

Gennaro Oliviero

Apparizioni pittoriche nella Recherche



opera di Jean-Baptiste-Siméon Chardin

Possiamo dunque ritenere che Proust visitò molte mostre di pittura tra la fine dell' '800 e i primi decenni del '900 (fino a quella dei pittori olandesi al Jeu de Paume del 1921) e non ha mancato di lasciarne traccia nella sua opera, al punto tale che si potrebbe pensare che la Recherche sia essa stessa un'apparizione di quadri

eBook n. 141

Pubblicato da *LaRecherche.it*

[Saggio]

SOMMARIO

Introduzione

I *Salons* d'arte

La formazione artistica del giovane Proust

Le esposizioni visitate

La *Recherche*: “un'apparizione di quadri”

“Tableaux exposés et tableaux cachés dans la *Recherche*”

Rembrandt, Vermeer, Chardin

I significati nascosti nell'opera proustiana

Proust pittore neoimpressionista

Storicismo metastorico: una visione dell'arte

Chi era Elstir?

Il côté filosofico

Proust e il Giapponismo

“Une exposition de cent tableaux hollandais”

Note al testo

Note sull'Autore

*Depuis que j'ai vu au musée de La Haye la Vue de Delft,
j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde.*

(Proust à Jean-Louis Vaudoyer,
Correspondance, t. XX, 2 mai 1921, 226)

Other novelists describe or invent worlds.

Remembrance of Things Past is an entire universe.
(Howard Moss, *The Magic Lantern of Marcel Proust*)

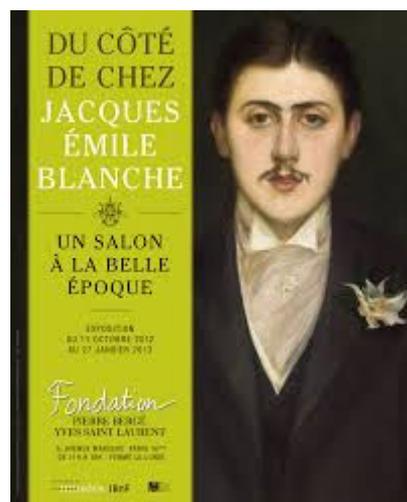
INTRODUZIONE

L'iniziativa dell'Antologia del 2013 della *Rivista letteraria libera* – *LaRecherche.it*, dedicata ai *Salons* di pittura, si colloca quest'anno in un contesto particolarmente significativo: per scrittori come Marcel Proust, che ci hanno lasciato un solo capolavoroⁱ che ha oscurato i meriti delle altre loro opere, il vero anniversario non corrisponde alle ricorrenze della nascita o della morte ma alla data dell'apparizione della loro opera maggiore; il 2013 è dunque il centenario proustiano più significativoⁱⁱ: *Du côté de chez Swann*, primo volume della *Recherche*, fu pubblicato il 14 novembre 1913. Dopo un lavoro di anni fatto anche di sospensioni, di arresti, di riprese, di tagli, di aggiunte, usciva la prima parte di *Alla ricerca del tempo perduto*ⁱⁱⁱ, in una tiratura di 1750 esemplari, presso Bernard Grasset. E iniziava così – come ha scritto Giovanni Macchia - «l'età insieme del battesimo e della passione, di cui ritroviamo testimonianza diretta nelle lettere che sono state raccolte con infaticabile lena da Philip Kolb nel volume XIII della *Correspondance* (Paris, Plon,1985)»^{iv}.

I SALONS D'ARTE

La più importante esposizione d'arte francese – *le Salon* (che si svolgeva nel *Salon Carré* del Louvre, da cui il nome) – fu organizzata nel '700, con periodicità variabile, (con gli auspici dell'Accademia), diventata poi annuale sotto il controllo dei professori dell'École des Beaux – Arts, che formeranno la giuria delegata a decidere insindacabilmente dell'ammissione degli artisti. Questo dominio dell'ufficialità accademica fu scosso da episodi clamorosi per iniziativa di pittori rifiutati dalla giuria: come quella di Courbet, che nel 1855 diede vita al padiglione del “realismo”, o quella del gruppo degli impressionisti, che crearono nel 1863 il *Salon des Refusés*. La fondazione, da parte di Seurat e di Signac, del *Salon des Indépendants* mise definitivamente in crisi la tradizionale istituzione, che perse gradualmente la sua importanza.

Nel 1891 fu creata la *Société Nationale des Beaux-Arts*, esponendo nel *Salon du Champs-de-Mars*. Nel 1903 viene ideato il *Salon d'Automne*.



Jacques-Émile Blanche, “Un Salon à la belle époque”

Va ricordato che nel 1845 fu pubblicata dalla rivista *l'Artiste* il primo articolo di Baudelaire sui *Salons* in cui si esalta la figura di Eugène Delacroix definito «il pittore più originale dei tempi antichi e moderni». In occasione del *Salon* del 1846 Baudelaire scrisse un saggio intitolato *A che serve la critica?* in cui sosteneva che la vera critica «deve essere parziale, appassionata, politica, vale a dire condotta da un punto di vista esclusivo, ma tale da aprire il più ampio degli orizzonti». Non va dimenticato che altri illustri scrittori hanno scritto di pittura: Diderot, Goncourt, Gautier hanno consolidato i legami che uniscono scrittori e pittori. Oggi la situazione è notevolmente mutata; la critica occupa, nell'attuale sistema dell'arte, uno spazio periferico e marginale. Nuove figure più aggressive, quali i mercanti e i collezionisti, i signori delle aste e i curatori, in uno scambio di ruoli e funzioni, hanno in parte sostituito il lavoro critico. Conseguentemente anche il significato e l'importanza delle riviste d'arte nel tempo appaiono profondamente mutati, come emerge dagli studi contenuti nel volume *Riviste d'arte tra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni* (a cura di Gianni Carlo Sciolla, Milano, Skira, 2003). Con specifico riferimento alla situazione francese, si può invece consultare il volume di Y. Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris - 1905-1940*, (Entr'revues, Paris, 1993).

Naturalmente Parigi, per molto tempo principale capitale d'Europa, fu sempre sede di un'attività artistica molto intensa, attirando nell' '800 e nel '900 anche artisti d'Oltreoceano. Coloro che amavano la pittura e le arti

decorative in genere, trovavano nella *Ville Lumière* un punto d'approdo sognato, agognato e spesso vissuto.

Sul finire del secolo, cioè intorno al 1900, le esposizioni – accompagnate da un'abbondante pubblicità nei giornali e nelle riviste d'arte – erano diventate un'attività importate non solo per gli storici dell'arte, ma anche per i promotori del turismo. Come ha scritto Antoine Compagnon nel suo saggio “Proust au musée” (in *Marcel Proust – l'écriture et les arts*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1999) l'élite sociale e artistica si recava in pellegrinaggio non soltanto a Bayreuth ma anche ad Amsterdam per «Rembrandt» (nel 1898), a Bruges per i «Primitivi fiamminghi» (nel 1902) o a Parigi^v; nel 1904, per i «Primitivi francesi», al Louvre; nel 1905 per la retrospettiva di Wistler a l'École des Beaux-Arts o nel 1921 per l'esposizione dei pittori olandesi al Jeu de Paume, che Proust utilizzò come “scena” per la morte di Bergotte davanti alla *Veduta di Delft* di Vermeer^{vi}, «prêtée, comme l'indique une parenthèse, par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise»^{vii}.

* * *

L'edizione seguita di *À la recherche du temps perdu* nel presente scritto è quella pubblicata a cura di Jean-Yves Tadié per la «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, t. I, 1987; tt. II e III, 1988; t. IV, 1989 (designata, d'ora in poi, con la sigla RTP; quando non si dà luogo a dubbi, si indica, per brevità, solo il nome del tomo e il numero di pagina).

LA FORMAZIONE ARTISTICA DEL GIOVANE PROUST

Proust amava molto la pittura; secondo Jacques Guérin Proust «fut passionné de peinture, mais en esthète plus qu'en connaisseur, en mondain captif du snobisme des salons qu'il cultiva jusqu'à sa mort» (lettera del 17 aprile 1991 a Georges Lemoine, in *Proust et les peintres*, catalogo dell'esposizione organizzata dal Museo di Chartres nel 1991).

Nel 1891 Proust pubblica in *Le Mensuel*, sotto due diversi pseudonimi, due recensioni di *Salons*. Il primo – firmato Brabant - dedicato all'*Exposition Internationale de peinture*, presentata alla Galerie Georges Petit, esordisce con severità: «Petite salle, petits tableaux, et j'allais dire, injustement, petit art»; ma prosegue dicendo : «et si on est troublé au premier coup d'oeil, on est enchanté ensuite de la variété des manifestations actuelles de l'art». Nella seconda recensione – firmata Fusain – Proust si pone la domanda : «Qu'est-ce que cette “grande peinture”?», dopo aver constatato : «Nous avons, cette année encore, deux clans de peintres qui se font la guerre: ceux des Champs-Élysées, ceux du Champs-de-Mars. Les uns tiennent pour la tradition, il sont l'École; les autres se proclament la jeunesse et la liberté».

È significativo evidenziare – con riferimento al tema della presente Antologia de LaRecherche.it del 2013 – che il titolo di questa seconda recensione di Proust è *Impressions des Salons*. L'apprezzamento critico dell'arte da parte di Proust è basato sia sull'esperienza visiva sia su una formazione libresca; egli trova nei *Salons* di Baudelaire un modello di scrittura teorica di un poeta dell'arte; prende conoscenza dell'opera del fondatore della *Gazette des Beaux-Arts*, Charles Blanc, nella

Théorie des Arts au XIX siècle; «mais il juge sévèrement *Les Maîtres d'autrefois* du peintre et critique Eugène Fromentin».

In sostanza, si può dire che fin da giovane Proust ha ripreso la tradizione degli scrittori del XIX secolo di “parlare dei pittori”^{viii}; egli non solo fu un assiduo frequentatore di mostre ma anche collezionista di foto, immagini, riproduzioni, ecc. di opere pittoriche. Volle metaforizzare il suo interesse per la pittura creando un importante personaggio della *Recherche*, Elstir, un pittore che compare per la prima volta in *Un amour de Swann*. Personaggio, Elstir, in cui si riassumono tanti pittori amati da Proust delle cui opere – per molti di essi – ebbe una conoscenza diretta attraverso le esposizioni che visitò. Ma quali furono queste esposizioni? Una risposta all’interrogativo potrebbe essere fornito dalla consultazione della monumentale raccolta in 21 tomi, curata da Philip Kolb (*Correspondance 1880-1922*, Plon, 1970-73), che con immane fatica, a cui ha dedicato si può dire tutta la vita, – essendosi occupato dell’argomento già nella tesi di laurea – ha raccolto la corrispondenza proustiana edita e inedita^{ix}. In alcune lettere Proust racconta ai suoi interlocutori di visite fatte a esposizioni e musei, per cui si potrebbe da qui ricavare un primo “elenco”, che andrebbe poi integrato con le notizie ricavabili dalle tante biografie su Proust, a partire da quella di Jean-Yves Tadié (*Vita di Marcel Proust*, Mondadori, 2002), che contiene capitoli come “Ritratti di pittori”, “Vita parigina” e altri sette capitoli intitolati “Vita quotidiana”, riguardanti gli anni 1914-15-16-17-18-19-20.

Una ricerca condotta sulle pubblicazioni sopra riportate potrebbe fornire un quadro tendenzialmente completo del rapporto di Proust con le opere pittoriche viste nel corso della sua esistenza. Lasciamo però quest'esercizio a qualche *amateur* ... volenteroso, al quale suggerisco di consultare preliminarmente il saggio di Antoine Compagnon, *Proust au musée*, in *Marcel Proust – l'écriture et les arts*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard/Bibliothèque Nationale de France/Réunion des musées nationaux, 1999). Altre opere consultabili sono le seguenti:

AA.VV., *Proust et les peintres*, catalogo dell'esposizione organizzata dal Museo di Chartres nel 1991;

Yann Le Pichon, *Le Musée retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Stock, 1990;

Paola Placella Sommella, *Marcel Proust e i movimenti pittorici di avanguardia*, Roma, Bulzoni, 1982;

Lorenzo Renzi, *Proust e Vermeer*, Bologna, Il Mulino, 1999;

Kazuyoshi Yoshilawa, *Proust et l'art pictural*, Paris, Champion, 2010.

LE ESPOSIZIONI VISITATE

È noto che l'atmosfera familiare di Proust è ricca di discussioni sull'arte. Una lettera di Marcel alla madre, da Auteuil, nel settembre 1887, ci fornisce l'eco di un dialogo fra il prozio Louis Weil e sua cugina: «Mon oncle l'a abîmée parce qu'elle avait l'audace de dire: “Je n'aime pas Ingres”. La discussion s'est envenimée: mon oncle a déclaré Nuna incompétente en peinture». (*Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, tome I, 1976, p. 102*).

Quando iniziarono per Proust le visite alle mostre? Forse a partire dal 1887, all'età di sedici anni, allorché si recò a visitare le esposizioni di acquerellisti che, dal 1882 si tenevano alla Galerie Georges Petit. Un'eco di tali visite è presente nella *Recherche*: «Je continuai à aller aux Champs-Élysées les jours de beau temps, par des rues dont les maisons élégantes et roses baignaient, parce que c'était le moment de la grande vogue des Expositions d'Aquarellistes, dans un ciel mobil et léger» (*RTP, I, p. 480*).

Nel 1895 Proust va a vedere “Les Cathédrales” di Monet esposte da Durand – Ruel e accompagna Madeleine Lemaire al vernissage del *Salon du Champs-de-Mars*. Nel 1896 Marie Nordlinger, cugina di Reynaldo Hahn, gli farà conoscere gli *Ateliers de l'Art Nouveau*. Sono questi soltanto alcuni riferimenti alla frequentazione di esposizioni di pittura.

Proust ebbe anche rapporti con molti artisti (alcuni dei quali furono suoi amici come Jacques Émile Blanche e Paul Baignères)^x. Nei salotti di Mme Auberon de Nerville, Mme Armand de Caillavet, la Princesse Mathilde (dove conobbe Helleu), Madeleine Lemaire (la “pittrice dei fiori”, gran

personaggio dei *Salons Artistes*) conobbe gli artisti più in vista: Hébert, Doucet, Jean Béraud, Puvis de Chavannes, Édouard Detaille, Léone Bonnat, Clairin, Madrazo. Nel *Figaro* del 13 maggio 1903 pubblicherà i suoi ricordi di serate tra gli artisti: *La Cour aux lilas et l'atelier des roses. Le Salon de Mme Madeleine Lemaire*.

Nel 1892, la *Revue Illustrée* presenta un questionario da compilare: *Confidences de Salon*; alla domanda *Mes peintres favoris*, Proust indica Léonard de Vinci e Rembrandt.

LA RECHERCHE: “UN’APPARIZIONE DI QUADRI”

Possiamo dunque ritenere che Proust visitò molte mostre di pittura tra la fine dell' '800 e i primi decenni del '900 (fino a quella dei pittori olandesi al Jeu de Paume del 1921) e non ha mancato di lasciarne traccia nella sua opera, al punto tale che si potrebbe pensare che la *Recherche* sia essa stessa un'apparizione di quadri, stando alle argomentazioni contenute in opere come *Le Musée retrouvé de Marcel Proust* di Yann le Pichon, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust* di Eric Karpeles, *Proust et l'art pictural* di Kazuyoshi Yoshikawa.

Il libro di Yoshikawa – scrive Luzius Keller in “Tableaux exposés, et tableaux cachés, dans *À la recherche du temps perdu*” (in *Marcel Proust Aujourd'hui*, n. 8, 211, édité par Sjef Houppermans, Amsterdam, 2011, pp. 115-117) si distingue dagli altri due sopra citati in quanto l'autore tiene conto non solo dei quadri esplicitamente menzionati o dei quali vi sono nella *Recherche* allusioni più o meno rintracciabili, ma anche di alcuni quadri *cachés*, nascosti.

Kazuyoshi Yoshikawa ha studiato in particolare l'importanza di Rembrandt nell'opera di Proust. L'analisi ha riguardato il frammento su Rembrandt presente nello studio “Chardin et Rembrandt” di Proust datato 1895 e ha identificato i quadri ai quali egli fa allusione, quadri che si trovano tutti al Louvre e dei quali di seguito, in parte, risulta mutata l'attribuzione. Ha anche analizzato i frammenti di scritti su Rembrandt che datano qualche anno più tardi, ma la cui data esatta è difficile precisare: sono stati scritti immediatamente dopo la visita della mostra di Rembrandt ad Amsterdam nell'ottobre del 1898 o nel 1900, dopo la morte di Ruskin, o la redazione è collocata in due momenti differenti? Comunque sia,

Kazuyoshi Yoshikawa ha trovato in questi frammenti – come anche nella *Recherche* – numerose allusioni non solo ai Rembrandt del Louvre, ma anche a quelli che Proust aveva visto nella mostra di Amsterdam.

La parte della *Recherche* in cui sono maggiormente presenti i riferimenti alla pittura è *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Va ricordato al riguardo il brano in cui Proust riprende un procedimento narrativo già sperimentato in *Dalla parte di Swann* con le passeggiate verso Méseglise e verso Guermantes e che consiste – come nei “Quadri di una esposizione” di Moussorgski – nel condurre il lettore da un quadro a un altro.

Nelle passeggiate intorno a Balbec si vedono sfilare delle marine, dei paesaggi e anche la vista di una chiesa coperta di edera, quadri citati nel testo che ricordano opere realmente esistenti: come una marina di Turner o anche la chiesa di Criqueboeuf di Bodin.

Sempre in *All'ombra delle fanciulle in fiore*, nella descrizione della partenza da Balbec, numerosi pittori sono citati esplicitamente: Chardin e Whistler a proposito del cappello di Françoise, Mantegna e Veronese al momento della partenza dalla stazione di Saint-Lazare. Poco dopo la partenza del treno, Marcel si reca al bar e quando rientra nello scompartimento la nonna, credendolo un po' “brillo”, lo invita a riposarsi e gli porge un libro di Madame de Sévigné. Questo volume fa da cornice alla scena seguente, scena di sogno e di divagazione che approda ad una scena di lettura. Il personaggio che regge un libro ma che guarda altrove ci ricorda subito alcuni quadri di Vermeer (per

esempio i musicisti del Rijksmuseum e della collezione Frick) come anche un quadro di Manet (quello della lettrice che interrompe la sua lettura alla stazione di Saint-Lazare presente alla National Gallery di Washington). La mente corre subito al personaggio che accoglie il lettore all'inizio della *Recherche*.

Lo stato di ubriacatezza è in qualche senso un'estasi che somiglia a quella provocata dalla memoria involontaria; Bergotte muore fissando un piccolo lembo di muro giallo. Il giallo e il blu, sono questi i colori di Vermeer. E messi sulla buona strada noi riconosciamo nei riflessi argentati che hanno i bottoni in metallo della divisa di un impiegato delle ferrovie un'eco delle borchie luccicanti di una poltrona di cuoio di un quadro di Vermeer, come riconosciamo nello stato di ebbrezza di Marcel un'eco dello stato di ebbrezza della giovane del quadro fiammingo.

Quanto precedentemente detto conferma che Proust amava molto la pittura e che il suo (diremmo oggi) "turismo culturale" – ad Amsterdam, a Venezia, a Padova, ecc. - è quello *intra-moenia* parigino, si nutrì abbondantemente di visite a mostre e frequentazioni di pittori più o meno noti. Aveva la capacità, che nel romanzo viene attribuita a Swann, di ritrovare nei lineamenti di persone conosciute rassomiglianze con personaggi di quadri che ammirava; pensiamo all'"accostamento" di Odette con Séphora del quadro di Botticelli.

In gioventù era stato ritratto da Jacques-Émile Blanche^{xi}; quell'ormai celebre ritratto, nella storia della carriera di Proust ebbe la sua importanza. Segnò anzitutto l'ingresso

nella vita mondana, che per lui non era poco. E quando cominciò a comporre il suo primo romanzo *Jean Santeuil*, sostituendo a Blanche il nome di un altro pittore alla moda, La Gandara, dette a quel quadro il significato di un'autentica metamorfosi.

Ha scritto Giovanni Macchia (in *Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, 1997, p. 198): «All'orchidea dipinta da Blanche, La Gandara aveva sostituito, forse perché il ritratto potesse sfuggire ad ogni tentativo di identificazione, una rosa. Ma da quell'orchidea già emanava un torbido senso d'avvenire. L'orchidea sarà il fiore della *Recherche*. Il Narratore la osserverà lungamente per seguire il mistero della sua fecondazione. Vorrà sapere che cosa la natura inventava perché il fiore riuscisse a congiungersi con l'oggetto del suo desiderio. L'orchidea era il fiore dell'invertito solitario». Grande Giovanni Macchia ! La rivista *Quaderni proustiani* lo ha celebrato – nel n. 3 del marzo del 2004 – dopo la scomparsa, con l'indimenticabile scritto di Mariolina Bertini, *Ricordo di Giovanni Macchia*.

Proust rimase anche sentimentalmente legato a quel ritratto^{xiii}. Vi era descritto un momento della sua giovinezza, piena di dolcissimi incanti. Si interessò perché all'uscita del suo romanzo, nel 1913, in occasione della pubblicazione del *Du côté de chez Swann*, le «Annales» lo riproducessero. Ma perché, nonostante tanto amore per la pittura e la frequentazione di tanti pittori, divenuto uno scrittore quasi famoso, egli respinse sempre l'offerta di farsi ritrarre in modo più degno e meno frivolo, accanto ai grandi maestri del Parnaso internazionale che Jacques-Émile Blanche aveva

affrontato: da Mallarmé a Bergson, da Gide, a Joyce, da Valéry a James, a Hardy, a George Moore?

È l'interrogativo che si è posto Giovanni Macchia (op. cit., p. 199), che aggiunge: «Perché, se si escludono alcuni modesti disegni (Bac, Berthold, Mahn), esso resta l'unico ritratto che da vivo possediamo dell'autore della *Recherche*? Perché, innamorato dei volti dei grandi maestri del Rinascimento o di artisti immaginari come Elstir, egli stabilì col "genere" ritratto, quando interessava la propria persona, rapporti così complicati e difficili?».

Un'articolata risposta a tali interrogativi, ricca di stimoli e riflessioni per il lettore, ce la fornisce lo stesso Macchia nel suo articolo *Jacques-Émile Blanche: il ritrattista come falsario*, contenuto nella raccolta di scritti sopraccitata (pp. 197-204) al quale rimandiamo, con l'anticipazione però, per chi vorrà concedersi il piacere di quella lettura, che già il titolo dato da Macchia (quel «ritrattista come falsario») è una spia delle ragioni del rifiuto di Proust di essere immortalato in un ritratto "da grande", anche se resterà sempre, per gli amici del suo tempo e per quelli di oggi, "il petit Marcel", adorato – come scrisse André Maurois – da «milioni di lettori, sparsi ora su tutti i continenti, e che domani si allineeranno lungo i secoli, nel Tempo».



Emile Blanche, "ritratto di Proust"

“TABLEAUX EXPOSES ET TABLEAUX CACHES
DANS LA RECHERCHE”

Una “caccia” alle opere pittoriche presenti in descrizioni (paesaggi, personaggi, interni, ecc.) contenute nella *Recherche* è stata condotta dalla rivista annuale *Marcel Proust Aujourd’hui*, già citata, che ha dedicato il numero 8 (2011) all’argomento. Il tema è stato trattato da Luzius Keller (“Tableaux exposés et tableaux cachés dans *À la Recherche du temps perdu*”), da Luc Fraisse (“L’exposition de cent tableaux hollandais; sources et enjeux esthétiques”), e da Marie Laurence Noël (“Proust et Rembrandt”; figure stylistique, figure artistique”), da Nathalie Aubert (“La peinture hollandaise de notre mémoire”) da Manet van Montfrances (“Les Hollande’ de Whistler chez Proust”).

I saggi sopra richiamati costituiscono l’esito del convegno internazionale “Proust et la Hollande” che si è tenuto il 27 e 28 gennaio 2011 alla Maison Descartes di Amsterdam, organizzata dalla Société néerlandais Marcel Proust, la Maison Descartes, l’Università di Leiden e l’associazione LEA (Lire en Europe Aujourd’hui).

Concludiamo su questo punto ricordando che Proust – che non viaggiò molto; per il Narratore della *Recherche* il «vero viaggio» è il «viaggio interiore» - durante i suoi due viaggi ad Amsterdam soggiornò all’ *Hôtel de l’Europe*^{xiii}, il che potrebbe presentare un significato simbolico: la Venezia del Nord (visitata in due viaggi) offre all’universo proustiano il suo vasto orizzonte sull’Europa. Ma il viaggio nella Venezia (italiana) – anch’essa visitata due volte nel 1900, che è presente nella *Recherche* attraverso i sogni dell’infanzia dell’eroe e che, una volta adulto, realizza effettivamente – è molto più presente nell’opera proustiana di quanto non siano

i riferimenti ai viaggi in Olanda; le ragioni di questa scarsa attenzione sono state analizzate da Julie André - (nel saggio “À propos d’un ‘blanc’ du texte; le voyage en Hollande”, pubblicato nel numero 8 (2011, p. 12) della rivista olandese sopra citata) - che così scrive; «Mentre nella *Recherche* non vi è al riguardo che qualche allusione furtiva, il viaggio in Olanda gioca un ruolo primordiale nei *brouillons*. Luogo dell’arte, l’Olanda è associata al personaggio femminile di Maria-Albertine, operazione con la quale Proust riprende un *topoi* della letteratura del suo tempo. Tuttavia, modificando il motivo originario per conferirgli un ruolo drammatico, ne scaturisce una inversione della prospettiva del romanzo: il punto di concentrazione sulla fantasticheria amorosa diventa quello del sospetto. E’ quindi la svolta che subisce la narrazione romanzesca a determinare la soppressione, nel romanzo, del viaggio in Olanda ».

REMBRANDT, VERMEER, CHARDIN

Negli scritti di gioventù di Proust la pittura olandese è costituita dagli “studi” consacrati a Rembrandt che egli cita all’epoca come uno dei suoi pittori preferiti. Tuttavia, nella *Recherche*, è Vermeer che egli sceglie per rappresentare nella maniera più completa il potere della visione, costituendo così un tassello importante di quello che abbiamo, nel titolo del presente scritto, designato come «apparizioni pittoriche nella *Recherche*» e più suggestivamente, in francese «présences picturales réelles et fictives dans la *Recherche*». Il percorso che gli permette di passare da Rembrandt a Vermeer è la scoperta di John Ruskin, e attraverso Ruskin, alla pittura di William Turner, un altro pittore delle «lumières du nord» dal quale apprende una lezione fondamentale: bisogna dipingere ciò che si «vede», non quello che si «sa».

Nel suo articolo su Rembrandt, scritto dopo la morte di Ruskin nel 1900, Proust descrive una scena immaginaria in cui si vede improvvisamente entrare nella sala di esposizione di opere di Rembrandt ad Amsterdam un vecchio che sembra uscito da una tela di Rembrandt, e che egli scopre con stupore che si tratta di Ruskin, colui che è descritto nell’articolo come un autore di «tant de pages ardentes» sulla pittura, che costituisce, con la sola forza della sua apparizione spettrale, a dare «quelque chose d’essentielle» all’opera del maestro olandese che lo avvicina alla realtà. Questa forza della realtà dell’opera e il potere dello sguardo li ritroviamo nella famosa scena de *La prigioniera*, nella quale Bergotte – una delle molteplici incarnazioni di Ruskin nel romanzo – malato, prossimo alla morte, si reca al Louvre per ammirare, per l’ultima volta, i quadri di Vermeer.



Rembrandt, "autoritratto" (1634)

I riferimenti alle opere di Chardin e di Rembrandt sono stati efficacemente analizzati anche da Jean-Yves Tadié nella sua *Vita di Marcel Proust* partendo da un articolo di critica d'arte scritto da Proust: «Ho scritto un piccolo saggio di filosofia dell'arte, se non è definizione troppo pretenziosa, in cui cerco di mostrare come i grandi pittori ci iniziano alla conoscenza e all'amore di quanto ci circonda, che è grazie a loro che "ci aprono gli occhi", e si aprono permanentemente sul mondo. È l'opera di Chardin che prendo ad esempio in questo lavoro, sforzandomi di farne vedere l'influsso sulla nostra esistenza, l'incanto e la saggezza che spande sulle nostre più banali giornate iniziandoci alla vita della natura morta» (lettera a Pierre Mainguet del novembre 1895).



Rembrandt, "Sposi ebrei"

Nello stesso mese di novembre 1895 Proust si recò al Louvre con Reynaldo Hahn. «Il ritratto di Chardin col foulard» - scrive Reynaldo - «è allucinante; quell'occhio diritto, stanco, gonfio, quell'occhio che ha visto tutto, che sa vedere tutto; tonalità del foulard, squisita finezza».



Rembrandt, "Ronda di notte", 1642

Sotto l'effetto dell'entusiasmo, Marcel dedica otto pagine a Chardin, in uno dei suoi primi articoli di critica d'arte. Commenta la "Mère laborieuse", "La Pourvoyeuse", "Fruits et animaux", "Utensiles variés", "La Raie". Egli scrive che «il piacere che vi dà la sua raffigurazione pittorica d'una stanza dove si lavora di cucito, d'una dispensa, d'una cucina, d'una credenza è colto al suo passaggio, affrancato dall'istante,

approfondito, eternato. La nostra “coscienza inerte” ha bisogno che Chardin venga a svegliare in noi il piacere inconscio causatoci dallo spettacolo della vita umile e della natura morta.



Vermeer, Veduta di Delft (1660,1661)

Allora la natura morta diventerà la natura viva «e per il fatto d’aver compreso la bellezza della sua pittura, voi conquisterete la bellezza della vita». Proust si lascia andare al piacere magico di descrivere queste nature morte, che annunciano quello che lui stesso illustrerà in Combray e che presterà ad Elstir. Jean-Yves Tadiés scrive che viene qui alla luce un punto importante dell’estetica proustiana: per il vero artista non ci sono soggetti poco interessanti né generi minori; il vecchio diventa un bel soggetto; come Hahn, Proust descrive l’autoritratto di Chardin: «Le pupille stanche sono sollevate, con l’aria di aver molto veduto, molto deriso, molto amato».



Vermeer, "Ragazza che legge una lettera presso una finestra",

Gli amici Marcel e Reynaldo si sono scambiati le loro impressioni, ma quelle di Marcel sono più profonde; allora medita sul vecchio incompreso dai giovani, come suo nonno che tra poco morirà. Tornando alle cose, descrive la stanza che riunisce oggetti e persone e che è essa stessa «più di un oggetto e forse anche d'una persona», confidente dell'anima, santuario del passato: si indovina già quello splendido creatore di stanze che sarà Proust: «Quante intime amicizie impareremo a conoscere in una stanza apparentemente monotona».



Chardin, "Le bolle di sapone" o "Ragazzo che fa le bolle di sapone", c. 1734

Esiste un'amicizia, una corrispondenza «tra gli esseri e le cose, tra il passato e la vita». La grande lezione di questa estetica che diventerà quella di Elstir, è «la divina eguaglianza di tutte le cose davanti allo spirito che le considera, davanti alla luce che le abbellisce».

Rembrandt invece oltrepassa la realtà. La bellezza non sta più nelle cose, che in sé non sono nulla; è la luce che fa la bellezza degli oggetti: la bellezza sta tutta quanta nello sguardo del pittore di cui la luce è, nel quadro, l'incarnazione.

La critica d'arte consiste per Proust non tanto nel descrivere un quadro, cosa che sa fare benissimo da romanziera, quanto nel far vedere che cosa l'opera d'arte è per noi perché lo è innanzitutto, ne sia consapevole o no, per il pittore. L'opera d'arte avvicina, sotto l'apparenza, il cuore dell'uomo e il cuore delle cose.



Vermeer, "La coquette"

I SIGNIFICATI NASCOSTI NELL'OPERA
PROUSTIANA

Il tema dei significati nascosti presenti nell'opera proustiana riguarda una molteplicità di aspetti che includono anche quello dei quadri “nascosti” di cui si è detto. Va ricordato che in *Sesamo e i gigli* Ruskin constata che i grandi scrittori non rivelano interamente il significato delle loro opere, ma ne occultano gli aspetti più importanti. Proust ha ben appreso questa lezione; al di sotto del testo visibile, ci fa intravedere talvolta un testo sotterraneo che si può scoprire solo se si sono fatte le ricerche necessarie per comprendere i riferimenti a personaggi storici o a lui contemporanei, ad opere letterarie, musicali, artistiche, ecc. Alla luce del “criptotesto ritrovato” ogni discorso su Proust diventa più significativo.

Fatta questa premessa, si comprende subito come l'esistenza di quadri reali e citati nell'opera letteraria, di opere nascoste dietro la descrizione di personaggi, paesaggi, interni, ecc., di opere effettivamente viste a mostre o attraverso riproduzioni e immagini varie, costituisce uno di quegli aspetti di quel criptotesto. Il fondamento della pittura è per Proust nella facoltà di liberare l'immaginazione, in quanto la pittura, come ogni arte che abbia in sé una lacuna (cioè una libertà di interpretazione) comporta una necessità di collaborazione tra lo spettatore e l'artista: valore enorme dato alla sensazione, misticismo dei sensi, sinestesie, scoperta per mezzo di suggestive allusioni dei legami innumerevoli e misteriosi tra il regno dello spirito e quello naturale.

Questi aspetti, da tempo illustrati da Alberto Beretta Anguissola – che ha condotto le sue ricerche su Proust da più quarant'anni e in particolare nel commento di

accompagnamento alla traduzione della *Recherche* fatta da Giovanni Raboni nel 1983-1993- sono stati ora sistematizzati in un volume di recentissima pubblicazione – in francese – (aprile 2013), pubblicato dall’editore Classiques Garnier (Alberto Beretta Anguissola, *Les Sens cachés de la Recherche*), che contiene una vasta sezione dedicata alle arti, con capitoli molto significativi per i temi trattati nella presente Antologia de LaRecherche.it, come “Une fresque d’Elstir très étrange”, “La nostalgie du présent chez Proust, Helleu et Boldini”, “Art et désir chez Proust”, “L’artiste dans la Recherche”.

È importante segnalare, con riferimento al volume di Anguissola, che proprio alla definizione del criptotesto proustiano sono dedicati i capitoli che costituiscono il centro o meglio dire il cuore del volume: da qui il titolo *Les Sens cachés de la Recherche*.

Un lettore di Proust simpatetico e riflessivo come Marco Nuti ha collegato gli aspetti sopra analizzati con alcuni riferimenti ad opere pittoriche, scrivendo che nella *Vu du port de Carquethuit* di Elstir il mare e la città sono legate da un rapporto metonimico, ricordando la frase di Proust «la nature avait appris l’art». Osserva Marco Nuti che il pittore si rivolge allo spettatore affascinandolo con effetti di prospettiva visuale, rappresentando la terra con attributi marini e il mare con attributi terrestri, mentre il Narratore si rivolge al lettore con effetti di prospettiva *narrativa*, ispirata da meccanismi spazio-temporali. Nella tela di Elstir la «terre est déjà marine», grazie alle fantasmagoriche proiezioni prospettiche che cancellano i confini fra terra e acqua^{xiv}. Siamo in presenza di una *démarque* proustiana della

trasformazione della natura in arte, che in ultima analisi è una sorta di poetizzazione del reale, del tentativo di renderlo autentico (così Marco Nuti, in *Metamorfosi del sogno: fantasmagorie e deliri onirici in Maupassant, Proust, Baudelaire, Breton e Michaux*, Brindisi, Scena Editore, p. 34).

PROUST PITTORE NEOIMPRESSIONISTA

Uno studio del rapporto tra Proust e l'impressionismo è stato condotto da Eleonora Sparvoli nel saggio “*Proust pittore neo impressionista: un'ipotesi di lettura di Mélancolique villégiature de Madame de Breyves*”, pubblicato nella rivista *Quaderni proustiani* (2013).

L'analisi di Sparvoli si incentra sulla novella dei *Plaisirs et les jours* intitolata *Mélancolique villégiature de Madame de Breyves*, la protagonista della quale, Françoise non è soltanto una prefigurazione di Swann, di Charlus, del Narratore della *Recherche*, ma è anche l'ultima di una serie di eroine melanconiche che il giovane Proust aveva di certo “visto”, come la *Madeleine* di Georges de la Tour, visibile al Louvre, in lugubre meditazione al flebile chiarore di una candela.

La critica è da sempre concorde – secondo Sparvoli – nell'indicare nella pittura impressionista la principale fonte d'ispirazione non solo delle marine di Elstir ma anche di tutti quei paesaggi che il Narratore dipinge con le parole, specialmente durante il primo soggiorno a Balbec; ricorda anche l'atmosfera sospesa ed irrealista di certe vedute marine di Georges Seurat, precisando però che il nome di tale pittore – come quelli dei suoi compagni di avventura Signac, Cross, Luce, Pissarro – non compare mai sotto la penna di Proust. Seurat era deceduto nel 1891, a soli trentadue anni. Furono organizzate delle grandi retrospettive dedicate alla sua opera: nel 1900 alla *Revue Blanche*, nel 1905 al *Salon des Indépendants*, e per ben due volte – nel 1908 e nel 1920 – anche alla galleria *Bernheim Jeune*.

Non risulta dalla corrispondenza proustiana che egli si sia recato a nessuna di quelle mostre. Secondo Eleonora

Sparvoli il fatto non deve stupirci; al riguardo così scrive: «Se Proust si alza dal letto prima dell'orario consueto, contravvenendo alle rigide regole cui lo costringe la sua malattia e interrompendo la scrittura dell'opera che – soprattutto a partire dal 1908 – lo assorbe completamente, lo fa per pittori amatissimi come Whistler e Monet. Proust non è un critico d'arte e quindi ha bisogno di mediatori per accostarsi ad un artista che non sia già consacrato dalla fama. Per spingerlo fino a Seurat ci sarebbe voluta un'intercessione decisiva. Sappiamo invece che il neo impressionismo restò per molti anni impigliato nelle maglie di una critica militante e non specialistica».



Jardin de Claude Monet, Giverny-Bassin aux nymphéas

Sparvoli cita anche Michel Butor, il quale ha scritto che il modernismo di Helstir lo colloca al di là della maniera impressionista, a tal punto che il suo *Port de Carquethuit* dovrebbe essere avvicinato alla *Grande Jatte* di Seurat

(M.Butor, *Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust* in *Répertoire*, Paris, Éditions de Minuti, 1964).

Un ulteriore riferimento viene fatto con riguardo all'articolo di Marie Bonnafé Villechénoux intitolato *Proust, l'image pariétale: les petits pans de murs jaunes et le souvenir d'enfance* (in A.Bauduin et F. Coblenche, *Marcel Proust visiteur des psychanalistes*, Paris, PUF, 1999), il cui punto di partenza è il riconoscimento del carattere pittorico del racconto proustiano, suggerendo un'analogia tra Proust e Seurat. Secondo Marie Bonnafé Villechénoux la nascita di un'opera «pittorica» come la *Recherche* sarebbe provocata da un gesto originario di sottrazione da un godimento. Sarebbe interessante – mi permetto di aggiungere – andare a fondo delle tante *sottrazioni da godimenti*, che costellarono la vita di Proust, tanto intrisa di melanconia; ma non è questa la sede per un discorso del genere: basta andare alla biografia proustiana, costellata di privazioni e delusioni e, perché no, al *moribondage* che lo caratterizzò non solamente negli ultimi anni di vita.

Un approccio di ampio respiro al tema della melanconia del giovane Proust è contenuto nell'intervento di Eleonora Sparvoli *Au-delà de l'impressionisme: image mélancolique du jeune Proust*, svolto all'Università di Paris XIII il 23 novembre 2007, in occasione della giornata di studi *Visages étrangers de Proust*, nell'ambito del progetto *Proust dans la recherche comparatiste, bilan et nouvelles perspectives*. La versione italiana di tale intervento, rivista e aggiornata, è stata pubblicata – come già detto – dalla rivista *Quaderni proustiani* (2013).

STORICISMO METASTORICO: UNA VISIONE
DELL'ARTE

Proust amava molto anche la pittura antica, a partire da quella di Giotto (andò a Padova, nel 1900, per vedere gli affreschi della Cappella degli Scrovegni). Il Narratore della *Recherche* è convinto che, da Giotto a Picasso, c'è una evoluzione ininterrotta, «una sola linea», dal momento che Elstir non è *un* pittore contemporaneo, ma *la* pittura contemporanea. La grande ammirazione che Proust manifesta per gli artisti del Medioevo e del Rinascimento è congiunta al convincimento che i maestri, che chiamiamo primitivi, arcaici, classici, apparvero ai loro contemporanei come degli innovatori. Essi non obbedirono alla tradizione, ma la sovvertirono. Proust ama insistere sulla modernità dei pittori antichi, sul romanticismo dei classici, sull'eterna giovinezza sorridente dell'arte del Medioevo.

Si potrebbe esser tentati di pensare che dicesse queste cose per stupire, con dei paradossi che non bisogna prendere molto sul serio. Ma sbaglieremmo perché, grazie alla lezione di Ruskin, Proust aveva assimilato una visione dell'arte che potremmo definire come “storicismo metastorico”: i grandi maestri del passato sono nostri contemporanei, non perché ci rassomigliano ma perché, nella loro differenza e nella loro distanza temporale da noi esprimono lo stesso «slancio vitale» che noi ammiriamo negli artisti più all'avanguardia di oggi.



William Turner



William Turner

Alberto Beretta Anguissola ha recentemente scritto che «se si è persuasi, come la maggior parte dei critici, che la pittura contemporanea è molto vitale e che le opere realizzate oggi sono altrettanto valide come quelle del passato e di conseguenza il loro elevato prezzo sul mercato artistico è giustificato, si deve essere riconoscenti a Proust che ha senza alcun dubbio contribuito, da parte sua, a far trionfare questa feconda libertà creatrice. Se invece, quando si visita un museo della pittura del XXI secolo, si è presi dal sospetto che l'adorazione del “nuovo” in quanto tale può aver prodotto la morte dell'arte, allora si deve ammettere che Proust, suo malgrado, ha contribuito a questa morte della Bellezza».

CHI ERA ELSTIR?

Si sono fatti alcuni accenni alla figura di Elstir, il grande pittore immaginario della *Recherche*. La sua importanza per quanto riguarda il rapporto di Proust con la pittura è rilevante, per cui val la pena dedicarvi una più particolare attenzione^{xv}. (È interessante ricordare che con il suo gusto per gli anagrammi, giochi di parole e mistificazioni, Proust trarrà dal nome di Whistler quello di Elstir).

L'apparizione di questo personaggio nel romanzo è preparata in modo suggestivo; il Narratore conosce Elstir a Balbec, mentre è a cena con Robert de Saint-Loup in un ristorante di Rivebelle. Gli viene indicato un pittore – «un homme de grande faille, très musclé, aux traits réguliers, à la barbe grissonante» - già celebre in quei luoghi, al quale egli fa recapitare un biglietto chiedendogli di poterlo conoscere e di visitare il suo atelier: «un soir que nous demandions au patron qui était ce dîneur obscur, isolé et retardataire: “Comment vous ne connaissez pas le célèbre peintre Elstir?” [...] C’est un ami de Swann, et un artiste très connu, de grande valeur».

Elstir è uno dei geni che, come Bergotte e Vinteuil, ha realizzato la sua missione, senza lasciarsi distrarre dall'amore o dalla mondanità come Swann o Charlus che, pur avendo per il Narratore l'importante funzione di iniziatori al mondo dell'arte e della letteratura, hanno però sprecato le loro doti e rappresentano perciò il rischio della non realizzazione della vocazione. I difetti dei tre gradi artisti, «le bourgeoisisme pudibond de l'un, les défauts insupportables de l'autre», persino «la prétentieuse vulgarité» di Elstir, tutti i difetti che

disturbano nell'uomo, non tolgono niente alla grandiosità del loro genio.

Gli specialisti della *Recherche* sanno che le pagine che Proust ha dedicato alla descrizione dei quadri di Elstir sono tra le più elaborate; la descrizione degli effetti di luce sulle “falaises”, la descrizione della *Pointe du Raz* e di *Carquethuit* e altri passi, sono incastrati nelle trentasei pagine della versione definitiva del romanzo.

Scrive Giovanni Macchia (in *Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, 1997, p. 183) che tale attenzione è «prova dell'enorme importanza che Proust affidava all'interpretazione, attraverso la parola, di quei quadri immaginati, come il *Porto di Carquethuit* o il ritratto di *Miss Sacripant*. Di fronte alle marine di Elstir, l'impressione fondamentale che ricavava il giovane visitatore era il fascino di ciascuna di esse, che consisteva in una metamorfosi delle cose rappresentate, analoga a quella che in poesia si chiama metafora». Proust ha scritto che «se il Padre Eterno aveva creato le cose nominandole, togliere loro il nome, o darne un altro, era il modo con cui Elstir le ricreava».

Scrive ancora Macchia che nella descrizione, ad esempio, del porto di *Carquethuit*, Proust non ha tenuto presente il quadro di un solo pittore. Non si è messo davanti ad una tela impressionista per commentarla. C'è chi ha riconosciuto in quel quadro il *Porto di Bordeaux* di Manet, c'è chi ha pensato a dei post-impressionisti come Vuillard o Bonnard; o al *Porto Dieppe* di Turner, o al *Porto di Honfleur* di Monet; e per certi artifici di immaginazione e per la ricerca di prospettive inattese si è fatto anche il nome di Degas. Sono

identificazioni possibili e tutte improbabili. Macchia pone l'interrogativo: «Chi era Elstir?». Anticipando la posizione attuale della critica proustiana per quanto riguarda la questione delle “chiavi” dei personaggi, egli così risponde: «La domanda che tormentava gli accaniti proustiani di una volta che leggevano la *Recherche* come l'opera di un romanziere a chiave, oggi non è più attuale. Elstir ama i campi di corsa come Degas; dipinge certe famiglie e certi balli all'aperto come Renoir. Madame de Guermantes ci informa addirittura che Zola ha scritto un saggio su di lui, come ne scrisse uno su Manet. Eppure Elstir non è Manet, ma è anche Monet, Renoir, Helleu, Degas, Gustave Moreau, Pissarro, Whistler e Turner. Elstir è *la pittura*. È *la pittura* vista da Proust; è la pittura di uno che non sa dipingere e che invece di commentare quadri altrui come facevano i maestri dell' “écriture artiste”, si mette direttamente a dipingere con le parole, e affronta una realtà immensa come il porto di Carquethuit (dove si possono riconoscere non un quadro solo, ma sei quadri diversi) e la ricrea [...] E poiché l'arte è operazione intellettuale, ben lungi quelle pagine dall'essere una descrizione di semplici superfici cromatiche, risolvono, con la consapevolezza critica propria dei creatori, problemi vivi dell'estetica proustiana» (op. cit., p. 184).

Per completare questo “profilo” di Elstir, torna molto utile riferirsi ancora una volta al recente libro di Alberto Beretta Anguissola, “*Les Sens cachés de la Recherche*” già citato, che contiene, per quanto riguarda la pittura, due capitoli, *La nostalgie du présent chez Proust, Helleu et Boldini* e *Une fresque d'Elstir très étrange*. Qualche accenno a questo secondo

capitolo: Beretta Anguissola scrive che «a differenza di Bergotte e di Vinteuil, Elstir non è un'artista limitato e definito; egli è la storia della pittura moderna, a cominciare da Ingres fino al XX secolo. Elstir non è un pittore. Egli è il Museo d'Orsay. Il suo eclettismo appare evidente perché, a differenza di quello di Bergotte e di Vinteuil, le opere di Elstir sono più facilmente riconducibili a dei modelli precisi, a delle “chiavi” perfettamente definibili, alle quali Proust fa allusione quasi imprudentemente». Beretta Anguissola continua il suo discorso utilizzando qualcuna di queste “chiavi”, per individuare le diverse maniere di Elstir. Innanzitutto la pittura mitologica nel seno della quale domina una contraddizione: i quadri descritti sono del simbolista della fine del XIX secolo, Gustave Moreau ma, all'interno dell'evoluzione elstiriana, questa prima tappa è qualcosa che si colloca tra Ingres e l'impressionismo (II, 191; II, 424; 714-715; III, 416-417).

Vi è poi l'influenza «giapponese» (Whisler, Monet). Infine – terza e quarta maniera – il pittore cronista della vita moderna e il paesaggista che “ruba” qualcosa a tutti gli impressionisti. Rubano a Monet le sue cattedrali e le falesie (II, 254-255), le marine e le scene fluviali (II, 192-196), le gelate della Senna (II, 423) e alcuni tramonti del sole (II, 190-191) come anche delle aurore (quella che Elstir ha offerto al proprietario del ristorante di Rivebelle potrebbe essere precisamente *Impression du soleil levant* che darà il nome al movimento impressionista: II, 183).

Elstir ruba a Degas le corse di cavalli (II, 251) e a Renoir alcune scene di ballo popolare (II, 713; III, 905-906), le

immagini di donne che si pettinano o che si lavano i piedi (IV, 293) e le bagnanti nude *en plein air*, in mezzo alla *verdure* (III, 906).

Beretta Anguissola aggiunge che è molto facile riconoscere nei quadri di Elstir che il Narratore vuole sottrarre alla vista Albertine (per evitare il risveglio in lei di desideri omosessuali), le bagnanti di Renoir attualmente a Cleveland e a Filadelfia: la descrizione di Proust è così precisa da non lasciare alcun dubbio (IV, 108).

Concludiamo questo “riepilogo” del capitolo di Beretta Anguissola sopra citato con una sua riflessione molto importante per quanto riguarda il rapporto di Proust con la pittura: le allusioni più o meno segrete – aggiungiamo noi le «apparizioni pittoriche nella *Recherche*», titolo del presente nostro scritto – non sono delle decorazioni ornamentali aggiunte alla narrazione quasi superflue; esse sono, al contrario, i pilastri di cemento armato che sostengono l’edificio narrativo, esse svolgono una funzione strutturale, formano lo scheletro che sostiene il corpo del testo.

Quanto detto con riguardo al rapporto con la pittura, può essere esteso all’arte in generale. Ha scritto Proust che «solo grazie all’arte possiamo uscire da noi stessi, sapere ciò che un altro vede di questo universo, che non coincide con il nostro, e i cui paesaggi sarebbero rimasti per noi ignoti quanto quelli che potrebbero esserci sulla luna [...] Quanti più sono gli artisti originali tanti più mondi abbiamo a disposizione» (RTP, IV, p. 474). È significativo che tale riflessione è contenuta nel *Tempo ritrovato*, il volume più “filosofico” della *Recherche* che, come ogni lettore di Proust

sa bene, è un'opera intrisa di filosofia fin dall'inizio della sua elaborazione nel 1908, quando Proust si chiede – all'epoca ancora ignora di aver intrapreso il gigantesco cantiere della *Recherche* – se deve scrivere uno studio di costumi (sull'omosessualità), un saggio filosofico, uno studio critico o un romanzo^{xvi}. È noto infatti che Proust esitò a lungo sulla forma da dare a ciò che aveva intenzione di scrivere, incerto su un saggio alla Taine o su una lunga conversazione con la madre in cui avrebbe esposto alcune sue idee letterarie ed artistiche, abbozzi che sono rimasti nel saggio incompiuto *Contre Saint-Beuve* che fu pubblicato postumo nel 1954. Come ha scritto Paola Placella Sommella (in *Quaderni proustiani*, n. 3/2004, p. 37) Proust si decise per il romanzo ma «aveva comunque in mente di realizzare qualcosa di molto più ampio di quanto esistesse nella tradizione romanzesca. E, in realtà, nella *Recherche* sono confluiti tutti i discorsi sull'arte, sulla letteratura e sulla musica che avrebbero fatto di Proust un grande critico letterario se non fosse diventato un grande scrittore».

IL CÔTÉ FILOSOFICO

Il *côté* filosofico è forse quello più diffuso nell'opera proustiana; esso va bene al di là di quanto espresso da Merleau-Ponty, secondo il quale «l'opera di un grande romanziere è sempre veicolata da due o tre idee filosofiche [...] La funzione del romanziere non è di tematizzare quelle idee, ma di farle esistere davanti a noi alla maniera delle cose» (Merleau-Ponty, *Le roman et la métaphisique*, Paris, Nagel, 1948, p. 51).

La *Recherche* spazia molto di più rispetto alla considerazione di «due o tre idee filosofiche» che veicolano le opere dei grandi romanziere. Con grande efficacia coglie questo aspetto Anne Simon, nel suo recente libro *Proust e la filosofia contemporanea*, Chieti, Solfaneli Editore, 2013, p. 17), nel quale, proponendo un percorso di lettura sulle complesse relazioni che s'intessano – a partire dal caso Proust - fra la creazione letteraria e la creazione del pensiero, così scrive: «Per rendere conto, in modo un po' umoristico, della diversità delle interpretazioni e ricostruzioni filosofiche possibili dell'opera di Proust – fatte dai filosofi o dai critici letterari – essa è ritenuta l'opera di un idealista da Henri Bonnet, di un borghese snob da Jean-Paul Sartre, di un formalista da Jean Ricordou o da Michael Riffaterre, di un ragno da Gilles Deleuze, di un avventuriero della scrittura da Roland Barthes, di un fenomenologo da Maurice Merleau-Ponty e Alain de Lattre, di uno schopenhaueriano da Anne Henry, di un metafisico da Paul Ricoeur, di uno psicologo sperimentale da Edward Bizub o di un romanziere lesbico da Elisabeth Ladenson».

Questo divertente “quadretto” abbozzato da Anne Simon, ci fa comprendere come *À la recherche du temps perdu* resta oggi, sotto molti profili, il romanzo-chiave per affrontare i rapporti tra letteratura e filosofia perché non smette di confondere e di rendere fluidi i confini tra le due pratiche, ossia la creazione letteraria e la creazione del pensiero.

Considerata tanta varietà di attribuzioni, coglie nel segno Giuseppe Grasso nel suo *La scrittura come meditazione filosofica* (Cosenza, Editore Solfanelli, 2010, p. 215), quando scrive: «Proust non è stato un filosofo nel senso tecnico del termine e tuttavia le sue pagine narrative sono portatrici di una indiscutibile rilevanza teoretica, non immemore della cultura romantica tedesca di origine jenese – che aveva già trovato in Baudelaire un intermediario sul suolo francese – e delle teorie estetiche di Ruskin, critico d’arte prima amato e poi rinnegato».

Secondo Paul Ricoeur la *Recherche* – vista quale «favola sul tempo» la cui soluzione si rivela solo alla fine – costituisce un’esperienza della temporalità che si configura come una «ellisse» a due «fuochi»: quello del tempo «perduto» e quello della incorporazione del tempo «ritrovato». Ma ogni definizione, per allettante che possa apparire, rischia di falsare il senso complessivo dell’opera di Proust che, come ha spiegato Gérard Genette, è un «palinsesto» in cui «si confondono e si intrecciano numerose figure e numerosi significati», i quali si lasciano decifrare «tutti insieme» e nella loro «inestricabile» totalità (Gérard Genette, *Proust palinsesto*, in *Figure I.*, Torino, Einaudi, “Letteratura”, 1969, p. 62).

Dopo questa digressione “filosofica”, ritorniamo ai *Salons*.

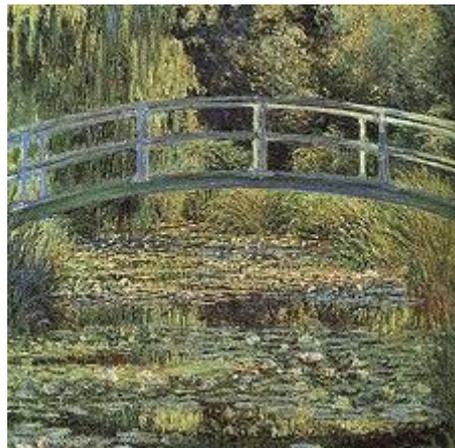
PROUST E IL GIAPPONISMO

Discorso a parte merita il rapporto tra Proust e quella corrente artistica (e potremmo dire anche quelle manifestazioni delle arti decorative) etichettata come Giapponismo.

In una pagina di *Dalla parte di Swann* – scrive Vincenzo Farinella nel suo saggio *Proust e il Giapponismo: una verifica* (in *Intorno a Marcel Proust. Musica, pittura, letteratura*, a cura di Giuliana Giulietti, Debatten Editore, 2006, pp. 69-90) – la descrizione della palazzina di rue La Pérouse, dietro l'Arco di Trionfo, residenza di Odette de Crécy, consente a Proust di stendere un consuntivo di quel cattivo gusto orientale, dove gli ultimi cascami della morente cineseria si erano congiunti con i recenti arrivi della nuova moda giapponese che, a partire dagli anni Settanta dell' '800, aveva invaso le case dell'alta e media borghesia parigina, abbandonando gli studi e gli *ateliers* degli artisti d'avanguardia.

Proust d'altra parte era ben conscio dell'importanza assunta dal Giapponismo nel confermare la scelta di alcuni grandi pittori, impressionisti e non (Manet, Whistler, Tissot, Monet, Degas, De Nittis, Helleu), verso un decisivo rinnovamento del linguaggio pittorico a partire dagli anni Sessanta dell' '800, come dimostrano anche i brani dove viene rievocata una lunga fase stilistica del percorso di Elstir, l'artista proustiano che riassume nella sua persona molti dei nomi precedentemente citati. Quando il Narratore si reca nell'atelier di Elstir, le tele sparpagliate nell'ampio stanzone non sono quelle che avrebbe desiderato ammirare, quelle cioè influenzate dall'arte giapponese o di ispirazione mitologica.

Un brano interessante di Proust - con la descrizione di un giardino acquatico che, pur affondando nei ricordi d'infanzia dello scrittore, non può prescindere dall'emozione provata dallo scrittore venendo a conoscenza del famoso giardino giapponese allestito da Monet a Giverny – è presente proprio all'inizio della *Recherche*, dove il narratore rievoca le passeggiate che, da bambino, lo portavano nei dintorni di Combray, “dalla parte di Méseglise” e “dalla parte di Guermantes”; è proprio in quest'ultima direzione, lungo le rive della Vivonne, che si poteva incontrare un giardino di ninfee sospese magicamente sull'acqua.



Monet, “Gigli e ponte giapponese”, (1900)

In quella pagina della *Recherche* colpisce non tanto l'immaginaria evocazione del giardino di Giverny, allestito con infinita pazienza e devozione da Monet a partire dagli anni Ottanta dell' '800, arricchito prima dallo stagno delle ninfee e poi dal ponte giapponese, ma proprio la novità della pittura suscitata nella mente dell'artista da quell'universo artificiale in miniatura creato sulle rive della Senna, tenendo in mente come modello il mondo lontanissimo, e pure così

ricco di risonanze sentimentali del Giappone: sembra infatti di vedere sfilare sotto gli occhi le tele dove lo sguardo di Monet cala lentamente sull'acqua stagnante per cogliere la sensuale carnosità dei fiori galleggianti, le insondabili profondità acquoree e il trascolorare dei cieli sulla superficie immobile come uno specchio, dove le nuvole, le stagioni e le ore, con quel che di più profondo, fuggevole e misterioso c'è in loro, sfilano maestosamente sfidando il trascorrere del tempo.



Monet, Gare Saint-Lazare

Proust non aveva potuto visitare il giardino di Giverny ma nel 1909, nella galleria di Paul Durand-Ruel, aveva ammirato le quarantotto tele di Monet esposte alla mostra *Les Nymphéas. Série de paysages d'eau*; inoltre, nel 1907, dopo aver visto sempre da Durand-Ruel, una serie di dipinti dedicati a *Le bassin aux nymphéas*, era stato in grado di stendere una delle più belle descrizioni, per forza di sensibilità e intelligenza, del giardino di Monet.

All'aprirsi del '900 Proust sembra quindi aver colto non solo l'importanza del Giapponismo in una fase ben definita dello sviluppo della pittura moderna, ma anche il significato

profondo, all'epoca ancora attuale, del vagheggiamento del Giappone messo in atto, nei suoi anni estremi, da un colosso come Monet, impegnato a rievocare sulle immense tele ispirate dal giardino di Giverny il panteismo naturalistico dell'arte giapponese, che lo aveva affascinato da prima sulle piccole stampe policrome della sua raccolta, poi sui grandi paraventi a scomparti che davvero avvolgono l'osservatore e lo costringono ad un tuffo nella natura, come le *Grandes Décorations* dell'Orangerie.

Il “folle volo” dell'ultimo Monet lo conduce a sondare i misteri dell'esistenza, a scendere in profondità in quel grembo pulsante dove nessun artista aveva mai tentato di penetrare, come un filosofo presocratico che scruti il mondo nelle sue stesse viscere, per discernere l'eterna lotta degli elementi che lo costituiscono: in questa sfida estrema, il grande pittore che era uscito dall'abisso della cecità sembra trovare, come gli era successo altre volte nel suo lunghissimo e prodigioso percorso figurativo, un soccorso nelle arti del Giappone, capaci di guardare oltre il velo delle apparenze, di scorgere, come nessun occhio occidentale aveva mai fatto, l'essenza stessa della Natura.

Il pensiero – a questo punto – non può non andare al giardino di proprietà dello zio Jules Amiot a Illiers, quel *Pré Catelan* che oggi viene visitato da migliaia di ammiratori della figura e dell'opera di Proust provenienti da tutto il mondo e quest'anno – 2013 – nei giorni 18 e 19 maggio, nella *Journée des Aubépines* e nella celebrazione del centenario del *Swann*.

Il progressivo tramonto del gusto orientale di cui il Giapponismo era stato una componente essenziale, che da

Parigi aveva invaso tutte le capitali europee, appare in una pagina di *All'ombra delle fanciulle in fiore*, dove il salotto sempre più provinciale e fuori moda di Odette, diventata ormai Madame Swann, ma senza abbandonare le sue abitudini di *demi-mondaine*, tenta faticosamente di aggiornarsi su manie collezionistiche, con la passione per le arti decorative del '700, lanciata dagli scritti dei fratelli Goncourt. Il mutamento del gusto che si afferma in questo periodo costringe anche la provinciale Odette a rivoluzionare l'arredamento del suo salotto, relegando tra la "paccottiglia" gran parte di quegli oggetti orientali che tanto l'avevano deliziata solo pochi anni prima e aprendosi alla nuova moda del '700 (emblematico risulta il passaggio dal kimono di seta giapponese alla svolazzante vestaglia "alla Watteau"), trova proprio in un'opera di Edmond de Goncourt – *La Maison d'un Artiste* del 1881 – la sua consacrazione.

In questa gigantesca *ekfrasis* degli oggetti d'arte contenuti nel villino ad Auteuil abitato dai due fratelli Goncourt a partire dal 1868 (e poi, dopo la morte di Jules nel 1870, dal solo Edmond) la passione per l'arte giapponese, riscoperta già nei primi anni Cinquanta, e più in generale per i prodotti orientali, ancora sopravvive, in una osmosi sorprendente ma in fondo del tutto naturale con il nuovo gusto per il '700.

Scrivendo nella *Maison d'un Artiste* "la storia dell'artigianato artistico occidentale e orientale", Goncourt era convinto di essere sul punto di prendere "la direzione di uno dei grandi mutamenti del gusto d'oggi e di domani"; in realtà, quando Bing, nel 1895, inaugurerà a Parigi la sua *Maison de l'Art Nouveau*, consacrando una vera e propria rivoluzione nel

campo dell'arredamento e delle arti decorative, Edmond sbotterà scandalizzato: «È delirio, il delirio della bruttezza». Proust amava talvolta regalare stampe giapponesi ai suoi amici più cari: intorno al 1900 donò a Pierre Lavallée, suo antico compagno di liceo divenuto conservatore della biblioteca dell'École des Beaux-Arts, una xilografia policroma di Harunobu proveniente proprio dalla dispersione della prestigiosa collezione di Edmond de Goncourt avvenuta nel 1897, mentre anche Robert de Montesquiou sosteneva di aver ricevuto da Proust un kakemono con dei pavoni che era già stato dei Goncourt. Inoltre Marcel, che intratteneva rapporti col predetto Siegfried Bing, il più famoso mercante d'arte dell'Estremo Oriente nella Parigi di fine '800 e il fondatore di una rivista dedicata interamente alla causa del Giapponismo (*Le Japon Artistique*), non si peritava di paragonare la sintesi bidimensionale presente nei dipinti giapponesi con quella apprezzabile di certi sfondi di Raffaello.

“UNE EXPOSITION DE CENT TABLEAUX
HOLLANDAIS”

Tutti gli appassionati lettori di Proust conservano il ricordo dell'espressione “*une exposition de cent tableaux hollandais*”. Ma dove collocarla? Si tratta del mare di Balbec riflesso, moltiplicato nelle vetrine della biblioteca che arreda la stanza dell'eroe al Grand-Hôtel? Ma non è così; il tappeziere decoratore è bavarese, e non c'è nulla di una esposizione olandese in quella moltiplicazione di immagini che appare all'eroe delle *Jeunes filles*. Si tratta di un passaggio, un'apparizione situata verso la fine di *Côté de Guermantes* dove l'eroe, in una situazione che anticipa le prime pagine di *Sodome et Gomorrhe*, attende il rientro del duca e della duchessa di Guermantes per chiedere se egli è invitato quella sera al ricevimento del principe di Guermantes. Ma è anche, quella frase, uno dei “doppioni” che il romanziere ha lasciato negli ultimi volumi della *Recherche*, poiché quella frase sarà ripetuta teatralmente a proposito delle passeggiate di *Albertine disparue*, invertendo l'ordine di apparizione delle città olandesi e di Venezia, con una descrizione che viene integrata, nelle pagine successive, con la descrizione di una tela di Carpaccio^{xvii}.

Sono quelli sopra richiamati alcuni punti della *Recherche* che ben possono essere etichettati “apparizioni pittoriche”, come il titolo del presente scritto^{xviii}. Si tratta dell'eco dei due viaggi di Proust in Olanda, quello dell'ottobre 1898 e quello di ottobre 1902, dai quali Proust trasse i suoi ricordi e una parte importante della sua conoscenza della pittura olandese^{xix}. Val la pena ricordare che vi è una lettera del 1907 nella quale Proust, fornendo dei consigli alla principessa di Caraman-Chimay che deve intraprendere un viaggio in Olanda, le

illustra retrospettivamente i suoi due viaggi sopra ricordati. Il dettaglio dell'esperienza diretta dei suoi soggiorni resta ignoto, non avendo Proust scritto un diario di viaggio, al di fuori delle lettere inviate nel corso del viaggio del 1902. Il primo viaggio fu motivato da una grande mostra di Rembrandt, presentata da Arsène Alexandre nel *Figaro* del 25 settembre 1898, sotto il titolo *La vie artistique. L'exposition Rembrandt*; si vedono, spiega il cronista, “riuniti centoventiquadri di Rembrandt”; e il 29 settembre, in una seconda celebre cronaca, si legge: “questo formidabile insieme di centoventiquattro quadri e di due o tre disegni”. Una tale esposizione – conclude il cronista – “è unica nel secolo e in tutta la storia dell'arte”.

È questa la genesi dell'espressione proustiana “*une exposition de cent tableaux hollandais*”: un efficace sintagma che marca la capacità di trasformare le impressioni pittoriche in visioni, in “apparizioni pittoriche della *Recherche*”, in “*présences picturales réelles et fictives dans la Recherche*”^{xx}.

Gennaro Oliviero
Direttore della rivista *Quaderni proustiani*

“QUADERNI PROUSTIANI” E “ASSOCIAZIONE AMICI DI MARCEL PROUST”

Il rilievo della pittura e delle arti in genere nella *Recherche* ha dato luogo a numerose ricerche e studi. Ci fa piacere segnalare gli scritti comparsi nella rivista *Quaderni proustiani*:

Teresa Leone, *Ruskin, un riferimento nella storia e nell'architettura* (n. 1/1999)

Alberto Beretta Anguissola, *Arte e desiderio in Proust* (n. 3/2004)

Paola Placella Sommella, *Elstir o il linguaggio della pittura* (n. 3/2004)

Gennaro Oliviero, *Proust e le cattedrali. Les Cathédrales de la Mémoire* (n. 5/2011 e ebook de LaRecherche.it n. 90).

Peter Houle, *L'equivalente musicale di “La mort des cathédrales” di Proust e di “ Les cathédrales de la mémoire ” di Lavinio Sceral* (n. 7/2013)

Gennaro Oliviero, *Raffaella Campolieti alla ricerca delle donne di Proust* (recensione delle mostre di pittura di Napoli e Nizza) – n. 7/2013

Nell'ambito delle iniziative dell' “Associazione Amici di Marcel Proust” si collocano varie mostre di pittura, fotografia, etc. che a partire dal 2009 si sono svolte a Napoli e altrove.

Tra queste si segnalano, in particolare, le mostre di pittura del maestro Lavinio Sceral, «peintre proustien», quelle di

Raffaella Campolieti, di Carmine Quercia e di Giuseppe Gramoglia; quella di fotografie di Massimiliano Canello Tortora.

Lavinio Sceral: «Reviviscenze», «Reviviscenze proustiane», «Les cathédrales de la mémoire», «Proust e la Bibbia», «Proust e i fiori», «Proust e Vermeer». Tali mostre si sono svolte a Napoli, nella Saletta Marcel Proust, nel Giardino di Babuk, presso l'Institut Français “Le Grenoble”, nella Galleria Monteoliveto e presso la Facoltà Teologica di Capodimonte.

Raffaella Campolieti: «Le donne di Proust», mostra di pittura svoltasi al Maschio Angioino di Napoli e Nizza presso la Galleria Monteoliveto.

Carmine Quercia: «Erranza e *flânerie*», «Descente aux Enfers», «L'uomo perduto: discesa agli inferi». Opere grafiche esposte nell'Ipogeo e nel Giardino di Babuk.

Giuseppe Gramoglia: «Figure alate», mostra di pittura nel Giardino di Babuk.

Massimiliano Canello Tortora: «Alla ricerca del tempo perduto», mostra di fotografia nell'Ipogeo di Babuk, «Illuminazioni», mostra di fotografie nel Giardino di Babuk.

(...)

- 119 [A musical analogue](#), Peter Houle [Saggio]
120 [Tutto è visibile](#), Patrizio Dimitri [Poesia]
121 [Cinque passi](#), Anna Belozorovitch [Poesia e fotografia]
122 [Cattedrali](#), a cura di G. Brenna e R. Maggiani [Calendario 2013]
123 [L'ordine delle cose](#), Roberto Perrino [Poesia]
124 [Scena della violenza](#), Andrea Leone [Poesia]
125 [Una domenica mattina](#), Letizia Dimartino [Poesia]
126 [Caffè Rosa](#), Nicla Pandolfo [Racconti]
127 [Il segno semplice](#), Meth Sambiasse [Poesia]
128 [Copertina](#), Maria Musik [Poesia e prosa]
129 [Poesie per una conversazione](#), Francesca Simonetti [Poesia e prosa]
130 [Sinfonia per Populonia](#), Roberto Mosi [Poesia e pittura]
131 [Dalla finestra](#), Davide Morelli [Poesia]
132 [Gli amanti bendati](#), Simone Consorti [Poesia]
133 [Da questo mare](#), Gian Piero Stefanoni [Poesia]
134 [Una vita a pezzi](#), Armando Tagliavento [Poesia]
135 [Spazio espanso](#), Roberto Maggiani [Poesia]
136 [Il sasso e la rana](#), Fabio Pasquarella [Poesia]
137 [Due insieme](#), Antonio Mazziotta [Racconto]
138 [Dieci secondi](#), Baltasar [Racconto]
139 [Salon Proust](#), Aa. Vv. [Salon di arti varie]
140 [Nell'imminenza del giorno](#), Tomaso Pieragnolo [Poesia/Traduzioni]

Questo libro elettronico (eBook) è un *Libro libero* proposto in formato pdf da *LaRecherche.it* ed è scaricabile e consultabile gratuitamente.

Pubblicato nel mese di settembre 2013 sui siti:

www.ebook-larecherche.it

www.larecherche.it

eBook n. 141

Collana a cura di Giuliano Brenna e Roberto Maggiani

Per contatti: ebook@larecherche.it

[Senza l'autorizzazione dell'autore, è consentita soltanto la diffusione gratuita dei testi in versione elettronica (non a stampa), purché se ne citino correttamente autore, titolo e sito web di provenienza: www.ebook-larecherche.it]

*

L'autore, con la pubblicazione del presente eBook, dichiara implicitamente che i testi da lui proposti e qui pubblicati, sono di propria stesura e non violano in nessun modo le leggi sul diritto d'autore, e dà esplicito consenso alla pubblicazione dei propri testi, editi e/o inediti che siano, in esso contenuti, pertanto solleva *LaRecherche.it* e relativi redattori e/o curatori da ogni responsabilità riguardo diritti d'autore ed editoriali; se i testi fossero già editi da altro editore, l'autore dichiara, sotto la propria responsabilità, che i testi forniti e qui pubblicati, per scadenza avvenuta dei relativi contratti, sono esenti da diritti editoriali, o, nel caso di contratti ancora in corso, l'autore dichiara che l'editore, da lui stesso contattato, consente la libera e gratuita pubblicazione dei testi qui pubblicati.

L'Antologia proustiana dell'anno 2013 della rivista letteraria *LaRecherche.it*: *Salons Proust*.

Il presente scritto ha preso le mosse dall'invito a fornire uno scritto per l'Antologia 2013. Il contributo, inizialmente previsto di poche cartelle, si è accresciuto nel corso di alcuni mesi a dismisura (il che non stupirà i proustiani...), per cui si è concordato di inserire nei *Salons* solo alcuni capitoli e pubblicare in ebook il testo completo.

Roberto Maggiani nel presentare l'Antologia ha sottolineato il particolare significato che essa ha assunto quest'anno, costituendo un contributo alle celebrazioni del centenario; egli ha illustrato un vasto programma di iniziative, tra cui quella del presente ebook, nonché la pubblicazione – a partire da ottobre 2013 e fino a maggio 2014 – dei sette volumi della *Recherche*, con scritti introduttivi di presentazione. Tale iniziativa conferma l'aspirazione del sito – che pur raccogliendo contributi di “varia umanità” sempre di buon livello – a mantenere la connotazione proustiana.

Ecco il programma delle pubblicazioni:

Du côté de chez Swann

(novembre 2013, introduzione di Anna Maria Vanalesti)

À l'ombre des jeunes filles en fleurs

(dicembre 2013, introduzione di Ninnj Di Stefano Busà)

Le Côté de Guermantes

(gennaio 2014, introduzione di Franca Alaimo)

Sodome et Gomorrhe

(febbraio 2014, introduzione di Valentina Corbani)

La Prisonnière

(marzo 2014, introduzione di Daniele Garritano)

Albertine disparue

(aprile 2014, introduzione di Giorgio Linguaglossa)

Le Temps retrouvé

(maggio 2014, introduzione di Gennaro Oliviero)

Giuliano Brenna è presente nell'Antologia con uno scritto ricco di suggestioni e riferimenti al tema dei *Salons*, con citazioni di brani della *Recherche* che trasportano il lettore nelle atmosfere magiche della grande Opera.

Un rilievo particolare va fatto con riferimento all'organizzazione di tale Antologia, ricca di illustrazioni e di accostamenti sinergici tra il passato e il presente, che sono la conferma della validità di un'opera letteraria che a distanza di un secolo suscita vasto interesse nel campo mondiale (il convegno di Napoli del 21 novembre 2013, nella Biblioteca Nazionale, si incentrerà sul tema delle traduzioni del *Du côté de chez Swann*, nel corso del secolo, con relazione di Geneviève Henrot-Sostero).

Possiamo concludere offrendo ai lettori l'informazione di un incontro a Parigi, fissato per il 18 novembre 2013, in cui si farà, a conclusione dell'anno del centenario, una panoramica delle iniziative editoriali che hanno caratterizzato l'evento.

La comunicazione che segue c'è pervenuta da parte di Nathalie Mauriac Dyer, che dirige la rivista *BIP* (*Bulletin d'informations proustiennes*).

Chers amis,

lundi 18 novembre, j'organise à l'ENS une journée provisoirement intitulée: "Cent ans de *Swann*, cent ans d'édition proustienne".

La matinée sera consacrée aux éditions fac-similé. Jean-Yves tadié présentera l'édition des placards de *DCS* chez Gallimard, je parlerai de l'édition des *Cahiers*.

L'après-midi sera consacrée aux revues qui publient en 2013 des numéros spéciaux autour de Proust. Je souhaite vivement, bien entendu, la présence d'*Europe*. Le format des présentations n'est pas encore fixé (toutes suggestions bienvenues).

Chaque revue sera invitée, si elle le souhaite, à tenir un petit comptoir de vente.

La journée se finira vers 18h autour d'un pot amical offert par *Genesis*, qui fêtera le lancement de son numéro "Proust, 1913".

Dans l'attente de vous lire, et avec mes très cordiales pensées,

Nathalie Mauriac Dyer

GLI EBOOK PROUSTIANI PUBBLICATI DA LARECHERCHE.IT

a cura di Giuliano Brenna e Roberto Maggiani

Le vie di Marcel Proust, Aa. Vv. (2010)

Conversazioni con Proust, Aa. Vv. (2011)

Da Illiers e Cabourg, Aa. Vv. (2012)

Salon Proust, Aa.Vv. (2013)

Note al testo

ⁱ John Updik, accomuna – da questo punto di vista – Proust a Dante; riferendosi alla frase proustiana dell'ultima pagina del *Tempo ritrovato* egli scrive che il lettore ha, come Marcel, la vertigine «de voir au-dessous de moi et en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'année [...] Parmi les autres écrivains seul Dante nous élève à une telle altitude. Et comme Dante aussi, Proust vit dans une seule oeuvre» (*Revue des deux mondes*, Juin 2013, p. 128).

ⁱⁱ Il *clou* delle celebrazioni del centenario è costituito dalla mostra di New York, svoltasi dal febbraio all'aprile 2013; al riguardo così scrive Ioanna Kohler: «Jusqu'à présent, jamais les manuscrits de Marcel Proust conservés à la Bibliothèque nationale n'avaient quitté la France – seule une occasion exceptionnelle pouvait justifier le déplacement de ces reliques à l'étranger. C'est chose faite. En cette année 2013 qui marque le centenaire de *Du côté de chez Swann*, ce sont des cahiers, carnets, lettres et photos qui ont traversés l'Atlantique pour être exposés à New York, dans la somptueuse Morgan Library rénovée par Renzo Piano. De toutes les destinations, c'est donc aux États-Unis que Proust, pourtant anxieux à la simple idée de voyager, a été accueilli pour fêter sa renommée littéraire entamée un siècle plus tôt» (*Revue des deux mondes*, Juin 2013, p. 79).

ⁱⁱⁱ Nell'ambito della mostra di New York vi è stata l'esposizione dei manoscritti di *Du côté de chez Swann*. Osservando le bozze corrette del testo – si legge nella *Revue des deux mondes* succitata, p. 118 – non ci si può non stupire per il modo in cui Proust operava sui manoscritti, con fitte modifiche, fino alla versione finale. A tal riguardo Antoine Compagnon – commissario dell'esposizione – nel corso di una conferenza tenuta alla stessa Morgan Library, ha messo in guardia i lettori di Proust contro la tendenza a “feticizzare” la *Recherche* fino alla virgola, in quanto sarebbe un errore considerare il romanzo proustiano come un testo definitivamente terminato.

«E' noto che Proust non ha potuto rileggere alcune parti della *Recherche*, in particolare il ciclo d'Albertine, e che vi sono state delle scelte editoriali operate per determinare la versione finale del testo. Ma per il resto della *Recherche*, per quei volumi che Proust ha potuto leggere prima della scomparsa, il testo è ben finalizzato secondo i suoi esigenti criteri. Proust non era Picasso: egli non aveva tentennamenti, nessuna variazione per il

semplice piacere di una esplorazione artistica. Proust teneva fermamente il controllo della sua prosa» (così Adam Gopnik in *Revue des deux mondes*, Juin 2013, p. 118).

^{iv} Ci si permetta di sottolineare che il numero di agosto 2013 della prestigiosa rivista francese *Europe*, dedicato al centenario del *Swann*, è stato realizzato sotto la direzione di Philippe Chardin e mia; l'editoriale di apertura, a firma di Geneviève Henrot – Sostero e Gennaro Oliviero, ha un titolo evocativo: *Les falaises et les siècles* (pensiamo al quadro “Falaises d'Etrétat” di Monet). Inoltre, il prossimo numero della rivista *Quaderni proustiani* conterrà – nell'ambito delle celebrazioni del centenario – un panorama della recezione dell'opera di Proust a livello mondiale.

Scrivo Mireille Naturel, in *L'arche et la colombe* (Éd. Michel Lafont, Neuilly-sur-Seine, 2012, p. 182), nella parte dedicata alla diffusione della figura e dell'opera di Proust nel mondo: «Les relations avec l'Italie sont anciennes, dans le milieu universitaire notamment. Elles ont été renouvelées, il y a quelques années, par la création d'une société d'amis de Proust à Naples»; e aggiunge: «Il serait vain de vouloir énumérer tous les lieux où l'on s'intéresse à Proust, où on le vénère» (p. 183).

Riflettendo sulla solennità e sulla risonanza delle celebrazioni del centenario vien da pensare al giudizio espresso negli anni '50 da Nathalie Sarraute che così scriveva: «Per la maggior parte di noi, le opere di Joyce e di Proust si ergono già, in lontananza, come testimoni di un'epoca remota». Poi faceva questo pronostico: «Non è lontano il momento in cui si visiteranno soltanto con una guida, tra i gruppi di bambini delle scuole, in un silenzio rispettoso e con un'ammirazione un po' scialba, questi monumenti storici» (N. Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956), Gallimard, Paris, 1987, p. 84).

Fortunatamente il “vaticinio” di Nathalie Sarraute si è rivelato assolutamente infondato, per la gioia dei proustiani e la gloria del nostro Autore.

^v L'influenza della pittura fiamminga emerge talvolta negli scritti di Proust in modo del tutto “nascosto”. Un esempio è fornito dalla frase del *pastiche* che Proust trasse da Maeterlinck nel 1909: «Sans doute, il n'est pas impossible qu'une flèche, tirée de la tour d'une cathédrale par une folle à qui on a bandé les yeux, vienne au milieu d'une assemblée de patineurs aveugles, frapper précisément un hermaphrodite»: sono evidenti in questa frase gli elementi che possono mettere in risalto il carattere di «quadro fiammingo» di questa visione.

^{vi} In esergo al presente testo è stata riportata la frase della lettera di Proust in cui etichetta la *Veduta di Delft* come «le plus beau tableau du monde». Perché Proust amava tanto questo quadro? Riportiamo la risposta di Alberto Beretta Anguissola: «Utilizzando ciò che sappiamo della vita di Proust, in particolare sulla sua giovinezza e i suoi viaggi, potremmo forse avanzare l'ipotesi, estremamente fragile, ch'egli amasse questo quadro perché il 18 ottobre 1902 lo aveva visto, durante il viaggio in Olanda, in compagnia del suo grande amore: Bertrand de Fénelon» (A. Beretta Anguissola, “Arte e desiderio in Proust”, in *Quaderni proustiani* – n. 3/2004, p. 26). Nel prosieguo di tale articolo Anguissola scrive: «Quale grado di legittimità potrebbe avere l'ipotesi che la *Veduta di Delft* sia per Proust il quadro più bello del mondo perché lo ha visto in compagnia del più amabile giovanotto del mondo? Credo che sia un'ipotesi del tutto infondata». Rimandiamo il lettore “curioso” e attento alla lettura dell'intero articolo nei *Quaderni proustiani* (cit., pp. 31-34) ed in particolare alla conclusione dello stesso articolo: «Moltissimi altri enigmi di ermeneutica restano ancora oggi senza risposta nel romanzo di Proust, nonostante il lavoro ed impegno di tanti specialisti. Mi piace concludere questo discorso su arte e desiderio in Proust con un punto interrogativo».

^{vii} Bergotte è colpito dal «petit pain de mur jaune»; ma siamo sicuri che questo muro giallo esiste veramente nel dipinto di Vermeer? O è un “apparizione pittorica nella *Recherche*”, del tipo “nascosto”? Critici letterari, studiosi di storia dell'arte, biografi di Proust hanno creduto di volta in volta di poter identificare e collocare il «petit pain de mur jaune» all'estremità destra del quadro (Tadié), nella parte inferiore del tetto giallo a sinistra della torretta di Porta Rotterdam (Painter), nel tetto giallo a sinistra della torretta (Meyers), e in tante altre “collocazioni”. Non si potrebbe anche pensare che Proust ha avuto in mente una pluralità di quadri nel ricordare la *Veduta di Delft*?

Luigi Renzi insinua che quel muro, nel quadro, non lo vediamo. A tale conclusione Renzi giunge dopo un percorso investigativo attraverso la bibliografia proustiana: incontriamo tutta una serie di muretti, ma nessuno corrisponde alla descrizione di Proust. Che sia vero quel che sospetta lo scrittore spagnolo Jorge Semprum e cioè che il “petit pain de mur jaune” sia “pura finzione letteraria?” Quel muretto sarebbe stato dipinto da Proust nella propria mente, persuaso che quel che conta non è cosa, ma come si dipinge o si scrive. In ogni modo, per l'autore della *Recherche*, non conoscere Vermeer è il segno di mancanza di cultura di cui danno prova alcuni personaggi, quali Odette e Albertine. Di contro, Swann prepara uno studio su Ver Meer (così ortografato da Proust). Proust si reca al Jeu de Paume, accompagnato da Jean-Louis Vaudoyer, al quale scrive un biglietto: «Non mi sono coricato per andare questa mattina a vedere Vermeer e Ingres. Volete condurre il morto che io sono, che si appoggerà al vostro braccio?». La notte precedente alla sua morte, Proust apporterà ancora delle correzioni al brano della morte di Bergotte, scrivendo così della propria morte.

^{viii} Una sezione de *I piaceri e i giorni* (1896) è composta dai “Ritratti di pittori e di musicisti”. Nei ritratti di pittori si succedono Albert Cuyp, Paulus Potter, Antoine Watteau e Antoine Van Dyck. Sono questi i pittori di cui aveva ammirato le opere al Louvre, in compagnia dei suoi amici di allora, Robert de Billy, Lucine Daudet e Pierre Lavallée. Questi ritratti sono composti in forma di poesie, in strofe per la maggior parte. Il ritratto è una delle preoccupazioni estetiche di Proust. Nel 1919 egli scrive la prefazione di *Propos de peintre. De David à Degas* di Jacques-Émile Blanche: è l'inizio di una lunga relazione epistolare tra il pittore e lo scrittore. Il pittore dedica il suo libro allo scrittore in questi termini: «Ce livre est dédié à Marcel Proust / en souvenir / de l'Auteuil de son enfance et de ma jeunesse / et / comme un hommage d'admiration pour l'auteur de / Du côté de chez Swann / son ami J. Émile Blanche».

Proust – che aveva conosciuto il pittore in uno dei *salons* che frequentava, quello di Mme Straus e quello di Mme Baignères – aveva dimenticato in quale di questi *salons*, all'età di 20 anni, lo aveva conosciuto.

^{ix} Circa la corrispondenza di Proust è stato talvolta osservato che ciò che stupisce nella lettura è che le sue lettere non sono propriamente “proustiane”. Al riguardo è interessante la considerazione di Adam Gopnik: «Selon moi, les qualités littéraires que l'on admire dans la *Recherche* sont présentes de façon seulement sporadique dans la correspondance de Proust. À la différence des lettres de Henry James, qui s'inscrivent dans la continuité de l'oeuvre de celui-ci, les lettres de Proust ne sont pas des fac-similés de la *Recherche* – ce sont des lettres d'excuse, des requêtes, des mots de remerciement : dans l'ensemble, leur tonalité est surtout mondaine. Ce que je veux dire par là, c'est que le Proust épistolier n'est pas le Proust écrivain» (*Revue des deux mondes*, Juin 2013, p. 120).

^x Molte figure di artisti sono presenti nell'opera proustiana. Già ne *I piaceri e i giorni* compaiono ritratti di pittori e musicisti; in una lettera a Paul Souday del 5 gennaio 1921, Proust scrive che quel libro è nato dal suo incontro con Reynaldo Hahn nel salotto di Madeleine Lemaire: un incontro fra il futuro scrittore, il musicista e la pittrice. Proust è un erede del simbolismo, di cui Baudelaire è stato l'iniziatore. Anche se egli ne denuncia gli effetti nel suo articolo “Contro l'oscurità” (*La Revue blanche*, 15 luglio 1896) la sua concezione dell'artista deve molto a questo movimento nella misura in cui l'artista ha la vocazione di decifrare i segni del mondo, di scoprire dietro le apparenze le verità, le essenze che esse celano. Lo stesso Elstir avrà un periodo «simbolista» avendo per modello Gustave Moreau, prima di divenire impressionista.

^{xi} Jacques-Émile Blanche, dopo la morte di Proust, nel numero della *Nouvelle Revue Française* del 1° gennaio 1923 dedicato all'Autore, inizia il suo omaggio a Proust facendo “qualche istantanea” (questa volta con delle parole e non con il pennello o con la matita) del giovane scrittore. Lo rivede – scrive – a 18 anni, quando frequentava *salons* e *ateliers* di pittori. Lo rievoca quando faceva il servizio militare. Le “istantanee” di J. È. Blanche diventano poi più brevi, ma conservano la stessa espressività. E' a Trouville, presso i Baignères, prima del pranzo, che Blanche aveva eseguito lo schizzo a matita, datato e firmato: «Marcel Proust – 1° ottobre 1891 – Trouville – J. È. Blanche».

Il ritratto ad olio fu realizzato a Auteuil. Il modello, approfittando dei soggiorni familiari presso il prozio in primavera e all'inizio dell'estate, si reca con regolarità dell'artista per posare. Se il ritratto di Proust fatto da Blanche fu l'unico nel campo della pittura, numerosi furono i ritratti fotografici.

^{xiii} Il celebre ritratto di Proust, fatto da J. É. Blanche, è attualmente esposto al museo d'Orsay. In origine, nel 1892, il quadro era a figura intera ma il pittore, non soddisfatto del suo lavoro, aveva strappato la tela. Ne recuperò il viso, ma non le mani e la parte inferiore del corpo. Questo ritratto ha accompagnato Proust nelle sue varie dimore. Egli lo aveva senza dubbio sotto gli occhi quando compose il ritratto di Jean Santeuil. Nessuno meglio di Proust poteva descrivere i tratti più caratteristici della sua personalità, così bene dipinti da Blanche, che egli fa mescolando lirismo e una punta di autoderisione. Blanche è senza dubbio uno dei modelli del pittore della *Recherche*, Elstir. Come lui, egli è un ritrattista mondano, come lui è installato in Normandia e apprezza il Giapponismo.

^{xiii} L'amico di Proust Reynaldo Hahn, sua cugina Maria Nordlinger e sua zia furono ospitati al palazzo Fortuny Madrazo, per motivi di parentela con la famiglia Madrazo.

^{xiv} «Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation» (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

^{xv} A proposito della domanda «Chi era Elstir?» ci piace ricordare il divertente 'schizzo' che ne ha fatto Alberto Beretta Anguissola nell'articolo "Arte e desiderio in Proust" pubblicato nei *Quaderni proustiani* (n. 3 /2004 – p. 24): «Nella *Recherche* l'arte funziona come il Viagra: accende il desiderio. In particolare c'è uno stretto legame tra Eros e pittura. Elstir – il grande pittore immaginario, che riassume in sé tutta la pittura moderna – è un mezzano: si vanta della propria abilità nel combinare matrimoni anche tra donne. Rende possibile l'incontro tra il Narratore e Albertine, ed anche il suo primo vero contatto con la duchessa: col pretesto di poter vedere i quadri dei Guermantes il giovanotto riesce finalmente a farsi invitare da Oriane».

^{xvi} Nel *Carnet del 1908* vi è la conferma di tale situazione: «La paresse ou la doute ou l'impuissance se réfugiant dans l'incertitude sur la forme d'art. Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier?» (Marcel Proust, *Le carnet de 1908*, Établi et présenté par Ph. Kolb, «Cahiers Marcel Proust», 6, Paris, Gallimard, 1976, p. 61).

All'inizio del 1908, un anno cruciale nella genesi della *Recherche* «Proust sembra aver fatto la strana esperienza di un'assimilazione tra l'esistenza e la scrittura, come se il romanzo fosse stato immediatamente vissuto, in una specie di sogno lucidissimo»: così Antoine Compagnon in *Proust tra due secoli* (Einaudi, 1989, p. 135).

Sogno o romanzo? Walter Siti in un articolo dal titolo «Il nuovo protagonismo dei figli di Montaigne» (*La Repubblica*, 7 luglio 2013, p. 43) scrive: «Il vero saggista è dilaniato tra verità e bellezza perché prende sul serio entrambe, oscilla nella dialettica tra vita e forma ma non cancella l'una e l'altra in una brodaglia tiepida e incolore»: questa frase potrebbe ben spiegare l'indecisione di Proust, che ha disseminato la *Recherche* di tanti "saggi" che sono – per usare le espressioni con le quali Christy Wampole "definisce" i saggi: «gioie in miniatura», «portatili come le nostre stesse esperienze», dietro i quali c'è «quasi sempre un'autore che parla di sé e ci intrattiene» (*La Repubblica*, cit. p. 41).

^{xvii} Proust e i compagni di viaggio, durante la prima visita a Venezia, nella primavera del 1900 (tre settimane) vanno a visitare le pitture di Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoni. Marcel e Reynaldo si recano a Padova per vedere gli affreschi di Giotto.

^{xviii} Si tratta di "apparizioni pittoriche" che – come si è ampiamente illustrato – possono riguardare quadri reali, citati o "nascosti", talvolta utilizzati come referenti per la descrizione di paesaggi, personaggi, ambienti, ecc. Sono una sorta di reminiscenze pittoriche, talvolta – potremmo dire – delle "reminiscenze anticipate". «*Réminiscences anticipées*» è un'espressione proustiana che appartiene ad un frammento non datato

pubblicato nell'edizione del 1971 (Clarac-Sandre) del *Contre Sainte-Beuve*, fra le note dedicate a Moréas : «des réminiscences anticipées que nous y trouvons de la même idée, de la même sensation, du même effort d'art que nous exprimons en ce moment».

^{xix} Dopo i due viaggi a Venezia, il terzo viaggio che darà alimento alla riflessione estetica e alla scrittura di Proust è quello che compie in Olanda, con Bertrand de Fénelon, nel 1902. Si recano a Bruges, dove visitano l'esposizione dei primitivi fiamminghi, a La Haye, dove Proust contempla la *Veduta di Delft* di Vermeer, passando da Dordrecht, Rotterdam, Delft, Amsterdam e Harlem per vedere i quadri di Hals che evocherà nel *Côté de Guermantes*.

^{xx} “Apparizioni pittoriche” sono in qualche modo presenti nell'immaginario di chi ama la pittura e le arti in genere. Quali sono allora le “apparizioni pittoriche” di chi scrive (di *moi*, per intenderci). Secondo Schopenhauer lo scopo supremo dell'attività dello spirito umano non è l'affermazione della volontà ma la sua negazione: avrei voluto mettere nella copertina del presente ebook la foto di un dipinto più rispondente alla tematica dello scritto, ma ho finito col mettere quella del quadro di Chardin in cui compare un gatto: arte e desiderio ... felino. Il senso nascosto della mia scelta è stato anche quello di un omaggio a Roberto Maggiani e Giuliano Brenna che dopo la pubblicazione del *Salon Proust 2013* sono “paghi come un gatto che si è appena cibato” (altra citazione nascosta).

Nota sull'Autore

Gennaro Oliviero dirige la rivista *Quaderni proustiani* che ha fondato nel 1999. Ha dato vita all'"Associazione Amici di Marcel Proust" nel 1998, di cui è Segretario generale. È autore di varie pubblicazioni riguardanti la figura e l'opera di Proust. Dopo una lunga attività di docenza universitaria, svolta fino al 2007, si occupa attualmente della promozione di iniziative culturali riguardanti la letteratura, l'arte, lo spettacolo, ecc. nell'ambito di strutture quali la "Saletta Marcel Proust" e il "Giardino di Babuk" (via Giuseppe Piazzi, 55 - Napoli; sito www.amicidimarcelproust.it). Ha curato – nel 2013 – insieme a Philippe Chardin, il numero monografico su Proust della rivista francese *Europe*, celebrativo del centenario della pubblicazione di *Du côté de chez Swann*.