi stessi spira un'aura poetica, una dolcezza e un mistero, i quali non sono altro se non *la penombra che abbiamo attraversato*».

Insistendo poi sul fatto di essersi appropriata «della frase; anzi della sua parte migliore», l'autrice rivendica la «comunicazione profonda – quasi una comunione» che il proprio libro intende creare nel lettore; ciascuno può riconoscere se stesso, il se stesso di un tempo, il se stesso ancora persistente di un altro tempo, nelle sensazioni che colei che narra prova tornando al paese della madre dopo la sua morte:

«nella persistenza della propria natura sono contenute tutte le possibili avventure interiori di ogni vita: il noi di Proust»¹⁶.

Il passo citato dal *Temps retrouvé* comporta in realtà una piccola questione filologica, che tocca proprio la frase usata nel titolo della Romano. Le edizioni della Pléiade, sia quella del 1954 (Clarac - Ferré) che la più recente del 1989 (Tadié), relegano infatti nell'apparato tutta la parte che nella traduzione inizia da «Intorno alle verità». Questa la parte a testo, che conseguiva considerazioni sul valore dell'istinto e dell'impressione, sulla loro verità profonda che non ha nulla a che fare con la chiarezza e con la logica: «Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres».

Nel manoscritto (Cahier XIX) segue il passo relegato in nota dagli editori Pléiade: «Et comme l'art recompose exactement la vie, autour de ces vérités qu'on a atteintes en soi-même flotte une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que la pénombre que nous avons traversée».

Ecco la giustificazione che dell'espunzione viene data nell'edizione più recente: «Nous supprimons la phrase comprise entre *Et comme l'art* et *traversée* car elle apparaît quelques pages plus loin (p. 476, 9^e ligne en bas de page)»¹⁷.

Il passo che invece resta a testo a p. 476 prende avvio dall'affermazione del proposito di tener lontana la banalità e la convenzionalità della conversazione, quell'abitudinaria smorfia del parlato, che per Proust adugiava il linguaggio di Sainte-Beuve:

«...tandis que les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l'obscurité e du silence. Et comme l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que le vestige de la pénombre que nous avons dû traverser».

Le edizioni critiche hanno insomma soppresso quella ripetizione, che figurava nelle edizioni prima correnti e su cui del resto sono esemplate le prime traduzioni italiane. Questo ad esempio il testo della traduzione di Caproni per Einaudi, apparsa la prima volta nel 1951, a coronamento dell'edizione inaugurata dal lavoro della Ginzburg:

«Proviene da noi soltanto ciò che noi medesimi traiamo dall'oscurità

ch'è in noi e che gli altri non sanno. E siccome l'arte ricompone fedelmente la vita, spira intorno a codeste verità attinte nel nostro intimo un'aura di poesia, la dolcezza d'un mistero che altro non è se non la penombra da noi attraversata»¹⁸.

Sarà da notare che la Romano, traducendo direttamente da un'edizione francese precedente alla *Pléiade* del 1954, lascia comunque da parte (inserendo dei puntini di sospensione) «que ne connaissent pas les autres», che in fondo contraddice l'interpretazione che ella dà poi del «noi» di Proust, come «comunicazione profonda» con i lettori; e evita di citare anche la premessa che apre il periodo successivo, sull'arte che ricompone la vita, trasformando poi il nesso «la douceur d'un mystère» in una coppia, 'una dolcezza e un mistero'. E sarebbe di qualche interesse confrontare le sue soluzioni con la traduzione di Caproni, specie per il nesso finale che suscita il titolo del libro, *la penombra che abbiamo attraversato*, che segue più direttamente la forma grammaticale di Proust, mentre Caproni passa dal verbo attivo della relativa al participio passivo, con l'agente «da noi». Altre osservazioni potrebbero farsi sulle leggere ma non trascurabili differenze che si danno tra il testo usato dalla Romano ed espunto dall'edizione critica e la sua ripetizione mantenuta invece più avanti (con quella proiezione al futuro e con quel rafforzamento di «nous avons traversée» con la forma servile «nous avons dû traverser»). In ogni modo alla scrittrice stava a cuore mettere in piena evidenza quella 'penombra', che del resto nel testo proustiano si affacciava anche poco prima, a proposito dell'intenzione di far uscire dalla penombra le reminiscenze suscitate da sensazioni come quella data dalle due lastre ineguali all'ingresso del salotto dei Guermantes o dalla *madeleine*:

«...il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art?»¹⁹.

Lettrice attenta e appassionata, Lalla Romano ha estratto il suo titolo da un punto risolutivo della *Recherche*, sfuggendo ai più consueti e diffusi richiami al mondo dell'infanzia e ai percorsi della memoria, di solito ancorati soprattutto alla lettura della prima parte di *Du côté de chez Swann*: certo nel suo libro erano in questione anche l'infanzia e

la memoria, ma esso si svolgeva soprattutto attraverso l'interrogazione dei luoghi (*Noms de pays: le pays*)²⁰ e l'identificazione dello spazio vitale della madre. Lalla Romano punta non tanto sul tempo, quanto sullo spazio, fa sorgere la memoria dalla 'penombra' che avvolge lo spazio della sua città natale, Demonte, ribattezzata, con uno spostamento *à la* Proust, col nome di Ponte Stura, dove ella è appunto tornata dopo la morte della madre. Così afferma nella *Nota* dell'edizione 1970, dopo aver sottolineato che il libro «non è cronologico»:

«il racconto si svolge nello spazio. È infatti diviso in due parti (che sono anche due gradi): visita alla casa, visita al paese.

Certo il titolo ha avuto la sua parte, come suggestione. Ma il titolo, anche se contiene implicitamente un omaggio a Proust, non vuole essere un'indicazione di lettura: sarebbe assurdamente presuntuoso. Fu scelto per il suo misterioso e pregnante significato allusivo»²¹.

Si ha come l'impressione che l'autrice abbia qui, all'altezza del 1970, mirato a ridurre un po' il rilievo del riferimento proustiano, su cui invece è tornata in modo più determinato (anche esibendo la citazione) nel 1990. Del resto a ridurre questo richiamo a Proust aveva pensato proprio Anna Banti, in una recensione, peraltro molto gradita alla Romano, che la cita nella *Nota* del 1970 e ne riporta un più ampio passo in un'ulteriore *Nota* del 1990 (separata dalla già ricordata *Notizia*); ecco il passo in questione: «Onestamente la Romano ha reso a Proust, fin dal titolo [...], l'omaggio che sentiva di dovergli: ma, per la verità, la sua «penombra» non somiglia affatto a quella di Marcel; e non è per niente penombra, ma luce diffusa e scolorata, come quella dei sogni»²².

A parte l'opinabilità di questa identificazione di penombra o luce nella scrittura della Romano, resta il fatto che, pur proiettando l'orizzonte proustiano in una chiave di «comunione», essa ne ricava una determinante spinta a percepire la distanza del tempo, in un movimento continuo tra presente (della visita a Demonte/Ponte Stura) e passato (il tempo della vita vissuta lì dalla famiglia e da lei bambina), determinato proprio dalla spazialità. Qui il passaggio continuo tra i tempi, il loro intrecciarsi spesso inestricabile, si dispone nella misura dello spazio, uno spazio che fa balenare in 'penombra' tutto l'inafferrabile spessore della vita trascorsa, riattivando come presente, proiettando in questo 'dopo', quell'universo perduto. Non è in questione il sogno, ma qualcosa di più pungente, il senso di un ritorno che non è un ritorno,

di un ritrovare che non è un ritrovare: lo stile fermo e rastremato, fissato nella precisione delle frasi brevi e come incise nella mente (il 'classicismo' della Romano), manifesta con eccezionale rigore questo senso della persistenza di un mondo, della continuità dell'io che lo ha abitato, nell'atto stesso di dar voce all'inevitabile svanire, a questo effetto del lungo percorso attraverso la 'penombra'. Lo verificano le frequenti manifestazioni di dubbio su fatti ed eventi, di cui si evocano versioni diverse, o le varie figure del 'dopo' e del 'tardi', di immagini, persone, situazioni che nel loro stesso presente sembrano recare in sé la proiezione in un insondabile essere futuro; ciò è evidente in particolare nelle fotografie (molto presenti nel libro, secondo un orizzonte che la Romano ha poi svolto in vari libri fotografici, specialmente in seguito al ritrovamento delle lastre fotografiche del padre). Nelle fotografie e nel loro *punctum* è visivamente in azione lo scambio dei tempi, come sospesi nel loro viluppo «fatale» (aggettivo, questo, che ha nel libro un essenziale rilievo)²³. E comunque, oltre a tante particolari suggestioni proustiane che possono riconoscersi, magari come eco lontane, in certe situazioni, tutto l'orizzonte della visita a Ponte Stura può far pensare alle riflessioni di Marcel nella biblioteca dei Guermantes, proprio in pagine del *Temps retrouvé* vicinissime a quella da cui Lalla ha ricavato il suo titolo, sul valore del rivedere, sul suo mettere in comunicazione il presente con il passato (anche se Proust insiste qui soprattutto sui libri, sulla sensazione provocata in lui da una copia di *François le Champi* di George Sand, che suscita le impressioni del tempo in cui quel libro gli veniva letto dalla madre):

«Bien plus, une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu'il y avait autour de nous; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut plus être ressenti, repensé que par la sensibilité, que par la pensée, par la personne que nous étions alors... Que je revois une chose d'un autre temps, c'est un jeune homme qui se lèvera. Et ma personne d'aujourd'hui n'est qu'une carrière abandonnée, qui croit que tout ce qu'elle contient est pareil et monotone, mais d'où chaque souvenir, comme un sculpteur de génie tire des statues innombrables. Je dis: chaque chose que nous revoyons...»²⁴.

Rivedere le cose d'un altro tempo riconduce direttamente alle sensazioni di quel tempo, dà luogo ad una vertiginosa continuità tra il

presente e ciò che era allora: più che far tornare il tempo, fa ritrovare se stessi, costituisce quella «persistenza della propria natura» che nella *Notizia* del 1990 Lalla Romano riconduce al 'noi' di Proust (ma certo qui è il punto in cui più lei si allontana da Marcel, che, subito prima del passo appena citato, affermava che quell'essenza delle cose «est en partie subjective et incommunicable»)²⁵.

Anche senza che le sue parole siano iscritte in un titolo, come ha fatto la Romano, è certo che il richiamo di Proust, il confronto, anche se da lontano, con il suo capolavoro, ha agito su molte altre scrittrici, di diverse generazioni novecentesche. Tralascierò il rilievo che Proust assume per la scrittura di Elsa Morante (1912), non certo come modello da seguire, ma come emblema del grande romanzo, di una sconfinata ambizione costruttiva, specialmente in quella tensione 'ultima', in quella sontuosa aspirazione all'eccesso che anima *Menzogna e sortilegio* (con la così sottile attenzione alla serpeggiante azione della menzogna e alle plurime deviazioni del desiderio), in un di più di tensione poetica che la scrittrice chiede al romanzo; mentre in *Aracoeli* si danno tracce più dirette di un confronto con Proust, assolutamente disperato ed estremo, diretto verso il desolante balenare di una memoria che recupera segni degradati, in un succedersi di intermittenze che non rivelano altro senso che quello del trauma, in una desolazione senza remissione²⁶. Si dovrebbe poi ricordare Dolores Prato (1892), che in *Giù la piazza, non c'è nessuno*, compie un'ossessiva indagine su ogni possibile frammento della propria infanzia nella cittadina di Treia, interroga in tutte le sfumature le più diverse sensazioni, come in una spietata cartografia di un mondo scomparso, di cui sa di non potere né volere ritrovare nulla, nell'atto stesso di ripercorrerne tutte le pieghe possibili. O Goliarda Sapienza (1924), che in *L'arte della gioia* segue nelle avventurose vicende della protagonista Modesta, specie quelle dell'infanzia e dell'adolescenza, l'impulso vitale verso la costruzione di sé, verso una presa di possesso del mondo, evitando ogni incanto memoriale, affermando la gioia perpetua del rinnovarsi, che in un'annotazione di diario del 1990 viene opposta al «Tabù inventato dagli uomini per dominare il tempo», esemplificato dai nomi di Proust Joyce e Pirandello, che ella dice comunque di aver «ben letto»; mentre in un'altra nota dello stesso diario si afferma che il romanzo tendeva a porsi come «qualcosa di reale e amabile al tempo stesso: come il mare in Melville, l'amore in Proust». Ma altre importanti tracce andrebbero individuate in scrittrici di grande cultura e sapienza letteraria come

Gina Lagorio (1922) e Francesca Sanvitale (1929).

Un approdo relativamente più recente è stato poi quello di Fabrizia Ramondino (1936), coll'intenso e originalissimo percorso memoriale del suo tardo esordio, *Althénopis* (1981), garantito dal sostegno di Natalia Ginzburg e di Elsa Morante. Proust si trova al centro di *Althénopis*, un po' come è al centro di *Lessico familiare*, proprio entro l'ambito dei rapporti familiari; c'è la figura dello zio Celeste, che possiede due esemplari dell'edizione Gallimard della *Recherche*, è avverso a Croce e venera Proust e Bergson, ma, insieme a Proust, anche D'Annunzio. Così osserva Beatrice Alfonzetti: «Ma se D'Annunzio resta confinato alla passione proiettiva dello zio Celeste, Proust è autore della Ramondino e insieme a Gadda uno dei due padri letterari del romanzo che tuttavia riuscì subito, nel suo modularsi, a conquistarsi una struttura e una cifra tutte sue. Se il senso della perdita affiora sin dalle prime pagine, la memoria fattasi ricerca ed esercizio di scrittura lavora al contrario, recupera le cose, raggelandole, o fissandole in luoghi favolosi...»²⁷.

Oltre *Althénopis* la presenza di Proust agisce nei libri successivi della Ramondino nel vario trattamento della memoria e del tempo e nel modo di concepire la sostanza dei luoghi, nell'emblematica interrogazione dei loro stessi nomi, delle tracce di vita e di storia, di bellezza e di lacerazione che essi portano con sé, nel vario uso della prima persona. Un ultimo segno del suo amore per Proust la scrittrice l'ha dato nella sua ultima intervista, che prende avvio da questa epigrafe già apposta alla raccolta di racconti *Arcangelo* (2005), che ella ha voluto come lungo titolo dell'intervista: *Questi vetruzzi finiti sulla spiaggia mi sembrano tante vite umane, chissà da dove vengono...*

Alla domanda dell'intervistatore Franco Sepe sulla ragione della scelta di questo titolo-epigrafe, così risponde la Ramondino:

«Non sono parole mie. Circa trenta anni fa ogni estate o appena potevo andavo sulla Costa Amalfitana, nel Vallone di Laurito, lontano dal turismo di massa, dove assieme a una piccola comune di amici avevamo preso in affitto una casa contadina. Avevamo fatto amicizia con alcuni pescatori e contadini, fra i quali Mario, che una volta sulla spiaggia al suo ritorno dalla pesca, seduto sui ciottoli disse questa frase, soppesando in mano con pensosa gentilezza resti di antichi vetri, mattonelle, stoviglie, levigati dal mare. Ora non si trova più niente, solo frammenti di plastica, né conchiglie, stelle di mare, carcasse di ricci. Mario,

che non si era mai mosso da Laurito, tranne che per un breve e infelice tentativo di emigrazione a New York, si chiedeva questo e altro. Una domanda che mi ha indotto a chiedermi che cosa mi interessasse in letteratura: la curiosità verso questi insignificanti frammenti del passato suscita il racconto e il bisogno di restituire i morti ai vivi. Un po' come è accaduto a Proust con la sua *madeleine*»²⁸.

L'atto stesso della ricerca del senso umano e vitale di quei frammenti, anche dei più insignificanti, delle più fuggevoli ed eterogenee *madeleines*, ormai negli anni zero del nuovo millennio, è costretto a scontare l'ineluttabilità della perdita: nel mondo dell'inquinamento luoghi e oggetti perdono sostanza e spessore, si riducono a scarti, mentre all'inquinamento dell'ambiente si accompagna sempre più quello delle menti e dei comportamenti, sotto la pressione degli imperversanti modelli mediatici e tecnologici, di una programmatica sottrazione di memoria, che si impone sul piano della politica, dell'economia, della comunicazione, che fa evaporare ogni passato. Tutti i veloci messaggi che dominano l'universo della comunicazione, l'espansione dei *social media*, tra condivisione e viralità, tendono a portarci sempre più lontano dall'attenzione, dalla proiezione spaziale del tempo, dalle intermittenze del cuore e dai ritorni involontari della memoria. Ci si può allora convincere che la *Recherche* possa ormai essere declinata solo nel senso della perdita: non il tempo perduto, non la memoria di un passato e di esseri umani portati ad occupare «une place [...] prolongée sans mesure... dans le Temps», ma la banalità simultanea di un tempo che crediamo di chiamare 'reale', che sfugge quanto più crediamo di catturarlo nella velocità dei nostri schermi.

¹ «L'analisi può diventare destino quando l'attenzione, riuscendo a compiere una sovrapposizione perfetta di tempi e di spazi, li sappia ricomporre, volta per volta, nella pura bellezza della figura. È l'attenzione di Marcel Proust», C. CAMPO, *Attenzione e poesia*, in EAD., *Gl'imperdonabili*, Adelphi, Milano 1997³, p. 167 (in questo libro insiste più direttamente su Proust il saggio *Les sources de la Vivonne*, pp. 45-51, dove tra l'altro la 'poesia' di Proust viene riconosciuta come «il ritorno infinitamente caparbio dell'analisi reticolare, del pensiero galattico all'oggetto singolo e concreto», p. 51).

² M. BERTINI, *Attraverso Natalia. Un percorso proustiano degli anni sessanta*, in *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A.

Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 191-201.

³ N. GINZBURG, *Opere* (raccolte e ordinate dall'Autore), vol. II, Mondadori, Milano 1987, p. 31.

⁴ *Ibid.*, vol. I, pp. 951-952.

⁵ *Ibid.*, pp. 960-961: ma BERTINI, *Attraverso Natalia*, cit., p. 193, ricorda che il primo in Italia ad aver scritto di Proust era stato invece Lucio D'Ambra nel dicembre del 1913.

⁶ *Ibid.*, p. 1012.

⁷ G. DEBENEDETTI, *Proust in Italia II*, in *Proust*, progetto editoriale e saggio introduttivo di M. Lavagetto. Testi e note a cura di V. Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 199-220 (p. 217). Sul pungente risvolto negativo del giudizio di Debenedetti sulla versione della Ginzburg, cfr. BERTINI, *Attraverso Natalia*, cit., pp. 198-201.

⁸ *Recensione a Un'altra cosa* della Manzini e a *Le voci della sera* della Ginzburg, in «Corriere della sera», 20 giugno 1961, ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, vol. II, Mondadori, Milano 1996, pp. 2393-2398.

⁹ G. CONTINI, *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1978, pp. 179-184: il riferimento a Proust si dà nel richiamo al legame della Manzini con la tradizione letteraria che, come «riconoscimento analogico della forma, conchiusa, salutare, fedegna», chiama in causa, le «opere delle arti figurative e della musica».

¹⁰ A. BANTI, *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Garavini, con la collaborazione di L. Desideri, Mondadori, Milano 2013, p. 5.

¹¹ *Ibid.*, p. 8. Della Banti si veda anche la recensione alla mostra proustiana della Bibliothèque nationale, inaugurata il 3 giugno 1965, in «Paragone letteratura», XVI, 190, 1965, pp. 158-162.

¹² Mi riferisco ad una battuta di Montale, in una breve nota apparsa sul «Corriere della sera» dell'8 luglio 1953 (in MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., vol. I, p. 1561).

¹³ F. CORDELLI, *Il suo meraviglioso comunismo*, in F. CIALENTE, *Cortile a Cleopatra*, con Prefazione di F. Cordelli, Postfazione di E. Cecchi, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2004, pp. 7-8.

¹⁴ Cfr. B. MELLARINI, *Tempo ricostruito, tempo da ricostruire: Fausta Cialente all'ombra di Proust*, in *Non dimenticarsi di Proust*, cit., pp. 265-292.

¹⁵ CORDELLI, *Il suo meraviglioso comunismo*, cit., p. 12.

¹⁶ La *Notizia* dell'edizione 1990 è riportata in L. ROMANO, *Opere*, a cura di C. Segre, vol. I, Mondadori, Milano 1991, pp. 1073-1074, e, con alcune modificazioni, nell'edizione tascabile della *Penombra che abbiamo attraversato*, con Postfazione di G. Ferroni, Einaudi, Torino 1994.

¹⁷ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, IV (édit. publiée sous la direction de J.-Y Tadié, avec, pour ce volume, la collaboration d'Y. Baudelle et al.), Gallimard, Paris 1989, pp. 459 (testo) e 1260 (note).

¹⁸ Cito da ID., *Il tempo ritrovato*, trad. di G. Caproni, Oscar Mondadori, Milano 1970, p. 190.

¹⁹ ID., *À la recherche du temps perdu*, IV, cit., p. 457.

²⁰ Già nel primo capitolo della *Penombra* è in evidenza il rilievo attribuito ai nomi dalla madre, nel suo ricordare il tempo «di prima»: «L'incanto era suggerito dal modo con cui la mamma nominava i luoghi, le persone. I nomi erano pronunciati da lei con espressione estatica, più che nostalgica: eppure fuggevolmente, come usava lei,

così che apparivano e sparivano e sembravano più misteriosi» (ROMANO, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 8).

²¹ ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 1076.

²² A.B[anti], in «Paragone», XV, n. 178, ottobre 1964, pp. 96-98 (passo ripreso nella *Nota* maggio 1990, in ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 1079).

²³ Mi è capitato in altra circostanza di notare la suggestione del particolare di una foto di una recita a cui aveva assistito la narratrice bambina: «In una scena una bambina (la figlia del nostro panettiere Blin, Cecilia) figurava una vecchia dama vestita con una crinolina di seta marrone e aveva in capo una parrucca bianca. Era così seria e maestosa, che pareva una vera e per di più “antica” signora. La bambina “era” quella che sarebbe con gli anni diventata, una vecchia; ma anche una vissuta tanto tempo prima. Quello scambio di tempi che vagamente intuitivo mi imbarazzava: mi dava il senso di una realtà inafferrabile, o forse di una verità nascosta, oscura» (ROMANO, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 120; le mie osservazioni nella *Postfazione*, p. 220).

²⁴ PROUST, *À la recherche du temps perdu*, IV, cit., p. 464.

²⁵ Un nodo che indirettamente collega Proust ad un suo precedente libro del 1953, *Maria*, viene individuato dalla Romano nel *Marcel Proust* di Céleste Albaret, di cui rende conto in «Monsieur Proust», in *Un sogno del Nord*, cfr. L. ROMANO, *Opere*, a cura di C. Segre, vol. II, Mondadori, Milano 1992, pp. 1473-1477 (articolo apparso su «Il Giorno» del 14 ottobre 1973, col titolo *Cosa comanda signor Proust?*).

²⁶ Si veda comunque M. RUSCHIONI, *L'arte della fuga. Tempo e lo scacco in Aracoeli*, in *Non dimenticarsi di Proust*, cit., pp. 309-321.

²⁷ B. ALFONZETTI, *Fabrizia Ramondino: dal sogno al libro*, in «Il Caffè illustrato», XII, 66-67, maggio-agosto 2012, pp. 35-38 (p. 38). Cfr. anche N. SETTI, *La recherche errabonda di Fabrizia Ramondino*, in «Non sto quindi a Napoli sicura di casa». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, a cura di A. Giorgio, Morlacchi, Perugia 2013, pp. 55-67.

²⁸ *Questi vetruzzi finiti sulla spiaggia mi sembrano tante vite umane, chissà da dove vengono... A colloquio con Fabrizia Ramondino*, a cura di F. Sepe, nel blog di Marco Rosi Doria <<http://marcorossidoria.blogspot.it/2008/08/una-bella-lettura-da-fabrizia-prima-di.html>> (ultimo accesso 11.09.2008).

Roberta Colombi

Gadda e Proust: due 'grandi uomini'. La 'vittoriosa iper-cognizione' della scrittura e la Storia bugiarda

ABSTRACT:

Nonostante una dichiarata ammirazione per Proust, Gadda mal tollerava di essere avvicinato al grande scrittore francese. Il contributo tenta di ricostruire, al di là di questa sospettosa negazione, la loro indubbia parentela spirituale attraverso l'individuazione di alcuni elementi di contiguità nella loro concezione della scrittura. L'orientamento della critica italiana più avvertita rispetto alla modernità dell'esperienza proustiana, che ne sottolinea sin dagli anni '30 il valore gnoseologico, certamente ha influito sulla lettura gaddiana di Proust negli anni del suo esordio letterario. L'analisi della poetica gaddiana, elaborata proprio in quegli anni, mostra come similmente a quanto si andava rilevando in Proust, anche per lui la scrittura appare essere un'avventura conoscitiva, la letteratura il luogo in cui cercare la verità contro la menzogna della Storia, in cui accrescere la conoscenza di sé e del mondo, in cui scoprire che la missione dello scrittore è quella di 'portare a salvamento' la vita. L'individuazione di questa 'air de famille' mostra come in quella generazione di scrittori e critici l'opera di Proust abbia svolto una funzione maieutica in grado di sollecitare una concezione della letteratura che intenda confrontarsi con la complessità e su questo fondamento rifondi la propria eticità.

Malgré une admiration explicite pour Proust, Gadda n'acceptait pas de parallélismes avec l'écrivain français. Au delà même de ce refus suspect, notre étude essaye de reconstruire une affinité entre les deux auteurs à travers le repérage de certains éléments communs dans leur conception de l'écriture. L'analyse de la poétique de Gadda montre à quel point, pour lui aussi, l'écriture apparaît comme une 'aventure de la connaissance', de manière semblable à ce que la critique italienne des années 1930 soulignait dans la poétique proustienne. Cet 'air de famille' permet de faire émerger le rôle 'maïeutique' de Proust, capable de solliciter une conception de la littérature qui rechercherait la 'Vérité' contre les mensonges de l'Histoire.

Nell'ultimo volume della *Recherche* si legge: «L'opera è solo una sorta

di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in se stesso»¹.

Secondo quanto si augurava Proust per ogni lettore di un'opera letteraria, vorrei partire da questo suggerimento per tentare di scoprire se l'opera proustiana abbia avuto, per un lettore ammirato come Gadda, una funzione maieutica e in quale direzione essa abbia operato, cioè se e cosa gli abbia fatto scoprire di sé la lente della *Recherche*.

Per una prima ricognizione quantitativa, ho provato ad avvalermi del volume degli *Indici* dell'edizione garzantiana dell'opera di Gadda, e con una certa sorpresa non ho trovato molto. A parte un articolo del '50 in cui gli dedica un certo spazio, i riferimenti a Proust o alla sua opera sono scarsi e poco significativi, pur attestandosi sin dalle prime recensioni degli anni '30². Sappiamo anche però che Contini, nell'introduzione alla *Cognizione* del '63, avanza il paragone con il noto episodio di Montjouvain della *Recherche*, l'oltraggio al padre che vede coinvolta Mademoiselle Vinteuil, con parole inequivocabili:

«Non è esagerato ritrovare nella *Cognizione del dolore* tratti della centralissima figura che si rivela a Marcel *auprès de Montjouvain*. E già sarebbe da chiedersi se personaggi del genere, titolari d'infrazioni tanto (simbolicamente) mostruose (in entrambi i casi, l'oltraggio recato alla figura del padre), possano essere altro che proiezioni autobiografiche»³.

Gadda, secondo quanto testimonia Citati, in quell'occasione visse momenti di «angoscia» e di «furibondo dolore»⁴. La sua reazione, registrata in due lettere indirizzate al critico in cui, giudicando «esplosivo» l'effetto di quelle parole, lo «scongiur[a]» di modificare il testo, rivela che, oltre alla dichiarata preoccupazione di colpire e imbarazzare familiari e conoscenti, Gadda intendeva evitare una parentela letteraria, evidentemente troppo ingombrante, tra l'opera proustiana e «l'agitata e incerta qualità del [suo] testo»⁵. Al di là delle ragioni dichiarate, certo non stupisce per un personaggio schivo e lontano da ogni autocompiacimento, che chiedeva di essere lasciato «nell'ombra»⁶, questo voler prendere le distanze da quello che fu un maestro di un'intera generazione. Qualcosa comunque dicono sia questo aneddoto sia la presenza apparentemente poco significativa del nome di Proust nell'opera gaddiana.

Infatti, da un lato, le testimonianze degli amici, dalle quali sappiamo come tra i classici che Gadda considerava suoi maestri e di cui

amava discutere negli ultimi anni a Roma, compare naturalmente anche il nome di Proust⁷, dall'altro la presenza nella biblioteca di Gadda dei volumi della *Recherche*, nell'originale edizione francese⁸, della famosa biografia di Painter e di diversi saggi critici, testimoniano senza ombra di dubbio un precoce e persistente interesse. In particolare si segnala la presenza di un fascicolo della «NRF» del 1923 con un *Hommage à Marcel Proust (1871-1922)*, e un volumetto del 1933, con pieghe, di Lorenza Maranini intitolato *Proust, arte e conoscenza* che attestano un termine cronologico piuttosto alto del suo interesse critico. Anche se non meno interessante risulta la presenza del noto saggio di Leo Spitzer del 1956, introdotto da Citati (*Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*) e di un *Proust* di Beckett del 1962⁹.

Indizi, forse non trascurabili, per verificare una presenza di Proust più importante, dietro la cortina del non detto o di un possibile sentimento assimilabile all'angoscia dell'influenza. Del resto la critica può a volte assomigliare, secondo un'immagine debenedettiana, all'azione di «un uomo che, con le buone o con le cattive, prende per il collo un altro uomo e lo costringe a sputar le sue ragioni»¹⁰.

Sebbene nella *Cognizione* si presentino sul piano tematico nuclei proustiani come il matricidio, l'oltraggio al padre, la colpa, il rimorso, l'indagine sul male, la vacuità delle abitudini sociali¹¹, e in essa compaiano analoghe strategie narrative, come la dilatazione del tempo tramite il ricorso alla memoria, una narrazione che procede sfruttando le associazioni del pensiero, i fantasmi del mondo onirico, si è voluta evitare la tentazione di ricostruire i fili dispersi di un'intertestualità non dimostrabile con dati certi.

Preferendo cogliere attraverso la lettura di Gadda le ragioni di una possibile contiguità, sono voluta partire dalle brevi ma dense osservazioni che lo scrittore milanese dedica a Proust le quali mostrano nello specifico di cosa si sostanzi la sua attenzione per questo autore. In questo modo spero possa apparire più evidente se l'opera proustiana abbia potuto condurre Gadda a scoprire qualcosa di sé e dunque rivelare, «ciò che forse, senza (quel) libro, non avrebbe visto in se stesso».

In una nota de *L'Adalgisa*, risalente al 1943¹², il nome di Proust compare a fianco a quello di due grandi uomini della cultura moderna, come Dostoevskij e Freud, in un contesto in cui si riconosce loro un ruolo primario all'interno di un cambiamento epocale rispetto ai modelli inadeguati di analisi e rappresentazione di un 'mondo razionaleggiante' che non riesce più a descrivere la realtà.

A proposito della definizione di *petites perceptions*, presenti nella psicologia di Leibniz, Gadda dice che, pur alludendo «ai motivi e agli impulsi della zona inconscia dell'Io», quella «designazione quantitativa e meccanicistica» rappresenta ormai solo un «simbolo idiomatico inadeguato [...] di un mondo razionaleggiante adibito a voler rappresentare fenomeni e fatti che soltanto una dialessi futura, se non un'esperienza e una coscienza future, (Dostoevskij, Proust, Freud), sarebbe un giorno pervenuta a descrivere, a catalogare»¹³.

La consapevolezza che il valore dell'opera proustiana sia profondamente legata al suo interesse verso i meccanismi della conoscenza e alla sua capacità di «rappresentare fenomeni e fatti» che riguardano quelle zone oscure in modo nuovo è poi chiaramente confermato dall'unico passo in cui Gadda parla diffusamente di Proust, un articolo del 1950 intitolato *I grandi uomini*:

«Una pagina di Proust, un periodo di Proust, è molte volte un tentativo (a mio giudizio riuscito) di raccogliere [...] in un unico momento espressivo, una folla di immagini cospiranti, convergenti a significazione ricchissima: è un imbuto sagace, che permette a lui stesso, e dopo di lui al suo lettore, di bere in una lenta sorsata i mille rivoletti, i mille apporti dell'analisi. È una nave soccorritrice che si carica di mille passeggeri, anziché di dieci. [...] In Proust ammiro il senso della relatività del punto di osservazione [...]: senso che è addirittura metodo e direi canone della moderna "fisica dei quanti". In Proust è una doppia, una tripla, una decuplicata rappresentazione del personaggio e dell'evento: la quale impegna a nuova disciplina, a nuova ginnastica, la zona più propriamente gnoseologica delle nostre facoltà»¹⁴.

La valorizzazione della modernità della sua scrittura, affiancata alle conquiste della fisica quantistica, non possono non rimandare alla ricezione che, a cominciare da Debenedetti, la critica italiana opera del romanzo di Proust e che probabilmente ha orientato anche la lettura gaddiana.

Gli anni in cui la critica italiana più sensibile alla modernità dell'esperienza proustiana promuove e valorizza la sua opera (tra gli anni '30 e '50) sono gli anni in cui Gadda tenta la via della letteratura, e tramite Tecchi conosce Bonsanti, proustiano di prim'ordine che, operando come un eccellente *talent scout*, lo introduce nell'ambiente di «Solaria» e poi di «Letteratura», e poi ancora gli anni in cui nasce la lunga amicizia con Contini, tramite il quale entra in contatto con

Debenedetti¹⁵. Sono poi gli anni del suo soggiorno a Firenze ('40-'50) in cui conosce, insieme a molti altri scrittori e critici, Montale e Bo, da lui molto apprezzati¹⁶. Impensabile dunque che Gadda sia rimasto estraneo al dibattito che quel mondo a cui aspirava andava conducendo sulle pagine delle riviste a lui note e come pure impensabile che, nel suo decennio fiorentino, non abbia mai condiviso con gli intellettuali che frequentavano il caffè *Giubbe rosse* opinioni al riguardo.

A cominciare da Debenedetti nel '25 fino al numero di «Letteratura» del '47 dedicato all'autore francese, i nomi dei critici che si occupano di Proust sono tutti nomi più o meno noti, che conoscono Gadda e che Gadda conosce, scrivendo lui stesso su quelle riviste grazie anche alla mediazione di molti di loro¹⁷.

Tra questi occorre ricordare la lunga relazione con Bigongiari, critico attento al fenomeno Proust ma anche alle prime pubblicazioni di Gadda¹⁸, che suggerì di pubblicare lo scritto *Come lavoro* sulla neonata «Paragone» proprio nel '50, oppure l'importante rapporto di stima reciproca con Carlo Bo, il quale, oltre a coinvolgerlo nella sua *Inchiesta sul neorealismo* uscita nel '51, gli propone la traduzione di Quevedo e Barbarillo per l'editore Bompiani.

Dopo la lettura 'conservatrice' promossa negli anni '20 che aveva iscritto Proust nella grande tradizione classica del «romanzo francese»¹⁹ già con i primi contributi di Debenedetti e Vittorini, tra il '25 e il '29, Proust viene eletto a modello di una modernità europea e incluso per affinità in una rete di grandi scrittori tra cui compaiono Joyce, Gide, Svevo e la Woolf²⁰.

Come è stato unanimemente riconosciuto dalla critica, in particolare l'ambiente solariano ha visto nella *Recherche* un modello da imitare «per rimediare alla crisi del romanzo» nel dopoguerra²¹. Un modo per superare l'*impasse* della misura breve, della prosa d'arte e dall'autobiografismo vociano. Queste le ragioni storico letterarie del suo successo tra la generazione di quegli scrittori, come Vittorini e Bonsanti, o i poeti ermetici, per i quali si è potuto parlare in diverse accezioni di proustismo o di quel fenomeno identificato come un «vettore stimolante di poetiche altre»²².

Il contributo di Debenedetti e l'attività di «Solaria», pionieri di una lettura che valorizzava l'aspetto innovativo dell'esperienza proustiana, hanno certamente orientato la ricezione della *Recherche* in chi durante quegli anni si affacciava al mondo letterario. Per gli scrittori e gli intellettuali della generazione degli anni '30 Proust rappresentò un'esperienza

imprescindibile: la *Recherche* fu «un breviario che apriva i sensi degli scrittori in erba»²³ e Proust fu uno di quegli autori che mettevano molti di loro «in stato creativo»²⁴ perché, come riconobbe Debenedetti, Proust apparve essere a tutta una generazione uno scrittore «venuto a manifestare tutte le cose che a noi urgevano sulla punta della lingua»²⁵.

Ad un'analisi degli orientamenti che la critica proustiana andava elaborando in quegli anni, particolarmente interessanti per il nostro discorso appaiono essere due elementi ricorrenti e interconnessi: 1) la valorizzazione della tensione conoscitiva sottesa alla scrittura proustiana e 2) il riconoscimento della tensione etica di una ricerca condotta in nome della Verità contro la cronaca o la Storia, in un rinnovato rapporto tra Vita e Letteratura, biografia e scrittura.

Coincidendo con i due aspetti di Proust che sembrano aver interessato anche Gadda, saranno questi i due poli intorno a cui organizzerò il mio discorso. Analizzare le convergenze tra questi due punti e quanto Gadda andava elaborando in quegli anni nella sua opera, consentirà di evidenziare quanto similmente abbia agito il vettore Proust stimolando sia i critici che gli scrittori verso una certa idea di letteratura e del compito dello scrittore²⁶.

1. La tensione conoscitiva

Già Debenedetti sin dal primo saggio del '25²⁷, screditando le facili formule dell'autobiografismo, individua le ragioni del romanzo nel «passaggio dalla vita alla scrittura»²⁸ e riconosce nella *Recherche* «una indicazione “metodologica”» di una scrittura che è «attività conoscitiva»²⁹. Così Bo, nel famoso numero unico del '47 di «Letteratura», dice che Proust è stato «lo spirito maggiormente dotato di facoltà d'interrogazione»³⁰ e insiste sulla sua tensione a sapere, a conoscere, sul suo «bisogno di verità» riconoscendo che «non ha mai cessato di credere un momento alla necessità della conoscenza» al punto che «a questo bisogno centrale della sua intelligenza ha sacrificato la vita e ha offerto la propria opera»³¹.

Se come è stato detto, questa lettura 'forte' tesa a definire una «disposizione spirituale» e il «senso generale» dell'opera proustiana³², è stato «il segno preciso di quello che una generazione avrebbe chiesto» a questo scrittore³³, forse, viste le date, ci si potrebbe chiedere se già Gadda avesse accolto sollecitazioni e stimoli in tal senso dal modello proustiano.

Gadda tra la fine degli anni '30 e i primi anni '40 aveva già pubblicato i primi sette tratti della *Cognizione* a puntate su «Letteratura» ('38-'41) e soprattutto aveva già scritto la *Meditazione milanese*, inedita fino al 1974, e gran parte dei testi che, sotto forma di recensioni o brevi prose saggistiche, testimoniano in vario modo l'elaborazione di una poetica implicita ormai matura e che confluiranno nella raccolta *I viaggi, la morte*.

Limitandoci solo ad alcune delle dichiarazioni di poetica che Gadda svolge in quegli anni, non si può non essere colpiti dalla forte contiguità esistente tra le sue concezioni e i caratteri dell'opera di Proust che la critica è andata sempre più valorizzando. La spinta conoscitiva sottesa alla scrittura gaddiana è un dato acquisito su cui non occorre tornare, ma in questa sede invece occorrerà sottolineare quanto la visione della realtà che emerge dalla sua opera sia l'esito di una riflessione di tipo epistemologico che, sin dalla fine degli anni '20 Gadda elabora nella *Meditazione milanese*, in cui riconosce la necessità di un nuovo modello di conoscenza. Nell'indagare le nostre modalità conoscitive, oltre a scorgere i limiti di una ragione teleologica, avanza l'idea di un modello simile a quello di una maglia o rete a dimensioni infinite, che consenta di percorrere liberamente le molteplici connessioni possibili tra le cose.

Il processo della conoscenza che così si attua non costruisce verità ma solo interpretazioni, non offrirà certezze ma risulterà mobile, relativo e provvisorio, procede «dal noto verso l'ignoto» piantando e spostando tende come una «zingaresca città»³⁴. Qualunque processo conoscitivo per Gadda comporterà infatti ipotesi e l'adozione di un paradigma indiziario consapevole della propria provvisorietà³⁵.

La sua scrittura, che traduce sulla pagina il desiderio di rappresentare la complessità del reale attraverso le sue infinite connessioni, brillantemente definita una «metonimia infinita»³⁶, non sembra affatto lontana dalla scrittura proustiana caratterizzata appunto dalla pervasività della dimensione analogica e metaforica, dal relativismo dell'osservazione, dal senso del limite dell'intelligenza razionale e dal dispositivo della decifrazione indiziaria³⁷.

Di Proust, infatti, Gadda ammira «il senso della relatività del punto di osservazione [...]: senso che è addirittura metodo e direi canone della moderna 'fisica dei quanti', quella capacità di «una doppia, una tripla, una decuplicata rappresentazione del personaggio e dell'evento: la quale impegna a nuova disciplina, a nuova ginnastica, la zona più propriamente gnoseologica delle nostre facoltà»³⁸.

Sulla base di questa simile idea della conoscenza, analogamente a

quanto avviene nei romanzi gaddiani, anche nella *Recherche*, definita un «mito fondativo della modernità», un'opera che «mette in crisi», che «apre delle crepe nelle nozioni consolidate», non c'è soltanto il racconto di una ricerca «ma anche un'idea della ricerca, una indicazione sulla necessità di scoprire nuove strategie di conoscenza»³⁹.

La concezione della conoscenza sottesa alla *Recherche*, che evidentemente rinvia alle corrispondenze baudelairiane⁴⁰, può infatti essere agevolmente affiancata alla riflessione gaddiana, nella quale non manca una dichiarata fascinazione per il poeta francese. Senza risalire alle eventuali fonti comuni⁴¹, si può facilmente registrare in molti casi la coincidenza e quasi sovrapposibilità di certe tendenze soprattutto all'analogia e alla metafora, che sottendono per entrambi un'idea di conoscenza che procede individuando somiglianze tra le cose laddove esse non vengono avvertite dalla percezione abituale.

In entrambi i casi si tratta di una scrittura dalla tendenza espansiva in cui la dilatazione analogica fa sì che nominando «una realtà se ne colgano tutte le implicazioni possibili: il suo passato, il suo futuro, la sua dislocazione nello spazio, la catena di relazioni che la determinano, i punti di vista che possono descriverla»⁴².

Per entrambi si può dire che la letteratura è un «luogo di accrescimento della conoscenza» perché creando connessioni attraverso il potere del principio analogico tenta di «rifondare la rappresentazione del mondo»⁴³.

La consapevolezza gaddiana dei limiti della cultura umanistica e dei suoi paradigmi, esplicitata sin dal '28 nella *Meditazione milanese*, lo porta alla soglia di considerazioni assai vicine a quelle dell'epistemologia contemporanea e la sua sensibilità verso tali questioni gli ha evidentemente consentito di cogliere la vicinanza di Proust alle teorie della fisica moderna, analogamente a quanto aveva intuito negli anni Trenta il critico americano Edmund Wilson.

Il suo *Castello di Axel* del '31 venne pubblicato in Italia grazie all'interessamento di Debenedetti, direttore editoriale della casa editrice *Il Saggiatore*, nel '65, anno in cui lo stesso critico italiano rivolge attenzione ai rapporti tra letteratura e scienza in quel famoso saggio *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*⁴⁴.

In questo importante testo Wilson, poggiandosi sulle teorie del filosofo e matematico Whitehead, collegava l'«universo metaforico e analogico» di molti scrittori d'inizio secolo, tra cui Proust e Joyce, la visione del mondo implicita nelle loro opere, alle novità introdotte

nella scienza dal principio di indeterminazione e dal relativismo. A proposito del romanzo proustiano dichiarava, analogamente a quanto osserverà Gadda nel '50 prima che Wilson venisse pubblicato in Italia, che in esso «ogni momento dell'esperienza umana è relativo alla persona che lo percepisce, e ai luoghi, al momento, all'umore»⁴⁵.

Nella biblioteca di Gadda, non solo si registra la presenza di Debenedetti (ci sono i *Saggi critici* nell'edizione di «Solaria» del '29, la *Nuova Serie* nell'edizione mondadoriana del '55, e una *Radiorecita su Proust*, uscita nel '52, con dedica dell'autore), ma compare anche il volume dei *Saggi Letterari 1920-1950* di Wilson (usciti nel 1967 presso Garzanti)⁴⁶.

Sono probabilmente solo coincidenze, ma forse possono costituire un'utile mappa per penetrare nei circuiti di un ambiente, come quello solariano, in cui un'analoga sensibilità di critici e scrittori muoveva la loro attenzione verso le novità della cultura primo novecentesca.

Tutta la riflessione gaddiana sui limiti della ragione e sulle modalità della nostra conoscenza, elaborate sin dalla fine degli anni '20, si allineano agevolmente all'interno di questo orizzonte critico di un pensiero della crisi che tenta nuove strategie di lettura e di rappresentazione del mondo. Di questo grande processo di trasformazione Proust certamente è un eccezionale pionieristico testimone che con la sua opera può aver avuto una funzione catalizzatrice per quella cultura italiana degli anni '30 in cui Gadda cresce come scrittore.

2. La tensione etica

Il secondo aspetto, strettamente legato al primo, che avvicina le due esperienze sembra essere proprio quell'elemento, rilevato dalla critica proustiana, della tensione etica di una ricerca condotta in nome della Verità contro la cronaca o la Storia e che rimanda al rapporto vita/letteratura, biografia/scrittura, nucleo generativo profondo della scrittura di entrambi questi autori.

Nella seconda parte dell'articolo *I grandi uomini*, Gadda trova necessario insistere sul rapporto genio/anomalia giustificando la presenza di qualcosa di «fatalmente eccessivo, di erroneo, di particolarmente peccaminoso» nella vita dei grandi, come il «compenso (negativo) della loro [...] vittoriosa iper-cognizione». L'altra faccia della medaglia ovvero, probabilmente, la ragione di quella grandezza.

«I grandi uomini d'oggi possono (talvolta) apparirci un po' più piccoletti di quanto l'idea di grandezza comporterebbe [...]. Gli ingorghi nevrotici della loro attività bio-psichica risultano essere più frequenti e più gravi che non quelli dei comuni nevropatici, cioè dei comuni mortali. [...] Il genio è contrappeso dall'anomalia. Sì. Nella vita dei grandi, a volte, è un che di scombinato, di doloroso, di fatalmente eccessivo, di erroneo, di particolarmente peccaminoso, che sembra costituire appunto il contrappeso biografico, il compenso (negativo) della loro purità operante, della loro vittoriosa iper-cognizione»⁴⁷.

Siamo di fronte ad un tentativo di separare la grandezza dello scrittore di fronte alla piccolezza dell'io biografico, analogamente a quanto avveniva da parte della critica proustiana che di fronte agli attacchi all'uomo Proust, ebreo e omosessuale, sottolineava la verità dell'io profondo emergente dall'opera⁴⁸. Al di là di questa contiguità, l'interesse di Gadda ad opporsi alle «biografie idolatranti» e a chi scruta in «ogni particolare» della vita dei grandi uomini, sembra rispondere ad un'esigenza difensiva e auto difensiva per proiezione.

Colpisce quel qualcosa di doloroso e «particolarmente peccaminoso» a cui allude parlando di Proust e, sapendo quanto il tema dell'oltraggio al padre, insieme a quello del matricidio, sia presente nella *Cognizione*, il libro della sua personale ricerca sul male oscuro, non si può fare a meno di pensare che Gadda voglia giustificare in questo grande uomo quel qualcosa di eccessivo, erroneo e peccaminoso, che lui può comprendere perché forse conosce⁴⁹.

Più di dieci anni dopo queste osservazioni, quando Contini nell'introduzione alla *Cognizione* del '63 scorge la vicinanza tra Gonzalo e Mademoiselle Vinteuil, Gadda angosciato dalle possibili conseguenze sui cuori «delle vittime tuttora viventi» chiede al critico un tono meno esplicito. Adduce per i suoi scrupoli «ragioni familiari e di prudenza municipale», ma pur volendo eludere l'evidenza del legame vita/litteratura su un piano pubblico, per evitare le aggressioni risentite che gli sarebbero derivate dalla «MORALONERIA e TROMBONERIA nazionale», non resiste a questa confessione, e rivolgendosi all'amico Contini nella stessa lettera scrive:

«Il mio lavoro è logicamente, esteticamente, e narrativamente 'sbagliato', fondandosi sulla stolta speranza di 'narrare intorpidando le acque' [...]. La sua essenza, il movente vero, è un disperato

tentativo di giustificare la mia adolescenza di 'destinato al fallimento dall'egoismo narcisistico e follemente egocentrico dei predecessori, dei vecchi, e degli autori de' miei anni in particolare»⁵⁰.

Che la *Cognizione*, con le sue frequenti scene di risentimento e rabbia nei confronti del genitore defunto e dell'anziana madre, sia un'esperienza in stretta connessione con l'elaborazione del lutto subito sembra un dato piuttosto acclarato. Scritta all'indomani della morte della madre è unanimemente riconosciuto come il libro necessario, il più importante, come dirà lui stesso in una tarda intervista, dopo il quale si apre per Gadda una fase di intensa creatività, il «decennio magico (1937-1946)»⁵¹.

Il dolore del rimorso che investe Gadda dopo la morte della madre, avvenuta nell'aprile del 1936, dichiarato in tante lettere⁵², è sorprendentemente vicino a quello del narratore della *Recherche* dopo la morte della nonna a Balbec, vittima anche lei di un astio eccessivo. Tra l'altro nell'articolo *Psicanalisi e letteratura* del '46 Gadda dice che «il rapporto edipico in Marcello Proust si estende alla nonna» e che a lei sono dedicate «dolcissime pagine» ma anche «tragiche e dolorose, in occasione della morte, o dei di lei spirituali ritorni: nel *Du côté de chez Swann*, nei *Guermites*, in *Sodome et Gomorrhe*»⁵³. Così pure l'episodio dell'oltraggio al ritratto del padre presente nella *Cognizione* è commentato con un'espressione molto simile a quella presente nella *Recherche*: in questa il padre veniva definito «un morto indifeso», nel romanzo gaddiano l'atto commesso da Gonzalo viene definito «un oltraggio: a chi non può riscattarsi dal suo silenzio!»⁵⁴.

L'esperienza biografica, il dolore della perdita, il rapporto problematico con le figure parentali consentono un ulteriore intreccio tra questi due scrittori, i cui percorsi mostrano analogamente come attraverso l'elaborazione e la trasformazione del dolore si giunga alla scrittura e alla consapevolezza della propria vocazione. In questo senso proprio in quell'amica di Mademoiselle Vinteuil, responsabile del famoso oltraggio al padre di lei, la critica ha colto un nodo centrale dell'opera: dedicandosi all'opera del musicista oltraggiato appare essere la figura che introduce nella poetica della *Recherche* quell'importante «rapporto dialettico tra profanazione e redenzione»⁵⁵. Confermando in sostanza nella trasformazione della sofferenza in scrittura uno dei nuclei genetici dell'opera⁵⁶.

Se, come dice Gadda a proposito di Proust, quel qualcosa di

‘peccaminoso’ rappresenta il compenso negativo e la giustificazione estrema stessa di quella iper-cognizione che i grandi raggiungono con la loro opera, allora forse anche la sua *Cognizione* rappresenta l’esito di questo processo, che è giustificazione estrema dell’opera.

Che la ricerca della propria vocazione sia stata in Gadda perseguita come una necessità lungo tutta la vita è cosa nota, ma occorrerà sottolineare come questa sia legata al desiderio di dare un senso alla vita e risponda ad un tentativo di sfuggire alla sua brevità e al suo orribile vuoto⁵⁷.

Quando Gadda infatti dichiara nel ’24, nella prima pagina del suo *Cahier d’études*, di voler tentare la via della scrittura romanzesca dice: «È meglio giocare una volta un gioco disperato che vivere inutilmente la tragica, inutile vita. [...] Dopo gli anni luminosi dell’infanzia, neri dolori, invincibili mali mi hanno selvaggiamente ferito. Prima che si spenga ogni luce dell’anima, voglio recare a salvamento questi disperati commentarii della tragica, terribile vita»⁵⁸. Ancora più esplicitamente, in un articolo-recensione del ’52 di uno spettacolo di *Amleto*, parla di adempimento al proprio incarico: «*il non essere* è adattarsi alla vita e alla turpe contingenza del mondo, *l’essere* è agire, adempiere al proprio incarico (alla propria missione) andando, sia pure, incontro alla morte»⁵⁹.

Gadda non vuole adattarsi alla «turpe contingenza del mondo» né dare ascolto alle vane parole, alla «pelle delle chiacchiere», alle «decenti parvenze»⁶⁰, alle «figurazioni non valide»⁶¹, ed essere complice di una storiografia bugiarda⁶².

Scriva per rispondere ad un forte senso di missione, la cui necessità si spiega grazie al fatto che in esso consiste l’unica felicità possibile. Per lui la felicità ha un nesso con il compito, è legata all’adempimento di un compito: un dovere, una missione, è rispondere alla propria vocazione a cui tutti siamo chiamati⁶³. La definisce così in *Meditazione milanese*:

«Felicità o gioia intensa è la sensazione di un possibile adempimento della funzione vitale, del compito: ma non è il tema di esso compito. La beatitudine è dunque uno stato del sentimento che ci *indica* in qual misura noi potremo adempiere la nostra funzione immaginata [...]. La felicità è oblio, dovuto alla intensità con cui il compito ci lega»⁶⁴.

In lui esiste una volontà di ricostruire il mondo cercandone il senso e forse, come Maria nella *Madonna dei filosofi*, per la quale si è parlato di «autobiografismo sdoppiato» o moltiplicato⁶⁵, sente «che qualcosa

di men che cretino ci doveva essere, che ci doveva essere qualcosa di vero nel mondo anche a costo di inventarlo, di fabbricarlo con la fantasia, o con una volontà disperata»⁶⁶. Così si spiega evidentemente come per lui l'opera d'arte «può essere e perciò deve essere l'indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità»⁶⁷ di contro alle parvenze bugiarde. Per questo vuole che la sua scrittura sia una testimonianza resa alla verità di una vita di un «umiliato e offeso», e rappresenta «lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta» di «un romantico preso a calci dal destino». Grazie ad essa vuole ristabilire «la (sua) verità, il (suo) modo di vedere»⁶⁸. Consistendo però la sua Verità in una 'tensione morale' e non in una «certezza epistemologica»⁶⁹ Gadda cercherà una scrittura che dica la ricchezza e la molteplicità dei fenomeni ma che riconosca «alle parole e alle favole un mandato provvisorio [...] una limitata procura»⁷⁰.

Gadda, nonostante il 'mandato provvisorio' attribuito alle parole, sembra non rinunciare a riconoscere alla scrittura la capacità di ricreare e testimoniare il valore di un'esperienza. La sua scrittura, dietro la quale come sapeva bene Contini, cova un «immane sfogo pratico», risponde ad uno «sforzo testimoniale» che tende a una «resa della vita nella sua accezione integra, totale, radicale»⁷¹.

In conclusione, la coincidenza tra la poetica gaddiana e alcune letture critiche di Proust, oltre a valorizzare quel ruolo di mediazione culturale che svolse la critica solariana nella ricezione di Proust in Italia, fa pensare ad un indiscutibile allineamento di sensibilità e direzione di ricerca tra i due scrittori, una *air de famille*, una parentela culturale e spirituale, che a distanza di tempo va ponendo analoghe domande sulla scrittura, sul suo valore conoscitivo ed etico-esistenziale, sul «senso dell'arte e la funzione dell'artista». Questi che sono i fondamentali «motivi dell'ispirazione proustiana»⁷² sono i motivi che hanno evidentemente continuato a sollecitare critici e scrittori e a stimolare, attraverso la ricerca delle loro risposte, l'affermazione del valore etico di ogni percorso volto a cercare un senso al destino dell'uomo e un significato alla propria esistenza.

In particolare, i due scrittori sembrano condividere moventi e obiettivi di una scrittura che vuole essere un'avventura conoscitiva che porti «a salvamento» la vita, come dice Gadda⁷³, dove il rapporto biografia-letteratura, da entrambi respinto, in realtà sembra essere il nodo rimosso di sofferenza generatore di scrittura, da cui nasce la scoperta della necessità della propria vocazione.

Quel rintocco che, sprigionato dal profondo dell'opera, secondo Debenedetti è in grado di arricchire «la nostra conoscenza del destino, cioè, [...] del senso e dei fini della vita»⁷⁴, risuona però in un lettore come Gadda ponendo domande che restano senza risposta, o che si rinnovano senza sosta. Il fascino del rintocco proustiano, per il quale Gadda ricorre all'immagine della «nave soccorritrice», è forse assimilabile a quello di quegli scrittori simbolisti, pur da lui tanto amati, definiti fantastici e non morali, la cui tendenza al viaggio privo di fini etici, non soddisfa però la sua esigenza di fondamento morale⁷⁵.

Nell'orizzonte gaddiano, infatti, la scrittura non assume nessun valore di redenzione seppure laica, il tempo non è ritrovato e l'arte non prolunga la vita né ne intuisce le nascoste ragioni. In lui, analogamente a quanto si è detto di Musil, il sapere non è ritrovato ma perduto in una ricerca sempre fallita o rinviata⁷⁶. Il male resta oscuro e l'indagine inconclusa. Eppure la cognizione seppur dolorosa resta irrinunciabile. La ricerca è necessaria perché risponde a quell'adempimento del compito a lui tanto caro: grazie al lavoro di chi indaga «immerso nella buia notte [...] appaiono e si creano forme nuove [...] nel flusso e nella deformazione infiniti» e «il lavoro suo non è vano [...]. Un altro pensiero è nella Mente»⁷⁷.

Certo è, però, che per Gadda la buia notte di oggi, l'attuale oscurità, non è più illuminata dalle stelle di ieri. Gonzalo, dopo aver compiuto la sua discesa agli Inferi e attraversato il suo inferno mondano, riecheggiando la risalita dantesca, giungerà 'quasi' a rimirar le stelle: dopo uno dei suoi attacchi d'ira, si legge nella *Cognizione*: «Con le mani alle tasche della giacca, levò il viso, quasi a rimirar alcune stelle. Ma non le vedeva neppure (come non si odono parole troppo ripetute) nella banalità superflua del cielo»⁷⁸.

L'opera proustiana cioè, nell'attraversare critica e letteratura italiana degli anni '30, sembra aver attratto come un magnete gli umori e le sensibilità più avanzate, sembra aver offerto quel vettore nella cui scia è stato possibile per Gadda trasformare il 'grande stile' del Maestro verso quella «scrittura della perplessità» di cui si è detto a proposito di altri 'Grandi Uomini' del Novecento europeo, protesi verso progetti di rifondazione diversi ma «non necessariamente incompatibili» rispetto al modello Proust⁷⁹.

¹ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, trad. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1993, p. 596. Nell'edizione francese si legge: «l'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans le livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même», in ID., *À la recherche du temps perdu*, vol. IV, Gallimard, Paris 1989, pp. 489-490).

² Sebbene i riferimenti all'opera dello scrittore francese quantitativamente appaiano numerosi, a parte un paio di casi, la maggior parte di essi non offrono dei dati interessanti al fine di una lettura critica. Essi si trovano nel *Castello di Udine*, del 1934, in una nota de *L'Adalgisa*, in un racconto presente in *Accoppiamenti giudiziosi*, e soprattutto in diversi articoli e saggi, tra gli anni '40 e '50, alcuni dei quali confluiti ne *I viaggi, la morte*. Queste le presenze registrate, con indicazione di numero di pagina, dall'*Indice dei nomi* nel volume *Bibliografia e Indici*, t. II, in C.E. GADDA, *Opere*, a cura di D. Isella, Garzanti, Milano 1993 (da questa opera sono poi citate con la sola indicazione del tomo e del numero di pagina i contributi, i lavori, le opere di Gadda afferenti a *Romanzi e Racconti* e *Saggi Giornali Favole e altri scritti e Scritti vari e postumi*). Esplicitamente il nome di Proust: L'A 559; AG 802; VIC 397; VM 472, 616, 621; SD 710-11, 716, 731, 947, 978, 986, 1022, 1195. Riferimenti alla sua opera: CdU 268; VM 472-73; SD 947; SD 711.

³ Cfr. G. CONTINI, *Introduzione alla Cognizione del dolore*, in ID., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, Torino 1989, pp. 15-35, qui a p. 15.

⁴ Cfr. P. CITATI, *Paragonato a Proust, Gadda s'infuriò*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 2011.

⁵ Cfr. G. CONTINI, C.E. GADDA, *Carteggio 1934-1963*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Garzanti, Milano 2009, pp. 189-192.

⁶ Cfr. C.E. GADDA, «Per favore mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 1993.

⁷ P. CITATI, *Carlo Emilio Gadda, un eroe sconfitto che abitava lontano dalla realtà*, in «La Repubblica», 25 agosto 2006.

⁸ Cfr. *La biblioteca di Don Gonzalo. Il fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di A. Cortellessa, G. Patrizi, vol. I, Bulzoni, Roma 2001, pp. 205-206, dove si registra l'elenco di tutti gli otto tomi dell'edizione Gallimard 1934-1941, di cui due con *nota di possesso autografa* e uno, proprio *Du côté de chez Swann*, con *Annotazioni* che in realtà appaiono essere più propriamente solo scarse tracce di lettura.

⁹ Grazie allo spoglio dei cataloghi della Biblioteca di Gadda, parte presente nel Fondo del Burcardo [cfr. nota 8, ma ora anche in EGJS <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/catalogues/burcardoA.php>> (ultimo accesso: 03.12.2015)] e parte nel Fondo Gadda-Liberati (ora in A. LIBERATI, *Il 'mio Gadda'. Padri, madri, zie – e una E. (con foto e lettere inedite dei fratelli Gadda dal fronte della I guerra Mondiale)*, Ed. Stimmgraf, Verona 2014), si possono rilevare i seguenti testi, qui ordinati in sequenza cronologica: 1) 1923 Fascicolo della «NRF» con *Hommage à Marcel Proust 1871-1922*; 2) Maranini, *Lorenza Proust, arte e conoscenza* Firenze Novissima editrice, 1933; 3) Maurois, *André À la recherche de Marcel Proust* Paris Hachette 1949 (A. Liberati, p. 210); 4) Spitzer, *Leo Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, traduzioni di C. Gundolf, G. Cusatelli, M. L. Spaziani e P. Citati, con *Introduzione* di P. Citati, Torino Einaudi 1959; 5) Painter, George

D. *Marcel Proust: a biography* London Chatto e Windus 1959 (A. Liberati, p. 214); 6) Painter, George D. *Marcel Proust* Traduzione di E. Vaccari Spagnol e V. Di Giuro Milano Feltrinelli 1965; 7) Beckett, Samuel *Proust* Milano Sugar Editore 1962 (A. Liberati, p. 168).

¹⁰ G. DEBENEDETTI, *Prefazione*, in ID., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Mondadori, Milano 1999, pp. 125-128, qui a p. 127.

¹¹ Si rimanda in particolare per alcuni di questi aspetti a R. PALUMBO MOSCA, *Gadda e Proust o l'ambiguità del matricida*, in «Levia Gravia», VI, n. 7, 2005, pp. 113-123, il quale estende l'indagine anche a due testi 'minori' dei nostri autori.

¹² Sebbene come spesso accade i testi di Gadda, nascono e si sviluppano seguendo una complessa elaborazione, la datazione delle note de *L'Adalgisa* corrisponde con quella dell'edizione in volume, essendo proprio la loro aggiunta l'intervento più importante nella revisione per la pubblicazione presso Le Monnier (cfr. *Note ai testi*, in GADDA, *Romanzi e racconti*, t. I, cit., p. 843).

¹³ *Ibid.*, p. 559.

¹⁴ L'articolo intitolato *I grandi uomini*, pubblicato su «Il Popolo», poi raccolto in *Il Tempo le Opere*, ora in GADDA, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, t. I, cit., pp. 978-979.

¹⁵ Cfr. CONTINI, GADDA, *Carteggio 1934-1963*, cit., p. 29.

¹⁶ M. BERSANI, *Gadda*, Einaudi, Torino 2003, p. 76.

¹⁷ Dal sommario del n. 36 di «Letteratura» del 1947 l'elenco dei collaboratori: G. Alberti, V. Lugli, G. Raimondi, C. Bo, G. Natoli, P.P. Trompeo, M. Praz, S. Frosali, A. Rossi, G. Devoto, G.F. Contini, F. Simone, G. Ferrata, S. Solmi, P. Mix, R. Assunto, G.C. Argan, G.A. Gavazzeni, C. Varese. Cfr. G. BOSETTI, *Bonsanti e il proustismo*, in *Alessandro Bonsanti scrittore e organizzatore di cultura* (Atti del Convegno), Firenze 5-6 maggio 1989, a cura di P. Bagnoli, Gabinetto Vieusseux, Firenze 1989, pp. 57-70.

¹⁸ Fu uno dei primi a recensire *L'Adalgisa* con un intervento nel '46 su «Letteratura».

¹⁹ Cfr. A.R. HERMETET, *Aux yeux de la critique italienne, À la recherche du temps perdu est-il un roman français?*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, a cura di V. Agostini-Ouafi, Presses universitaires de Caen, Caen 2004, pp. 15-25, qui citato e da me tradotto a p. 24.

²⁰ *Ivi*, dove in particolare si rimanda all'intervento di E. VITTORINI, *Scarico di coscienza*, in «L'Italia letteraria», I, n. 28, 1929, p. 1.

²¹ G. BOSETTI, *Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, in *Proust en Italie*, cit., p. 28 (traduzione mia).

²² A. DOLFI, *Proust e il proustismo italiano*, in EAD., *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 55-86, qui citato a p. 55. Precedentemente in rivista: EAD., *Proust, il proustismo e l'incidenza nella cultura italiana del Novecento*, in «Franco-italica», vol. 4, 1993, pp. 21-40.

²³ BOSETTI, *Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, cit., p. 32 (traduzione mia).

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵ G. DEBENEDETTI, *Rileggere Proust*, in ID., *Proust*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 137-187, qui a p. 138.

²⁶ Cfr. P. GERVASI, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione di Proust*, in «Italianistica», XL, n. 3, 2011, pp. 95-109.

²⁷ G. DEBENEDETTI, *Proust*, in «Il Baretti», II, 6-7, 1925, pp. 25-26; poi con il titolo

Proust 1925, in ID., *Saggi*, cit., pp. 265-282; oppure in ID., *Proust*, cit., pp. 5-18.

²⁸ DOLFI, *Le parole dell'assenza*, cit., p. 60.

²⁹ GERVASI, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione di Proust*, cit., p. 98.

³⁰ C. BO, *Primi dati per Proust*, in «Letteratura», 36, 1947, pp. 26-42, qui a p. 26.

³¹ *Ibid.*, pp. 27 e 29.

³² L. DE MARIA, *Proust e l'Italia*, in *Proust oggi*, a cura di L. De Maria, Fondazione A. e A. Mondadori, Milano 1990, pp. 9-21, qui a p. 12.

³³ DOLFI, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, cit., p. 63.

³⁴ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, in ID., *Scritti vari e postumi*, cit., p. 717.

³⁵ Su questi temi e sulla vicinanza delle riflessioni gaddiane a quelle della filosofia ed epistemologia del Novecento rinvio ad uno dei miei primi contributi su Gadda: R. COLOMBI, *La crisi della modernità da Pirandello a Gadda*, in *Intorno a Pirandello*, a cura di R. Caputo, F. Guercio, Euroma, Roma 1996, pp. 73-112.

³⁶ Definisce così la tendenza più generale della scrittura gaddiana E. Manzotti: «una tendenza a rifrangere il tutto nella singola entità, ad avvolgerla di quella rete di associazioni, che in una concezione relazionale ne costituisce l'identità» [E. MANZOTTI, *Descrizione per alternative e descrizione commentata. Su alcuni procedimenti caratteristici della scrittura gaddiana*, in «EJGS», n. 5, 2007 <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/emessays/manzottidescrizione.php#dedn5>> (ultimo accesso: 03.12.2015)]. Ma non si può non rimandare a G. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino 1969, che per primo ha valorizzato l'aspetto conoscitivo della scrittura di Gadda. In particolare nel capitolo *Conoscenza e deformazione*, si legge: «Ogni pietra, ogni oggetto, ogni fatto è dunque suscettibile di innumerevoli significati. Gli oggetti sono punti da cui partono [...] raggi infiniti [...]. Nominarli significa perciò descriverli e, più ancora, collegarli e riferirli ad altri oggetti. Il ricorso frequentissimo di Gadda alla metonimia non è il frutto di una ricerca espressiva sorta nell'ambito di una esasperata letterarietà, ma obbedisce a un'esigenza di approfondimento conoscitivo» (pp. 7-8).

³⁷ Imprescindibile riferimento dell'interpretazione critica proustiana è il noto saggio di G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1967.

³⁸ GADDA, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, t. I, cit., pp. 978-979.

³⁹ GERVASI, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione di Proust*, cit., pp. 95-96.

⁴⁰ M. PIAZZA, *Benjamin, Proust e la conoscenza per 'correspondances'*, in «Ermeneutica letteraria», III, 2007, pp. 81-90.

⁴¹ Rintracciabili evidentemente prima di tutto in Leibniz (per Proust cfr. S. MARTINA, *La monadologia proustiana dal cuore all'intelligenza*, in «Intersezioni», 1, 2009, pp. 69-94).

⁴² BERSANI, *Gadda*, cit., p. 74.

⁴³ GERVASI, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione di Proust*, cit., pp. 107 e 108.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99. Il saggio di Debenedetti, dove il critico chiama in causa Wilson, fu infatti pubblicato nel 1965 in «Paragone», XVI, 190.

⁴⁵ E. WILSON, *Marcel Proust, Il castello di Axel. Studi sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, Studio Editoriale, Milano 1988, pp. 99-135, qui a p. 115.

⁴⁶ Cfr. *La biblioteca di Don Gonzalo. Il fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, cit.

⁴⁷ GADDA, *Saggi Giornali Favole*, t. I, cit., p. 976.

⁴⁸ Cfr. BOSETTI, *Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, cit., pp. 37-40.

⁴⁹ Cfr. PALUMBO MOSCA, *Gadda e Proust o l'ambiguità del matricida*, cit., pp. 121 e 122, dove viene suggerito come *I fratelli Karamazov* possa essere «l'intertesto comune» per quella visione di «corresponsabilità del male» che appartiene ad entrambi gli scrittori.

⁵⁰ Cfr. le lettere 70 e 71 in CONTINI, GADDA, *Carteggio 1934-1963*, cit., pp. 189-191.

⁵¹ BERSANI, *Gadda*, cit., p. 74.

⁵² Riportiamo quella al cugino Piero (pur essendocene altre di tenore simile a Contini, a Guarnieri, ecc.): «Crisi di malessere per la morte della Mamma verso cui sono stato certe volte così poco umano. [...] l'immagine di Lei vecchia e senza aiuti mi ritorna e oltre tutto un indescrivibile rimorso mi prende per i miei scatti, così inutili e così vili» (cfr. P. GADDA CONTI, *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Pan editrice, Milano 1974, p. 41).

⁵³ Il testo *Psicanalisi e letteratura* del 1946, uscito in «La Rassegna d'Italia», IV, n. 4, 1949, poi raccolto nel volume *I viaggi, la morte*, è ora in GADDA, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, t. I, cit., pp. 455-473. Qui citato a p. 472-473.

⁵⁴ «La mamma, sfigurata dal pallore, [...] senza osare di abbassar gli occhi alla memoria straziata del marito. Guardava davanti a sé, nell'incredibile, rifiutando le immagini come se tutto il vivere fosse un oltraggio: a chi non può riscattarsi dal suo silenzio» (C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, in ID., *Romanzi e racconti*, t. I, cit., p. 711). Questo il passo della *Recherche*: «Ma non poté resistere alla seduzione del piacere che avrebbe provato nel venir trattata con dolcezza da una persona così implacabile verso un morto indifeso; e, saltata sulle ginocchia dell'amica, le tese castamente la fronte da baciare, come avrebbe potuto fare se fosse stata sua figlia, godendo nel sentire che in quel modo si spingevano entrambe all'estremo della crudeltà sottraendo a Vinteuil, fin nella tomba, la sua paternità» (M. PROUST, *Dalla parte di Swann*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. I, 1983, p. 198).

⁵⁵ M. BONGIOVANNI BERTINI, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 62.

⁵⁶ Cfr. G. MACCHIA, *L'angelo della notte*, Rizzoli, Milano 1979. Per una ricognizione dell'opera del critico si veda pure: M. BONGIOVANNI BERTINI, *Giovanni Macchia lecteur de Proust*, in *Proust en Italie*, cit., pp. 133-140.

⁵⁷ Quando nel *Giornale di Guerra e di prigionia* dichiara di avvertire il vuoto orribile della propria vita, così scrive nelle ultime pagine: «Sentii [...] che realmente la mia, la nostra vita è un brevissimo tempo; che già mezza è trascorsa senza frutto d'onore, senza una gioia [...]. Sentii in quel momento, con l'intensità d'un asceta, il vuoto, l'orribile vuoto della mia vita, la sua brevità, la sua fine. Che cosa avrò fatto per gli uomini, che cosa per il mio paese? Niente, niente» (GADDA, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, t. II, cit., p. 817).

⁵⁸ Così annota Gadda nella pagina proemiale di quel suo progetto di romanzo con il quale intendeva tentare il premio Mondadori del 1924. C.E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in ID., *Scritti vari e postumi*, cit., p. 391.

⁵⁹ ID., *Amleto al Teatro Valle*, in ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, t. I, cit., p. 542.

⁶⁰ ID., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in ID., *Romanzi e racconti*, t. II, cit., p. 75.

⁶¹ ID., *La cognizione del dolore*, *ibid.*, t. I, p. 703.

⁶² Nella *Cognizione* Gadda, dopo aver registrato con Gonzalo la necessità di rifiutare «il bacio bugiardo della Parvenza», di negare e «respingere come specie falsa di denaro» le «figurazioni non valide» (*ibid.*, p. 703), si riserva nell'*Appendice* di dichiarare che di fronte alla «bamboccesca inanità della cosiddetta Storia» la «storiografia», che ne è «lo specchio», si serve della «bugia» e della «reticenza» (*ibid.*, pp. 761-762).

⁶³ Si veda la lettura a lui cara della *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio su cui insiste in *Apologia manzoniana*, saggio pubblicato nel 1927 su «Solaria» ora presente in *I viaggi, la morte*, in ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, t. I, cit., p. 541

⁶⁴ GADDA, *Meditazione milanese*, in ID., *Scritti vari e postumi*, cit., pp. 641-643.

⁶⁵ BERSANI, *Gadda*, cit., p. 47.

⁶⁶ GADDA, *La Madonna dei filosofi*, in ID., *Romanzi e racconti*, t. I, cit., p. 76.

⁶⁷ ID., *I viaggi, la morte*, cit., p. 541.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 503 e p. 629.

⁶⁹ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, p. 17.

⁷⁰ GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 454.

⁷¹ G. CONTINI, *Primo approccio al 'Castello di Udine'*, in ID., *Quarant'anni d'amicizia*, cit., pp. 3 e 5.

⁷² GERVASI, *Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione di Proust*, cit., p. 107.

⁷³ GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, cit., p. 391.

⁷⁴ G. DEBENEDETTI, *A proposito di Intermezzo (1967)*, in ID., *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbis, Mondadori, Milano 1982, pp. 50-63, qui a p. 61.

⁷⁵ Cfr. il famoso saggio *I viaggi, la morte*, contenuto nell'omonima raccolta.

⁷⁶ G. MAZZACURATI, *Da Proust a Musil: la scienza del romanzo e il romanzo del sapere perduto*, in ID., *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 54. In queste pagine lo studioso indica proprio in Gadda «lo scrittore italiano [...] più consanguineo» a Musil (*ibid.*, p. 38). Anche se limitatamente alla riflessione sulla crisi dei paradigmi della razionalità classica un accenno alla contiguità Gadda-Musil è stato tentato nel mio *La crisi della modernità da Pirandello a Gadda*, in *Intorno a Pirandello*, cit., p. 107 nota 38 e p. 108 nota 47.

⁷⁷ GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 849.

⁷⁸ ID., *La cognizione del dolore*, cit., p. 710.

⁷⁹ MAZZACURATI, *Da Proust a Musil: la scienza del romanzo e il romanzo del sapere perduto*, cit., p. 30. Claudio Magris parla a proposito del romanzo del Novecento europeo di «grande stile» e di «scrittura della perplessità», in C. MAGRIS, *Grande stile e totalità*, in ID., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, pp. 3-31, in particolare p. 25 (riprendendo definizione usata da G.L. BECCARIA, «Grande stile» e poesia del Novecento, in «Sigma», XVI, 2-3, 1983, pp. 7-20; uscito prima con lo stesso titolo in «Prometeo», I, 3-4, 1981, pp. 28-39).

Ugo Fracassa

Celati e Proust: per una lettura antropologica della Recherche

ABSTRACT:

Carlo Ginzburg e Gianni Celati, già sodali alla fine degli anni Sessanta per «Alì Babà», progetto di rivista che avrebbe dovuto ispirarsi a una 'concezione modernamente antropologica dell'immaginario letterario', offrono oggi due proposte di lettura forte – o, per meglio dire, di dislettura – della *Recherche*. Gianni Celati, in particolare, dopo aver letto i classici del pensiero etnologico come romanzieri, propone di leggere Proust come un libro di antropologia. Dopo aver sostituito, in un saggio del 2003, la chiave di lettura temporale con quella spaziale, seguendo un'indicazione fornita da Samuel Beckett nel suo studio giovanile intitolato a Proust, l'autore dei *Narratori delle pianure* finisce per affidare a un recente documentario girato in Africa alcune annotazioni squisitamente proustiane.

Carlo Ginzburg et Gianni Celati partagent à la fin des années 1960 le projet de la revue «Alì Babà», qui aurait dû s'inspirer d'une 'conception anthropologique de l'imaginaire littéraire', et nous offrent aujourd'hui deux propositions de lecture forte, ou plutôt de 'dis-lecture', de la *Recherche* de Proust. Celati en particulier, après avoir lu les grands classiques de la pensée ethnologique comme s'ils étaient des romanciers, propose de lire Proust comme un livre d'anthropologie. Dans un essai de 2003, il remplace la clé de lecture temporelle par celle spatiale, selon une indication du jeune Samuel Beckett, finissant ensuite par confier ses notes à la saveur proustienne à un documentaire récemment tourné en Afrique.

«Reading [...] is a belated and all-but-impossible act, and if strong is always a misreading»

Harold Bloom, *A Map of Misreading*

1. Celati e la fortuna di Proust

La fortuna recente di Marcel Proust presso i narratori italiani conosce

casi di particolare evidenza laddove l'epigono possa dirsi proustiano, prima ancora che per la pratica di scrittura romanzesca, per una specifica competenza metaletteraria. È il caso, per fare soltanto due nomi, di Alessandro Piperno – autore di un *Proust antiebreo*¹ e scrittore esordiente, nel 2005, col romanzo intitolato *Con le peggiori intenzioni* – e di Francesco Orlando, curatore nel 1974 dell'edizione einaudiana del *Contre Sainte-Beuve*, manifestatosi come narratore solo nel 2010² con *La doppia seduzione*, opera la cui prima stesura risale al 1956.

Ben diversa la situazione di Gianni Celati che, nel corso della sua esperienza di scrittore, traduttore e studioso di letteratura, non ha contratto debiti evidenti con l'autore della *Recherche*, pur vantando in bibliografia, come primo titolo in assoluto, una traduzione dalla narrativa francese dell'Ottocento³. Nei numerosi interventi critici, nelle sempre più frequenti interviste, nelle conversazioni divenute la forma privilegiata del suo discorso sulla letteratura⁴, è raro che emerga il nome di Proust. Perciò, al fine di dimostrare che, nonostante la penuria di esplicite menzioni, una *liaison* tra i due scrittori sussiste, ed è andata facendosi via via più stringente in anni recenti, occorrerà provarsi in un esercizio di geometria critica: dimostrare che per tre citazioni non coeve passa una relazione letteraria⁵.

Va da sé che quanto dirò vale, per ragioni di cronologia lineare, innanzitutto *du côté de chez* Celati, essendo necessariamente unilaterale la relazione tra epigono e predecessore o, in termini bloomiani, tra precursore ed efebo (ciononostante sarà bene non dimenticare ciò che Borges scriveva a proposito del rapporto tra Kafka e Hawthorne, ovvero che: «ogni grande scrittore crea i suoi predecessori»).

Per relazione qui ha da intendersi, intanto, quella che si assume intercorra tra un caposaldo del modernismo come Marcel Proust e quel Celati che, a partire da *Narratori delle pianure* (1985), ovvero dalla sua seconda e postmoderna stagione letteraria, abbandona alcuni modelli esibiti nelle prime prove narrative (Céline e Beckett, in particolare) per un personalissimo *spatial turn*⁶ che lo vedrà impegnato in vasti attraversamenti del paesaggio, non solo padano. L'autore, che qualcuno ha definito il più letterario tra quelli italiani viventi⁷, conosce infatti, per ammissione pressoché unanime della critica, due stagioni creative sostanzialmente differenti e peculiari. All'ingrosso, come usa talvolta nello storiografare l'opera perfino di certi contemporanei, un primo Celati, comico e/o teorico – quello della trilogia dei *Parlamenti buffi* ma anche dei saggi raccolti nell'ambizioso *Finzioni occidentali*.

Fabulazione, comicità e scrittura (1975), attivo negli anni Settanta fino alla crisi che lo avrebbe condotto, dopo un lungo silenzio, proprio ai *Narratori delle pianure* – cui si opporrebbe un secondo, avverso alle astrazioni teoriche ed incline piuttosto ad un'ecologia del racconto, da sottrarre alla pretesa originalità del soggetto-autore per restituirlo invece al «sentito dire»⁸ dal quale proviene e al quale appartiene. Questa seconda stagione, non ancora conclusa, si è recentemente arricchita di nuove modalità espressive, in particolare grazie alla realizzazione di film documentari.

Ebbene, occorre notare fin da subito come entrambi i Celati entrino in relazione con Proust o, per meglio dire, con una certa idea di Proust: in prima istanza con quella vulgata, ancora segnata dalla centralità della memoria. Questa idea di Proust ha radici lontane, oltre che solide basi concettuali, e si concretizza innanzitutto all'epoca della sua prima ricezione in Italia, come certificato da Gianfranco Contini che, nell'*Introduzione allo studio della letteratura italiana contemporanea* del 1944, datava al 1925 l'acquisizione nel canone nostrano dello scrittore della *madeleine* e delle *intermittences du coeur* (oltre che di Joyce, Mansfield e Woolf). In un secondo momento, a partire da una personale esperienza di rilettura (ovvero di lettura autentica) databile intorno alla fine degli anni Ottanta, Celati proporrà una declinazione personale del proustismo, un'idea affatto originale e quasi paradossale nell'individuare la chiave di lettura antropologica di cui qui si tratta.

Intanto, per comprendere in quale fase della fortuna critica proustiana sia corretto collocare la tardiva ricezione da parte del nostro, è forse utile una ricapitolazione fulminea del discorso critico sulla *Recherche* attraverso il Novecento e fino ai giorni nostri, tra Europa e Stati Uniti. Una volta esaurita la prima fase, specchiatamente umanistica, caratterizzata dalle letture filologico-stilistiche (di Curtius, Auerbach, Spitzer) e, in Italia, *entre deux guerres*, da quella del già menzionato Contini e di Debenedetti⁹ – per la quale soprattutto valse il riferimento a Bergson e alla sua filosofia della memoria, una stagione di rinnovato interesse si ebbe con la *nouvelle critique* francese, tra strutturalismo, semiologia e prime avvisaglie dell'imminente stagione post-strutturalista. In questo secondo e rivoluzionario stadio il paradigma temporale, pure focalizzato da studi come quello intitolato da Paul Ricoeur *Temps et récit* (1983-1985), perde centralità nei contributi offerti, tra gli altri, da Gilles Deleuze e Georges Poulet. La terza fase, infine – la prima davvero postuma, se Roland Barthes poteva ancora

dirsi, seppure in forma dubitativa, contemporaneo di Proust¹⁰ – è segnata dalla mislettura di marca decostruzionista e trova nella scuola di Yale, in particolare nel suo primo rappresentante, Paul De Man, l'espressione più suggestiva. Insomma, la *Recherche*, il romanzo per il quale si sarebbe tentati di prendere alla lettera il precetto derridiano che recita «il n'y a pas de hors-texte», è entrata a pieno titolo nel gioco del *misreading*, a partire da alcune celebri pagine dedicatele proprio da De Man in *Allegorie della lettura*, a proposito dell'opposizione dentro/fuori, metafora/metonimia. Detto che oggi ci troviamo ormai in uno stadio ulteriore, nel quale Proust può servire piuttosto da banco di prova per letture che incrocino letteratura e neuroscienze (si pensi al fortunato saggio del 2007 intitolato da Maryann Wolf *Proust e il calamaro*¹¹), bisogna riconoscere che quella antropologica, proposta da Celati in anni recenti, mantiene tutte le caratteristiche di una dislettura.

Il fulmineo e approssimativo ragguaglio vale qui al solo fine di localizzare genericamente in una terza fase il contributo celatiano alla fortuna critica della *Recherche* in Italia. L'autore di *Finzioni occidentali*, tra l'altro, negli anni del suo impegno accademico, ha avuto modo di frequentare negli Stati Uniti sia Derrida che Foucault. Fu anzi proprio l'incontro con quest'ultimo, a Syracuse per un seminario su Sade, a procurargli un insanabile rigetto per le questioni di teoria letteraria o, per meglio dire, per la protervia di certi sofismi critici, e a deciderlo per l'abbandono della carriera universitaria¹². Lo scrittore nativo di Sondrio e oggi traduttore di Joyce¹³, seconda *auctoritas* modernista, ci offre insomma un esempio tutto italiano e massimamente consapevole di *misreading* proustiano, in bella simmetria con la lettura in chiave storica della *Recherche* proposta in un recente seminario da Carlo Ginzburg¹⁴, già suo sodale ai tempi di «Alì Babà», il progetto di rivista portato avanti alla fine degli anni Sessanta con Guido Neri, Italo Calvino, Enzo Melandri e altri. Se con Joyce, però, il corpo a corpo, pur con esiti controversi¹⁵, si sviluppa su base filologico-traduttiva, a partire da antiche ricerche per una tesi di laurea per finire con la recente versione einaudiana dell'*Ulisse*, costata sette anni di lavoro seguiti a vari tentativi infruttuosi, con Proust la relazione è insieme più libera e privilegiata. Celati qualche anno fa è arrivato ad affermare a proposito dello scrittore francese: «ci trovo dentro tutto», e a collocarlo, con Delfini e Beckett, al vertice di un personale pantheon letterario, pur non avendo mai dato mano a traduzioni o studi sullo stesso. Per la verità, la fortuna di Proust ha conosciuto presso Celati stesso almeno

tre distinte fasi: una prima, risalente all'inizio degli anni Settanta, nella quale l'italiano fa mostra di prendere per buona la vulgata, ormai anacronistica, basata sul paradigma temporale-memoriale; una seconda nella quale l'intervenuto *spatial turn* mette al bando qualsiasi proustismo della *madeleine*; una ricezione più intima e profonda, per quanto paradossale, si avrà infine solo in anni recenti, ovvero all'altezza dell'attività documentaristica in Africa¹⁶. Per ciascuna di queste tre fasi sarà possibile richiamare, come anticipato, almeno un'esplicita citazione del nome di Proust nel discorso di Celati.

2. Primi fraintendimenti

Tra gli autori di riferimento del primo Celati, quello comico e picaresco dei primi quattro romanzi, non c'è Proust, letto seriamente solo intorno ai cinquant'anni, come sappiamo per diretta ammissione dell'interessato¹⁷. Ci sono invece, per l'area francese, Céline e Beckett e, per quella anglosassone, Joyce, Swift e Carroll, oggetto quest'ultimo di un celebre seminario tenuto dal nostro per gli studenti del Dams di Bologna: il *gag* dei fratelli Marx, da una parte, e la *bagarre* celiniana, dall'altra, piuttosto che le intermittenze del cuore. Di Proust, infatti, non vi è traccia a metà degli anni Settanta in *Finzioni occidentali*, la *summa* della teoria letteraria di Celati. Il fatto è che, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, e più precisamente tra il 1968 e il 1972, mentre lavora, principalmente con Calvino e Ginzburg, ad immaginare forma e contenuti della rivista, mai realizzata, nota col nome di «Ali Babà», Celati sembra prendere per buona, almeno a giudicare da quanto scriveva in un contributo licenziato per «Il Verri» col titolo *Il racconto di superficie*, un'idea di Proust ancora legata al mito della *madeleine* e della memoria involontaria. Più probabilmente però, a rileggere oggi quell'intervento, pare trattarsi di un uso tattico dello stereotipo critico, recuperato alla bisogna per sostenere alcune ipotesi interpretative formulate intorno al *Castello dei destini incrociati* di Italo Calvino (come pure intorno al *Giuoco dell'oca* di Sanguineti ed al *Nuovo commento* di Manganelli). Così Celati ne *Il racconto di superficie*:

«la cosa principale sembra essere la delimitazione dello spazio [...] e di qui viene la riduzione dell'universo incorporeo di profondità del libro alla superficie del suo spazio materiale di artefatto

cartaceo [...] il senso si ha così come effetto di posizione di attributi delle cose nello spazio del discorso, e non come emergenza di un sotto del discorso»¹⁸.

Se, infatti, «il rapporto tra memoria e vissuto è ciò che di solito caratterizza gli effetti di profondità nella letteratura metaforica»¹⁹ tradizionale, nei citati tre nuovi esemplari narrativi (ed ecco la prima delle tre occorrenze del nome di Proust nel discorso celatiano sulla letteratura): «Il senso non sta in uno spazio della memoria da recuperare come per *Proust*, ma negli spazi delle memorie da distendere come un tappeto»²⁰.

Il sospetto di tatticismo intorno a questa prima citazione nasce dal fatto che Celati, lettore onnivoro a quei tempi, capace di registrare ogni nuovo contributo di teoria letteraria (come di antropologia, sociologia, filosofia ecc.) non poteva non conoscere le nuove tendenze della critica proustiana. Se non avesse fatto in tempo a compulsare personalmente il volume di Georges Poulet, *L'espace proustien* (1963) che ribaltava definitivamente il luogo comune memoriale, né a sfogliare quello di Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964), infatti, proprio Guido Neri, il francesista sodale nel progetto «Alì Babà», sarebbe giunto in suo soccorso nel 1971 con un breve ed efficace ragguaglio, stilato per il pubblico italiano in occasione del centenario della nascita dell'autore, circa la fortuna critica recente della *Recherche*:

«Oggi più che mai il testo proustiano sembra ispirare, alimentare, accogliere un dialogo mobilissimo di letture fresche, rigorose, radicali. Le sue stesse nozioni chiave sembrano disporsi in una luce nuova, rivelano una singolare capacità di spezzare la loro prima accezione e di riproporsi in una versione apparentemente opposta»²¹.

In particolare per Poulet, chiosava Neri: «scegliere lo spazio come nozione guida per una proposta di lettura della *Recherche* significa contraddire formalmente al luogo comune interpretativo che fa del tempo la categoria privilegiata del mondo proustiano»²².

3. Percezione istintiva sive percelto

Per registrare un progresso sensibile dell'esegesi di Proust e della *Recherche* in Celati bisogna compiere un salto trentennale, ovvero dal 1973 della prima citazione al 2003 della seconda. A quell'altezza lo

scrittore, stabilitosi nel frattempo a Brighton, aveva registrato in proprio uno *spatial turn* irreversibile con la pubblicazione di due libri – *Narratori delle pianure* (1985) e *Verso la foce* (1988) – dedicati alle peregrinazioni padane, il primo dei quali si apriva su una mappa del corso del Po. La seconda citazione proviene di nuovo dal «Verri», da un saggio licenziato per il fascicolo numero 21 del gennaio 2003 (ma derivato da una conferenza bolognese dell'anno precedente), ovvero nel mezzo di una fase creativa che poneva al centro la scoperta dell'Africa: *Avventure in Africa* (1998), *Cinema naturale* (2001) e *Fata Morgana* (2005, ma scritto tra il 1986 e il 1988) ne offrono varia testimonianza. Il saggio *Collezione di spazi*, come il titolo promette, sancisce il cambio di paradigma (tempo/narrazione *vs* spazio/descrizione) e raduna una serie multiforme di spunti – tratti dalla letteratura, dalla pittura, dall'antropologia ecc. – atti ad illustrarlo.

L'intero paragrafo ventesimo è dedicato alla descrizione degli spazi nella *Recherche*. Provo a riassumere brevemente il tenore dell'argomentazione prima di lasciare spazio a questa seconda citazione: lo spazio, anche se ci avvolge, resta, secondo Celati, un elemento estraneo; ne facciamo esperienza sotto forma di visione (il «percelto», secondo la sua personale terminologia) solo quando ci troviamo spaesati; tale esperienza è essenzialmente un'esperienza di cambiamento. Descrivere spazi, insomma, riguarda effetti di instabilità, di modificazione percettiva non direttamente rappresentabile: «la sua esperienza è l'esperienza di qualcuno che non siamo più noi, appena quell'esperienza è finita»²³. Ed è per questo che:

«I descrittori come Proust non rappresentano mai lo spazio: descrivono una dinamica e un ritmo della percezione [...] Proust è tra i primi a vedere in queste incertezze percettive il senso di una condizione particolare in cui si trova l'individuo, che non è sempre lo stesso individuo, ma un individuo in divenire secondo le esperienze che perturbano le proprie abitudini»²⁴.

Pare evidente che qui Celati porti avanti un discorso intimamente connesso con l'evoluzione della propria poetica e relativo ad una nozione di soggettività debole o, per meglio dire, diffusa, centrale nella propria, disorganica pratica di scrittura narrativa. Questo nucleo creativo e di riflessione troverà piena esplicitazione proprio negli scritti e documentari africani, come vedremo più avanti. Finalmente perciò, poiché si riparte qui non dal proustismo stereotipo ma da una vera

lettura della *Recherche* (anche se *en artiste* e mediata, anche stavolta, da studi autorevoli) i riferimenti all'opera di Proust risultano puntuali. Nel saggio, ad esempio, vengono citate le celebri pagine, tratte da *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, che raccontano la prima notte di Marcel nella camera d'albergo a Balbec. Un secondo riferimento, meno insistito, è alla figura di Elstir, al suo studio ed al dipinto *Effetto di disgelo a Briseville* dove «la dissimulazione di tutti i limiti sotto il ghiaccio frantumato in mille pezzi e in mezzo al quale sorgevano alberi quasi completamente spogli, impediva di capire se si aveva davanti a sé il letto d'un fiume o una radura in un bosco»²⁵. Entrambi i passi sono tra quelli frequentemente individuati dagli esegeti della *Recherche*, ivi compreso Samuel Beckett, nume tutelare per Celati durante tutta la sua attività di scrittore, il quale dedicò a Proust un saggio giovanile dal titolo inequivocabile: *Proust* (1931)²⁶. Ebbene, entrambe le focalizzazioni, sia quella della scena nell'atelier di Elstir sia quella della notte in albergo a Balbec, si producono in Celati probabilmente anche grazie alla lettura del saggio beckettiano. In particolare, il debito rispetto ad una pagina di quel testo pare incontrovertibile, laddove si parla di «morte dell'Abitudine» e dell'attitudine del «turista» a «girare a largo dall'oggetto che non può essere fatto corrispondere all'uno o all'altro dei suoi pregiudizi intellettuali»²⁷. Con maggiore chiarezza, qualche pagina più avanti Beckett pare indicargli la strada dell'esegesi, quando viene a commentare il celebre passo «situato vicino all'inizio di Combray»²⁸ sul quale Paul De Man si eserciterà in *Allegorie della lettura*. Nel brano in questione, il narratore accusa una mancanza di talento per le descrizioni e si dice «incapace di registrare la superficie delle cose». In realtà Marcel «descrive la natura radiografica del suo sguardo: il visibile che può essere trascritto egli non lo vede», chiosa Beckett²⁹. Insomma, ciò che il drammaturgo irlandese definisce il «primato della percezione istintiva – l'intuizione – nell'universo proustiano»³⁰ orienta ed anticipa la nozione di «percepto» inaugurata da Celati nel 2003³¹.

4. Celati (e Proust) in Africa

Eccoci perciò alla terza e cruciale citazione, tratta questa volta da una conversazione – la forma critica prediletta dall'autore delle *Conversazioni del vento volatore* (2011) in anni recenti, a partire dalla sconfessione delle forme autorizzate del discorso critico in ambito

accademico. Il riferimento a Proust qui necessita di qualche nota per essere compreso in tutta la sua pregnanza di implicazioni rispetto alla poetica dell'ultimo Celati. Per iniziare, sarà bene offrire un ampio ritaglio della conversazione (intrattenuta con Marco Belpoliti ed Andrea Cortellessa nel 2007):

«Perché ognuno di noi è una tribù, fatta di tante tendenze diverse. Non siamo mai esseri unitari. Siamo sparpagliati, contraddittori, sempre in balia di alti e bassi. [...] In Occidente l'insistenza sul principio di non contraddizione [è] la divisa dell'oltranzismo individualista [...] Invece in Africa credo che ognuno veda negli altri prima di tutto dei segni impersonali [...] si impara a riconoscere negli altri innanzitutto i tratti distintivi di una popolazione [...] mentre mi sembra che l'apparenza personale sia secondaria [...] L'illusione che uno sia sempre se stesso dalle nostre parti deve essere costantemente confermata dagli specchi, come se lo specchio restituisse una veduta impersonale della tua persona, confermando che tu sei sempre tu e non un altro. Quello che ha più insistito per farci capire che ogni individuo diventa una serie di persone diverse nel corso del tempo è *Proust*, che va letto come un libro di antropologia»³².

Alla fine degli anni Sessanta, al tempo dello 'studio matto e disordinatissimo', Gianni Celati ha frequentato assiduamente a Londra, dove si era trasferito con una borsa di studio ottenuta grazie all'intermediazione di Carlo Izzo, la libreria Foyles in Tottenham Court Road. Ragione principale dell'attrattiva del sito per il nostro consisteva nel reparto dedicato, al secondo piano, all'antropologia: «In quel periodo ho letto i famosi antropologi di scuola inglese, Taylor, Frazer, Malinowski, Evans-Pritchard, Margaret Mead: li leggevo in fretta, senza capirci molto, ma con l'idea che fossero più appassionanti dei romanzieri»³³.

Tali letture daranno frutto, tra il 1986 e il 1989, negli appunti accumulati per quello che sarebbe diventato circa venti anni dopo, col titolo di *Fata Morgana*, un vero e proprio romanzo di antropologia fantastica³⁴. Di quelli e di altri libri – «testi di [...] linguistica, psicanalisi, biologia, urbanistica, teorie utopiche, teorie scientifiche, teorie letterarie, teorie sull'arte, teorie della visione, teorie sociologiche, oppure gli sviluppi delle nuove filosofie»³⁵ – Celati discuteva con Italo Calvino, presso la cui residenza parigina faceva tappa nel transito pendolare da Bologna a Londra: «arrivavo sempre carico di idee come un piazzista che va a vendere la sua merce»³⁶. Proprio in quel contesto

nacque l'idea della rivista che avrebbe dovuto chiamarsi «Alì Babà» («tutti questi libri sembravano una caverna di Alì Babà»³⁷). Nel progetto, di cui restano i verbali delle riunioni stilati da Celati stesso³⁸, entrarono fin da subito anche Carlo Ginzburg, Enzo Melandri e Guido Neri, e nel suo insieme la redazione (cui collaborarono da esterni anche Lino Gabellone, Paolo Fabbri, Paolo Valesio, Antonio Faeti, Giorgio Manganelli e Paolo Fossati) imbastì ciò che «di più vicino la cultura italiana (e non solo) abbia prodotto a una concezione modernamente antropologica dell'immaginario letterario»³⁹. In quest'ottica comprendiamo meglio l'inclusione, nella *Collezione di spazi* del 2003, di una pagina tratta dagli scritti di Evans-Pritchard accanto a quelle provenienti dalla *Recherche*. Tre paragrafi dopo il ventesimo, quello già citato a proposito delle modificazioni della soggettività (di Marcel) nell'esperienza percettiva dello spazio, si legge: «il più distaccato tra gli antropologi inglesi [...] racconta di aver visto passare una palla di fuoco sopra le capanne di un villaggio azanti»⁴⁰. Questa intrusione del romanzesco nella scrittura dell'antropologo è anche l'«unico squarcio di visione spaziale» nonché «l'unica volta in cui quel villaggio azanti» sembri qualcosa di «davvero esistente, animato»⁴¹. Infine, potrebbe aver contribuito al tardo *misreading* celatiano – leggere la *Recherche* come libro di antropologia – anche la conoscenza diretta di un breve paragrafo che Roland Barthes, nella propria autobiografia intellettuale, intitolava a «La tentazione etnologica». Dopo aver affermato che «la popolazione delle tragedie raciniane, quella dei romanzi di Sade, sono state descritte come tribù, etnie chiuse»⁴², Barthes, che giusta l'avvertenza esergo («Tutto ciò deve essere considerato come detto da un personaggio di romanzo») nel libro parla di sé alla terza persona, prosegue: «Inoltre gli sono sempre piaciute le grandi cosmogonie romanzesche (Balzac, Zola, Proust)»⁴³. Barthes definiva correttamente il libro da cui ho tratto l'ultima citazione, *Barthes par Roland Barthes*, il più proustiano dei suoi; pubblicato in Francia nel 1975 quel libro arriverà in Italia cinque anni dopo, grazie all'edizione Einaudi, proprio nella traduzione di Gianni Celati.

5. Ultime mislettture

Come già per Carlo Ginzburg così per Gianni Celati i semi per una rilettura forte, paradossale, radicale di Proust proposta in anni

recenti – la *Recherche* come narrazione storica per il primo, antropologica per il secondo – erano stati gettati negli anni della comune esperienza attorno al progetto di «Alì Babà». Se nel caso di Ginzburg però la consuetudine col romanzo francese era affare di famiglia (è datata 1946 la traduzione de *La strada di Swann* di Natalia Ginzburg), per Celati la vera lettura della *Recherche*, come detto, data intorno alla fine degli anni Ottanta:

«Dovesse indicare gli autori di cui mai privarsi, oggi Celati direbbe tre nomi: “In cima ci metto Antonio Delfini, grandissimo stilista semi-sconosciuto, lontano da ogni convento. Poi Beckett, capace di scrivere cose che a nessuno riuscirebbero. E Proust: ho cominciato a leggerlo seriamente solo sui 50 anni, e dentro ci trovo tutto”»⁴⁴.

Perciò, anche se recentemente l'attenzione dello scrittore è stata assorbita piuttosto dal lavoro di traduzione dell'*Ulisse* di Joyce, licenziato nel marzo del 2013, che non dal lavoro sul più celebre romanzo proustiano, una citazione come la seguente, nella quale il nome di Proust torna nuovamente come termine negativo del paragone (secondo il modulo argomentativo sperimentato, quarant'anni prima, nel citato *Racconto di superficie*), non deve trarre in inganno:

«“Pound scrisse che Joyce prese in mano l'arte dello scrivere dove Flaubert l'aveva lasciata e aggiunse che Bouvard e Pécuchet, come Bloom, sono le basi della democrazia, dell'uomo della strada” - “Giudizio ineccepibile. Mi viene da aggiungere che c'è molta più vicinanza con Flaubert che non con Proust. Con la bêtise che non con le madeleines o con il tempo ritrovato”»⁴⁵.

L'entità del lascito proustiano infatti è oggi riscontrabile al livello dell'opera narrativa di Celati meglio che nelle sue numerose conversazioni di argomento letterario, e in particolare nella recente attività di documentarista. La filmografia del nostro conta ormai, tra il 1991 ed il 2010, quattro documentari realizzati in qualità di regista e sceneggiatore. Il più recente di questi, *Passar la vita a Diol Kadd* (2011), di ambientazione africana, è stato interamente girato in un villaggio della savana senegalese, non lontano da Dakar. Al documentario si affiancano i diari della lavorazione (*Diari 2003-2006*⁴⁶) nei quali ci è ora possibile riconoscere, dietro certe annotazioni apparentemente irrelate, la trafila che idealmente le lega alla dislettura antropologica

della *Recherche*. Si veda, ad esempio, la seguente, che torna sulla dialettica Occidente-Africa a proposito di «oltranzismo individualista»:

«Ma gli europei vedono le apparenze degli altri come se ognuno fosse responsabile del proprio look o carattere. In Africa, nella grande varietà di etnie, si impara a vedere negli altri prima di tutto dei tratti impersonali, aspetti distintivi di popolazioni. [...] Vedendo le cose in questo modo si ha più il senso di muoversi in un mondo di usi e costumi, non tra individui separati»⁴⁷.

Quando si intratteneva sui medesimi temi nella citata conversazione con Belpoliti e Cortellessa, Celati non mancava di rimandare esplicitamente alla lezione proustiana, legando l'esperienza del viaggio in Africa a quella, altrettanto tardiva e straniente, della lettura della *Recherche*. Chi avrebbe immaginato, tuttavia, dietro certi appunti africani l'influenza di quel classico del romanzo francese ed europeo? Eppure sappiamo che, meglio di qualsiasi antropologo, «quello che ha più insistito per farci capire che ogni individuo diventa una serie di persone diverse nel corso del tempo è Proust»⁴⁸. Ecco allora che, al riparo ormai dai luoghi comuni su *intermittences* e *madeleines*, l'ultimo Celati può abbandonarsi infine a riflessioni dall'inconfondibile aroma proustiano, proprio nello spaesante contesto di una capanna africana: «Tempo! Che cos'è il tempo? Sembra che il tempo qui abbia perso la sua micidiale falce»⁴⁹. In altre parole, il regime di accumulazione e reinvestimento del capitale della memoria non ha corso a Diol Kadd, dove vige un'altra legge⁵⁰: in Senegal, non lontano da Dakar, nel villaggio visitato dallo scrittore e regista italiano, paradossalmente, la tecnica migliore per ritrovare il tempo coincide con la sua dissipazione, col lasciarlo trascorrere e passare. Ma ciò che più conta qui è il fatto che una simile agnizione si produca pur sempre attraverso l'esperienza della scrittura, come per la riproposizione in sedicesimo di un modulo cognitivo squisitamente proustiano («plus tard j'ai compris»):

«Di sera prima di addormentarmi scrivevo qualche nota sotto la zanzariera, ma tutto confuso e inservibile [...] Ma nello sforzo di scrivere, facendo qualcosa che è il contrario della passività in cui qui tendo a scivolare, mi sembra di capire la ricchezza delle ore del giorno senza attese particolari»⁵¹.

¹ A. PIPERNO, *Proust antiebreo*, F. Angeli, Milano 2000.

² Dello stesso anno, l'ultimo nella vita di Orlando, la *Prefazione* a M. PROUST, *Corrispondenza con la madre (1887-1905)*, Rocco Carabba, Lanciano 2010.

³ Si tratta delle *Storie licenziose* di Honoré de Balzac, tradotte a quattro mani con Anita Licari per l'editore R. Sampietro di Bologna nel 1967.

⁴ Cfr. G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011.

⁵ Un altro paio di occorrenze del nome di Proust, cui pure avrò modo di rimandare, provengono invece da recenti interviste per la stampa, rispettivamente del 2010 e 2013.

⁶ A proposito di *spatial turn* cfr. E.W. SOJA, *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989.

⁷ M. BELPOLITI, M. SIRONI, *Perché Gianni Celati?*, in *Gianni Celati*, a cura di M. Belpoliti, M. Sironi, «Riga», 28, 2008, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 33: «l'uomo come animale fantasticante, sempre in stati di incantamento per effetto del sentito dire, sempre pronto a menare la lingua per raccontarsi favole e panzane».

⁹ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Rileggere Proust*, Mondadori, Milano 1982 (il lungo saggio del 1946 inizia: «Oggi, passati quasi 25 anni, rileggere Proust significa [...]»).

¹⁰ «Contemporanei? Io cominciavo a camminare, Proust era ancora vivo e terminava la *Recherche*»: R. BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 1980, p. 30.

¹¹ Titolo completo del libro (che dedica a Proust poco più della citazione in copertina) è, nella traduzione italiana: M. WOLF, *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*, Vita e Pensiero, Milano 2012.

¹² L'episodio è raccontato nella lettera da Brighton del 1997, inviata da Celati ai curatori del quattordicesimo fascicolo della rivista «Riga»: cfr. G. CELATI, *Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo*, in «Alì Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di M. Belpoliti, M. Barenghi, «Riga», 14, 1998, p. 319.

¹³ J. JOYCE, *Ulisse*, trad. di G. Celati, Einaudi, Torino 2013.

¹⁴ C. GINZBURG, *Che cosa gli storici possono imparare da una narrazione sui generis come la Recherche*, in «L'Indice dei libri del mese», 6, giugno 2013, pp. 6-7. Il testo è tratto da una relazione tenuta il 19 marzo 2013 nel seminario di Antoine Compagnon presso il Collège de France sul tema 'Lecteurs de Proust'.

¹⁵ E. D'ERME, *L'Ulisse di Joyce nella versione di Gianni Celati*, in «L'Indice dei libri del mese», 5, maggio 2013, p. 62.

¹⁶ Le riprese dell'ultimo documentario di Celati, *Passar la vita a Diol Kadd*, sono andate avanti per tre anni e si sono concluse nel 2006.

¹⁷ «E Proust: ho cominciato a leggerlo seriamente solo sui 50 anni, e dentro ci trovo tutto»: G. CELATI, *Celati e il libro dell'Unità: «A Manzoni preferisco il darwiniano Leopardi»*, intervista a cura di A.A. Tristano, in «Il Riformista», 27 maggio 2010. Ora disponibile in rete all'indirizzo: <<https://sottoosservazione.wordpress.com/2010/05/27/celati-e-il-libro-dellunita-%C2%ABa-manzoni-preferisco-il-darwiniano-leopardi%C2%BB/>> (ultimo accesso 03.12.2015).

¹⁸ *Id.*, *Il racconto di superficie*, in «Il Verri», 1, marzo 1973, ora in: «Alì Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 177.

¹⁹ *Ibid.*, p. 179.

²⁰ *Ibid.*, p. 188. Mio il corsivo.

²¹ G. NERI, *Marcel Proust, oggi, a cent'anni dalla nascita*, in «Piccolo pianeta» (andato

in onda sul Terzo programma RAI il 30 aprile del 1971 e ora scaricabile on line in formato pdf).

²² *Ivi*.

²³ G. CELATI, *Collezione di spazi*, in «Il Verri», 21, gennaio 2013, p. 80.

²⁴ *Ibid.*, p. 81. Mio il corsivo.

²⁵ Si tratta di un frammento del *Jean Santeuil* trasformato in un abbozzo della *Recherche* ne *La parte di Guermantes* (citato in G. GIULIETTI, *Proust e Monet. I più begli occhi del XX secolo*, Donzelli, Roma 2011, pp. 32-33. Il brano compare nella traduzione della stessa Giuliana Giulietti).

²⁶ S. BECKETT, *Proust*, SE, Milano 2004. In particolare, l'episodio della stanza a Balbec è analizzato da Beckett a pagina 21.

²⁷ *Ivi*.

²⁸ P. DE MAN, *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino 1997, p. 21.

²⁹ BECKETT, *Proust*, cit., p. 58.

³⁰ *Ivi*.

³¹ Probabilmente all'origine della trafilata teorica che conduce al *misreading* proustiano di Celati sta il Benjamin autore del saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, che ha rappresentato per Beckett un riferimento decisivo nella stesura dello studio proustiano. L'aura infatti costituisce nel pensiero di Benjamin una sorta di fossile dell'esperienza collettivo-culturale che sta all'origine del fatto artistico. In tal senso, il pensatore di *Angelus novus* riconosceva nelle *correspondances* proustiane un tipo di esperienza capace di trattenere una traccia culturale, sovraindividuale, *antérieure*.

³² G. CELATI, *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, in *Gianni Celati*, cit., pp. 29-30. Mio il corsivo.

³³ *Id.*, *Memoria su certe letture Conversazione con Rebecca West*, in *Gianni Celati*, cit., p. 42.

³⁴ «Il libro è una fantastica ricostruzione antropologica dell'immaginario popolo dei Gamuna, che l'autore dalla sua casa in Normandia, finge di elaborare sulle carte dei viaggiatori che presso quel popolo hanno soggiornato»: G. FREDÀ, *Fata Morgana*, in *Gianni Celati*, cit., p. 215.

³⁵ CELATI, *Il progetto «Alì Babà»*, *trent'anni dopo*, cit., p. 316.

³⁶ *Ibid.*, p. 317.

³⁷ *Ivi*.

³⁸ Ora raccolti in *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., pp. 55-172.

³⁹ Così Mario Barenghi in *ibid.*, p. 19.

⁴⁰ CELATI, *Collezione di spazi*, cit., p. 86.

⁴¹ *Ivi*. Le parole di Evans-Pritchard servono a Celati per illustrare la nozione di percetto: «L'implicito d'una visione è un percetto, la figura di qualcosa in un certo momento, all'interno d'un certo spazio, all'interno d'un modo di vedere e sentire lo spazio esterno. Questo è il vedere figurato della mente, né più vero né più illusorio del vedere retinico» (*ivi*).

⁴² BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 97. Per ricostruire ed integrare quella linea antropologica dell'esegesi proustiana che potrebbe avere in Benjamin, come detto, il primo rappresentante, vale la pena qui di citare quanto René Girard ha scritto, nel suo *Menzogna romantica e verità romanzesca*, a proposito di Combray e del salotto Verdurin: «Le immagini che descrivono Combray sono generalmente attinte alle religioni primitive»; «Anche il salotto è una civiltà chiusa. Il salotto quindi rifiuterà tutto

ciò che minaccia la sua unità spirituale. Possiede una funzione eliminatrice analoga a quella di Combray»: R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1981, p. 173.

⁴³ BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 97.

⁴⁴ CELATI, *Celati e il libro dell'Unità: «A Manzoni preferisco il darwiniano Leopardi»*, cit.

⁴⁵ Dall'intervista rilasciata ad Antonio Gnoli e pubblicata da La Repubblica il 3.3.2013. Ora disponibile in rete all'indirizzo: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/03/03/gianni-celati.html>> (ultimo accesso: 03.12.2015).

⁴⁶ G. CELATI, *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006*, Feltrinelli, Milano 2012.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁸ ID., *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, cit., p. 30.

⁴⁹ ID., *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006*, cit., p. 112.

⁵⁰ Gianni Celati, autore nel lontano 1978 (nello stesso anno della prima edizione di *Orientalism*, il più celebre titolo di Edward Said che verrà tradotto solo 13 anni dopo in Italia) di un formidabile saggio intitolato *Situazioni esotiche nel territorio* (raccolto in A. LICARI, R. MACCAGNANI, L. ZECCHI, *Letteratura esotismo colonialismo*, Cappelli, Bologna 1978), non può non affrontare con consapevolezza il rischio di una visione dell'altrove africano necessariamente filtrata da categorie eurocentriche.

⁵¹ CELATI, *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006*, cit., pp. 70-71.

Karen Haddad

Moravia-Proust, via Godard ou comment faire un film proustien

ABSTRACT:

Abstract: Jean-Luc Godard ha definito *Il disprezzo* di Moravia come un «vulgare e delizioso romanzo d'appendice». Tuttavia, benché non abbia finora portato a termine il suo progetto di adattamento dell'opera di Proust, ha realizzato proprio grazie a questo romanzo il suo film più «proustiano». Il contributo tematizza la relazione a tre termini tra il romanzo di Proust, quelli di Moravia (*Il disprezzo* e *La noia*) e *Le Mépris* di Jean-Luc Godard.

Jean-Luc Godard a traité *Le Mépris* de Moravia de «vulgaire et joli roman de gare». Pourtant, lui qui n'a jamais, à ce jour, mené à bien son projet d'adaptation de l'œuvre de Proust, a peut-être réalisé, justement grâce au roman de Moravia, son film le plus «proustien». C'est une relation à trois termes que j'essaie d'imaginer, en faisant dialoguer entre eux le roman de Proust, ceux de Moravia (notamment *Il Disprezzo* et *La Noia*) et le film *Le Mépris* de Jean-Luc Godard afin de réfléchir à d'autres formes de 'proustisme' aussi insoupçonnées que révélatrices.

Jean-Luc Godard n'a jamais caché son admiration pour Proust: mais c'est peut-être à propos d'Hitchcock que celle-ci s'exprime de la façon la plus surprenante. Dans un entretien avec Serge July de 1980, publié après la mort du cinéaste américain, Godard affirme ainsi: «C'était un type assez curieux qui a toujours emprisonné ses actrices en leur faisant signer des contrats de huit ans et en ne leur faisant rien faire. S'il y a un cinéaste qui aurait pu "réaliser" Proust à l'écran, c'est Hitchcock»¹. Et il ajoute: «Mais il n'a pas eu besoin de le faire, parce que c'est cela qu'il faisait». Ce «parallèle» étonnant, cette idée d'une «réalisation» de Proust par un cinéaste qui, à première vue, en semble totalement éloigné, présente un double intérêt. D'abord, justement, à cause du terme employé: Godard ne parle pas d'adaptation, mais de «réalisation» de Proust, Hitchcock a 'fait' du Proust sans l'adapter.

Mais cela rappelle aussi un épisode très peu connu de la carrière de Godard, raconté par celle qui fut l'une de ses actrices préférées et sa seconde épouse, Anne Wiazemsky². En 1967, Godard rêvait, selon Anne Wiazemsky, de tourner une adaptation de *La Prisonnière*, dans laquelle elle aurait interprété le rôle d'Albertine – «Albertine» était déjà l'un des surnoms que Godard donnait à la jeune fille, tout comme «Gilberte» d'ailleurs, et, à lire les souvenirs de l'actrice, on a toutes les raisons de penser que l'amour étouffant et possessif de Godard pour elle aurait donné à cette adaptation une tonalité assez personnelle. Cependant, les droits lui furent refusés par Mme Mante-Proust, et Anne Wiazemsky raconte l'épisode en des termes qui montrent le lien étroit, chez Godard, entre l'importance de Proust et sa relation amoureuse d'alors:

«Malheureusement, sa nièce et héritière, Mme Mante, lui répondit avec une extrême courtoisie que "c'était au-dessus de ses moyens" et qu'elle songeait à Visconti ou à Joseph Losey. Jean-Luc fut déçu mais choisit d'en rire: "Et vouloir t'épouser, c'est au-dessus ou au-dessous de mes moyens?"»³.

Jean-Luc Godard, mal accepté par la famille d'Anne Wiazemsky, fille d'une princesse russe et petite-fille de François Mauriac, finit cependant par l'épouser, mais en revanche n'obtint jamais les droits de l'œuvre de Proust... Il est vrai que ni Visconti ni Losey ne réalisèrent le film non plus. On peut se demander à quoi aurait ressemblé cette *Prisonnière* du Godard qui venait d'achever *La Chinoise*, et on peut comprendre la remarque sur Hitchcock de 1980 comme une réplique *a posteriori* à la respectable Mme Mante-Proust. On peut aussi ajouter, et c'est bien sûr là que je veux en venir: «Mais Godard n'a pas eu besoin de le faire, parce qu'il l'avait déjà fait». Il avait 'déjà' 'réalisé' Proust à l'écran, en 1963, dans un film qui s'appelle *Le Mépris*, et ce, grâce à un autre livre que celui de Proust, grâce à un roman peu 'proustien' en apparence, *Il Disprezzo* de Moravia. Car ni les romans 'proustiens', ni les films 'proustiens' ne sont forcément là où on les attend.

Je voudrais préciser tout de suite que je n'entends évidemment pas réduire *Le Mépris* de Godard, pas plus qu'*Il Disprezzo* d'ailleurs, à cette lecture. Si le nom de Proust, dans la critique littéraire ou cinématographique est souvent associé à ceux de Moravia ou de Godard, ce n'est d'ailleurs jamais le cas, à ma connaissance, à propos de ces deux

œuvres. Je voudrais montrer comment on peut y voir ‘du’ Proust, comment Godard, dans ce film, a ‘fait’ du Proust, à sa manière à lui et ce, grâce à Moravia.

Il faut bien dire aussi que si Godard avait vraiment voulu adapter un roman ‘proustien’, ce n’est sûrement pas *Il Disprezzo* (1954) qu’il aurait dû choisir, de même que, pour ce qui me concerne, si j’avais voulu faire le rapprochement le plus facile entre Moravia et Proust, c’est un autre roman qui se serait imposé, *La Noia*, plus tardif (1960) et explicitement placé par Moravia sous le signe de Proust. Dans un entretien télévisé (en français) avec Pierre Dumayet, Moravia cite en effet la fameuse parenthèse du narrateur d’*Un Amour de Swann*, cette remarque presque marginale et pourtant célèbre sur «l’acte de la possession physique – où d’ailleurs l’on ne possède rien». Moravia, en réponse à une question de Pierre Dumayet sur la référence à Proust, dit en effet: «Oui, je crois que la phrase, elle parle de la possession» et entre parenthèses, il ajoute: «On ne possède jamais personne en réalité»⁴.

A vrai dire, même sans cette indication de Moravia, le roman tout entier peut se lire comme une série de variations sur cette formule, puisque c’est précisément de ne pas arriver à «posséder» vraiment Cecilia que souffre le narrateur, Dino. J’en prends deux exemples parmi d’autres:

«E allora, guardandola, non potei fare a meno di soggiacere all’illusione maschile che vede nel possesso fisico il solo possesso reale. Sì, pensai, Cecilia mi sfuggiva, si sottraeva a me; ma se l’avessi presso di nuovo, chissà, forse sarei riuscito questa volta ad annullare la sensazione di non possederla; a possederla davvero e definitivamente»⁵.

Ou encore un peu plus loin:

«Era la solita illusione maschile di raggiungere il possesso in un sol colpo e senza parlare, con il rapporto fisico, che mi spingeva a questa furia. Ma subito dopo l’amore, vedendo Cecilia restare più inafferrabile di prima, mi accorgevo del mio errore e mi dicevo che se volevo possederla davvero, non dovevo spendere la mia energia in un atto che del possesso aveva soltanto le apparenze»⁶.

Cette réitération, ces allusions explicites, invitent donc à lire *La Noia* comme une réécriture d’*Un Amour de Swann*, à tout le moins superficiellement, à voir dans *La Noia* un roman ‘proustien’ d’allure,

en somme: comme Swann, le narrateur, Dino, tombe amoureux d'une femme qui lui déplaît d'abord physiquement, qui n'est pas son genre, qui lui paraît inférieure socialement et intellectuellement et ne commence à s'attacher à elle qu'au moment où elle le rend jaloux. Comme Swann, Dino surveille Cecilia, puis accepte qu'elle le trompe et même parte en voyage avec un autre, avant de guérir en fin de compte de sa passion. Enfin, Dino est un peintre raté qui, comme Swann, croit brièvement trouver dans sa passion un renouveau de sa vocation artistique.

Ce parallèle aussi rapide qu'inintéressant – car reposant sur des éléments si visibles – montre, encore une fois, que si Godard avait choisi *La Noia* pour en faire un film, ma tâche aurait été plus facile... mais justement, il a adapté *Il Disprezzo*, et c'est même lui, Godard, qui est à l'origine du projet d'adaptation. Si ce n'est donc pas tout à fait, comme on l'a souvent dit, un film de «commande», *Le Mépris* était et reste cependant atypique dans sa production, tant par l'ampleur de son budget que par les «stars» qui y figurent; il est aussi l'un de ses films, peut-être le seul, unanimement salué par la critique dès cette époque jusqu'à nos jours: «totalement classique, absolument moderne»⁷ (Jean Douchet), incarnant le «roman d'aujourd'hui»⁸ (Aragon), il est toujours l'un des films de Godard les plus étudiés et commentés dans le monde. Mais on ne peut vraiment pas dire que Godard en attribue un quelconque mérite à Moravia, qu'il appréciait pourtant dans sa jeunesse, bien au contraire, il fait montre à son endroit d'une immense ingratitude. On connaît en effet ses formules lapidaires au sujet du roman: «Un vulgaire et joli roman de gare, plein de sentiments classiques et désuets, en dépit de la modernité des situations. Mais c'est avec ce genre de romans que l'on tourne souvent de beaux films. J'ai gardé la matière principale et simplement transformé quelques détails»⁹.

On sait que Proust rêvait, quant à lui, d'écrire un roman de gare, un roman qu'on puisse trouver dans toutes les gares... mais enfin ce n'est pas ainsi que Godard, lui, aurait qualifié la *Recherche*. Jugement peu sympathique, donc, mais conforme aux théories des cinéastes de la Nouvelle Vague, qui privilégient le cinéma 'd'auteur' sur celui des scénaristes, ainsi qu'au point de vue de Moravia lui-même sur le travail des scénaristes, qu'il a toujours laissés libres de leur choix (presque tous les grands romans de Moravia ont été portés à l'écran, en particulier pendant les années soixante). Je renvoie justement à la façon dont Riccardo, le scénariste malheureux de *Il Disprezzo*, définit son propre travail, comme celui d'une gouvernante qui élève les enfants des autres

et ne peut jamais dire d'un film qu'il est son œuvre:

«Egli può, è vero, come avviene spesso, raggiungere anche l'eccellenza in questo suo mestiere subalterno, ed essere pagato molto bene; ma non può mai dire: "Questo film l'ho fatto io... in questo film mi sono espresso... questo film sono io". Questo può dirlo soltanto il regista che, in effetti, è il solo a firmare il film»¹⁰.

On peut ajouter que Moravia, quant à lui, grand prince, ne semble pas s'être offensé du jugement porté par Godard, bien au contraire, c'est en tout cas ce qu'il affirme dans un entretien de 1987: «J'aime avant tout les metteurs en scène qui font ce qu'ils veulent. La caméra par elle-même est naturaliste de fait. Elle ne peut pas ne pas l'être. J'aime que le cinéma aille au-delà de la caméra et du roman, qu'il s'en émancipe. Godard a inventé, pour cela c'est un maître»¹¹.

Si Godard prétend n'avoir trouvé dans le roman de Moravia qu'une «matière» commode, cette matière narrative ne semble en rien 'proustienne' pour autant. La donnée amoureuse semble même y être complètement inversée par rapport à celle des couples de la *Recherche*, puisque Riccardo, parfaitement heureux dans son mariage, amoureux fou de la beauté de sa femme, finit par comprendre que le mépris d'Emilia à son égard vient du fait qu'il ne se soit 'pas' montré jaloux d'elle, qu'il ait eu l'air de la jeter dans les bras du producteur Battista. Ici, nulle surveillance, nulle jalousie préalable. Même lorsque Riccardo a acquis la conviction qu'Emilia ne l'aime plus, il est tout aussi convaincu qu'elle ne le trompe pas. Dans *Le Mépris*, non seulement cette donnée est respectée, mais Godard, en quelque sorte, en rajoute, en rendant évident l'accord total du couple avant le changement de Camille: il en rajoute, au sens propre, puisque, sommé par les producteurs d'ajouter au film une scène de nu avec Brigitte Bardot, il en fait la scène sans doute la plus célèbre du *Mépris*, par laquelle s'ouvre le film, et où Camille, couchée avec son mari, énumère les différentes parties de son corps nu en un «blason» érotique et qui se termine par les paroles de Paul «Oui, je t'aime totalement, tendrement, tragiquement», à quoi Camille répond «Moi aussi Paul». Cette scène d'amour partagé, on en conviendra, n'a pas d'équivalent chez Proust, et on ne la trouvera pas non plus chez Moravia.

Quant à la question de l'art, si elle est centrale dans *Il Disprezzo*, si Riccardo est, comme le narrateur de *La Noia* un artiste raté, un écrivain de théâtre contraint d'écrire des scénarios pour gagner de l'argent, le

roman ne se termine nullement par la révélation d'une œuvre à faire. Tout au plus le narrateur annonce-t-il qu'il a entrepris, pour faire revivre la figure d'Emilia, le récit que nous venons de lire, et qui n'annonce nullement qu'il soit devenu l'artiste qu'il rêvait d'être: «E decisi di scrivere queste memorie, nella speranza di riuscire in questo intento»¹².

Tout ceci n'est donc pas très concluant, et certainement pas aussi frappant que le parallèle «facile» que j'ai pu tracer plus haut. Pourtant, nous disposons, non d'un parallèle, mais d'une figure à trois côtés: Moravia a écrit deux romans, dont l'un révèle une très forte présence de Proust, tandis que dans l'autre, celui-ci semble absent; Godard a voulu faire une adaptation de Proust et n'y a pas eu droit; Godard a dit qu'on pouvait réaliser Proust à l'écran sans que cela soit évident, comme par exemple chez Hitchcock. A quoi j'ajoute: Godard a adapté *Il Disprezzo* de Moravia. C'est en utilisant cette configuration que je choisis de voir *Le Mépris* comme le film proustien que Godard réalise grâce à Moravia. C'est à cause de la façon dont Godard 'utilise' des éléments qu'il trouve chez Moravia, dont il va 'rendre visible' le caractère proustien chez Moravia, dont il va en quelque sorte 'proustiser' Moravia. Le parallèle Moravia-Proust, à ce moment-là, existe grâce à Godard.

Tout d'abord, en ce qui concerne le dispositif amoureux. Si leur donnée initiale, on l'a vu, est inversée par rapport aux lois proustiennes habituelles, *Il Disprezzo*, comme *Le Mépris*, se terminent pareillement de façon dramatique et selon un déroulement en deux temps qui ne peut manquer de rappeler des souvenirs aux lecteurs de *La Prisonnière* et d'*Albertine disparue*: la fuite de la femme aimée pendant le sommeil du mari, la lettre d'adieu qu'elle laisse, suivie immédiatement de l'annonce de sa mort dans un accident de voiture. Mais c'est *Le Mépris*, qui, me semble-t-il, permet de mettre en évidence ce dispositif dans la fin d'*Il Disprezzo*. Par l'image, Godard rend en effet plus frappant le télescopage des deux événements, plus lent chez Proust puisque plusieurs jours s'écoulent entre le départ d'Albertine et le télégramme qui annonce sa mort, et que chez Moravia, puisque Riccardo a d'abord une vision hallucinatoire de sa femme redevenue aimante. Godard 'fait' du Proust avec ses «moyens» propres, au sens où le cinéma lui permet de dramatiser encore ce déroulement en deux temps, les images de la lettre manuscrite défilant à l'écran avec la voix 'off' de Camille, en alternance avec celles de l'accident de voiture et du corps ensanglanté de la jeune femme. J'ai parlé, pour *La Noia*, d'une glose

‘visible’: je dirais ici qu’il s’agit au contraire d’un élément qui pourrait passer inaperçu et que seule la figure à plusieurs côtés que j’ai essayé de reconstituer ‘permet’ de rendre visible. A ce moment-là, on est peut-être autorisé à remarquer aussi que tout ce qui a été dit par la critique du jeu inexpressif de Brigitte Bardot, de l’opacité que son visage revêt à l’écran¹³, toutes ses apparitions sur fond de mer comme ses visages successifs – tantôt blonde, tantôt brune – peuvent se lire comme l’*Albertine* de Godard, là où l’Emilia de Moravia faisait l’objet, de la part du narrateur, d’explications psychologiques. On peut peut-être aussi remarquer que l’Emilia de Moravia, une fois qu’on a commencé à la lire ainsi, devient à son tour une figure de ‘prisonnière’, comme le note justement Riccardo, entièrement dépendante de lui, alors même qu’elle a cessé de l’aimer:

«Emilia era quasi sempre in casa, come sapevo, dove passava il tempo a leggiticare o telefonare alla madre o accudire alle facende domestiche; e per le distrazioni, ossia il cinema, la passeggiata, la cena al ristorante, dipendeva quasi esclusivamente da me. [...] Questa dipendenza, d'altra parte, non era affatto diminuita con la diminuzione del suo sentimento per me; ella non aveva cercato, sia pure in maniera innocente, di sostituirmi o per lo meno di avviare la mia sostituzione; come in passato, seppure senza amore, ella aspettava a casa il mio ritorno dal lavoro e dipendeva da me per le sue poche distrazioni»¹⁴.

Ceci n’est pas chez Godard; Camille n’y est vraiment pas une femme d’intérieur, et la seule scène du film où on la voit à la maison, elle refuse justement de préparer le dîner. Mais à partir du moment où j’ai choisi de voir en Godard ‘du Proust’, voici que j’en découvre en retour chez Moravia. On peut ajouter un autre exemple, qui n’est pas non plus chez Godard. Lorsque Riccardo entend pour sa première fois sa femme lui dire qu’elle ne l’aime plus, on s’avise alors que sa réaction est marquée par le même contraste entre les «possibilités» et la «réalité» que lorsque Swann apprend de la bouche d’Odette qu’elle a déjà eu des relations avec des femmes («Swann avait envisagé toutes les possibilités. La réalité est donc quelque chose qui n’a aucun rapport avec les possibilités [...]»¹⁵): «Si possono immaginare le cose le più spiacevoli e immaginarle con la sicurezza che sono vere. Ma la conferma di queste supposizioni o meglio di queste certezze giungerà sempre inattesa e dolorosa, come se non si avesse immaginato nulla»¹⁶.

On pourrait en donner d'autres exemples; ces éléments sont-ils voulus par Moravia, involontaires, dissimulés sous l'effet d'une «angoisse de l'influence» qui n'apparaîtra plus dans *La Noia*? Peu importe, car, à partir du moment où nous chaussons, si on peut dire, ces lunettes godardiennes, le film, puis le roman deviennent de plus en plus 'proustiens', là, précisément, où on ne les attendait pas.

Mais le deuxième point, le plus décisif à mes yeux, concerne la question de l'œuvre à faire. *Le Mépris*, on le sait, est un film sur le cinéma et qui montre un film en train de se faire. Son générique est célèbre en ce qu'il montre les rails du travelling et la caméra en train de tourner, et se termine par une citation attribuée (faussement) à André Bazin, le célèbre critique: «Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Le Mépris* est l'histoire de ce monde». Mais c'est, plus précisément, un film sur l'adaptation, et même, sur l'adaptation au second degré: Godard adapte un roman de Moravia où il est question de l'adaptation de l'*Odyssée* à l'écran et des différentes interprétations d'Homère que ce projet suscite. Dans *Il Disprezzo*, l'interprétation «hollywoodienne» du producteur italien Battista, qui rêve d'effets spéciaux et de femmes nues et celle du metteur en scène allemand Rheingold qui applique grossièrement une lecture freudienne de l'œuvre sont renvoyées dos à dos par la lecture littéraire, «classique» de Riccardo, qui pense, lui, avoir la bonne vision de l'*Odyssée*. Le film prévu, quant à lui, n'existera jamais, et le cinéma n'y apparaît jamais comme un art à part entière.

Dans *Le Mépris* au contraire, si la discussion sur le sens à donner à l'*Odyssée* est reprise, s'y ajoute le tournage effectif du film dans le film, dont le metteur en scène est une figure prestigieuse et respectable, puisqu'il est interprété par Fritz Lang qui joue son propre rôle, (Godard jouant lui-même son simple assistant). Au générique montrant le film en train de se faire répond de ce point de vue le 'finale': après la mort de Camille, c'est le tournage d'une scène du film «fictif», le premier regard d'Ulysse sur sa patrie. Si le producteur américain, Prokosch, reprend la vision hollywoodienne et spectaculaire prêtée dans le roman à Battista, c'est Paul, le scénariste et écrivain raté, qui se fait l'écho de la vision «psychologique» de l'*Odyssée*, en y voyant le reflet de sa propre histoire: ce serait parce que Penelope n'aimait plus son mari qu'Ulysse a mis tant de temps à rentrer chez lui. En somme, par-delà les déboires amoureux des personnages et les discussions infinies sur le sens de l'œuvre d'Homère, le film dans le film, lui, sera réalisé et c'est sur

cette glorification du cinéma que se termine *Le Mépris*. On ne sait pas si l'interprétation du Fritz Lang fictif est la «bonne», mais il a en tout cas, dans *Le Mépris*, 'réalisé' l'*Odyssée* à l'écran, il a fait une œuvre, comme Hitchcock, selon Godard, a fait du Proust en faisant son œuvre. Il me semble alors que *Le Mépris* est plus 'proustien' en ce sens que *Il Disprezzo*, parce qu'il montre, «en action», que l'œuvre ne peut se faire qu'à partir d'autres œuvres, qu'elle ne peut que les 'refaire', qu'il accomplit en somme la leçon du *Temps retrouvé* selon laquelle:

«comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. [...] Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les "Contes arabes" ou les "Mémoires de Saint-Simon" d'une autre époque»¹⁷.

Godard a-t-il réalisé *L'Odyssée* d'une autre époque? Je ne me prononcerais pas sur ce point, mais il est certain que le film peut aussi se voir ainsi. A-t-il réalisé *La Prisonnière* ou *l'Albertine disparue* d'une autre époque? C'est ce que j'ai essayé de montrer, à condition toutefois de préciser qu'il l'a fait, «en l'oubliant», sans l'avoir peut-être cherché. Godard n'aurait peut-être jamais réussi à réaliser Proust à l'écran en l'adaptant comme il en avait le projet, peut-être était-ce réellement «au-dessus de ses moyens» comme cela l'est pour quiconque cherche à «adapter» traditionnellement Proust, mais il a 'fait' du Proust à l'écran – en se servant de la «matière» fournie par Moravia, à l'égard de qui il se montre donc d'une parfaite mauvaise foi, mais dont il révèle en contrepartie, ce qu'il y avait aussi de Proust chez lui, dans *Il Disprezzo* – de sorte qu'on lui pardonnera peut-être sa goujaterie.

Cette figure, que j'ai essayé de tracer, où le chemin pour aller de Moravia à Proust et de Proust à Moravia passe par 'le côté de Godard', peut sembler inutilement complexe. Les différences ne sont pas plus intéressantes en soi que les ressemblances les plus visibles: elles sont simplement, me semble-t-il, plus amusantes à relever, et à transformer. Dans tous les cas, cela reste une figure, qui n'aurait pas existé si d'autres éléments n'étaient venus contribuer à la faire apparaître. Et comme toute figure, elle peut bien sûr être effacée d'un coup d'éponge, et

dessinée autrement, en se passant de l'un de ses termes. C'est pourquoi je terminerai par une remarque linguistique, car je me suis aperçue, un peu tard, que mon titre, en italien, peut prendre un sens fâcheusement ironique: *via* en italien ne veut pas seulement dire, comme en français «attraverso», «tramite», mais peut aussi signifier: «vattene», voire: «basta!», alors on peut dire aussi 'via Godard'!

¹ Entretien avec Serge July, dans «Libération», 2 mai 1980.

² A. WIAZEMSKY, *Une année studieuse*, Gallimard, Paris 2012. Antoine de Baecque, dans sa monumentale biographie *Godard* (Grasset, Paris 2010), n'évoque pas ce projet. Mais c'était avant la publication du livre d'Anne Wiazemsky.

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ Entretien télévisé du 18 octobre 1961; voir: <<http://www.ina.fr/video/I00016259>> (dernier accès: 26.10.2015).

⁵ A. MORAVIA, *La Noia*, Bompiani, Milano 2014, p. 243.

⁶ *Ibid.*, p. 304.

⁷ Voir: <<http://www.lauralaufer.com/spip/spip.php?article52>> (dernier accès: 26.10.2015).

⁸ L. ARAGON, *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?*, in «Les Lettres françaises», 9 septembre 1965.

⁹ J.L. GODARD, dossier du film: <<http://www.maisonimage.eu/images/RENCONTRES-2014/DOSSIERS-FILM/DOSSIER%20LE%20MEPRIS.pdf>> (dernier accès: 26.10.2015).

¹⁰ A. MORAVIA, *Il Disprezzo*, Bompiani, Milano 2013, p. 42.

¹¹ Id., entretien dans «Studio», septembre 1987, cité par DE BAECQUE, *Godard*, cit., p. 230.

¹² MORAVIA, *Il Disprezzo*, cit., p. 258.

¹³ Voir à ce sujet le dossier du film.

¹⁴ MORAVIA, *Il Disprezzo*, cit., p. 79.

¹⁵ M. PROUST, *À la Recherche du Temps perdu*, Gallimard, «La Pléiade», Paris 1987-1989, tome I, *Un Amour de Swann*, p. 357.

¹⁶ MORAVIA, *Il Disprezzo*, cit., p. 107.

¹⁷ PROUST, *À la Recherche du Temps perdu*, cit., tome IV, *Le Temps retrouvé*, pp. 620-621.

Franc Schuerewegen

Proust aurait-il aimé lire Calvino?
Réflexions sur la littérature comparée

ABSTRACT:

In luogo di porsi la domanda su chi rappresenti Proust per Calvino – indagine di fatto già condotta da altri e con risultati un po' deludenti – in queste pagine si è tentato di immaginare Proust che legge Calvino con soddisfazione... Il contributo s'inserisce in una prospettiva di ricerca post-testuale e accorda un ruolo importante alla triangolazione scrittura-lettura-riscrittura.

Dans une démarche comparatiste audacieuse qui remet en question l'idée d'une nécessaire ressemblance, on propose de comparer l'incomparable à travers un jeu de temporalités et réceptions renversées. Plutôt que de se poser la question de savoir ce qu'est Proust pour Calvino – on l'a fait et c'est un peu décevant – on va essayer d'imaginer Proust lisant Calvino et s'extasiant... Notre contribution s'insère dans une perspective de recherche post-textuelle et réserve une place importante à la triangulation écriture-lecture-réécriture.

Pierre Bayard suggère dans une étude récente que la psychanalyse et la littérature comparée auraient un élément en commun. Les deux disciplines, soutient Pierre Bayard, ont tendance à réduire 'l'autre au même'. La chose est assez paradoxale parce qu'à la fois la psychanalyse et la démarche comparatiste se caractérisent par un esprit d'ouverture, par une attention prêtée à la personne humaine dans sa singularité. Et pourtant, ajoute Pierre Bayard, il leur est difficile d'admettre, bien qu'ils prétendent en arriver à un but exactement contraire, que 'l'autre est vraiment autre', irréductible au discours que l'on tient sur lui¹. Concrètement, en contexte psychanalytique, un risque d'incompréhension menace la communication entre l'analyste et l'analysant. Pierre Bayard écrit: «Ce que découvre peu à peu l'analysant, c'est à quel point les mots qu'il utilise sont inappropriés pour parler de lui et de sa singularité extrême, et comment ce qui est le plus essentiel en lui

défie toute forme de comparaison»².

Or les choses ne se passent guère mieux côté littérature. Quand le critique littéraire choisit de comparer des textes, et des écrivains, entre eux, il a à gérer la même difficulté, ou presque. Je cite toujours Pierre Bayard:

«C'est sans doute la discipline de la littérature comparée qui se trouve la plus directement confrontée à cette même contradiction insoluble, puisqu'elle recourt au langage pour parler des œuvres et qu'elle a par ailleurs vocation à les confronter à d'autres, prenant ainsi le double risque, désireuse pourtant de bien faire, de les conduire à perdre leur identité»³.

A vrai dire, la psychanalyse n'est ici qu'un prétexte pour Pierre Bayard qui a surtout, me semble-t-il, un compte à régler avec la littérature comparée, disons plus exactement, avec une *certaine* conception de la littérature comparée, à laquelle il reproche donc ici son manque d'audace:

«Et il est de fait que la littérature comparée se fonde souvent, associant des auteurs ou des œuvres trop proches, sur un usage archaïque et réducteur de la comparaison, qui privilégie la ressemblance au détriment de l'écart, et produit à l'infini du même plutôt que de donner sa chance à l'unique».

La suite est plus sévère encore:

«Il est frappant de voir comment cette discipline repose sur des rapprochements attendus – qui reviennent à confronter le semblable avec le semblable, en limitant de façon drastique la distance entre les comparés – et comment n'entrent souvent en comparaison que des auteurs proches, comme Proust et James, Corneille et Racine ou Valéry et Eliot»⁴.

Je laisse de côté la question de savoir si une comparaison entre Corneille et Racine, qui écrivent tous les deux en français, relève de la littérature comparée au sens où l'entendent ses pratiquants. Ce n'est pas sûr. Peu importe. M'intéresse ici un autre aspect de la question: la critique formulée par Pierre Bayard, qui fait d'un certain comparatisme son 'ennemi', existe aussi 'à l'intérieur même du camp comparatiste'. En ce sens – ce que Pierre Bayard n'aperçoit peut-être pas – on est 'conscient', en milieu comparatiste, d'une difficulté se situant au cœur

même de la pratique de comparaison et qui vient donc compliquer la donne. A nous d'en tirer les conséquences. Donnons aussi la parole à la partie adverse, demandons-lui son avis, ce sera une façon de compléter le dossier.

1. Mariages de raison, et autres mariages

Je songe très concrètement ici à l'intervention que Karen Haddad a faite au colloque «Le comparatisme aujourd'hui» qui s'est tenu à l'Université de Paris IV en 1996. Le texte est un peu ancien, je le veux bien; on verra pourtant, quand on pense aux objections que formule aujourd'hui un Pierre Bayard, qu'il est toujours d'actualité. Selon Karen Haddad, qui s'adresse à une assemblée de pairs, qui a la ferme intention de mettre en garde ses pairs, la critique comparatiste a trop souvent tendance à fuir l'originalité, et la discipline en pâtit. Karen Haddad écrit notamment ceci:

«Non seulement nous demandons à nos textes de se rencontrer, de bien vouloir s'apparier pour les raisons que nous leur indiquons, mais nous leur demandons de devenir absolument semblables, comme les partenaires d'un vieux couple, et, en quelque sorte, de parler d'une seule voix, quitte à ce que cette voix "synthétique" ne soit plus celle de personne»⁵.

La même Karen Haddad ajoute, exigeant plus d'inventivité et de créativité dans les travaux comparatistes: «La comparaison est un des plus beaux jeux de l'esprit, un jeu qui se pratique chez nous selon des règles: veillons alors à ne pas fausser ces règles en les rendant trop faciles d'emblée»⁶.

L'analyse se conclut par une profession de foi, où une certaine conception ludique de l'activité critique n'en exclut nullement le sérieux: «Et continuons à jouer le jeu». On le voit: pour Karen Haddad, le comparatisme est un jeu, mais un jeu 'utile'.

Pierre Bayard ne cite pas Karen Haddad dans son étude de 2014. On ne lui en voudra pas. Il a pu passer à côté d'une publication marquée par un certain côté confidentiel. Ce genre de choses arrive. Notre problème, de toute façon, n'est pas là, il est ailleurs. Que nous apprend la série de citations que nous venons de réunir? Elle nous apprend,

clairement, que Karen Haddad et Pierre Bayard, alors qu'ils ne parlent pas le même langage, et sans se saluer réciproquement, sont sur la même longueur d'onde, partagent le même diagnostic. Si on souhaite comparer les textes entre eux, si la comparaison est le but de l'entreprise critique, il faudra aussi 'comparer sans écraser', sans installer un étouffant régime du 'tout pareil'. Il se trouve que cet objectif n'est pas facile à réaliser. Pierre Bayard rêve d'une «comparaison éloignante» qui est, de fait, le contraire d'une comparaison. Karen Haddad suggère que c'est, en somme, «l'idée d'une nécessaire ressemblance» que la critique comparatiste devrait pouvoir abandonner. Mais si cette idée est abandonnée, que devient la discipline comparatiste? Peut-on encore l'appeler de ce terme? On sent qu'on n'est plus très loin de l'impasse et qu'il s'agit d'une impasse avouée.

2. Is there a Comparatist in this Class?

J'interviens ici à mon tour, un peu timidement, car je suis ni comparatiste ni psychanalyste et je n'ai donc pas vraiment, en ces matières, voix au chapitre. Mais on ne m'interdira peut-être pas de faire quelques modestes observations. Le point de vue d'un observateur et d'un «externe» peut parfois apporter une lumière nouvelle sur une question. Alors, je tente ma chance. Que pourra-t-on ajouter au débat en cours? En ce qui me concerne, il me semble que, si l'on veut sortir de l'impasse, et même si je suis pleinement d'accord avec Karen Haddad et Pierre Bayard, on pourrait pousser les choses un peu plus loin. Pour la comparatiste jouant la Cassandra, on vient de le voir, la littérature comparée est une noble et fort utile discipline; seulement, elle présente d'importants défauts dont on ne sait pas trop comment y remédier. S'il n'y a pas de remède, cela veut donc dire qu'une forme d'impuissance est repérée, sans qu'on sache trop quelle devra être la suite. Qu'on m'autorise à dire que je reste alors sur ma faim. Pour Pierre Bayard, qui appelle la psychanalyse à la rescousse, la critique comparatiste s'occupe de textes «trop proches». Ici encore, j'ai besoin de précisions supplémentaires. Je voudrais qu'on m'explique plus clairement ce qu'est la «proximité» entre les textes et si celle-ci doit être envisagée «comme un phénomène textuel». Je ne crois pas, pour tout dire, que ce soit le cas. Distance et proximité ne sont pas en critique littéraire, quand on y réfléchit plus longuement, des 'données'; ces

phénomènes sont ‘construits’ par l’analyse. Un texte n’est pas ‘différent de’ ou ‘semblable à’ un autre texte ‘en tant que tel’, c’est l’analyse qui fait surgir ces effets de ressemblance et de distance. En somme, notre affaire est une affaire de construction textuelle, au sein d’une collectivité, donc, au sein de la «communauté interprétative».

J’emprunte le concept de «communauté interprétative» («interpretive community») au théoricien américain Stanley Fish pour qui il s’agit d’un mécanisme de régulation organisant le débat entre critiques, lecteurs et, aussi, plus largement, entre tous les acteurs de la chose littéraire. Sans «communauté interprétative», soutient Fish, notre commerce avec les livres et les textes serait à peu près impossible. Le texte littéraire ‘naît’ d’un accord «communautaire», il est un ‘produit’ de ce consensus. Il s’ensuit qu’une lecture que l’on fait, qu’une analyse que l’on propose ne sont jamais entièrement ‘libres’. La «communauté» lit avec nous, d’une certaine façon, elle lit ‘pour nous’. Les textes sont donc pour Fish des constructions fragiles et mouvantes dont les contours, à cause de l’intense activité d’analyse et d’interprétation qui est en cours, évoluent à peu près constamment. L’entreprise critique apparaît ainsi comme une négociation permanente entre lecteurs, et dont l’issue est variable. En somme: les textes sont pour nous des objets de débat et d’analyse et c’est pour cela que nous les percevons ‘comme des textes justement’⁷.

Si on raisonne à la manière de Stanley Fish, on voit les conséquences qui s’ensuivent pour la littérature comparée. Celle-ci, dès lors que nous disons qu’elle manque d’audace, qu’elle ne s’aventure point en dehors des sentiers battus – «cette discipline repose sur des rapprochements attendus» (Bayard), «un blocage, qui vient de nos exigences méthodologiques» (Haddad) –, s’avère en quelque sorte ‘doublement tautologique’. Elle s’efforce, en effet, dans ses analyses, de démontrer une série de ressemblances entre des textes dont la «communauté» a d’ores et déjà accepté qu’ils sont ressemblants. Le point de départ est le ‘fiat’ communautaire, à l’arrivée, on retrouve le même consensus. Les choses n’ont donc guère bougé. A quoi on pourra objecter que, s’il souhaite faire dignement son travail, le comparatiste a plutôt pour mission de faire apparaître un joyeux et productif désordre dans les affaires «communautaires». Au lieu de constater tautologiquement que les choses sont semblables, il doit se comporter en provocateur, en prestidigitateur de la chose textuelle. Certes, il court alors le risque de se faire chasser de la «communauté» si ses analyses ne sont point

approuvées par celle-ci. Mais si, en revanche, on les juge pertinentes, la «communauté» aura évolué et elle devra être reconnaissante à ses pionniers; ils ont déplacé des frontières, décroïsonné des domaines, ouvert l'horizon. Faudrait-il parler d'un petit côté 'tragique' de la démarche comparatiste qui la rend d'ailleurs assez émouvante? Elle veut nous aider à aller à la rencontre d'autres cultures et d'autres mondes, elle n'y parvient pas vraiment, ou trop rarement. Trop souvent, le comparatiste intervient comme gendarme, entérinant les choix de la collectivité plutôt que de les contester, se fondant sur «un usage archaïque et réducteur de la comparaison», chose qui ne lui sert en rien. Alors que faire?

Pour ma part, avec les précautions oratoires que j'ai déjà prises, j'oserai proposer une mesure drastique. Je dirai donc que, pour ce qui me concerne, le problème du comparatiste est très exactement qu'il compare, c'est-à-dire qu'il suppose comme 'déjà unis' par une série de liens ce que l'analyse va ensuite 'unir une seconde fois', par la technique de la comparaison. Il faudra, me semble-t-il, sortir de ce cercle vicieux. J'appelle donc de mes vœux ce que l'on pourra peut-être appeler un 'comparatisme sans comparaison', qui n'est nullement pour moi une contradiction dans les termes. Pourquoi, quand on fait de la critique comparée, faudrait-il qu'il y ait au préalable un élément commun entre 'x' et 'y'? L'élément commun, en réalité, se situe en 'aval' de l'analyse, non en 'amont'. Le commun est un 'produit' de la lecture critique, non son présupposé. «L'interprétation n'est pas l'art d'analyser (*construing*) mais l'art de construire (*constructing*)», note, dans *Quand lire, c'est faire*, Stanley Fish⁸. On peut paraphraser la formule en l'appliquant à la critique comparatiste: l'art de comparer est l'art de construire des objets dont on pourra dire après coup, et dès lors qu'on aura obtenu l'aval de la «communauté interprétative», 'qu'ils étaient en effet comparables', tout au moins: qu'on ne commet pas d'erreur trop grossière en les envisageant sous cet angle.

3. Où l'on passe aux choses pratiques

Je donne maintenant, pour illustrer le propos, un exemple. On a vu mon titre, qui pose une question: *Proust aurait-il aimé lire Calvino?* On note que la question n'est pas: 'Calvino a-t-il aimé lire Proust?' Question plus «classique» et dont des spécialistes se sont effectivement occupés⁹. Nous prendrons donc ici les choses par l'autre bout. Sachant

que Calvino a lu Proust sur le tard – les *Lezioni americane* sont le témoignage de cette lecture tardive et admirative¹⁰ –, que l'écrivain italien a d'abord connu, par rapport à l'œuvre proustienne, une phase d'«angoisse de l'influence» («anxiety of influence») au sens de Harold Bloom – il a voulu être proustien sans être 'proustiste'¹¹ –, imaginons un scénario 'contrefactuel'. Mon scénario ressemble plus ou moins à ceci. Proust n'est pas mort en 1922, il est vivant et lucide dans la seconde moitié du vingtième siècle et il a sous les yeux ce qui est pour moi l'ouvrage le plus réussi de Calvino, son chef-d'œuvre. Je veux parler – mais on l'a deviné déjà – de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, publié chez Einaudi en 1979. Ce livre est un grand moment dans la carrière de son auteur, et aussi un grand moment de la littérature italienne, et mondiale. Or qu'en pense Proust, qui parle italien et qui a l'amour de l'Italie? Bref: je cherche, dans ce qui suit, à faire l'inventaire de ce qu'il aime et de ce qu'il aime moins, ou pas du tout. En termes de Facebook car il faut parler le langage de son siècle: je fais la liste des 'like' et des 'don't like' chez Proust, quand il lit Calvino.

Commençons notre enquête.

Proust aime l'aspect autoréférentiel du roman de 1979 qui, en quelque sorte – la critique n'a pas manqué de le signaler –, finit quand il commence, et commence quand il finit, un peu, donc, à la manière de *À la recherche du temps perdu*. Proust, qui, dans notre scénario contrefactuel, n'a pas fini la *Recherche* alors qu'il prend connaissance de l'œuvre calvinienne, a un vrai plaisir à se voir si bien anticipé. Il a l'impression d'être en présence d'une âme sœur. Proust est séduit, en outre, par le fameux incipit à la deuxième personne du singulier. Butor avait osé vouvoyer son protagoniste: «Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu le panneau coulissant»¹². Calvino, lui, le tutoie. Pour Proust, qui a aussi lu Butor – quand on fait des hypothèses contrefactuelles, il faut être cohérent –, c'est une véritable trouvaille. Calvino écrit: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti» etc.¹³ Bravo! s'exclame Proust, c'est fort, très fort! Il ajoute: quelle idée géniale, quel talent! Proust est tellement sous l'impression de ce qu'il lit qu'il produit sur-le-champ une version «calvinienne» de son propre texte en notant sur une 'paperole': «*Longtemps, tu t'es couché de bonne heure. Parfois, à peine ta bougie éteinte, tes yeux se fermaient si vite que tu n'avais pas le temps de te dire: 'Tu t'endors'.*» Proust est fort content du résultat

obtenu et décide de le garder. Il existe aujourd'hui, dans quelque univers parallèle, une version de la *Recherche* à la deuxième personne du singulier où le texte commence effectivement de cette façon.

Proust aime aussi, chez Calvino – nous sommes toujours dans la série des 'like' –, les pages consacrées au traducteur fourbe du roman de 1979, le bien nommé Hermès Manara. A vrai dire, pour Proust, Hermès Manara est, chez Calvino, son personnage préféré. Certes, il s'agit, dans le livre, d'un criminel qui introduit délibérément un affreux désordre dans la bibliothèque et qui est donc le cauchemar des éditeurs. Mais Proust voit bien que Manara est en même temps un créateur *sui generis*, et cela aussi lui plaît infiniment. Le traducteur est une figure de l'écrivain, le traducteur est un artiste, fût-il un artiste fourbe: «Marana finisce per lanciarsi in affabulazioni sempre più frenetiche e imbrogliate»¹⁴. Proust aime cette phrase. Il décide d'introduire Marana comme personnage de la *Recherche* en l'appelant – car Proust, ce jour-là, est prêt à toutes les audaces – 'Hermès Swann'. Dans la version 'alternative' de la *Recherche* dont nous sommes en train de contre-factuellement imaginer la genèse, ce personnage fait son apparition dans la grande méditation sur l'écriture qui devra être, dans une *Recherche* toujours pas finie en 1979, et qui ne le sera jamais, un point d'orgue du livre: «Le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur»¹⁵. On a cherché des 'sources' et des 'influences' pour ce passage; on ne s'est pas réalisé que Proust a d'abord comme source d'inspiration Calvino, et que tout part de là.

Ensuite, on passe aux pages sur le téléphone. L'appareil téléphonique est, comme on sait, omniprésent dans *Se une notte d'inverno* et il est en quelque sorte ici emblématique de la communication littéraire. Disons pour aller vite que, dans la perspective calvinienne, un livre nous 'appelle', comme une sonnerie téléphonique. Il y a donc convocation. Calvino écrit: «La prima sensazione che dovrebbe trasmettere questo libro è ciò che io provo quando sento lo squillo d'un telefono»¹⁶. Proust est d'accord; il est lui aussi, depuis son adolescence, quand, en France, on commence à se familiariser avec cet objet, fasciné par le téléphone. Proust pense, comme Calvino, que la poétique du roman peut se penser comme une poétique 'téléphonique'. C'est la raison pour laquelle les scènes de 'téléphonage' sont également très fréquentes dans le roman proustien. Tout cela, donc, ici encore, vient de Calvino. Que

l'on pense notamment et entre autres à l'épisode de Doncières, quand Marcel téléphone avec sa grand-mère, scène reprise de *Jean Santeuil* où la partenaire téléphonique est la mère, qui, en contexte proustien, est plus lourdement symbolique encore: «C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin!» Plus loin: «Présence réelle que cette voix si proche – dans la séparation effective!»¹⁷. Chez Calvino on lit: «Bisognerebbe che il libro cominciasse rendendo tutto questo non una volta sola ma come una disseminazione nello spazio e nel tempo di questi squilli che strappano la continuità dello spazio e del tempo e della volontà»¹⁸. C'est à peu près la même chose. Je vais plus loin encore: c'est 'la même chose', tout bonnement. Notre lecture a construit un élément commun qui n'existait point avant elle. Or, cela n'est nullement nécessaire quand on pratique un «comparatisme sans comparaison».

Il y aurait d'autres exemples à donner. Calvino écrit dans *Se una notte d'inverno*: «La lettura è un'operazione senza oggetto [...] Il libro è un supporto accessorio o addirittura un pretesto»¹⁹. Proust ajoute, dans *Le Temps retrouvé*: «Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même»²⁰. Ici, on pourrait même penser à quelque chose comme une 'allusion volontaire', je veux dire: chez Calvino, visant Proust. Philologiquement parlant, Calvino 'réécrit' Proust. Cela peut se dire de cette manière. Mais l'hypothèse inverse est tout aussi pertinente et elle enrichit le texte, lui donne une troisième, voire une quatrième dimension. Proust réécrit Calvino, imitant son exemple. L'alpha, donc, est Calvino, l'oméga, Proust. Gérard Genette affirme dans *L'Utopie littéraire*: «Le temps des œuvres n'est pas le temps défini de l'écriture, mais le temps indéfini de la lecture et de la mémoire. Le sens des livres est devant nous, et non derrière, il est en nous»²¹. Genette a lui aussi lu Proust et s'en souvient: «Certains artistes d'une autre époque ont dans un simple morceau réalisé quelque chose qui ressemble à ce que le maître peu à peu s'est rendu compte que lui-même avait voulu faire»²². Et c'est encore chez Genette qu'on lit: «Dans le temps réversible de la lecture, Proust et Calvino sont tous deux contemporains, et l'influence de Proust sur Calvino n'est pas moindre que l'influence de Calvino sur Proust». J'avoue que j'ai un peu triché dans la dernière citation, en changeant les noms. Mais cela ne change pas, me semble-t-il, le fond de l'affaire²³.

Il est temps d'en venir au chapitre des réticences et rejets. Que Proust n'aime-t-il 'pas' chez Calvino car j'ai déjà signalé qu'il n'aime pas tout? Ici, on aura à faire une série d'observations en rapport avec

ce qu'on appelle de nos jours la critique «de genre» («gender studies»). Il faudra donc parler de sexe, et d'identités sexuelles. Proust, en effet, n'aime pas la scène finale de *Se una notte d'inverno*, qui est, comme on se le rappelle, une scène de 'lit', donc, une scène érotique. La nature manifestement hétérosexuelle de la scène dérange Proust, qui, en matière d'érotisme, – je renvoie sur ce point à la biographie –, a d'autres goûts. Mais ne brûlons pas les étapes et rappelons d'abord de quoi il s'agit. A la dernière page du roman calvinien, le Lecteur et la Lectrice, les protagonistes du livre, sont couchés ensemble. Le texte dit: «Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre lettura parallele». Suit une brève conversation entre les époux: «Non sei stanco di leggere? E tu: – Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno* un viaggiatore di Italo Calvino»²⁴. Certes, Proust apprécie ici encore l'effet de mise en abîme, et l'autoréférence. Mais il a horreur du mariage et il a du mal avec ce couple et leur 'lit', plus exactement: il s'interroge sur le jeu de mots que risque le romancier italien et qui est d'ailleurs intraduisible en français. Même un Hermès Manara, il faut bien le reconnaître, devra ici baisser les bras! 'Letto' est à la fois le participe passé du verbe 'leggere' et le nom du meuble dans lequel les protagonistes sont étendus, qui couchent donc très littéralement ici, et si on peut dire, dans le 'lu'.

Proust, qui lit l'italien, 'vide supra', est embêté par le jeu de mots. Certes, il s'est 'longtemps couché de bonne heure'. Mais il aime dormir seul et cette soudaine explosion d'érotisme hétérosexuel en rapport avec les plaisirs de la lecture le met mal à l'aise. Proust est un solitaire, aussi sexuellement. Les lecteurs de *Du côté de chez Swann* se souviendront ici de l'épisode du «petit cabinet sentant l'iris». Le protagoniste s'y rend pour lire, et pour autre chose: «Je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle, jusqu'au moment où une race naturelle comme celle d'un colimaçon s'ajoutait aux feuilles du cassis sauvage qui se penchaient jusqu'à moi»²⁵. Peut-on dire plus clairement que la volupté proustienne est de type onaniste, comme, chez le même auteur, sa conception de la lecture? Lire et jouir, en contexte proustien, cela se fait seul. Calvino, sur les deux plans, est plus intéressé par une logique du partage. Les chemins, ici, se séparent. Alors que devient notre lecture comparée?

Il y a peut-être moyen d'arranger les choses en partant d'un autre épisode de la *Recherche*, également bien connu. Je veux parler des pages consacrées au sommeil d'Albertine dans *La Prisonnière*. S'il n'y a point

de lit dans l'épisode du «petit cabinet» de Combray – il faudra parler d'un érotisme 'assis' et 'solipsiste' –, ce meuble apparaît en revanche dans le passage sur le sommeil car Albertine est couchée dedans. Il est vrai: une fois de plus, ce que l'on nous décrit sont des pratiques solitaires. L'amant s'active tout seul à côté de sa maîtresse endormie: «Je n'avais besoin pour cela de nul mouvement, je faisais pendre ma jambe contre la sienne, comme une rame qu'on laisse traîner et à laquelle on imprime de temps à autre une oscillation légère»²⁶. Point besoin de faire un dessin. Mais puisqu'il est question d'un 'lit', qui se dit donc 'letto' en italien, et que 'letto' est aussi en rapport avec 'lire', libre à nous de 'réécrire' le texte, et de faire en sorte que Proust et Calvino, malgré ce qui les sépare, puissent malgré tout se rencontrer.

Voici donc, pour finir, une autre version possible de la même histoire.

Non, ce soir-là, Albertine ne dort pas dans le lit confortable et spacieux qu'on a mis à sa disposition, et son ami ne vient pas se satisfaire comme un misérable auprès du corps inerte de la jeune femme assoupie. Bien au contraire: quand Marcel entre dans la pièce, Albertine est réveillée et en train de lire, au lit, un livre. J'oublie de dire que, dans notre version «alternative» de la scène, elle ne s'appelle pas Albertine mais 'La lettrice' et s'exprime en italien. Cela nous permet, déjà, de nous rapprocher du scénario calvinien. La 'Lettrice' dit de sa voix un peu rauque et fortement sensuelle: «Caro Marcello, ancora un momento, sto per finire 'Alla ricerca del tempo perduto' di Marcello Proust». Marcel, qui aime les femmes, qui les aime à la folie, et qui n'a jamais entendu parler de Marcel Proust, lui demande alors d'un ton légèrement agacé: «Marcello Proust, chi è costui?». Comme il est très hétérosexuel et fougueux en amour, Proust n'attend même pas la réponse, retire le volume des mains de la jeune femme et se jette sur elle. Ai-je besoin de préciser que la *Lettrice* ne proteste pas et est fort contente de se voir si bien honorée? Elle ajoute alors, dans la langue de Molière, avec un charmant *r* roulé, un peu à la Gina Lollobrigida: *Ah caro Marcello, tu fais si bien l'amourrrrrr!* Et Marcel de répliquer, tout fier du compliment qu'on lui fait: «Je l'ai appris d'Italo Calvino, un compatriote à toi, et qui est mon mentor et mon coach».

Certes, on se lâche un peu. Quand on se laisse entraîner par ce type d'hypothèses, on s'enthousiasme facilement, et il n'y a alors plus de limite. Il faut se surveiller quand on écrit des textes possibles, on a besoin de placer des garde-fous. Il n'empêche qu'il y a une leçon à tirer des petites manipulations qui précèdent et que la leçon est sérieuse.

Les comparatistes manquant d'audace, nous dit-on, ils préfèrent miser sur les valeurs sûres. Admettons que ce soit vrai, le cas est-il désespéré? Aucunement. On trouve, ici, une manière d'apporter un peu de fraîcheur à une discipline vieille d'au moins deux siècles et qui, rien que par l'âge qu'elle a, mérite qu'on la respecte. J'ai fait des propositions en ce sens, on en fera ce qu'on voudra. J'ai dit ce que j'avais à dire. Je confie, maintenant, mon sort à la «communauté interprétative», comme, autrefois, on confiait sa vie à Dieu.

¹ P. BAYARD, *Pour une nouvelle littérature comparée*, in B. Blanckeman et al., *Pour Eric Chevillard*, Les Editions de Minuit, Paris 2014, pp. 93 suiv.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 112.

⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁵ K. HADDAD, *Enseignement de la littérature comparée et mariages de raison*, in *Le Comparatisme aujourd'hui*, textes réunis par S. Ballestra-Puech et J.M. Moura, UL3 (Travaux et recherches), Lille 1999, pp. 237-238.

⁶ *Ivi.*

⁷ Voir S. FISH, *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. E. Dobenesque, Les Prairies ordinaires, Paris 2007, pp. 65 suiv. Sur le modèle fishien, je me permets de renvoyer à mon livre F. SCHUEREWEGEN, *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*, Classiques Garnier (Théorie de la littérature), Paris 2012, pp. 43 suiv.

⁸ *Ibidem.*, p. 62.

⁹ Je renvoie notamment à l'étude d'I. POULIN, 'Peut-être un matin...': vertiges du sens, rythmes de l'écriture (Proust et Calvino), dans *Proust, l'étranger*, études réunies par K. Haddad et V. Ferré, «Crin», n. 54, 2010, pp. 89 suiv.

¹⁰ Voir le chapitre *Multiplécité*, I. CALVINO, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit de l'italien par Y. Hersant, Gallimard (Nrf), Paris 1989, pp. 163 suiv.

¹¹ Sur le «proustisme», voir les travaux d'I. Antici et de M. Piazza, notamment leur double intervention au colloque 'Proust et le roman moderne', Université Paris Est Créteil, org. V. Ferré, Paris, 23-25 juin 2015.

¹² M. BUTOR, *La Modification*, Les éditions de Minuit, Paris 1957, p. 7.

¹³ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Id.*, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, vol. 2, Mondadori (I Meridiani), Milano 1992, p. 613.

¹⁴ *Ibid.*, p. 723.

¹⁵ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *Id.*, *À la recherche du temps perdu*, tome IV, éd. J.-Y. Tadié, Gallimard («La Pléiade»), Paris 1987-1989, p. 468.

¹⁶ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 732.

¹⁷ M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, in *Id.*, *À la recherche du temps perdu*, cit., tome II, p. 134.

¹⁸ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 543.

¹⁹ *Ibid.*, p. 653.

²⁰ PROUST, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 489.

²¹ G. GENETTE, *L'Utopie littéraire*, in ID., *Figures II*, Editions du Seuil (Point Folio), Paris 1966, p. 130.

²² PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., tome III, p. 211.

²³ Genette écrit en fait: «Dans le temps réversible de la lecture, Cervantès et Kafka sont tous deux contemporains, et l'influence de Kafka sur Cervantès n'est pas moindre que l'influence de Cervantès sur Kafka», GENETTE, *L'Utopie littéraire*, cit., p. 131.

²⁴ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 870.

²⁵ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., tome I, p. 156.

²⁶ ID., *La Prisonnière*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., tome III, p. 580.

Raffaello Rossi

Estetiche mondo: Proust nella teoria letteraria contemporanea

ABSTRACT:

Questo studio si propone di fare il punto su Proust e la teoria letteraria in Italia, partendo da una breve sintesi del posizionamento che Debenedetti riserva allo scrittore francese rispetto ad altri due autori emblematici della modernità, (ovvero Kafka e Joyce) e della sua idea di romanzo, che informa in sostanza il 'modernismo italiano'. Fulcro dell'analisi sarà invece un confronto più dettagliato tra il ruolo che alcuni giovani e recenti teorici della letteratura, come Moretti, Fusillo e Guido Mazzoni, attribuiscono alla *Recherche* all'interno del nuovo panorama critico sulla formazione, continuazione e trasformazione del romanzo durante tutto il Novecento.

Notre point de départ est une synthèse du rôle que Debenedetti attribuait à Proust par rapport à deux autres auteurs emblématiques de la modernité littéraire (Joyce et Kafka). À partir de ces observations, on mettra en place par la suite une comparaison détaillée entre le rôle que trois jeunes critiques littéraires italiens (Moretti, Fusillo et Mazzoni) attribuent à la *Recherche* à l'intérieur du nouveau panorama critique s'interrogeant sur la formation, la continuation et les transformations du roman pendant le XX^{ème} siècle.

Al culmine della riflessione estetica nelle ultime pagine del *Temps retrouvé*, Proust inserisce uno dei punti più controversi della sua poetica: «[u]ne oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix»¹. La frase suona strana, tanto più che piomba nel mezzo di una lunga meditazione del narratore in cui l'azione appare deliberatamente sospesa, a conclusione di un romanzo costellato di digressioni e teorie di ogni genere e tema, del quale il narratore afferma che «tout a été inventé pour les besoins de ma démonstration»².

Il veto posto sulla teoria compare ancora in una celebre lettera a Rivière dove, subito dopo aver definito come «dogmatica» la propria opera, l'autore si sfoga: «Je déteste [...] les ouvrages idéologiques où

le récit n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur»³.

Proust non vuole che il suo libro venga scambiato per un romanzo a tesi, «où des essais purement intellectuels sont arbitrairement rattachés par un lien romanesque»⁴; è il corollario di un principio che risale all'epoca del *Jean Santeuil*, come si vede in un passaggio sullo scrittore Treves, del quale «ni ce que Jean connut de sa conversation, ni ce qu'il apprit de sa vie ne continuaient en rien l'étrange enchantement, le monde unique où il vous transportait dès les premières pages d'un de ses livres»⁵. Le opinioni, sia personali che pubbliche, la cui utilità si spende nella realtà non letteraria, sono per Proust del tutto estranee al lavoro dello scrittore: questi non può accontentarsi di verità che gli sono già date 'prima' della scrittura, ma deve arrivarci 'attraverso' l'opera stessa.

Il problema del rapporto tra narrazione e conoscenza in *À la recherche du temps perdu* è quindi diventato centrale per editori e commentatori: «justement, c'est le sujet et la forme de l'œuvre qui intègrent l'esthétique à la vie du héros, donc au roman, qui d'un essai comme *Contre Sainte-Beuve* [...] fait le langage du personnage»⁶. La filosofia dell'arte non è solo un oggetto del libro, ma possiede una funzione strutturale, complicata dal fatto che Proust si oppone al semplice dualismo tra realtà empirica e forma ideale, fondando la realtà del romanzo sull'introspezione: «Le rêve était encore un de ces faits de ma vie, qui m'avait toujours le plus frappé, qui avait dû le plus servir à me convaincre du caractère purement mental de la réalité, et dont je ne dédaignerais pas l'aide dans la composition de mon œuvre»⁷. Si tratta di un principio applicabile a «mon œuvre», o è lecito attribuirgli una portata più generale? Ritrovandolo in altri contesti, l'ipotesi appare verosimile: «Ce qui semble extérieur, c'est en nous que nous le découvrons. "Cosa mentale", dit par Léonard de Vinci de la peinture, peut s'appliquer à toute œuvre d'art»⁸.

Una volta accertato l'aspetto immateriale del realismo proustiano, è possibile mettere in chiaro il rapporto tra arte e vita, nel quale cogliendo gli elementi essenziali di un'esistenza individuale, si accede alla verità universale:

«La grandeur de l'art véritable, [...] c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons [...] cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature»⁹.

Nonostante l'inadeguatezza di teorie, opinioni e ideologie astratte, sono il sapere e la scoperta a costituire la cifra estetica dell'opera d'arte. Oggetto di questa conoscenza è il contenuto autentico e immateriale del vissuto, il quale si ricava dialetticamente dalle esperienze effettivamente compiute dal soggetto: «la conoscenza proustiana connette l'elemento della verità assoluta alla poliedricità del reale e alla sua frammentazione, scoprendo i propri limiti e la propria fallibilità (o provvisorietà)»¹⁰.

Tra la scoperta 'difficile' della verità – in quanto messa alla prova dell'esperienza –, che l'artista compie realizzando l'opera, e la sua comprensione da parte del lettore, si stabilisce in Proust una sorta di simmetria che egli esprime già nella prefazione del 1906 a *Sésame et les lys*, poi ripubblicata come saggio indipendente nel 1919 nella raccolta *Pastiches et mélanges*: «Tant que la lecture est pour nous l'incitatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer, son rôle dans notre vie est salutaire»¹¹. La comunicazione del contenuto autentico, individuale e mentale del vissuto alla psicologia profonda del lettore, a sua volta «lecteur de soi-même», è resa possibile grazie alla realtà ideale e universale della letteratura. Così nel romanzo la scoperta «du “morceau idéal” de Bergotte» sprigiona «une sorte d'épaisseur, de volume, dont mon esprit semblait agrandi»¹². Questo episodio mostra come l'io acquisti la vera conoscenza quando l'ideale prende corpo e il particolare diventa universale, oltrepassando infine la singola esperienza di lettura: «the ideal experience of Bergotte [...] transcends the actual texts and the narrator's reading of them. [...] The experience of even the most inconsequential material thing is never quite fulfilled, yet through reading, such barriers (however fine) are abolished within the self»¹³.

La conoscenza che la letteratura trasmette non si esaurisce perciò nell'enumerazione puramente empirica di fatti, né tantomeno in un'erudizione «que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques»¹⁴; ecco perché, nello spirito della *Recherche*, realtà e pensiero risultano «fond[u]s ensemble, le roman aboutissant à une philosophie de la littérature»¹⁵.

D'altro canto, in quale misura la lunga riflessione contenuta nel *Temps retrouvé* fornisca effettivamente la chiave dell'opera è questione

assai complessa; critici autorevoli come Antoine Compagnon si sono espressi con scetticismo a riguardo: «le narrateur n'aurait jamais écrit le livre conforme au modèle idéal tracé dans *Le Temps retrouvé* [...]. On postule des lois, un livre idéal, une femme idéale, mais ce n'est jamais celui-là, celle-là qu'on aime»¹⁶.

L'analisi puntuale del testo della *Recherche* ha però dimostrato oltre ogni ragionevole dubbio una tendenza alla generalità e all'astrazione che, senza esaurirsi in essa, non può non ricordare lo stile della prosa filosofica più classica:

«certains passages peuvent être rapprochés non seulement de la philosophie contemporaine de Proust [...], mais aussi et plus généralement d'une certaine forme de démarche philosophique: le mouvement même de la pensée du Narrateur [...] rappelle de façon frappante les réflexions de Descartes, Pascal ou Spinoza»¹⁷.

Non solo i commenti e le opinioni del narratore sul contenuto del racconto, ma personaggi quali Bergotte, Elstir e Vinteuil sono figure di antonomasia dell'artista, che con la loro presenza nel romanzo contribuiscono a costruire la teoria proustiana dell'arte: «tout le talent de Proust consiste à faire croire qu'il décrit une sonate ou un tableau particulier alors qu'il regroupe autour d'une œuvre type les caractéristiques d'un art tout entier»¹⁸.

Misconoscere l'orizzonte estetico-letterario dell'*apprentissage* compiuto nel racconto della *Recherche* significherebbe quindi deformare il senso della narrazione stessa. L'originalità di Proust risiede anche e soprattutto nel suo modo di teorizzare l'opera letteraria realizzandola: le idee contenute nel *Temps retrouvé* sull'essenza della letteratura non servono tanto a fornire al lettore una chiave d'interpretazione della storia che le precede, ma a spingere il personaggio che compie quella riflessione a «diventare scrittore» e a intraprendere l'opera, una volta comprese il senso. Se i *pastiches* erano una «critique en action»¹⁹ dei singoli scrittori presi singolarmente, la *Recherche* contiene una teoria generale della letteratura che non si può riportare alla positività di un sapere estetico, ma solo alla domanda di verità dell'arte racchiusa in ogni momento della diegesi²⁰.

Il significato della teoria non può intendersi in questo caso associandolo all'esistenza frammentaria che questo termine ha assunto nel corso del Novecento. Occorre riportarlo casomai al significato originario di

thêôreô, ovvero allo sguardo, alla contemplazione, tenendo a mente il valore particolare che questo assume nella definizione proustiana dello stile, «une question non de technique mais de vision»²¹. Ecco che la visione in cui è racchiuso il contenuto 'ideale' della narrazione supera la singolarità materiale dell'opera stessa seguendo la traiettoria di un'iperbole: questo libro, dove «la connaissance est perçue non comme une réalité atteinte mais comme un but», «connaissance du monde et de soi, conçue comme totale, qui constitue une des missions de la littérature»²², non contiene solo un romanzo, ma un'idea 'del' romanzo in quanto forma della conoscenza e modalità dell'essere 'nella' rappresentazione²³.

Quella che per Proust era una necessità particolare, derivante dalla sua domanda rivolta alla letteratura, appare oggi come necessità storica della teoria della letteratura, almeno quando questa intende se stessa quale domanda di senso rivolta alla letteratura *tout court*. Il teorico si trova ogni volta a fornire il modello storico-epistemologico del proprio discorso, ovvero a precisare un orizzonte di senso che trascenda il mero fatto letterario, in assenza di nomenclature prestabilite e di teleologie condivise. Questo lavoro di costruzione, che avviene intorno piuttosto che all'interno dei testi letterari, cerca d'instaurare un difficile dialogo tra linguaggio speciale dell'opera, colta nella sua autonomia, e le strutture di senso in cui essa si trova due volte «verfallene»: nel suo contesto storico particolare e nel presente del discorso teorico, a sua volta 'deietto'. In risposta a questi problemi, le discipline teoriche hanno smesso in certi casi di basare i loro discorsi sull'opposizione frontale tra logica estetica 'interna' al discorso letterario e un'ipotetica logica strumentale 'esterna', tracciando possibili orizzonti storico-critici alla funzione conoscitiva del discorso letterario.

Gli autori che vengono qui proposti si distinguono per metodi e per risultati, ma non sono monadi irrelate: è possibile riscontrare talora tratti comuni nella loro argomentazione, nonché comuni riferimenti critici e filosofici. Intendo però qui suggerire, utilizzando la figura di Proust come prisma e luogo critico, la forte indipendenza di ciascuno dei saggi presi in esame: in ognuno di essi, infatti, l'indagine rivelerà un certo stile del pensiero e una visione del mondo.

1. *Forme simboliche*

Nei libri di Franco Moretti la teoria della letteratura si contamina

con l'indagine sulla modernità: ogni singola opera si trova all'interno di campi attraversati da linee di forza, in cui solo i soggetti che rispecchiano le logiche dominanti possono acquistare una posizione di preminenza. Moretti rielabora così la nozione goethiana di forma simbolica, facendone l'elemento vitale della tradizione occidentale:

«Di fronte a un'opera che infrange le convenzioni del suo tempo l'analisi critica non può dunque accontentarsi della mezza verità che ci dice come essa le abbia infrante. Non può guardare, come suole, soltanto al passato: alla convenzione scardinata o alla *Wel-tanshauung* destrutturata. Anche il futuro dell'opera fa parte della sua storia e del suo contributo alla storia: anche le convenzioni e le visioni del mondo che essa contribuirà a formare e irrigidire»²⁴.

Vista l'insufficienza di una storiografia letteraria fatta solamente di rotture progressive, Moretti contamina il modello evoluzionista con la dialettica dell'Illuminismo: la soppressione di idee, generi e stili non avviene senza la messa a punto di forme che creano una nuova egemonia. La modernità è continuamente messa in questione dai discorsi che essa stessa produce, perciò necessita di «una storia della letteratura che sappia riscriversi come sociologia delle forme simboliche, storia delle convenzioni culturali»²⁵, quindi «storia della letteratura come storia della cultura»²⁶.

Se la forma simbolica consente a Moretti di rispecchiare nelle singole opere un ventaglio ampio di tendenze e ideologie, il principio evoluzionistico pone quelle forme in una fitta rete di relazioni, tutte fondate sulla rifunzionalizzazione di una stessa costante storica che Moretti fa ruotare intorno ai rapporti individuo-totalità. Nei suoi studi più importanti Moretti esamina i casi in cui la letteratura è espressione dell'«agio della civiltà»: i romanzi di formazione ottocenteschi mostrano in tal modo l'integrazione del singolo nello *status quo*²⁷; la modernità ha generato però anche opere eccentriche e che tuttavia mantengono lo statuto della forma simbolica. Si tratta delle «opere-mondo», ovvero narrazioni che, senza venir meno alla dispersione che la vita subisce nell'epoca moderna, riescono a comunicare un'idea organica di mondo.

Moretti pesca nella tradizione quei testi che si distinguono rispetto ai generi nati dalla crisi delle istanze totalizzanti dell'estetica classica: il *Faust* di Goethe risulta eccentrico rispetto al teatro borghese come l'*Ulysses* di Joyce lo è in rapporto al romanzo. Le opere in questione

sono accomunate dal ripristino di stilemi dell'epica classica creando un corrispettivo moderno dell'eroe, «l'eroe universale, insomma, come figura che poggia sul dominio universale dell'Occidente»²⁸.

Nella piena maturazione del sistema mondo, che si concretizza nel Novecento, questo eroe è Leopold Bloom e non il narratore della *Recherche*. Le intenzioni di Moretti sono in quanto a ciò chiare fin dall'inizio: «Invece di Joyce “e” Proust, parlerò dunque, nelle pagine che seguono, di Joyce “contro” Proust»²⁹. Il personaggio principale dell'*Ulysses* è un soggetto universale, che affronta la realtà in ogni sua forma e aspetto; viceversa il narratore proustiano è sì capace di «compendia[re] in sé tutto ciò che vi è di significativo nell'umanità moderna», ma non in quanto soggetto vivente, bensì come generatore di un discorso che equivale alla *summa* del reale vissuto³⁰.

Nel contesto della modernità, Joyce e Proust producono due possibili tentativi di comprendere il mondo come totalità. Alla mentalità aperta e gioviale di Leopold Bloom fa da *pendant* la narrazione interamente declinata al presente dell'*Ulysses*, composta di brevi frasi spezzate:

«La paratassi offre una griglia affidabile e meccanica, dove a ogni presente ne segue subito un altro, diverso, ma non più importante. Nessun istante si staglia mai sugli altri, irripetibile – Proust: “E tutto a un tratto, il ricordo mi è apparso” – a fissare in modo definitivo il senso del racconto»³¹.

La narrazione del Joyce maturo si caratterizza per la sua infinita capacità di contenere i più vari contenuti della realtà; secondo Moretti è grazie alla cessazione dell'estetica dell'epifania, dalla quale provenivano soltanto brevi prose centrate su di un unico istante, che l'autore irlandese ha saputo creare un nuovo modo di fare l'opera, decentrando la narrazione su una gamma infinita e indifferenziata di fenomeni. Tutto il contrario nella *Recherche*: «la Madeleine, questa sì è un'epifania: anima, morte, chiamata, resurrezione, miracolo... [...] Perché il ricordo riemerge, scrive infatti Proust, “allontano ogni ostacolo, ogni pensiero estraneo, difendo l'udito e l'attenzione dai rumori della stanza accanto [...] gli faccio il vuoto intorno”»³².

La concentrazione sul materiale interiore dei ricordi che il narratore della *Recherche* deve esercitare è effettivamente un aspetto costitutivo dell'estetica proustiana. Moretti vi trova però l'espressione di un rapporto tra ispirazione ed esperienza che si esaurisce nella sfera privata del narratore. Quell'ossessione sarebbe invece messa al bando

da Joyce insieme alla figura introversa di Stephen Dedalus, che come il protagonista dell'opera proustiana è dotato di capacità intellettuali e sensibilità eccezionali, ma a differenza di quello non realizza la propria vocazione a causa della sterilità del suo pensiero e della paralisi irlandese. La grande epopea dell'*Ulysses* è viceversa la registrazione ininterrotta del 'rumore' della città, rifranto in molteplici immagini attraverso la distrazione e la semplicità dell'eroico *petit bonhomme* Leopold Bloom: «Bloom parla davvero una lingua a una dimensione: fatta di addizioni semplici, dove le cose coesistono senza sforzo e senza segreti»³³.

Mentre «le briciole di Proust» richiedono il vuoto intorno, la selezione e la gerarchia, lo *stream of consciousness* può contenere la «neutralità, opacità, mediocrità emotiva che permette a milioni di esseri umani di vivere l'uno accanto all'altro senza sterminarsi a vicenda»³⁴.

Moretti costruisce diversi parallelismi tra i due narratori: dispersione contro concentrazione, superficie irregolare della realtà esteriore contro gerarchie private del ricordo, dinamismo del personaggio Bloom contro fissità del tempo ricordato dal narratore nella *Recherche*. Il lettore di Proust si avvede certo che si tratta di estremizzazioni, e che Moretti non tiene conto ad esempio dell'origine involontaria del ricordo. Estremistica è del resto la definizione stessa di epica moderna, che si basa anche su un'idea del romanzo che è l'opposto di quella tracciata nei saggi di Bachtin: mentre questi attribuiva al romanzo il carattere polifonico e carnevalesco, la rispondenza al presente là dove l'epica rimaneva attaccata al passato assoluto della tradizione, al contrario Moretti mostra come le forme epiche moderne vengano prodotte non dai grandi centri culturali, ma dalla periferia d'occidente, ovvero l'Irlanda di Joyce, la Germania di Goethe e la Colombia di Marquèz. Queste opere sono totalità polifoniche nelle quali io e mondo si confondono in una pluralità di rapporti: «l'unità di questa forma non risiede in una conclusione definitiva, bensì nella sua perenne capacità di riaprirsi»³⁵. Viceversa il romanzo, della cui tradizione qui Proust rappresenta il culmine, prolifera al centro della cultura europea, è essenzialmente monologico ed esprime una soggettività ripiegata su se stessa.

2. Culture, estetiche, temi

Negli studi di Massimo Fusillo la storia letteraria viene incanalata all'interno di molteplici correnti estetiche, orizzonti vasti che si estendono

alle più diverse pratiche artistiche. Se per Moretti «un fenomeno artistico viene dunque ad assumere il suo significato più pieno alla luce non di altri fenomeni artistici, ma di prodotti del pensiero scientifico e filosofico»³⁶, nei saggi di Fusillo l'approccio storico-evoluzionista viene piuttosto assunto nella prospettiva della critica tematica e degli studi culturali:

«Credo che il “geniale spirito di sopravvivenza” e la “felice accoglienza” delle opere artistiche presso pubblici assai diversi e assai lontani da quelli per cui erano state composte [...] siano spesso (non sempre) frutto della tematizzazione di costanti transculturali, cioè di temi che hanno risonanza in culture e in contesti differenti perché attingono a realtà psichiche e antropologiche»³⁷.

Le «realità psichiche e antropologiche» sono tematiche costanti e perciò hanno un'autonomia e vitalità proprie, in virtù delle quali si presentano in una pluralità di manifestazioni. Fusillo valuta dunque l'opera proustiana in base al tema dell'introspezione e della vita psichica, ma in un quadro teorico del tutto diverso rispetto a Moretti. Mentre questi contrapponeva la poetica dell'io di Proust all'estroversione dell'opera joyciana, Fusillo, affermando che «Proust contrappone due livelli di soggettività, privilegiando quello inconscio e più autentico»³⁸, restituisce alla *Recherche* la tensione dialettica tra le due sfere. La «grandiosa architettura incompiuta»³⁹ della *Recherche* è l'emblema, insieme all'opera di Kafka, Musil e dello stesso Joyce, di una tensione emotiva alla totalità, accompagnata dalla consapevolezza della dispersione della realtà che genera un'estetica dell'incompiuto e dell'inorganico.

Il tema della dispersione e della pluralità ricorre anche nel saggio *Feticci*, dove l'appartenenza di Proust al gruppo degli scrittori modernisti viene analizzata dal punto di vista del rapporto dell'io con gli oggetti. Fusillo prende spunto da una testimonianza di Reynaldo Hahn, esposta per la prima volta nell'*Hommage* promosso dalla «Nouvelle Revue Française»:

«Le jour de mon arrivée, nous allâmes ensemble nous promener dans le jardin. Nous passions devant une bordure de rosiers du Bengale, quand soudain il se tut et s'arrêta. Je m'arrêtai aussi, mais il se remit alors à marcher, et je fis de même. Bientôt il s'arrêta de nouveau et me dit avec cette douceur enfantine et

un peu triste qu'il conserva toujours dans le ton et dans la voix: "Est-ce que ça vous fâcherait que je reste un peu en arrière ? Je voudrais revoir ces petits rosiers". [...] La tête penchée, le visage grave, il clignait des yeux, les sourcils légèrement froncés comme par un effort d'attention passionnée, et de sa main gauche il poussait obstinément entre ses lèvres le bout de sa petite moustache noire, qu'il mordillait»⁴⁰.

È una testimonianza d'eccezionale importanza, che documenta nella realtà il modo della percezione proprio del narratore della *Recherche*. Quell'episodio, come scrisse Curtius, consentiva di comprendere il «modo particolare di guardare [...], di assorbire le apparenze»⁴¹, ed è proprio su questa passività del soggetto che Debenedetti poneva l'accento in un saggio del '28: «Qui non è un Proust che si stacchi dal compagno e dai rapporti della vita quotidiana, per concentrarsi e cercare l'essenza delle rose: anzi, all'opposto, è uno che si espone a farsi cercare dall'essenza delle rose»⁴². In implicita continuità con queste analisi, Fusillo accentua l'aspetto più importante tralasciato da Moretti, ovvero il carattere involontario delle impressioni poetiche:

«Proust non mira a cercare l'essenza delle cose, ma a farsene catturare; non vuole assediare, penetrare e possedere le cose, come potrebbe fare un poeta dell'estetismo, [...] vuole al contrario farsi raggiungere da loro, ascoltarne le innumerevoli irradiazioni, con un rovesciamento dei ruoli attivo e passivo nella classica dinamica degli oggetti»⁴³.

La memoria proustiana non colleziona pezzi come farebbe un antiquario o un'enciclopedia, ma viceversa articola l'esperienza pienamente vissuta: «Nella *Recherche* non importa accumulare oggetti che abbiano un valore memoriale: conta la relazione che il soggetto instaura con essi, il perderli per poi ritrovarli senza volerlo, per caso, del tutto trasformati»⁴⁴. In base a questo criterio avviene la selezione delle esperienze che il narratore mette sulla pagina: «la potenzialità caleidoscopica, la capacità di incastro e di iridescenza»⁴⁵ della soggettività consentono di elaborare relazioni metaforiche molteplici tra persone, paesaggi e oggetti quotidiani⁴⁶. In tal modo l'aspirazione al silenzio e al ritiro dalla sfera mondana acquistano un senso diverso dal mero ripiegamento su se stessi indicato da Moretti, poiché «solo creando connessioni imprevedibili e imprecise lo scrittore può ascoltare il linguaggio muto delle cose, coglierne l'essenza»⁴⁷.

La specificità del feticismo proustiano consiste nell'unione di due diversi atteggiamenti nel rapporto tra arte e realtà empirica: il poeta può rendere agli oggetti l'aura che essi hanno perduto nella banale prevedibilità del vivere quotidiano solo a patto di una loro moltiplicazione prospettica, che superi l'*hic et nunc* della loro presenza rifrangendoli nello specchio di ricordi di molteplici esperienze. Lontano dalla 'retorica dell'originario' tipica del memorialista a cui Moretti lo consegnava, nella prospettiva data da Fusillo Proust anticipa invece l'estetica del ri-uso che la cultura di massa ha ereditato dal modernismo. Il feticismo diffuso nelle arti contemporanee consiste spesso nel dare una 'seconda vita' agli oggetti del passato e Proust mostra come tale attività sia radicata nelle coscienze individuali, trattandosi di una di quelle costanti antropologiche e realtà psichiche proprie della vita estetica.

3. *Monadi ed epifanie*

In Fusillo l'arte e la letteratura possono essere considerate risposte estetiche legittime al disagio della civiltà. In quest'ottica la cultura modernista del primo Novecento a cui Proust appartiene viene riconciliata coi discorsi della cosiddetta postmodernità. Anche l'ultimo teorico che intendo trattare privilegia gli elementi di continuità piuttosto che le rotture, riconducendoli però in un orizzonte teleologico che Fusillo sembra rifiutare *a priori*. Gli studi teorici sulla poesia e sul romanzo di Guido Mazzoni seguono i metodi della storia delle idee, in cui i generi letterari appaiono non come insiemi di tecniche e stili, ma modi del pensiero; allo stesso tempo, il loro processo di formazione è segnato da mutazioni irreversibili, quali l'accentramento lirico della poesia e l'affermazione del romanzo sull'epica.

I riferimenti alla *Recherche* accompagnano l'edificio teorico di Mazzoni fin dal primo libro, denotando certi aspetti dell'evoluzione del suo pensiero. *Forma e solitudine* verte su tre poeti italiani – Montale, Sereni e Fortini – che con Proust hanno avuto rapporti 'di fatto', dedicandogli saggi, interventi o traduzioni⁴⁸. Essi appartengono alla famiglia di scrittori che hanno reagito alla condizione esistenziale della modernità senza lo spirito avanguardistico di sovversione o l'ironia dei crepuscolari, ma riaffermando la soggettività lirica e la possibilità per la poesia di dire l'esperienza. Mazzoni ricava perciò una dialettica comune tra l'insensatezza di quello che Montale riassumeva

nello «scialo di triti fatti» e la pienezza esistenziale delle «occasioni». Il poeta prende atto della dispersione nella quotidiana prosa del mondo, incapace di rispecchiarsi nelle grandi narrazioni della storia umana; nello spazio privato dell'esperienza si danno tuttavia momenti di essere, nei quali la nebbia dell'ordinaria disperazione lascia scorgere squarci di redenzione.

Joyce offre a Mazzoni gli elementi fondamentali per un'estetica epifanica, ma è un passo classico di Proust a essere evocato per definire il pessimismo esistenziale in cui essa viene a darsi:

«Je sentais bien que la déception du voyage, la déception de l'amour n'étaient pas des déceptions différents, mais l'aspect varié que prend, selon le fait auquel il s'applique, l'impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective»⁴⁹.

L'allontanamento della letteratura dalla *vita activa*, dalle sfere dell'etica e della politica in cui l'azione prevale sul pensiero, è solo uno dei momenti della dialettica in questione. Riprendendo un elemento della teoria critica di marca adorniana, Mazzoni riconosce all'opera d'arte moderna la capacità di guardare il mondo «alla luce della redenzione»:

«La separazione, che solo un rovesciamento dello stato di cose presente può abolire nella realtà, viene scoperta e superata dal pensiero, che ricompone la totalità e mostra l'immagine vera del mondo, cogliendo le connessioni che sfuggono alla cecità dell'esperienza quotidiana»⁵⁰.

L'illuminazione dell'arte non può essere ricavata dalla prosa del mondo, ma deve già appartenere a una dimensione autentica di redenzione che il personaggio scopre dentro di sé grazie all'esperienza dell'estasi metacronica. Quando il narratore della *Recherche* descrive le immagini del passato riaffioranti alla coscienza, esse gli appaiono immutate ma distanti, sottratte all'intervento della coscienza: «leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles. Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité»⁵¹. L'invenzione della *mémoire involontaire* mostra dunque quale posto la letteratura occupi nel complesso delle attività umane: «le intermittenze si distinguono sia dalle “idées formées par l'intelligence pure”, astratte e convenzionali, sia dal tempo perduto delle

occupazioni vane della vita sociale»⁵², ed è questo spazio di alterità assoluta che la *Recherche* introduce nel discorso empirico della narrazione romanzesca.

Nei saggi successivi, *Sulla poesia moderna* del 2007 e *Teoria del romanzo* del 2011, Mazzoni guarda all'individualismo ermetico della letteratura del Novecento in maniera problematica rispetto alla vocazione originariamente pubblica e collettiva dell'opera d'arte, riconoscendovi una faglia storica, ovvero un mutamento irreversibile che rende inconcepibile per i moderni la ripresa di codici e funzioni tramandate dalla tradizione.

Teoria del romanzo fa propria in tal senso la dinamica storica auerbachiana proposta in *Mimesis*, declinandola però su una tonalità disforica: la mimesis della realtà contingente di persone normali e l'espressione di contenuti strettamente individuali e soggettivi sostituiscono i modi di rappresentazione fondati sull'esemplarità e la tradizionale divisione degli stili, segnando in tal modo il progressivo abbandono di valori e saperi collettivi. La storia dei generi letterari non offre pertanto un disegno diverso dalla storia della «forma di vita occidentale», ma permette di scomporre quei processi globali e di lunga durata che nella storia evenemenziale rischiano talvolta di apparire come il semplice risultato di fratture seriali.

Il tema dell'epifania ritorna quindi nel saggio sul romanzo in un diverso contesto in base a due fattori: la suddetta necessità di un orizzonte storico così ampio, il contenuto empirico e prosaico di cui si costituisce la narrazione romanzesca. Là dove domina la prosa del mondo, il carattere idiosincratico della separazione tra i soggetti trascina con sé anche i momenti di autenticità o riconoscimento. Le epifanie

«hanno inoltre un doppio volto: sono eventi fondamentali per chi le vive e irrilevanti per gli altri; sono satelliti periferici che diventano centrali solo perché un personaggio, proiettandovi dei significati soggettivi, li sovradetermina. Il movimento del piede sul selciato nel cortile dell'Hôtel de Guermantes che fornisce a Marcel l'illuminazione decisiva è un'esperienza puramente privata: nella sfera pubblica, sulla scena soggettiva della vita interumana, non è successo nulla»⁵³.

La civiltà borghese ha consentito e indotto lo scollamento irreversibile della vita individuale dalle grandi narrazioni, divenute deludenti o incomprensibili, offrendo alla sfera privata un'autonomia impensabile nell'era pre-moderna: «Le forze universali non si rivelano più nell'esperienza delle

persone private e gli individui particolari, sottoposti a disciplinamento, significano solo se stessi: piccole monadi [...] incluse in sistemi»⁵⁴.

La *Recherche* permette di cogliere questo stato di cose grazie a due elementi che Mazzoni discute nel capitolo dedicato al romanzo modernista. Nei romanzi ottocenteschi «accade raramente che il peso delle idee schiacci l'autonomia dei personaggi: i concetti servono a creare le quinte universali che circondano le storie particolari, e non a spostare l'attenzione verso la teoria». Si tratta esattamente di quanto accade invece nelle opere di Proust e Musil. «Gli scheletri della *Recherche* e dell' *Uomo senza qualità* sono fatti di idee»⁵⁵. Sotto questo aspetto la *Recherche* partecipa dei principali mutamenti subiti dalla forma romanzo nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento: autonomia dello stile, disgregazione delle trame narrative e conseguente rinnovamento della voce narrante. Oltre a questi elementi di rottura si registrano però i segni di una continuità di fondo: viene sostanzialmente mantenuta la *mimesis* della vita quotidiana, proiettata su di uno sfondo storico-dinamico ampio. Il punto di vista del narratore proustiano consente di esaminare una vasta gamma d'interazioni umane nei minimi particolari e nel più vasto orizzonte di conseguenze; attuando un «prolungamento della tradizione analitica francese»⁵⁶ i macrofenomeni che sovradeterminano i comportamenti sociali vengono così messi in relazione con le sfaccettature minime dei caratteri individuali.

Il secondo elemento è quello decisivo: alla luce dello sguardo 'lungo' del saggista, la dimensione minima delle relazioni intersoggettive acquista un nuovo significato nell'economia narrativa. La rivelazione delle leggi sistematiche che regolano l'esistenza non si dà mediante l'epifania della *mémoire involontaire*, ma in un banale episodio di vita mondana, nel quale i protagonisti non potrebbero avere situazioni personali più distinte, avere a cuore ordini di cose più distanti, eppure condividono un'identica idea del vivere sociale, formata non dall'ideologia ma dall'abitudine. Charles Swann ha appena comunicato a Mme de Guermantes di essere gravemente malato e prossimo alla morte. Più imbarazzata che incredula, dal momento che riceve la notizia mentre è già avviata a una cena in città, la duchessa finge di non prenderla sul serio:

«Qu'est-ce que vous me dites là?» s'écria la duchesse en s'arrêtant une seconde dans sa marche vers la voiture [...]. Placée pour la première fois de sa vie entre deux devoirs aussi différents que monter dans sa voiture pour aller dîner en ville, et témoigner de la pitié à un homme qui va mourir»⁵⁷.

In realtà la duchessa avrà il tempo di ripassare da casa e cambiarsi le scarpe, perché su osservazione del marito, quelle portate al momento della conversazione con Swann non s'intonavano col vestito. Il comportamento riprovevole degli aristocratici si spiega considerando che l'etichetta, come qualsiasi altra convenzione mondana, non offre indicazioni circa le situazioni estreme per la vita del singolo, come la morte in questo caso, o altrove il dolore e la delusione amorosa. In questi casi ognuno è lasciato a se stesso e alle sue vere priorità, per quanto meschine possano essere. Swann, che ne è perfettamente consapevole, solleva ironicamente la duchessa dal suo imbarazzo: «“Mais surtout je ne veux pas que vous vous retardiez, vous dînez en ville” ajouta-t-il parce qu'il savait que, pour les autres, leurs propres obligations mondaines priment la mort d'un ami»⁵⁸.

Swann condivide con Oriane una gabbia d'acciaio di valori che supera l'etica individuale e alla fine determina le vere azioni dei soggetti. La *Recherche* appartiene a un mondo diverso da quello in cui il genere romanzesco si era venuto a consolidare tra Settecento e Ottocento, quando l'esperienza individuale batte al tempo delle grandi trasformazioni che la trascendono. Da essa possiamo perciò ricavare una morale e un insegnamento: «oggi l'unica universalità cui le persone possono ambire non è quella degli individui cosmico-storici, ma quella della vita privata in quanto condizione universale degli uomini moderni»⁵⁹.

4. Conclusioni

Nelle tre teorie letterarie prese in esame, sembra sostanzialmente confermato il giudizio storico dato da Debenedetti, interpretando Proust come «poeta delle idiosincrasie. O meglio, di quelle che, prima di lui, sollevamo considerare sterili ed incomunicabili idiosincrasie»⁶⁰. La sintesi complessiva dei saggi qui considerati ce lo mostra distante dalla polifonia del reale emanante dal sistema-mondo: il suo posto è in una sfera privata popolata dalle fantasmagorie feticistiche degli oggetti o regredita a monade solipsistica.

Se invece leggiamo i saggi seguendo la cronologia degli autori secondo i tempi della loro produzione otteniamo una progressione: l'immagine del mondo come molteplicità dei possibili è per Moretti un'entità che la letteratura ricava, seppure in modi eccentrici, dalla sfera della vita attiva, diventa poi la cifra estetica della vita privata

in Fusillo, e infine sembra scomparire del tutto, rimanendo esclusa dal grande disegno storico della letteratura occidentale nei libri di Mazzoni. Come mai?

Quella visione pluralista ha forse cessato di essere egemonica nel campo letterario contemporaneo a causa dell'impatto di eventi quali l'attentato alle Torri Gemelle, la diffusione delle reti telematiche su larga scala e i cambiamenti che la crisi finanziaria del 2008 ha avuto sul tenore delle democrazie occidentali? Le recenti trasformazioni nell'immaginario occidentale richiederebbero ben altre analisi e sarebbe improprio volerlo osservare solo attraverso il prisma della critica letteraria. Mi sembra però significativo che i tre libri di Mazzoni vengano pubblicati tutti oltre questa soglia, mentre i principali di Moretti siano situati nella fase in cui il postmodernismo diventa ideologia di massa in Italia; Fusillo adotta, sotto questo aspetto, una soluzione di compromesso, che punta a preservare l'autonomia della sfera estetica rispetto alle nuove egemonie culturali.

Nei diversi orizzonti e metodologie, Proust fornisce però sempre, se non una vera e propria ontologia, almeno una certa idea di mondo: la *Recherche* è un'opera problematica, che senza innescare una ricerca di senso non esaurisce il suo compito. Si dispiega forse così la macroscopica e sfuggente dialettica di una letteratura che vuol farsi mondo:

«Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel: nous avons envie de nous promener dans la forêt pareille à celle qui le premier jour nous semblait tout excepté une forêt, et par exemple une tapisserie aux nuances nombreuses mais où manquaient justement les nuances propres aux forêts. Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux»⁶¹.

¹ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu* (édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié), vol. IV, Gallimard, Paris 1987-1989 (Bibliothèque de la Pléiade, 103), p. 461.

² *Ibid.*, p. 424.

- ³ Lettera a Jacques Rivière del 6 febbraio 1914, in *Correspondance de Marcel Proust* (texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb), Plon, Paris 1976-1993, t. XIII, p. 99.
- ⁴ Lettera a Marcel Miéville del 27 maggio 1904, *ibid.*, t. IV, p. 135.
- ⁵ M. PROUST, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours* (édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre), Gallimard, Paris 1971 (Bibliothèque de la Pléiade, 228), p. 477.
- ⁶ J.-Y. TADIÉ, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1971, p. 423.
- ⁷ PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 493.
- ⁸ ID., *[Réponses à une enquête des Annales]*, in ID., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles* (édition de P. CLARAC avec la collaboration d'Y. SANDRE), Gallimard, Paris 1971 (Bibliothèque de la Pléiade, 229), p. 640.
- ⁹ ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 474, corsivo mio.
- ¹⁰ M. PIAZZA, *Passione e conoscenza in Proust*, Guerini, Milano 1998, p. 290. L'autore del saggio distingue il prospettivismo proustiano dalle filosofie relativiste: «la possibilità di collezionare diverse prospettive, tutte vere, su un'unica realtà: tutte vere non perché tutte possibili, ma possibili solo in quanto esse attingono effettivamente la verità di quella realtà», *ibid.*, p. 291.
- ¹¹ M. PROUST, *Journées de lecture*, in ID., *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 180.
- ¹² ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. I, p. 93.
- ¹³ A. WATT, *Reading in Proust's À la recherche: Le délire de la lecture*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 47-48.
- ¹⁴ PROUST, *Journées de lecture*, cit., p. 181.
- ¹⁵ L. FRAISSE, *L'Esthétique de Marcel Proust*, SEDES, Paris 1995, p. 8.
- ¹⁶ A. COMPAGNON, *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris 1989, p. 302.
- ¹⁷ V. FERRÉ, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch et Dos Passos*, Honoré Champion, Paris 2013, p. 107.
- ¹⁸ A. HENRY, *Proust. Une vie, une œuvre, une époque*, Balland, Paris 1986, p. 228.
- ¹⁹ Lettera a Robert Dreyfus del 17 marzo 1908, in *Correspondance*, cit., t. VIII, p. 61.
- ²⁰ Tesi già sostenuta in L. FRAISSE, *Méthode de composition. Marcel Proust lecteur d'Edgar Poe*, in *Marcel Proust I*, textes réunis par P.-É. Robert, Lettres modernes, Paris 1992, p. 76: «Les pastiches étaient de la critique en action; l'histoire d'une vocation est la critique faite action».
- ²¹ PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 474.
- ²² FERRÉ, *L'Essai fictionnel*, cit., pp. 505 e 510.
- ²³ V. DESCOMBES, *Proust, philosophie du roman*, Minuit, Paris 1987, p. 103: «Les idées de Proust sur la vie sont les idées de Proust romancier dans la mesure où elles conduisent Proust à raconter la vie comme un roman».
- ²⁴ F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, p. 9.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 23.
- ²⁶ ID., *Il secolo serio*, in *Il Romanzo I. La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2001, p. 689.
- ²⁷ ID., *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1986.
- ²⁸ ID., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 2003², p. 32.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 140.

³⁰ Cfr. F. ORLANDO, *Spunti per una lettura di La Recherche di Proust*, in *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, a cura di Associazione italiana di cultura classica, Delegazione di Pontedera e Liceo scientifico 25 aprile Pontedera, ETS, Pisa 1987, p. 238: «[la *Recherche*] ha un'ambizione di assoluta totalità [...] è una summa, cioè un'opera nella quale c'è dentro tutto, un'opera che descrive un intero mondo».

³¹ MORETTI, *Opere mondo*, cit., p. 144.

³² *Ivi*. La frase completa riferita da Moretti è in PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. I, p. 45: «Et pour que rien ne brise l'élan dont il va tâcher de la ressaisir, j'écarte tout obstacle, toute idée étrangère, j'abrite mes oreilles et mon attention contre les bruits de la chambre voisine».

³³ MORETTI, *Opere mondo*, cit., p. 145.

³⁴ *Ibid.*, p. 146.

³⁵ *Ibid.*, p. 45.

³⁶ *Id.*, *Segni e stili del moderno*, cit., p. 21.

³⁷ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 4.

³⁸ *Id.*, *Estetica e letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 112.

³⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁰ R. HAHN, *Promenade*, in *Hommage à Marcel Proust 1871-1922. Souvenirs. L'oeuvre. Témoignages étrangers. La Prisonnière (fragments inédits). Bibliographie, documents, portraits*, La Nouvelle Revue française, Paris 1923, pp. 39-40.

⁴¹ E.R. CURTIUS, *Marcel Proust*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt am Main 1964, p. 78.

⁴² G. DEBENEDETTI, *Rileggere Proust*, Mondadori, Milano 1982, p. 137. Sia questa lettura che la precedente sono menzionate e arricchite in M. LAVAGETTO, *Stanza 43: un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991, pp. 50-51.

⁴³ M. FUSILLO, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 143.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁶ Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993. Si veda anche il volume collettivo *Proust e gli oggetti*, a cura di G.G. Greco, S. Martina e M. Piazza, Le Càriti, Firenze 2012.

⁴⁷ FUSILLO, *Feticci*, cit., p. 146. Cfr. anche G.G. GRECO, *Note sulla Recherche in Camera Obscura. Proust, Brassai e gli Enjeux romanesques*, in *Letteratura & fotografia*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2007, p. 271: «in Proust la vertiginosa verticalità della discesa nell'«*intérieurité*» non esclude né l'orizzontalità della visione *plate* né tantomeno l'esistenza di una fitta trama di rapporti anche molto stretti con l'estetica fotografica e la fotografia *tout court*». Sulla tematica del feticcio vedi in particolare il paragrafo 4, *Dal feticismo alla mnemotecnica fotografica*.

⁴⁸ Per una panoramica sulla presenza di Proust presso questi e altri autori italiani, vedi tra gli altri M. FRANCIONI, *La presenza di Proust nel Novecento italiano. Debenedetti, Morselli, Sereni*, Pacini, Pisa 2010.

⁴⁹ PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. IV, p. 456, citato anche in G. MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 56.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 209.

⁵¹ PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit. vol. IV, p. 457, cit. in MAZZONI, *Forma e solitudine*, cit., p. 56.

⁵² *Ibid.*, p. 172.

⁵³ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 341.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 351.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 313-314.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 325.

⁵⁷ PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. II, p. 882.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 883.

⁵⁹ MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 351.

⁶⁰ G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, in ID., *Proust*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 14.

⁶¹ PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. II, p. 623.

Marco Piazza

*Gli anni Trenta e le prime letture filosofiche italiane
di Proust*

ABSTRACT:

A circa dieci anni dalla scomparsa di Proust due date segnano l'avvio delle interpretazioni filosofiche dell'opera proustiana condotte in Italia. Nel 1931 escono su rivista un breve articolo di Adolfo Faggi (1868-1953) sulla funzione dell'oblio nella *Recherche* e uno quasi altrettanto breve ma assai incisivo di Adriano Tilgher (1887-1941) sull'estetica di Proust. Il 1933 è poi una data decisamente significativa, poiché in quell'anno compaiono le prime due monografie in italiano dedicate all'autore della *Recherche*: *Proust* di Francesco Casnati (1892-1970) e *Proust. Arte e conoscenza* di Lorenza Maranini (1909-1998). Se quello di Casnati è il tentativo – trasparente e dichiarato – da parte di un *homme de lettres* dal respiro europeo di leggere Proust da una prospettiva cattolica, il volume della Maranini rappresenta un'equilibrata e perspicace interpretazione dell'estetica proustiana che, sulla scorta di pochi ma sceltissimi riferimenti critici, fornisce alcune chiavi di lettura ancora oggi di estrema attualità.

Dix ans après la mort de Proust, deux dates marquèrent le début des interprétations philosophiques italiennes de la *Recherche*, interprétations que l'on se propose de re-situer dans le panorama culturel de l'époque. En 1931, Faggi et Tilgher publient deux articles respectivement sur la fonction de l'oubli et sur l'esthétique proustienne. En 1933, deux études monographiques sont publiées en Italie: le premier, *Proust* de Francesco Casnati, est une tentative explicite et intéressante de lire Proust à partir d'une perspective catholique; le deuxième, *Proust. Arte e conoscenza* de Lorenza Maranini, représente une interprétation perspicace et équilibrée de l'esthétique proustienne, capable de fournir encore aujourd'hui quelques clés de lecture de grande actualité.

Premessa

Lo studio della ricezione italiana di Proust si è mosso a lungo secondo due linee: registi bibliografici, da un lato, ricostruzioni generali di ampio

respiro, dall'altro¹. Unica eccezione: l'antologia di Pinto e Grasso del 1990². Da qualche anno, però, si è preferito operare uno sguardo ravvicinato su alcune tra le prime letture critiche della *Recherche* o sull'influenza di Proust su certi autori (si pensi alle monografie su Debenedetti, ma anche ai lavori su Corrado Alvaro o su Giorgio Bassani e così via)³ o su determinati momenti (la riconduzione di Proust entro i ristretti termini dell'*esprit français* in una relazione ambivalente con la cultura francese)⁴ o aspetti di tale ricezione (le traduzioni, a partire dalle primissime del 1944, il significato socioculturale e sociopolitico del 'proustismo')⁵. In questo modo è stato possibile verificare come il romanzo di Proust abbia significato, per una certa generazione, una sorta di campo di battaglia su cui testare certe teorie critiche, in chiave anticrociana ad esempio, attraverso la possibilità di coniugare il valore lirico e quello cognitivo dell'opera letteraria. Un romanzo che, a metà degli anni Trenta, diventerà un oggetto di studio troppo scomodo, nel disprezzo alimentato dal fascismo, che dopo le leggi razziali farà di Proust uno dei bersagli tipici dell'antisemitismo di Stato.

Prima che ciò avvenga si apre lo spazio per una breve parentesi in cui s'affaccia una specifica attenzione di tipo estetico-filosofico sulla *Recherche*, segnata peraltro anch'essa in modo più o meno esplicito dal confronto con la concezione dell'arte di Croce o con lo sfavore montante del fascismo nei confronti di Proust. Si tratta di un'impenata breve ma intensa, con ogni probabilità favorita sia dagli studi pionieristici di Debenedetti (compresi tra il 1925 e il 1928)⁶ sia dalla recente pubblicazione degli ultimi tomi della *Recherche*. Di tale parentesi dà conto in modo rapido ma sufficientemente preciso Giovanni Bogliolo in una panoramica su Proust e la critica italiana risalente a trent'anni fa⁷. Dopo aver rievocato le eccezioni di un Cecchi (definito «primo studioso italiano dell'opera proustiana»)⁸ e soprattutto di un Debenedetti, risalenti entrambe alla metà degli anni Venti (cui dedica giustamente più di quattro pagine)⁹, Bogliolo scrive:

«un più generale risveglio d'interesse si avverte invece all'inizio degli Anni Trenta, ma le preoccupazioni letterarie sembrano in qualche modo messe in ombra da altre di ordine filosofico (Faggi, Tilgher), religioso (Casnati) o estetico (Maranini). Quelli di Francesco Casnati e di Lorenza Maranini sono due libri – i primi pubblicati in Italia – e hanno perciò un andamento analitico e un'ambizione esegetica che nessuno dei saggi finora citati poteva vantare»¹⁰.

Terzo cronologicamente, ma non per composizione, come annota subito dopo lo stesso Bogliolo, verrà il libro di Aldo Capasso, (intitolato *Marcel Proust*), teso a dimostrare in maniera per più versi elaborata e sovraccarica l'infallibilità della 'critica estetica' di matrice crociana, ma nello stesso tempo capace di sottrarre Proust al giudizio critico di Croce¹¹. Anche il libro di Capasso s'inserisce nella stessa breve stagione, chiusa ben presto dal clima di rifiuto e di opposizione alimentato dalla retorica fascista¹². Bisognerebbe poi aggiungere il libro di Lelio Cremonese, *Proust. Il tempo perduto e ritrovato*¹³, anch'esso del 1935, dove Proust è ricondotto alla poetica impressionistica, dalle cui rigidità ideologiche riuscirebbe però a sottrarsi, libro ricordato da Bogliolo solo in nota¹⁴ e passato invece sotto silenzio nella precedente rassegna di Mario Bonfantini dei primissimi anni Settanta¹⁵ e pure in quella successiva di Luciano De Maria del 1990¹⁶, ma preso in considerazione da Giorgetto Giorgi in un suo saggio del 1987¹⁷.

In queste pagine mi soffermerò sui primi quattro nomi citati da Bogliolo, in forza del loro evidente interesse filosofico e delle ristrette coordinate temporali in cui si colloca la loro attenzione per Proust. In effetti quei quattro nomi sono collegati a due annate precise: il 1931 (i due articoli di Faggi e Tilgher) e il 1933 (i libri di Casnati e della Maranini).

1. Proust 1931: la memoria, l'arte

Partiamo da Adolfo Faggi: studioso di psicologia e di filosofia, nato a Firenze nel 1868, insegna dapprima filosofia teoretica a Palermo, poi storia della filosofia a Pavia, Padova e infine a Torino¹⁸. Divulgatore delle teorie di Hartmann sull'*inconscient* (1890) e poi seguace del neokantismo di Lange (1896), abbozza una specie di positivismo spiritualistico occupandosi pure di tematiche care alla psicologia francese, come la psicologia dei sentimenti, cui dedica un volume nel 1899¹⁹. Ma accanto ai suoi interessi di filosofia e di psicologia Faggi ne sviluppa altri di estetica e di critica letteraria. Scrive infatti su Shakespeare, Dostoevskij, Manzoni, ma anche su Maeterlinck, Checov e pure su Proust.

All'autore della *Recherche* dedica di fatto un solo articolo, apparso sul settimanale fiorentino «Il Marzocco» nel 1931 e intitolato *Che cos'è l'oblio secondo Marcello Proust*²⁰. L'occasione per scrivere su Proust gli è fornita da un articolo apparso da poco sulla «Revue Bleue» a firma di Ludovic Dugas²¹. Quest'ultimo, studioso della memoria e dell'oblio,

ma anche del riso e della personalità multipla, nel suo articolo fornisce una precisa e fedele ricostruzione della teoria proustiana dell'oblio, valorizzandola al punto da presentare la *Recherche* come una sorta di applicazione letteraria di analisi psicologiche scientificamente fondate, non senza richiamare le teorie di Bergson sulla contrapposizione tra *souvenir-habitude* e *souvenir-image*²².

Ebbene, Faggi non fa altro che esporre le principali conclusioni di Dugas sull'oblio come memoria virtuale, dunque come possibilità del ricordo, ricordo che sarebbe pertanto la «cristallizzazione di questa memoria in dissolvimento che si chiama oblio»²³. Il ricordo intellettuale trascura la porzione affettiva del ricordo, che rimane custodita nella sua immediatezza nell'incoscienza dell'oblio. Proust mostra che soltanto attraverso le reviviscenze involontarie abbiamo accesso alla memoria affettiva, la sola che ci può restituire il passato nella sua «parte migliore ed essenziale»²⁴.

Che cosa aggiunge di veramente originale Faggi? Un paragone con i versi del *Risorgimento* di Leopardi, nei quali a suo dire «si riscontra appunto quella *recréation* o restaurazione della memoria affettiva di cui parla il Proust»²⁵. Si potrebbe sostenere che attraverso Dugas/Bergson, e attraverso un opportuno richiamo a Curtius (citato di seconda mano, attraverso Dugas)²⁶, ma soprattutto attraverso il *passe-partout* Leopardi, Faggi osi schierarsi dalla parte di Proust, quell'eccentrico scrittore francese che «si sa, vagheggia spesso ciò che è sibillino e fuori dell'ordinario»²⁷.

Veniamo a Tilgher. Questi, nato nel 1887, fu principalmente uno studioso di estetica, ma rispetto a Faggi è un irregolare e un coraggioso, irriducibile al fascismo – e lo denota già la scelta di non italianizzare nei suoi articoli il nome di Proust in Marcello. Dopo una prima fase in cui aveva tentato una sintesi tra pragmatismo e idealismo, la tragica esperienza della prima guerra mondiale lo porta a elaborare una dura critica del razionalismo neohegeliano e dunque a prendere le distanze sia dall'estetica crociana sia da quella gentiliana²⁸. Nella sua ciclopica *Estetica*, apparsa a Roma nel 1931²⁹, Tilgher delinea un'estetica a suo dire «ultraclassica» e «ultraromantica» al contempo: ultraclassica perché fa dell'arte qualcosa di incompatibile con la vita vissuta e ultraromantica perché fa dell'arte il prodotto dell'amore e non di una speciale potenza o facoltà dello spirito³⁰. L'arte è pertanto 'amore di vita' mentre la vita sarebbe 'amore di oggetti'³¹. In questo senso «l'artista che crea un personaggio» – scrive Tilgher – «non si riferisce alle passioni di questo

personaggio come a un oggetto da conoscere, le vive, ma le vive non vivendole, bensì amandole³². L'arte quindi non nasce da un bisogno e da un dolore, è «un'attività gratuita e disinteressata» che però non è «estasi e inattività», ma «attività vera, attività pura»³³. Allo stesso modo l'arte non nasce direttamente dal sentimento vivo e presente dell'uomo che diventa così poeta, ma si fonda sul 'sentimento artistico', che è quel sentimento provato dall'artista attraverso i suoi personaggi. In questo modo Tilgher rifiuta «l'estetica dell'intuizione pura» (quella codificata da Croce in una sua celebre conferenza tenuta a Heidelberg nel settembre 1908)³⁴ e riabilita il romanzo³⁵.

In questo quadro si pone il suo interesse per Proust, cui dedica un breve ma denso articolo uscito nel dicembre del 1931 sul quindicinale milanese «Perseo: periodico di arti e lettere» e intitolato *Marcel Proust e la sua concezione estetica*³⁶. Tilgher vi sostiene che l'estetica di Proust non si riduce solo al debito contratto verso la corrente platonico-plotiniana e verso quella bergsoniana. Secondo la prima l'artista «traduce e non inventa, scopre e non crea, ricorda e non fabbrica»³⁷. Per la seconda l'artista è tale se si sottrae alle convenzioni e agli schemi abitudinari della vita pratica e dell'intelligenza utilitaria. Solo così egli «vede il mondo in modo originale» e prova «impressioni profonde» che consegna all'opera d'arte³⁸. Per Tilgher vi è un apporto originale all'estetica fornito da Proust. Nell'atto percettivo involontario che è ricordo e in quello del ricordo che è percezione l'individuo fuoriesce dal tempo ed esorcizza la morte³⁹. In questa esperienza, che viene a coincidere con quella della creazione artistica, «la vita si attua non come azione [...] ma come vita che non ha nulla da desiderare oltre se stessa». Uscendo dal tempo la sensazione si depura e perde la sua finitezza, universalizzandosi (qui, stando a Tilgher, risiederebbe il «cosiddetto platonismo» di Proust)⁴⁰. E questo esito non ha nulla di passivo, non si tratta di qualcosa che si ha oppure non si ha: Proust ha un senso profondo della natura attiva e creatrice dell'esperienza estetica. L'estetica proustiana

«ha un senso acutissimo, profondo dell'arte come di una vita ch'è piena, concreta, individuale e pure non vive più, non è presente, non è azione, è – dice Proust – passato, ricordo, contemplazione, e perciò appunto, chiusa com'è in sé stessa, di nulla avendo bisogno, tutto avendo in sé, è pienezza, autosufficienza, gioia assoluta. Così noi definimmo l'arte nell'*Estetica* e non è senza grande soddisfazione che, in seguito, studiando da vicino l'estetica di Proust, ritrovammo nell'opera del grande scrittore francese

tutte le tesi essenziali del nostro libro. Fra gli artisti del nostro tempo che hanno meditato sull'arte, nessuno – forse – crediamo, è giunto a sfiorarne così da vicino il mistero come il grande poeta del tempo perduto e ritrovato»⁴¹.

Il Proust classico e romantico di Tilgher è dunque una pedina pregiata nella sua 'crociata' anticrociana. Ciò spiega probabilmente quello che in un'ottica di bassa accademia parrebbe un tristo riciclaggio del medesimo pezzo, mentre si tratta certamente di una mossa di politica culturale: Tilgher nell'arco di un quadriennio occupa la stampa ben quattro volte con il suo Proust, tanto che il medesimo articolo, senza modifiche, a parte il titolo, apparirà finanche in una versione diretta al pubblico francofono sulla prestigiosa «Revue philosophique de la France e de l'étranger», fondata da Ribot e all'epoca diretta da Lucien Lévy-Bruhl⁴².

2. La via cattolica a Proust

Il 1933 è l'anno in cui in Italia escono le prime due monografie su Proust. Partiamo da quella di Casnati, che Bogliolo ha etichettato sotto la categoria dell'interesse religioso. Chi è Francesco Casnati? Figlio di un impiegato dell'amministrazione asburgica, era nato nel 1892 a Steinamanger (odierna Szombathely) in Ungheria. Di orientamento cattolico, si distingue per l'indipendenza dei suoi giudizi critici, che gli varranno anche la censura dei suoi libri da parte del fascismo. Si interessa di critica letteraria e si occupa in particolare di letteratura francese. Attraverso le monografie-presentazioni dedicate a Proust e a Baudelaire uscite per i tipi della Morcelliana di Brescia, Casnati allarga l'orizzonte della cultura cattolica del tempo⁴³. Il suo *Proust* si contende con il volume di Lorenza Maranini il primato del primo libro italiano dedicato all'autore della *Recherche*.

Dato il modesto interesse filosofico del testo, ci limitiamo solo a qualche cenno, quanto basta per cogliere come questo libro – ripubblicato nel 1944 in un'edizione aggiornata e ampliata – alluda a una sorta di via cattolica italiana a Proust che mi pare costituisca una sorta di *unicum*, fatta salva forse la ben più sofisticata e fondata operazione compiuta una quindicina d'anni or sono da Alberto Beretta Anguissola con il suo *Proust e la Bibbia*, non a caso anch'esso uscito presso un

editore cattolico come le Edizioni San Paolo⁴⁴.

Per cogliere lo spirito del volume si può muovere dalle conclusioni di Casnati, che a dispetto di un così modesto epilogo, mostra nel suo libro di conoscere (e di amare) a fondo l'opera di Proust:

«Proust ha voluto scendere nel fondo di tutte le esperienze e non ne ha riportato che miseria, solitudine, pianto. La solitudine dell'uomo a cui è chiuso il cielo. A lui è mancato, come grande criterio discretivo, il concetto del peccato. Ha percorso le lande di Sodoma con la severità di uno scienziato, non vi ha cercato, come molti credono, il *poncif de l'ignoble*, ma gli è mancato il giudizio del credente»⁴⁵.

Ciò che lo riscatta è la tensione verso la trascendenza, da lui intravista nell'arte:

«Nel vasto naufragio; nella finale conclusione della vanità d'ogni cosa creata, che forse nel suo sangue parzialmente semita ha riecheggiato la disperazione dell'*Ecclesiaste*, Proust si aggrappa per salvarsi dal gorgo del nulla, all'arte. Dagli abissi dell'immanenza alza verso il cielo quel principio trascendente: l'arte. Pallido, fragile surrogato d'una più alta e consolante certezza»⁴⁶.

Si noti il riferimento alle origini «parzialmente» ebraiche di Proust, richiamate strategicamente nella chiusa, come una strizzata d'occhio al lettore cattolico 'standard', familiare con un certo antisemitismo religioso. In realtà l'obiettivo di Casnati è quello di trovare una spiegazione plausibile del perché Proust non sia arrivato dove il suo genio lo poteva e doveva far arrivare. Il suo mezzo ebraismo diventa così una scusante, un'attenuante e non qualcosa che lo fa percepire alieno e irriducibile alla sana moralità dei cattolici. Lo prova la netta presa di distanza dalle tesi di Denis Saurat, che in un articolo del 1925 – poi ripreso in un volume di tre anni più tardi – aveva affermato che lo stile proustiano è quello di un rabbino che commenta la Torah, dopo aver richiamato i più triti luoghi comuni sugli ebrei e sulle loro idiosincrasie morbose⁴⁷. Con una mossa coraggiosa Casnati contrappone alle insidiose tesi di Saurat – da lui attribuite a un generico «critico» di cui non fa nome – quelle nientemeno che di Giacomo Debenedetti, da lui citato per nome e cognome e testualmente definito «valentissimo interprete dell'opera proustiana»⁴⁸, il quale suggeriva di leggere la parabola della vita di Proust come «un'allegoria a sfondo morale» pur

chiedendo al lettore di evitare di leggere il suo romanzo in chiave direttamente autobiografica⁴⁹. Di qui l'idea centrale del libro di Casnati, solo in parziale accordo con Debenedetti, secondo la quale il romanzo non fa tutt'uno solo con il messaggio artistico di Proust, con la sua estetica, ma è anche il suo messaggio morale⁵⁰.

3. *Arte come conoscenza*

Come già anticipato, il 1933 è l'anno di pubblicazione di un'altra monografia su Proust, di cui è autrice Lorenza Maranini, futura docente di lingua e letteratura francese nell'ateneo pavese⁵¹. Il libro, intitolato *Proust. Arte e conoscenza*, non è altro che la sua tesi di laurea in estetica sostenuta a Milano con Banfi nel 1932⁵². Dietro questa notizia, di per sé già significativa (Banfi, come è noto, non nutriva particolari simpatie per Proust)⁵³, vi è una piccola storia: il docente con cui Lorenza doveva laurearsi era Giuseppe Antonio Borgese, anch'egli professore di estetica nel medesimo ateneo. La Maranini non poté laurearsi con lui perché nel frattempo Borgese aveva deciso di fermarsi negli USA, dove si era inizialmente recato come *visiting professor*, non avendo alcuna intenzione di prestare giuramento di fedeltà al fascismo⁵⁴.

L'argomento su cui avrebbe dovuto vertere la tesi con Borgese era *Omero nella critica italiana*, ma poi, vista la complessità del tema, nel passaggio a Banfi, si tramutò in *La teoria dell'Arte in Proust*, e non per suggerimento del docente, ma per proposta della stessa laureanda⁵⁵, la quale, nel maggio 1931, mentre sta già redigendo la sua tesi, scrive a Borgese per informarlo della decisione presa, per illustrargli i nodi teorici che toccherà nell'elaborato e per chiedergli consigli sottoponendogli l'indice della tesi⁵⁶. In un'altra lettera, successiva, nel ringraziare Borgese per i suggerimenti ricevuti (tra i quali s'intuisce quello di non toccare il complicato nodo dell'influenza ebraica su Proust, a cui farà solo un cauto riferimento nel libro, convertendo in positivo le insidiose tesi di Saurat)⁵⁷, la studentessa espone al professore le conclusioni a cui è giunta nel suo lavoro, rifiutando con molta *politesse* l'interpretazione estetizzante di Proust sostenuta da Borgese⁵⁸.

Di fatto questa lettera è un ottimo riassunto dei punti focali del libro: l'antagonismo tra io profondo e io mondano o superficiale alla base del dramma dell'artista che lotta per affermare la sua natura individuale;

l'arte intesa non già come bellezza ma come conoscenza, e parimenti come necessità e non come arbitrio; l'arte come mondo di sensazioni oggettivate e generalizzate; la centralità della sensazione rispetto al pensiero astratto; il rifiuto delle interpretazioni che riducono l'estetica di Proust a un estetismo, a un espressionismo, a un impressionismo, ma anche quello della riduzione del suo soggettivismo a un idealismo, rea di misconoscere il ruolo della sensazione nel processo di conoscenza, o a un platonismo, escluso dalla Maranini poiché non vi sarebbe nella *Recherche* una vera trascendenza, in quanto il piano dell'individualità non sarebbe mai completamente superato. Fino alla definizione di Proust come un «mistico introvertito», a significare una sorta di misticismo contemplativo che però non trova la verità fuori dal soggetto, ma in un soggetto sottratto al tempo⁵⁹.

Nel libro viene chiarita in modo articolato la premessa chiave di tutto il lavoro: l'attività artistica in Proust è sostanzialmente attività di conoscenza e pertanto la «verità artistica» si fa nella *Recherche* «verità filosofica» e non viceversa: quindi non si parte dalla teoria estetica per arrivare al romanzo, ma viceversa si parte dalle esperienze vissute per ricavarne idee e leggi, restando dunque entro la scrittura romanzesca (fondamentalmente per ritrovare conclusioni simili bisognerà attendere Vincent Descombes con il suo libro rivoluzionario del 1987)⁶⁰. Ciò del resto è confermato dal fatto che Proust può finalmente riuscire nella scrittura della *Recherche* quando abbandona l'idea di trovare un «soggetto filosofico» per scrivere una grande opera letteraria e smette di trascurare gli appelli che gli vengono da impressioni oscure e profonde (quel soggetto sono proprio loro, sensazioni e impressioni che rinviano all'«incosciente involontario»). Certamente c'è un prezzo per questo ed è la riduzione dell'altro a oggetto di contemplazione, l'assenza di comunicazione con l'esterno, la difficoltà nella comunicazione tra i vari io che ci compongono, l'assenza di valori, l'assenza di anima...: questi sono i limiti di quello che Maranini chiama il «soggettivismo proustiano», per chiarire subito che in esso l'io è il tramite per convertire in «oggettivo rapporto generale» di conoscenza la sua «vita interiore», ossia è il tramite di una oggettivazione di se stessi che supera i limiti dell'impressionismo: nell'oggettività dell'idea cui perviene Proust e che assume i contorni delle leggi codificate nella *Recherche* (rapporti generali, verità extratemporali) vi è il superamento di un'estetica fondata sulla «fuggevolezza dell'impressione», vincolata pertanto all'«immediatezza dell'espressione frammentaria»⁶¹. Si noti

che a questo proposito viene richiamato più volte da Maranini il tema del «nichilismo»: come nell'espressione «un nichilismo da orientale per i valori della vita», rinvenibile tanto nelle lettere a Borgese quanto nel libro⁶². Si può supporre un riferimento indiretto a Schopenhauer, allorché viene sottolineato che nella *Recherche* solo l'arte è misticismo, in quanto Proust «dissolve in falsa apparenza, rinnega come nulla, tutto quanto arte non è e non può diventare»⁶³.

Al di là delle formule e dei vari «-ismi» (tutti più o meno abilmente esorcizzati nel volume), quanto vi è di attuale nel lavoro della Maranini è anzitutto l'intuizione della specificità della *Recherche* sul piano dei generi letterari, configurandosi essa come «un nuovo genere» anche per il peso che la componente saggistica o teorica ha nella sua architettura⁶⁴. E poi l'intuizione di fondo circa il valore filosofico e la dignità teorica stessa della *Recherche*, centrata sul binomio arte-conoscenza, dignità rintracciata in alcuni nuclei tematici su cui solo molto più tardi la critica tornerà con altrettanta finezza d'analisi, dalle riflessioni sulla psicologia nello spazio – in cui la memoria diventa «funzione architettonica» tra un piano e l'altro dell'interiorità⁶⁵ – e sulla funzione dell'oblio e dell'abitudine (con la memoria involontaria che, per il tramite di una sensazione esterna, riguadagna alla nostra coscienza ciò che l'abitudine ha eroso)⁶⁶ a quelle sulle intermittenze (direttamente connesse all'alternanza tra memoria volontaria e involontaria)⁶⁷, sulla memoria concepita in maniera diversa dai romantici – nel trasformare quello che per loro è un motivo lirico in «teoria dell'arte» e in «teoria della conoscenza»⁶⁸ –, al sogno e all'inconscio (intesi come spiragli per liberarsi dalla logica della razionalità e dal dominio dell'abitudine)⁶⁹ e così via.

Anche il confronto con Bergson è condotto con notevole capacità tanto da poter sceverare i punti di convergenza e quelli, all'epoca trascurati, ma consistenti, di divergenza. Se in entrambi vi è la contrapposizione tra un io superficiale e uno profondo, il secondo per Proust non è percepibile direttamente dall'io come una «continuità ininterrotta», come per Bergson⁷⁰. La trama di io successivi potrà essere ricostruita solo attraverso la memoria affettiva o involontaria che in Bergson non ha un vero equivalente, dal momento che questi distingue tra una memoria corporea, motoria e finalizzata all'azione, e una spirituale, consapevole. Sia la memoria volontaria sia quella involontaria sono invece in Proust per così dire spirituali, nella misura in cui anche la seconda può permettere la ricostruzione di uno stato psichico nella

sua completezza. D'altra parte Proust evita di chiamare ricordo un contenuto psichico di cui non abbiamo chiara coscienza, rifiutando l'idea bergsoniana di un 'ricordo incosciente'. È per l'appunto l'oblio il garante delle reviviscenze: altrimenti l'abitudine indebolirebbe nella loro pienezza i ricordi 'inconsci' che non potrebbero restituirci più il passato e fornirci la chiave per attingere le verità profonde⁷¹.

Non appena pubblicato, Banfi farà inviare dalla Maranini il libro a Croce – parrebbe quasi una mossa premeditata: si legga la chiusa del volume con l'omaggio al grande critico⁷² –, il quale, sebbene, come è noto, ben poco sensibile al genio di Proust – tanto da ridicolizzarlo di lì a breve in ben due occasioni⁷³ –, usa in una lettera del 2 giugno 1933 alla Maranini parole di elogio e di riguardo per il lavoro della giovane studiosa, meravigliandosi che un volume così riuscito «sia nato come semplice tesi di laurea»⁷⁴.

Da parte sua, Borgese, che sulla scia di Crémieux e di altri interpreti, poco aveva intuito anch'egli della grandezza di Proust, scrive un articolo sull'autore della *Recherche* – originariamente intitolato *Ritorno a Proust* – e dall'America lo invia al «Corriere della Sera», su cui appare con il sintomatico titolo *Proust e il miele del sonno* (in pratica la lettura della *Recherche* è un ottimo sonnifero...) ⁷⁵. Può apparire come una sorta di gara al fotofinish con l'uscita del libro della sua ex-laureanda: l'articolo appare il 4 maggio del 1933, mese in cui, secondo i nostri calcoli, una tipografia milanese di proprietà di Paolo Maranini (padre di Lorenza) sforna il volume di Lorenza per conto di un'editrice fiorentina fondata dal fratello di costei, Giuseppe, insieme alla moglie Elda Bossi, gli stessi che insieme a Codignola nel 1926 avevano già dato vita a Firenze a La Nuova Italia⁷⁶.

Un ultimo dato getta però una luce decisiva sulla determinazione di questa studentessa nel proporre una tesi su Proust nel 1931 e a spingere così a fondo la sua analisi dell'estetica proustiana arrivando a neutralizzare in buona parte i condizionamenti ideologici e culturali che ammantavano in quegli anni la ricezione della *Recherche*: Lorenza era 'parzialmente' ebrea, nella stessa misura in cui lo era Marcel, ovvero per parte di madre⁷⁷.

¹ Per la prima tipologia si vedano, ad esempio: *Bibliografia proustiana*, a cura di D. De Agostini, in *Proust oggi*, a cura di L. De Maria, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990, pp. 191-225; D. DE AGOSTINI, *Marcel Proust. Bibliografia italiana (1992/1993-2004)*, in *La Recherche tra apocalisse e salvezza*, a cura di D. De Agostini, Schena, Fasano 2005, pp. 235-258. Per la seconda, ancora quali *specimina*: G. GIORGI, *Proust en Italie – 1926-1966*, in «Bulletin des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray», n. 17, 1967, pp. 591-602; M. BONFANTINI, *La fortuna di Proust in Italia*, in *Proustiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi sull'opera di Marcel Proust (Venezia, 10-11 dicembre 1971)*, Liviana, Padova 1973, pp. 1-6; G. BOGLIOLO, *Proust e la critica italiana*, in M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, II, All'ombra delle fanciulle in fiore*, Rizzoli, Milano 1986, pp. 51-73.

² *Proust e la critica italiana*, a cura di P. Pinto, G. Grasso, Newton Compton, Roma 1990.

³ Cfr.: V. AGOSTINI-OUAFI, *Giacomo Debenedetti traducteur de Marcel Proust*, Caen, PUC 2003; V. PIETRANTONIO, *Debenedetti e il suo doppio: una traversata con Marcel Proust*, Il Mulino, Bologna 2003; V. AGOSTINI-OUAFI, *Poetiche della traduzione. Proust e Debenedetti*, Mucchi, Modena 2010; B. URBANI, *Traces proustiennes chez Giorgio Bassani*, in «Transalpina», n. 7, 2004, *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires. Textes recueillis et présentés par V. Agostini-Ouafi*, pp. 115-132; A.C. FAITROP-PORTA, *Marcel Proust allo specchio di Corrado Alvaro, traduttore o traditore?*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, a cura di A. Giannanti, A.M. Morace, Pellegrini, Cosenza 2006, pp. 297-312.

⁴ Cfr.: A.-R. HERMETET, *Aux yeux de la critique italienne, À la recherche du temps perdu est-il un «roman français» (1919-1925)?*, in «Transalpina», n. 7, 2004, *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires. Textes recueillis et présentés par V. Agostini-Ouafi*, pp. 15-26.

⁵ Cfr.: AGOSTINI-OUAFI, *Giacomo Debenedetti traducteur de Marcel Proust*, cit.; ID., *Poetiche della traduzione. Proust e Debenedetti*, cit.; M. RACCANELLO, *Proust in Italia: le traduzioni della Recherche*, Le Lettere, Firenze 2014 (ove, tra l'altro, sono prese in considerazione le traduzioni parziali della *Prisonnière* e di *Albertine disparue* comparse durante la guerra e che precedono le prime traduzioni di *Du côté de chez Swann* di Bruno Schacherl e di Natalia Ginzburg, del 1946); M. BERTINI, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 191-201; V. AGOSTINI-OUAFI, G. BOSETTI, *Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, in «Transalpina», n. 7, 2004, *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires. Textes recueillis et présentés par V. Agostini-Ouafi*, pp. 17-40.

⁶ Si tratta degli articoli *Proust 1925*, *Proust e la musica* e *Commemorazione di Proust*, riuniti in: G. DEBENEDETTI, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Mondadori, Milano 1982 (oggi consultabili anche in: ID., *Proust*, a cura di M. Lavagetto e con la collaborazione di V. Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005).

⁷ BOGLIOLO, *Proust e la critica italiana*, cit.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹ *Ibid.*, pp. 54-58.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 58-59.

¹¹ A. CAPASSO, *Marcel Proust*, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, Milano-Genova-Napoli 1935.

¹² BOGLIOLO, *Proust e la critica italiana*, cit., pp. 59-60. Di fatto il testo di Capasso, scritto nel 1931, era uscito a puntate sulla «Rassegna» di Achille Pellizzari fin dall'ottobre del 1932.

¹³ L. CREMONTE, *Proust. Il tempo perduto e ritrovato*, La Nuova Italia, Firenze 1935.

¹⁴ BOGLIOLO, *Proust e la critica italiana*, cit., p. 60 nota 18.

¹⁵ BONFANTINI, *La fortuna di Proust in Italia*, cit.

¹⁶ L. DE MARIA, *Proust e l'Italia*, in Id. (a cura di), *Proust oggi*, cit., pp. 9-21.

¹⁷ Cfr. G. GIORGI, *La critica proustiana in Italia tra le due guerre*, in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre. Atti del XIV Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Urbino, 15-17 maggio 1986*, Quattroventi, Urbino 1987, pp. 157-165, pp. 163-164.

¹⁸ Se ne veda il sintetico profilo bio-bibliografico nel sito dell'Accademia delle Scienze di Torino: <<http://www.accademiadelle scienze.it/accademia/soci/adolfo-faggi>> (ultimo accesso: 16.07.2015). Maggiori informazioni nell'omologa scheda nel Dizionario biografico degli italiani, vol. 44 (1994), a cura di Patrizia Guarnieri e consultabile anch'essa on-line: <http://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-faggi_%28Dizionario-Biografico%29/> (ultimo accesso: 16.07.2015).

¹⁹ Tra le sue pubblicazioni: *La filosofia dell'incosciente: metafisica e morale. Contributo alla storia del pessimismo*, Le Monnier, Firenze 1890 (derivato dalla tesi di laurea sostenuta l'anno precedente con Felice Tocco nel Regio Istituto di Studi Superiori di Firen); *E.A. Lange e il materialismo*, Tip. Bonducciana A. Meozzi, Firenze 1896; *Per la psicologia dei sentimenti*, Premiata tipografia Fratelli Fusi, Pavia 1899.

²⁰ A. FAGGI, *Che cos'è l'oblio secondo Marcello Proust*, in «Il Marzocco», n. 48, 29 novembre 1931 (poi ripubblicato con il titolo *Marcello Proust e l'oblio* in Id., *Studi filosofici e letterari*, Rosenberg & Sellier, Torino 1938, pp. 335-340; a questa edizione, più facilmente reperibile, faremo qui riferimento).

²¹ L. DUGAS, *L'oubli d'après Marcel Proust*, in «Revue Bleue», vol. 69, n. 20, 17 ottobre 1931, pp. 627-633. Si noti che il titolo originario dell'articolo di Faggi ricalca quello dell'articolo di Dugas, a ulteriore dimostrazione della sua derivazione da quest'ultimo.

²² Dugas cita Bergson a p. 630 del suo saggio, senza tuttavia chiarire che la fonte è il saggio bergsoniano *Matière et mémoire* del 1896.

²³ FAGGI, *Marcello Proust e l'oblio*, cit., p. 338.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ *Ibid.*, p. 339.

²⁶ *Ibid.*, p. 335: di fatto Faggi apre il suo articolo con una frase in cui propone – apparentemente sotto forma di una parafrasi – la traduzione dell'*incipit* del saggio di Dugas (ove questi cita Curtius) senza segnalare né le parole di Curtius – da parte sua correttamente indicate tra virgolette da Dugas (cfr. DUGAS, *L'oubli d'après Marcel Proust*, cit., p. 627) – né quelle di quest'ultimo. Da notare nondimeno che Dugas, pur inserendo tra virgolette il testo di Curtius, non ne indica la fonte (riconoscibile nella traduzione francese del suo saggio apparso in Germania nel 1925: *M. Proust*, tr. fr. di A. Pierhal, Éditions de la Revue Nouvelle, Paris 1928), limitandosi a scrivere «dice Curtius» (DUGAS, *L'oubli d'après Marcel Proust*, cit., p. 627).

²⁷ FAGGI, *Marcello Proust e l'oblio*, cit., p. 337.

²⁸ Su Tilgher si può consultare, tra l'altro: M. VINCIGUERRA, *Adriano Tilgher*, Bocca, Milano 1942; *Adriano Tilgher*, a cura di S. Cumpeta, Edizioni di «Filosofia», Torino

1960; R. FARAONE, *Adriano Tilgher: tra idealismo e filosofie della vita*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005. Si veda anche la breve scheda bio-bibliografica reperibile on-line: <http://www.treccani.it/enciclopedia/adriano-tilgher_%28Dizionario-di-filosofia%29/> (ultimo accesso: 16.07 2015).

²⁹ A. TILGHER, *Eстетica*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1931.

³⁰ Così ne riassume alcuni tra i suoi caratteri principali nel saggio di apertura della raccolta *Studi di poetica* di tre anni posteriore (cfr. A. TILGHER, *Vita e arte*, in ID., *Studi di poetica*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1934, pp. 5-11, p. 8).

³¹ Cfr. *ibid.*, p. 10.

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ A. TILGHER, *L'arte come autosufficienza assoluta*, in ID., *Studi di poetica*, cit., pp. 12-26, p. 25.

³⁴ B. CROCE, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in «La Critica», 6, 1908, pp. 321-340.

³⁵ A. TILGHER, *Lirica e romanzo*, in ID., *Studi di poetica*, cit., pp. 49-61, pp. 54-55.

³⁶ ID., *Marcel Proust e la sua concezione estetica*, in «Perseo», 15 dic. 1931, p. 5 (da noi citato qui di seguito nella versione intitolata *La poetica di Proust*, apparsa in ID., *Studi di poetica*, cit., pp. 219-228, identica salvo che nel titolo).

³⁷ *Ibid.*, p. 219.

³⁸ *Ibid.*, p. 220.

³⁹ Cfr. *ibid.*, p. 224.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 226.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 227-228.

⁴² L'articolo appare, con il titolo originale sul bimestrale «Rinnovamento», nov.-dic. 1932, successivamente in traduzione francese col titolo *L'esthétique de Marcel Proust* sulla «Revue philosophique», 115, fasc. 1-2, 1933, pp. 128-132 (tr. di Elena Boubée e René Maublanc) e infine nella raccolta *Studi di poetica* del 1934 con un nuovo titolo (vedi *supra*, nota 35).

⁴³ F. CASNATI, *Proust*, Morcelliana, Brescia 1933; ID., *Baudelaire*, Morcelliana, Brescia 1936.

⁴⁴ A. BERETTA ANGUISSOLA, *Proust e la Bibbia*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1999.

⁴⁵ CASNATI, *Proust*, cit., pp. 143-143.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁷ D. SAURAT, *Le judaïsme de Proust*, in «Les Marges», n. 136, t. XXXIV, 15 octobre 1925, riprodotto in ID., *Tendances*, Le Monde Moderne, Paris, 1928.

⁴⁸ CASNATI, *Proust*, cit., pp. 28-29: si noti che Debenedetti viene introdotto da Casnati come «un critico italiano» senza fare alcuna allusione alla sua origine ebraica.

⁴⁹ DEBENEDETTI, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 125.

⁵⁰ Ricordiamo qui, 'a margine', che il primo capitolo della monografia di Casnati, dallo stile assai diverso dagli altri, ovvero più narrativo, è dedicato a mettere a parte il lettore su come l'autore si era avvicinato a Proust: grazie al racconto di un suo amico libraio antiquario che era stato sulla tomba di Proust. Vi sono narrate le difficoltà incontrate dall'amico nella localizzazione della tomba: i guardiani del cimitero ignorano chi sia Proust e dicono che lì non vi è sepolto un Marcel ma un Valentin Proust (e questo è in realtà il primo dei cinque nomi di Proust, che si chiamava anche Louis, Georges ed Eugène). E poi spicca una descrizione della tomba originaria di Proust,

che non è quella attuale. Pare che la tomba attuale sostituisca una precedente andata distrutta in un attentato rivolto a una tomba prossima a quella della famiglia Proust. Bene, nella tomba originaria ampio spazio era riservato al padre, il professor Adrien Proust, ritratto in un medaglione di bronzo, e una visibilità più contenuta al figlio, intorno al quale era stata avvertita la necessità di precisare che era stato «Homme de lettres» e che era stato insignito del titolo di «Chevalier de la Legion d'Honneur». Ma a colpire Casnati era stata la descrizione della tomba, senza un segno, senza una testimonianza di quel largo seguito che il libraio antiquario si sarebbe immaginato per quello scrittore celebre anche oltralpe (cfr. CASNATI, *Proust*, cit., pp. 1-10). Chissà che cosa avrebbe pensato quel libraio, e con lui Casnati, nel vederla – come è capitato a chi scrive qualche giorno prima del Convegno in occasione del quale è stata presentata la relazione da cui discende questo scritto – ricoperta di castagne selvatiche usate come pietre per fermare i biglietti della metropolitana con cui era stato raggiunto il cimitero, in una sorta di libera e colorata reinterpretazione dell'antica usanza ebraica di apporre pietre sulle tombe al posto di fiori?

⁵¹ La Maranini era nata a Bologna nel 1909 e morirà a Pavia nel 1998. Dopo la laurea sarà dapprima insegnante nei licei, dal 1951, poi docente di lingua e letteratura francese all'Università di Pavia come incaricata, e infine dal 1970 al 1979 come titolare. Per un suo breve profilo si veda: G. GIORGI, *Lorenza Maranini studiosa e docente*, in Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre: atti del 14. Convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (Urbino, 15-17 maggio 1986)*, Quattroventi, Urbino 1987, pp. 13-22.

⁵² L. MARANINI, *Proust. Arte e conoscenza*, Novissima Editrice, Firenze 1933. Circa la derivazione del volume dalla tesi di laurea sostenuta con Banfi, si vedano le parole della stessa Maranini nella sua premessa ad alcune lettere di Benedetto Croce a lei indirizzate nel quadro di uno scambio epistolare nato proprio a seguito della pubblicazione della monografia su Proust: B. CROCE, *Alcune lettere inedite a Lorenza Maranini*, in «Il Confronto Letterario», 7, 1990, fasc. 14, pp. 461-465 (si tratta di 5 lettere risalenti al periodo 1933-1937).

⁵³ Nell'unico suo intervento dedicato all'autore della *Recherche* – la *Prefazione* al libro di Guido Morselli su *Proust o del sentimento* (Garzanti, Milano 1943) – definirà quest'ultimo sostanzialmente come un esemplare poetico di un'epoca da cui ci si doveva emancipare: «il mondo poetico di Proust è il fantasma espressivo dell'anima del mondo che abbandoniamo» (A. BANFI, *Prefazione*, in G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, a cura di M. Piazza, note al testo di M. Francioni, Ananke, Torino 2007, pp. 27-29, p. 27). Si noti che Banfi liquida Proust negli stessi termini di Sartre, cioè in chiave fenomenologica, all'epoca in cui è relatore della tesi di Lorenza Maranini, e cioè in un corso del 1931-1932. Lo si evince dagli appunti presi da Antonia Pozzi, un'altra sua allieva brillante, autrice di una tesi – poi libro – su Flaubert di notevole pregio, ma la cui parabola esistenziale avrà un tragico epilogo, ove si legge che «Noi non siamo l'alone psicologico Proustiano della nostra anima, ma la continua reazione di noi al mondo» (M.M. VECCHIO, *I corsi di Estetica tenuti da Antonio Banfi negli anni accademici 1931-1932 e 1932-1933 presso l'Università degli Studi di Milano. Gli appunti di Antonia Pozzi*, in «Rivista di Storia della Filosofia», vol. 66, 1, 2011, pp. 103-155, p. 124).

⁵⁴ Di ciò fornisce rapida informazione Giorgetto Giorgi in un intervento di apertura

a un volume di saggi in omaggio di Lorenza Maranini edito in occasione del pensionamento di costei come professore di Lingua e Letteratura Francese presso l'Università degli Studi di Pavia: GIORGI, *Lorenza Maranini studiosa e docente*, cit., pp. 13-14.

⁵⁵ Lo si evince da una lettera di Lorenza Maranini a Giuseppe Antonio Borgese del 10 maggio 1931, custodita nel fondo Borgese presso la sede di Lettere della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze. In essa la Maranini racconta a Borgese – già negli USA – del cambiamento di argomento della tesi, da Omero a Proust, dovuto a un'iniziativa propria e non di Banfi, con cui nel frattempo ha deciso di sostenere la tesi, e del fatto che «ha già lavorato molto, per quanto sia ben lontana dall'aver finito». La lettera, insieme a una successiva – vedi nota 58 – è censita ma non riprodotta – e ciò vale anche per la seconda – in *Catalogo del Fondo Giuseppe Antonio Borgese nella Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze*, a cura di M.G. Macconi, Gonnelli, Firenze 2009, pp. 164-165.

⁵⁶ Alla lettera del 10 maggio 1931 la Maranini acclude uno «schema», andato perduto, che chiede a Borgese di visionare per ottenere consigli.

⁵⁷ MARANINI, *Proust. Arte e conoscenza*, cit., pp. 264-265: «Proust si è immerso nello studio della Bibbia, e il suo pensiero è rimasto per sempre legato allo strano e immensamente ricco mondo biblico: Proust studioso del significato della metafora deve avervi trovato un raro e prezioso campo d'osservazione. È stato trovato, e a ragione io credo, nella sua teoria dell'inversione (eredità femminile in Charlus) un'eco di speculazioni millenarie ebraiche sulla formazione e trasmutazione delle anime [nota a piè di pagina in cui si rimanda al saggio di Saurat, *Le judaïsme de Proust*, cit.]. Ma a parte questo che è forse un poco particolare, come non riconoscere in tutta la *Recherche* l'eco di profondi studi biblici? [...] Non c'è niente di simile nella prosa francese. Si è citato Montaigne, Ma anche Montaigne! Già nell'*Hommage*, Albert Thibaudet scriveva: "Un Montaigne, un Proust, un Bergson, installent, dans notre complexe et riche univers littéraire ce qu'on pourrait appeler le doublet franco-sémitique"».

⁵⁸ La lettera del 12 agosto 1932, sempre custodita nel medesimo fondo, esordisce in questo modo: «ho scritto l'ultimo capitolo della mia tesi, e penso che debbo ancora ringraziarLa della Sua lettera così gentile: ma Le assicuro, che mentre lavoravo, tra me e me, l'ho fatto molte molte volte. Ho pensato seriamente a tutto quello che Ella mi ha scritto, e ciò mi è servito, credo, moltissimo». Sicuramente Maranini si riferisce alla risposta di Borgese alla prima lettera, in cui il docente le aveva dato una serie di suggerimenti, accentuando il peso delle «origini estetiche di Proust», dall'allievo riconosciuto quanto a *Les plaisirs et les jours*, ma ridimensionato in rapporto alla *Recherche*, come si evince dal prosieguo della lettera.

⁵⁹ Per una lettura critica del volume della Maranini in cui sono citati alcuni di questi nodi tematici si veda: D. DE AGOSTINI, *La Recherche proustiana di Lorenza Maranini*, in *Lorenza Maranini francesista europea. Atti della giornata di studio sull'opera critica di Lorenza Maranini (Urbino, 19 febbraio 2001)*, a cura di P. Toffano, Schena, Fasano 2003, pp. 71-88.

⁶⁰ V. DESCOMBES, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, Paris 1987.

⁶¹ MARANINI, *Proust. Arte e conoscenza*, cit., pp. 37, 45, 62.

⁶² Cfr. lettera del 12 agosto 1932 (vedi nota 58); EAD, *Proust. Arte e conoscenza*, cit., p. 77; qui si legge anche: «la misteriosa voce dell'oriente, così facilmente negatrice della vita» (*ibid.*, p. 264).

⁶³ *Ibid.*, p. 168. Più difficile vedervi Nietzsche, contrapposto dalla Maranini a Proust quanto alla differente concezione della funzione del dolore e della passione nella produzione della forma e della verità (cfr. *ibid.*, pp. 188-189).

⁶⁴ Si veda il primo capitolo del libro di Maranini, intitolato emblematicamente *Come definire* "À la recherche du temps perdu" (*ibid.*, pp. 9-29). Finemente, la Maranini riconosce l'intreccio arte-filosofia nel romanzo proustiano, in cui non ha spazio l'espressione dogmatica di elementi teorici; questo perché «le idee di Proust non sono mai, alla loro origine, astratte, ma partendo dalla più individuale esperienza concreta, si fanno intellettuali e generali. La sua è verità artistica che si fa verità filosofica, e non verità filosofica che vuole farsi artistica» (*ibid.*, p. 32).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 109, 189.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 146-147.

⁷² «Pensare il sentito: forse così si potrebbe formulare una definizione proustiana dell'arte. E in confronto, come ci pare più sentimentale la definizione di Croce: l'arte è intuizione di uno stato d'animo; e meno intellettualistica anche; [...]. Ed a un tempo, l'intuizione di Croce, aurora del conoscere, come è più temperata, più latina, direi, quante altre possibilità lascia alla vita dello spirito. Pensare il sentito, è tutto in Proust. Croce ci lascia una visione orizzontale, aperta, Proust ci mostra una guglia altissima, sostenuta da tutta la cattedrale composta intorno a lei» (*ibid.*, pp. 271-272).

⁷³ Rispettivamente in: B. CROCE, *Vittorio Alfieri, precursore del Proust*, in «La Critica», n. 35, 1937, pp. 154-155; ID., *Un caso di storicismo decadentistico*, in «La Critica», n. 42, 1944, pp. 53-58.

⁷⁴ ID., *Alcune lettere inedite a Lorenza Maranini*, cit., p. 462.

⁷⁵ G.A. BORGESE, *Proust e il miele del sonno*, «Corriere della sera», 4 maggio 1933 (ripreso in ID., *La città assoluta e altri scritti*, Mondadori, Milano 1962, pp. 149-155). Il titolo originario si evince dalle carte conservate nel fondo fiorentino già citato (vedi *supra*, nota 54): cfr. *Catalogo del Fondo Giuseppe Antonio Borgese nella Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze*, cit., p. 85.

⁷⁶ Sulla figura del fratello di Lorenza, Giuseppe, e sull'impresa editoriale condotta insieme alla moglie, si veda di quest'ultima: E. BOSSI, *Un uomo libero: Giuseppe Maranini*, L'arciere, Cuneo 1977.

⁷⁷ La madre di Lorenza, Rina Melli, fervente socialista, tra l'altro, aveva fondato il giornale «Eva», il primo periodico femminile socialista pubblicato in Italia. Si veda la sintetica scheda biografica on-line: <www.fondazionealtobelli.it/?post_type=biografia&p=1454> (ultimo accesso: 16.07.2015).

Eleonora Sparvoli

Visconti lettore ideale della Recherche

ABSTRACT:

Alla fine della *Recherche* il Narratore, mettendo a fuoco l'estetica che presiederà all'elaborazione dell'opera cui si sente destinato, indica al contempo l'atteggiamento ch'egli dovrà assumere davanti ai suoi modelli – che dimenticherà per ritrovarli, senza averli cercati deliberatamente, ad opera ultimata – ed anche la maniera in cui egli potrà a sua volta costituire un modello – modello da assimilare, deformare e tradire – per altri creatori. A partire da tali riflessioni proustiane in cui si mostra con chiarezza come la creazione di un artista inizi già nella sua personale lettura dell'opera altrui, ci proponiamo di indagare nel rapporto privilegiato che Visconti intrattene con l'opera proustiana configurandosi per certi versi – e soprattutto in questa particolare dialettica tra assimilazione d'un modello ed invenzione originale – come il suo lettore ideale.

Au moment du dévoilement de l'esthétique de son œuvre à venir, le Narrateur de la *Recherche* indique à la fois l'attitude qu'il devra assumer par rapport à ses propres modèles (qu'il oubliera pour mieux retrouver) et sa propre manière de constituer un modèle (à assimiler et trahir) pour d'autres créateurs. C'est à partir de ces réflexions proustiennes qu'on analyse ici la relation privilégiée de Visconti avec l'œuvre proustienne: dans cette dialectique particulière, qui se situe entre l'assimilation d'un modèle et l'invention originale, ce cinéaste italien pourrait bien se présenter comme une sorte de 'lecteur idéal' de la *Recherche*.

In un passaggio dell'*Adoration perpetuelle* il Narratore, volendo approfittare a pieno, ai fini del romanzo da scrivere, della lezione d'idealismo che gli ha fornito l'amore – capace di eleggere a divinità un essere che ai più sembra insignificante – si sofferma sul vistoso caso del gran signore che ignorando la bellezza d'una principessa omaggia invece appassionatamente quella che scorge sul volto di un controllore di omnibus. La natura tutta soggettiva del sentimento, che troverebbe nel fenomeno dell'amore omosessuale l'esemplificazione più lampante,

lo conduce a considerare il processo della lettura – soggiacente anch'esso al dominio della soggettività – di cui sembra voler sottolineare, associandolo nel suo ragionamento all'inversione, il carattere distorto, perverso, in certo modo. La pagina è fra le più note di tutta la *Recherche*:

«L'écrivain ne doit pas s'offenser que l'inverti donne à ses héroïnes un visage masculin. Cette particularité un peu aberrante permet seule à l'inverti de donner ensuite à ce qu'il lit toute sa généralité. [...] Si M. de Charlus n'avait pas donné à l'«infidèle» sur qui Musset pleure dans *La Nuit d'Octobre* ou dans *Le Souvenir* le visage de Morel, il n'aurait ni pleuré, ni compris, puisque c'était par cette seule voie, étroite et détournée, qu'il avait accès aux vérités de l'amour. L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces: «mon lecteur». En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. [...] La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci»¹.

Il lettore ideale, cioè quello che fornisce la prova della verità d'un'opera riuscendo a riconoscerla se stesso, non è tenuto ad alcuna fedeltà: al contrario egli può – anzi deve – ricorrere a qualche lente correttiva (deformante, persino) se questa gli consente di leggere meglio, più in profondità.

Capita poi che tale lettore sia a sua volta uno scrittore il quale, per via dell'amore che porta all'opera letta e riletta nel corso della vita, è tentato di replicarla nella sua propria creazione. È il caso del Narratore (e di Proust, naturalmente), abbagliato dai modelli dei *Mémoires* di Saint-Simon e delle *Mille e una Notte*. Ma a tale passione imitativa non bisogna cedere. «On ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant»², afferma perentoriamente il protagonista, nelle ultimissime pagine del romanzo. E aggiunge:

«Quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, et ne pas penser à son goût mais à une vérité qui ne nous demande pas nos préférences et nous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit en les oubliant les «Contes arabes» ou les «Mémoires de Saint-Simon» d'une autre époque»³.

Anche nell'eventualità in cui si faccia creatore in prima persona, il

lettore ideale – colui che consente all'opera letta di esprimere tutte le sue virtualità – è chi se ne discosta. Nel caso considerato nella prima citazione quel lettore trovava se stesso – attestando così la verità del libro – se era capace di leggerlo con quel tanto d'infedeltà che gli era necessaria per comprenderlo fino in fondo. Nel secondo caso il lettore divenuto autore ritrova l'opera amata – di cui comprova l'inesauribile fecondità – se ha la forza di sacrificarla all'imperativo categorico di guardare solo in sé.

Luchino Visconti, posseduto dal demone di Proust per l'intero corso della sua esistenza, ha magnificamente incarnato, a mio avviso, il modello di lettore descritto alla fine della *Recherche*. Tutto era cominciato per lui quando, nel lontano 1922, aveva visto suo padre immerso nella lettura di un «prodigioso romanzo» – tale era *Swann* agli occhi del conte Giuseppe Visconti di Modrone⁴ – che lo faceva soffrire ad ogni pagina al pensiero che prima o poi sarebbe finito... Contagiato quel giorno dalla febbre proustiana, Luchino non ne sarebbe più guarito. Come racconta Enrico Medioli, coautore di molte sceneggiature viscontiane⁵, gli ultimi anni della sua vita il regista viaggiava portando in valigia il *Jean Santeuil* e, anche quando l'ictus che lo aveva colpito durante le riprese di *Ludwig* lo costrinse a una dolorosa convalescenza, il regista continuava a percorrere le pagine della *Recherche*.

Ma in che modo Visconti leggeva Proust? O meglio: che cosa leggeva e rileggeva dell'autore francese? Quando si ha che fare con un'opera monumentale come quella proustiana, la preferenza da parte di un lettore di alcune parti a discapito di altre, è già una forma d'interpretazione. Nulla, in tal senso, può rivelarsi più utile della celebre sceneggiatura cui Suso Cecchi d'Amico lavorò, a partire dal 1970⁶, sotto la supervisione dello stesso Visconti, con il quale aveva sin da subito stabilito la struttura d'insieme, l'impalcatura: ed è ancora una volta insieme al regista che l'aveva rivista, prima di offrirne ai produttori la versione definitiva, nell'aprile del 1971⁷. Come rivela la sceneggiatrice nello splendido documentario di Giorgio Treves, *Luchino Visconti, le chemin de la Recherche*⁸, rispetto al romanzo proustiano la sceneggiatura è lineare e contiene soltanto le scene alle quali il regista non avrebbe mai rinunciato: quelle di cui per tutta la vita aveva continuato a parlarle e che conosceva a memoria – sostiene Suso – per intere sequenze.

Volgiamo dunque la nostra attenzione a questo preziosissimo testo. Ciò di cui ci si accorge immediatamente è che in esso è stata soppressa la funzione del Narratore: cioè dello sguardo imperioso ed esclusivo

da cui scaturisce, tutto intero, l'universo multiforme della *Recherche*, marchiato a fuoco da quella visione soggettiva. Di tale figura, che nel romanzo si manifesta nella doppia veste di enunciatore d'un discorso cosciente, elaborato a distanza, e di eroe immerso nella ricerca, non resta che questa seconda incarnazione: il Narratore regredisce, per così dire, al ruolo di personaggio, cui viene attribuito – in un'operazione da far storcere il naso ai proustiani ortodossi – il nome di Marcel. Tale regressione ha l'effetto di privare il testo di Suso di quello che Proust considerava l'asse portante del suo romanzo: la scoperta, da parte del protagonista, della vocazione artistica, che conferendo senso a un'esistenza costellata di falsi idoli e di disillusioni ne giustifica la narrazione e ne sanziona il passaggio allo statuto di opera. Com'è noto, alla fine della *Recherche* vengono rivelati all'eroe tanto la materia del libro – la sua vita passata, colta nelle leggi che l'hanno sotterraneamente percorsa al di là delle apparenti discontinuità – quanto la forma, fondata sulla metafora, intesa nel senso più ampio di struttura analogica: autentico scheletro della costruzione. Di questo motivo, dominante nel capolavoro proustiano, resta una flebile traccia nella scena 90⁹ – ambientata in una Parigi ancora immersa nella guerra – nella quale Marcel parla a Saint-Loup dell'opera che ha deciso di intraprendere quasi alla vigilia della morte e lo mette a parte di alcune considerazioni di carattere estetico: solo pochi accenni di quell'articolatissima riflessione teorica che occupa larga parte del *Temps retrouvé*. La *matinée Guermantes*, con tutto il suo corredo di epifanie della memoria e di scoperte relative al tempo – che Proust aveva ideato e scritto quasi contemporaneamente all'inizio dell'opera allo scopo di garantirle una solida architettura – non è presente nel testo elaborato da Visconti e Cecchi d'Amico. (Eppure, quella mascherata mondana concepita dal genio visionario dello scrittore francese sembrava prestarsi magnificamente a una resa cinematografica). Non a caso si è potuto parlare, per questa sceneggiatura, di crollo della cattedrale proustiana¹⁰.

Ebbene, come giustamente osserva Peter Kravanja¹¹, quel che non figura nella versione viscontiana della *Recherche* finisce per essere significativo almeno quanto ciò che vi compare. L'assenza di quelle che lo scrittore francese riteneva le fondamenta della sua opera – l'assenza, stupefacente, della *madeleine*! – ci mostra come Visconti non fosse interessato al tema (così caro a Proust) dell'arte quale possibile riscatto d'una vita segnata dalla malattia, lo scacco amoroso, il tramonto d'ogni illusione. Cosa, invece, per il regista era importantissimo-irrinunciabile,

per usare le parole di Cecchi d'Amico?

La sceneggiatura viscontiana rielabora – sfrondandola considerevolmente – la materia romanzesca che va dal primo soggiorno a Balbec fino alla guerra (riservando solo una sovrimpressione finale a Combray e al bacio della buonanotte). I temi che ne costituiscono l'intreccio sono la mondanità (con i Guermantes e i Verdurin), l'amore (nelle coppie Marcel-Albertine, Charlus-Morel, Saint-Loup-Rachel) e l'omosessualità. Il vero protagonista, il personaggio più in rilievo, è senza dubbio Charlus. Presente sin dalle primissime scene – quando indirizza uno sguardo penetrante a Marcel sulla spiaggia di Balbec, che non può non ricordare quelli che Gustav von Aschenbach rivolge all'incantevole Tazio in *Morte a Venezia* – il barone compie nella sceneggiatura quasi l'intera parabola disegnata nel romanzo proustiano, tentando dapprima di attirare Marcel nella sua orbita, e abbandonandosi poi alla passione per Morel, di cui promuove nel bel mondo il talento musicale. E quando l'amato violinista – complice la malvagia intromissione dei Verdurin – lo lascerà, il barone continuerà a inseguirne l'immagine – così prevede la sceneggiatura suggerendo un gioco di sovrimpressioni¹² – nei sordidi amanti occasionali cui si mescolerà nel bordello di Jupien. Essendo stati soppressi – assieme all'istanza del Narratore – i torturanti soliloqui che gli sono dettati dalla gelosia, così come l'auscultazione quotidiana dello stato del suo lutto per l'abbandono e poi la morte di Albertine, nella sceneggiatura viscontiana finisce per essere Charlus il prototipo dell'amante infelice. È lui che Marcel e Albertine trovano sconvolto, «les larmes coulant de ses yeux»¹³, perché Morel si è rifiutato di trascorrere la serata con lui, ed è ancora Charlus ad apparire supplichevole, balbettante e infine pietrificato (così recita il copione) quando Morel, istigato dalle basse menzogne dei Verdurin, gli manifesta in pubblico il suo inappellabile rifiuto, in quella che sarebbe stata la scena più lunga di tutto il film¹⁴. Allo stesso modo sembra essere, assai più che Albertine, proprio Morel, attorno al quale vorticano i desideri del barone, della nipote di Jupien, del principe di Guermantes e infine di Saint-Loup, l'oggetto d'amore per antonomasia, l'essere di fuga cui l'innamorato sacrifica la sua esistenza: esistenza che fra l'altro, nessuna opera d'arte – Marcel non essendo della partita – potrà riscattare. Non è senza rilievo il fatto che nel cast previsto da Visconti il ruolo del violinista sarebbe stato affidato all'amatissimo Helmut Berger, su cui il personaggio sembra per certi versi modellato, dotato com'è della sua stessa crudele, angelica bellezza, cui erano sensibili gli uomini e le

donne (più e più volte nelle didascalie della sceneggiatura si dice che l'infido Morel è *très beau*).

In un'intervista rilasciata durante il festival di Cannes del 1971, in occasione della proiezione del suo *Morte a Venezia* il regista, parlando del progetto-Proust in preparazione, definisce con estrema chiarezza la posizione assunta dinanzi al grande romanzo: «J'userai de tout ce qui est possible pour rester fidèle au sentiment proustien, pas au style»¹⁵. E poco più avanti, interrogato sulla sua visione dell'amore – motivo dominante, per sua stessa ammissione, nella sceneggiatura proustiana – aggiunge: «Aimer c'est se détruire. Et ça c'est très proustien aussi»¹⁶. Ora, tali dichiarazioni, corroborate dal testo di Cecchi D'Amico e Visconti, forniscono una chiave d'accesso alla lettura che il regista milanese effettua del capolavoro di Proust. Trascurando ciò cui lo scrittore affidava il compito di oltrepassare il disfacimento, il dolore, l'oblio – e cioè quello Stile nel quale soltanto diviene realtà sempiterna il tempo ritrovato – Visconti s'interessa ai sentimenti, nella loro violenza senza redenzione: amore, gelosia, crudeltà privata e mondana, attrazione baudelairiana del vizio, sadismo, vergogna, passione autodistruttiva. Si volge dunque a quelle situazioni che – per usare le parole di Proust – rendono verosimile l'estetica del melodramma. Com'è noto, lo scrittore si esprime in questi termini nell'episodio in cui il Narratore sorprende Mlle Vinteuil e la sua amica che profanano, per eccitarsi, il ritratto del vecchio musicista:

«C'est à la lumière de la rampe des théâtres du boulevard plutôt que sous la lampe d'une maison de campagne véritable qu'on peut voir une fille faire cracher une amie sur le portrait d'un père qui n'a vécu que pour elle; et il n'y a guère que le sadisme qui donne un fondement dans la vie à l'esthétique du mélodrame»¹⁷.

Ritroveremo un'analogia teatralizzazione del sadismo nella celebre scena all'hotel di Jupien, in cui Charlus si fa incatenare a letto e frustare brutalmente da un oscuro personaggio in cui rivede i tratti dell'amato Morel. (La scena è accolta nella sceneggiatura viscontiana che però prevedeva che si sentissero solo grida strazianti e non si vedesse alcunché¹⁸). Ebbene è proprio attraverso la lente di questo parossismo sentimentale che il regista milanese legge Proust, diventando così lettore di se stesso. Sappiamo quanto l'estetica del melodramma fosse al centro dell'arte di Visconti, che non solo firmò la regia, sontuosa, di moltissime opere (soprattutto verdiane) ma traspose quel mondo dai

colori contrastanti e senza sfumature nelle sue pellicole. Cosa c'è di più melodrammatico di un film come *Senso*, che non a caso si apre con una sequenza ambientata all'interno della Fenice di Venezia, durante una replica del *Trovatore*? Chi più sadico del tenente austriaco Franz Mahler, che si compiace di obbligare la contessa Livia Serpieri – che lo ha amato fino a perdere se stessa – a sedersi a tavola assieme alla sua nuova giovane amante, per confessarle con sprezzo l'inganno su cui la loro relazione si è fondata? Egli non è – rivela – quell'innamorato che Livia ha voluto vedere in lui ma un uomo vigliacco, bassamente interessato al suo denaro e al suo potere. Fra l'altro il bel Franz Mahler, che sfrutta l'amore delle donne per i suoi calcoli meschini, e che infine viene denunciato, come disertore, dalla stessa Livia (che in quest'ignobile atto di vendetta completa la sua degradazione), ha più di un tratto di somiglianza con Morel, al quale la sceneggiatura viscontiana riserva una scena che il testo proustiano riporta, succintamente e senza dialoghi, in poco meno di una pagina. È quella in cui il violinista viene arrestato come disertore ed è convinto di essere stato denunciato dal barone, che gli aveva promesso vendetta per la sua infedeltà. In verità all'origine del suo arresto c'è un atto tutt'altro che vendicativo: a far scoprire la diserzione di Morel è stato l'amorevole interesse di Saint-Loup che – stando al testo proustiano – ha cercato in tutti i modi di rintracciarlo durante la guerra, mentre nel testo viscontiano lo ha raccomandato, in quanto grande artista, ai suoi superiori. Anche l'attenzione che Visconti ha rivolto a quest'episodio – una goccia, nel *mare magnum* della *Recherche* – mostra come tale sceneggiatura tenda ad assomigliare alle altre opere del regista più di quanto non somigli al romanzo proustiano.

E quest'idea, confermandoci quanto Visconti – lettore di se stesso – si avvicini all'ideale tratteggiato da Proust, ci conduce diritti al passaggio successivo, quello in cui il lettore divenuto creatore rinuncia al suo modello, per ritrovarlo, infine, nel cuore della sua arte personale.

La storia è nota. Visconti si era assicurato l'impegno economico dei produttori, disponeva di una sceneggiatura da lui stesso riveduta e corretta, aveva fatto i sopralluoghi in Francia, tra Parigi e la Normandia, in cerca, fra le altre cose, di palazzo Guermentes e Balbec (sappiamo che il Grand Hotel di Cabourg sarebbe stato interamente riservato, per un anno, alle riprese). Aveva persino stabilito, con un certo margine di sicurezza, il cast del film: Alain Delon per Marcel, Marlon Brando o Laurence Olivier per Charlus, Helmut Berger per Morel,

Silvana Mangano per la duchessa di Guermantes, mentre il ruolo di Albertine doveva essere attribuito, nelle intenzioni del regista, ad un'attrice sconosciuta, un volto nuovo. Tuttavia, malgrado l'accurata preparazione lasciasse presagire l'imminente inizio dei lavori, Visconti decise improvvisamente di abbandonare il progetto. Un primo rinvio c'era già stato nel 1970 quando il regista aveva dichiarato di volersi dedicare, prima dell'adattamento della *Recherche*, a un piccolo film: *Morte a Venezia*. Ma l'anno successivo la dilazione acquistò il sapore della scelta definitiva quando – rifiutandosi di dare corso alle riprese della *Recherche* – decise di votarsi anima e corpo ad una nuova impresa, lunga e impegnativa, che lo avrebbe condotto nella Baviera incantata di Ludovico II.

Sulle ragioni di tale rinuncia, mai esplicitamente giustificata, sono state formulate ipotesi diverse. La spiegazione più insistentemente invocata è quella economica: le esigenze di Visconti, sovente maniacali, avrebbero superato di gran lunga quelle previste dal budget, pur consistentissimo, promesso dai produttori. Tuttavia Nicole Stéphane, che aveva concepito il progetto – dopo aver ottenuto i diritti di adattamento da Suzy Mante-Proust – e che insieme a Robert Dorffmann lo avrebbe finanziato, esclude categoricamente che si sia trattato di un problema di denaro. A suo avviso all'origine del ripensamento di Visconti sarebbe stato il vero e proprio ricatto sentimentale messo in atto da Helmut Berger, geloso che fossero stati affidati ad altri attori (ad Alain Delon, in particolare) i ruoli più importanti del lungometraggio consacrato a Proust. Ed è in effetti tutto attorno all'attore tedesco che è invece costruito il magnifico *Ludwig*, preferito da Visconti alla *Recherche*. Suso Cecchi D'Amico parla, dal canto suo, di una sorta di superstizione del regista, il quale andava spesso dicendo che la *Recherche* sarebbe stato il suo ultimo film. Secondo Enrico Medioli le motivazioni sarebbero state invece di natura squisitamente estetica. Visconti si sarebbe reso conto che non era possibile realizzare la *Recherche*, neppure in un film di quattro ore: il regista si sarebbe esposto, inevitabilmente, alle critiche dei proustiani. Egli sostiene altresì che Visconti avrebbe voluto realizzare (in ciò impedito dalla malattia e infine dalla morte) il *Jean Santeuil* (che negli ultimi anni – lo abbiamo ricordato – portava sempre con sé¹⁹). L'ipotesi è verosimile, soprattutto perché il romanzo incompiuto e frammentario scritto da Proust fra il 1896 e il 1899, poteva funzionare come uno splendido canovaccio – non una costruzione rigorosa – a partire dal quale il regista avrebbe potuto costruire

la sua cattedrale.

Sono tutte ragioni plausibili quelle elencate. E tuttavia la sola cosa certa è che in questa clamorosa rinuncia Visconti ha assunto esattamente la postura – descritta nel *Temps retrouvé* – di quell'artista assediato da un modello troppo amato ed ingombrante che deve sacrificare per obbedire soltanto alla propria verità interiore. «Et c'est seulement si on la [la verità] suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit en les oubliant les 'Contes arabes' ou les 'Mémoires de Saint-Simon' d'une autre époque»²⁰: seguendo fino in fondo il ragionamento proustiano ci è lecito dire che Visconti abbia creato, abbandonandola, la *Recherche* della sua epoca? Si potrebbe affermare che la filmografia viscontiana ricorda la *Recherche* come quest'ultima le *Mille e una Notte* e i *Mémoires saintsimoniani*. La ricorda, cioè, nell'incommensurabile distanza che separa due opere originali di cui una si è nutrita – ma senza intenzionalmente imitarla – dell'altra²¹. In effetti l'immenso universo proustiano si è disgregato nell'opera di Visconti, che ne ha utilizzato schegge, frammenti, polveri: reinterprelandoli, sviluppandoli in nuove direzioni e talora esibendo ostentatamente – fedele, in questo, alla sua arte che deve far vedere più che lasciar immaginare – ciò che in Proust era soltanto suggerito. Pensiamo alla pulsione incestuosa, irrivelabile ma presente come un fantasma nel passo in cui il Narratore racconta di quella notte a Combray, in cui gli fu finalmente concesso di avere tutta per sé la compagnia di sua madre, che per calmare i suoi singhiozzi gli aveva letto ad alta voce *François le Champi*. L'inatteso appagamento del suo più ardente desiderio è impregnato d'un senso di colpa troppo forte per esser causato solo dall'impressione di aver spezzato l'amorevole inflessibilità materna, mirante a fare di lui un bambino sano. Dichiarò il Narratore:

«J'aurais dû être heureux: je ne l'étais pas. [...] Il me semblait que si je venais de remporter une victoire c'était contre elle, que j'avais réussi comme auraient pu faire la maladie, des chagrins, ou l'âge, à détendre sa volonté, à faire fléchir sa raison [...]; il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc»²².

Più che a una delusione provocata dall'eroe a sua madre che sperava di instillargli buona salute e volontà, il lessico impiegato («vittoria

contro di lei», «mano empia e segreta») sembra riferirsi ad un vero e proprio atto di profanazione perpetrato ai suoi danni (e sappiamo che Proust a un certo punto di *Sodome et Gomorrhe* dirà che occorrerebbe dedicare alle «mères prophannées» un capitolo a parte che non scriverà²³). Ebbene Visconti darà una sconvolgente consistenza a quella pulsione fantasmatica nella celebre scena della *Caduta degli dei* in cui Martin abusa di sua madre e ne ottiene i gesti di tenerezza che per tutta la vita ha mendicato. Subito lo stupro, l'altera Sophie Von Essenbeck – vinta in ogni possibile resistenza e che sopravvivrà nel film come una specie di fantoccio inebetito – accarezzerà i capelli del figlio e in una sequenza successiva guarderà i suoi quaderni di bambino. L'incesto, una vera ossessione per Visconti, sarà al centro del mistero che avvolge i protagonisti di *Vaghe Stelle dell'Orsa*, anche se riguarderà in quel caso fratello e sorella (la quale è però un sostituto della madre traditrice, novella Clitennestra) e sarà ancora una volta evocato in *Ludwig*, quando il giovane re osserverà che nella sua famiglia ci sono solo matrimoni fra consanguinei (ch'egli definisce esplicitamente «incesti»); e il film s'incaricherà di mostrare come tale pratica arcaica e primordiale – in uso nella classe aristocratica – non potrà che innestarsi un processo di degenerazione fisica e mentale, visibile nella devastazione progressiva che subisce il bel volto del re di Baviera e nella follia in cui sprofonda suo fratello Otto.

Anche il tema proustiano dell'avvicinarsi di due epoche, due mondi, due società, di cui la nuova – prendendo a prestito le forme della precedente – promette però d'essere ben più rozza e volgare, troverà feconda accoglienza nell'arte viscontiana. Nel *Gattopardo*, ove al gran ballo finale che ricorda quella *matinée Guermantes* esclusa dalla sceneggiatura proustiana, si comprende che nell'Italia unita dei Savoia e di Garibaldi a contare saranno i nuovi ricchi, affaristi ed ignoranti – quelli come Don Calogero Sedàra, padre della bella Angelica, futura sposa del nobile Tancredi; in *Ludwig*, dove il progetto egemonico del re di Prussia – alla cui potenza militare si legheranno per sempre le future, tragiche fortune della Germania – avrà ragione con la forza del sogno di bellezza di Ludovico II di Baviera, che aspirava a donare ai suoi sudditi solo l'incanto e la poesia delle opere wagneriane; e ancora nella *Caduta degli Dei*, dove il nazismo, nella sua inarrestabile ascesa, schiaccerà con una violenza senza limiti l'aristocrazia liberale della vecchia Germania e la sua cultura (Visconti mostra l'immagine di un rogo in cui è stato dato l'ordine di bruciare, fra gli altri, anche

i libri di Proust). Ma se nell'opera proustiana l'ideale avvicinamento fra l'esclusiva *coterie* dei Guermantes e il mondo borghese dei Verdurin avviene a colpi di esecuzioni mondane (quella di Charlus, per esempio), *mésalliances* (il matrimonio fra Sidonie e il principe di Guermantes), o imprevedibili mutamenti delle mode (che permettono per esempio a Rachel, attrice sconosciuta e dalla cattiva reputazione, di oscurare l'astro della sublime Berma), nella *Götterdämmerung* viscontiana è la legge dell'assassinio a stabilire le nuove gerarchie (a cominciare dall'agguato omicida di cui resta vittima il vecchio patriarca Joachim, all'inizio del film): qui la crudeltà che esclude un essere umano dal mondo che conta, gronda di vero sangue. In un recente articolo Paul Magoutier²⁴ ha messo in evidenza come il tema proustiano del tramonto della classe nobiliare a vantaggio di *parvenus* incolti e senza educazione si prolunghi – estremizzandosi – nell'idea viscontiana secondo la quale il progressivo, arrogante dominio di una visione borghese e capitalista della società non può che sfociare nell'orrore fascista e nazista.

Lo stesso impulso a radicalizzare le idee e a dare corpo ai fantasmi che assediano l'opera di Proust guiderà Visconti nel trattare il tema della maledizione che grava sulla *franc-maçonnerie* degli omosessuali e che il cattolico Visconti non poteva non sentire in modo lacerante («Charlus, c'était lui» diceva Suso Cecchi d'Amico). Non soltanto esso genererà nella sua filmografia una serie, appunto, di Charlus votati all'autodistruzione: von Aschenbach in *Morte a Venezia* che s'immola alla bellezza del giovanissimo Tazio; Ludwig, nel film omonimo, che ama i suoi valletti, immerso in una scenografia da dramma wagneriano dove cercherà infine la morte; il professore di *Gruppo di famiglia in un interno*, strappato per sempre alla quiete della sua vita solitaria perché sedotto, in un misto di attrazione erotica e tenerezza paterna, dal giovane Konrad. Quel tema troverà anche una scultorea rappresentazione nella celeberrima scena della notte dei lunghi coltelli, nella *Caduta degli dei*, in cui il regista fa terminare il raduno agreste delle SA in un'orgia omosessuale, dove splendidi corpi nudi si spongono al massacro delle SS.

Quanto più vivida ed intensa appare questa *Recherche* frantumata, moltiplicata e allungata in tutte le direzioni, rispetto alla sceneggiatura che avrebbe fatto da supporto all'adattamento viscontiano! Il fatto è che in quel progetto mai realizzato il modello di Proust aveva finito per rappresentare un limite, soprattutto se deprivato – per le necessità

della traduzione cinematografica – di ciò che ne fa la sua principale forza di fascinazione: quella discesa nei meandri infernali della psiche, mimata nella splendida – mostruosa – tortuosità della frase proustiana. D'altronde quell'inferno, quei mostri, il regista li aveva mille volte esibiti, impudicamente, nelle sue pellicole.

Forse Visconti non è mai stato così proustiano come in questa rinuncia a tradurre in film il romanzo più amato. In tale rifiuto egli confessava implicitamente di aver già fatto di Proust quel che Proust aveva fatto dei suoi modelli: inglobati e assimilati alla sua opera a tal punto da non poter più essere considerati separatamente. È noto come lo scrittore francese, quasi alla fine della sua vita, avesse declinato l'invito di Rivière a scrivere un articolo su Dostoevskij²⁵ per la «Nouvelle Revue Française»: è che il romanziere russo apparteneva ormai alla *Recherche*, ove si accompagnava specialmente, in singolare ed inedita frequentazione, ad un pittore impressionista e ad una nobile scrittrice epistolare del Seicento.

¹ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in ID., *À la recherche du temps perdu* (édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié), vol. IV, Gallimard, Paris 1989, pp. 489-490.

² *Ibid.*, p. 620.

³ *Ibid.*, p. 621.

⁴ Cfr. L. SCHIFANO, *Visconti. Une vie exposée*, Gallimard, Paris 2009, p. 146.

⁵ Cfr. il documentario: G. TREVES, *Luchino Visconti, le chemin de la Recherche*, Rai Educational, Videocut, Ina 2006.

⁶ Dopo un primo tentativo di sceneggiatura, risultata lunghissima, ad opera di Enrico Medioli ed Enzo Siciliano.

⁷ S. CECCHI D'AMICO, L. VISCONTI, *À la recherche du temps perdu*, Éditions Persona, Paris 1984.

⁸ Vedi nota 5.

⁹ Le scene sono in tutto 98.

¹⁰ Cfr., fra gli altri: P. KRAVANJA, *Visconti, lecteur de Proust*, Portaparole, Roma 2005.

¹¹ Vedi nota 9.

¹² Cfr. scena 92/A.

¹³ Scena 59.

¹⁴ Cfr. scena 76.

¹⁵ A. SANZIO, P.-LOUIS THIRARD, *Luchino Visconti cinéaste*, Éditions Persona, Paris 1984, p. 150.

¹⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹⁷ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. I, Gallimard, Paris 1987, p. 161.

¹⁸ Cfr. scena 92.

¹⁹ Su tutte queste ipotesi cfr. TREVES, *Luchino Visconti, le chemin de la Recherche*, cit.

²⁰ PROUST, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 621.

²¹ Sulla vicinanza fra i due artisti si veda: F. COLOMBANI, *Proust-Visconti. Histoire d'une affinité élective*, Philippe Rey, Paris 2006.

²² PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 38.

²³ Cfr. ID., *Sodome et Gomorrhe*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. III, Gallimard, Paris 1988, p. 300.

²⁴ P. MAGOUTIER, *L'identification de la fresque viscontienne au roman proustien. Concordance et postérité critique du temps décadent*, in *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 491-517.

²⁵ Cfr. *Correspondance de Marcel Proust* (texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb), t. XX (1921), Plon, Paris 1992, p. 479.

Ilena Antici

Il lessico proustiano: usi e abusi tra autori e critici

ABSTRACT:

Il contributo intende offrire uno studio inedito su alcune formule fisse ereditate dal lessico della *Recherche*, formule enigmatiche e significative che rimbalzano tra alcuni dei critici e autori più importanti del Novecento italiano. Si analizzano qui in particolare le curiose risonanze dell'espressione «intermittenze del cuore» nel loro percorso incrociato che va da Debenedetti a Contini passando attraverso le parole di un Eugenio Montale autoesegeta di sé stesso. La stessa espressione, usata proprio da Montale in occasione di un articolo sul giovane Svevo (un «Proust italiano?»), si ritroverà più tardi recuperata e arricchita di significati negli scritti critici di una Anna Dolfi intervistatrice del narratore (non-proustiano?) Giorgio Bassani.

Certaines formules héritées du lexique de la *Recherche* sont devenues aussi significatives qu'énigmatiques pour la critique italienne du XX^{ème} siècle. En particulier, les résonnances de l'expression proustienne intraduisible «intermittences du cœur» rebondit entre les plus importants critiques et écrivains italiens qui se l'approprient. Dans un parcours qui va de Debenedetti à Contini en passant par l'intermédiation du poète Eugenio Montale, on verra comment cette formule proustienne change de signification critique selon l'époque et l'auteur (Svevo, Bassani) auquel elle s'applique.

Moltissime testimonianze autoriali prodotte negli anni della grande diffusione della *Recherche* in Italia, esattamente tra il 1919 e il 1939, suonano come dichiarazioni di reticenza. La maggior parte dei letterati, scrittori e poeti italiani sembrano in effetti aver attraversato almeno una fase di negazione dell'ascendenza proustiana sulla loro produzione, ascendenza cui l'uno o l'altro critico faceva, puntualmente, riferimento. All'insistenza della critica, risponde una reticenza degli autori, quasi un difendersi dall'accusa (o dal merito) di essere emuli di Proust. Ma perché tanta tenacia nello scrollarsi di dosso un'etichetta proustiana, che gli autori consideravano inopportuna se

non addirittura ingannevole?

L'analisi di due casi tra loro molto diversi, quelli del poeta Eugenio Montale e del romanziere Giorgio Bassani, ci permetterà in un primo momento di constatare come, sebbene la traiettoria proustiana abbia incrociato indiscutibilmente la loro creazione letteraria, entrambi abbiano cercato di depistare le tracce del loro presunto proustismo rivendicando il diritto a non usare un certo 'lessico proustiano' che sembrava loro inappropriato o radicalmente falso se applicato alla loro scrittura. In un secondo momento, lo studio incrociato della citazione di un estratto di Italo Svevo – autore che per molto tempo fu considerato il 'Proust italiano' – ci permetterà di capire da 'quale' Proust questi due autori volessero prendere le distanze, isolando gli elementi affini ed evidenziando il loro effettivo oltrepassamento della poetica proustiana così come era stata interpretata negli anni Trenta.

1. Bassani: «non sono completamente d'accordo»

Le allusioni di Bassani a Proust sono abbastanza frequenti nel corso di tutta la sua attività di critico, professore e giornalista¹. Eppure ogni volta, negli articoli su altri scrittori o nelle proprie auto-interviste, Bassani cita la *Recherche* soprattutto per creare o sottolineare il sussistere di una differenza, come conferma una delle sue tarde riflessioni, trascritta nel 1979 a proposito del suo primissimo racconto *Un concerto*, pubblicato nel 1937:

«Si è spesso parlato da parte della critica di una mia derivazione da Proust. Non sono completamente d'accordo. Più che da Proust, nella cui opera mi sarei immerso di lì a poco, *Un concerto* deriva da *San Silvano*, il libro per lui fondamentale che Dessì veniva scrivendo in quegli anni e che lui stesso soleva leggermi si può dire ogni giorno»².

Questa dichiarazione dal carattere programmatico riassume la posizione contraddittoria e complessa che Bassani adottò durante tutta la sua vita nei confronti di Proust: il senso si trova tutto in quel «non completamente» che lasciando intravedere il margine di importanza che la *Recherche* può aver avuto sulla sua prima scrittura, ne sancisce al contempo uno scarto.

Anche quando esce dall'autoesegesi e si cimenta nella critica, il

merito che Bassani attribuisce agli scrittori commentati proviene loro proprio dall'aver conosciuto Proust e dall'averlo però oltrepassato³. In particolare, il giudizio sui racconti di Giacomo Debenedetti che Bassani pubblicò tra il 1940 e il 1950, sembra adattarsi persino a se stesso e alla propria relazione con l'autore della *Recherche*:

«Coi racconti di Debenetti sembra concludersi una parabola di portata ben maggiore [di quella che grazie a Verga e Tozzi permetteva di oltrepassare il modello della narrativa ottocentesca]: tanto ampia, nel suo arco, da poter includere la prima, appassionata presa di posizione antinaturalistica di un Proust, di un James, di una Woolf, di un Joyce, nonché, più tardi, il nuovo realismo, temperato di sentimento e di ironia, di un Anderson, di una Mansfield, e del giovane Hemingway. Al mito carico d'orgoglio di una totale presenza, [...] o a quello altrettanto orgoglioso di una non meno oppressiva parzialità sentimentale o psicologica, ecco dunque con Debenedetti sostituirsi il mito della totale assenza, ovvero, come ha detto bene Eugenio Montale, del "non intervento"»⁴.

Proprio una tale capacità di 'non intervenire' era in fondo l'aspirazione più profonda del Bassani narratore-testimone di fronte alla memoria storica, percorsa e messa in scena nella sua opera narrativa *Il romanzo di Ferrara*: un'attitudine non da ritrattista ma da storiografo che lasci vivere i suoi personaggi, considerate «persone vere e proprie», in uno sforzo di ricerca che Bassani stesso ammetteva diverso da quello di Proust per finalità e modi, e a cui pure doveva moltissimo, come ammise (sempre nel 1979) nell'intervista rilasciata ad Anna Dolfi: «So di venire dopo Cartesio, dopo Joyce, dopo Proust, il mio sforzo è stato ed è quello di recuperare attraverso un tempo di tipo proustiano – soggettivo, pensato – l'oggettività»⁵.

Bassani si proponeva dunque di 'usare', senza abusarne, l'invenzione proustiana di un tempo nuovo, un tempo ri-pensato (attraverso «lo specchio del dopo», secondo l'esatta definizione di Ferroni) di cui rifiuta però l'aspetto intimo e casuale: questo tempo si rivela agli occhi dello scrittore del dopo-Buchenwald un tempo insufficiente per rispondere alle proprie preoccupazioni morali, ai propri doveri etici di testimone. Per questo motivo il suo personale recupero del tempo – poiché recupero sussiste in quanto ritorno alle origini ferraresi, secondo sua stessa ammissione – «non avviene in modo

irrazionale, proustiano, sull'onda dei ricordi, ma fornendo di questo ritorno tutte le giustificazioni, le coordinate, oltre che morali, spaziali e temporali»⁶. Oscillando continuamente tra l'accettazione di un contributo proustiano e la difesa, timida ma ripetuta, dall'accusa di imitazione, Bassani rivendicò spesso il merito di averlo superato, quel Proust, in particolare nel suo *Giardino dei Finzi-Contini*, il romanzo del 1962 definito unanimemente dalla critica 'il più proustiano': «Il *Giardino* ha anche un valore di saggio critico su Proust, su Mann. Proust è passivo, accoglie tutto della vita, io invece sono un moralista, scelgo e scarto. Proust è un grande esteta, io non sono un esteta»⁷. L'impressione che si ricava dalle sue affermazioni è tuttavia che Proust ne risulti in parte sminuito, e che la poetica del romanziere francese sia ridotta ad alcuni aggettivi che mettono l'accento esclusivamente sul sentimento ('soggettivo', 'pensato', 'irrazionale'), come se Bassani non avesse voluto o saputo riconoscere l'immensa struttura architettuale che sottende tutta la *Recherche*, l'evoluzione del disordine iniziale delle impressioni, la negazione stessa di un «io effabile, conoscibile», come invece Bassani reputa essere quello dei suoi predecessori. La consapevolezza e nello stesso tempo il ridimensionamento di un debito proustiano rispondevano forse in un certo modo anche a Pier Paolo Pasolini che già nel 1953 aveva evocato la «formazione letteraria di Bassani su cui splende, direttamente o indirettamente, il segno di Proust (e De Robertis cita quale fonte indigena di quella formazione la recente tradizione della prosa d'arte, facente capo ai *Prologhi* cardarelliani)»⁸. Sempre nel tardo 1979, Bassani sancisce a suo modo una presa di distanza definitiva dalla *Recherche*, liquidando Proust alla sua malinconica 'madeleine':

«L'io non è più importante di ciò che lo circonda; ciò che circonda l'io non è soltanto una proiezione dell'io, è una realtà che in qualche modo coinvolge l'io, ma rispetto alla quale l'io non può essere trascendente. Anche per questo non chiamerei mai il mio *Romanzo di Ferrara* una "ricerca del tempo perduto" (nell'accezione proustiana). [...] A differenza di Proust chiuso nella sua camera e tutto abbandonato al recupero del se stesso d'una volta, io tento un accordo, un raccordo tra il me stesso d'una volta e il me stesso d'adesso»⁹.

Ma il Narratore proustiano è davvero tutto abbandonato al recupero del se stesso di una volta? O non sarà invece questione, per Proust, se

la 'madeleine' non è solo un tuffo nel passato, di attuare proprio quel tentativo che Bassani attribuisce a se stesso, cioè trovare un 'ricordo tra due io'? Questo Proust descritto da Bassani, ancora negli anni Settanta, tutto assorbito dal proprio passato non convince del tutto, se si considerano gli sforzi della critica post-bellica per reperire nella *Recherche* un movimento verso l'avanti, o movimento doppiamente centrifugo. Già il filosofo Gilles Deleuze aveva intuito che la memoria proustiana fosse un mezzo e non un fine, e che la *Recherche* fosse «tournée vers le futur, non vers le passé»¹⁰. Yves Tadié, più tardi, riassumerà che «tout l'effort du narrateur ne va pas à se réfugier dans le passé, comme on le croit encore trop souvent, mais à transformer ce passé en présent»¹¹. Proprio il punto in cui risiede tutta la novità proustiana, l'impossibile sensazione extratemporale che consiste a far coincidere due io temporali in un unico momento, sembra negato o trascurato da un critico acuto come Giorgio Bassani. Insomma perché, pur di separarsene, pur di marcare il proprio distacco da una poetica che considera superata, Bassani finisce per formulare quello che può apparire un giudizio di superficialità, e che ha per effetto di negare paradossalmente a Proust proprio la sua qualità peculiare?

Tutte le dichiarazioni bassaniane su Proust rimandano ad una ridondanza di certe immagini e alla predilezione per una formula ripetitiva di giudizio: sappiamo che Bassani passò minuziosamente al vaglio il suo *Romanzo di Ferrara*, e che continuò a concentrare la propria narrazione in un lasso di tempo relativamente breve (che va dagli anni 1922 al 1946, con brevi incursioni di un futuro la cui data *ante quem* è comunque il 1956); non sarà allora azzardato ipotizzare che anche i giudizi estetici di Bassani su Proust rimangano quasi fissati, immobilizzati intorno alla prima lettura, senza che si compia una vera evoluzione né un ulteriore approfondimento delle prime impressioni proustiane. Anche negli anni Settanta, insomma, il Proust di Bassani rimane quello degli anni Trenta, o meglio Quaranta, periodo in cui egli «si immerse» in quella lettura, come testimonia anche una lettera dal carcere inviata alla sorella nel 1942. Il suo Proust resta allora quello di diretta derivazione naturalistica. Rispondendo ad un'immaginaria domanda sui romanzieri più importanti della propria formazione, Bassani ammette come scrittore di aver «sempre guardato più all'Ottocento che al Novecento; e fra i grandi romanzieri di questo secolo, a quelli che come Proust, James, Conrad, Svevo, Joyce (il Joyce di *Dubliners*) e Thomas Mann, derivano direttamente

dal secolo scorso»¹². Ma in questo senso, Bassani aveva pienamente ragione ad affermare implicitamente che quel Proust, così psicologico, sentimentale e ‘ottocentesco’, egli l’aveva davvero superato.

2. Montale: «un termine proustiano che io non uso»

Per quanto riguarda il rapporto di Eugenio Montale con la lettura del romanzo proustiano, è nota a tutti gli studiosi una manifesta reticenza da parte del poeta ligure. Montale era entrato in contatto con la *Recherche* già dagli anni Venti, ma più che dalla lettura diretta, frammentaria – e probabilmente incompleta –, fu attraverso gli articoli di Debenedetti e poi della «Nouvelle Revue Française» che Montale si costruì la propria idea della poetica proustiana. Per tutta la sua vita, Montale considerò Proust un autore difficile, «scritto in un francese diabolico, arcaizzante e difficile»¹³, che capiva «poco» e che tentò di (ri)leggere in lingua originale in tarda età, sempre in bilico tra «identificazione e allontanamento»¹⁴, come ha notato Angelo Fabrizi.

Eppure un’espressione proustiana atta a spiegare la poetica montaliana appare per la prima volta proprio in un testo privato di Montale, datato del lontano 1928: si tratta di una cartolina privata inviata da Montale a Piero Gadda Conti per commentare e spiegargli la propria poesia degli *Ossi*, *In limine*. Testimonianza preziosa, questa dichiarazione sottolinea l’assimilazione ossessiva delle definizioni proustiane nell’ambiente fiorentino degli anni Venti e Trenta ma solleva il problema della relazione ambivalente e paradossale che Montale ebbe con l’opera del romanziere francese:

«I miei motivi sono semplici e sono: il paesaggio (qualche volta allucinato, ma spesso naturalistico: il nostro paesaggio ligure, che è universalissimo); l’amore, sotto forma di fantasmi che frequentano le varie poesie e provocano le solite “intermittenze del cuore”, (gergo proustiano che io non uso) e l’evasione, la fuga dalla catena ferrea della necessità, il miracolo, diciamo così, laico (“cerca la maglia rotta” ecc.). Talvolta i motivi possono fondersi, talora sono isolati»¹⁵.

Se Montale si mostrava scettico o rassegnato davanti all’uso evidentemente dilagante delle formule proustiane, sarà invece la sua «acutissima coscienza critica», così definita da Segre, nella veste di Gianfranco Contini, a consolidare sempre di più la certezza di una affinità

tra Montale e Proust. La ragione stessa dell'attrito tra Montale e Contini che ebbe luogo, secondo Luigi Blasucci, intorno al 1938, potrebbe essere in parte dovuta ad una visione troppo proustiana che Contini portava su Montale, visto che l'«interpretazione continiana, di tipo piuttosto “fenomenologico”, è più attenta alla carica gnoseologica di quella poesia e al funzionamento dei suoi meccanismi epifanici»¹⁶.

Sin dai tempi del suo primo saggio sugli *Ossi di seppia*, risalente al 1933, Contini non ha dubbi: le poetiche di Montale e di Proust gli sembrano inseparabili e la *Recherche du temps perdu* viene posto come termine di paragone, e di comprensione, dei «ritorni» montaliani. Un esempio su tutti: per la poesia *Vento e Bandiere*, Contini nota che «parrebbe di vedere interpretato in modo nuovo quel nucleo d'una “intermittence du cœur”; un fatto fisico (un determinato timbro di vento) ripropone una figura del passato, il passato è riconosciuto come non rinnovabile»¹⁷. In virtù della «rarietà dei ritorni» montaliani, Contini definisce l'angoscia del giovane poeta nell'avvertire «insuperabile quella distanza» come «(un Proust, dunque, alla rovescia)», in cui all'amore alle cose si sostituisce «con un'aspra affermazione di possesso»¹⁸.

Nel 1938, nel suo secondo saggio sul Montale delle *Occasioni*, Contini ribadisce la particolarità di questo legame rovesciato, sottolineando la differenza di intenti e di conclusioni ma un'identica modalità di recupero. Rilanciando l'argomento, Contini inserisce un proprio commento su Proust all'interno dell'analisi della poesia iniziale delle *Occasioni*, *Il Balcone*:

«e mostra non trattarsi d'una purchessia ricerca del tempo perduto (cioè trasformazione d'un passato in un presente che pure anch'essa esige le sue pazienze, prima di svelare il proprio funzionamento magico in una ‘madeleine’ o nel dislivello d'un selciato), bensì d'una infinita attesa, innanzi a una rassegna statistica infeconda, dell'istante di liberazione improbabile e gratuito»¹⁹.

Infine, nel saggio rimaneggiato nel 1968 per fare da cappello introduttivo al volume *Letteratura dell'Italia unita*, Contini rilegge il motivo salvifico del «fischio del rimorchiatore» della poesia *Delta* menzionando Debenedetti, e riconoscendogli implicitamente un ruolo essenziale di «filtro» proustiano indispensabile per un lettore così poco proustiano come Montale:

«una sensazione del tutto comparabile a quella delle “intermittences du cœur” in *À la recherche du temps perdu* (così acutamente

studiate tra l'altro dal nostro Giacomo Debenedetti). La rivelazione di questi fantasmi salvatori costituisce la sostanza del libro che significativamente si intitola *Le occasioni*²⁰.

Perché una tale insistenza da parte di Contini su un accostamento Proust-Montale del quale il poeta ligure non sembra aver mai aver mostrato un particolare entusiasmo?

L'accostamento instaurato da Contini mi sembra partire da Proust e andare verso Montale e non viceversa. Un indizio di tale ipotesi si trova in un dettaglio mai analizzato a fondo dalla critica perché considerato marginale: si tratta delle due citazioni in esergo che Contini scelse di apporre appunto al suo secondo saggio montaliano *Dagli Ossi alle Occasioni*, del 1938. Si tratta di due estratti che vertono entrambi sul rapporto tra futuro e passato: citati da Contini senza alcun riferimento bibliografico, questi due esergo si rivelano estremamente interessanti proprio quando se ne ricostruisce la provenienza.

Sulla prima citazione, tratta da un Italo Svevo particolarmente vicino a Proust, torneremo in un secondo momento. Soffermiamoci ora sulla seconda citazione, quella tratta proprio della *Recherche*, per esaminarne i vuoti. In effetti il testo proustiano si vede amputato di un elemento che nel romanzo era essenziale: Proust vi evocava la gelosia verso l'Albertine ormai scomparsa, gelosia che risuscita ad ogni *souvenir*. Nell'adattamento che ne fa Contini, invece, è il nome stesso di Albertine a scomparire. Contini trasforma un brano del volume *Albertine disparue* dedicato all'effetto atroce della gelosia del passato in un pretesto per evocare la compenetrazione tra futuro e passato:

«Et maintenant ce qui était en avant de moi, comme un double de l'avenir – aussi préoccupant qu'un avenir puisqu'il était aussi incertain, aussi difficile à déchiffrer, aussi mystérieux, plus cruel encore parce que je n'avais pas comme pour l'avenir la possibilité ou l'illusion d'agir sur lui... – ce n'était plus l'Avenir..., c'était son Passé»²¹.

I primi puntini di sospensione tagliano una frase in cui, nella *Recherche*, si menziona la presenza dell'amata Albertine: «et aussi parce qu'il se déroulerait aussi long que ma vie elle-même, sans que ma compagne fût là pour calmer les souffrances qu'il me causait». Il secondo taglio, ancora più significativo, elimina la fine della frase: «[...], – ce n'était plus l'Avenir d'Albertine, c'était son passé. Son

passé? C'est mal dire puisque pour la jalousie il n'est ni passé ni avenir et ce qu'elle imagine est toujours le Présent». L'avvenire su cui ragionava il Narratore della *Recherche* era dunque quello di Albertine, e non l'avvenire in generale. Ma poiché la gelosia non poteva trovare Albertine che nei «souvenirs où celle-ci était vivante», la coabitazione della condizione di morte e della gelosia presente si fa contraddittoria e impossibile: da questa incompatibilità, deriva il trasformarsi lessicale e ontologico di quell'avvenire in passato. A Contini, in questa sede, tutto ciò non interessa: ciò che gli preme è spiegare come nella raccolta poetica delle *Occasioni* di Montale i tempi di futuro e passato arrivino talvolta a sovrapporsi, poeticamente, poiché essendosi «rinunciato a qualsiasi variazione, cioè a qualsiasi futuro, il fantasma liberatore potrà anche presentarsi, metaforicamente, come "ricordo"»²². Queste riflessioni preparano la dimostrazione a chiusura del saggio, in cui la poesia si vede trionfare sul romanzo, la forma (montaliana) sulla psicologia – lì dove psicologia è termine da riferirsi probabilmente agli autori citati in esergo, Svevo e Proust, due romanzieri che la critica dell'epoca considerava senza dubbio 'psicologici'.

3. Svevo, un intermediario proustiano tra Montale e Bassani

Commentiamo ora la prima citazione in esergo al saggio su Montale, quella che Contini trae dal breve racconto *Il vegliardo*, (prima *Vecchione*) scritto da Svevo nel 1928 come bozza di quello che avrebbe voluto il suo 'quarto romanzo'. Anche questa citazione, come quella tratta da *Albertine disparue*, è mutila, e anche qui si tratta di un'omissione significativa. Leggiamolo nella forma tagliata da Contini:

«Continuo a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno fra i due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa speranza del futuro. Continuo dunque a vivere in un tempo misto com'è il destino dell'uomo, la cui grammatica ha invece i tempi puri che sembrano fatti per le bestie [...] la mutilazione per cui la vita perde quello che non ebbe mai, il futuro, rende la vita più semplice»²³.

Contini taglia nell'estratto proprio le frasi relative al termine 'vegliardo', soprattutto nella prima citazione, togliendo di fatto a questo testo il perno centrale su cui ruotava tutta la riflessione del romanziere, visto che tutto il discorso di Svevo si regge sul presupposto

cha a parlare sia un «vecchio Zeno». Quello che attira l'attenzione di Contini è probabilmente l'idea sveviana di una sovrapposizione dei tempi passato/presente, cioè l'attenzione di Svevo – che secondo Contini è la stessa di Proust – allo stato memoriale a seguito della presa di coscienza dell'inesistenza o della mancata padronanza del futuro, come si evince leggendo le parti mancanti dell'estratto (da noi evidenziarte in corsivo):

*«[...] le bestie, le quali, quando non sono spaventate, vivono lieta-
mente in un cristallino presente, ma per il vegliardo (già, io sono un
vegliardo: è la prima volta che lo dico ed è la prima conquista che
debbo al mio nuovo raccoglimento) la mutilazione per cui la vita
perdetto quello che non ebbe mai, il futuro, rende la vita più
semplice... Ma anche tanto priva di senso che si sarebbe tentati di
usare del breve presente per strapparsi i pochi capelli che restarono
sulla testa deformata».*

I tagli che Contini apporta a entrambi gli estratti scelti per l'esergo hanno dunque l'effetto un po' distorto di avvicinarli tra loro, di farli risalire ad una stessa matrice, e cioè alla preoccupazione del possesso o della decifrazione del passato e delle sue speranze, in risposta ad un avvenire scomparso, impossibile, e ad ogni modo indecifrabile. Questo Svevo e questo Proust così riadattati da Contini si addicono perfettamente ad introdurre e guidare l'esegesi montaliana. Ma in un certo senso, attraverso questi tagli e dei tali aggiustamenti, Contini sembra fraintendere il messaggio originario del personaggio sveviano di un vegliardo che in realtà si discosta dalla poetica proustiana ammettendo di volersi 'staccare dal presente' così come ci sembra travisare o interpretare troppo frettolosamente la relazione che lega il Narratore ad Albertine morta. Se infatti quello del Narratore è un 'io' che si libererà della propria gelosia solo attraverso l'oblio dell'amata, cioè nel momento in cui la dissoluzione del proprio amore per Albertine avverrà, nelle *Occasioni* di Montale il soggetto lirico vedrà il passato continuare a risorgere continuamente uguale a sé stesso proprio perché l'amore per l'amata Clizia non finirà mai, ma si cristallizzerà al contrario in una vera e propria «venerazione».

Eppure, l'accostamento tra questi due testi di Svevo e di Proust non è un'invenzione di Contini. Già Debenedetti aveva infatti accuratamente commentato *Il vegliardo* di Svevo nel suo saggio sull'*Ultimo Svevo* databile agli anni tra il 1929 e il 1935, e l'aveva

accostato a «certe immagini proustiane»²⁴. Debenedetti aveva poi ripreso un'analisi più dettagliata del *Vegliardo* nelle sue lezioni del 1965 (capitolo *Svevo e Proust*) proprio a dimostrazione del «divario radicale», di cui era fermamente convinto, che secondo lui separava Svevo da Proust. Debenedetti ipotizzerà addirittura che Svevo avesse voluto mettere in pratica nel racconto quella famosa etichetta proustiana che gli era stata attribuita; e non sbagliava di molto se è vero, come leggiamo nella prima lettera che Svevo scrisse a Montale, che Svevo lesse Proust solo nel 1926 e scrisse il racconto *Il vegliardo*, dunque, solo dopo aver letto in fretta Proust: «In quanto a Proust, m'affrettai a conoscerlo quando l'anno scorso il Larbaud mi disse che leggendo *Senilità* (ch'egli come Lei predilige) si pensa a quello scrittore»²⁵. In ogni caso, analizzando alcune «tangenze volontarie» con il romanzo francese, il critico Debenedetti insistette nel dimostrare che Svevo «equivocò su Proust, sull'idea del tempo che sta a base dell'opera di Proust»²⁶, giungendo alla conclusione di un netto distinguo tra il ricordo documentario di Svevo e la memoria ricreatrice di Proust.

Quando commenta la citazione in questione riguardante il futuro, Debenedetti sottolinea che la novità per il protagonista del *Vegliardo* rispetto al personaggio della *Coscienza di Zeno* è che il primo non è più turbato dal futuro, perché anche se si ostina a non «accorgersi che anche il passato, come ormai il futuro è una dimensione che non ha mai posseduta e conosciuta», ha almeno capito che è «il presente l'unico aspetto del tempo a lui concesso»²⁷, proprio all'opposto di Proust, per cui invece secondo Debenedetti: «il passato conta solo se si schiaccia, si contrae nell'attimo del clic, dello scatto in cui avviene la reviviscenza totale di un momento del passato, quella che conferisce a tale passato l'immunità, la garanzia di una eterna durata nel futuro»²⁸.

Secondo Debenedetti insomma, la natura del «tempo misto» di Svevo e di Proust è sostanzialmente diversa.

Ma la cosa davvero curiosa è la scoperta abbastanza sensazionale che, per commentare questa frase, già Debenedetti si avvalga di una precedente citazione, e più esattamente dell'introduzione agli scritti inediti di Svevo, scritta nel 1929, proprio da Eugenio Montale. Fu dunque Montale il primo ad isolare l'importanza del lessema sveviano del «tempo misto» nel suo *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla ed altri scritti di Italo Svevo*²⁹, riferendosi alla prima stesura del racconto (intitolato *Vecchione*). Nell'elogio dell'approccio ironico di Svevo alla delicata ultima età dell'uomo e a quella senilità considerata

«materia rara in ogni letteratura», Montale allude ad una distanza da Proust e afferma che in Svevo «tale materia è assunta nei toni di una *humour* a doppio taglio che poco indulge alle musicali rievocazioni del tempo perduto»³⁰. Montale cita, in una versione inedita e anteriore, proprio quello stesso passo che prima Debenedetti e poi Contini riprenderanno:

«Dunque lasciamo stare il futuro che mi preoccupa poco. Fra il passato e il presente vivrò già in quel tempo misto ch'è concesso ai soli uomini [...] All'uomo la disperazione viene da tutte le parti e il suo presente è abbastanza lungo perché egli abbia il tempo di strapparsi i capelli. Italo Svevo aveva toccato l'età necessaria a tradurre in atto il suo studio del "tempo misto"»³¹.

In questa sede, Montale segnala anche gli studi importanti di Debenedetti su Svevo apparsi negli atti del Convegno del '29, omaggio a cui Debenedetti sembra rispondere esplicitando che il *Vecchione* dichiara di volere

«studiare il tempo misto, come può rilevarsi da un frammento inedito citato da Montale e sostituito qui, nel testo definitivo, da un altro abbastanza equivalente. Il tempo misto: cioè quel tempo tra il passato e il presente, partecipe di una doppia natura, che gli uomini posseggono, a differenza degli altri animali [...]. È la simultaneità degli stati in ognuno dei nostri attimi coscienti, quella di cui *il Vecchione* vorrebbe delucidare il segreto? Quel sovrapporsi, come su una lastra più volte impressionata, di sopravvivenze del passato e di presenze attuali?»³².

Troviamo anche qui un'allusione a Proust, che subito il critico si preoccupa di chiarificare, insistendo una volta di più sull'impossibile dialogo tra il romanziere triestino e quello francese, adducendo come prova il fatto che nel punto che sembrerebbe comune ai due – questo presente di ordine ricostruito in cui gli eventi non possono più produrre sorpresa o disordine – «per Svevo comincia il passato e si stabilizzano le architetture dei ricordi» mentre «per Proust nasce la possibilità di una ricerca del tempo perduto». Due prospettive, due toni morali completamente divergenti, che già Montale aveva voluto sottolineare, quando nel suo articolo *Italo Svevo*, apparso su «L'Italia che scrive» nel 1926, riportava in una parentesi tonda: «(e sarà qui opportuno ricordare che nulla lo Svevo ha in comune col Proust)».

Risale altresì a questo saggio del 1926 un'affermazione montaliana che non è certo distante da una verità autobiografica: «Proust è alle porte, Proust che Svevo conobbe tardi e forse senza entusiasmo. Manca in Svevo l'elegia, la musica proustiana... o altra è la tradizione che lo soccorre, quella di Balzac e degli scrittori di cose»³³.

Grazie a questo stesso estratto del *Vegliardo* di Svevo, torniamo ora al Bassani del 1979, alla cui attenzione Anna Dolfi sottopose proprio queste parole. Anche la Dolfi taglia qualche pezzo nella frase di Svevo e, coincidenza non casuale, i tagli coincidono esattamente con quelli operati da Contini! Lo Svevo che la Dolfi propone a Bassani è dunque già uno Svevo non autoriale, impuro, in un certo senso 'falsato' proprio perché filtrato dalla lettura di Contini e già da questi volutamente adattato al contesto della poesia 'negativa' delle *Occasioni* di Montale degli anni Trenta. Si tratta di uno Svevo in bilico tra un'epoca ancora 'ottocentesca' e il passaggio al Novecento moderno. E di conseguenza anche il legame tra la scrittura di Bassani e questo Svevo latentemente proustiano appare un poco forzato; per rendersene conto sarà sufficiente leggere la descrizione che Dolfi fornisce dell'episodio, e il ritratto di un più che reticente Bassani che pare sfinito dall'eterna *querelle* sul tempo proustiano: «E non stupisce allora che, durante il colloquio, appena con un assenso, quale risposta a una domanda bruciante, quasi con turbata sorpresa, Bassani accetta proprio le parole di Svevo a ideale definizione, a simbolica epigrafe del suo *Romanzo di Ferrara*»³⁴.

Ma Giorgio Bassani accetta davvero, o subisce, una tale definizione? Come Eugenio Montale fece per tutta la vita di fronte alle definizioni di Contini, anche Bassani tace, e per così dire acconsente?

4. «Conclusioni provvisorie» su due autori 'non-proustiani'

L'intreccio particolare, la lettura sincronica ma anche diagonale di tutte queste dichiarazioni di poetica, autoesegesi e critiche espresse dal poeta Montale e dallo scrittore Bassani mettono in risalto l'oscillazione tra negazioni, formule pleonastiche, leggerezze interpretative o deviazioni rispetto alla presenza tanto indiscutibile quanto ingombrante del capolavoro proustiano nell'attività creativa degli anni Trenta. L'anello di congiunzione costituito dalla frase di Svevo, che come un'eco rimbalza da Debenedetti fino alla Dolfi, ci

permette di formulare due ‘conclusioni provvisorie’.

In primo luogo, possiamo ipotizzare che probabilmente Bassani e Montale avevano ragione, quando rivendicavano di aver «oltrepassato» Proust; infatti il romanziere ferrarese non cerca fundamentalmente le leggi universali che sottendono i comportamenti umani, e il poeta ligure diverge da Proust nel momento in cui accetta di uscire da sé per dirigersi verso l'altro, verso un ‘tu’ lirico dotato di qualità intrinseche e non esclusiva proiezione dell’io.

La seconda e più inedita constatazione riguarda la forza di alcune locuzioni proustiane, e ci rinvia direttamente ad una cristallizzazione dell’approccio all’opera di Marcel Proust che si limita, per questi due autori longevi, arrivati entrambi fino agli anni Ottanta e oltre, alle stesse definizioni e scoperte dei primi anni di ricezione proustiana. Sostanzialmente, il ‘loro’ Proust è il Proust degli anni Trenta, come si deduce abbastanza facilmente dall’insistenza ossessiva di Bassani e di Montale sempre sugli stessi termini proustiani – *intermittences, mémoire, temps perdu* –, e sugli stessi accostamenti. Se per Bassani il nome di Proust si accompagna sempre a quelli di Joyce, di Svevo e al ‘romanzo dell’Ottocento’, per Montale Proust sarà accostato ai nomi di Gide, di Larbaud ma anche di Murasaki nel celebre discorso per il Nobel del 1975: «E infine resta sempre dubbioso in quali limiti e confini ci si muove parlando di poesia. [...] L’arte narrativa, il romanzo, da Murasaki a Proust ha prodotto grandi opere di poesia»³⁵. Insomma, in loro, la *Recherche* non si è evoluta, contrariamente invece alla loro creazione letteraria che attraversando varie fasi ha saputo far tesoro della contemporaneità e costruire una progressione narrativa o lirica che è nello stesso tempo gnoseologica, strutturale e formale.

Negando Proust nelle proprie autoesegesi, Montale e Bassani finiscono paradossalmente con l’adottarlo e integrarlo alla propria poetica, suggerendone un’interpretazione che ne suggella l’ereditarietà ambigua, ancora poco chiara ma già diffusa, e inevitabile. In un certo senso, questi due autori ‘mettono in atto’ Proust, come provano i numerosi luoghi intertestuali ritrovati dalla critica sia per l’uno che per l’altro. Basti ricordare per Bassani la scena del bacio mancato nel *Giardino dei Finzi-Contini* di Bassani con una Micol che eredita da Albertine molti tratti dell’*être de fuite*, oppure il mistero molto ‘guermantesco’ che aleggia intorno alla famiglia dei Finzi-Contini, comprovato sul piano stilistico anche dalla scelta di situare il *Giardino* nel luogo inventato del Barchetto del Duca, un non-luogo ferrarese che

ricorda il mitologico palazzo dei Guermites (una delle pochissime dimore parigine di cui Proust non precisa la collocazione)³⁶. E per Montale, Fabrizi ha già notato come *I limoni* dell'omonima poesia degli *Ossi* siano frutti che lasciano intravedere «l'ultimo segreto» così simile a quell'*essence* o a quel «*plaisir particulier*» cercate dal giovane Narratore della *Recherche*³⁷. Ma si potrebbe pensare anche ai *souvenirs* dei racconti di *Farfalla di Dinard* o all'«ignota lanterna» di *Flussi* tanto vicina, per simbolizzazioni successive, agli effetti di ir-realtà delle reminescenze di Combray del Narratore proustiano, conservate «dans une partie de [sa] mémoire si reculée, peinte de couleurs si différentes de celles qui maintenant revêtent pour [lui] le monde, qu'en vérité elles paraissent toutes, [...] plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique»³⁸: limoni, lanterna, e altri oggetti proustiani emblematici e metaforici della percezione soggettiva del tempo.

Ma né Eugenio Montale né Giorgio Bassani furono due appassionati proustiani, ragione per cui mai furono davvero minuziosi nelle loro letture della *Recherche*. Per questo, forse, i lessemi più noti, 'intermittenze' e 'ricerca', segnalano nei loro discorsi una inadattabilità alle proprie opere, e servono loro per insistere sulla diversità rispetto alle proprie discontinuità memoriali o alle proprie esigenze di ricerca sull'elasticità del tempo. Eppure, è proprio questo lessico simbolico così rivoluzionario e da subito così familiare all'«intelligenzia» italiana di inizio Novecento a rivelare quanto questi due non-lettori proustiani siano stati invece tra i continuatori più fedeli della scoperta proustiana, proprio perché rimasti legati alle primissime, ingenue e vergini interpretazioni. Bassani e Montale riservano a lungo a Proust un ruolo cardine che proprio grazie ad una certa 'incomprensione' tipica della prima ondata proustiana italiana non avrà affatto esaurito il proprio potenziale nella presa di coscienza di una nuova spazio-temporalità. Sarà poi su altri terreni che il dibattito pro/contro proustiano si sposterà dopo che, a partire dalla pubblicazione del *Jean Santeuil*, si sarà rianalizzato quel Proust un po' mal capito, un po' troppo facilmente rinchiuso nelle sue definizioni.

Attraverso le loro meditate reticenze, Montale e Bassani sono tra quegli autori che hanno lasciato ai critici un lavoro ancora da finire, utile non solo per capire il romanziere francese ma anche per ridefinire la portata della sua eredità e la natura spesso ambigua della *madeleine*, dell'*intermittence* e di una 'ricerca' infinita che non è mai 'tempo perduto'. Il Proust ereditato dalla lettura degli anni Trenta rivela come

una distanza parziale sia anche una comprensione parziale. Il loro è un Proust che incombe e che resiste, dunque, ma che gli intellettuali italiani hanno fretta di oltrepassare per cominciare quella nuova letteratura (non intimista ma espressiva, dirà Bassani) e quella nuova poesia (in cui per Montale 'io' e tempo saranno gli elementi essenziali, ma presi in chiave assolutamente moderna) che pertanto sembra ancora avere bisogno di rielaborare, digerire e infine restituire a Proust quel che è di Proust: una grande rivoluzione lessicale, l'invenzione di un tempo narrativo nuovo, che deriva dall'Ottocento e apre al Novecento e che non può definirsi se non adottando le stesse parole scelte da Marcel Proust.

¹ Per le numerose citazioni del nome di Proust da parte di Bassani, cfr. G. BASSANI, *Opere*, Mondadori (I Meridiani), Milano 1998.

² ID., *In risposta* (V), in ID., *Di là dal cuore*, *ibid.*, p. 1319.

³ A proposito di Anna Banti e del suo *Artemisia* (che innesta un autoritratto autobiografico sulle vicende della pittrice del Seicento), Bassani osserva che il procedimento non è certo nuovo poiché «comune a tutto quel versante della letteratura contemporanea che annette i nomi di Proust e della Woolf, [e che] conta, all'estero come in Italia, una schiera spesso insopportabilmente oziosa e stucchevole di seguaci di maniera» (ID., *Artemisia*, in ID., *Di là dal cuore*, cit., p. 1062) ma che è nutrito di una notevole autenticità dell'ispirazione.

⁴ ID., *Racconti di Debenedetti*, *ibid.*, p. 1028. Bassani fa riferimento all'articolo di Montale del 1926 che, recensendo *Amedeo e altri racconti*, aveva parlato del «primo esempio italiano di una narrativa d'introspezione», in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose*, t. I, Mondadori, Milano 1996, p. 152.

⁵ A. DOLFI, «Meritare» il tempo, intervista a Giorgio Bassani (1979), in EAD., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Bulzoni, Roma 2003, pp.170-171.

⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁷ L'intervista del 1973 in F. CAMON, *Il mestiere di scrittore*, Garzanti, Milano 1973, p. 67.

⁸ P.P. PASOLINI, *Bassani*, in «Paragone», IV, 44, agosto 1953, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e l'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori (I Meridiani), Milano 1999, p. 502. Pasolini si riferisce al racconto ferrarese di Bassani *Una passeggiata prima di cena*, pubblicato da Sansoni nel 1953 e poi in *Cinque storie ferraresi*, Einaudi, Torino 1956.

⁹ DOLFI, «Meritare» il tempo, cit., p. 82.

¹⁰ J.Y. TADIÉ, *Proust et le roman*, p. 301 – ripreso da *Deleuze*, p. 2

¹¹ *Ibid.*, p. 295.

¹² BASSANI, *In risposta* (I), in ID., *Di là dal cuore*, cit., p. 1173.

¹³ Si tratta di una dichiarazione di Montale in D. PORZIO, *Montale in canzoniere*, in «La repubblica, Supplemento cultura», 7-8 dicembre 1980.

¹⁴ A. FABRIZI, *Montale e Proust*, Polistampa, Firenze 1999, p. 12. A proposito di

un ritorno alla lettura proustiana da parte di Montale, Contini stesso testimonia: «gli ultimi anni Montale portava regolarmente al mare il Proust della *Pléiade*, nella cui lettura progrediva molto lentamente e non risparmiando il giudizio di noia: si sarebbe detto che aggrediva sistematicamente la *Recherche* per la prima volta, dunque decenni dopo essersela velocemente appropriata con quegli occhi rapinatori», G. CONTINI, *Istantanee montaliane, Introduzione*, in *Eugenio Montale, Immagini di una vita*, a cura di F. Contorbia, Mondadori, Milano 1996², p. VII.

¹⁵ P. GADDA-CONTI, *Montale nelle Cinque Terre (1926-1928)*, in «Letteratura», XXX-XIV, 79-81, gennaio-giugno 1966, pp. 279-280. Si tratta di un commento che Montale inviò in risposta alla domanda di Piero Gadda, «per aiutar[lo] a preparare un articolo per *Domus*», pubblicato poi col titolo *La poesia di Eugenio Montale* in «Domus», VII, 74, febbraio 1934. Piero Gadda conferma: «tale testimonianza è preziosa, anche per il *distacco* con cui [Montale] si separa da un termine di Proust, molto usato dai suoi critici negli anni in cui Proust teneva il campo», P. GADDA-CONTI, *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Pan, Milano 1974, p. 137.

¹⁶ L. BLASUCCI, *Di Contini su Montale*, in *Contini vent'anni dopo, Il romanista, il contemporaneista* (Atti del Convegno internazionale di Arcavacata), Università della Calabria 14-16 aprile 2010, a cura di Nicola Merola, ETS, Pisa 2011, p. 131. Diversa fu nello stesso periodo l'interpretazione storica ed esistenziale fatta da Sergio Solmi, che Montale apprezzerà di più.

¹⁷ G. CONTINI, *Introduzione a Ossi di seppia* (pubblicato sotto il titolo *Introduzione a Eugenio Montale*, in «Rivista rosminiana», 1933), ora in ID., *Una lunga fedeltà*, Einaudi, Torino 1974, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11

¹⁹ ID., *Dagli Ossi alle Occasioni*, in *ibid.*, p. 28. Nel 1938, data della prima pubblicazione dell'articolo in «Letteratura», 8, *Le occasioni* non esistevano ancora: Contini si basò sulle ventisette poesie posteriori agli *Ossi* pubblicate da Montale in diverse riviste.

²⁰ G. CONTINI, *Eugenio Montale*, in ID., *La letteratura italiana. Otto-Novecento* (1974), Rizzoli, Milano 1992, p. 335. Già nel suo saggio in francese *Pour présenter Eugenio Montale* del 1946, Contini guida il lettore francese con espressioni assolutamente proustiane e riconoscibili, come «ces moments exceptionnels et privilégiés dans *Ossi di seppia*», o ancora l'idea che la salvezza si precisi «historiquement dans la résurrection d'un passé». Per approfondire il triangolo Contini-Montale-Proust, rimando al mio contributo: I. ANTICI, *Comment Montale est devenu proustien*, in «Ermeneutica letteraria », n. X, Pisa-Roma 2014, pp. 141-150 (Actes du colloque international *Gianfranco Contini entre France et Italie: philologie et critique*, Université de Clermont-Ferrand, 30 mai-1 juin 2013).

²¹ CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 17. La citazione è tratta da M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, 4 tomes (publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié), Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1987-1989, *Albertine disparue*, t. IV, p. 72.

²² *Ibid.*, p. 20.

²³ I. SVEVO, *Romanzi e «continuazioni»*, vol. I, Mondadori, Milano 2004, p. 1228.

²⁴ G. DEBENEDETTI, *Saggi critici*, con *Prefazione* del 1945, Mondadori, Milano 1999, pp. 458-474.

²⁵ I. SVEVO, *Carteggio Svevo-Montale*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 5.

²⁶ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998, p. 542.

²⁷ *Ibid.*, pp. 552-553.

²⁸ *Ivi.*

²⁹ Ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, vol. I, Mondadori (I Meridiani), Milano 1996, pp. 347-349.

³⁰ *Ibid.*, p. 347.

³¹ *Ibid.*, p. 348.

³² DEBENEDETTI, *Saggi critici*, cit., p. 468.

³³ SVEVO, *Carteggio Svevo-Montale*, cit., p. 92

³⁴ A. DOLFI, *Le forme del sentimento*, Liviana, Padova 1981, p. 81.

³⁵ E. MONTALE, *È ancora possibile la poesia? Discorso tenuto all'Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975*, in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1998, p. 13.

³⁶ Per le intertestualità puntuali tra Bassani e Proust cfr. B. URBANI, *Traces proustiennes chez Giorgio Bassani*, in «Transalpina», 7, 2004, pp. 115-132; e I. CAMPEGGIANI, *Proust nell'opera di Bassani*, in «Chroniques italiennes», 23, 2/2012, Université Paris Sorbonne Nouvelle <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web23/Campeggiani-Proust.pdf>> (ultimo accesso 15/07/2015). Campeggiani in particolare trova ne *Il Giardino dei Finzi-Contini* lo stesso proustiano «ruolo a posteriori rivelatore del tempo» (p. 55) oltre che alcune evidenti ispirazioni tematiche, come l'alterigia affascinante dei Guermantes trasfusa nell'«ereditaria superbia», nell'«isolamento», addirittura nel «sotterraneo, persistente antisemitismo da aristocratici» dei Finzi-Contini (pp. 25-26).

³⁷ Per il commento ai *Limoni* e altre intertestualità, si rimanda a FABRIZI, *Montale e Proust*, cit., pp. 29-33.

³⁸ PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., I, p. 48. Per Montale cfr. *Flussi*, in *Ossi di seppia*: «così un giorno / il giro che governa / la nostra vita ci addurrà il passato/ lontano, franto e vivido, stampato / sopra immobili tende da un'ignota lanterna», E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 77.

Indice dei nomi

- AGOSTINI-OUAFI, VIVIANA 48, 124
ALBERTI, GUGLIELMO 48
ALFONZETTI, BEATRICE 29, 32
ALVARO, CORRADO 114, 124
ANDERSON, SHERWOOD 147
ANTICI, ILENA 90, 161
ARAGON, LOUIS 72, 78
ARGAN, GIULIO CARLO 48
ASSUNTO, ROSARIO 48
AUERBACH, ERIC 12, 13, 55

BACHTIN, MICHAEL 100
BAGNOLI, PAOLO 48
BALZAC, HONORÉ DE 14, 62, 65, 157
BANFI, ANTONIO 120, 123, 127, 128
BANTI, ANNA 19, 21, 22, 26, 31, 160
BARBARILLO, SALAS 37
BARDOT, BRIGITTE 73, 75
BARENGHI, MARIO 65, 66
BARTHES, ROLAND 55, 62, 65-67, 136
BASSANI, GIORGIO 8, 114, 124, 145-150, 153, 157-160, 162
BAUDELAIRE, CHARLES 40, 66, 118, 126
BAYARD, PIERRE 79-83, 90
BAZIN, ANDRÉ 76
BECCARIA, GIAN LUIGI 51
BECKETT, SAMUEL 6, 35, 48, 53-63, 66
BELPOLITI, MARCO 61, 64-67
BENJAMIN, WALTER 49, 66
BERARDINELLI, ALFONSO 48
BERETTA ANGUISSOLA, ALBERTO 118, 126
BERGER, HELMUT 135, 137, 138
BERGSON, HENRI 8, 29, 55, 116, 117, 122, 123, 125, 128
BERTINI, MARIOLINA 20, 30, 31, 50, 124
BERSANI, MAURO 48-51
BIGONGIARI, PIERO 37
BLASUCCI, LUIGI 151, 161
BLOOM, HAROLD 53, 54, 63, 85
BO, CARLO 37
BONFANTINI, MARIO 115, 124, 125
BONSANTI, ALESSANDRO 36, 37, 48
BOGLIOLO, GIOVANNI 114, 115, 118, 124, 125, 128, 129
BORGESE, GIUSEPPE ANTONIO 120, 122, 123, 128, 129
BOSETTI, GILBERT 48, 50, 124
BOSSI, ELDA 123, 129
BOUBÉE, ELENA 126
BRANDO, MARLON 137
BUTOR, MICHEL 85, 90

CALVINO, ITALO 8, 56, 57, 61, 79, 81, 83-91
CAMON, FERDINANDO 160
CAMPEGGIANI, IDA 162
CAMPO, CRISTINA 19, 30
CAPASSO, ALDO 115, 124, 125
CAPRONI, GIORGIO 24, 25, 31
CAPUTO, RINO 49
CARAVAGGIO 51
CARROLL, LEWIS 57
CASNATI, FRANCESCO 113-115, 118-120, 126, 127
CECCHI, EMILIO 31, 114
CECCHI D'AMICO, SUSO 133-136, 138, 141, 142
CELATI, GIANNI 8, 53-67
CÉLINE, LOUIS-FERDINAND 54, 57
CHECOV, ANTON 115
CIALENTE, FRANCA 22, 23, 31
CITATI, PIETRO 17, 34, 35, 47, 48
CLARAC, PIERRE 24, 109
COLOMBANI, FLORENCE 143
COLOMBI, ROBERTA 49
COMPAGNON, ANTOINE 11, 65, 96, 109
CONRAD, JOSEPH 149
CONTINI, GIANFRANCO 8, 21, 31, 34, 36, 42, 45, 47, 48, 50, 51, 55, 145, 150, 154, 156, 157, 160, 161
CONTORBIA, FRANCO 51, 161
CORDELLI, FRANCO 23, 31
CORNEILLE, PIERRE 80
CORTELLESA, ANDREA 43, 61, 64, 66, 67
CRÉMIEUX, BENJAMIN 123
CREMONTE, LELIO 115, 125
CROCE, BENEDETTO 8, 29, 114, 115, 117,

- 123, 126, 127, 129
 CUMPETA, SILVIO 125
 CURTIUS, ERNST ROBERT 12, 13, 55, 102,
 110, 116, 125
 CUSATELLI, GIORGIO 47
 CUVIER, GEORGES 14
- D'AMBRA LUCIO 8, 31
 D'ANNUNZIO, GABRIELE 12, 29
 D'ERME, ELISABETTA 65
 DE AGOSTINI, DANIELA 124, 128
 DEBENEDETTI, GIACOMO 8, 12, 20, 21, 31,
 35, 38, 40, 41, 46, 48, 49, 51, 55, 65,
 93, 102, 107, 110, 111, 114, 119, 120,
 124, 126, 145, 147, 150, 152, 154, 155,
 157, 160, 162
 DE LAUDE, SILVIA 160
 DE MAN, PAUL 56, 60
 DE MARIA, LUCIANO 49, 115, 124, 125
 DE ROBERTIS, GIUSEPPE 148
 DELEUZE, GILLES 13, 14, 49, 55, 58, 149,
 160
 DELFINI, ANTONIO 56, 63
 DELON, ALAIN 137, 138
 DERRIDA, JACQUES 56
 DESCARTES, RENÉ (CARTESIO) 96, 147
 DESCOMBES, VINCENT 109, 121, 128
 DESSI, GIUSEPPE 146
 DEVOTO, GIACOMO 48
 DI GIURO, VITTORIO 48
 DOLFI, ANNA 30, 48, 49, 110, 124, 143,
 145, 147, 157, 160, 162
 DONNARUMMA, RAFFAELE 51
 DORFFMANN, ROBERT 138
 DOSTOEVSKIJ, FËDOR 35, 36, 115, 142
 DOUCHET, JEAN 72
 DREYFUS, ROBERT 109
 DUGAS, LUDOVIC 115-116, 125
 DUMAYET, PIERRE 71
- ELIOT, THOMAS STEARNS 80
 EVANS-PRITCHARD, EDWARD 61, 62, 66
- FABBRI, PAOLO 62
 FABRIZI, ANGELO 150, 159, 160, 162
 FAETI, ANTONIO 62
- FAGGI, ADOLFO 113-116, 125
 FAITROP-PORTA, ANNE CHRISTINE 124
 FARAONE, ROSELLA 126
 FERRATA, GIANSIRO 48
 FERRÉ, VINCENT 24, 90, 109
 FERRONI, GIULIO 31, 147
 FISH, STANLEY 83, 84, 90
 FLAUBERT, GUSTAVE 63, 127
 FORTINI, FRANCO 103
 FOSSATI, PAOLO 62
 FOUCAULT, MICHEL 56
 FRAISSE, LUC 109
 FRAZER, JAMES 61
 FREDÀ, GIANLUCA 66
 FREUD, SIGMUND 14, 16, 35, 36, 76
 FROSALI, SERGIO 48
 FUSILLO, MASSIMO 93, 100-103, 108, 110
- GABELLONE, LINO 62
 GADDA, CARLO EMILIO 8, 29, 33-51
 GADDA CONTI, PIERO 150, 161
 GARAVINI, FAUSTA 31
 GARIBALDI, GIUSEPPE 140
 GAVAZZENI, GIAN ANDREA 48
 GENETTE, GÉRARD 87, 91
 GERVASI, PAOLO 48, 49, 51
 GIANNANTI, ALESSIO 124
 GIDE, ANDRÉ 37, 158
 GINZBURG, CARLO 8, 11-17, 53, 56, 57, 62,
 63, 65
 GINZBURG, NATALIA 19-21, 23, 24, 29, 31,
 63, 124
 GIORGI, GIORGETTO 115, 127
 GIORGIO, ADALGISA 32
 GIRARD, RENÉ 66, 67
 GIULIETTI, GIULIANA 66
 GNOLI, ANTONIO 67
 GODARD, JEAN-LUC 8, 69-78
 GOETHE, JOHANN WOLFGANG 98, 100
 GRASSO, GIUSEPPE 114, 124
 GUERCIO, FRANCESCA 49
 GUNDOLF, CORDELIA 47
- HADDAD, KAREN 81-83, 90
 HAHN, REYNALDO 101, 110
 HARTMANN, EDUARD VON 115

- HAWTHORNE, NATHANIEL 54
 HEMINGWAY, ERNEST 147
 HENRY, ANNE 109
 HERMETET, ANNE RACHEL 48, 124
 HITCHCOCK, ALFRED 69, 70, 74, 77
- ISELLA, DANTE 47
 IZZO, CARLO 61
- JAMES, HENRY 80, 147, 149
 JULY, SERGE 69, 78
 JOYCE, JAMES 28, 37, 40, 55-57, 63, 65, 93,
 98-101, 104, 147, 149, 158
- KAFKA, FRANZ 54, 91, 93, 101
 KOLB, PHILIP 108, 143
 KRAVANJA, PETER 134, 142
- LAGORIO, GINA 29
 LANG, FRITZ 76, 77
 LANGE, FRIEDRICH ALBERT 115, 125
 LARBAUD, VALERY 155, 158
 LAVAGETTO, MARIO 31, 110, 124
 LAVATER, JOHANN KASPAR 14
 LEIBNIZ, GOTTFRIED 36, 49
 LÉVY-BRUHL, LUCIEN 118
 LIBERATI, ARNALDO 47, 48, 78
 LICARI, ANITA 65, 67
 LOLLOBRIGIDA, GINA 89
 LOSEY, JOSEPH 70
 LUGLI, VITTORIO 48
- MACCAGNANI, ROBERTA 67
 MACCHIA, GIOVANNI 8, 50
 MAETERLINCK, MAURICE 115
 MAGOUTIER, PAUL 141, 143
 MALINOWSKI, BRONISLAW 61
 MANN, THOMAS 148, 149
 MANGANELLI, GIORGIO 57, 62
 MANGANO, SILVANA 138
 MANSFIELD, KATHERINE 55, 147
 MANTE-PROUST, SUZY 70, 138
 MANZONI, ALESSANDRO 51, 65, 67, 115
 MANZOTTI, EMILIO 49
 MARANINI, GIUSEPPE 123
 MARANINI, LORENZA 13, 35, 47, 113-115,
 118, 120-123, 127-129
 MARANINI, PAOLO 123
 MÁRQUEZ, GABRIEL GARCÍA 100
 MARTINA, SABRINA 49, 100
 MARX, (FRATELLI) 57
 MAUBLANC, RENÉ 126
 MAURIAC, FRANÇOIS 70
 MAUROIS, ANDRÉ 47
 MAZZACURATI, GIANCARLO 51
 MAZZONI, GUIDO 93, 103-106, 108, 110-
 111
 MEAD, MARGARET 61
 MEDIOLI, ENRICO 113, 138, 142
 MELANDRI, ENZO 56, 62
 MELLARINI, BRUNO 31
 MEROLA, NICOLA 161
 MIELVAQUE, MARCEL 109
 MIX, PAOLO 48
 MOLIERE 89
 MONTALE, EUGENIO 8, 21, 31, 37, 103,
 145-147, 150-162
 MORACE, ALDO MARIA 124
 MORANTE, ELSA 8, 19, 28, 29
 MORAVIA, ALBERTO 8, 69-78
 MORELLI, GIOVANNI 14, 16
 MORETTI, FRANCO 93, 97-103, 107-110
 MURASAKI, SHIKIBU 158
 MUSIL, ROBERT 46, 51, 101, 106
- NATOLI, GLAUCO 48
 NERI, GUIDO 56, 58, 62, 65
 NIETZSCHE, FRIEDRICH 14, 129
- OLIVIER, LAURENCE 137
 ORLANDO, FRANCESCO 17, 54, 65, 109, 110
 ORTESE, ANNA MARIA 19
- PAINTER, GEORGE 35, 48
 PALUMBO MOSCA, RAFFAELLO 48, 50
 PASCAL, BLAISE 96
 PASOLINI, PIER PAOLO 148, 160
 PATRIZI, GIORGIO 47
 PIAZZA, MARCO 49, 90, 109, 110, 127
 PIETRANTONIO, VANESSA 31, 124
 PINTO, PAOLO 114, 124
 PIPERNO, ALESSANDRO 54, 65

- PORZIO, DOMENICO 160
 POULET, GEORGES 55, 58
 POUND, EZRA 63
 PRATO, DOLORES 28
 PRAZ, MARIO 48
- QUEVEDO, FRANCISCO 37
- RABONI, GIOVANNI 17, 47
 RACCANELLO, MANUELA 124
 RACINE, JEAN 80
 RAIMONDI, GIUSEPPE 48
 RAMONDINO, FABRIZIA 19, 29, 32
 RIBOT, THÉODULE 118
 RICOEUR, PAUL 55
 RIVIÈRE, JACQUES 93, 108, 142
 ROMANO, LALLA 19, 23-28, 31, 32
 ROSSI, ALBERTO 48
 ROSCIONI, GIAN CARLO 49
 RUSCHIONI, MARCO 32
 RUSKIN, JOHN 12
 ROSI DORIA, MARCO 32
- SADE (MARCHESE) 56, 62
 SAID, EDWARD 67
 SAND, GEORGE 27
 SANDRE, YVES 109
 SANVITALE, FRANCESCA 19, 29
 SANZIO, ALAIN 142
 SAPIENZA, GOLIARDA 28
 SAVOIA (FAMIGLIA) 140
 SAURAT, DENIS 119, 120, 126, 128
 SCHACHERL, BRUNO 124
 SCHIFANO, LAURENCE 142
 SCHOPENHAUER, ARTHUR 122
 SEGRE, CESARE 31, 32, 150
 SEPE, FRANCO 29, 32
 SERENI, VITTORIO 103, 110
 SETTI, NADIA 32
 SHAKESPEARE, WILLIAM 115
 SAINT-SIMON, CLAUDE-HENRI DE 132, 139
 SICILIANO, ENZO 142
 SIMONE, FRANCO 48
 SIRONI, MARCO 65
 SITI, WALTER 160
 SOJA, EDWARD WILLIAM 65
- SOLMI, SERGIO 48, 161
 SPAZIANI, MARIA LAURA 17, 47
 SPINOZA, BARUCH 96
 SPITZER, LEO 12, 13, 17, 35, 47, 55
 STÉPHANE, NICOLE 138
 SVEVO, ITALO 37, 145, 146, 149, 152-158, 161, 162
 SWIFT, JONATHAN 57
- TADIÉ, JEAN-YVES 24, 31, 90, 108, 109, 142, 149, 160, 161
 TAYLOR, EDWARD 61
 TECCHI, BONAVENTURA 36
 THIRARD, PAUL-LOUIS 142
 TILGHER, ADRIANO 113-118, 125, 126
 TOLSTOJ, LEV 16
 TREVES, GIORGIO 133, 142
 TRISTANO, ALBERTO ALFREDO 65
 TROMPEO, PIETRO PAOLO 48
 TOZZI, FEDERIGO 147
- UNGARETTI, GIUSEPPE 8
 URBANI, BERNARD 124, 162
- VACCARI SPAGNOL, ELENA 48
 VALÉRY, PAUL 80
 VALESIO, PAOLO 62
 VARESE, CLAUDIO 48
 VELA, CLAUDIO 47
 VERGA, GIOVANNI 147
 VISCONTI, GIUSEPPE 133
 VISCONTI, LUCHINO 8, 70, 131-143
 VITTORINI, ELIO 37, 48
 VOLTAIRE 16
- WATT, ADAM 109
 WEST, REBECCA 66
 WHITEHEAD, ALFRED NORTH 40
 WIAZEMSKY, ANNE 70, 78
 WILSON, EDMUND 40, 41, 49
 WOLF, MARYANN 56, 65
 WOOLF, VIRGINIA 22, 37, 55, 147, 160
- ZAMPA, GIORGIO 31, 161, 162
 ZECCHI, LINA 67
 ZOLA, ÉMILE 62

Continuazione e approfondimento degli studi internazionali dedicati a Proust negli ultimi anni, questo volume vuole rendere conto delle relazioni che il romanzo francese *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) ha intrattenuto e continua a tessere con la letteratura italiana. Una rilettura inedita del primo Proust si rivela un punto di partenza necessario per studiare il fenomeno del proustismo degli anni Venti e Trenta e misurare l'eredità lasciata da quella ricezione a tutto il Novecento italiano.

Di taglio comparatistico e filosofico, i contributi presentati in questo volume rendono conto dei punti di vista diversi di scrittori, scrittrici, poeti e registi italiani di fronte alla grande opera di Proust, così come di alcune riflessioni critiche originali che vengono a rinsaldare la consapevolezza di un debito attuale, non solo della letteratura ma anche della critica italiana, verso l'estetica proustiana.

