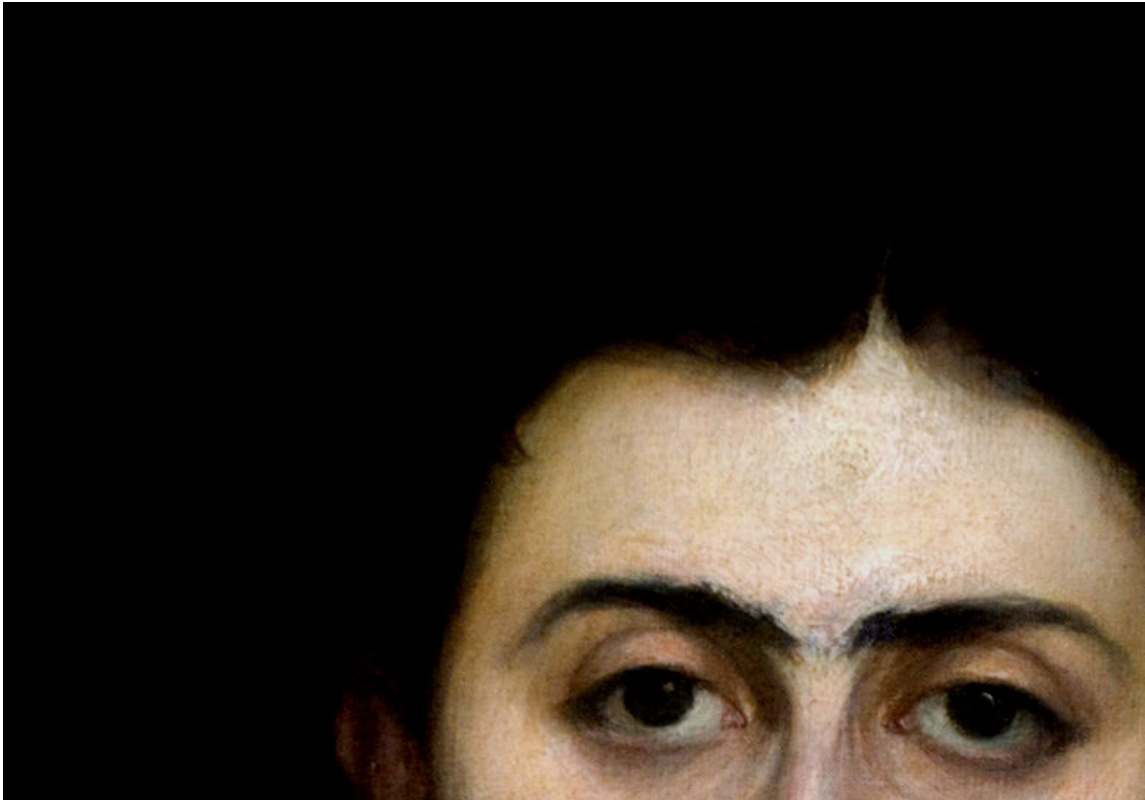


Valentina Corbani

# Saggi sparsi su Proust



Particolare del ritratto di Marcel Proust, di Jacques-Emile Blanche (Musée d'Orsay)  
fotografia di Roberto Maggiani

Così, quest'opera, non è solo il lungo racconto della vita e dell'apprendistato di qualcuno a nome Marcel, ma parla di tutti noi. Invita tutti noi a capire ciò che siamo, quello che dobbiamo fare, e ad esserlo. Ci invita a finirla 'di pulirci gli occhiali' e a diventare ciò che dobbiamo diventare, soprattutto non si può ignorare quel richiamo quando "un foglio di carta, l'inchiostro, una penna, sembrano esercitare un'attrattiva miracolosa; assaporavo perfino lo stridere del pennino sulla carta come una specie di divino sollievo"

eBook n. 142

---

Pubblicato da *LaRecherche.it*

[ Saggi ]

## SOMMARIO

---

PREMESSA DELL'AUTRICE

DEDICA E ESERGO

1. DALLA PARTE DI BERGOTTE. FUNZIONE REDENTRICE DELLA SCRITTURA NELLA *RECHERCHE* DI PROUST

2. LA MEMORIA E LA MADELEINE O LE INTERMITTENZE DEL CUORE

3. LEGGERE LA *RECHERCHE*. CATTEDRALI SOMMERSE RIAFFIORANO (già pubblicato in AA.VV., *Da Illiers a Cabourg: un viaggio nella Francia di Proust*, LaRecherche, 2012, e-book in onore del 141° anniversario della nascita di Marcel Proust)

4. IL SENTIERO DEI BIANCOSPINI. PROUST E L'AMORE NELLA *RECHERCHE* (già pubblicato in AA.VV., *Quaderni Proustiani*, Arte Tipografica, Napoli 2011)

5. 'JE EST UN AUTRÈ. MARCEL E PROUST NELLA *RECHERCHE* E FUNZIONE TERAPEUTICA DELLA SCRITTURA

6. 'PERCHÉ NESSUNO SIA PIU' SCHIAVO'. IL POTERE DELLA LETTURA TRA *MR PIP* E *GREAT EXPECTATIONS*

7 MONTALE, PROUST E LEOPARDI: IL SOGNO È  
L'ALTERNATIVA

APPENDICE AL CAPITOLO N.4: L'AMORE  
PATOLOGICO: CHARLES SWANN E ANTONIO  
DORIGO

APPENDICE AL CAPITOLO N. 5: CURARSI DALLA  
FAMIGLIA. RAPPRESENTAZIONE DELLE FIGURE  
GENITORIALI IN VIRGINIA WOOLF E CARLO  
EMILIO GADDA

BIBLIOGRAFIA

NOTE SULL'AUTRICE

INDICE

AUTORIZZAZIONI

## PREMESSA

*dell'autrice*

---

Questo saggio nasce e si conclude con un mio augurio per voi.

Io vi auguro che ovunque siate e qualunque tipo di vita stiate vivendo nel momento presente, voi a questo pensate: alla vita che state vivendo, non a quella che avete già vissuta.

Non vi auguro che splenda sempre il sole sulle vostre teste, perché questo non è possibile, ma che sappiate sempre alzare lo sguardo al cielo limpido.

Vi auguro che qualcuno vi dia un motivo per impegnarsi a vivere, ma se questo non dovesse capitare, auguro a voi di trovare in voi stessi, in un libro, in un quadro o in una canzone qualcosa che vi porti a guardare il cielo; e fatelo, provateci, nonostante tutto e tutti, per voi.

Provateci per il gusto di vivere; provateci perché è molto probabile che, anche se voi ora non lo pensate, ci sia qualche motivo che vi può tenere quaggiù.

Provateci non perché la vita è bella, molto probabilmente non lo è, ma perché voi lo siete; la vita è dura, il mondo è triste, però ci deve essere qualcosa per cui vale la pena attraversare questo mondo triste e vivere questa vita dura.

C'è qualcosa; ci deve essere.

Vi auguro, allora, di trovare questo qualcosa e, una volta trovato, qualunque fatica abbiate fatto nel cercarlo, le mani sporche, il cuore straziato, la stanchezza nelle gambe, la sete,

la tristezza provata, la disperazione e i momenti di gioia non saranno stati invano.

Questo è il mio augurio a voi e il motivo per cui questo saggio è dedicato al professor Federico Bertoni.

V. C.

*A Federico*

*L'opera di Proust, come quella di Balzac, ha qualche cosa di  
mostruoso.*

MAURIAC

*Io credo che vi siano compiti che vanno assolti dal talento per alleviare il  
genio:  
credo, cioè, che vi sia in noi il lato giocoso;  
la dote allo stato di pura dote, dote non sfruttata;  
e poi la dote quando si fa sul serio, quando ci si rimbocca le maniche.  
E una allevia l'altra.*

WOOLF

*Proust resta l'esempio più grandioso di una letteratura  
che è entrata nella nostra vita  
fino a provocare fenomeni d'insidiose intossicazioni.*

MACCHIA



# 1. DALLA PARTE DI BERGOTTE FUNZIONE REDENTRICE DELLA SCRITTURA NELLA *RECHERCHE* DI PROUST

Verba volant, scripta manent  
da un discorso di Caio Tito  
Una parola basta, ma se non si può trovarla?

WOOLF

Tout la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection (RTP, II, p.1209).

L'addio a Bergotte, lo scrittore della *Recherche*. In tutta la monumentale opera di Proust (Parigi, 1871 – 1922) grande importanza viene attribuita alla scrittura.

Innanzitutto, l'opera intera descrive l'apprendistato di Marcel, Marcel che diventa scrittore, e tutto il resto (le lunghe descrizioni, le frasi senza fine, la madeleine, Swann e Odette, Albertine, Giselle, etc.) non serve a altro se non a indirizzare Marcel verso la sua carriera letteraria, verso quell'unica «vie pleinement vécue qu'est la littérature» (RTP, II, p.1344). La scrittura ha, dunque, in tutta l'opera un valore fondamentale. Non è un caso, forse, che questa vada 'conquistata' e che, alla soluzione di darsi alla letteratura, Marcel arrivi con non poco sforzo e nel 'luogo' più significativo dell'opera: nel *Temps retrouvé*. È nel *Temps retrouvé*, infatti, che tutto converge e tutto si recupera; ed è lì che Marcel si 'vota' alla sua carriera di scrittore. Importante è

anche sottolineare che il libro che il Narratore scriverà, altro non è che il libro appena letto: la *Recherche*.

Scrive Proust nella sua *Correspondance*:

J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la vérité que je parlais. [...] Je déteste tellement les ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur que j'ai préféré de rien dire. Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera (C, p. 18).

Questa lettera è stata letta come “un manifesto di poetica”<sup>1</sup>, ed è il modo giusto d'interpretarla. Infatti, “vi è dichiarato il fine dell'arte, la ricerca della verità, [...] ma anche il metodo che può darle corpo”<sup>2</sup>.

Il tempo perduto viene recuperato, alla fine della *Recherche*, perché contiene un'esperienza umana<sup>3</sup>; l'esperienza artistica è comunque fondamentale sia, come si è visto, per il recupero del tempo, sia perché

l'opera d'arte è uno strumento di mediazione tra essenza universale e esperienza individuale, quale unica forma [...] in grado di fissare in eternità l'attimo fuggitivo<sup>4</sup>.

Ecco quello che l'artista deve fare: “fissare in eternità un attimo fuggitivo” che equivale, in un certo senso, a recuperare il tempo perduto: fissare quel momento, quell'attimo perché rimanga.

L'artista, lo scrittore, sia Marcel che Bergotte e Proust, anche, è questo che deve fare: “scoprire e portare alla luce

---

1 Liliana Rampello, *La grande ricerca. Saggio su Proust*, Pratiche, Parma 1994, p. 18

2 Ibid

3 Ivi

4 Ivi, p. 34

l'unicità della propria esperienza interiore”<sup>5</sup>, quell'esperienza umana di cui si parlava prima.

Lo scrittore, così come viene definito nell'opera di Proust, ha molti tratti in comune con il lettore. È un lettore, innanzitutto, e

“è in grado di trarre alla luce il proprio libro, il proprio figlio, da quell'oscurità, da quel silenzio, da quell'ignoto che custodiscono una tale verità della vita”<sup>6</sup>.

Lo scrittore nella *Recherche* è colui che “est capable de ressusciter les morts, d'allumer la lampe de sacrifice qui est consommé pour l'éclairage de la postérité: la littérature” (EL, p. 131). Ecco perché, allora, “la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, est la littérature” (EL, p.158). Alla letteratura e agli scrittori è dato un compito importante.

Nell'universo infinito della letteratura, [infatti], s'aprono sempre altre vie da esplorare, [...] stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo<sup>7</sup>.

Il fatto, poi, che tutti scrivano non significa che tutti ‘possano’ scrivere né che scrivano cose originali. “Ciascuno si fa avanti con la sua brava ‘osservazione’”, lamentava André Breton, “Per esigenze di epurazione, Paul Valéry proponeva di recente di riunire in un'antologia il più gran numero di inizi di romanzo; e si aspettava grandi cose in fatto d'imbecillità. Si trattava di scegliere tra gli autori più famosi. Una simile idea fa ancora onore a Paul Valéry che una volta, a proposito di romanzi, mi assicurava che quanto

---

<sup>5</sup> Ibid

<sup>6</sup> Ivi, p. 35

<sup>7</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2010, p. 12

a lui, si sarebbe sempre rifiutato di scrivere: *La marchesa uscì alle cinque*. Ma ha mantenuto la parola?”<sup>8</sup>

Se “ciò che muore al corpo si fa immortale se trasmutato in cosa mentale; allora, al posto dei corpi bisogna mettere il pensiero”<sup>9</sup>. Chi è in grado di fare questo? Trasformare una cosa mortale in una immortale? Gli scrittori. La letteratura che, sebbene non sia eterna (come tutte le cose umane), è comunque un modo più duraturo di fissare qualcosa: un pensiero, una vita, un amore. “Ciò che è morto viene richiamato non alla sua vita passata, ma alla vita eternamente presente dell’arte”<sup>10</sup>. Insomma, c’è qualcosa che “solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici”<sup>11</sup>, e questo qualcosa l’artista lo deve tradurre in una forma.

Dice Calvino,

il narratore racconta perché ricorda (crede di ricordare) storie che sono state dimenticate (che crede siano state dimenticate)<sup>12</sup>.

Il narratore proustiano, Marcel, e lo scrittore proustiano, anche lui Marcel, racconta e scrive per ricordare.

L’artista, comunque, può fare più di questo, e si vede in maniera molto chiara nella *Recherche*. L’artista (tutti i tipi di artista: sia Bergotte che Vinteuil che Elstir) è “il solo in grado di moltiplicare, per noi e per gli altri, quell’unico mondo che i nostri occhi possono vedere”<sup>13</sup>. L’artista, insomma, può allargare i nostri orizzonti.

La letteratura può combattere “la pesantezza, l’inerzia, l’opacità del mondo: qualità che s’attaccano subito alla

---

8 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924; trad. it. *Il Manifesto del surrealismo*, Einaudi, Torino 2003, p.89

9 Liliana Rampello, *La grande ricerca. Saggio su Proust*, cit., p. 75

10 Ivi, p. 88

11 Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 1

12 Ivi, pp. 144-145

scrittura se non si trova il modo di sfuggirle”<sup>14</sup>; ma, grazie a essa, possiamo sopravvivere a “una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmia nessun aspetto della vita”<sup>15</sup>. Insomma, ciò che la letteratura, e solo la letteratura, dà è la leggerezza di cui parla Calvino. Può cioè sottrarci o sottrarre al mondo, “la pesantezza, l’inerzia, l’opacità” e far sopravvivere noi da quel processo di “lenta pietrificazione”.

Proust [...] sa, grazie a Ruskin, che la materia dell’opera non ha alcuna importanza e che potrà scrivere un capolavoro descrivendo il giardino della sua infanzia, semplicemente, o la camera, il villaggio, la famiglia<sup>16</sup>.

“Giacché”, scrive Proust, “è un effetto dell’amore che i poeti risvegliano in noi, quello di farci annettere un’importanza letterale a cose che per loro sono soltanto espressioni di emozioni personali”<sup>17</sup>.

Per fare questo bisogna che gli artisti siano degni di questo nome. Come si è detto, solo questi possono aprirci alla realtà, farci vedere il mondo.

Nella *Recherche* di artisti veri ce ne sono tre: Vinteuil, il musicista; Elstir, il pittore e Bergotte, lo scrittore. Marcel, per un primo momento, non è classificabile come artista. È in ricerca ed è il suo apprendistato quello di cui si parla nella *Recherche*, quindi si trova in una zona intermedia. Questa zona è delimitata ai lati dagli estremi dell’arte: da una parte, lo scrittore Bergotte, dall’altra, il dilettante Swann.

---

<sup>13</sup> Liliana Rampello, *La grande ricerca. Saggio su Proust*, cit., p. 80

<sup>14</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 8

<sup>15</sup> Ibid

<sup>16</sup> André Maurois, *À la recherche de Marcel Proust*, 1949; trad. it. *Alla ricerca di Marcel Proust*, Newton Compton, Roma, 1974, p. 103

<sup>17</sup> Marcel Proust cit. in André Maurois, *Alla ricerca di Marcel Proust*, cit., p. 103

Si chiama ‘dilettante’ colui per il quale la ricerca del bello non costituisce un mestiere, e questo termine non è mai stato inteso nel suo esatto significato<sup>18</sup>.

“La parabola della sua [di Swann] esistenza non dice solo le verità dell’amore, ma piuttosto le verità dell’arte, poiché fa consistere il suo insegnamento nell’azzeramento dell’esperienza vissuta”<sup>19</sup>.

Marcel è quindi in una posizione delicata. Anche lui potrebbe perdersi come Swann. Il talento non c’entra (anche Swann ha talento); quello che è importante è non perdersi nella mondanità, nei vizi, nell’amore. Non perdere il tempo e le doti come Swann.

Quando Swann ha una difficoltà che non vuole risolvere, giocherella con gli occhiali; in questo gesto, è sintetizzato il suo nichilismo, e la differenza fondamentale tra lui e lo scrittore Bergotte. Quel gesto “diventa il simbolo espressivo della sua rinuncia alle decisioni”<sup>20</sup> e, per questo gesto e quello che gli sta dietro, Swann non potrà diventare scrittore. La differenza fondamentale tra Swann e Bergotte sta tutta qui: Swann si perde, perde la sua vita tra le cose che non sono importanti, non riconosce le cose che lo sono, per questo Swann fallisce e Bergotte no.

La differenza tra Swann e Marcel, invece, è più sottile ma fondamentale: sta nei segni. Segni che Marcel si impegna a non ignorare e che Swann allontana con il suo solito gesto di pulirsi gli occhiali. Marcel diventa scrittore, e non rimane un

---

<sup>18</sup> Alain citato in André Maurois, *Alla ricerca di Marcel Proust*, cit., p. 62

<sup>19</sup> Liliana Rampello, *La grande ricerca. Saggio su Proust*, cit., p. 32

<sup>20</sup> Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1971, p. 279

dilettante come Swann, perché non ignora “i segni che un libro emette”<sup>21</sup>.

La *Recherche*, allora,

è il dramma di una creatura intelligente e sensibile che parte, fin dall’infanzia alla ricerca della felicità e cerca in ogni maniera di raggiungerla, ma che rifiuta di ingannare se stessa. [...] Proust cerca ciò che sta al di là dello spazio e del tempo, e lo cerca nell’arte<sup>22</sup>.

Come si capisce se si è artisti? Quando uno scrittore può considerarsi tale?

Rilke diceva che

nessuno vi può consigliare e aiutare, nessuno. C’è una sola via. Penetrate in voi stessi. Ricercate la ragione che vi chiama a scrivere; esaminate s’estenda le sue radici nel più profondo luogo del vostro cuore, confessatevi se sareste costretto a morire quando vi si negasse di scrivere. [...] Domandatevi: devo io scrivere? Scavate dentro voi stesso per una profonda risposta. [...] E se questa dovesse suonare come un ‘debbo’, allora edificate la vostra vita secondo questa necessità<sup>23</sup>.

Concezione dell’arte e dello scrivere molto simile a quella di Proust: ricercare all’interno di noi stessi le ragioni che ci chiamano a scrivere e, una volta capite, indirizzare in questo senso la nostra vita per non sprecarla, per non perdere il tempo, come Swann, ma per ritrovarlo, come Marcel alla fine della *Recherche*.

Così, quest’opera, non è solo il lungo racconto della vita e dell’apprendistato di qualcuno a nome Marcel, ma parla di tutti noi. Invita tutti noi a capire ciò che siamo, quello che

---

21 Philippe Chardin, *Désillusions référentielles et digressions salvatrices: splendeurs et miseres selon Marcel Proust prefacier de Ruskin*, in *La lecture littéraire/Revue du centre de recherches sur la lecture littéraire de l’Université de Reims*, n. 2, 1998, p. 99 (trad. mia)

22 André Maurois, *Alla ricerca di Marcel Proust*, cit., pp. 169-170

23 Rainer Maria Rilke, *Briefe an einen jungen dichter*, 1950; trad. it. *Lettere a un giovane poeta*, Adelphi, Milano 2008, p. 14

dobbiamo fare, e ad esserlo. Ci invita a finirla ‘di pulirci gli occhiali’ e a diventare ciò che dobbiamo diventare, soprattutto non si può ignorare quel richiamo quando “un foglio di carta, l’inchiostro, una penna, sembrano esercitare un’attrattiva miracolosa; assaporavo perfino lo stridere del pennino sulla carta come una specie di divino sollievo”<sup>24</sup>.

E continua nel suo *Diario*, Virginia Woolf:

voglio dire che quello che mi entusiasma è scrivere, non essere letta. E poiché non posso scrivere mentre mi leggono, mi sento sempre un po’ vuota dentro, sballottata; ma non felice come in solitudine<sup>25</sup>.

Dice Debenedetti a proposito di Proust:

riassumere il romanzo di Proust è sempre una cosa iconoclastica. Diremo soltanto che il protagonista è travagliato da una passione, o vocazione, letteraria estremamente infelice; perché non gli riesce mai di mettere mano, o per la salute malferma o per effettiva incapacità, all’opera sempre desiderata. Finché un giorno, [...] egli si avvede che la sua coscienza è realmente concreta di tutto il tempo, di tutto il passato, che si è accumulato dentro di lui. Egli è come legato in cima a una colonna di tempo. La sua vocazione ormai è certa<sup>26</sup>.

Anche Marcel, allora, come si diceva, per gran parte del tempo rischia di passare davvero “dalla parte di Swann”; anche lui rischia di disperdere il suo talento nella mondanità, nei vizi vivendo, come Proust stesso diceva, “alla superficie di me stesso”<sup>27</sup>. Questo perché “la figura di Swann è appena una variante dell’io che racconta”, quindi anche Marcel rischia di perdersi dietro Swann.

Sostiene ancora Debenedetti:

---

<sup>24</sup> Virginia Woolf, *A writer's diary*, 1953; trad. it. *Diario di una scrittrice*, Minimum fax, Milano 2009, cit., p. 173

<sup>25</sup> Ivi, p. 183

<sup>26</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Mondadori, Milano 1999, p. 129

<sup>27</sup> Frase citata da Jean Cocteau nel documentario di Attilio Bertolucci, *Alla ricerca di Marcel Proust*, ERI/RAI 2000



L'artista è in qualche modo succube della sua ispirazione, come Swann della propria gelosia. L'opera si presenta a Proust come una 'ricerca': ricerca appunto d'un senso del destino [...]; ricerca coatta, in quanto la sua vita, anche pratica, tutti i suoi anni di diletterantismo erano riportati di continuo, spietatamente, a quella – come Swann alla sua gelosia e alla sua dipendenza dalla donna che lo faceva ingelosire. [...] Il grande capitolo sull'amore di Swann è [...] il movimento di psicologia coatta di tutta la *Recherche*; messo a carico di un personaggio a cui non è concessa la grazia, a cui tocca subire il travaglio del destino, senza poterne appurare le rivelazioni. Swann, come si è detto, rimane nel limbo del 'tempo perduto'; e il tragico, il patetico è che gli tocca di aggirarsi in questo limbo, avendo passato anche l'inferno ma senza il coraggio di farne l'esperienza. [...] L'interesse palpitante, drammatico della *Recherche*, la sua forza di propulsione, anche nel senso della dinamica narrativa, viene dal fatto che il protagonista rischia per migliaia di pagine, e per sequenze di episodi sempre analoghi, la sorte di Swann<sup>28</sup>.

“Combien de grandes cathédrales restent inachevées!” (RTP, p. 2389), quando l'artista vive alla superficie e non scende dentro di sé e non capisce, quindi, le ragioni profonde dello scrivere, dell'arte. Quante cattedrali resterebbero incompiute se non ci fosse una sorta di equilibrio tra gli Swann e i Bergotte; le cattedrali che sono, alla fine, tutti i libri resterebbero poi incompiute se non ci fossero personaggi come Marcel che, per gran parte del tempo, vanno a tentoni, non sapendo bene qual è la loro strada, compiendo comunque il loro apprendistato, e poi si salvano, ritrovano il tempo e non è a caso che, proprio in quel momento, si decidono alla carriera letteraria. Marcel diventa in quel

---

<sup>28</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., pp. 51-52

preciso istante la figura di scrittore cui Proust ha sempre fatto riferimento:

uno scrittore che deve realizzare la propria vita, attuarla in un libro, e che per fare questo ha bisogno di tempo, concentrazione, silenzio, amore esclusivo, dedizione totale<sup>29</sup>.

Il profilo dell'artista che viene delineato da Proust è quello di un uomo capace di creare tutte le volte “le monde que n'a pas été crée une fois mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu” (EL, p. 569). In realtà, lo scrittore cui Proust fa riferimento deve ‘ritrovare’, non inventare: se non ci fosse stato nulla da trovare, Proust non sarebbe ‘partito’ “alla ricerca del tempo perduto”. Grazie a questo si capisce chi è artista e chi non lo è.

Con Bergotte, con Marcel, con Proust il mondo si crea di nuovo, un altro mondo, un'altra realtà; con Swann questo non avviene.

Scriva Rilke:

Non accusate la vostra vita quotidiana se vi sembra povera. Accusate voi stesso, che non siete così poeta da evocarne la ricchezza; ché per un creatore non esiste povertà né luoghi poveri e indifferenti<sup>30</sup>.

Non ci sono luoghi tanto indifferenti da non poter essere vissuti o descritti né per Marcel o Bergotte, da una parte, né per Proust dall'altra; in fondo, non ci sono nemmeno luoghi che ci appaiano tanto indifferenti dopo che essere stati filtrati dagli occhi di questi artisti. Qualsiasi luogo, qualsiasi cosa, invece, in mano a chi non è un artista, bensì un dilettante resta esattamente com'è.

---

<sup>29</sup> Liliana Rampello, *La grande ricerca. Saggio su Proust*, cit., p. 81

<sup>30</sup> Rainer Maria Rilke, *Lettere a un giovane poeta*, cit., p. 15

Infatti,

Proust ha preso una vecchia cuoca, una camera in una casa di provincia, una siepe di biancospino e ci ha detto: ‘Guardate meglio: sotto queste forme tanto comuni vi è tutto il segreto del mondo’<sup>31</sup>.

Ecco la funzione fondamentale della letteratura;

il vero viaggio sarebbe non andare verso nuovi paesaggi, ma avere altri occhi, vedere l’universo con gli occhi di un altro, di cento altri, vedere i cento universi che ciascuno vede, che ciascuno è<sup>32</sup>.

Il problema, allora, non è il fatto che solo pochi vedono, ma che solo pochi guardano; e tra guardare e vedere c’è un’enorme differenza; come tra essere uno Swann o un Marcel.

Per la scrittura di Proust, allora, vale ciò che Boissier diceva di Saint-Simon:

non c’è niente di più vivo, di più leggero, di più incantevole che le piccole frasi di cui [le parti dei brani] si compongono, quando le si isola.

È questo che le frasi di Proust fanno: rendono vivo, ritrovano, alleggeriscono anche la più lunga descrizione, anche il più triste mondo, anche la più banale realtà quotidiana. Non c’è nessun punto nel tempo e nello spazio che le frasi di Proust non tocchino e non abbelliscano.

Gli esseri umani, e Proust lo sapeva bene perché l’aveva sperimentato su di sé, non possono toccare tutti questi punti né arrivare agli altri esseri umani che restano un mistero (e di questo la figura di Albertine nella *Recherche* è un esempio perfetto); però, la scrittura può. La scrittura – e anche la

---

<sup>31</sup> André Maurois, *Alla ricerca di Marcel Proust*, cit., p. 171

<sup>32</sup> Liliana Rampello, *La grande ricerca. Saggio su Proust*, cit., p. 89

lettura – sono allora attività umane che portano l'uomo 'oltre' e lo invitano e gli permettono di toccare quei punti, di arrivare, in qualche modo, agli altri esseri umani. Non c'è sistema di comunicazione migliore.

“È inutile”, dice Virginia Woolf, “pretender di riassumere una persona in blocco: bisogna lavorare su accenni, non proprio su quello che si dice e non del tutto su quello che si fa”<sup>33</sup>; la scrittura è capace, molto più del linguaggio, di 'lavorare su accenni' e di tenere nel giusto conto 'quello che si dice'.

In fondo, anche la scrittura è fatta di parole che sono fatte di lettere. L'alfabeto, poi, o “i vari accozzamenti di venti caratteruzzi”<sup>34</sup>, come lo definiva Galileo, serve a questo: alla “comunicazione tra persone lontane nello spazio e nel tempo; [...] la scrittura stabilisce una comunicazione immediata tra ogni cosa esistente o possibile”<sup>35</sup>. Già nell'alfabeto, allora, è sintetizzata l'essenza della scrittura.

“Scrivere regolarmente!”, diceva Kafka nel suo *Diario*, “Non rinunciare a me stesso ...”<sup>36</sup>; ecco, allora, che l'essenza della scrittura è anche questo: non solo metterci in comunicazione con gli altri, ma con noi stessi. Noi, insomma, veniamo recuperati, riscattati nella (e dalla) scrittura.

Poi, se è Proust a scrivere possiamo fidarci. Come si diceva, Proust ha sperimentato le sofferenze dei suoi personaggi. È su di sé che le ha provate. Parlare di verità quando si parla di scrittura o di letteratura in generale, è sempre difficile.

---

<sup>33</sup> Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., p. 45

<sup>34</sup> Galileo Galilei cit. in Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 52

<sup>35</sup> Ibid

<sup>36</sup> Franz Kafka *Tagebücher*, 1923; trad. it. *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano 1972, p. 33

Eppure, si può ‘credere’ a Proust quando ci dice come si soffre per amore; gli si può credere quando ci dice che Swann perde il suo tempo; quando parla di tutte le sofferenze di tutti i suoi personaggi che sono, poi, quelle degli esseri umani. Gli si può credere perché è stato il primo a provarle.

Marcel, il narratore, ha un compito fondamentale che può svolgere solo decidendosi a finirla di ‘perdere il tempo’ e risolvendosi a diventare scrittore. Non a caso Marcel, che dice ‘io’ (che non è Proust, ma gli è molto vicino) deve “disporre e coordinare i diversi piani, [Marcel] è lo spirito d’associazione”<sup>37</sup>. I piani sono, ovviamente, quelli del racconto e quelli molto più importanti delle vite dei personaggi. Marcel, in quanto narratore e futuro scrittore, ‘tiene insieme’ la vita di Swann, di Odette, di Albertine e, tuttavia, in quanto personaggio si scontra sempre con l’impossibilità di comprendere quelle vite. Quando diventa scrittore, Marcel, collega tutte queste vite su un piano solo. C’è un certo ordine, allora, nella *Recherche*, “ma è l’ordine dell’occhio umano abbandonato a se stesso”<sup>38</sup>, non ha niente di divino o soprannaturale. Tutto ha un suo ordine e c’è tutto nella *Recherche*. “Tutto quello che è già liberato e quello che non lo è ancora”<sup>39</sup>; Swann che ama e non è amato in cambio, Albertine prima prigioniera poi fuggitiva, Marcel bambino poi adulto, il tempo perduto e quello ritrovato.

---

<sup>37</sup> Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, cit., p. 237

<sup>38</sup> Ibid

<sup>39</sup> Ivi, p. 262

“La letteratura ha una funzione esistenziale”<sup>40</sup>, diceva Calvino. E aveva ragione. La letteratura ha un potere di liberazione. È una sorta di “ricerca della leggerezza come reazione al peso del vivere”<sup>41</sup>; e la lettura può essere un nido, un guscio, un rifugio<sup>42</sup> quando ‘il peso del vivere’ si fa insostenibile.

In fondo, che cosa si chiede (anche e soprattutto al giorno d’oggi) alla letteratura? A causa della “patente sfiducia nei confronti del mondo esterno [si elaborano] richieste di riparo, una generale volontà di protezione da quanto, dal di fuori, assilla e impaurisce”<sup>43</sup>.

Si chiede, insomma, un rifugio dal mondo; e quello che si ha è, talvolta, molto di più (molto più utile, comunque): una chiave, non tutte le chiavi possibili, ma la *nostra* chiave per decifrarlo questo mondo, vista l’impossibilità di comprenderlo a priori.

Si parlava prima di cattedrali. La cattedrale è la forma che descrive meglio l’opera di Proust che viene definita “una cattedrale incompiuta”. Incompiuta, però, non nel senso negativo con cui si parlava prima di cattedrali e scrittori, ma nel senso d’inevitabilità. C’è, nella *Recherche*, una sana “incapacità a concludere”<sup>44</sup>.

Inevitabilmente, insomma,

dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n’ont eu le temps que d’être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l’ampleur même du plan de l’architecte (RTP, p. 2369)

---

40 Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 33

41 Ibid

42 Cfr. Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, 1957; trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006, p. 89

43 Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e modelli di rappresentazione*, Carocci, Roma 2008, p. 61

44 Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 121

Proust non riesce a vedere conclusa la propria opera, perché tutto è troppo grande e l'opera stessa « va infoltendosi e dilatandosi dall'interno »<sup>45</sup>. Insomma, cattedrali incompiute sono, alla fine, tutti i libri: quelli che non possono essere scritti per inerzia o perché gli scrittori di quei libri sono dilettanti, si sono persi come Swann; ma cattedrali incompiute sono anche opere come la *Recherche* che rimangono inevitabilmente tali per la vastità della materia trattata e della loro struttura. La *Recherche* è un libro incompiuto perché non può essere finito; è un libro “che non ha mai finito di dire quel che ha da dire”<sup>46</sup>. Sono incompiute opere simili perché sono ‘opere spirituali’, cioè romanzi che, alla fine, consistono “nell’infinito lavoro spirituale a cui il narratore sottopone lo scarso materiale esteriore”<sup>47</sup>. Il romanzo di Proust (e di Marcel) è tutto interiore. Infatti, “cosa può significare tutta la vita esteriore, quando quella interiore pulsa così calda e impetuosa?”<sup>48</sup> E ancora, chi ascolterebbe il suono dei campanili di Martinville, chi si fermerebbe a guardare le guglie dei campanili di San Marco, chi scriverebbe più di quindici pagine per raccontare come ci si addormenta, se il suo intento fosse di dire solo questo? Le opere come la *Recherche* sono ‘racconti’ di esperienze interiori (dove non si vuole solo descrivere come si fa a prendere sonno e far sapere quanto sono buone le madeleine), intercalate dalla realtà quotidiana. La *Recherche*, in fondo, parla di ‘fatti quotidiani’, “per quanto senza peso e

---

45 Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 121

46 Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995, p. 48

47 Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, cit., p. 239

48 Ivi, p. 241

senza significato essi possano apparire a un uomo qualsiasi”<sup>49</sup>. Insomma, per Proust tutto ha valore, tutto importa, tutto ha un suo significato: un pezzetto di dolce come tremila pagine scritte, un amore non corrisposto come un bacio la sera.

Scrive Proust,

à partir d’une certain âge nos souvenirs sont tellement entre-croisés les unes sur les autres que la chose à laquelle on pense, le livre qu’on lit n’a presque plus d’importance (RTP, p. 1244).

Tutto importa, allora, perché, “on peut faire d’aussi précieuses découvertes que dans les *Pensées de Pascal* dans une réclame pour un savon”<sup>50</sup>.

D’altronde, « chi vale qualcosa legge quel che gli piace, come la fantasia gli detta, con straordinario entusiasmo »<sup>51</sup>.

E poi, come diceva già Montaigne:

Anche se nessuno mi leggerà ho forse perduto il mio tempo ad essermi intrattenuto per tante ore libere in meditazioni [...] utili e piacevoli? Modellando su di me questa figura, mi è stato necessario tanto spesso acconciarmi e compormi per ritrarmi, che il modello si è rassodato e in qualche modo formato anch’esso. [...] Non son tanto io che ho fatto il mio libro, quanto il mio libro che ha fatto me, libro [...] membro della mia vita ...<sup>52</sup>

Scrive Spitzer a proposito:

Ecco la ragione di certi schemi proustiani come: ‘era non *a*, ma *b*’ o ‘se non era *a*, almeno era *b*’; che intanto portano sia *a* che *b* sotto gli occhi del lettore, [...] la locuzione più banale [infatti] può custodire i più profondi segreti dell’anima<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 242

<sup>50</sup> Ibid

<sup>51</sup> Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., p. 56

<sup>52</sup> Michel de Montaigne citato in Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione. L’esempio di Proust*, Mucchi Editore, Modena 1986, p. 37

<sup>53</sup> Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, cit., p. 257 e 278



“L’opera letteraria è una minima porzione in cui l’universo si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un’immobilità mortale, ma vivente come un organismo”<sup>54</sup>. Sono opere, allora, che per la loro struttura interna non possono essere completate, senza che qualcosa venga perso e, come si diceva, nulla può essere perso.

“Saper leggere”, diceva Stevenson, “non è un dono molto diffuso, e non sempre viene compreso nel giusto senso. Consiste, prima di tutto, in una vasta riserva intellettuale, una sorta di grazia e di libertà, per cui l’uomo arriva a capire che non ha sempre e comunque ragione, e che le opinioni contrarie alle sue non sono necessariamente sbagliate”<sup>55</sup>. Nulla si perde, dunque, neanche questa acquisita (se acquisita lo è) capacità: l’umiltà che la lettura è capace di insegnare.

Riprendiamo il filo del nostro discorso con Debenedetti che scrive:

Si darebbe ragione a Rivière, che riassume Proust nella figura dell’uomo che non pratica tagli nella realtà, che non si preoccupa di scegliervi ciò che lo attrae e lo interessa o lo soddisfa, e di respingere il resto; senonché tale devozione che non conosce preferenze, questo sentire tutto, percepire tutto, senza eccezione [...] vogliono essere considerati come il rovescio [...] di una passata attenzione che aveva tutto escluso, per prendere di mira un solo oggetto<sup>56</sup>.

E poi conclude:

---

<sup>54</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 155

<sup>55</sup> Robert Louis Stevenson citato in Federico Bertoni, *Romanzo*, La Nuova Italia, Scandicci 1998, p. 141

<sup>56</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 88

In seguito a siffatto rovesciamento, a siffatta resipiscenza, *le temps perdu* in una lunga serie di interessamenti particolari e limitati, viene *retrouvé*<sup>57</sup>.

“L’arte è forma dell’immortalità perché raccoglie in unità ciò che la vita disperde, dissemina inconsapevole, e non occupandosi del tempo è in grado, ponendo nel presente il passato, di dare al presente un futuro infinito”<sup>58</sup>.

“Scrivo questo certamente perché dispero del mio corpo e del mio avvenire con questo corpo”<sup>59</sup>; di questo corpo, infatti, come di questa vita non abbiamo certezza alcuna: siamo completamente in balia di questa vita con questo corpo, ma la scrittura, ancora una volta, è capace di fermare, fissare, stabilire noi e tutte le sensazioni (anche fisiche), le emozioni, le paure, le ansie che passano su questo corpo.

“C’erano giovani che leggevano sdraiati su scomode poltrone, tenendo in mano il libro come se fossero in possesso di qualcosa che potesse decifrarli”<sup>60</sup>; c’erano e, chissà, forse ci sono ancora; ed è il libro, l’opera d’arte che *decifra*, non il contrario.

Continua in un saggio Virginia Woolf:

Così, procedendo nella lettura delle grandi pagine con tutti i salti e le sonnolenze che vogliamo, nasce e ci afferra l’illusione di sponde che scivolano via dai due lati, di radure che si aprono improvvisamente, di torri bianche che si svelano, di cupole dorate e minareti in avorio. Ed è un’atmosfera, non soltanto avvolgente e delicata, ma anche densa di più cose di quante sia possibile cogliere a una prima lettura. Sicché,

---

57 Ibid

58 Liliana Rampello, *La grande ricerca. Saggio su Proust*, cit., p. 42

59 Franz Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 98

60 Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., p. 63

se alla fine chiudevo il libro, era solo perché la mia mente era sazia, e non perché fosse esaurito il tesoro<sup>61</sup>.

Il tempo perduto, questo tesoro, viene recuperato dalle opere d'arte e davanti a queste opere (alla *Recherche*, insomma, perché opere simili e migliori non ce ne sono) basterebbe fermarsi, “stare”, come Proust davanti a quelle rose del Bengala. La *Recherche*, allora, non finisce mai, quindi “in un certo senso, non comincia mai”<sup>62</sup>. Proust scrive di cose non ancora finite; scrive di cose che non possono finire. E qual è l'effetto sul lettore?

Julia Kristeva diceva che

Leggo Proust da quando sono in grado di leggere in francese, ma è soltanto da una decina d'anni che ho osato interrogarlo dal punto di vista teorico, come filosofa, studiosa di semiotica e psicoanalista. La difficoltà di abordare l'opera di Proust consiste, mi sembra, fondamentalmente nella complessità ed immensità della sua opera: è noto il numero di pagine, [...] è noto il suo tipo di frase interminabile e soprattutto ciò di cui ho appena parlato: l'immensa condensazione di sapere, e in particolare, di sapere metafisico che fa appello alla filosofia, ma fa riferimento anche all'ebraismo, al cattolicesimo e all'arte, passata e presente, che Proust ha avuto la possibilità di gustare. Dunque è una sorta di summa dall'estensione davvero vertiginosa<sup>63</sup>.

Una sensazione di vertigine allora. C'è tanto nella *Recherche*, e tanto viene chiesto anche al lettore (soprattutto se questo è, come diceva Proust, “il lettore di se stesso”).

Il lettore per Marcel (il protagonista della *Recherche*) proietta le forme dei romanzi e sui giorni e sui luoghi delle sue letture

---

61 Virginia Woolf, *Reading*, 1919; trad. it. *Leggere, recensire*, Marcos y Marcos, Milano 1990, pp. 25-26

62 Gérard Genette, *Figures III*, 1930; trad. it. *Figure III*, Einaudi, Torino 1986, p. 316

63 Julia Kristeva, *Il tempo e l'esperienza letteraria in Proust*, conversazione con Sergio Benvenuto (www.psychomedia.it)

per poi ritrovarli, finalmente, quando “rien subsiste d’une passée ancien” (RTP, p. 1346).

In fondo, come diceva Kafka all’amico Pollak, io penso che dobbiamo leggere solo libri che ci scuotano e ci provochino. Se il libro che stiamo leggendo non ci colpisce come un soffio di vento nel cranio, perché annoiarsi leggendolo? Solo perché può farci contenti [...]? [...] Libri che possano farci contenti possiamo, in caso di emergenza, scriverceli da soli. Ciò di cui abbiamo bisogno sono libri che ci sconvolgano come la più nera delle disgrazie, come la morte di qualcuno che amiamo più di noi stessi, che ci diano la sensazione di essere stati esiliati in una remota foresta, lontano da ogni presenza umana, come un suicida. Un libro deve essere l’ascia che spezza il mare ghiacciato che è dentro di noi. Questo è ciò che credo io<sup>64</sup>.

Scrivendo Montale:

La poesia quella che rifiuta con orrore il termine di produzione, quella che sorge quasi per miracolo e sembra imbalsamare tutta un’epoca e tutta una situazione linguistica e culturale, allora bisogna dire che non c’è morte possibile per la poesia<sup>65</sup>.

Si parla, non a caso, di una ricerca. Questi libri sono di tutti, e i lettori di questi libri sono, lo accennavamo, les propres lecteurs d’eux-mêmes, et [les livres] n’étant qu’une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l’opticien de Combray (RTP, p. 2390).

La posta in gioco è molto alta; infatti, ci sono cose che non si possono dire, « non occorre [sempre] conversare »<sup>66</sup>; e si deve fare attenzione a non commettere l’errore di Sopwith

---

<sup>64</sup> Franz Kafka citato in Albero Manguel, *A history of reading*, 1996; trad. it. *Una storia della lettura*, Mondadori, Milano 1997, p. 103

<sup>65</sup> Eugenio Montale, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, p. 18

<sup>66</sup> Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., p. 70

che « parlava, parlava, parlava come se tutto potesse esser detto »<sup>67</sup>. Non tutto può essere detto, invece. Qualcosa *deve* esser necessariamente scritto. Per fortuna. E, chissà, forse scrivendo si riuscirà, prima o poi, a capire « lo spettacolo incomprensibile della vita<sup>68</sup> »; o per lo meno avremo avuto la sensazione, avremo assaporato la possibilità di vivere in un mondo « dove la vita, finalmente, non si giudica in termini di verità o di menzogna, ma in base al suo valore e al suo significato »<sup>69</sup>.

La letteratura è, in conclusione, come si diceva, “la seule vie pleinement vécue” (EL, p. 158) quando all’inizio c’è solo Illiers e, alla fine, c’è tutta Combray. E di Illiers si può anche parlare, ma Combray va scritta.

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 59

<sup>68</sup> Federico Bertoni, *Romanzo*, cit., p. 149

<sup>69</sup> Ivi, p. 150

## 2. LA MEMORIA E LA MADELEINE O LE INTERMITTENZE DEL CUORE

Primum vivere, deinde philosophari

SENECA

Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir (RTP, p. 46).

Ecco l'essenza delle 'intermittances du cœur'. Quando nulla rimane, quando gli esseri sono morti, sulla rovina di tutto si costruisce "l'immenso edificio del ricordo". In realtà, "l'edificio del ricordo" non si crea, non si costruisce; nasce in maniera spontanea. Come si ricorda nella *Recherche*? Qual è il meccanismo che fa riaffiorare la "cattedrale sommersa" che Marcel tradurrà poi in un libro (nella *Recherche*)?

Innanzitutto, si deve precisare che le "intermittenze del cuore", spesso accostate alle "epifanie" joyciane, non sono la stessa cosa, anche se il 'principio' che le muove è quasi lo stesso. Un tratto in comune però che si può trovare tra le "intermittenze del cuore" di Proust, le "epifanie" di Joyce, così come con "i momenti di essere" della Woolf e "i misteriosi atti" di Tozzi è ben riassunto proprio dalla Woolf quando, nel suo *Diario*, scrive:

Io non possiedo quel dono della ‘realtà’. Io disincarno, e fino a un certo punto volontariamente, perché diffido della realtà, della sua meschinità. Ma andiamo avanti. Ho il potere di evocare la realtà vera?<sup>70</sup>

Ecco il tratto comune: evocare qualcosa, trovare qualcosa anche se, probabilmente, non sarà la ‘realtà vera’.

Esistono, poi, due tipi di memoria: “la *memoire volontarie*” e “la *memoire involontarie*”. La prima non è veramente presa in considerazione da Proust. È falsa, ingannevole e non ci restituisce che l’immagine ingannevole e superficiale delle cose, non evoca davvero i ricordi. Sulla “*memoire involontarie*”, invece, possiamo fare affidamento. È l’unica, infatti, che permette a una cattedrale sommersa di riaffiorare.

Scrive Beckett:

la memoria è ovviamente condizionata dalla percezione. [...] Noi possiamo ricordare solo ciò che è stato registrato dalla nostra estrema disattenzione e stivato in quella [...] prigione sotterranea del nostro essere<sup>71</sup>.

Ecco quello che la “*memoire involontarie*” fa: libera quelle sensazioni, quei ricordi stivati “in quella prigione sotterranea del nostro essere” che si credevano perduti, dimenticati, mentre in realtà giacevano in attesa di essere ‘recuperati’.

A proposito della mente, della memoria, ecco che cosa pensava Virginia Woolf:

La mente è il più capriccioso degli insetti: volazza inquieta, si agita, batte le ali. [...] È una sensazione stranissima: come se un dito

---

<sup>70</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 95

<sup>71</sup> Samuel Beckett, *Proust*, 1930; trad. it. *Proust*, Sugar, Milano 1962, pp. 37-38

fermasse il flusso delle idee nel cervello; liberato, il sangue scorre e inonda tutto<sup>72</sup>.

L'opera di Proust, nel complesso, si intitola *À la recherche du temps perdu*, significativamente, allora, andare alla ricerca di quello che si è perduto o che si crede perduto. Non è un caso, credo, che si parli di una ricerca. Ma che cosa si è perduto? E come si può recuperare? “Qui Proust fa la grande scoperta, ha la grande rivelazione. Certi attimi, epifanizzandosi, epifanizzano il passato. [...] Proust [queste rivelazioni] le chiama ‘intermittenze del cuore’”<sup>73</sup>. Le intermittenze del cuore, continua Debenedetti sono “il risorgere del tempo perduto, di un tratto del tempo perduto, grazie all’opera [...] della memoria involontaria stimolata da una sensazione, da un oggetto, che talvolta con quelle immagini ha poca analogia, poche somiglianze, spesso puramente casuali”<sup>74</sup>. Ecco allora che si vedono in azione entrambe le memorie: quella volontaria, falsa e poco utile al ricordo, e l'altra, quella involontaria, quella che da un libro letto nell'infanzia o da un piccolo pezzo di dolce nel tè fa riemergere tutto un passato che si credeva (ma erroneamente) sepolto, dimenticato, perduto.

Un esempio molto bello (e molto noto) delle intermittenze del cuore è quello della madeleine, di cui c'è già un primo abbozzo nel *Contre Sainte-Beuve*:

l'autre soir, étant rentré glacé par la neige, et ne pouvant me réchauffer, comme je m'étais mis à lire dans ma chambre sous la lampe, ma vieille cuisinière me proposa de me faire une tasse de thé,

---

<sup>72</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 171

<sup>73</sup> Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998, p. 46

<sup>74</sup> Ibid



dont je ne prends jamais. Et le hasard fit qu'elle m'apporta quelques tranches de pain grillé. Je fis tremper le pain grillé dans la tasse de thé, et au moment où je mis le pain grillé dans ma bouche et où j'eus la sensation de son amollissement pénétré d'un goût de thé contre mon palais, je ressentis un trouble, des odeurs de géraniums, d'orangers, une sensation d'extraordinaire lumière, de bonheur. [...] Alors je me rappelai (CSB, p. 44)

Le intermittenze sono, insomma, delle piccole resurrezioni, come resurrezioni sono anche quelle prodotte dall'atto della lettura, ed anche "i libri di Proust agiscono come potenti rivelatori [...] dei nostri ricordi, dove inaspettatamente ricompare un viso, un sorriso dimenticato, certe emozioni che il cancellarsi di quei ricordi avrebbe trascinato nell'oblio".<sup>75</sup>

"Lo spazio", sosteneva Perec, "sembra essere, o più addomesticato o più inoffensivo che il tempo: si incontra dappertutto gente con l'orologio, e più raramente gente con la bussola"<sup>76</sup>; tuttavia, anche lo spazio, il proprio spazio, lo spazio dei ricordi viene recuperato. Anche lo spazio, non solo il tempo.

La lettura – e ovviamente la scrittura – sono due potenti antidoti all'oblio, alla dimenticanza, al tempo che inesorabilmente passa, allo spazio che si restringe, forse; e lo sono perché permettono alla parte più nascosta di noi di riaffiorare, permettono di ricordare. La lettura, la scrittura e l'arte in generale vengono investite di un significato di molto maggiore a quello abituale; hanno un compito oneroso: combattere l'oblio; e questo si vede perfettamente nella

---

<sup>75</sup> André Gide, *A proposito di Marcel Proust*, cit. in Claude Mauriac, *Proust*, 1933; trad. it, *Proust*, Mondadori, Milano 1962, p. 132

grande opera di Proust dove, alla fine, “sono salvi tutti i veri creatori: Bergotte [la scrittura], Vinteuil [la musica] ed Elstir [la pittura], mentre i dilettanti si perdono”. 77 Questo compito importante che viene affidato all’arte (il recupero, il riscatto dall’oblio) è sintetizzato, lo si diceva già, nel titolo, *À la recherche du temps perdu*, quindi

quello che si è distrutto nel perpetuo crollare del presente non mai abbastanza vissuto in un passato che non ci sarà mai più restituito, viene viceversa recuperato, attraverso l’opera d’arte, in un presente sottratto al tempo, un presente eterno.<sup>78</sup>

In fondo, si può dire con Debenedetti ma, forse, generalizzando un pochino meno, che

le ‘intermittenze del cuore’ costituiscono il motivo costante e dominante della *Recherche*, il segreto della sua geniale monotonia. [...] Infatti, dopo tante dispute e indagini sulla natura, sul vero aspetto e perfino sulla esistenza della composizione del romanzo proustiano, l’opinione più probabile finisce col parerci ancora quella che altrove abbiamo avanzata e che ora, a ragione meglio veduta, possiamo formulare anche più esplicitamente: cioè che la *Recherche du temps perdu* si produce in Proust come una gigantesca ‘intermittance du cœur’<sup>79</sup>.

Insomma, Proust, quell’uomo in cappotto di lontra, sempre malato, ha capito tutto ciò che il padre e il fratello non hanno capito in anni e anni di studi medici: che il cuore è intermittente. Adrien e Robert Proust, probabilmente (e come si spera), sapevano tutto dei vasi afferenti, dei ventricoli e dell’anatomia del cuore umano, tuttavia non ne conoscevano la caratteristica fondamentale: l’intermittenza.

---

76 Georges Perec, *Specie di spazi*, Galilee, Paris 1974, p. 48

77 Luciano Anselmi, *Proust ritrovato*, Cappelli, Bologna 1984, p. 122

78 Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 130

79 Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 104

Il cuore, come la memoria, ci ha insegnato Proust, è intermittente, e questo significa che, nella sua intermittenza, non tiene affatto in conto i vasi sanguigni e i ventricoli. Il cuore non tiene in conto che voi vogliate oppure no innamorarvi di qualcuno, non tiene in conto il dolore e la sofferenza. E alla memoria intermittente, non importa che voi vogliate oppure no ricordare qualcosa. Il cuore e la memoria intermittenti non tengono in considerazione, insomma, il vostro umano volere. Si può fare della finissima critica letteraria su questo discorso, ma il succo, il centro di tutto, il “sugo di tutta la storia” è questo: il cuore è intermittente, cioè ‘comanda’ lui.

Marcel Proust, allora, ci ha insegnato le intermittenze del cuore, le ha sperimentate su di sé, su se stesso, e non le ha tenute per sé ma ce ne ha fatto dono. Ci ha detto che il nostro cuore (il nostro cuore del 1871, come quello del 1987, e quello del 2011) è intermittente, e ci ha insegnato che la memoria è involontaria; quindi il cuore prova ciò che vuole e la memoria ricorda quello che desidera, senza dover assolutamente chiedere il permesso a noi che, in fondo, di entrambe non siamo i proprietari, ma piuttosto i temporanei detentori. Trasfigurare il mondo ordinario, allora, con la rivelazione di una realtà atemporale.

Le intermittenze del cuore, però, “non sono legate solamente alla memoria, ma anche ai ‘gradi’ e i ritmi del sonno”<sup>80</sup>. Infatti la *Recherche* inizia (non a caso) con una stanza buia ed “affida ad un Narratore sospeso tra il sonno e la veglia, ricordi e oblio, passato e presente, il compito di

---

<sup>80</sup> Annamaria Contini, *La biblioteca di Proust*, Nuova Alfa, Bologna, 1988, p. 167

rievocare il tempo perduto”<sup>81</sup>; non solo rievocarlo ma, una volta rievocato, recuperarlo: il tempo può essere ritrovato solo una volta che è stato riesumato dall’oblio dalla nostra memoria involontaria. Non a caso, si diceva, l’esordio della *Recherche* avviene in una stanza buia; infatti “il sonno introduce il dormiente in una sfera totalmente diversa da quella della vita abituale, non più soggetta al rigoroso controllo della volontà e dell’intelligenza”<sup>82</sup>, concezione questa di cui Proust è certamente debitore a Maury. Allentare le difese, insomma, per lasciare che la memoria affiori e sia riscattata (e noi con lei) dall’oblio. Della memoria legata all’oblio e del riscatto della memoria dall’oblio c’è un esempio nell’opera di Proust in *Sodome et Gomorrhe II*: Marcel, tornato da una cena, si lascia andare a una serie di riflessioni sul sonno che, come si diceva nel capitolo II, è anch’esso legato alla memoria e al riaffiorare del nostro *Moi de profondeur*, e commenta una conversazione (fittizia solo in parte) tra Bergson e Boutroux che un ospite dei Verdurin gli avrebbe riferito.

Scrive Proust:

Je ne sais si cette conversation entre M. Bergson et M. Boutroux est exacte... Personnellement mon expérience m’a donné résultats opposés (RTP, p. 1794).

Il centro della conversazione è che Bergson ritiene che, nonostante l’assunzione di sonniferi, non venga intaccata “cette solide mémoire de notre vie de toute le jours, si bien installée en nous”<sup>83</sup>, ma solo le forme di memoria che

---

<sup>81</sup> Ibid

<sup>82</sup> Ivi, p. 171

<sup>83</sup> Ivi, p. 1795

custodiscono “il nostro bagaglio di conoscenze intellettuali”<sup>84</sup>; mentre, secondo Marcel (e secondo Proust), l’oblio “qui règne au cours d’une nuit de sommeil naturel et profond” (RTP, p. 1795) agisce non tanto sui concetti elevati (‘il nostro bagaglio di conoscenze intellettuali’ insomma) quanto piuttosto sulla “réalité elle-même des choses vulgaires qui m’entourent” (RTP, p. 1795). Insomma, la differenza fondamentale della concezione degli effetti della memoria tra Bergson e Marcel (e Proust) è che “Bergson riduce la quasi totalità delle sensazioni sperimentate durante il sogno [...] a sensazioni reali, prodotte da cause esterne, e [...] perché si verifichi un sogno il materiale dovrà organizzarsi in forme coerenti: a questo punto interviene la memoria”<sup>85</sup>. Per Proust invece la memoria agisce subito: la memoria è subito sollecitata da una sensazione (non necessariamente empirica) e non da una sensazione qualsiasi (non da una qualsiasi tazza di tè presa in un giorno qualsiasi), ma dalla sola sensazione che la memoria ‘attendeva’ per essere riscattata dall’oblio.

Ci sono romanzi, come la *Recherche* di Proust e, in parte, *Mrs Dalloway* e *Al faro* di Virginia Woolf, che hanno per loro soggetto il tempo, lo scorrere del tempo e, se avviene il recupero del tempo, avviene solo nella memoria. Il tempo fluisce, ‘il tempo passa’<sup>86</sup> e, il soggetto di questi libri, è poi questo: il fluire del tempo, il divenire, la morte e il recupero della memoria.

---

84 Annamaria Contini, *La biblioteca di Proust*, cit., p. 154

85 Ivi, p.55

86 Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, 1927; trad. it. *Al faro*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 76

“Ed eccomi”, annota Virginia Woolf nel suo *Diario* al 21 aprile, “di nuovo nel solito, estenuante vortice dello scrivere in lotta col tempo. Ho mai scritto in accordo col tempo?”<sup>87</sup> In Proust c’è di più, molto di più che in Bergson: si tratta, secondo me, affinché la memoria affiori, di unire due ‘tensioni’: quella della ‘passività’, perché il nostro *Moi de profondeur* (la sola memoria cui dobbiamo credere) non affiora se ci sforziamo ma solo se ci “lasciamo vivere”<sup>88</sup>; e quella che ci tiene in quello stato d’ “insonnia ideale”<sup>89</sup>, di veglia necessario perché il nostro Io profondo possa affiorare e trovarci pronti ad accoglierlo. La memoria, insomma, non agisce sola, senza di noi; al contrario, ha bisogno di noi per riaffiorare; di noi che apriamo il libro, di noi che beviamo quella tazza di tè.

Secondo Freud, “una parte considerevole della nostra vita psichica si svolge [...] fuori di noi”<sup>90</sup>; lo stesso vale per Proust: per quanto non ci siano stati contatti tra Freud e Proust, le teorie di Freud e le idee della memoria involontaria e le intermittenze del cuore di Proust presentano diverse somiglianze. Anche per Proust, infatti, “la parte migliore della nostra memoria è fuori di noi. [...] È nell’odore di rinchiuso di una stanza, è una certa irregolarità nei campanili di San Marco”<sup>91</sup>.

---

87 Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 174

88 Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 539

89 James Joyce, *Portrait of the artist as a young man*, 1916; trad. it. *Dedalus. Ritratto dell’artista da giovane*, Mondadori, Milano 1996, p.54

90 Jacques Rivière, *Proust e Freud*, Pratiche, Parma 1985, pp. 30-31

91 Marcel Proust citato da Philip Kolb in Mario Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991

La natura umana è stata da entrambi “sollecitata nella sua profondità”<sup>92</sup> e, da Proust, “portata alla luce del sole, espressa, fissata”<sup>93</sup>.

“Quando si legge”, dice Macchia, “noi siamo in presenza del pensiero di un altro e tuttavia siamo soli”<sup>94</sup>. Questo avviene anche quando si ricorda, quando la nostra memoria – involontariamente – riporta a noi sensazioni e persone e luoghi che si credevano perduti.

Scrive Rivière:

Ci sono in noi degli scogli, delle formazioni sottomarine che il pensiero cosciente [...] incontra ad un tratto e contro cui si squarcia. C'è un mondo sommerso sul quale non possiamo avere se non scarse e casuali informazioni<sup>95</sup>;

e Proust è riuscito, con la sua opera, a far riemergere quel mondo sommerso sia in se stesso che negli altri, nei suoi lettori. Talvolta è l'opera di Proust ‘la tazza di tè’ migliore.

Scrive Virginia Woolf nel suo *Diario*:

Mi faccio sempre più solitaria. [...] Ma con quanta interezza vivo nella mia immaginazione; come dipendo assolutamente da zampilli di pensiero che mi vengono mentre cammino, mentre mi siedo; cose che roteano nella mia mente, componendovi un incessante corteo, che dovrebbe essere la mia felicità. Una mistura del genere non va d'accordo con la gente insignificante<sup>96</sup>.

Se prendiamo ad esempio un'opera come *To the Lighthouse*, di Virginia Woolf, è possibile notare come, seppur in maniera molto differente da Proust, anche la memoria agisce e agisce proprio sull'opera d'arte.

---

<sup>92</sup> Jacques Rivière, *Proust e Freud*, cit., p. 145

<sup>93</sup> Ibid

<sup>94</sup> Giovanni Macchia, *Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, Torino 1997, p. 61

<sup>95</sup> Jacques Rivière, *Proust e Freud*, cit., p. 61

<sup>96</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 87

Lily Briscoe è la pittrice, quindi colei che rappresenta l'arte (o l'artista), e tenta per tutto il tempo del romanzo di dipingere un quadro che raffiguri la signora Ramsay con il figlio James. Ebbene, il quadro non si concretizza che nell'ultima parte, alla fine; ed è “altamente sintomatico che [il quadro], nella prima parte del romanzo, sia destinato a fallire, che i colori sulla tavolozza e sulla tela restino ‘sostanze senza vita’, annientati dalla presenza troppo viva e abbagliante del modello reale”<sup>97</sup>.

Lily, insomma, non riesce a completare il suo quadro fino a quando il modello reale del quadro, la signora Ramsay, è in vita. Lily è totalmente impotente in questo senso, fino a quando la signora Ramsay muore, e lei potrà concludere il suo quadro.

Solo il ricordo, allora, della signora Ramsay le permetterà di completare la sua opera d'arte;

solo il lento, faticoso pellegrinaggio interiore nel trauma dell'assenza, solo *il viaggio a ritroso nel passato, il ricordo*, il pianto, l'estasi e la catarsi, le permetteranno di proiettare sulla tela ‘il centro di vuoto assoluto’ dove un tempo stava la figura luminosa di Mrs Ramsay<sup>98</sup>.

“Solo sull'assenza e nell'assenza”, sostiene Umberto Eco, “fioriscono le passioni più incontenibili”<sup>99</sup> e, potremmo dire noi, solo sul ricordo e nel ricordo che si basa, poi, sul ‘trauma dell'assenza’ fioriscono, nascono, vivono, si completano, assumono forma le opere d'arte; che poi, altro non sono, che “ciò che rende possibile una relazione fluida fra il centro della mente e la sua periferia”<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 255

<sup>98</sup> Ibid (corsivo mio)

<sup>99</sup> Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2008, p. 153

<sup>100</sup> Seamus Heaney, *Crediting poetry*, 1995; trad. it. *Sulla poesia*, Archinto, Milano 1997 e 2005, p.14



Tornando a Proust, è necessario dire anche, però, che Proust non musica affatto un libretto fornitogli dalla memoria. [...] Tutti i poeti hanno fornito, a modo loro, una riprova e un esempio del vecchio adagio: *primum vivere, deinde philosophari*: [...] prima vivere, e poi rendere lirica testimonianza delle cose vissute. Ma i due poli del vivere e dello scrivere pare che Proust li abbia toccati in più speciosa maniera e che, del suo passaggio dal primo al secondo, abbia fatto addirittura la ragione del suo romanzo<sup>101</sup>.

Di qui, quell'immagine a metà tra realtà e leggenda dell'uomo chiuso nell'impenetrabile stanza di sughero e tutto dedito alla scrittura della sua opera.

Tuttavia, c'è una cosa molto importante da dire ancora, e la diciamo ancora una volta con Debenedetti che scrive:

gli altri romanzieri sensibilmente avevano redente le esperienze della loro vita nelle favole dei loro eroi. [...] Proust, all'incontro, non si costituisce [...] dei testimoni che vengano a sollevare la sua esperienza personale a trasfigurazioni fantastiche: quella esperienza, egli la consegna immediatamente al suo romanzo come *cosa ricordata*. E scrive, dunque, il romanzo della memoria<sup>102</sup>.

Comunque, Proust non parla solo di una memoria involontaria paragonata e contrapposta ad una volontaria (e non affidabile); in lui c'è anche una 'memoria affettiva', concezione che riprende da Ribot, il quale distingueva anche tra 'mémoire affective abstraite' e 'mémoire affective concrète'. Il primo apparire di questo tipo di memoria è nel ricordo della morte della nonna di Marcel, quando il narratore si rende conto dei suoi sentimenti per la nonna "ripetendo lo stesso gesto compiuto in passato, così vive un

---

<sup>101</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 89

<sup>102</sup> Ivi, pp. 89-90

momento di sconforto e solitudine identici”<sup>103</sup>: “Je n’étais plus”, scrive Proust, “que cet être qui cherchais à se réfugier dans le bras de sa grand-mère” (RTP, p. 56). Ecco l’opera della ‘memoria affettiva’. Inoltre, l’analisi di Proust mette in risalto degli elementi che vanno al di là delle teorie sulla memoria affettiva di Ribot; Proust sottolinea “l’involontarietà del ricordo affettivo e la sua immediata concomitanza con determinate catene associative”<sup>104</sup>; infatti, anche nell’esempio citato sopra, si vede non solo che Marcel ritrova la ‘réalité vivante’ della nonna in un ricordo involontario, ma soprattutto si pone come “condizione di quel recupero la possibilità di riafferrare le ‘cadre de sensations’ entro cui le emozioni passate erano custodite”<sup>105</sup>. C’è, però, una grandissima differenza tra la memoria involontaria e quella affettiva, c’è un limite che la ‘memoria affettiva’ ha e che quella involontaria sorpassa: la prima fa rivivere il passato, l’ ‘io’ passato, ma è solo quella involontaria che permette all’ ‘io’ passato ed all’ ‘io’ presente di convivere.

È proprio grazie alle intermittenze della memoria involontaria che Proust è riuscito a compiere quel viaggio che è la *Recherche*; Proust, come scrive R. Fernandez nella dedica a P. Morand del suo libro *Alla gloria di Proust*, “è [l’uomo] che è partito un giorno alla ricerca del tempo perduto per farci dono delle rivelazioni del tempo ritrovato”<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> Annamaria Contini, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, Clueb, Bologna 2006, p. 150

<sup>104</sup> Annamaria Contini, *La biblioteca di Proust*, cit., pp. 205-206

<sup>105</sup> Ibid

<sup>106</sup> Ramon Fernandez, *À la gloire de Proust*, La Nouvelle Revue Critique, Paris 1944 (trad. mia)

### 3. LEGGERE LA *RECHERCHE* CATTEDRALI SOMMERSE RIAFFIORANO

Proust è un uomo che prima ha perduto il suo tempo, poi si è applicato a recuperare quel tempo perduto, col tesserne la rapsodia struggente.

DEBENEDETTI

“Je ne suis pas intéressé”, ha scritto Proust da qualche parte nella sua *Correspondance*, “en savoir l’anglaise. Je suis intéressé en connaître Ruskin” (C, p. 44). Personalmente, mi sembra un motivo più che valido per impegnarsi a studiare una lingua straniera.

C’è una leggenda che riguarda la cattedrale di Chartes, che vuole che ci sia una singola pietra alla base di tutto l’edificio. Se questa venisse spostata, tutta la cattedrale crollerebbe. Molti sostengono che lo stesso possa avvenire con la monumentale cattedrale proustiana (la *Recherche*). Io non sono d’accordo. L’opera di Proust è una ‘cattedrale’, è vero, e lo è per una infinità di motivi (non ultimo la mole notevole); ma è una cattedrale solidissima. Comunque, abbastanza solida da resistere agli ‘urti della lettura’ e, a quelli più forti ma (forse) meno dannosi, della ‘non – lettura’.

L’idea dell’opera come cattedrale è molto presente in Proust; infatti, lui stesso definisce il suo libro come “une cathédrale” (C, p. 68), e Céleste Albaret riporta nel suo *Monsieur Proust*:

Quando m’ha dichiarato che vedeva la propria opera come una cattedrale nella letteratura, ciò significava che egli pensava che sarebbe vissuta quanto le chiese che amava tanto – e allora che

importa che il personaggio della duchessa di Guermantes, per esempio, sia preso in parte dalla contessa Greffuhle [...]? Fra cento anni [...] chi si ricorderà ancora di queste signore? Ma la duchessa di Guermantes e gli altri personaggi, loro, vivranno sempre nei suoi libri e davanti agli occhi di nuove generazioni di lettori<sup>107</sup>.

Allora è già insito nella struttura dell'opera il suo futuro. Insomma, "l'immense édifice du souvenir" (RTP, p. 1433) si costruisce già sulla cattedrale.

Se si prende in mano il dizionario si vedrà che cattedrale risponde alla seguente definizione: "la chiesa principale della diocesi, sede della cattedra *da cui il vescovo esercita la giurisdizione spirituale*"<sup>108</sup>. Ora, lasciando a parte l'aspetto religioso che, secondo me, comunque non è del tutto assente in Proust come invece riteneva François Mauriac ("Dio, in quest'opera, è spaventosamente assente"<sup>109</sup>); quello che è importante sottolineare è che, in una cattedrale, un vescovo esercita da una cattedra una 'giurisdizione spirituale'. La cattedrale, allora, è il luogo, la sede dalla quale questa giurisdizione viene esercitata. Insomma, viene esercitato un 'potere'; qualcosa passa da qualcuno a qualcun altro. Questo passaggio 'da – a' avviene anche in quella cattedrale che è la *Recherche*. Proust, per molti versi, è quel vescovo. Tuttavia, io non credo che lui eserciti 'una giurisdizione' (tanto meno spirituale). Credo piuttosto che l'opera in sé renda possibile questo passaggio. La *Recherche*, allora, in quanto opera scritta, in quanto cattedrale del pensiero (più che della carta stampata), in assoluta autonomia offre essa stessa qualcosa al

---

107 Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, 1973; trad. it. *Il signor Proust*, Rizzoli, Milano 1974, p. 18

108 Dizionario della Lingua Italiana, Zanichelli 2008

109 Frase citata da François Mauriac nel documentario di Attilio Bertolucci, *Alla ricerca di Marcel Proust*, cit.

suo lettore. Il passaggio avviene, durante la lettura, senza bisogno alcuno della ‘presenza di Proust’. Due sole entità devono essere presenti perché questo avvenga: l’opera e il lettore.

*La Recherche* è una cattedrale, si è detto, ma solidissima e assolutamente autonoma. È una cattedrale che, alla fine, non ha nemmeno più bisogno del suo autore (non è lui che esercita alcun potere), ma del lettore sì. Intendiamoci, io credo che un libro ‘viva’ comunque, a prescindere e a dispetto del lettore, e dell’essere o no letto, ma è innegabile, d’altra parte, che il lettore è necessario affinché questo passaggio avvenga. Ma che cosa ‘passa’? Che cosa viene trasmesso?

Innanzitutto, bisogna tenere presente che quando si parla di ‘passaggio’ non si intende un’attività unilaterale: il libro trasmette qualcosa e il lettore riceve. Questo, infatti, deve essere attivo e deve cogliere i richiami che il libro, “macchina stupenda e complessa”<sup>110</sup>, invia. Il lettore, insomma, deve collaborare alla decodificazione del significato del testo. L’arte, infatti, si esprime “dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens » (CSB, p. 297). La scrittura, allora, “è un voler dire”<sup>111</sup> e, in un certo modo, anche la lettura: scrivendo certe cose e non altre, probabilmente, si vogliono dire certe cose (e non altre); e con la lettura accade lo stesso.

Scrive Auerbach:

---

<sup>110</sup> Fabrizio Frasnèdi (a cura di), *Atti del convegno Il lettore e il senso*, Cooperativa Libreria Universitaria, Bologna 1999, p. 17

<sup>111</sup> Ugo Cardinale, *La lettura*, Zanichelli, Bologna 1981, p. 95

A confronto con l'opera di Proust quasi tutti i romanzi che si conoscono sembrano dei semplici racconti. *La ricerca del tempo perduto* è una cronaca ricavata dal ricordo, nella quale la successione empirica del tempo è sostituita dal misterioso e spesso trascurato collegarsi degli avvenimenti che il biografo dell'anima, guardando all'indietro e dentro di sé, sente come l'unica cosa vera<sup>112</sup>.

E anche la lettura, secondo Proust, non è la verità ma la possibilità di elaborare, di ricreare in noi una qualche forma di verità. La lettura insomma, "se contente de nous en rendre l'usage, comme, dans les affections nerveuses, le psychothérapeute ne fait que restituer au malade la volonté de se servir de son estomac, de ses jambes, de son cerveau, restés intacts" (L, p. 37). Niente si trasmette, allora, se non si vuole. O comunque si trasmette nel vuoto.

Riprendendo in mano il dizionario si leggerà alla voce 'eco':

1. Fenomeno acustico per cui un suono, riflesso da un ostacolo, viene udito nel punto di emissione;
2. Ripercussione, risonanza che ha un fatto, una notizia, un fenomeno culturale;
3. Titolo di giornali, rubriche, agenzie di informazione<sup>113</sup>.

Direi che l'unica definizione che può servire a questo discorso sia la n. 1. Oltre al 'passaggio' di cui si parlava prima, allora, c'è un 'ritorno'. Il fenomeno acustico, infatti, viene udito nel punto d'emissione. Qualcosa, allora, viene trasmesso da un certo punto, arriva in un altro punto, a un altro essere lontano nello spazio e nel tempo, senza però toccarlo e lì resta. La sua eco, però, ritorna indietro a

---

<sup>112</sup> Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, 1967; trad. it., *Da Montaigne a Proust*, De Donato, Bari 1970, p. 179

<sup>113</sup> Dizionario della Lingua Italiana Zanichelli 2008

stabilire, forse, quel debole contatto che Proust, dal canto suo, non credeva possibile che con la letteratura che è, allora, “l’unica vita veramente vissuta”<sup>114</sup>. Non c’è altro contatto possibile, nello spazio e nel tempo, fra gli esseri, nemmeno tra quelli ‘peggiori’: gli esseri amati. Infatti, scrive Proust nella *Prisonnière*:

Et je comprenais l’impossibilité où se heurte l’amour. Nous nous imaginons qu’il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas! Il est l’extension de cet être à tous les points de l’espace et du temps que ces être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous non le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points. Si encore ils nous étaient désignes, peut-être pourrions-nous étendre jusqu’à eux. Mais nous tâtonnons sans le trouver. De là défiance, la jalousie, les persécutions. Nous perdons un temps sur une piste absurde et nous passons sans le soupçonner a côté du vrai (RTP, p. 1344).

È quindi impossibile raggiungere l’altro essere e, in particolare, l’essere amato che è quello più sfuggente. Albertine (l’emblema dell’essere amato nella *Recherche*, secondo me) è, non a caso, prima ‘la prigioniera’ e poi ‘la fuggitiva’. Mai, allora, Marcel arriva a toccarla. “Qualsiasi essere amato”, scrive Proust, “– anzi, in una certa misura qualsiasi essere – è per noi simile a Giano: se ci abbandona, ci presenta la faccia che ci attira; se lo sappiamo a nostra perpetua disposizione, la faccia che ci annoia”<sup>115</sup>. Si può essere, su questo, più o meno d’accordo ma il punto è che noi non arriveremo mai a toccare quest’essere, quindi mai lo conosceremo davvero. Tuttavia, una possibilità (l’unica?) ci

---

<sup>114</sup> Philip Kolb (a cura di), *Marcel Proust Correspondance*, cit., p. 87

viene offerta dalla letteratura. Questa, infatti, può avvicinarci a quell'essere, può metterci in contatto con lui “o con la sua assenza”<sup>116</sup>. In fondo, la lettura (che è un'espressione della letteratura) altro non è che la conciliazione “di due assenze: quella del lettore alla scrittura e quella dello scrittore alla lettura”<sup>117</sup>.

Assenze che vanno conciliate perché

la scrittura [...] è nata allo stesso tempo della lettura, prima ancora che un lettore qualsiasi prendesse corpo fisicamente. Quando il primo scrittore sognò la nuova arte di fissare segni nell'argilla, vide la luce silenziosamente anche un'altra arte complementare, senza la quale la prima sarebbe stata priva di significato. Lo scrittore era un artefice di messaggi, un creatore di segni; ma quei segni e messaggi richiedevano un mago che sapesse decifrarli, riconoscerne il significato, dar loro una voce. La scrittura richiede un lettore<sup>118</sup>.

Tornando al discorso sull'eco che si faceva prima, si è detto che allora c'è, in questa cattedrale che è la *Recherche*, non solo un 'passaggio' ma un 'ritorno'. Niente si perde, quindi, (perché niente va perso) nella *Recherche*.

Il nostro presente, attento a riscrivere il significato di “periferico” nelle relazioni globali, deve al tempo stesso illuminare gli angoli rimasti fuori fuoco nelle narrazioni critiche che ne hanno descritto il passato. Oggi il romanzo va letto di fianco a quelle pratiche di potere alle quali è, dal suo atto costitutivo, connesso, in un'interrelazione necessaria tra la struttura narrativa [...] e la perpetuazione del [suo] sistema spaziale<sup>119</sup>.

---

<sup>115</sup> Philip Kolb (a cura di), *Marcel Proust Correspondance*, cit., p. 48

<sup>116</sup> Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, cit., p. 107

<sup>117</sup> Ibid

<sup>118</sup> Alberto Manguel, *A history of reading*, 1996; trad. it. *Una storia della lettura*, Mondadori, Milano 1997, p. 187

<sup>119</sup> Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008, p. 35



Nulla si perde, dunque, anche perché avviene questa interrelazione; perché anche gli angoli rimasti fuori fuoco, non definiti devono essere illuminati.

La cattedrale è perfetta, tuttavia non contiene tutto; non tutto (ri)torna. Proust non è tutto nella *Recherche*, come sosteneva invece Rella<sup>120</sup>, e chissà!, forse, fuori ne è rimasta una buona parte. “Combien de grandes cathédrales restant inachevés!” (RTP, p. 2389), dice Proust. E praticamente tutte le cattedrali che sono tutti i libri restano incomplete. È nella loro natura rimanere tali.

La *Recherche* resta incompleta (e sono vani tutti gli sforzi di completarla) per la sua struttura interna; per quello che ha ancora da dire; per quello che i lettori dovranno ancora leggere. Questa grande cattedrale perfettamente incompleta resta così per il fatto che viene sempre letta o riletta e che, quindi, ha sempre qualcosa d'altro da dire.

“La mia fiducia nel futuro della letteratura”, diceva Calvino, “consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici”<sup>121</sup>.

Se la *Recherche* fosse finita, se fosse completa (o completabile) non la leggeremmo oggi, nel 2011. Allora, forse, a quella della cattedrale si potrebbe accostare l'immagine del puzzle. Se entra nel gioco, ognuno può mettere il suo pezzo, con la sua lettura, tenendo però in conto che sta componendo uno di quei puzzle da tremila tessere e che quindi il gioco durerà molto, molto a lungo. Per fortuna.

---

<sup>120</sup> Cfr. Franco Rella, *Scritture estreme: Proust e Kafka*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 78

<sup>121</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 5

## 4. IL SENTIERO DEI BIANCOSPINI PROUST E L'AMORE NELLA *RECHERCHE*

E ritorna, ritorna, ritorna da me

WOOLF

Quanto a Emma, lei non si chiese mai se l'amasse.  
L'amore, era la sua convinzione, doveva arrivare tutto d'un colpo,  
con grandi tuoni e lampi

FLAUBERT

Al ciel, a voi, gentili anime, io giuro che voglia non m'entrò bassa nel petto; ch'arsi di foco intaminato e puro. Vive quel foco ancor, vive l'affetto, spira nel pensier mio la bella imago da cui, se non celeste, altro diletto giammai non ebbi, e sol di lei m'appago<sup>122</sup>.

Questi versi di Leopardi sarebbero, secondo me, una sintesi abbastanza acuta della rappresentazione dell'amore nella *Recherche* proustiana.

L'amore (o le idee di Proust sull'amore) è fortemente tematizzato nell'intera opera e tutti i tipi di amore che vengono presentati, da quello di Marcel per Gilberte alla sua ossessione per Albertine, da Swann e Odette fino alla sodomia e all'omosessualità di Charlus, hanno una caratteristica comune: l'irrealizzabilità. L'amore non è realizzabile; non solo, l'essere amato non è raggiungibile. Non lo toccheremo mai né penetreremo mai il suo mistero. È inutile sforzarci, vano seguirlo per le strade di Parigi,

---

<sup>122</sup> Giacomo Leopardi, *Il primo amore*, in *Canti*, Zanichelli, Bologna, 1954, p. 88

domandare a chiunque non serve. C'è qualcosa insito nell'essere amato (o fatto oggetto d'amore) che noi non conosceremo mai; c'è qualcosa nella natura dello amore che non permette che esso sia realizzabile.

Scrive Proust nella *Prisonnière*:

Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous non le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points. Si encore ils nous étaient désignés, peut-être pourrions-nous étendre jusqu'à eux. Mais nous tâtonnons sans le trouver. De là défiance, la jalousie, les persécutions. Nous perdons un temps sur une piste absurde et nous passons sans le soupçonner à côté du vrai (RTP, p. 1344).

Allora noi non possiamo toccare l'essere amato se non 'incatenandolo' a noi per un certo periodo di tempo (Albertine è "*La prisonnière*"); tuttavia, l'essere amato, che è quello più sfuggente (Albertine è "*La fugitive*"), a un certo punto ci lascia, fugge, scompare e noi non possiamo fare nulla per impedirlo. L'amore, così come è rappresentato nella *Recherche*, è sempre tragico. In definitiva, l'amore non è amore perché l'essere amato si trova sempre in un altro luogo, in un altro tempo; ha, quindi, delle coordinate del tutto diverse dalle nostre. Noi non possiamo arrivare a toccarlo per questo motivo, per questo problema di coordinate.

Laddove siamo noi, l'essere amato non può esserci o se c'è è prigioniero, obbligato a essere lì ma sostanzialmente altrove

se è vero che “una persona è dov’è il suo cuore non dov’è il suo corpo”<sup>123</sup>; e viceversa. Laddove l’essere amato è, in quel luogo e in quel tempo privato e personale, noi non possiamo essere, non possiamo entrare nel suo spazio, non facciamo parte del suo tempo.

L’amore nella *Recherche*, e credo anche nella concezione di Proust, si traduce in questo: nella sua irrealizzabilità. L’amore è l’impossibilità del suo compimento. È già insito nel carattere dell’amore stesso il tormento, la gelosia, la menzogna e l’impossibilità di essere amati in cambio. “L’amore non afferra mai l’oggetto del suo desiderio”<sup>124</sup> nella *Recherche* e nella vita.

Non solo, ma l’innamorato, come si diceva, non arriva mai nemmeno a toccare l’oggetto del suo desiderio. “Proust”, secondo François Mauriac, “è un uomo che deve aver sofferto in maniera spaventosa. Egli era arrivato a uno scetticismo e a un nichilismo totale, sia per quanto riguarda l’amore sia per quanto riguarda l’amicizia. [...] Le sofferenze dei suoi personaggi è su di sé, su se stesso che le ha provate”<sup>125</sup>. Quindi, se ci viene detto che l’amore è così, possiamo fidarci.

“L’innamoramento è un movimento che procede dall’indifferenza all’amore, il più delle volte quell’indifferenza iniziale coincide con il non conoscersi”<sup>126</sup>; ma ci si può conoscere? Se, come abbiamo detto, l’innamorato non

---

123 Richard Bach, *There’s no such place as far away*, 1976; trad. it. *Nessun luogo è lontano*, Rizzoli, Milano 1982, p. 18

124 Virginia Woolf, *Al faro*, cit., p. 88

125 François Mauriac in un’intervista per il documentario di Attilio Bertolucci, *Alla ricerca di Marcel Proust*, cit.

126 Simona Micali, *L’innamoramento*, Laterza, Roma 2001, p. 10

raggiunge l'oggetto amato, arriva o può sperare di arrivare a conoscerlo?

“Nessun luogo è lontano”, ha scritto Richard Bach. “Se desideri essere accanto a qualcuno che ami, non ci sei forse già?”<sup>127</sup> Un pensiero consolatorio e, per chi lo desidera, possibile. Io credo tuttavia che Proust avesse sperimentato che non è così. Non si è vicino a chi si ama, né per Proust né per Marcel nella *Recherche*, solo perché lo si desidera. L'essere amato fugge da noi, non desidera essere con noi; di conseguenza, noi non siamo con lui, non ci avviciniamo nemmeno a lui. Diciamolo ancora una volta perché è qui, in quest'idea, che si gioca tutta la questione della rappresentazione dell'amore nella *Recherche*: l'essere amato ha altre coordinate, noi non abbiamo il codice di quelle coordinate.

Nella *Recherche* molti sono i segni che il lettore è invitato a cogliere. Quasi tutto si esprime per segni. L'essere amato è colui che più di tutto rappresenta un segno da decifrare. E è anche colui che invia (volontariamente o no) messaggi che l'innamorato non comprende; l'innamorato non può decifrare i segni che formano l'essere amato<sup>128</sup>. Questi resterà sempre un mistero.

In più, “Marcel Proust collega l'origine dell'amore a sofferenza, angoscia e ansia”<sup>129</sup> e, soprattutto, questi sentimenti vengono nutriti, amplificati, ingigantiti da quella

---

<sup>127</sup> Richard Bach, *Nessun luogo è lontano*, cit., p. 11

<sup>128</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Marcel Proust et le signes*, 1967; trad. it. *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1970, pp. 19-20

<sup>129</sup> Simona Micali, *L'innamoramento*, cit., p. 12

che, nella Recherche, è una realtà molto più concreta dell'amore: la gelosia.

Non c'è, insomma, uno stato di sofferenza o di ansia a cui l'amore ponga rimedio, dia sollievo; al contrario, l'amore è questo stato di sofferenza e ansia, e lo è proprio per questo problema di coordinate.

“L'amore nasce dalla distanza, dalla differenza, dall'impossibilità del possesso, dalla gelosia, in una parola, dall' «ostacolo»”<sup>130</sup>.

Dunque, come abbiamo visto, ogni cosa nell'opera si esprime attraverso segni: l'amore, la mondanità, l'arte, la gelosia.

La gelosia è strettamente legata alla rappresentazione dell'amore nell'opera proustiana.

Secondo Giacomo Debenedetti,

la gelosia ‘apre gli occhi’: nel senso che fa vedere il divario o la sproporzione, sempre inevitabili, tra l'enorme sete psicologica [...] e l'incapacità dissetante dell'essere [...] a cui avevamo affidato (o che si era preso) l'incarico di estinguere quella sete. Ci apre gli occhi, esattamente come il viaggio – al protagonista della *Recherche* – dimostra che i paesi, anche i più belli del mondo, veduti nella loro realtà non sono più le immagine vagheggiate durante l'adolescenza, condensate illusoriamente nella sonorità dei loro nomi. Così la gelosia compie simultaneamente una doppia operazione: impedisce alla persona amata di dare, con abbandono e spontaneità, quello che forse ancora potrebbe; e nello stesso tempo fa vedere, con delirante lucidità, quest'essere divenuto impotente, incapace, spaventosamente evasivo<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 35

<sup>131</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., pp. 44-45

L'innamorato, che non può raggiungere l'oggetto del suo amore, è sempre geloso. La non conoscenza, il non poter sapere rendono l'innamorato geloso. Swann è il prototipo ideale in questo senso.

Scrive infatti Proust in *Un amour de Swann*:

À partir de cette soirée, Swann comprit que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais, que ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus (RTP, p. 1389).

Ecco, l'amore e le 'speranze di felicità' che a questo si attribuiscono (altrimenti, perché innamorarsi?), non si realizzeranno mai. E questo, spesso, avviene con la confessione di un certo vizio, del quale non si parlerà qui in modo troppo approfondito, comune a molti dei personaggi della *Recherche*. Anche Odette, in quella 'certa sera', confessa a Swann il suo vizio; e la cosa curiosa – se non paradossale – è che

esso [il vizio confessato] non interessa chi quel vizio aveva praticato, ragione di crisi nell'interno della sua coscienza, ma l'amante che si trova di fronte ad una nuova realtà dell'amore. Soltanto nell'amante c'è dolore, dolore come per una coltellata che ci viene inferta. [...] Le parole di Odette gli segnano a vivo una sorta di croce sul cuore. [...] Si crea, tra loro, una sorta di rapporto incomprensibile tra due esseri che si guardano, un rapporto che non ha altra via d'uscita se non in un terribile sentimento assoluto d'appartenenza da cui nasce la gelosia<sup>132</sup>.

C'è, sempre, allora, nella *Recherche* come nella vita, una sera che diventa 'quella sera', in cui non si può più fuggire da questa consapevolezza. 'Quella sera' diventa chiaro che la felicità non si realizzerà mai. 'Quella sera' veniamo

---

<sup>132</sup> Giovanni Macchia, *L'angelo della notte*, Rizzoli, Milano 1979, pp. 29-30

bruscamente e ferocemente messi a contatto con “la réalité [que] est donc quelque chose qui n’a aucun rapport avec les possibilités” (RTP, p. 1899); infatti, Swann che è geloso e nella sua gelosia diventa una sorta di ‘investigatore privato’, vaglia sempre tutte le possibilità, cerca di colmare tutti i vuoti delle giornate di Odette. Sono le cose che non sa, le menzogne di Odette, i luoghi e il tempo in cui lei è senza di lui che danno energia alla sua gelosia e permettono la sua ‘investigazione’. Swann contempla tutte le possibilità, cerca tutte le risposte possibili alla domanda che lo tormenta e che è motore della sua gelosia (di ogni gelosia); cerca, invano, di capire dov’è Odette quando non è con lui, che cosa fa Odette in quelle ore e, soprattutto, con chi. Contempla ogni possibilità Swann, da bravo ‘detective’; “agli occhi di Swann, nessun atto di Odette è privo di significato, agli occhi del Narratore nessuna frase di Albertine è innocente”<sup>133</sup>, ma la sua domanda è destinata a restare senza risposta perché, abbiamo visto, ‘la realtà non ha alcun rapporto con le possibilità’. Più di questo, ancora, l’essere amato non ha le nostre coordinate, non vive nel nostro spazio e nel nostro tempo. Marcel non potrà tenere per sempre legata a sé Albertine né la nonna; e Swann non potrà mai sapere (o non vorrà mai sapere) che cosa fa Odette in quelle ore senza di lui (e, credetemi, è meglio per lui non saperlo).

Secondo Giacomo Debenedetti, “la *Ricerca del tempo perduto* è l’immensa istruttoria di un geloso, l’implacabile interrogatorio che Proust, con l’ossessiva ostinazione della

---

<sup>133</sup> Mariolina Bongiovanni Bertini cit. in Marcel Proust, *Jalousie*, 2007; trad. it. *Gelosia*, ASCE, Roma 2010, p. 9



mania gelosa, rivolge alla sfuggente vita”<sup>134</sup>. Ecco allora che il geloso Swann è una parte molto piccola del geloso Proust. E allora l’amore ansioso di Swann per Odette è “la chiave critica per rileggere tutta la *Recherche*”<sup>135</sup>.

Dice a proposito Debenedetti:

Odette, attraverso gli acidi rivelatori della gelosia, perde completamente forma, diventa un essere inafferrabile, inesistente. Quasi non si fa a tempo a formulare un’ipotesi [...], e questa ipotesi si trova già verificata dai fatti. Non si fa a tempo a concepire un sospetto, e si trova che Odette ha commesso anche peggio del sospettabile. Forse Odette ha degli amanti? E Odette ha degli amanti. Forse Odette, quel tal giorno, era con Forcheville? E Odette quel tal giorno era con Forcheville. [...] Forse ha gusti oziosi e deviati? E Odette ha gusti oziosi e deviati. Forse li esplica anche con le donne con cui sembra avere i rapporti più normali e innocui? E Odette ha avuto un legame anche con Mme Verdurin. Qualunque denuncia più vile, qualunque lettera anonima, anche la più assurda, la più folta di enormità, mette su una traccia incredibilmente [...] giusta. A chi potrebbe venire in testa che Odette [...] ‘faccia’ o ‘abbia fatto’ le case di appuntamenti? E Swann si trova costretto a concludere che anche questo è vero: che Odette ‘fa’ le case di appuntamenti<sup>136</sup>.

Quando il desiderio non è appagato diventa energia. Il desiderio non appagato e il non poter sapere, l’essere escluso dalla vita dell’amato di cui si parlava prima, sono il motore delle azioni del geloso.

Senza dubbio, durante l’epoca della sua gelosia, Swann sviluppa un’attività veramente frenetica: all’interno di se stesso, dove si dibatte col mostro e insieme lo alimenta, gli fa la supernutrizione –

---

<sup>134</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 48

<sup>135</sup> Daria Galateria, *Tradimenti*, in Marcel Proust, *Gelosia*, cit., p. 11

<sup>136</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 45-46

non meno che al di fuori, dove gli tocca di moltiplicare la propria presenza, di crearsi una specie di ubiquità affinché nulla gli sfugga di Odette. Come tutte le grandi malattie, anche la gelosia, mentre sottopone l'organismo a uno sforzo mortale, lo munisce anche di insospettabili energie, affinché lo stato patologico possa manifestarsi, perdurare fino a mettere in mostra tutto il campionario dei suoi sintomi e, in certo senso, gloriarsi della propria malignità<sup>137</sup>.

Il desiderio appagato porta a una situazione di calma e, in alcuni casi, a non desiderare più niente<sup>138</sup>. È infatti il non appagamento, la non realizzabilità del desiderio o dell'amore o di qualunque altra cosa che produce l'energia o la tensione necessaria all'avanzamento della storia. È così per gran parte della *Recherche* ed è così, spesso, nella vita.

Innamorandosi di qualcuno che non ci vuole, che non ci desidera, che non ama né noi né il nostro amore per lui, e amando questo qualcuno con tutti noi stessi (o non amandolo affatto), ci si può presto accorgere degli effetti del desiderio non appagato di cui sopra. È, infatti, il desiderio non appagato, non appagabile, la felicità perduta o non realizzabile a 'muoverci' nella direzione di Swann: quella della gelosia, della 'non pace', del tormento, la strada attraverso la quale il tempo si perde.

Scriva Proust:

De tous les modes de production de l'amour, de tous les agents de dissémination du mal sacré, il est bien l'un des plus efficaces, ce grand souffle d'agitation qui parfois passe sur nous. Alors l'être avec qui nous nous plaisons à ce moment-là, le sort en est jeté, c'est lui que nous aimerons. Il n'est même pas besoin qu'il nous plût jusque-

---

<sup>137</sup> Ivi, p. 47

<sup>138</sup> Cfr. Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, 1831; trad. it. *La pelle di zigrino*, Garzanti, Milano 2006, p. 49

là plus ou même autant que d'autres. Ce qu'il fallait, c'est que notre goût pour lui devint exclusif. Et cette condition-là est réalisée quand— à ce moment où il nous fait défaut— à la recherche des plaisirs que son agrément nous donnait, s'est brusquement substitué en nous un besoin anxieux, qui a pour objet cet être même, un besoin absurde, que les lois de ce monde rendent impossible à satisfaire et difficile à guérir— le besoin insensé et douloureux de le posséder (RTP, p. 1544)

C'è nell'innamoramento, soprattutto in quello trattato come fenomeno letterario, un passaggio definito da Stendhal “cristallizzazione”; ed è un passaggio fondamentale.

Con questo nome viene indicato il meccanismo per cui l'amante è portato ad attribuire alla persona amata tutte le qualità e le perfezioni possibili – un meccanismo del tutto naturale, dal momento che l'aumento del valore dell'amato non può che aumentare il piacere dell'amante nel possederlo (o nella speranza che ciò avvenga in futuro)<sup>139</sup>.

Quindi vengono – e in modo del tutto spontaneo e naturale – attribuite all'amato qualità, perfezioni e caratteri che probabilmente non ha o non in maniera così accentuata; in questo modo, allora,

quand on aime, l'amour est trop grand pour pouvoir être contenu tout entier en nous; il irradie vers la personne aimée, rencontre en elle un surface qui l'arrête, le force à revenir vers son point de départ, et c'est ce choc en retour de notre propre tendresse que nous appelons les sentiments de l'autre et qui nous charme plus qu'a l'aller, parce que nous ne reconnaissons pas qu'elle vient de nous (RTP, p. 1356)

Anche Proust, secondo Giovanni Macchia, “segue il processo di cristallizzazione di quest'amore infelice”<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Simona Micali, *L'innamoramento*, cit., p. 17

<sup>140</sup> Giovanni Macchia, *L'angelo della notte*, cit., p. 41

Tutto questo discorso, quindi, può essere importante per quanto riguarda la ‘coppia’ Marcel – Albertine. Albertine è l’essere amato e fuggente per eccellenza. Le coordinate di Albertine sono decisamente altre da quelle di Marcel e lei è totalmente in un altro spazio e in un altro tempo. Albertine è irraggiungibile, nel senso che per l’innamorato (Marcel) non è possibile avvicinarsi a lei se non, lo dicevamo già, ‘costringendola’, facendola prigioniera. Colui che ama, nella *Recherche*, non è mai amato in cambio. Marcel non potrà mai dire se Albertine è (o è mai stata) innamorata di lui, o se quel sentimento era quel solo “urto di ritorno” del suo amore.

Seguendo ancora Stendhal, si può dire che

l’anima, a sua insaputa annoiata di vivere senza amare [...], s’è fatta, senza accorgersene, un modello ideale. Essa incontra un giorno un essere ch’assomiglia a questo modello, la cristallizzazione riconosce il suo oggetto dal turbamento che ispira e consacra per sempre al padrone del suo destino ciò che essa sognava da tanto tempo<sup>141</sup>.

Non è possibile stabilire non solo se l’essere fatto oggetto d’amore corrisponda quest’amore, ma nemmeno capire se ci si innamora di quell’essere, o di qualcosa che si sognava da tanto tempo.

Scrivi infatti Proust,

Albertine avait rappelé à soi tout ce qui d’elle était au dehors; elle s’était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En le tenant sous mon regard, dans mes mains, j’avais cette impression de la posséder tout entière que je n’avais pas quand elle était réveillée (RTP, p. 897)

---

<sup>141</sup> Stendhal, *De l’amour*, 1822; trad. it. *Dell’amore*, Garzanti, Milano 2007, p. 77

Allora, Albertine è addormentata, racchiusa e stretta – come un guscio – nel suo corpo. Marcel, scrive Proust, la “tiene” sotto il suo sguardo, fra le sue mani, e gli sembra, ha l’impressione di possederla: in realtà, non la possiede.

Il possedere, l’averlo, dunque l’essere parte e sentire che anche l’amato è parte di noi, è un’impressione: anche nel possesso fisico, infatti, dirà Proust, “non si possiede nulla”.

Non c’è possibilità alcuna, allora, di mettersi in sintonia con l’essere amato, di averlo in qualche modo: né di giorno quando Albertine è sveglia né di notte, perché è solo un’impressione il possesso. Né con il rapporto fisico né con tutti gli altri tipi di affinità.

“Il corpo umano”, scrive Mario Lavagetto, “ha valore di un paradigma: è un involucro che impedisce di vedere oltre le parole; è la più primitiva, la più impenetrabile delle parole”<sup>142</sup>. E, aggiunge Federico Bertoni, “quando Albertine dorme [...], il suo corpo appare davvero come il residuo essenziale della persona, come un condensato che ne riassume tutta l’esistenza fisiologica”<sup>143</sup>. L’involucro, anche fisico allora, che è il corpo di Albertine (dormiente o sveglia) non può assolutamente essere penetrato, posseduto, compreso, inteso da Marcel. Per quanti sforzi faccia, Marcel e l’amante in generale, non raggiungerà mai l’oggetto amato. Non per questo, però, quell’amore è meno importante, è meno amore. Esso è impossibile, o comunque non è l’amore che salva, che redime nella *Recherche*, tuttavia non c’è un solo amore sprecato al mondo. Anche se non l’avremo mai.

---

<sup>142</sup> Mario Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, cit., p. 54

<sup>143</sup> Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001, p. 23

Sostiene Simona Micali,

Proust teorizza addirittura l'impossibilità di innamorarsi di chi ci dimostra di amarci a sua volta. [...] L'amore è per Proust un fatto radicalmente "mondano", un fenomeno analogo allo snobismo: l'oggetto d'amore acquista tanto più valore quanto più difficile ne sia il possesso, ed è proprio dall'entità di questo valore che deriva il sentimento amoroso<sup>144</sup>.

Nella *Recherche*, l'amore non esiste ma la gelosia sì. Swann è il prototipo del geloso; ma, si potrebbe dire, nemmeno in questo riesce a andare a fondo, a ottenere un qualche risultato.

C'è un episodio nella *Recherche* in cui Swann, dopo aver lasciato a casa Odette, viene preso da dubbi e gelosia. Circa un'ora e mezza dopo, Swann ritorna da Odette per vedere se era davvero a casa; se davvero, come aveva detto, non si sentiva bene. Vede una luce alla finestra e bussava. Però, è la finestra sbagliata alla quale ha bussato; così si scusa e se ne va.

Ora, lasciando da parte il lapsus di Swann per cui ci si potrebbe domandare se effettivamente quella sera lui volesse sapere la verità; è importante il fatto che Swann si sente perfettamente a posto, non è più geloso e i suoi dubbi svaniscono quando bussava alla finestra sbagliata.

Bussare alla finestra sbagliata è una prova che Odette è in casa e non lo tradisce? Giovanni Bottiroli, su questo punto ritiene che

bussando alla finestra sbagliata, Swann elimina la fonte della sua angoscia; "tornò a casa, felice del loro amore rimasto intatto nonostante la curiosità appagata". Come se il buio nell'appartamento

---

<sup>144</sup> Simona Micali, *L'innamoramento*, cit., p. 34

di Odette fosse sufficiente a garantire la sua fedeltà, e come se una verifica mancata equivalesse alla più completa delle ispezioni: “poiché non ho bussato alla sua finestra, lei non mi tradisce”. Un curioso modo di pensare<sup>145</sup>.

Anche Marcel, come Proust e Swann, è geloso e la sua gelosia è di tipo retrospettivo.

La gelosia retrospettiva è la forma estrema dell'attaccamento: attaccamento senza pace e senza remissione, senza speranza alcuna di futura redenzione. Essere gelosi del passato dell'altro significa incatenarsi, e incatenarlo, alle ombre di una dimensione che non gli appartiene più. Oppure gli appartiene ancora? Questo è il dubbio che tormenta il geloso: perché, anche se il passato è passato, non per questo lo si può cancellare; al contrario, lo si può far rivivere nel ricordo, lo si può rivivere con tale fedeltà da renderlo ancora attuale e presente<sup>146</sup>.

Marcel, come Swann, è geloso del passato dell'amata: geloso, dunque, di quello che lei è stata prima di conoscerlo; geloso dei luoghi che ha visitato senza di lui, delle persone con cui ha parlato quando lui non c'era. Geloso, in definitiva, di quel pezzo dell'essere amato che esisteva già prima di lui, che lui non conosce (e non conoscerà mai) e che non potrebbe (ri)conoscere in futuro. Per quanto ci si impegni, infatti, qualcosa nell'essere amato, quel qualcosa che dovremmo raggiungere per conoscere la persona che amiamo, ci resterà precluso; non sapremo mai chi è colui che amiamo. Infatti, *Pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps; ne nous apparaissant que par minutes successives, il n'a jamais pu nous livrer de lui qu'un seul aspect à la fois, nous débiter de lui qu'une seule photographie. Grande faiblesse*

---

<sup>145</sup> Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, p. 201

<sup>146</sup> Francesco Lamendola, *Ne 'La prigioniera' di Proust, l'inferno della gelosia retrospettiva*, 2011, articolo ([www.scribd.com](http://www.scribd.com))

sans doute pour un être de consister en une simple collection de moments; grande force aussi; il relève de la mémoire, et la mémoire d'un moment n'est pas instruite de tout ce qui s'est passé depuis (RTP, p. 1679);

né, potremmo dire, quello che è successo prima; ed è il prima, il passato, il campo d'azione del geloso.

C'è in un saggio di Giovanni Macchia, *L'angelo della notte*, già citato in precedenza, una descrizione, secondo me, molto valida della concezione dell'amore nella *Recherche*. Il passaggio è abbastanza lungo, ma vale la pena citarlo integralmente:

Ciò che agita questo mondo mobilissimo e doloroso e ne è anche la sua conseguenza è il rifiuto del presente. Il presente contiene in sé una tale carica di distruzione, una forza ineluttabile contro cui è vano combattere. È come un cattivo genio che pervicacemente spegne tutte le luci, tutti i colori con cui una cosa ci apparve quando era ancora un po' lontana da noi carica di promesse qual è il dono di Natale appeso sui rami di un albero scintillante. Nell'essenza del presente c'è un'imperfezione incurabile che avvelena la nostra gioia, quel bisogno di godimento che sentiamo quando ci troviamo in presenza di qualcosa che ancora non esiste. È ciò che proviamo se qualcuno ci dice che dall'Alpgrun in Engadina si può vedere l'Italia. Nello spettacolo disteso dinanzi a noi, dall'alto del picco, lì dove dovrebbe cominciare l'Italia, il paesaggio reale e duro scompare per aprirsi come in un fondale di sogno, in una vallata tutta azzurra. È quel che sentiamo, affascinati dal nome poetico di un villaggio verso il quale affrettiamo il trotto delle nostre speranze impazienti e delle nostre stanche giumente. Questo processo di distruzione, celato nelle fibre stesse del presente, va al di là delle circostanze, delle cosiddette cause accidentali. L'alchimista attribuisce a un incidente esterno il fallimento di una sua operazione. L'innamorato non agisce diversamente. Nel tentativo di salvare la speranza, egli si affida al mondo dei fenomeni. Crede nelle giustificazioni che il mondo dei



fenomeni gli offre: il cattivo carattere della donna, la nostra salute indisposta quel giorno, il tempo cattivo, essere capitati durante il viaggio in un brutto albergo. Ma le cause sono più profonde<sup>147</sup>.

Non sempre, tuttavia, è possibile o si hanno la forza e il coraggio necessari per scavare nel profondo di quelle cause; e così l'amore resta a livello di superficie.

L'abbiamo detto: l'amante non può raggiungere tutti i punti del tempo e dello spazio occupati dall'essere amato; così tutto, sia l'essere amato che l'amore in generale, resta in superficie, non si scava nel profondo e si bussa alla finestra sbagliata accontentandosi della luce accesa come prova d'amore e di fedeltà.

Continua, infatti, Macchia:

i rapporti umani e amorosi di Proust furono sempre complessi. Non c'è nella dinamica della sua 'commedia dell'amore' un personaggio con cui il protagonista cerchi di stabilire una relazione, un rapporto a due. A lato ne spunta subito un altro, che può rimanere un personaggio di sfondo oppure divenire il personaggio principale. E ciò per varie ragioni<sup>148</sup>.

Tra queste varie ragioni, sicuramente, possiamo inserire la necessità che si inneschi il meccanismo della gelosia. Questo terzo in una relazione che, abitualmente, è a due, è colui che può innestare questo meccanismo, far scaturire, insomma, la gelosia, l'ossessione, la volontà di intrappolare l'essere amato che non si sente proprio; tutte cose queste molto più 'reali' e concrete dell'amore.

La gelosia non è, comunque, l'unica forma in cui si manifesta, o alla quale si riduce, l'amore. C'è qualcosa di

---

<sup>147</sup> Giovanni Macchia, *L'angelo della notte*, cit., pp. 35-36

<sup>148</sup> Ivi, p. 104

molto più sottile, di profondo; qualcosa che non si accontenta di luci accese, diffuso nell'intera opera e che è amore secondo me. L'arte, la letteratura soprattutto. Non tratterò qui di Vinteuil (e la musica) di Elstir (e la pittura), ma credo sia importante fermarsi un attimo su Bergotte (e la scrittura).

Bergotte è lo scrittore nella *Recherche*. Marcel lo sarà molto più tardi e Swann non lo sarà mai; quindi, per gran parte dell'opera, è Bergotte lo scrittore. È una forma d'amore anche questa. Quella di Bergotte per la scrittura come lo sarà poi quella di Marcel e come non lo è stata quella di Swann. Il discorso è senz'altro molto più lungo e complesso, ma, almeno in parte, si riduce a questo: Swann non diventa uno scrittore perché si perde nella mondanità, nei piaceri, nell' 'amore' (o in quello che lui crede essere l'amore), nel vizio; quello di Swann non è un rapporto d'amore con la scrittura, non spenderebbe la vita per la letteratura (al contrario di Bergotte, in parte di Marcel e, senz'altro, di Proust), per questo non può diventare uno scrittore. È nel suo carattere non poterlo essere quanto in quella di Odette lo è mentire. Bergotte, e Marcel alla fine, sono diversi.

Bergotte è lo scrittore e viene letto da tutti nella *Recherche*; Marcel lo legge fin dall'infanzia. Bergotte è colui che concretizza l'arte, la scrittura nell'opera. E, se intendiamo la scrittura di Bergotte come una forma d'amore, si può dire che il suo sia il solo amore ricambiato. Se lo scrittore dà la vita per i suoi libri, sono poi questi che durante "tout la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient,

pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection” (RTP, p. 1209). L'unica forma d'amore, se vogliamo considerarlo tale, a cui c'è una risposta; un affetto in cambio. L'unico modo d'amare che ci permette d'essere noi stessi; non c'è necessità di fingere con i libri. “Avec les livres”, scrive Proust in *Sur la lecture*, “pas d'amabilité” (L, p. 19). Tutti i nostri timori, le nostre domande, i nostri dubbi scompaiono di fronte a quella forma d'amore (Proust, in realtà, parla d'amicizia) che è la lettura; per Bergotte e per Marcel, alla fine, la scrittura.

Swann, allora, perdendo il suo tempo e la sua intera vita per quello che non è importante, non ha nemmeno la possibilità di conoscere l'amore (non è amore, in definitiva, quello che lui prova per Odette) né d'essere ricambiato. Swann si perde perché non è capace di riconoscere le cose importanti; le sue coordinate sono del tutto sbagliate, e lui stesso alla fine di *Un amour de Swann* è costretto a riconoscerlo. Proust, infatti, mette in bocca al personaggio Swann queste parole:

Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre (RTP, p. 879)

La gelosia, allora, non coincide con l'amore, ma la fine della gelosia coincide con la fine dell'amore.

Scrivono De Benedetti:

Allorché d'improvviso, da un giorno all'altro, [l'uomo] si accorge che, nel ritmo interno della donna amata, qualcosa è mutato: una indefinibile metamorfosi si è prodotta, qualcosa che pare un nulla, che non si riesce ad afferrare, né a far confessare, che le parole sembrano dissolvere nel momento stesso che, con la loro evasività, gli danno un corpo anche più minaccioso: qualche cosa che rende

irrevocabile ciò che fino a ieri assicurava un amore di tutto riposo, qualcosa che, su tutta la felicità, indolentemente vissuta, e precipitata ormai d'improvviso in una lontana, perduta, giovane primavera di ricordi getta una luce irreparabile di nostalgia. È il momento, nell'amore, in cui anche l'interrogatorio della gelosia diventa inutile: ci si avvede che la gelosia non era che una tormentosa speranza, il tentativo di far credere a noi stessi che le contorsioni della malattia di cui l'amore già stava agonizzando – se già non era morto – fossero ancora i sintomi di una prossima, miracolosa convalescenza<sup>149</sup>.

E invece non c'è convalescenza possibile, né abbastanza lunga da risanare un amore quando è finito, o peggio, quando non è mai stato, quand'era solo una nostra personale congettura. E com'è diversa la 'fine' di Bergotte e di Swann. Bergotte, in fondo, meglio di Swann ha avuto (solo) l'accortezza di ascoltare, di pazientare e di capire per che cosa spendere la vita. Il fatto, quindi, non è che solo pochi capiscono o sentono che cosa sono chiamati a fare, è che solo pochi ascoltano.

Da una parte, allora, Swann; e da tutt'altra parte Bergotte. A mezzo, Marcel che poi, per fortuna, sceglierà di stare dalla parte di Bergotte e di Proust che, alla fine del suo lungo apprendistato, diventerà scrittore.

Apprendistato che, vale la pena sottolinearlo, inizia in una stanza da letto e finisce non in un luogo ma “dans le Temps” (RTP, p. 2899).

---

<sup>149</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., pp. 60-61

## 5. “JE EST UN AUTRE”

### MARCEL E PROUST NELLA *RECHERCHE* FUNZIONE TERAPEUTICA DELLA SCRITTURA

La letteratura non è nata il giorno in cui un ragazzo, gridando al lupo al lupo, uscì di corsa dalla valle di Neanderthal con un gran lupo grigio alle calcagna: è nata il giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non c'erano lupi dietro di lui.

NABOKOV

Il fatto è che ogni grande romanziere crea le leggi stesse della sua scrittura.

BERTONI

“Vous lirez, dans ce roman, quelqu'un qui dit 'je', et que n'est pas moi” (C, p. 28).

Dice Giacomo Debenedetti,

In principio è il personaggio che dice je. Ci compare davanti come un ragazzo fragile e dotato di una spaventosa chiaroveggenza, che comincia a rievocare la propria infanzia in un paese di campagna: Combray. [...] Poi, via via, dell'atmosfera della sua vita e dei suoi giorni successivi, traccia altrettanti quadri: dentro cui passano tutti gli ambienti che egli ha frequentato, gli uomini che ha conosciuti, le passioni onde è stato solcato e devastato il suo cuore. E così [...], noi conosciamo casa Swann, [...] Gilberte, Balbec, i Guermantes<sup>150</sup>.

Allora il Marcel della *Recherche* non è Proust? Non è l'apprendistato di Marcel Proust di cui si racconta? No. Non

---

<sup>150</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 128

è di Marcel Proust nato a Parigi il 10 luglio e morto il 18 novembre che si parla.

Insomma, non si può essere così decisi nel dire “no”, ma nemmeno tanto ingenui da credere che un’opera (una qualsiasi opera) come la *Recherche* sia la fedele cronaca, il resoconto quotidiano della vita dell’autore. Non si può schiacciare l’opera sulla biografia, senza ottenere delle caricature e dell’autore e dell’opera. Il caso più noto, quasi da manuale, è il ‘pessimismo leopardiano’; cioè ritenere che Leopardi ha scritto quello che ha scritto perché era triste e infelice e non poteva scrivere che così. Un discorso di questo tipo, oltre a essere facilmente confutabile, è anche molto ingenuo. I rapporti tra vita e opera ci sono, senz’altro, ma sono molto più complessi e elaborati di così.

Marcel Proust scrive la *Recherche* mettendo in scena un personaggio che dice ‘je’ ma che non è lui. ‘Je est un autre’<sup>151</sup>, allora. Infatti, “chi dice ‘io’ parla, magari senza saperlo, di qualcun altro, di un estraneo, di uno sconosciuto destinato a restare tale, sempre e comunque”<sup>152</sup>.

Non è la storia di Proust che stiamo leggendo? Non è Proust che si rigira nel letto? Non è Proust che incontra Swann e Bloch e Giselle e tutti gli altri? In un certo senso, si potrebbe rispondere ‘sì’: se è (come effettivamente è) Marcel Proust che scrive l’opera e che inventa, allora, Swann e Bloch e Giselle e tutti gli altri, in un certo modo li ha incontrati. D’altra parte, non sarebbe nemmeno sbagliato rispondere

---

151 Arthur Rimbaud, *Lettre du voyant a Paul Demeny*, 1871; trad. it. *Lettere del veggente a Paul Demeny*, in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 2006, p. 78

152 Christophe Mileschi, *Io*, articolo per *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, diretto da Federica G. Pedriali ([www.gadda.ed.ac.uk](http://www.gadda.ed.ac.uk))

‘no’, che non è Marcel Proust, ma un altro Marcel che incontra questi personaggi (perché è egli stesso un personaggio) e compie il suo apprendistato per diventare scrittore. Per quanto mi riguarda, io preferisco ‘stare nel mezzo’, tra il ‘sì’ e il ‘no’ e dire che, probabilmente, Marcel e Proust siano due person(e)aggi nella stessa persona; e che quindi se Marcel si rigira nel letto per trenta pagine per prendere sonno, Proust si rigira nel letto per una notte per lo stesso motivo.

In un certo senso, che “io è un altro” lo si può vedere anche nella parabola della vita di Proust, in quel pezzo di vita, per lo meno, che vive in quella stanza di sughero ormai parte della leggenda.

Scrivo a questo proposito Giacomo Debenedetti:

Vero è che questa parabola della vita di Proust vuole essere intesa [...] in un senso alquanto più spirituale: e il fatto oggettivo di un Proust, il quale si segrega in una stanza foderata di sughero, deve essere assunto quasi come un’allegoria a fondo morale. Cioè che – mentre negli uomini ordinari il tempo della dissipazione e quello del raccoglimento si susseguono in un ritmo quotidiano e incessante, [...] invece questo Proust che taglia netta la sua vita: e prima sceglie per sé la dissipazione, [...] e poi il raccoglimento, [...] dà al suo raccoglimento, alla sua *retraite*, il carattere di una espiazione, di un riscatto<sup>153</sup>.

Personalmente, però, più che di riscatto e espiazioni, parlerei di recupero: ritrovare il tempo perduto; il tempo in cui ‘je’ che ‘è un altro’ ormai perché così lontano, diverso dal ‘je’ di adesso ha perduto.

---

153 Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 125

“Je est un autre<sup>154</sup>” abbiamo detto e in questo sta la funzione terapeutica della scrittura; in special modo quando il soggetto che scrive è *altro* (in un certo senso), sdoppiato dal soggetto che vive.

Quello che si configura [...] come uno sdoppiamento, in un senso più descrittivo costituisce il *passaggio* dalla condizione di passività a quella di attività e controllo. [...] Ma l’atto dello scrivere comporta comunque una scansione a livello temporale, in quanto la scrittura viene sempre *dopo*, non è mai contemporanea alla realtà che descrive<sup>155</sup>.

“Je est un autre”, soprattutto quando “l’unica vita eccitante è quella immaginaria. Appena metto in moto”, dice Virginia Woolf, “le rotelle nella mia testa non ho più molto bisogno di soldi o di vestiti, e neppure di una credenza, un letto a Rodmell o un divano”<sup>156</sup>.

“Tutto il lavoro cui Proust si sottoporrà fino alla morte”, sostiene Macchia, “fu un lungo tentativo, una lotta instancabile, e non sempre vittoriosa, per ‘isolare’ il proprio io, l’io profondo, l’io di chi scrive. L’opera non poteva rimaner prigioniera della persona empirica che la produce”<sup>157</sup>.

La scrittura, come l’arte in generale, ha talvolta effetti terapeutici.

Sostiene Seamus Heaney:

È questo ciò che un discorso rimato e ritmato è in grado di dare: una sensazione di ordine. Per la durata della poesia, la nostra

---

154 Arthr Rimbaud, *Lettere del veggente a Paul Demeny*, cit., p.78

155 Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione. L’esempio di Proust*, cit., p. 24

156 Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 175

157 Giovanni Macchia, *L’angelo della notte*, cit., p. 141



percezione del mondo è nell'ordine giusto anche se poi il mondo stesso dovesse seguire un corso disordinato e disastroso<sup>158</sup>.

Effetti terapeutici, allora, da quello più noto (ma non banale), l'effetto consolatorio, di cui anche in tempi non troppo remoti se ne può trovare un esempio. È una funzione, quella consolatoria, abbastanza nota ma non da sottovalutare.

Ci sono degli elementi che ricorrono: bisogna che la solitudine diventi il peso che, di solito, non è; che si senta, insomma, la difficoltà d'essere soli, e allora “interviene” la scrittura; allora scrivendo ci si consola; così, la scrittura, è in questo caso un'attività di cui ha bisogno molto più lo scrittore che il lettore.

Allora, non si scrive per il lettore (o comunque non ci si cura di questo), ma per se stessi, per placare la propria solitudine, alleggerire quel peso.

Scriveva in tempi già meno recenti Giacomo Leopardi:

L'uomo nel grande dolore non è capace di circoscrivere, di determinare a se stesso nessuna idea, nessun sentimento relativo al soggetto della sua passione, la quale idea o sentimento egli possa esprimere a sé medesimo, e intorno ad essa volgere o esercitare, per dir così, il pensiero. [...] Egli sente mille sentimenti, vede mille idee confuse insieme, o piuttosto non vede che un sentimento, [...] dove la sua facoltà di sentire e di pensare resta assorta, senza potere né abbracciarla tutta, né dividerla in parti, e determinar qualcuna di queste<sup>159</sup>.

L'esperienza artistica, in generale, allora consiste anche (e soprattutto) in questo perché

---

<sup>158</sup> Seamus Heaney, *Sulla poesia*, cit., p. 33

<sup>159</sup> Giacomo Leopardi, *Lo Zibaldone. Vol. I*, Mondadori, Milano 2004, p. 88

il mondo ci aggredisce minuto per minuto, giorno per giorno, mettendoci davanti ogni tipo di situazione emotiva, professionale e storica in modo che come individui corriamo sempre il pericolo di perdere fiducia in noi stessi e nelle nostre risorse, o di finire schiacciati dalla macchina dei media, istupiditi e frastornati in una solitaria reclusione domestica, perdendo la capacità di distaccarci, dimenticando che abbiamo il diritto di attingere alla materia prima della nostra interiorità, costretti come siamo invece a negoziare con la valuta del momento, con la moneta dell'effimero. In questa situazione, la poesia, l'arte e la memoria culturale entrano in azione come un sistema d'emergenza per rinforzare l'io. [...] Aiutano l'individuo a dare credito alla validità dell'esperienza e dell'intuizione personali<sup>160</sup>.

È allora che “io è un altro”. Talvolta, infatti, solo se “io è un altro” si può riuscire a liberarsi di quel peso: il matricidio (o il sospetto del matricidio) di Gadda; la mondanità sempre più opprimente nella vita di Marcel; il ricordo del padre di Virginia Woolf. È scrivendo che, talvolta, si riesce, se non a dominare, a controllare, a gestire, forse, il nemico che, il più delle volte, siamo noi. Scoprimmo il nemico, ed eravamo noi.

Sostiene a proposito Francesco Muzzioli:

La letteratura, nel suo dinamico intreccio di idee, immagini e linguaggi, riflette inevitabilmente lo stato di disagio del mondo. Ma, una volta assunta a “specchio della realtà”, può anche illudersi di sostituirla, diventando così un rifugio consolatorio, non toccato dalla barbarie degli eventi<sup>161</sup>.

Un mondo pulito, allora, quando questo – quello ‘reale’ – non lo è. Diventa, la letteratura, un rifugio tranquillo e

---

<sup>160</sup> Seamus Heaney, *Sulla poesia*, cit., pp. 33-34

<sup>161</sup> Francesco Muzzioli, *L'alternativa letteraria*, Meltemi, Roma 2001, p.66

gentile, quando la vita è tutto fuorché gentile. Sostituendosi alla 'realtà', la letteratura diventa un mondo spesso più reale di quello universalmente riconosciuto come reale, e soprattutto sempre 'a portata di mano': basta aprire un libro e leggere per entrare in quel mondo.

E, una volta entrati, uscirne è davvero difficile, soprattutto perché è molto probabile che non si abbia la sensazione di esserci stati gettati in quel mondo.

Ci si trova a proprio agio: è un mondo costruito anche da noi con la lettura; disegnato su di noi; quindi, come (e soprattutto perché) uscirne?

Muzzioli continua dicendo che,

per evitare questo [che la letteratura si sostituisca alla realtà], è necessario che essa [la letteratura] metta di continuo in questione la propria configurazione e i propri statuti; [...] che si proponga come punto di vista critico dei mali del mondo, senza adagiarsi nella semplice trascrizione narrativa o poetica di quanto accade<sup>162</sup>.

Anche perché, possiamo aggiungere noi, non serve a nulla la letteratura se è solo opera di trascrizione di eventi, fatti, emozioni (ma si possono poi trascrivere le emozioni?); quindi è necessario che, dopo la trascrizione, si passi a uno stadio successivo; bisogna che la letteratura diventi quel punto di vista critico, un punto di osservazione speciale sui mali del mondo e che offra in qualche modo soluzioni per affrontare quei mali.

Affrontare il male, s'intende, dove il male è: quaggiù, in questa realtà; non sostituendo la realtà con un altro mondo; non rifugiandoci in un nido o chiudendoci in una stanza di

---

<sup>162</sup> Ibid

sughero che ci rende totalmente sordi, alla fine, a questi mali del mondo di cui, purtroppo o per fortuna, anche noi siamo parte.

John Fowles sostiene che “i romanzieri scrivono per un’infinita varietà di ragioni: per il denaro, per la fama, per le recensioni, per i genitori, per gli amici, per le persone amate”<sup>163</sup>, e per se stessi, aggiungerei io.

“Per mettere a confronto noi con noi stessi; i noi di allora con ciò che il logorio e l’edificazione, i disastri e i risultati di molti mutamenti hanno fatto oggi di noi”<sup>164</sup>; scrivere anche di e per noi, per ritrovarci e conoscerci, in qualche modo, quando ci rincontreremo nella scrittura dopo qualche tempo. “Chissà cosa penserà”, scrive Virginia Woolf nel suo *Diario*, “la Virginia cinquantenne, quando leggerà queste cose che la Virginia di ora scrive” e, aggiunge, “scrivo [...] anche per sfuggire alla fatica di raccontare”<sup>165</sup>.

C’è, come e a volte più che nella comunicazione, uno scambio con la scrittura, una sorta di “corrispondenza d’amorosi sensi”, ed anche in questo sta il potere consolatorio della scrittura (e della lettura).

Lo scambio, però, deve essere in qualche modo codificato: passano sentimenti, emozioni, paure, pensieri dallo scrittore al lettore, ma questi vanno anche elaborati formalmente.

Infatti,

non solo lo scambio non può limitarsi agli oggetti materiali esterni; non basta nemmeno dire che durante lo scambio c’è anche uso di segni. C’è qualcosa di più, e precisamente che vengono prodotti,

---

<sup>163</sup> John Fowles, *The french lieutenant's woman*, 1969; trad. it. *La donna del tenente francese*, Mondadori, Milano 2007, p. 68

<sup>164</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 11

<sup>165</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 94 e 178

trasmessi e ricevuti (consumati) veri e propri messaggi. [...] Affinché due oggetti materiali vengano scambiati, è necessario che i due uomini che se li scambiano si servano di sistemi segnici<sup>166</sup>.

Di più occorrono questi sistemi segnici quando non si scambiano oggetti materiali, ma emozioni e sentimenti, attraverso un oggetto materiale che è il libro.

Non è da sottovalutare il potere consolatorio della scrittura per lo scrittore, della pittura per il pittore e dell'arte in generale per l'artista (ma l'artista vero, come Bergotte, Vinteuil e Elstir; non il dilettante come Swann). L'artista che si consola con la sua arte perché, in fondo, solo la sua arte gli è veramente amica e vicina. Solo l'arte, in fondo, redime, riscatta nella *Recherche* e, forse, anche per questo motivo. "L'opera di Proust", secondo François Mauriac, "ha qualche cosa di mostruoso"<sup>167</sup>, ed è proprio questo fatto: che solo l'arte, cioè, riscatta. Non l'amore, non l'amicizia, la politica o la società, solo l'arte.

Lo si vede bene nella *Recherche*: eccezion fatta per l'arte, tutto sta insieme al vizio, alla mondanità nel limbo del 'tempo perduto'. Nulla di tutto questo torna nel 'tempo ritrovato'. L'amicizia non esiste. L'amore? Albertine se ne va, Odette mente di continuo, gli omosessuali sono confinati a Sodoma e Gomorra. Di più, ci viene detto che per amare davvero qualcuno noi dovremmo toccare non lui ma tutti i punti dello spazio e del tempo che ha occupati in passato e che occuperà in futuro. Quindi, per amare qualcuno, noi dovremmo toccare, conoscere, sapere il suo passato e il suo futuro. Questo è impossibile, e così l'amore.

---

<sup>166</sup> Ferruccio Rossi-Landi, *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Bompiani, Milano 1985, p. 31

<sup>167</sup> François Mauriac, intervista per il documentario *Alla ricerca di Marcel Proust* di Attilio Bertolucci, cit.

La politica e la società sono squallide, alla Flaubert. Che cosa resta? L'arte. La scrittura e la lettura sole salvano. Niente altro ha valore. Infatti, alla fine, sono solo i veri artisti che si salvano, e salvano non tanto loro quanto quello che rappresentano: Bergotte e la scrittura; Vinteuil e la musica; Elstir e la pittura. Tutti gli altri, i dilettanti come Swann, si perdono.

Prendiamo proprio Swann; che fine fa? Fallisce. E fallisce in due momenti: nello studio su Elstir mai finito – e mai terminabile perché Swann non è un'artista ma un dilettante; e nell'amore. Swann è la dimostrazione che l'amore non esiste – molto più di Albertine – perché sposa Odette quando non ne è più geloso e quando non la ama più. Niente redime Swann; e Marcel, in definitiva, si salva per un pelo o per una piuma – di quelle da scrivere.

“La letteratura”, sostiene Umberto Eco, “[...] crea identità e comunità”<sup>168</sup>; e questo è senz'altro uno dei suoi enormi pregi. Detto questo, non si può ovviamente attribuire alla scrittura e alla letteratura in generale più di quello che sono loro proprie caratteristiche, più di quelle che sono le loro funzioni. È vero, Marcel viene ‘salvato’, riscattato dalla scrittura: il tempo perduto, in definitiva, viene ritrovato solo per mezzo della scrittura; ma “non si può sostenere che alcune belle pagine possano da sole cambiare il mondo”<sup>169</sup>. Anche Marcel, alla fine, deve accettare di ‘fare la sua parte’. Il libro, insomma, non si apre da solo; la penna non scrive se

---

<sup>168</sup> Umberto Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 10

<sup>169</sup> Ivi, p. 30

una mano, un cuore o una testa non la guidano; né si legge se una ‘spina dorsale’ non formicola<sup>170</sup>.

E talvolta è fondamentale ‘aprire un libro’ perché, riprendendo Eco,

gli sciagurati che, riunendosi in bande senza scopo, uccidono lanciando pietre da un cavalcavia o danno fuoco a una bambina, chiunque poi essi siano, diventano tali [...] perché restano esclusi dall’universo del libro e da quei luoghi dove, attraverso l’educazione e la discussione, arriverebbero a loro riverberi di un mondo di valori che arriva da e rinvia a libri<sup>171</sup>.

Tornando al nostro discorso, consolarsi non basta, si potrebbe dire, bisogna guarire. Ecco, l’arte non ha “la bacchetta magica” e così l’artista; tuttavia, è possibile trovare un rifugio o un riparo o un nido, per dirla con Bachelard<sup>172</sup>, che ci viene offerto dall’arte stessa, dalla nostra arte, da quello che creiamo o crediamo di creare.

Sta tutto lì, “le rivoluzioni e gli eventi più sorprendenti hanno [infatti] luogo sotto la volta del cranio, nel laboratorio angusto e misterioso del cervello”<sup>173</sup>.

Scriva Virginia Woolf:

L’aspetto delle cose ha un forte potere su di me. Anche adesso non posso fare a meno di osservare i corvi che sbattono le ali contro il vento forte, e continuo a chiedermi istintivamente: ‘Qual è la frase adatta?’, e mi sforzo di rendere sempre più viva la violenza delle correnti aeree e il fremito delle ali dei corvi che sbattono come se l’aria fosse piena di increspature e di onde e di asperità. S’innalzano e sprofondano, su e giù, quasi stimulate e rinvigorite dal movimento

---

170 Cfr. Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit. [“Quando si legge, si legge non con il cervello, tantomeno con il cuore, ma con la spina dorsale”]

171 Umberto Eco, *Sulla letteratura*, pp. 10-11

172 Cfr. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 89

173 Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, 1846; trad. it. *Il salone del 1846*, in *Opere*, Mondadori, Milano 1996, p. 188

come nuotatori in acque agitate. Ma quanto poco riesco a trasmettere alla mia penna di ciò che è così vivo ai miei occhi, e non ai miei occhi soltanto: anche a qualche fibra nervosa, a qualche membrana a ventaglio propria della mia specie<sup>174</sup>.

La creiamo noi l'arte o è qualcosa che già sta dentro l'artista e questo gli da voce? È un mondo del tutto nuovo che creiamo, oppure trasmettiamo alla penna ciò che i nostri occhi hanno visto? E noi, se dell'arte beneficiamo, se diventiamo talvolta “un autre” per mezzo dell'arte, creiamo o siamo creati?

Riprendiamo ancora Fowles:

noi [i romanzieri] vogliamo creare mondi reali quanto quello che esiste, ma diversi. Per questo non possiamo far piani. [...] Sappiamo anche che un mondo autenticamente creato deve essere indipendente dal suo creatore, che un mondo pianificato (un mondo che riveli totalmente la sua progettazione) è un mondo morto. Incominciamo a vivere soltanto quando i nostri personaggi e i nostri eventi cominciano a disobbedirci<sup>175</sup>.

Allora, il romanziere, si potrebbe dire, da una parte è un creatore: di mondi, di personaggi che popolano quei mondi. E questi mondi non sono meno reali della realtà nella quale si vive: sono altri, sono diversi. Il romanziere è, allora, il responsabile dell' “invenzione di un ordine possibile nel disordine del mondo quotidiano”<sup>176</sup>.

“Realtà”, diceva Nabokov, è “una delle poche parole che non hanno alcun senso senza virgolette”<sup>177</sup>.

---

<sup>174</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., pp. 179-180

<sup>175</sup> John Fowles, *La donna del tenente francese*, cit., p. 69

<sup>176</sup> Federico Bertoni, *Romanzo*, cit., p. 100

<sup>177</sup> Vladimir Nabokov, *On a book entitled 'Lolita'*, 1956; trad. it. *A proposito di un libro intitolato 'Lolita'*, in *Lolita*, Adelphi, Milano 1996, p. 389



“C’è un oltre in tutto”, dice il Serafino Gubbio di Pirandello. E ci sono cose, aggiunge il giovane Törless di Musil, “che hanno una seconda vita segreta” e che richiedono l’esercizio di una “seconda vista”, perché “sotto tutti i miei pensieri, io ho in me qualcosa di oscuro che non posso misurare razionalmente, una vita con può essere espressa con le parole e che tuttavia è la mia vita”<sup>178</sup>.

Come è possibile, infatti, definire, decidere che cosa è reale, che cosa è vita quando “la vita stessa sfugge da tutte le parti”<sup>179</sup>? C’è qualcosa, ci deve essere, ma questo qualcosa si rifiuta di farsi imprigionare in un nome, in un libro, in una definizione, e lo sapeva bene Virginia Woolf che scriveva, vita o spirito, verità o realtà, chiamiamola come si vuole, questo contenuto, che è essenziale, si è dissolto o è andato troppo oltre, e rifiuta di lasciarsi imbrigliare nella veste inadatta che sola sappiamo fornirgli<sup>180</sup>.

E riprende il pensiero anche in *Jacob’s room*:

Eppure, eppure ... quando andiamo a pranzo, quando premendo la punta delle dita ci auguriamo d’incontrarci presto in qualche luogo, un dubbio fa capolino: è questo il vero modo d’impiegare i nostri giorni? Questi rari limitati giorni, così in fretta assegnatici? Bere il tè? Pranzar fuori? [...] E dovunque andiamo, fili e condutture ci circondano a portarci le voci che tentano di penetrare prima che l’ultimo foglio sia distribuito e i giorni siano spenti. ‘Tentano di penetrare’, giacché, mentre solleviamo la tazza, stringiamo la mano, esprimiamo la speranza, qualcosa bisbiglia: Questo è tutto? Non potremo mai sapere, partecipare, esser certi? Son proprio destinato, giorno per giorno, a scriver lettere, trasmetter voci che cadono sulla

---

<sup>178</sup> Musil e Pirandello citati in Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 264

<sup>179</sup> Ivi, p. 258

<sup>180</sup> Virginia Woolf, *Modern fiction*, 1919; trad. it. *La narrativa moderna*, in *Il lettore comune. Vol. I*, Il Nuovo Melangolo, Genova 1996, p. 170

tavola del tè, svaniscono per via, fissando appuntamenti mentre la vita s'estenua, e andare a pranzo? [...] Perché il viaggio è solitario, e se, legati da biglietti e telefoni, noi procedessimo insieme, forse ... chissà? potremmo parlare camminando<sup>181</sup>.

Non a caso ho parlato di Virginia Woolf. Lei conosceva perfettamente la funzione terapeutica della scrittura (l'aveva sperimentata, come vedremo meglio nell'Appendice) e sapeva benissimo che

la vita è molto diversa da 'così'. Analizzate per un attimo una mente normale in un giorno normale. La mente riceve una miriade d'impressioni – futili, fantastiche, evanescenti o scolpite con l'acutezza d'una punta d'acciaio. Esse ci giungono da ogni parte, in uno scroscio incessante di innumerevoli atomi; e mentre ricadono, mentre prendono la forma di vita del lunedì o del martedì acquistano un accento diverso dal solito; l'attimo importante non si è verificato qui ma là; quindi, se uno scrittore fosse un uomo libero e non uno schiavo, se potesse scrivere quel che vuole e non quel che deve; se potesse fondare il suo lavoro sul proprio modo di sentire e non sulle convenzioni, non esisterebbe nessun intreccio, nessuna commedia, nessuna tragedia, nessuna storia d'amore o catastrofe nello stile comunemente accettato. [...] La vita non è una serie di lampioncini disposti in ordine simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro semitrasparente che ci avvolge da quando cominciamo ad averne coscienza sino alla fine<sup>182</sup>.

La vita non è ordinata, non ha probabilmente quell'intreccio che, per tanto tempo e ancora oggi, i romanzieri cercano invece di dare alle storie che raccontano. Tutti i mondi di cui si parlava prima, allora, sono ugualmente potenzialmente possibili perché 'che cos'è la realtà' e, soprattutto, 'dov'è la realtà' sono, alla fine, domande senza senso; tanto quanto

---

<sup>181</sup> Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., pp. 138-139

domandare alla vita di essere ordinata e, ordinatamente, darci luce. “Che cos’è la realtà?”; è possibile definirlo, dare una risposta certa, sicura e che duri nel tempo? “Le forme delle cose esistono nelle cose stesse, nel mondo della percezione e dei sensi, e non c’è nulla di male se la poesia [...] decide di farsene specchio”<sup>183</sup>. Ancora, “il romanzo è uno specchio che passa per una via maestra e ora riflette al vostro occhio l’azzurro dei cieli ora il fango dei pantani”<sup>184</sup>. E ancora, Virginia Woolf diceva che la realtà “è qualcosa di molto impreciso che ora si può trovare in una strada polverosa, ora su un pezzo di carta sul marciapiede, ora in un narciso al sole”<sup>185</sup>. Nabokov, di nuovo, da parte sua sosteneva che la realtà “è una sorta di graduale accumulo di informazioni, [...] e possiamo, per così dire, avvicinarci sempre più alla realtà; ma mai a sufficienza perché la realtà è una successione infinita di passi, di gradi di percezione, di doppi fondi, ed è dunque inestinguibile, irraggiungibile”<sup>186</sup>.

Abbiamo risposto? Sappiamo ora ‘che cos’è la realtà?’ No, non penso. Però qualche cosa abbiamo detto. Cercando di rispondere a questa domanda assurda, abbiamo invece risposto a un’altra domanda, meno pretenziosa forse, ma più essenziale, secondo me, per viverla, in qualche modo, la realtà.

Abbiamo detto allora, ‘di che cosa è fatta la realtà’. La ‘realtà’ è fatta di questo forse: fango dei pantani, cieli azzurri e poesia; fogli di carta su marciapiedi e strade polverose. Lì,

---

<sup>182</sup> Virginia Woolf, *La narrativa moderna*, cit., pp. 28-29

<sup>183</sup> Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 47

<sup>184</sup> Stendhal, *Le rouge et le noir*, 1930; trad. it. *Il rosso e il nero*, Einaudi, Torino 1961

<sup>185</sup> Virginia Woolf, *A room of one's own*, 1929; trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Mondadori, Milano 2000, p. 129

<sup>186</sup> Vladimir Nabokov citato in Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., pp. 98-99

non altrove, si trova la ‘realtà’. E se dobbiamo starci nella ‘realtà’, allora, forse, è meglio sapere con che cosa ci troveremo a contatto, con che cosa ‘ci sporcheremo le mani’, di che cosa è fatta la ‘realtà’, data l’impossibilità a definire per certo ‘che cosa è la realtà’.

Insomma, che cosa è ‘reale’ e che cosa non lo è, non è possibile definirlo con certezza, nemmeno (credo) abbozzare una specie di risposta.

“Perché la realtà, la ‘vita’, il significato, non sono più *dati* esterni che preesistono”<sup>187</sup>; ma qualcosa a cui anche noi dobbiamo contribuire a dare significato, dare senso alla vita che un senso, forse, suo proprio non ha.

“Penso”, scriveva Virginia Woolf, “come contiamo poco, come tutti continuo poco; com’è travolgente e frenetica e imperiosa la vita, e come tutte queste moltitudini annaspano per restare a galla”<sup>188</sup>, per provare a dare un senso a questa imperiosa vita.

In fondo, poi, è anche questo che tentano di fare gli scrittori, che sono

tremendamente esposti alla vita. Altri artisti, almeno in parte, se ne ritraggono: per settimane intere si chiudono in una stanza con un piatto di mele e una scatola di colori, con un rotolo di carta da musica e un pianoforte. E quando ne riemergono è per dimenticarsene e distrarsi. Ma il romanziere non se ne dimentica e raramente si distrae. Si versa da bere e si accende una sigaretta, gode presumibilmente di tutti i piaceri della tavola e della conversazione,

---

<sup>187</sup> Federico Bertoni, *Romanzo*, cit., p. 88

<sup>188</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 184

ma sempre con la sensazione di essere continuamente sollecitato e dominato dall'oggetto della sua arte<sup>189</sup>.

E qual è l'oggetto della sua arte, se non la vita? La vita, la 'realtà' che, lo abbiamo detto prima, non sono ordinate, stabili, facili; così, le opere d'arte: come possono le vere opere d'arte 'filare come un olio' se la vita non lo fa?

Come ci si deve porre, allora, con la vita?

Il romanziere che è schiavo della vita e architetta i suoi libri sulla moda del momento sta facendo [...] qualcosa di difficile, qualcosa che compiace, e che, se si ha un vero talento per questo tipo di cose, può anche essere istruttivo. Ma il suo lavoro passa di moda non appena passa il 1921, appena il fox-trot è superato, e nel giro di tre anni appare *demodé* e fiacco come ogni altro stile che ha fatto la sua parte e poi scompare. D'altronde, ritirarsi in uno studio temendo la vita è egualmente fatale. [...] La condizione del romanziere è, quindi, precaria. Egli deve esporsi alla vita; deve correre il pericolo di essere trascinato e sedotto dai suoi inganni; deve strapparle il tesoro e lasciare che i suoi scarti vadano al macero. Ma a un certo punto deve lasciare la compagnia e ritirarsi, da solo, in quella stanza misteriosa dove il suo corpo rimane come irrigidito e immobilizzato da processi che [...] mantengono per lui un fascino [...] profondo<sup>190</sup>.

Giacomo Debenedetti, sulla scia (forse) di Proust stesso, sostiene che "la realtà, quanto più vistosa e tangibile non è che uno schermo, in se stesso irresponsabile, che intercetta le radiazioni della psiche"<sup>191</sup>.

E dice Proust,

---

<sup>189</sup> Virginia Woolf, *Life and the novelist*, 1926; trad. it. *Lo scrittore e la vita*, in Paola Splendore (a cura di), *Come si legge un libro?*, cit., p. 91

<sup>190</sup> Ivi, pp. 96-97

<sup>191</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 67

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément - rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui - rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner [...] à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique, de la loi causale, dans le monde de la science et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore (RTP, pp. 249 e 242)

Per questo, talvolta, il rifugio di cui si parlava prima è favorito e dalla scrittura e dalla lettura. Se è vero, infatti, che scrivendo il romanziere crea mondi altri, diversi e (chissà!) a volte fatti su misura molto più per sé e per qualche suo lettore che per gli abitanti 'ufficiali' di quei mondi: i personaggi stessi; è anche vero che il lettore accetta, per un periodo di tempo breve o più lungo a seconda dei casi, di credere a quella finzione, di abitare quel mondo; il lettore accetta di "prendere per vera la storia che gli viene raccontata"<sup>192</sup>, così, il lettore e anche lo scrittore diventano abitanti 'autorizzati' dello stesso mondo in cui vivono i personaggi.

---

<sup>192</sup> Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, cit., p. 109

“Ho cercato la felicità dovunque”, diceva nel Quattrocento Tommaso da Kempis, “ma l’ho trovata solo in un angolo, con in mano un libriccino”<sup>193</sup>.

“Dovremo ben trovare”, dice Eco, “uno spazio dell’universo dove questi personaggi vivono e determinano i nostri comportamenti, così che li eleggiamo a modello di vita, nostra e altrui”<sup>194</sup>.

Il discorso sulla ‘realtà’, su che cosa è ‘realtà’ e se c’è una ‘realtà’ sola è veramente difficile da gestire: quell’altro mondo, infatti, il mondo dei personaggi se vogliamo tenere in considerazione che c’è ed esiste, forse, molto più di questa ‘realtà’ che non si è ancora ben definita, risulta davvero vicino al nostro, tanto che

noi possiamo realmente commuoverci pensando alla morte di una persona che amiamo, o risentire reazioni fisiche immaginandoci mentre abbiamo con essa un rapporto erotico, e parimenti, per processi di identificazioni o di proiezioni, possiamo commuoverci sulla sorte di Emma Bovary o, come è avvenuto ad alcune generazioni, essere trascinati al suicidio dalle sventure di Werther o di Jacopo Ortis. Ma, quando qualcuno ci chiedesse se veramente la persona, di cui abbiamo immaginato la morte, è morta, risponderemmo di no, che si è trattato di una nostra privatissima fantasia. Invece quando ci si chiede se veramente Werther si è ucciso rispondiamo di sì, e la fantasia non è più privata, è una realtà culturale su cui l’intera comunità dei lettori conviene<sup>195</sup>.

Questo mondo ‘altro’, allora, questo mondo di personaggi in carta e inchiostro pare più reale della nostra indefinita e indefinibile ‘realtà’. “La biblioteca di Don Chisciotte”, in

---

<sup>193</sup> Tommaso da Kempis citato in Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, cit., p. 161

<sup>194</sup> Umberto Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 17

<sup>195</sup> Ibid

fondo, “era biblioteca di storie impossibili che si svolgono in mondi possibili, in cui il lettore smarriva il senso dei confini tra finzione e realtà”<sup>196</sup>.

Continua su questo tono, infatti, Eco:

Proprio perché ci parla di cose inventate, [...] una asserzione romanzesca dovrebbe sempre essere falsa. [...] Noi di solito ammettiamo che l’asserto ‘Anna Karenina si è uccisa gettandosi sotto a un treno’ non sia vero, nello stesso modo in cui è vero l’asserto storico ‘Adolf Hitler si è ucciso in un bunker a Berlino’. Tuttavia, com’è che non solo bocceremmo all’esame di storia uno studente che dicesse che Hitler è stato fucilato sul Lago di Como, ma bocceremmo anche all’esame di letteratura russa chi dicesse che Anna Karenina è fuggita in Siberia con Alioscia Karamazov? La questione si risolve facilmente riconoscendo che è vero che Anna Karenina si suicida gettandosi sotto un treno è solo un modo convenzionalmente più rapido di dire ‘è vero che nel mondo reale Tolstoj ha scritto che Anna Karenina si suicida gettandosi sotto un treno’. Quindi sono Tolstoj e Hitler che appartengono allo stesso mondo, non Hitler e Anna Karenina. [...] Il problema della forte identità dei personaggi fittizi è estremamente importante.<sup>197</sup>

Nabokov scriveva a proposito,

la ‘realtà’ non è né il soggetto né l’oggetto della vera arte, la quale crea la propria speciale realtà, una realtà senza alcun rapporto con la ‘realtà’ media percepita dall’occhio collettivo<sup>198</sup>.

L’occhio collettivo, allora, percepisce una realtà media che non necessariamente è sinonimo di realtà universale, vera, reale. Anzi, sfido chiunque a trovare una realtà reale e vera!

“La réalité ne se forme pas que dans la mémoire” (RTP, p. 47), scriveva Proust; forse è così, e i mondi possibili che si

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 120

<sup>197</sup> Umberto Eco, *Verità e finzione*, in *Rivista di studi di Italianistica*, Università di Bologna, anno 2008

<sup>198</sup> Vladimir Nabokov cit. in Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, cit., p. 110



formano nella nostra memoria (o fantasia, immaginazione, anima, cuore) non sono meno o più reali né giustificati a essere, del mondo (sempre che sia possibile usare il singolare) ‘reale’.

Nessuno e niente, d'altronde, *deve* essere giustificato a esistere. C'è e basta.

“Dopo tutto”, dice Conrad, “la creazione di un mondo non è un'impresa da poco, eccetto forse per chi è divinamente dotato. All'inizio, ogni romanziere deve infatti crearsi un mondo, grande o piccolo, nel quale possa credere onestamente”<sup>199</sup>.

“Più di ogni altra forma letteraria, il romanzo gioca infatti con la percezione della realtà”<sup>200</sup>, e così i romanzieri giocano, forse, con questa ‘cosa’<sup>201</sup> non definita, non definibile, plastica, malleabile che è la realtà. ‘Cosa’, la realtà, che per quanto indefinita, comunque c'è.

Si legge in *Papà Goriot*:

Oh! Sappiatelo bene: questo dramma non è né una finzione né un romanzo. *All is true*: esso è così reale, che ognuno può riconoscerne gli elementi in sé, forse nello stesso suo cuore<sup>202</sup>.

La realtà, direbbe Proust,

n'a pas de valeur: est seulement un vélo, un écran, un obstacle limitée et menteur, derrière lequel est un *véritable*, plus authentique réalité, la seule qui est bon de savoir (et de traduire en art) (C, p. 47)

Non è assolutamente definibile che cos'è la realtà (e, del resto, serve chiederselo?), quindi non è possibile, forse, nemmeno dire che esista una, e solo una, realtà e che questa

---

<sup>199</sup> Joseph Conrad citato in Federico Bertoni, *Romanzo*, cit., p. 101

<sup>200</sup> Ivi, p. 5

<sup>201</sup> Cfr. Virginia Woolf, *Il lettore comune*, cit. [“Questa, la cosa, è andata troppo oltre”]

<sup>202</sup> Epigrafe a *Le père Goriot*, 1835; trad. it. *Papà Goriot*, Garzanti, Torino 1998, p. 12

sia quella vera solo perché universalmente riconosciuta. Così come ‘ognuno è innocente fino a prova contraria’; altro da ciò che crediamo c’è, forse, almeno fino a prova contraria.

Dice Umberto Eco:

L’asserzione ‘la neve è bianca’ è vera solo se la neve è bianca, cioè se la neve è così e così indipendentemente dal modo in cui la definiamo. [...] Io preferirei dire che un’asserzione è indubitabilmente vera quando essa è tanto indubitabile quanto l’asserzione ‘Superman è Clark Kent’ (e viceversa). [...] E dunque, [...] la funzione epistemologica degli asserti romanzeschi è che possono essere usati come cartina di tornasole per l’irrefutabilità di ogni altro assetto. Sono il solo criterio che possediamo per definire che cosa sia la verità<sup>203</sup>.

E ancora, per dirla con Virginia Woolf, la realtà

[è] qualcosa che vedo davanti a me, qualcosa di astratto ma che risiede nelle colline o nel cielo; rispetto alla quale niente conta; nella quale riposerò e continuerò a esistere. Realtà, la chiamo. E a volte penso che questa è la cosa che mi è più necessaria: quella che cerco. Ma chissà, quando si prende la penna e si scrive? Com’è difficile non fare ‘realtà’ di questo o quello, mentre la realtà è una sola. Ebbene, forse è questo il mio dono; forse è questo che mi distingue dagli altri: credo debba essere raro avere una coscienza così acuta di una cosa simile ... ma, di nuovo, chissà? Vorrei esprimere anche questo<sup>204</sup>.

Tutto questo si vede particolarmente nel momento che, insieme all’inizio, è uno dei più importanti del testo: la conclusione.

“Puis”, scrive Proust, “la dernière page était lue, le livre était fini. [...] Ces êtres à qui on avait donné plus de son attention

---

<sup>203</sup> Umberto Eco, *Verità e finzione*, cit.

<sup>204</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 181

et de sa tendresse qu'aux gens de la vie, [...] ces gens pour qui on avait valet et sangloté, on ne les verrait plus jamais, on ne saurait plus rien d'eux” (L, p. 24)

Ma è così? Allora, la storia è finita, il libro è finito, i personaggi si sono sposati o sono morti; quei personaggi che abbiamo creduto vivi sono tornati a essere di carta e inchiostro. “Alors, quoi? Ce livre, ce n'était que cela?” (L, p. 24) È tutto finito? La storia è finita così? Quei personaggi che “n'osant pas toujours avouer à quel point on les aimait” (L, p. 24) non li vedremo mai più? Non sentiremo più niente su di loro? “Che dire [allora] della crudeltà della fine, quando una pagina terribile segna l'ultima parola del libro e affoga nel suo candore le vite dei nostri personaggi?”<sup>205</sup>

E noi? Abbiamo ricevuto lo sfratto da quel mondo abitato fino adesso?

Sostiene Bertoni:

Qualunque lettore, nell'esperienza di lettura, finisce [...] per relegare sullo sfondo le sue abitudini e le sue percezioni quotidiane, trasformando una sequenza di parole in un *mondo* dall'aspetto solido e suggestivo. [...] Il mondo reale può essere imitato, riflesso, deformato, capovolto; può essere trasposto nel libro secondo i due registri antitetici dell'ordinario e del favoloso<sup>206</sup>.

Ma quando la storia è finita e il libro viene chiuso, che cosa capita a questi mondi e a noi che li abbiamo abitati?

Questo passaggio (molto triste secondo me, come ogni conclusione) può essere assimilato a quello, per certi aspetti molto diverso, sulla morte di Bergotte nella *Recherche*.

Scrive Proust:

---

<sup>205</sup> Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, cit., p. 271

<sup>206</sup> Federico Bertoni, *Romanzo*, cit., pp. 9-10

Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu. [...] Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire? (RTP, p. 1209)

C'è, allora, una tendenza a 'non voler concludere'. Chi può dire la parola 'fine' e decidere che è per sempre che la storia è finita? C'è, allora, la possibilità che non tutto sia finito; che "de grandes cathédrales restent inachevées"<sup>207</sup>. C'è, allora, più che la tendenza, il bisogno di non concludere. "Era morto per sempre?". Era davvero finita la sua storia? Domande senza risposta perché Proust non l'ha data, ma è significativo che, per qualche motivo, Bergotte ricompaia nel *Temps retrouvé*. Forse, è importante notare che un pezzo simile si trova, anche, in un'altra parte della *Recherche*, ed è legato al ricordo di Combray. Scrive Proust:

À vrai dire j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. [...] Et comme les renseignements qu'elle [la mémoire volontaire] donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi. Mort à jamais? C'était possible (RTP, p. 44)

Già nel capitolo "Leggere la *Recherche*", si parlava di opere come cattedrali incompiute. La cattedrale, in Proust, non è solo l'opera in sé, ma sono cattedrali anche le vocali, le consonanti, le maiuscole, le minuscole. Tutto va nella direzione del progetto dell'opera che l'autore non considererà mai veramente compiuta.

---

<sup>207</sup> Ivi, p. 2389

Non si tratta, però, solo di un semplice fatto d'impossibilità a concludere l'opera; non è solo la '(s)fortuna' di non poter concludere la propria opera. C'è, nella *Recherche* e anche in *Sur la lecture*, una sorta di 'rifiuto' a concludere. È come se Proust non volesse scrivere quella parola ('fine') che segnerebbe un distacco con "ces êtres à qui on avait donné plus de son attention et de sa tendresse qu'aux gens de la vie" (L, p. 24). La fine, la conclusione è anche, purtroppo, questo momento. Segna anche la separazione (più o meno definitiva) da un altro mondo e da altri esseri; e, soprattutto, il ritorno al 'nostro' mondo e agli esseri che lo popolano. Questo passaggio è, secondo me, molto delicato. "Si sa che il ritorno alla vera realtà (*ma quale?*) è una sensazione curiosa e spesso molto sgradevole"<sup>208</sup>, che deve quindi avvenire con una certa gentilezza. Non è un caso che Don Chisciotte "visse pazzo e morì savio"<sup>209</sup>; che muoia proprio quando 'rinsavisce'; quando torna alla 'realtà'.

Non è un caso perché, come diceva Calvino, la letteratura non sarebbe mai esistita se una parte degli esseri umani non fosse stata incline a una forte introversione, a una scontentezza per il mondo così com'è, a un dimenticarsi delle ore e dei giorni fissando lo sguardo sull'immobilità delle parole mute.<sup>210</sup>

Di nuovo, quindi, arte e solitudine, arte e scontentezza del vivere: arte come terapia.

---

<sup>208</sup> Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, cit., p. 273 (corsivo mio)

<sup>209</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo. Don Quixote de la Mancha*, 1604; trad. it. *Don Chisciotte della Mancia*, Sonda, Milano 1993, p. 252

<sup>210</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 59

È difficile concludere, insomma, perché essendo il romanzo “l’epopea del mondo abbandonato dagli dèi”<sup>211</sup>, come sosteneva Lukàcs, è qualcosa di molto vicino a noi; l’epopea di un mondo sempre più laico e provvisorio, dalla direzione imprevedibile, che ha sperimentato una grande rottura di paradigmi e una definizione di nuove coordinate<sup>212</sup>; così, concludere, finirla col romanzo, col libro che si sta leggendo, riporlo e dire ‘basta’ significa finirla con qualcosa come noi, di molto vicino a noi.

Beckett sosteneva che “l’arte è l’apoteosi della solitudine”<sup>213</sup>. Allora questa tendenza a ‘non voler concludere’ che si trova in Proust è, forse, un desiderio a non aver amato invano “pour une heure des êtres qui demain ne seraient plus qu’un nom sur une page oubliée” (L, p. 25). Per questo la fine è così dolorosa e per questo Proust ne era, in parte, ossessionato. “Temeva”, scrive Céleste Albaret, “di non poter concludere la sua opera, dopo aver tanto lavorato. [...] Temeva che qualcosa ne restasse fuori”<sup>214</sup>. Forse sentiva che mancava ancora qualcosa, nonostante gli sforzi e, se quel qualcosa non arrivava, non poteva concludere il suo libro. A volte, però, passano i giorni, le notti, e in un certo momento quel non so che arriva con naturalezza a coronare lo sforzo di lunghi mesi di lavoro; ma non è ancora la fine.

E c’è

una certa consolazione in questo fatto. Immagino di lasciare il libro sul comodino accanto al letto, immagino di riaprirlo stasera, o

---

211 Lukàcs citato in Federico Bertoni, *Romanzo*, cit., p. 19

212 Ivi, pp. 19-20

213 Samuel Beckett, citato a memoria

214 Céleste Albaret, *Il signor Proust*, cit., p. 89

domani sera, o dopodomani, e di dire ogni volta a me stesso: “Non è finito”<sup>215</sup>.

Nel dizionario, la parola ‘fine’ ha questi significati:

1. *Punto o momento in cui una cosa cessa di essere, non è più;*
2. Risultato, esito, riuscita;
3. *Sottile, acuto;*
4. Che ha buon gusto o buone maniere;
5. Risultato cui mira un’azione<sup>216</sup>.

La parola ‘conclusione’, invece:

1. *Atto, effetto del concludere o del concludersi;*
2. Fine<sup>217</sup>.

Come si vede da queste definizioni, la conclusione è un *atto*, mentre la fine è il “*momento* in cui qualcosa cessa di essere”. Allora, forse, non è poi così corretto dire che ‘fine’ e ‘conclusione’ sono sinonimi (come suggerisce la definizione n. 2 della parola conclusione). Infatti, se la conclusione è un ‘atto’ mentre la fine è il ‘momento’, allora la conclusione può iniziare molto prima della fine. Insomma, un libro o una storia possono avviarsi verso la loro conclusione o essere conclusi, ma non essere finiti.

Comunque la si veda, la conclusione è qualcosa che Proust ha sempre cercato di ritardare, di allontanare, e questo si nota non solo nella mole notevole della *Recherche* ma nella stesse frasi di Proust, nello stile dei suoi periodi, nelle sue parentesi. Le parentesi sono, forse, la medicina migliore a quel ‘male’ che è la fine.

---

<sup>215</sup> Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, cit., p. 325

<sup>216</sup> Dizionario della Lingua Italiana Zanichelli 2008 (corsivo mio)

<sup>217</sup> Ivi (corsivo mio)

Se si riprende in mano il dizionario, si vedrà che sotto la voce ‘parentesi’ c’è scritto:

1. Inciso sintatticamente *autonomo*, all’interno di una frase o di un discorso, inteso a chiarire meglio un concetto, ad aggiungere un’osservazione, etc.;
2. Ognuno dei due segni grafici che esprimono la parentesi<sup>218</sup>.

Etc.

Anche basandosi solo su queste definizioni, si vede che la parentesi è un “inciso autonomo”, cioè qualcosa che ‘sta in piedi da solo’. Un’altra storia, una storia in potenza o qualcosa che potrebbe diventare una storia. Insomma, se la fine è il “momento in cui una cosa cessa di essere”, la parentesi è qualcosa che ‘tiene in vita’ comunque quel qualcosa che sta per finire, che sta per non essere più. Se la fine è la ‘morte’ della storia e dei suoi personaggi, la parentesi è “le symbole de sa résurrection” (RTP, p. 1744).

Proust fa un ampio uso di questi ‘dispositivi ritardanti’: parentesi, frasi molto lunghe, pensieri altrettanto lunghi e complessi che comunque non potrebbero essere riassunti in una semplice frase.

Anche stilisticamente, le parentesi contribuiscono a variare ed eludere la rigida costruzione del periodo<sup>219</sup> e corrispondono, dunque, “a quel molteplice reticolato che è la vita”<sup>220</sup>. Forse, allora, le difficoltà che il lettore può incontrare nel seguire queste frasi spesso molto lunghe e intercalate da diverse parentesi, “alludono alla difficoltà di

---

218 Ivi (corsivo mio)

219 Cfr. Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, cit., p. 254

220 Ibid



illuminare e di spiegare questo mondo”<sup>221</sup>. Ancora, dunque, lettura e scrittura s’intrecciano con la nostra ‘vera’ vita e ci aiutano a comprenderla meglio o, perlomeno, ci possono preparare ad affrontare i nostri periodi lunghi e contorti e pieni di parentesi. Probabilmente, infatti, non ha importanza la vita, quanto che la vita, l’esperienza, il dolore e la gioia siano raccontabili. In fondo, “ogni vita è una biblioteca”<sup>222</sup>. Spesso, poi, “i destini del testo e del lettore finiscono per intrecciarsi in una stessa storia: sono esistenze saldate da un vincolo reciproco”<sup>223</sup>. E quando il libro è finito, il lettore si accorge che “in fondo [...] anch’egli è il personaggio di una vicenda appena un po’ più grande, che non ha mai progettato né voluto”<sup>224</sup>.

Tutto questo, comunque, è segno della ricerca, da parte dello scrittore, di un lettore attento. “Proust”, scrive Spitzer, “fa appello alla forza immaginativa del lettore”<sup>225</sup>. Non solo Proust, comunque, ma l’opera stessa vuole un lettore che si sappia ‘aggirare’ nel testo in mezzo a tutte le parentesi e che non perda quello che è prioritario, il discorso portante. Alla fine, poi, si noterà che “quella che sarà la ‘conclusione’ per l’autore non potrà che essere un’ ‘incitazione’ al lettore perché intraprenda le sue ricerche”<sup>226</sup>. Così, si vede ancora che i confini tra quello che è la conclusione e quello che non lo è, non sono poi così ben definiti e che, nonostante qualcosa sia concluso per qualcuno, non necessariamente lo

---

221 Ibid

222 Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 135

223 Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, cit., p. 311

224 Ibid

225 Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 267

226 Philippe Chardin, *Désillusions référentielles et digressions salvatrices: splendeurs et misères de la lecture selon Marcel Proust* prefacier de Ruskín, cit., p. 98 (trad. mia)

deve essere per tutti. Insomma, forse un'opera non si conclude quando l'autore mette la parola 'fine', ma quando nessuno, nemmeno distrattamente, la sfoglia più. Si conclude, forse, ma non è detto che sia finita. "Il libro", scrive infatti Kermode, "porta avanti i suoi inattesi, insospettabili disegni"<sup>227</sup> che, spesso, poco hanno a che fare con i nostri. Il libro, allora, 'vive' anche di una vita propria, a dispetto di quella che vogliamo imporgli noi; così, la fine che ci si aspetta non viene o tarda a venire.

È chiaro dalla prima riga del saggio *Sur la lecture* perché c'è questo 'ritardo' in Proust.

Il saggio si apre così:

Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré (L., p. 9)

Ecco il motivo. Quei giorni, "si pleinement vécus", non possono finire con il concludersi del libro. Insomma, è triste pensare che quei giorni possano essere terminati solo perché lo è la storia che li ha resi "si pleinement vécus". Per fortuna, come Proust ci insegna, non è così. Per evitare questo, che quei giorni vadano persi, Proust ha inventato le intermittenze del cuore che sono, in ultima analisi, un tentativo feroce di non dimenticare, di non concludere, di non smettere di leggere, di scrivere o di raccontare una storia.

C'è il desiderio che

le livre continuât, et, si c'était impossible, avoir d'autres renseignements sur tous ces personnages, apprendre maintenant

---

<sup>227</sup> Frank Kermode, *The sense of an ending. Studies in the Theory of Fiction*, 1966, 1967; trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972, p. 34

quelque chose de leur vie, employer la nôtre à des choses qui ne fussent pas tout à fait étrangères à l'amour qu'il nous avaient inspiré et dont l'objet nous faisait tout à coup défaut (L, p. 25)

E questo desiderio c'è e persiste nonostante tutto, nonostante la fine, e

a dispetto dei giorni in cui un incantesimo beffardo e crudele aveva incominciato ad avvolgere il mondo, mentre i giganti 'dalle lunghe braccia' si trasformavano in solidissimi mulini a vento<sup>228</sup>.

Ma c'è un rimedio a tutto questo. Insomma, a un certo punto bisogna pur scrivere la parola 'fine', bisogna smettere di scrivere quella storia e, se il libro è concluso, chiuderlo; ma questo non significa averlo perso o aver perso quello che ci ha portato. "La poesia", sostiene Kermode, "finisce nella gioia di essere riuscito a dare alla povertà sembianze vere e umane"<sup>229</sup>.

Dice Virginia Woolf:

Anche le parole esatte acquistano accenti sbagliati. Pure c'è sempre qualcosa che ci costringe a ronzare vibrando, come fa lo smerinto alla bocca della caverna del mistero: qualcosa che presta a Jacob tutte le qualità che possiede. Giacché è vero che egli sta parlando con Bonamy, ma metà di quel che dice è troppo comune per esser riferito e molto [...] non è chiaro. Quel che resta son parole a caso<sup>230</sup>.

E come si può, se quel che resta son 'parole a caso', decidersi alla fine? Come si può concludere, terminare, dire 'basta' con un libro, con una storia se tutto quello che otteniamo è aver letto, aver detto solo 'parole a caso'?

---

<sup>228</sup> Federico Bertoni, *Romanzo*, cit., p. 22

<sup>229</sup> Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, cit., p. 158

<sup>230</sup> Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., p. 108

La storia, però, può (deve?) finire, ma noi possiamo continuare a percorrere ‘i sentieri della lettura’, quei “chemins fleuris et détournés” (L, p. 26) che il libro ha tracciato in noi. Quelli che non sfociano in un mondo di ‘parole a caso’. Cammini che, se il libro è la *Recherche*, sono lunghi e non facili da seguire, ma che portano sempre a una scoperta favolosa. Queste frasi sono i cammini da seguire perché seguendole così “lente, lunghe, con un giro vizioso, paradossali, reticenti”<sup>231</sup>, troviamo qualcosa di favoloso. A ogni frase di Proust ci è riservato qualcosa di stupendo. Anche André Gide, dopo aver capito l’errore (enorme quasi quanto l’opera che non ha pubblicato) fatto nell’interpretazione della *Recherche*, ammette che “nessuno scrittore come lui ci ha arricchito”<sup>232</sup>. Questo oggetto, allora, che ci viene, tutto a un tratto a mancare, non è perso per sempre. È finito il libro? Finito per sempre? Chi lo può dire? Forse una storia non finisce mai per sempre. Infatti, cosa rimane al fianco di Bergotte (lo scrittore) dopo che è morto? “Toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n’était plus, le symbole de sa résurrection” (RTP, p. 1209). Ecco cosa resta di lui. I suoi libri. E la cosa importante è che “i libri si parlano tra di loro”<sup>233</sup>.

---

231 Georges Duhamel cit. in Lorenza Foschini, *Il cappotto di Proust*, cit., p. 58

232 Citato in *Marcel Proust. Lettere a André Gide*, SE, Torino 1978, p. 87

233 Umberto Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 132

Scrive Proust: “l’anima intera dei poeti che, per un desiderio istintivo, voleva perpetuarsi, si è trasferita, per sopravvivere alla loro caducità, nei loro libri”<sup>234</sup>.

E cosa resta a noi? I posti che abbiamo visitato seguendo quei ‘sentieri fioriti e fuori mano’ che si erano aperti con la lettura; posti di cui possiamo conservare anche (solo) “il colore del grano”<sup>235</sup> che ci ricorda, però, che lì siamo stati e che è molto difficile, allora, stabilire quando e se qualcosa è finito per sempre.

Infatti, anche quando qualcosa sembra finito, una sagoma si gonfia, si solleva e sale, e noi ci avviamo, trascinandoci dietro i soprabiti, giù per il sentiero, verso le finestre illuminate e il pallido luore dietro i rami; così valichiamo l’uscio, che con la sua forma squadrata disegna le sue linee attorno a noi, e qui vediamo una sedia, un tavolo, bicchieri e coltelli, e ci troviamo infine rinchiusi in casa, e presto chiederemo un bicchiere d’acqua minerale, e andremo a cercarci qualcosa da leggere a letto<sup>236</sup>.

A volte, però, concludere da anche un senso di liberazione, come scrive Virginia Woolf nel suo *Diario*: “scrivere, anche provvisoriamente, la parola *Fine* dà un senso di serenità e di liberazione”<sup>237</sup>.

Ecco, allora, il punto. In questo la Woolf non è poi così diversa da Proust: la parola *Fine* viene scritta ma ‘provvisoriamente’: niente mai finisce, allora, e comunque può benissimo continuare. Nulla vieta, al lettore ad esempio, di continuare a leggere, di rileggere il libro e di passare allora quella soglia, provvisoria, che è la parola *Fine*.

---

<sup>234</sup> Citato in Lorenza Foschini, *Il cappotto di Proust*, cit., p. 31

<sup>235</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit prince*, 1943; trad. it. *Il piccolo principe*, Bompiani, Milano 2003, p. 68

<sup>236</sup> Virginia Woolf, *The moment: summer's night*, 1948; trad. it. *L'attimo: una sera d'estate*, in Paola Splendore (a cura di) *Come si legge un libro?*, cit., p. 203

<sup>237</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 171

La certezza della provvisorietà della fine (che pare un paradosso) è facilmente rintracciabile in Virginia Woolf se si pensa che, nel 1928, scrisse nel suo *Diario*, “sono sempre più sicura che non scriverò altri romanzi” dopo *Orlando*; ma evidentemente non era ancora la fine, perché poi scrisse ancora *The waves*, *The years* e *Between the acts*. Non era, allora, la fine. Per fortuna.

E non lo è stata, la fine, nemmeno quando la Woolf scrisse nel suo *Diario* a proposito di Proust:

Dopo cena prendo Proust e subito lo poso. È il periodo peggiore, questo. Mi fa venire voglia di suicidarmi. Mi sembra che non ci sia più niente da fare. Tutto sembra insipido e vuoto<sup>238</sup>.

Eppure c’era ancora qualcosa da fare, non tutto (nemmeno da Proust) era stato detto; anzi, qualche cosa andava scritta proprio da Virginia Woolf. Non avrebbe potuto scriverla Proust per lei. Di nuovo, non era, dunque, la fine.

Uno dei motivi, comunque, per cui è difficile concludere, è che l’idea della fine si lega a quella della perdita. Questo, per fortuna, con i libri non accade. “Il tempo del romanzo non è riferibile ad alcuna norma esteriore di tempo”<sup>239</sup>, così nemmeno la fine può essere stabilita in maniera rigida e definitiva. Chi decide che la storia è finita? L’autore? O il lettore non leggendo più? “Chi sarà il padrone?”, si chiedeva Diderot. “Lo scrittore o il lettore?”<sup>240</sup>

Ritirarsi dal romanzo, per lo scrittore, rinunciare al coinvolgimento personale non significa ancora sancire la morte di Dio (o di se stesso), ma equivale in qualche modo a renderlo superfluo, quel Dio,

---

<sup>238</sup> Ivi, p. 178

<sup>239</sup> Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, cit., p. 33

<sup>240</sup> Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, 1796; trad. it. *Jacques il fatalista e il suo padrone*, Mondadori, Milano 1994, p. 89

a farlo irrilevante, ‘presente dappertutto e visibile in nessun luogo’: significa lasciare, dietro ‘un velo di ‘impassibilità nascosta e infinita’, la presenza inerte di un mondo che reclama disperatamente un senso<sup>241</sup>.

“Il mio romanzo è finito”<sup>242</sup>, dice a un certo punto Julien Sorel. Evidentemente Stendhal non la pensava così, visto che la storia continua. Io credo, allora, che sia la storia stessa che lo stabilisce. Una storia, quindi, deve prima o poi finire; e che cosa può fare il lettore? Per far sì che non finisca, poco. Per ‘salvare’ quella storia dalla dimenticanza d’uno scaffale impolverato, ricordare e magari rileggere il libro. C’è, “per il Narratore della *Recherche*, qualcosa che è realizzabile solo attraverso l’arte, di là da quel nulla che sono i piaceri e l’amore”<sup>243</sup>; e questa cosa, una volta che lo è, realizzata, lo è per sempre; di là di qualunque fine.

Ci sono poi dei libri, sostiene Kermode, in cui “il lettore è l’unico personaggio e il tempo è a tal punto il tempo del lettore, che la durata del libro viene misurata dal tempo che si impiega a leggerlo”<sup>244</sup>, e un lettore può (ri)leggere un libro quanto vuole. In un certo senso, allora, ogni lettore è un po’ Sherazade e, per salvarsi, può continuare a raccontarsi quella storia che così non finirà mai. “Proust”, secondo Rella in *Scritture estreme*, “è essenzialmente tutto nella *Recherche*”<sup>245</sup>. Io non sono d’accordo. Questa storia, questa cattedrale resta incompiuta perché Proust non è ‘tutto nella *Recherche*’. ‘Tutto’, in fondo, è una parola estrema (come ‘niente’) che,

---

241 Federico Bertoni, *Romanzo*, cit., p. 63

242 Stendhal, *Il rosso e il nero*, cit., p. 88

243 André Maurois, *Alla ricerca di Marcel Proust*, cit., p. 182

244 Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, cit., p. 172

245 Franco Rella, *Scritture estreme. Proust e Kafka*, cit., p. 96

in definitiva, significa poco. Il punto, allora, è che è impossibile concludere il libro non per ‘il Proust che è nella *Recherche*’ ma per quello che ne è rimasto fuori. Spesso è così. Parlando di *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf diceva che probabilmente non riusciva a portarlo a termine perché il disegno generale era troppo notevole<sup>246</sup>. La difficoltà a concludere non è, allora, determinata da quello che già è presente nell’opera, da ciò che è già scritto, ma da quello che si sente di dover ancora scrivere, da quello che ancora potrebbe esserci in quel libro; e se lo si sente, spesso, non lo si può ignorare né lasciare fuori.

Proust non riesce a vedere costruita del tutto la sua cattedrale per quel troppo che sarebbe rimasto fuori. Se è vero, come diceva Nietzsche, che “ciò che può essere pensato deve per forza essere un romanzo”<sup>247</sup>, è anche vero che, talvolta, si pensa e si vive tanto che è impossibile che il romanzo lo possa contenere. Certi libri non possono contenere tutto quello che vorrebbe il loro autore o il loro lettore. A certe opere “piove troppo dentro”<sup>248</sup> e, per questo, le ‘grandi cattedrali incompiute’ restano tali, per la loro stessa struttura. Per certi libri, allora, l’unica conclusione possibile è ‘tra parentesi’; e questo, in realtà, non è una conclusione. La bellezza di questi libri (della *Recherche*, in definitiva) è che, dalla prima riga, si sa già (per qualche motivo, lo sa il lettore e lo sa l’autore) che non si potrà concludere perché, in fondo, questi sono libri che “non

---

246 Cfr. Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 99

247 Citato in Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, cit., p. 47

248 Cfr. Italo Calvino “La fantasia è un posto dove ci piove dentro” in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 89



smettono mai di dire quello che hanno da dire”<sup>249</sup>, che vanno letti solo perché è meglio averli letti del contrario<sup>250</sup>; libri che possono stare su un comodino o su uno scaffale per anni senza impolverarsi; che anche se li dimentichiamo, loro non si dimenticano di noi. In fondo, “solo l’ultimo tocco di pennello è quello che conta”<sup>251</sup>, e ci sono libri che possiamo rileggere all’infinito senza stancarci; opere alle quali è impossibile dare ‘l’ultimo colpo di pennello’. Libri da leggere e, ogni volta, nuovi ‘sentieri fioriti’ si aprono di fronte a noi e ci portano in nuovi luoghi; così la recherche non è mai finit...

---

<sup>249</sup> Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, cit., p. 22

<sup>250</sup> Ivi, p. 24

<sup>251</sup> Frenhofer citato in Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 257

## 6. 'PERCHÉ NESSUNO SIA PIU' SCHIAVO'. IL POTERE DELLA LETTURA TRA *MR PIP* E *GREAT EXPECTATIONS*

*A Silvia Albertazzi*

Vorrei che tutti leggessero, non per diventare letterati o poeti,  
ma perché nessuno sia più schiavo.

RODARI

Come mai nessuno impara quel che dovrebbe, Sir Jasper?

WOOLF

*Mr Pip* di Lloyd Jones è la riscrittura di *Great Expectations* di Charles Dickens. O meglio, prende senz'altro le mosse da *Great Expectations*: si ritrovano nomi, personaggi, storie raccontate da Dickens, ma poi diventa totalmente qualcosa d'altro.

Il racconto, da Londra, si sposta in un'isola sperduta al largo delle Coste del Pacifico: Buganvillea, conosciuta da Jones quando era reporter durante la guerra. L'isola è molto piccola e ci sono pochi abitanti, isolati dal mondo, tra loro e il mondo 'civile' un immenso oceano; regrediscono a uno stato di vita 'primitivo'.

Il romanzo, o meglio, l'idea del romanzo, nasce da un'immagine: Lloyd Jones dice di aver visto un solo uomo bianco nell'isola che portava su di una carriola una donna nera. Da quest'immagine, allora, si sviluppa tutta la storia.

Lo sapeva bene Virginia Woolf quanto è fondamentale seguire quest'immagine che 'piove dentro'<sup>252</sup> alla fantasia degli scrittori. Del suo romanzo, *To the Lighthouse*, dice infatti che, "il centro è il personaggio di papà, seduto in barca, che recita 'Noi perimmo, ciascuno era solo', mentre schiaccia uno sgombro morente"<sup>253</sup>.

Ecco, allora, nella mente di uno scrittore balena un'immagine e, dando spazio, seguito, respiro a quest'immagine, la si compone, poi, in un libro, in una storia. *Mr Pip* nasce, dunque, da quest'immagine di un uomo bianco, che poi si definirà nella figura di Mr Watts, che spinge una donna nera su una carriola.

Non è un caso, credo, che tutto parta dall'immagine di Mr Watts: è lui, infatti, il personaggio che accompagna il lettore e gli altri personaggi alla scoperta del personaggio principale, del centro di tutta la storia: la lettura, i libri e, in particolare, un libro: *Great Expectations*.

Lloyd Jones, grazie a Mr Watts, fa vedere quanto bisogno ci sia di letteratura perché, come diceva Calvino, "ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici"<sup>254</sup>. Solo la letteratura, allora, e niente altro, nessun altro.

Il punto del nostro discorso in questo settimo saggio è proprio questo: la lettura; l'importanza della letteratura affinché, come abbiamo detto prima con Rodari, 'nessuno sia più schiavo'<sup>255</sup>.

---

252 Cfr. Italo Calvino, "La fantasia è un posto dove ci piove dentro" in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 89

253 Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 115

254 Italo Calvino, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 44

255 Gianni Rodari, citato a memoria

Innanzitutto, nel romanzo, la lettura attraversa due momenti. Nel primo, c'è sicuramente una lettura di evasione: Mr Watts apre una scuola nel villaggio, e legge ai bambini qualcosa che possa portarli lontano, farli evadere dunque dalla triste realtà in cui vivono (la guerra). “C'è un oltre in tutto”<sup>256</sup>, diceva Serafino Gubbio; ed è oltre quel tutto disastroso in cui vivono che la lettura di *Great Expectations* porta i bambini.

Abbiamo già parlato prima del forte potere terapeutico della lettura, ma vale la pena, forse, sottolineare la capacità di evasione che ha un buon testo narrativo. I bambini, infatti, grazie alla lettura di Mr Watts riescono a entrare, a vivere in quel mondo *altro* e popolato di “*êtres à qui on avait donné plus de son attention et de sa tendresse qu'aux gens de la vie*” (L, p. 24); riescono insomma a vedere che c'è un altro mondo possibile, che non dappertutto c'è la guerra.

Già la lettura di per sé, il fatto di prendere in mano un libro, riunire una classe di bambini e leggere loro, è un atto coraggioso, un atto d'amore. Significa fermarsi un attimo, dire all'altro che è importante, che va tutto bene e dedicare del tempo anche a lui. Probabilmente, se a tutti fossero state lette delle storie, il mondo sarebbe migliore. Tutti, infatti, avrebbero ricevuto amore, affetto, attenzione.

Nella prima parte, allora, Mr Watts legge per mostrare un altro mondo da quello quotidiano dei bambini e per insegnargli, in qualche modo, a superare la triste realtà. Nella prima parte accade anche un'altra cosa, molto importante: Mr Watts insegna ai bambini a nominare, dare un nome e alle cose e alle persone.

---

<sup>256</sup> Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Mondadori, Milano 2000, p. 56

Dare un nome è assolutamente significativo: nominare le cose, e lo si può vedere già da tempi biblici, è il primo modo per farle esistere. La prima cosa che Adamo fa è “dare un nome a tutti gli esseri viventi”<sup>257</sup>; il nome è quello che ci distingue e ci rende unici.

Nel romanzo, Mr Watts non viene da subito chiamato col suo nome: è, già dalla prima riga del testo, “Occhi a palla” per via della sporgenza dei suoi occhi; e tutti, bambini e adulti, lo chiamano così. Ma, ed è un passaggio significativo, quando apre la scuola e diventa l’insegnante dei bambini, diventa Mr Watts perché anche il nome è fondamentale, perché non si affida l’educazione a un “Occhi a palla” chiunque.

“Occhi a palla” diventa Mr Watts nel momento esatto in cui apre la scuola, in cui decide di insegnare ai bambini, di prendere in mano le loro vite e riempirle di quelle che, nonostante i tempi in cui vivevano loro, e anche quelli in cui viviamo noi, sono le cose più importanti; le uniche, comunque, in grado di portare dei bambini di un’isola sperduta del Pacifico a diventare uomini, di portare un “Occhi a palla” qualunque a essere maestro e insegnante: la scuola e l’educazione.

Anche la questione dell’educazione viene fortemente tematizzata in *Great Expectations* che, possiamo dirlo con Brooks, “se è una versione particolarmente sinistra di *Bildungsroman*” ciò si deve in una certa misura anche alla letteralizzazione delle metafore relative all’istruzione e

---

<sup>257</sup> La Bibbia, La Genesi

all'educazione"<sup>258</sup>. E le metafore sono, ad esempio, quelle che la sorella di Pip prende, appunto, letteralmente: 'tirare su con le mani', etc. Un'educazione, allora, impartita attraverso la paura, la minaccia, la censura di tutti i comportamenti e che nasce dalla certezza della sorella che 'Pip finirà male'. Vedremo più avanti i diversi modi della lettura sia in *Mr Pip* che in *Great Expectations*, ma possiamo già anticipare che anche questa è una lettura: la sorella, allora, che legge o rilegge la vita di Pip partendo dalla convinzione che quella vita 'finirà male'.

Tornando alla questione del nome, è molto importante e, si vedrà verso la fine del romanzo [*Mr Pip*] il senso spregiativo in cui un nome viene o non viene utilizzato: solo la mamma di Mathilda, una bambina della scuola, infatti, continuerà nonostante tutto a chiamare Mr Watts con il suo nomignolo "Occhi a palla".

La questione del nome è presa in considerazione anche in *Great Expectations* dal quale, l'abbiamo detto, muove Lloyd Jones per il suo *Mr Pip*.

Pip, innanzitutto, il protagonista del libro di Dickens non ha un nome. Pip non è un nome; è un suono, una lallazione, un qualcosa di primitivo che, tra l'altro, il bambino si è auto attribuito. È, Pip, allora, un personaggio autonominatosi.

Scriva infatti Dickens in una delle prime pagine:

Il nome di mio padre era Pirrip, e il mio nome di battesimo Philip, la mia lingua di bambino non poté far nulla di più lungo o più

---

258 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, 1984; trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, p. 131

esplicito, con i due nomi, che Pip. Così, mi chiamai Pip, e così continuai a essere chiamato<sup>259</sup>.

A questo proposito, Peter Brooks sostiene che:

In molti romanzi dell'Ottocento, l'eroe è orfano, non determinato dunque da eredità o condizionamenti visibili, apparentemente privo d'autore: questo elimina subito, ad esempio, i problemi che Julien Sorel avverte nei confronti della paternità. [...] Un protagonista privo di genitori libera l'autore da ogni conflitto con autorità preesistenti, consentendogli di partire da zero per creare tutti i motivi determinanti della trama all'interno del suo testo. [...] Quanto lo vediamo per la prima volta, Pip è in cerca di un' "autorità" (questa parola figura nel secondo paragrafo del romanzo) che possa definire, giustificare, 'autorizzare' l'intreccio successivo della sua vita<sup>260</sup>.

E quel nome auto attribuito è, in un certo modo, quello che non permette alla sua vita di procedere, di avere un intreccio futuro.

“Non possiamo progredire”, dice Peter Brooks, “se non abbiamo prima fatto i conti con gli enigmi del passato; e al tempo stesso spingendoci avanti, dato che la rivelazione, legata quanto si vuole al passato, appartiene al futuro”<sup>261</sup>.

Pip suona sempre come un inizio, e così le sue grandi speranze: non portano a niente di concreto, non si concretizzano e tutta la sua vita è, in fondo, la vita di un palindromo che si ripete all'infinito. Pip, insomma, anche letteralmente, è un continuo 'avanti e indietro' senza senso; una volta che si è arrivati alla fine del nome, si ritorna indietro; proprio come farà Pip alla fine: gli altri personaggi,

---

<sup>259</sup> Charles Dickens, *Great Expectations*, 1860; trad. it. *Grandi speranze*, Einaudi, Torino 2007, p. 4

<sup>260</sup> Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., p. 125

<sup>261</sup> Ivi, p. 135

infatti, ‘cresceranno’, cambieranno, ma lui resterà sempre il bambino spaurito che era a pagina uno.

Tutto questo è insito già nel nome e si materializza anche nella trama del romanzo che, altro non fa, che girarsi su stessa.

Sostiene a proposito Peter Brooks:

È importante notare come questo incipit caratterizzi Pip come un’esistenza priva di trama, al momento esatto in cui si verifica l’evento che risulterà decisivo per l’intreccio futuro della sua vita, come egli stesso scoprirà a due terzi almeno del romanzo. È un essere alieno, non garantito da autorità paterne, auto-nominatosi; e sul punto di entrare a far parte del codice linguistico e del sistema sociale che sottintende, Pip sarà per tutta la prima parte del romanzo in cerca di una trama, mentre il romanzo racconterà la graduale precipitazione di un senso della trama, il delinarsi inatteso di direzioni e intenzioni insospettate intorno a lui<sup>262</sup>.

E a nulla servirà quel tentativo, patetico tra l’altro, di cambiare nome per farsi accettare in alta società.

Ancora Peter Brooks dice che,

la parte centrale del romanzo [...] appare caratterizzata dal tema del ritorno. Apparentemente, i ritorni di Pip sono dovuti al desiderio di riparare al male fatto al povero e trascurato Joe, un’intenzione che peraltro non viene mai realizzata; implicitamente, c’è sempre il desiderio di scoprire le intenzioni della presunta benefattrice della Satis House, e di portare a compimento le trame da lei ordite. Ma in realtà ad ogni ritorno corrisponde una regressione, nella Satis House, alla condizione del ‘ragazzotto rozzo e volgare’ che invano sogna la sua scalata sociale, in un incubo di ripetizioni frustranti e senza esito alcuno; al tempo stesso, rivive l’altro incubo infantile, quello rimosso, del legame con il galeotto. Entrambi i ritorni

---

<sup>262</sup> Ivi, p. 127



ribadiscono come le trame ‘ufficiali’ di Pip, apparentemente improntate al progresso, all’ascesa e alla soddisfazione del desiderio, siano in effetti soggette a un processo di ripetizione di un passato non ancora dominato, vera forza determinante della sua vita e della sua carriera<sup>263</sup>.

Pip, come il palindromo che è, è destinato a tornare in continuazione, senza sosta, e così le sue grandi speranze fasulle non si avverano mai, la sua vita non arriva mai a un punto più avanzato, non completa mai quel cammino di autoformazione che è, in un certo senso, il romanzo.

“Non avrei saputo dire”, scrive Dickens su Pip, “che cosa temessi, perché la mia paura era indefinita e generica; ma una gran paura addosso ce l’avevo”<sup>264</sup>.

Pip è destinato allora a restare sempre ciò che è; forse è questo che teme e, ripetiamolo, a nulla serve cambiare nome. Pip resterà Pip anche quando si farà chiamare Heandel.

Tra l’altro, l’intento che sta sotto al cambiamento di nome è molto diverso da quello di *Mr Pip*: “Occhi a palla” diventa Mr Watts per insegnare ai bambini, e rappresenta, in quel momento, il punto d’accesso tra la realtà e l’altro mondo, ma anche l’autorità; diventa Mr Watts perché, l’abbiamo detto, si appresta a un compito importante, e un insegnante non si chiama “Occhi a palla”. Pip, invece, cambia nome solo per snob, perché si vergogna pateticamente di essere solo l’orfano Pip. E infatti Pip fallisce. Non diventa mai Heandel, nemmeno quando si fa chiamare così. Pip resta sempre la gabbia in cui lui si muove nel perpetuo ‘avanti e indietro’. Pip non ha accesso al mondo salvifico della letteratura.

---

<sup>263</sup> Ivi, p. 136

<sup>264</sup> Charles Dickens, *Grandi speranze*, cit., p. 235

Ciascuna delle scelte di Pip, che a livello conscio sono orientate verso il futuro e tese a spingere in avanti la sua vita, lo riconducono in effetti verso l'enigma delle origini. Le vicende di Raphaël [La pelle di zigrino] e di Pip, forse anche quella di Julien Sorel [Il rosso e il nero], [...] sono apparentemente contrassegnate da una spinta in avanti, un progresso verso l'alto, ma a ben vedere forse rispondono a un senso di nostalgia, di desiderio del ritorno: lo sforzo di riaffermare le proprie origini attraverso la fine, di trovare l'eguale nel diverso, il tempo anteriore nel tempo successivo<sup>265</sup>.

Si diceva prima che le cose esistono quando le si nominano, proprio come le paure, le ossessioni (e lo vedremo nell'Appendice) diventano, per lo meno, affrontabili quando si comincia finalmente a chiamarle per nome.

Mr Watts legge a voce alta, e quando legge “c'era un nuovo suono nel mondo”<sup>266</sup>; proprio come gli aborigeni che cantando facevano nascere le cose, Mr Watts legge e crea, fa nascere, nomina altri mondi. Infatti, nella parola, nel nome c'è un forte potere di creazione di mondi.

“Una persona”, scrive Lloyd Jones, “entra in un libro semplicemente dimenticando di respirare. [...] D'altronde, non si può pretendere di leggere un libro”<sup>267</sup>; non si deve leggere un libro, allora, lo si deve creare, far rivivere: portare in questa misera realtà, l'altra realtà, l'altro mondo di cui il libro ci parla.

In fondo, quando si legge, un po', si interpreta e interpretando, rilevando certe frasi piuttosto che altre, si crea qualcosa di nuovo. Infatti,

---

<sup>265</sup> Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., pp. 120-121

<sup>266</sup> Lloyd Jones, *Mr Pip*, 2006; trad. it. *Mr Pip*, Einaudi, Torino 2007, p. 67

<sup>267</sup> Ivi, p. 58

il lettore di oggi abituato a trovarsi in comunicazione diretta con lo scrittore, con Cervantes [ad esempio] si sente spaesato. Fino a che punto Cervantes era cosciente di quel che faceva – fino a che punto ancora una volta aggiungiamo del nostro, equivociamo, leggiamo in Don Chisciotte un significato che in realtà è frutto della nostra esperienza, così come un adulto potrebbe leggere un significato nel racconto di un bambino e dubitare che il bimbo stesso ne sia consapevole? [...] Niente di tutto questo, tuttavia, intacca il piacere di fondo del libro<sup>268</sup>.

Alla fine, infatti, questo accade: si crea un mondo e nemmeno un grammo di piacere della lettura viene perso. I personaggi fittizi del libro diventano, per i bambini di Mr Watts, più veri delle persone reali. Tutto questo si giocherà, poi, anche in un equivoco (che sfocerà nella tragedia) tra la realtà e la finzione.

I confini non sono ben delineati, lo abbiamo già detto e, tutto ciò, è portato all'estremo nel libro, quando tutti, adulti compresi, crederanno per davvero all'esistenza di Mr Pip e di Mr Dickens.

Questo si collega anche al discorso appena fatto sull'importanza del nome; Mr Watts, infatti, non dice ai bambini che gli leggerà una storia, ma che conosceranno Mr Dickens: “Domani incontreremo Mr Dickens”<sup>269</sup>.

E non avrebbe potuto dire “Domani vi leggerò un libro”? No, non avrebbe potuto. O meglio, non sarebbe stata la stessa cosa. In effetti, quello che Mr Watts fa con i bambini non è ‘leggere un libro’ (l’abbiamo detto, ‘non si può pretendere di leggere un libro’), ma portarli effettivamente in

---

<sup>268</sup> Virginia Woolf, *Leggere, recensire*, cit., p. 45

<sup>269</sup> Lloyd Jones, *Mr Pip*, cit., p. 36

un altro mondo; presentargli un'altra vita possibile: Mr Watts presenta ai bambini un amico, Mr Dickens, non si limita a leggergli ciò che quell'amico ha scritto.

E quell'amico diventa talmente vero, il mondo della letteratura entra a tal punto nel mondo reale; c'è un tale gioco tra personaggi cartacei e reali che, la mamma di Mathilda, ignara di tutto, chiede “Questo Mr Dickens, Mathilda – se ne hai la possibilità, perché non gli chiedi di sistemare il generatore?”. Ebbene, nella fusione dei due mondi, anche questo può capitare: chiamare l'elettricista e vedersi comparire Dickens.

Leggendo a voce alta, poi, è possibile, come diceva Barthes, “sentire la grana delle parole”<sup>270</sup>, “il brusio della lingua”<sup>271</sup> e, quindi, quello che sta sotto a ciò che le persone dicono; e quello che sta sotto è, il più delle volte, quello che vorrebbero dire.

Per questo, e apro una breve parentesi, è importante stare in biblioteca. La biblioteca, infatti, è uno di quei posti in cui teoricamente è ‘Vietato parlare’, ma dove la gente, ovviamente, parla comunque. Tuttavia è costretta ad abbassare la voce, e facendolo, se siete umili ascoltatori, sentirete ‘la grana’ delle loro parole. In quel sussurro sentirete l'emozione, la tristezza, il dispiacere, la gioia che li portano a dire quello che stanno dicendo. Se voi tacete e ascoltate il loro sussurro in biblioteca sentirete tutto quello che non dicono, capirete il perché non lo dicono, quanto vorrebbero invece dirlo e quanto gli costa non dirlo. Se

---

<sup>270</sup> Roland Barthes, *S/Z*, 1970; trad. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1998, p. 89

<sup>271</sup> Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, 1978; trad. it. *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1999

volete sapere cosa dicono gli altri ascoltate i loro sussurri, i loro occhi; guardate quanto sono grandi le loro lacrime; guardateli fisso negli occhi quando sorridono: se è la sola bocca che si muove non sono felici. Chiusa la parentesi.

Abbiamo parlato, allora, della lettura come evasione e possibilità di creare e trasferirsi, armi e bagagli, in un altro mondo; però, c'è un altro aspetto della lettura nel romanzo: la realtà del testo letterario.

Non più allora due mondi distinti (uno fittizio, l'altro riconosciuto come reale), ma l'unione di questi due mondi in un unico mondo. Questo avviene quando, nella seconda parte del romanzo, i bambini diventano 'amici' di Pip e di tutti i personaggi del libro e il testo diviene così reale da creare delle soluzioni nella realtà in cui si trovano a vivere i bambini.

A un certo punto del romanzo, il libro non si troverà più; e lì avviene, secondo me, la fusione totale dei due mondi, perché Mr Watts lo ricostruisce attraverso la memoria, i ricordi dei bambini.

Abbiamo visto prima il forte potere di rievocazione della memoria in Proust; ora, qui, la questione è diversa, ma il principio pressoché lo stesso. La memoria, qui, ricostruisce, ricrea quel mondo, quella storia che, con la perdita del libro, si era perso a sua volta.

Ovviamente, come anche Proust ci ha insegnato, la memoria è sempre condizionata, non è mai una 'tabula rasa', quindi la storia che i bambini, sotto la supervisione di Mr Watts, ricostruiranno non sarà *real Expectations* di Charles Dickens ma *Great Expectations* dei bambini della scuola di Mr Watts a

Buganvillea, un'isola dispersa nel Pacifico. Un altro libro, dunque, viene scritto. Casa editrice, si potrebbe dire, 'la memoria'.

Quando i bambini si trovano ad aver perso il loro amico Mr Dickens e tentano di ricostruirlo, si accorgono con stupore che non hanno perso proprio nulla: Mr Dickens, infatti, con Pip, Estella, Magwitch e tutti gli altri non stavano tra le pagine del libro ma nella loro testa (cuore?), quindi è solo un pezzo di carta, in definitiva, che hanno perduto: niente di più. E tentano di ricostruire il libro per rispondere alla domanda "come trovare trame significative per la nostra vita? Come si può rendere raccontabile la vita stessa?"<sup>272</sup>

"La ripetizione", possiamo dire con Brooks, "è in sé una forma di ricordo, cui si ricorre quando la rievocazione propriamente detta è bloccata da una qualche resistenza"<sup>273</sup>; ripetendo, ricostruendo il racconto di Pip, così, i bambini, fanno memoria, rievocano anche la loro propria storia. "Uguale ma diverso"<sup>274</sup>, come diceva Todorov, e infatti il principio si basa anch'esso sulla ripetizione. Quella che costruiscono i bambini è infatti la storia di *Great Expectations* 'uguale', ma 'diversa', perché ricostruita in una sorta di 'coazione a ripetere'.

Nel lavoro analitico [...] c'è dunque una lieve ma effettiva traccia di coazione a ripetere che può sovrapporsi al principio di piacere e che appare "più originaria, più elementare, più pulsionale di quel principio di piacere di cui non tiene alcun conto"<sup>275</sup>.

---

<sup>272</sup> Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., p. 124

<sup>273</sup> Ivi, p. 108

<sup>274</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, cit. in Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., p. 109

<sup>275</sup> Ivi, p. 108

Il tema della lettura di cui parlavamo prima è presente in ogni pagina del romanzo, è il protagonista del romanzo.

Infatti, sostiene Brooks, “la questione della lettura e della scrittura – della necessità di imparare a comporre e a decifrare i testi – risulta tematizzata costantemente all’interno del romanzo”<sup>276</sup>.

Non si leggono, e questo avviene in entrambi i testi, solo libri, ma ci sono vari gradi di lettura:

- a) innanzitutto, in *Mr Pip*, Mr Watts legge il libro ai bambini;
- b) in *Great Expectations*, Bidy insegna a Pip a leggere e poi Pip lo insegna a Joe;
- c) Grace, la moglie di Mr Watts, scrive dei nomi sul muro e, dai nomi, si passa alle storie e alla lettura di queste storie;
- d) *Great Expectations* viene ricostruito nella memoria dei bambini e, così, è un altro libro che si legge;
- e) in *Great Expectations*, Pip per tutto il tempo cerca di leggere sul viso di Estella i suoi sentimenti;
- f) Pip e Joe si scambiano, e cercano di leggere, dei gesti;
- g) in *Great Expectations*, poi, già all’inizio, Pip viene presentato nell’atto di decifrare i nomi dei genitori sulla pietra tombale e, “basandosi su quanto gli dicono le forme delle lettere sulle lapidi, Pip pensa che suo padre fosse un uomo ‘tarchiato, squadrato, di carnagione scura, con capelli ricci’ e che sua madre fosse ‘pallida, lentiginosa e malaticcia”<sup>277</sup>.

Si potrebbe andare ancora avanti, ma il punto è questo: l’esigenza della lettura si percepisce ovunque; c’è un assoluto

---

<sup>276</sup> Ivi, p. 126

<sup>277</sup> Ivi, p. 141

e devastante tentativo di leggere, di “tematizzare il mondo”<sup>278</sup>; fare del mondo e della vita un libro da leggere: qualunque cosa si può leggere e, forse, leggerla è il modo migliore per capirla, interpretarla. E questo, lo vedremo meglio nell’Appendice al quinto saggio, forse avviene perché la vita instabile, triste, strana, spaventosa, se diviene un libro da leggere è sicuramente qualcosa di più gestibile da noi esseri umani.

Il lettore, poi, non è necessariamente “un topo di biblioteca”: la lettura non per forza deve essere sempre e solo rivolta all’apprendimento, alla ricerca. Infatti, come sapeva già Virginia Woolf,

il vero lettore è giovane nella sua essenza. È una persona d’intensa curiosità, piena d’idee, aperta e comunicativa, per la quale leggere ha più il carattere di un vigoroso esercizio all’aria aperta che non quello di studiare al chiuso; egli va avanti per la sua strada, s’arrampica sempre più in alto su per le colline finché l’aria non diventa troppo sottile anche solo per respirare; leggere per lui non è affatto una ricerca da svolgere a tavolino<sup>279</sup>.

Bisogna fare molta attenzione, molto più di Pip comunque, a come si legge, e soprattutto a come si ‘interpreta’; infatti, “per quanto possa essere letteralmente fedele alla traccia grafica, questa lettura [si riferisce a quella dei nomi dei genitori] è pericolosamente figurata, un processo metaforico che non sa di esserlo, la creazione di una fiction ignara del suo ruolo di elaborazione dell’immaginario. Pip, a questo punto, attribuisce di forza un’autorità naturale a quanto è di

---

<sup>278</sup> Ibid

<sup>279</sup> Virginia Woolf, *Hours in a library*, 1916; trad. it. *Ore in biblioteca*, in Paola Splendore (a cura di) *Come si legge un libro*, Baldini&Castoldi, Milano 1999, pp. 17-18



fatto mera convinzione, arbitrio, materiale dipendente dall'interpretazione individuale”<sup>280</sup>.

In fondo, vale la pena ricordarlo, Pip in *Great Expectations* fallisce proprio per un errore di lettura: non ha saputo leggere ‘la trama della sua vita’, e non è cosa da poco. “Il ritorno del rimosso”, sostiene a proposito Peter Brooks, “mostra che quel che Pip vorrebbe presentare come sua storia personale è stata segretamente minata e riscritta dalla storia più complessa di un desiderio inconscio ma ben operante nel testo. In poche parole, Pip non ha saputo leggere la trama della sua vita”<sup>281</sup>. Non ne è stato capace perché, e lo si vede in particolare nel rapporto con Miss Havisham e Magwitch, non ha saputo capire, interpretare, leggere le relazioni con questi personaggi e quello che veramente erano; così come, nel suo straziante amore con Estella, non l’ha saputa conoscere; così come ha rovinato i suoi rapporti con Joe.

Forse, però, e azzardo un’ipotesi che potrà essere liberamente confutata, non c’è un modo giusto di leggere né la trama del romanzo né la vita di Pip.

Infatti,

alla ricerca del significato, alla fin fine, si decide anche il lettore che deve mimare gli atti di lettura compiuti da Pip ma soprattutto superarli. [...] *Great Expectations* indica al lettore la natura stessa del processo di lettura, i modi in cui il lettore può cercare significati nel racconto, e i limiti sia del significato sia del racconto.

---

<sup>280</sup> Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., p. 140

<sup>281</sup> Ibid

Quindi leggere, tentare di leggere, imparare con pazienza a leggere, senza pretendere, però, mai, che la nostra sia la lettura giusta o, peggio, l'unica possibile.

In questo mondo strano e in questa vita sfuggente, la lettura, avere qualcosa per le mani (o nella testa) da poter leggere e rileggere quando si vuole, può forse darci un senso di stabilità, una certezza di poter attraversare questa vita che stabile, e lo sapeva bene Virginia Woolf, non è.

La vita, insomma, è molto solida o molto instabile? Sono ossessionata da questa contraddizione. Dura da sempre, durerà sempre, affonda giù fino alle radici del mondo, quest'attimo in cui vivo. Ed è anche transitorio, fuggevole, diafano. Passerò come una nuvola sulle onde. Forse può darsi che, pur cambiando, pur fuggendo uno dietro l'altro così rapidi, così rapidi, abbiamo – noi esseri umani – una qualche successione e continuità, e che la luce ci attraversi. Ma cos'è la luce? Sono così turbata dal carattere transitorio della vita umana che spesso mi succede di dare un addio, dopo aver cenato con Roger, ad esempio; o di calcolare quante volte vedrò ancora Nessa<sup>282</sup>.

Questa vita, insomma, stabile non è, e nemmeno ordinata, per questo (e da questo), forse, l'esigenza d'un altro mondo, della lettura; cercare il senso (forse?) di questa vita instabile in “illustrazioni grossolane, immagini di un libro le cui pagine voltiamo e rivoltiamo, come se alla fine dovessimo trovare quel che andiamo cercando. Ogni faccia, ogni negozio, la finestra di una camera, il caffè, la piazza oscura, sono figure febbrilmente sfogliate, in cerca di che cosa? Lo

---

282 Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 191

stesso è con i libri. Che cosa indaghiamo attraverso milioni di pagine? Sperando ancora voltiamo le pagine”<sup>283</sup>.

“Se esiste una trama maestra per l’esistenza umana, non la si può conoscere e nemmeno intravedere”<sup>284</sup>; così, se esiste una lettura della vita dell’uomo, non la si conosce ma, una cosa è certa, non può esistere una sola lettura.

“Il racconto”, come sostiene d’altronde Benjamin, “equivale a una ‘fiamma’ a cui noi lettori, solitari e derelitti perché esclusi dal significato, possiamo riscaldare le nostre ‘tremule’ vite”<sup>285</sup>.

E questo avviene in *Mr Pip* al punto che Mr Watts e le sue lezioni diventano l’unica ‘fiamma’ nella vita dei bambini segnata dalla guerra. Così, è vero che possiamo “continuare a chiedere alla letteratura una possibile idea del mondo e della nostra vita”<sup>286</sup>.

Riapro brevemente la parentesi di prima sulle biblioteche. In biblioteca è tutto catalogato. Innanzitutto, spesso, sono catalogate le biblioteche stesse: non in tutte si trovano lo stesso genere di libri. I libri, poi, sono catalogati, divisi per sezioni, talvolta numerati. Per questo, forse, la gente fatica a entrare in biblioteca. Non ci va, forse, e i bar sono pieni mentre le biblioteche no; perché lì tutto è catalogato, è ordinato, mentre nella loro vita i calzini sono spaiati, i figli si sono persi, i genitori sono sempre più quello che i figli non vorrebbero mai diventare, il lavoro non c’è (o se c’è va male) e piove. Piove sempre nella loro vita. Ma vi assicuro, e

---

283 Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., p. 145

284 Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., p. 150

285 Walter Benjamin citato in Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., p. 105

286 Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 366

chiudo definitivamente la parentesi e anche questo sesto saggio, che il tetto della biblioteca ripara magnificamente dalla pioggia.

## 7. MONTALE, PROUST E LEOPARDI: IL SOGNO È L'ALTERNATIVA

Obiezione: tutto questo gran parlare di alternativa!  
Chi parla non fa!  
[Ma] nei nostri 'tempi bui', l'alternativa sta già in questo.

MUZZIOLI

“Spesso il male di vivere ha incontrato il mio povero cuore nel tempo”.

Montale, Leopardi e Proust, che cosa li accomuna se non il male di vivere, la tristezza e il loro povero cuore malandato attraverso il tempo?

“L'argomento della mia poesia”, ha detto Montale in un'intervista, “è la condizione umana in sé considerata. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio”<sup>287</sup>.

Ecco il punto comune della prosa di Proust e della poesia di Leopardi e Montale; ecco che cosa unisce questi scrittori lontani (nel tempo e nello spazio, per dirla con Proust) e abbastanza diversi: non solo il povero cuore, il male di vivere, ma quella volontà di cui parla Montale “di non scambiare l'essenziale col transitorio”, non confondere, allora, ciò che conta da ciò che non conta, da ciò che non è importante.

Scrive Virginia Woolf:

---

<sup>287</sup> Eugenio Montale in *Storia letteraria d'Italia, Il Novecento, Tomo II* (a cura di) G. Luti, Piccin Nuova Libreria, Padova, 1993, p. 859

Mi è venuto in mente che ciò che voglio fare, ora, è di saturare ogni atomo. Eliminare, cioè, ogni spreco, tutto ciò che è inerte, superfluo: rappresentare il momento nella sua interezza, con tutto ciò che comprende. Diciamo che il momento si compone di pensiero, di sensazioni; la voce del mare. Lo spreco, l'inerzia, nascono dall'inclusione di cose che non appartengono al momento<sup>288</sup>.

E ciò che non è importante, ciò che non appartiene al 'momento', nemmeno noi, i lettori, dobbiamo tenerlo in considerazione: non dobbiamo perderci, perdere il tempo dietro a ciò che non conta.

Non è importante allora che come scrittori siano molto diversi, che due siano italiani e uno no; che uno sia dell'ottocento e gli altri due no. Non importa che non si siano conosciuti, che non parlassero la stessa lingua; che probabilmente non si sarebbero capiti; quello che importa è che tutti e tre questi scrittori, seppur diversi, avessero bene in mente che cosa conta, che cosa è importante, e che di quello abbiano scritto.

È importante perché, come Proust ci insegna, "la durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes" (RTP, p. 889); tutto passa, quindi, il tempo si perde (e non è facile né sempre possibile ritrovarlo, ci sono tanti Swann in mezzo a noi), perciò non ci si può permettere di scambiare, altra assonanza Proust - Montale, "l'essenziale col transitorio", il tempo perduto e quello ritrovato.

Ma che cos'è l'essenziale? Il sogno. È il sogno l'essenziale; sia in Proust che in Montale che in Leopardi. Il sogno è l'essenziale.

---

<sup>288</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 189

“Chi potrebbe”, infatti, “affermare tranquillamente di non esser che un tentativo nel vuoto, se non il sognatore di un tale sogno, tale sognatore particolare di un sogno specifico, che egli è il solo a poter raccontare in questi termini – e quel sogno è anche universale, è il sogno di tutti e di chiunque?<sup>289</sup>”

Ci si conosce, allora, anche se si è lontani, anche se i corpi non si sono mai toccati e gli occhi mai incontrati, ci si conosce perché si sogna un sogno specifico che è anche universale; è il sogno di tutti che si sogna.

Ma che cos'è il sogno? Qual è, o meglio, che caratteristiche ha questo sogno specifico, individuale ma di tutti, universale? Il sogno, se seguiamo la caratterizzazione di Federico Bertoni, è articolabile in quattro punti:

- 1) Il sogno è oblio del mondo: «sottrae i suoi eventi alle riprove categoriche della realtà. Nel non essere del sogno ci è consentito dimenticare i vincoli onde la realtà grava ogni singolo fatto»;
- 2) Il sogno abolisce il tempo: «La distruzione di questi vincoli fa che l'inesorabile imperio del tempo venga nel sogno eluso e come dimenticato a sua volta»;
- 3) Il sogno sopprime la logica, come nell'immaginario infantile: quando «il meccanismo segreto della conseguenza era non soltanto ignoto, ma volutamente ignorato»;
- 4) Il sogno disgrega il soggetto: «In questo dileguare verso i fuochi misteriosi del sogno è smarrito il senso di un io

---

<sup>289</sup> Giuseppe Galli (a cura di), *Interpretazione e autobiografia*, Marietti, Genova 1989, p. 124

centrale coordinatore a cui sia riferibile ogni parte della realtà nota»<sup>290</sup>.

Il problema del sogno è l'irrealizzabilità e, soprattutto, la solitudine: si sogna ma si è soli.

“Si vive come si sogna: perfettamente soli”<sup>291</sup> scrive Conrad nel suo *Heart of darkness*, ed è così.

Quel sogno di cui si parlava prima è sì universale e di tutti, ma il sognatore, l'uomo, nel suo sognare è perfettamente solo. Non ci sono connessioni con l'esterno ma, al contrario, ci si racchiude in sé, totalmente in sé e i rapporti col mondo vengo, almeno momentaneamente, sospesi.

E solo, poi, il sognatore rimane perché, lo si diceva, il sogno non si realizza, non può concretizzarsi, mai.

“Il sogno è oblio del mondo” è la prima caratteristica rilevata da Bertoni, e quest'oblio è l'inizio, il fattore primo, la spinta e lo start alla solitudine.

Il mondo viene temporaneamente ‘cancellato’, dimenticato per un attimo quando si sogna. Ci si isola, allora, dal mondo, dai vincoli nei quali ci stringe, dalla gente, dal soffocamento che la realtà porta – quasi o sempre – con sé. Ci si estranea da quella che tutti considerano la realtà; si cerca, per lo meno, di allentare le catene che ci legano irrimediabilmente quaggiù. Quando si sogna si è soli con il proprio sogno; così come quando si ama si è soli con il proprio amore e quando si soffre si è soli con il proprio dolore – che è poi dire la stessa cosa.

---

<sup>290</sup> Cfr. Federico Bertoni, *Sogno*, articolo per *The Edinburgh journal of Gadda studies*, cit. ([www.gadda.ed.ac.uk](http://www.gadda.ed.ac.uk))

<sup>291</sup> Joseph Conrad, *Heart of darkness*, 1902; trad. it. *Cuore di tenebra*, Einaudi, Torino 2005, p. 79



Si sogna con la sola compagnia del proprio sogno; allora la solitudine, forse, più che la conseguenza dell'estraniamento dalla realtà, è una caratteristica del sogno (e del sognatore).

Si sogna soli perché ciò che si sogna non è nel mondo e noi, quando sogniamo, non stiamo nel mondo, o meglio, "siamo nel mondo ma non del mondo" perché, in quel momento, siamo tutti del e per il nostro sogno; per questo una caratteristica fondamentale (la prima d'altronde rilevata) è "l'oblio del mondo".

Il sogno, poi, abolisce il tempo, lo spezza, ne ristabilisce i ritmi. Il sogno, si legge, elude "l'inesorabile imperio del tempo", svincola dal tempo, non fa parte di esso; frena allora la lenta discesa verso il tempo perduto e permette, forse, che il tempo venga ritrovato.

"Un homme qui dort", scrive Proust, "tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes" (RTP, p. 2); e colui che sogna, nel suo sognare, non solo controlla le ore, gli anni e i mondi ma ne crea di nuovi: fa nascere, chi sogna, tutti i mondi che sono possibili nel suo sogno perché quello reale non gli serve, non gli importa. Il sogno è estraneo al mondo e al tempo e, questo, non lo può controllare, regolare, decidere, stabilire. Al sogno, come all'amore, non si comanda né lo si può costringere nel nostro tempo, nel nostro mondo e in questa misera cosa che è la realtà.

"La réalité", scrive ancora Proust, "est le plus habile des ennemis. Elle prononce ses attaques sur les points de notre cœur où nous ne les attendions pas, et où nous n'avions pas préparé de défense" (RTP, p. 890). Il sogno, invece, come la

lettura, come la scrittura dimentica per un attimo questa realtà nemica, lascia da parte questo mondo che spietato lancia i suoi attacchi al nostro ‘povero cuore’.

Scrivendo Calvino,

l’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio<sup>292</sup>. Essere assorbiti, allora, da questa realtà crudele, fino a diventare crudeli anche noi; fino a diventare come quella realtà ci vuole; oppure vedere se qualcuno o qualcosa non è parte dell’inferno, non è parte della realtà; trovare un appiglio in questo e vivere.

Anche Leopardi, da parte sua, deve aver conosciuto questa realtà spietata che, senz’altro, ha lanciato i suoi attacchi anche sul suo di cuore.

Non è raro, infatti, sentir parlare nelle poesie di Leopardi del suo ‘povero cuore’ che è, in definitiva, il suo ‘male di vivere’, il suo ‘tempo perduto’.

“E anche tu sei presente, amore mio, tu sempre, immancabilmente, sotto le parole, sopra le sillabe, a esaltare il ritmo della vita”<sup>293</sup>. Questo è Nabokov, ma potrebbero essere parole di Leopardi.

“Amore mio, tu sei presente” scrive Nabokov, e quell’ “amore mio” è presente, sta nel sogno, nel ‘povero cuore’ di

---

<sup>292</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1996, p. 89

<sup>293</sup> Vladimir Vladimirovič Nabokov, *Pale fire*, 1962; trad. it. *Fuoco pallido*, Adelphi, Milano 2002, p. 59

Leopardi, nelle righe di Nabokov e nel ‘tempo ritrovato’ di Proust. Quell’ “amore mio” che Nabokov scrive anni dopo Proust e Leopardi è quello davanti alla cui maestà si sta come davanti alle rose del Bengala<sup>294</sup>, come davanti a un ‘povero cuore’ malandato.

Ma che cos’è l’essenziale? Che cos’è il sogno?, ci si era chiesti prima. Che cosa si sogna?, ci si poteva invece chiedere; ed ecco, la risposta è arrivata da sé, senza necessità di porre la domanda. Questo si sogna: l’ “amore mio” di Nabokov, “la bella imago”<sup>295</sup> di Leopardi; e come si sogna? Soli, abbiamo detto, ma per necessità. Quando si sogna – soli come Marlow – è perché soltanto così si sta nel nostro sogno, davanti alle rose del Bengala, a un ‘amore’ o a ‘un povero cuore’.

“Nelson Godman [...] ha suggerito di non porsi tanto la metafisica, insolubile domanda ‘che cosa è l’arte?’, quanto la più circostanziata e praticabile ‘quando è arte?’”<sup>296</sup> Così dovremo fare noi. Chiederci, insomma, non ‘che cosa è il sogno?’, ma ‘quando è sogno?’, in quali circostanze, perché e come è sogno?

“Il sogno”, come già diceva Freud, “null’altro [è] che la realizzazione in forma allucinatoria di un desiderio”. Quindi, quando è sogno? È sogno, forse, anche quando l’energia che nasce, come si è visto, da un desiderio inappagato viene liberata durante il sogno, e quel desiderio represso, da controllare continuamente si realizza (in qualche modo).

---

294 Cfr. l’episodio delle rose del Bengala riferito da Reynaldo Hahn e riportato da Mario Lavagetto in *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005, p. 59

295 Cfr. Giacomo Leopardi, *Il primo amore* in *Canti*, cit., p. 84

296 Federico Bertoni e Margherita Versari (a cura di), *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, CLUEB, Bologna 2006, p. 10

Prima a proposito del sogno si è parlato di ‘attimi’ e ‘momenti’, perché? Perché un sogno non può durare di più? C’è un aspetto tremendamente pericoloso nel sogno: la sua dimensione d’irrealtà. Una delle caratteristiche rilevate da Bertoni è, non a caso, proprio il fatto che “il sogno disgrega il soggetto”, lo spartisce, e questo non può durare più d’un attimo. Se dura di più, se il soggetto (il lettore, il sognatore, l’innamorato) non torna presto alla realtà, al mondo che tutti (o quasi) riconoscono, il suo sognare diventa pericoloso perché non produce un riscontro, non è corrisposto, non è un viaggio ma una strada con inevitabile divieto d’accesso. “L’immaginazione [infatti] consente di passare dal finito all’infinito, di trovare il primo nel secondo. Una cornice le è necessaria”<sup>297</sup>; e la cornice deve essere fatta di realtà, non di sogno.

Anche in questo caso ho parlato di sogno ma avrei potuto riferirmi di nuovo al ‘povero cuore’ di Leopardi o all’ “amore mio” di Nabokov, e parlare d’amore. L’amore, infatti, come il sogno, “se non produce una corrispondenza d’amore, se nella manifestazione vitale di uomo amante non fai di te stesso un uomo amato, quell’amore è impotente, è un’infelicità”<sup>298</sup>.

Così è per il sogno. Se dal tuo sogno, infatti, non ritorni; se stai nel tuo sogno, tutto solo, per più d’un attimo, il tuo sogno è come il tuo amore: un’infelicità. Puoi sognare tutto quello che puoi scrivere o scrivere tutto quello che sogni; puoi sognare e scrivere, al tempo, di qualunque cosa, “della

---

<sup>297</sup> Martin Rueff, *L’infinito nel finito. La cornice di Baudelaire*, in Federico Bertoni e Margherita Versari (a cura di), *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, cit., p. 230

<sup>298</sup> Fëdor Michajlovič Dostoevskij, citato a memoria

grazia flessuosa di una diva, [...] degli amori di amanti perduti, brevi incontri, foglie morte, barattoli, balocchi e profumi”<sup>299</sup>, ma devi tornare subito dopo. Il ritorno alla realtà è triste, crudele ma necessario.

Il rischio del permanere per più d’un attimo nel sogno è ben sintetizzato da Rousseau nelle *Confessions*:

l’impossibilità di raggiungere gli esseri reali mi lanciò nel paese delle chimere e, nulla vedendo d’esistente degno del mio delirio, lo nutrii con un mondo ideale, che la mia immaginazione creatrice popolò in breve di esseri fatti a immagine del mio cuore<sup>300</sup>.

Esseri, lo dicevamo prima a proposito del rapporto con il mondo della finzione e dei personaggi, fatti su misura perché anche noi abbiamo contribuito a costruirli; un mondo, allora, quello del sogno, che noi abbiamo creato e dal quale non è facile distaccarsi.

Ma è necessario; come lo è partire.

Sostiene a proposito Federico Bertoni:

il nostro viaggio deve dunque iniziare con una consapevolezza: non riusciremo mai a esplorare tutto il paesaggio che si spalancherà davanti ai nostri occhi: non avremo i mezzi (né il tempo) di spingerci in ogni recesso, in ogni singola strada, in tutte le aperture e gli anfratti che incontreremo lungo il cammino<sup>301</sup>;

ma si deve (conviene) partire.

Partire, l’abbiamo detto, e tornare. Non permanere più d’un attimo, perché attimo è il tempo giusto per far durare un sogno: infatti l’attimo, come il sogno, non è definito; quanto dura un attimo nessuno può dirlo e quindi non risponde, l’attimo, al nostro tempo, non segue questa realtà e, proprio

---

<sup>299</sup> Umberto Eco, *Sulla letteratura*, cit., pp. 27-28

<sup>300</sup> Jean Jacques Rousseau, *Les confessions*, 1782; trad. it. *Le confessioni*, Einaudi, Torino 1955, p. 469

<sup>301</sup> Federico Bertoni, *Romanzo*, cit., pp. 1-2

come il sogno, anche nell'attimo c'è un oblio, un dimenticarsi del mondo.

Tuttavia, non ci si può dimenticare del mondo per più d'un attimo; è pericoloso il contrario. La letteratura, come il sogno, ha senz'altro un forte potere terapeutico (cfr. *supra*, cap.5) ma, al tempo, pericoloso.

“Capita, a volte, che la critica sia più interessante dell'oggetto a cui si applica”<sup>302</sup>, e capita anche che il sogno sia migliore della realtà e che i mondi possibili che, col sogno, creiamo siano più vivibili, sembrano fatti per noi, molto più del mondo ‘solito’. Capita, allora, che si desideri permanere, stare nel sogno, in quell'altro mondo che si è venuto a creare; però, se lì si sta, soli, per più d'un attimo, capita che non se ne esce più.

Permanere più d'un attimo nel sogno, in quell'altro mondo non “meno o più reale di questo, soltanto diverso”<sup>303</sup>, può voler dire estraniarsi a tal punto dalla realtà da non riconoscersi più alla fine del viaggio. E questo proprio perché quell'altro mondo, in definitiva, non è un *altro* mondo, ma un mondo altro, quindi possibile tanto quanto la realtà ‘solita’. “Il ritorno del viaggiatore”<sup>304</sup> è essenziale, allora, tanto quanto la sua partenza.

La *Recherche* è, anche, la storia di un viaggio, ed è anche un viaggio in negativo. Riprendiamo l'esempio di Swann.

Swann è uno snob: [...] lo snobismo non è altro che il sogno di adeguare una certa immagine di sé – bella, lusinghiera e potente – valendosi del riconoscimento da parte di quei potenti, che paiono

---

302 Fausto Curi e Niva Lorenzini (a cura di), *Mito e esperienza letteraria*, Pendragon, Bologna 1995, p. 7

303 John Fowles, *La donna del tenente francese*, cit., p. 59

304 Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, cit., p. 214

offrire l'incarnazione reale, attuata nella vita, di quella stessa immagine. È farsi ripetere da quei grandi che si è divenuti, che si è realmente quello che l'ambiziosa Anima pretendeva da noi. [...] Lo snobismo è invito al viaggio, rafforzato da una prodigiosa resistenza e instancabilità<sup>305</sup>.

Anche quello di Swann, allora, è un viaggio proprio come quello di Marcel o il nostro; tuttavia, quando si parte, non è obbligatorio sapere dove si arriverà ma per lo meno dove si ha intenzione di andare. Swann non lo sa. Lui conosce solamente un semplice fatto: vuole ottenere un posto riconosciuto in quel mondo verso il quale il suo snobismo l'attira. Non parte per nessun'altro motivo che il bisogno di soddisfare questo snobismo. Probabilmente, allora, la fine del viaggio di Swann era già decisa alla partenza.

Alla fine di un viaggio, di un sogno, di una lettura o della scrittura di un romanzo bisogna, però, farsi coraggio e tornare. Possiamo credere con tutta libertà a quello che i libri ci raccontano: possiamo sognare che Emma Bovary sia davvero esistita e che Frédéric Moreau un giorno verrà a bussare alla nostra porta; possiamo aspettare che Don Chisciotte ci ingaggi per un viaggio ma non possiamo stupirci se non capita, così come possiamo tranquillamente comprare dei fiori per la tomba di Werther, ma non possiamo rimanere male se non troviamo nessuna lapide al cimitero. Possiamo credere a tutte le finzioni quanto vogliamo, insomma, ma non possiamo crederlo per sempre. Solo per un attimo.

Di Proust, Giacomo Debenedetti diceva che

---

<sup>305</sup> Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 17

fu lo scrittore che più ci dette l'illusione di essere venuto a manifestare tutte le cose che a noi urgevano sulla punta della lingua. Scoprirlo, fu veramente ritrovarlo. E l'illusione, ancor più, di aver trovato il segreto, la formula magica per rendere sensibile attraverso le parole ciò che dentro di noi si agitava informe e nostalgico di luce – ma di una particolare luce, tuttavia, che rispettasse anche l'ombra – insomma l'incognita psicologica e sensibile, quella della nostra personale equazione con la vita, che tutti abbiamo sulla punta della lingua ma si dilegua non appena tentiamo pronunziarla<sup>306</sup>.

Esiste senz'altro, e questo è, per me, fuori discussione, un “mondo scritto; fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito”<sup>307</sup>. Esiste questo mondo e esiste l'altro; quello in cui tutti viviamo: caotico, confuso, spesso triste e dove la vita è, a volte, tutto fuorché gentile. Un mondo non esclude l'altro.

Proust è capace di porre in contatto questi mondi che si creano nel sogno; infatti,

di quei paesaggi evasivi e fragilmente fondati in qualche luogo imprecisabile e sognoso, riesce a rilevare la topografia, a dare una fotografia completa con i giusti lumi. Riesce, degli odori inafferrabili di città ignote, a distillare l'essenza. Del vagheggiamento di una città che non si è mai veduta, riesce a ordinare una figura non meno certa e irrevocabile di quel che sia il ricordo di una terra visitata. E ci offre la guida, il poetico Baedeker di quella Venezia, di quella Firenze che sono ancora allucinazioni fantasiose, fatte di reminiscenze letterarie, pezzi di cartoline illustrate, frammenti di sensazioni altrui e soprattutto del nostro ansioso desiderio di presentirle, allorché le pensiamo mete di viaggio. [...] Perché, quasi sempre, per

---

<sup>306</sup> Ivi, pp. 11-12

<sup>307</sup> Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 1983, in *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Mondadori (‘I Meridiani’), Milano 1999, tomo I, p. 393



crystallizzare quegli incantamenti, egli muove da premesse positive e indubbie. [...] E arriva a stabilire la poesia<sup>308</sup>.

Ecco che cosa deve fare lo scrittore, l'amante, il sognatore. "Il problema fondamentale di uno scrittore", sostiene ancora Federico Bertoni, "consiste nel trovare i punti di accesso, i nodi di interconnessione tra questi universi di per sé incommensurabili"<sup>309</sup>. Diciamolo di nuovo, un mondo non esclude l'altro; lo stesso vale per il sogno.

"Tempi felici", scriveva Kundera, "quelli di Rabelais: la farfalla del romanzo prende il volo portandosi ancora addosso i brandelli della crisalide"<sup>310</sup>; forse questi in cui viviamo sono meno felici come tempi e la farfalla non può prendere il volo, non riesce a uscire dalla crisalide né il sognatore dal mondo sognato.

Probabilmente si può dire, con Gadda, che la realtà – non solo la conoscenza, "è il bateau ivre delle dissonanze umane, sul cui ponte, non che osservare e riferire, è difficile reggersi"<sup>311</sup>; difficoltà, questa, di reggersi, di resistere, di aggrapparsi a qualcosa che, nel mondo *altro* del sogno, non c'è. Nel sogno noi voliamo senza paura, siamo belli e coraggiosi; nel sogno non c'è una notte buia che non si possa superare, non c'è un amore che non venga corrisposto e vissuto; mentre nella realtà magari soffriamo di vertigini, amiamo senza ricevere in cambio amore, e abbiamo tante paure. Probabilmente, però, non serve a nulla rifugiarsi nei sogni e dimenticarsi di vivere. In fondo, non è essenziale né così importante fare 'grandi cose' (chi decide, poi, che cosa è

---

308 Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., pp. 92-93

309 Federico Bertoni e Margherita Versari (a cura di), *La cornice. Struttura e funzioni nel testo letterario*, cit., p. 165

310 Milan Kundera, *Les testaments trahits*, 1992; trad. it. *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano 1994, p. 13

grande e che cosa non lo è?); e comunque cercare di vivere la propria vita, in questo mondo, in questa realtà e non isolati nel sogno o in una qualsiasi altra stanza di sughero, forse, è già una ‘grande impresa’. È già qualcosa di grande partire, viaggiare, andare avanti e saper ritornare, alla fine. Questo però lo si può fare solo se si ha qualcosa a cui reggersi su quel ‘bateau ivre’, se si è aggrappati a qualcosa; se, quindi, quel sogno o quell’amore sono serviti, infine, non a sostituirsi alla realtà ma a darci l’appiglio per la realtà. Andare avanti, allora, perché si è aggrappati a qualcosa. Così si è, dunque, in grado di andare, tornare e proseguire, una volta tornati, perché aggrappandosi a qualcosa, non si è più in balia delle onde.

Le onde faranno ancora sbandare il battello e ci saranno altre tempeste, ma se il nostro viaggio non sarà stato vano, se saremo stati capaci di non intrappolarci nel sogno ma di portare quel sogno con noi, avremo senz’altro qualcosa a cui reggerci, qualcosa a cui aggrapparci. In fondo, “il mondo è la nostra nave”<sup>312</sup>.

Ci sono, per fortuna, libri che ci consentono di sentirci uomini e donne del nostro tempo anche se navighiamo nello stesso periglioso mare che ha condotto san Brandano alla ricerca di quell’Isola Perduta di cui il *Book of Kells* canta in ogni pagina, mentre ci invita e ci ispira a continuare la nostra ricerca per giungere a esprimere in modo perfetto l’imperfetto mondo in cui viviamo<sup>313</sup>.

---

311 Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, Garzanti, Torino 2002, p. 49

312 Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., p. 134

313 Umberto Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 112

“*La Recherche*”, sostiene Debenedetti, “era prima di tutto un lungo pellegrinaggio attraverso i mondi che anche la nostra curiosità avrebbe voluto percorrere, erudirsene”<sup>314</sup>.

Anche il sogno, in qualche modo, è conoscenza; infatti, “nell’ozio, nei sogni, la verità sommersa viene qualche volta a galla”<sup>315</sup>, così come la lettura e la scrittura fanno riaffiorare ‘cattedrali sommerse’. Il ritorno del sognatore, allora, è proprio necessario: a cosa serve, infatti, che cattedrali e verità sommerse riaffiorino se poi non sappiamo che farne? Se non torniamo con queste verità (usiamo il plurale perché non penso ci sia un’unica verità) alla vita, a quella misera realtà di cui si parlava prima; a che cosa è servito partire, sognare, viaggiare?

Se saremo capaci di partire e tornare, alla fine l’ultima parola, l’ultima risata sarà la nostra; proprio come sostiene Hume citando un passo del *Don Chisciotte*:

Due miei parenti furono chiamati una volta a dire la loro opinione su una botte che si supponeva eccellente, perché era vecchia, e di ottima uva. Uno di loro assaggia, ci pensa sopra: e dopo matura riflessione decide che il vino sarebbe stato buono, se non fosse per quel leggero sapore di cuoio che egli vi sentiva. L’altro, dopo aver usato le stesse cautele, emette anche lui il suo verdetto in favore del vino, ma con riserva, per un certo sapore di ferro, che riusciva a distinguervi nettamente. Non potete immaginarvi quanto essi fossero presi in giro per il loro giudizio. Ma chi rise per ultimo? Vuotando la botte, sul fondo vi si trovò una vecchia chiave a cui era attaccata una striscia di cuoio<sup>316</sup>.

---

314 Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 13

315 Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, cit., p. 39

316 David Hume, *La regola del gusto*, citato in Umberto Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 179

Ecco, anche noi così, se saremo capaci di concederci di partire e anche di tornare, nonostante tutto e tutti, rideremo per ultimi perché avremo visto che cosa c'è, saremo stati dove il nostro sogno ci voleva, e saremo stati in grado di tornare.

Forse, invece, questi non sono tempi più o meno felici di quelli di Rabelais; probabilmente è solo un fatto di tentativi: bisogna provare a uscire dalla crisalide; essere consapevoli che si è liberi di sognare e di credere quello che ci pare, che non bisogna necessariamente scegliere tra un mondo e l'altro – che in definitiva c'è un mondo solo; che si può partire ma si deve tornare.

Ritornare, quindi, a questa realtà nemica, non per ricevere indifesi i suoi attacchi al nostro 'povero cuore', ma certi che ora, alla fine del viaggio, il viaggiatore, il sognatore è tornato forte del suo sogno e sa, magari, in qualche modo, tenere a debita distanza, non lasciarsi del tutto invischiare, infangare dalla realtà.

Sa, il sognatore di ritorno, che c'è un'altra realtà, altri mondi possibili tanto quanto i suoi sogni. Se esiste, come diceva Calvino, “una plurileggitimità della realtà”<sup>317</sup>; allora non è impossibile che esistano altri mondi, altri modi di leggere e scrivere questi mondi. Ora sa, il sognatore, che esiste un posto dove vivere non fa paura, dove non si sente affatto quel 'male di vivere' di cui si parlava. Conosce, forse, ora il sognatore che ritorna qualcosa che prima non aveva assaporato (non poteva) in questa misera realtà: il gusto di vivere.

---

<sup>317</sup> Italo Calvino, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, in *Saggi*, cit., p. 1525

Partire, allora, poi tornare, poi ripartire ancora, magari; vivere per il gusto di vivere.

Questo settimo – e ultimo – breve saggio, allora, termina con un mio augurio e una poesia per voi che state leggendo e, quindi, in qualche modo, siete ‘partiti’.

Io, che tante volte sono partita ma non l’ho ancora trovato, vi auguro di essere più fortunati, e alla fine di qualunque viaggio, al capolinea di qualsiasi sogno, lì dove state fissi davanti a qualunque amore il vostro ‘povero cuore’ provi; io vi auguro di trovare il gusto di vivere e, una volta trovato, sappiate che il viaggio non sarà stato vano.

Tu non sei piccola, perché già sei cresciuta: sei grande e giochi con il tempo e la vita - come tutti facciamo - per *il gusto di vivere*.

Tu non hai compleanno, perché sei sempre vissuta; non sei mai nata, e mai morirai.

Non sei figlia di coloro che tu chiami papà e mamma, bensì loro compagna d'avventure, in viaggio alla scoperta delle cose del mondo, per capirle.

Ogni regalo che ti fa un amico è un augurio di felicità: così pure questo anello.

Vola libera e felice, al di là dei compleanni, in un tempo senza fine, nel per sempre. Di tanto in tanto noi c'incontreremo - quando ci piacerà - nel bel mezzo dell'unica festa che non può mai finire<sup>318</sup>.

---

318 Richard Bach, *Nessun luogo è lontano*, cit., p. 9 (corsivo mio)

## APPENDICE AL CAPITOLO 4

### L'AMORE PATOLOGICO: CHARLES SWANN E ANTONIO DORIGO

“Questo romanzo è la dissezione, quasi anatomica, di un sentimento che molti diranno patologico”<sup>319</sup>.

Antonio Dorigo, 49 anni, incontra una giovane prostituta, sedicente ballerina, e inizia a provare per lei questo “sentimento patologico” che, solo nel titolo, viene chiamato “amore”. Il sentimento, in realtà, non viene mai ben definito proprio per sua natura; infatti, questi “amori”, “somigliano a quei tumori che il medico finisce per far regredire senza averne individuato l’origine”<sup>320</sup>, dice Proust tentando di spiegare il perché dell’amore non corrisposto, dell’amato che non riama anche quando le condizioni sociali, emotive e economiche sono ideali. Il fatto è che non ha importanza: non esistono situazioni esterne abbastanza favorevoli da conciliare l’amore che, se non c’è, se non è ricambiato (e, per Proust, è quasi la regola che l’amore non venga ricambiato) può comunque benissimo essere inventato.

Questo fa Swann nella *Recherche*, questo fa Dorigo in *Un amore*: di quale “amore” si parla in realtà? Di che cosa è fatto quest’amore? Delle notti a pagamento con Laide? Delle mattinate o nottate d’attesa sotto casa? È questo che si può definire “amore” o non è piuttosto una patologia?

---

<sup>319</sup> Eugenio Montale, *Introduzione*, in D. Buzzati, *Un amore*, Mondadori, Milano 1998, p.1

<sup>320</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, cit., p.869

L'allusione a Swann non è per nulla casuale: è possibile, infatti, trovare diverse assonanze tra il sentimento di Dorigo per Laide e quello di Swann per Odette.

Importa poco, in realtà, che entrambe siano prostitute e che entrambe mentano (anche se forse Laide lo fa in maniera molto meno ricercata e più ingenua di Odette); quello che è importante rilevare è l'effetto che questo sentimento ha sui due amanti, e l'effetto è molto simile sia a livello emotivo che a livello d'azioni concrete.

Scriva Proust:

E questa malattia che era l'amore di Swann s'era così moltiplicata, era avvinta così strettamente ad ogni consuetudine di Swann, ad ogni suo atto, alla sua mente, alla sua salute, al suo sonno, alla sua esistenza, perfino a ciò ch'egli desiderava dopo la morte, era venuta ormai a formare una cosa sola con lui a tal punto, che non sarebbe stato possibile strappargliela senza distruggere lui stesso quasi per intero: come si dice in chirurgia, il suo amore era inoperabile<sup>321</sup>.

Distruggere l' "amore" è distruggere chi ama, allora, perché significa annientare tutta la vita che sta intorno all'oggetto amato, estesa a tal punto da essere l'unica vita.

L'idea del tumore è particolarmente calzante, secondo me, perché riproduce perfettamente da un lato l'idea della malattia, dell'ossessione, del sentimento che va "oltre", che diventa più che sentimento e da cui non si riesce a liberarsi perché, in fondo, non dipende del tutto dalla volontà dell'amante e, dall'altro, l'estensione del sentimento, secondo

---

<sup>321</sup> Ivi, p. 554

la metafora del tumore, fa pensare alla metastasi: Swann e Dorigo sono, alla fine, null'altro che un corpo pieno di metastasi di quel sentimento che si è esteso, che è dilagato e ha inglobato tutto. Per questo, non è possibile strappare quel sentimento senza distruggere chi lo prova: la vita intera, infatti, è lì concentrata, inizia alla testa e finisce ai piedi dell'essere amato e, se tutta la vita è lì, se la vita è quella, in fondo, se la vita è fatta di lunghe attese mattutine o di brevi tragitti in carrozza, se è intorno al mondo dell'amato che ruota l'esistenza intera di chi ama, non è possibile strappare l'amante da quel mondo e pretendere che non muoia, che resti illeso.

“Raramente”, scrive Virginia Woolf, “il cuore arriva alla tomba illeso”<sup>322</sup>; qui, secondo me, il discorso va ben oltre: non è più un fatto di sentimento ma dall'espansione aggressiva e totale di quel sentimento a tutte le parti dell'essere amante, il condizionamento del sentimento originale su tutte le facoltà dell'amante, l'annientamento, la “morte”, alla fine, di chi ama.

Scrive Buzzati:

E tutto quello che non era lei, che non riguardava lei, tutto il resto del mondo, il lavoro, l'arte, la famiglia, gli amici, le montagne, le altre donne, le migliaia e migliaia di altre donne bellissime, anche molto più belle e sensuali di lei, non gliene fregava più niente, andassero pure alla totale malora, a quella sofferenza insopportabile soltanto lei, Laide, poteva portare rimedio e non occorreva neppure che si lasciasse possedere o fosse specialmente gentile, bastava che fosse con lui, al suo

---

<sup>322</sup> Virginia Woolf, *Orlando*, cit., p.67



fianco, e gli parlasse e magari contro voglia fosse costretta a tener conto che lui almeno per alcuni minuti esisteva, solo in queste pause brevissime che capitavano di quando in quando e duravano un soffio, soltanto allora lui trovava pace<sup>323</sup>.

L'acquietamento del dolore, la sospensione – non la fine - del tormento, allora, quando l'essere amato è costretto a tener conto che l'amante esiste, quando sbadatamente incrocia il suo sguardo o risponde a una sua domanda.

Poco importa se è o non è amore questo; probabilmente, però, aveva ragione Stendhal quando scriveva che

l'anima, a sua insaputa annoiata di vivere senza amare [...], s'è fatta, senza accorgersene, un modello ideale. Essa incontra un giorno un essere ch'assomiglia a questo modello, la cristallizzazione riconosce il suo oggetto dal turbamento che ispira e consacra per sempre al padrone del suo destino ciò che essa sognava da tanto tempo<sup>324</sup>.

Non è possibile stabilire non solo se l'essere fatto oggetto d'amore corrisponda quest'amore, ma nemmeno capire se ci si innamora di quell'essere, o di qualcosa che si sognava da tanto tempo, di cui si aveva la più o meno forte necessità.

Probabilmente, questo genere di sentimenti, mescolano sempre una certa dose di ossessione, di paura della perdita, non tanto dell'essere amato che, in realtà, non si possiede, quanto dell'intera vita dell'amante che è scandita sui giorni e sulle ore, sugli impegni e sul tempo libero dell'oggetto dell'amore, con una certa dose di egoismo: Swann e Dorigo continuano nella loro ossessione, forse totalmente incapaci

---

<sup>323</sup> Dino Buzzati, *Un amore*, cit., p. 52

<sup>324</sup> Stendhal, *De l'amour*, 1822; trad. it. *Dell'amore*, Garzanti, Milano 2007, p. 77

di uscirne, di lasciar perdere, sicuramente spaventati della vita che resterebbe senza o al di là di questo sentimento; forse, però, ogni ossessione si basa anche su un certo egoismo, su un narcisismo a causa del quale, in realtà, l'essere amato non è un *essere* ma solo e meramente l'*oggetto* del sentimento provato, quella “*cosa*” che possiede certe caratteristiche piuttosto che altre, disposte in una certa maniera invece che un'altra. Una scelta obbligata, insomma.

## APPENDICE AL CAPITOLO 5

### **CURARSI DALLA FAMIGLIA: RAPPRESENTAZIONE DELLE FIGURE GENITORIALI IN VIRGINIA WOOLF E CARLO EMILIO GADDA**

Ti devo tutto, ti voglio bene con tutta l'anima,  
ma da qualche giorno sono assillato dall'idea di ucciderti.

ROSCIONI

Raramente il cuore arriva alla tomba illeso.

WOOLF

Dal diario di Virginia Woolf:

28/novembre/1928: Compleanno di papà. Avrebbe avuto 96 anni, sì, 96 anni oggi; e avrebbe potuto avere 96 anni come altre persone che abbiamo conosciuto; ma per fortuna non è stato così. La sua vita avrebbe distrutto completamente la mia<sup>325</sup>.

“Per fortuna”, scrive la Woolf, “non è stato così”. Avrebbe potuto essere (perché il padre sarebbe potuto vivere cento anni) ma, *per fortuna*, non è stato.

Nel capitolo 5 si parlava già della funzione terapeutica della scrittura (e, in parte, della lettura). La scrittura, in sostanza, è terapeutica, ha un effetto ‘medico’ quasi perché parte dallo scrittore e da ciò che egli è e lo spoglia, lo denuda, quasi, da se stesso, così egli diventa null'altro che se stesso. Mostra allo scrittore ciò che egli è (e magari non sapeva d'essere). A

---

<sup>325</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 188

volte, poi, si scopre che essere null'altro che noi, non è poi così poco (né così male).

C'è, allora, un effetto di 'denudazione' dello scrittore di fronte al suo libro. Non solo, quindi, quel libro è una spoglia pagina bianca davanti alla penna dello scrittore pronto a scrivere la prima parola; ma lo scrittore stesso si spoglia, talvolta, di se stesso; 'esce' un po' da sé per riempire di sé il suo libro.

Questo effetto di 'spoliazione', di mettersi a nudo di fronte a qualcosa, non comporta necessariamente il trovarsi scoperti, senza difesa alcuna, soli. Spesso, al contrario, ci si spoglia per vestire i panni di qualcun altro: uno scrittore, infatti, può benissimo scrivere ciò che vuole e fingendo d'essere *chi* vuole.

Può, come Nabokov in *Pale fire*, attribuire l'intero libro e il commento a qualcun altro in una mirabile mimesi della realtà<sup>326</sup>.

Talvolta quest' *altro*, l'alter ego dello scrittore, non è poi così lontano da lui, come Marcel nella *Recherche*.

“Il romanzo”, scrive Virginia Woolf, “è una macchina di grandissima importanza per la creazione di personaggi”<sup>327</sup> il cui prototipo, la forma base, si potrebbe aggiungere, siamo talvolta noi, talvolta altri. Questa macchina che è il romanzo funziona benissimo se si è capaci di farla funzionare, anche se, come diceva Calvino, c'è un'ora

in cui la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre più una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori

---

<sup>326</sup> Cfr. Vladimir Nabokov, *Fuoco pallido*, cit.

<sup>327</sup> Virginia Woolf cit. in Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'immersione della realtà*, cit., p. 178

di te, e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare il salto<sup>328</sup>.

Ma sono momenti, attimi in cui è necessario, magari, rendersi conto di ‘che cosa c’è fuori’ in vista (perché no?) proprio di questa spoliatura, di questo aprirsi alla pagina; entrare in sé a tal punto che

la penna, a un certo punto, s’è messa a correre. Incontro a lui correva; sapeva che non avrebbe tardato ad arrivare. La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c’è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro. La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade<sup>329</sup>.

E perché ci sia ‘la vita dietro la pagina’ bisogna, è proprio necessario, che ci sia quell’ora ‘in cui la penna non gratta che polveroso inchiostro’, in cui si ripone la penna e ci si concede alla vita, per poi, comunque, riportarla su carta. Questa, come quella della spoliatura, è un’operazione molto delicata; infatti,

chi si avvicina troppo alla vita può esserne distrutto; [...] ma chi ne resta troppo lontano finisce per grattare solo ‘polveroso inchiostro’, trasforma in ‘cenere’ gli atti e le emozioni dell’esperienza viva. Anche lo scrittore, come Cosimo Piovasco di Rondò, deve quindi trovare la *giusta distanza*<sup>330</sup>.

“Trovare la distanza giusta per essere presente e insieme distaccato: era questo il problema del Barone Rampante”, e di molti di noi, se non tutti<sup>331</sup>.

Comunque sia, in qualunque modo avvenga la denudazione di cui si parlava, è inevitabile che quando ci si spoglia si mostri ‘tutto’: le virtù e i difetti, i turbamenti del nostro

---

328 Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Mondadori, Milano 2000, p. 88

329 Ivi, p. 101

330 Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 74

331 Cfr. Italo Calvino citato in Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 74

‘povero cuore’<sup>332</sup> e le gioie, il nostro personale giardino segreto e carico di frutti e gli scheletri dell’armadio (anch’esso, per fortuna, segreto e personale).

Quando ci si spoglia, si è nudi di fronte a se stessi, in definitiva; davanti a ciò che si sta per scrivere. Si sono, così, in un certo modo, disposti gli ‘elementi della scrittura’.

Anche senza voler fare affermazioni assolute è innegabile che la scrittura, come l’arte in generale, si nutra anche di qualche cosa che abbiamo dentro.

La scrittura è, talvolta, un metodo, un’arma di difesa e d’attacco per combattere con lo “spaventoso nemico di sempre – quell’altra cosa, quella verità, quella realtà”<sup>333</sup> che terrorizza e spaventa, perché “sfida l’artista e preme per essere tradotta nelle forme e nei materiali della sua arte”<sup>334</sup>.

Ciò che si è detto nel secondo saggio a proposito del ricordo è valido, forse, anche per la scrittura: una sensazione, un oggetto, un raggio di sole, le rose del Bengala, una tazza di tè possono far riemergere ‘l’immense édifice du souvenir’ (RTP, p. 987); tuttavia, emerge solo qualcosa che c’è, che è ben nascosto magari, ma c’è. Infatti, se un ricordo è assente, se un’esperienza non è stata vissuta, nessuna tazza di tè può farla riemergere. Al contrario, e come è ovvio, se qualcosa c’è, giace in noi, sta dentro di noi, anche se *volontariamente* non ce ne ricordiamo, comunque è lì, in qualche parte di noi, e lì sta.

Così è per la scrittura. Lo stimolo, la spinta a sedersi alla scrivania e prendere la penna in mano possono

---

332 Cfr. Giacomo Leopardi, *Canti*, cit.

333 Virginia Woolf, *Al faro*, cit., p. 170

334 Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 259

tranquillamente venire dall'esterno, ma si scrive anche qualche cosa e di qualche cosa che si ha già, in un certo modo, dentro. “Non si scrive ciò che si vuole”<sup>335</sup>, diceva Flaubert; talvolta, ciò che si deve, che si sente.

In fondo, non è forse sbagliato dire che, se è vero che ‘si sogna il sogno di tutti’<sup>336</sup>, così ‘si legge il libro di tutti’.

“Chaque lecteur”, scriveva Proust, “est le propre lecteur de soi même. L’ouvrage de l’écrivain n’est qu’une espèce d’instrument optique qu’il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre in n’eût peut-être pas vu en soi même” (RTP, p. 2347).

Ma che cosa si vede? Che cosa rileva questo strumento ottico?

L’abbiamo detto: una volta che si è nudi, ‘tutto’ si vede: le virtù, i pregi, ma anche le mancanze e le debolezze nostre e con gli altri.

Tra questi ‘altri’ bisogna inserire anche i genitori; o meglio, la rappresentazione letteraria delle figure genitoriali.

Nello specifico, dal momento che l’argomento è abbastanza vasto, saranno prese in esame due opere di scrittori molto diversi: *To the Lighthouse* di Virginia Woolf e *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda.

Vediamo subito l’incipit di *To the Lighthouse*:

“Sì, naturalmente, se domani sarà bello” disse la signora Ramsay. «Ma ti dovrai alzare con l’allodola» aggiunse. Per suo figlio quelle parole furono messaggere di una gioia straordinaria, come fosse ormai deciso che la gita avrebbe

---

<sup>335</sup> Gustave Flaubert citato in Pierre Bourdieu, *Les règles de l’arts*, 1992; trad. it. *Le regole dell’arte*, Il Saggiatore, Milano 2005

<sup>336</sup> Cfr. in questo libro, saggio n. 6

avuto luogo, finalmente, che il prodigio atteso con tanta ansia, per anni e anni gli sembrava fosse ora, dopo una notte di oscurità e un giorno di navigazione, a portata di mano. [...] “Ma non sarà bello”, soggiunse il padre. “Non potrai andare al Faro”<sup>337</sup>;

Come si può vedere dall'incipit, nel romanzo della Woolf viene da subito lasciata intendere, suggerita la rivalità con la figura paterna. Si crea, infatti, un effetto di polarizzazione molto netta tra le due figure dei genitori: da una parte, la madre che dice “Sì, naturalmente” e aggiunge, subito dopo, “*se* domani sarà bello”, quindi non è un'affermazione assoluta (come quella del padre) ma, dicendo ‘se’, lascia aperta la possibilità al fatto che il tempo l'indomani potrebbe anche essere bello. D'altra parte, il padre che dice “No”; “Ma non sarà bello”. Non è affatto un caso che le prime parole che i genitori dicono siano un ‘sì’ (madre) e un ‘no’ (padre). Questo caratterizza gran parte del romanzo, e ritornerà alla fine.

Infatti, si leggerà più avanti:

Ma perché allora quel terrore, quell'odio? Voltando i molti fogli che il passato aveva piegato dentro di lui, spiando nel cuore di quella foresta dove l'ombra e la luce si riquadrano a vicenda, sì che la forma ne risulta distorta, e ci abbaglia ora il sole negli occhi, ora un'ombra nera, cercò un'immagine per raffreddare, staccare, isolare questo sentimento, dargli una forma. [...] “Pioverà”, si ricordò che diceva il padre. “Non potrai andare al Faro”<sup>338</sup>,

---

<sup>337</sup> Virginia Woolf, *Al faro*, cit., p. 4 e 89

<sup>338</sup> Virginia Woolf, *Al faro*, cit., p. 193



e non serve a nulla, secondo me, il fatto che alla fine, anni dopo, James andrà finalmente al Faro. La rivalità c'è stata e continua (anche se in maniera diversa) perché certe cose rimangono, perché “i bambini non dimenticano”<sup>339</sup>.

Oltre la distinzione evidente tra il ‘sì’ della madre e il ‘no’ del padre è, secondo me, molto importante sottolineare il fatto che c'è un preciso atteggiamento, una precisa caratterizzazione dei personaggi sotto quello che dicono, al di là delle parole. E, oltre le parole, è possibile conoscere un linguaggio più segreto, nascosto ma non così misterioso se lo si sa leggere. Questo linguaggio dice che, oltre il ‘sì’ della madre, c'è il fatto di lasciare aperta una possibilità; la madre dice ‘sì’ e molto di più. Dice che forse si sarebbe potuti andare al Faro, altrimenti si sarebbe andati un'altra volta; dice di non disperare per l'indomani perché forse il tempo sarebbe stato bello; dice che ci sono le stesse probabilità, in effetti, che il tempo sia bello oppure no. Dice, oltre a questo, che capisce quanto questa gita al Faro sia importante per James, il figlio, quindi calibra bene le parole, non vuole illuderlo né deluderlo; cerca, insomma, di mostrare al figlio tutte le possibilità. La madre è un personaggio tutto rivolto agli altri, sempre raffigurato nell'atto di donare qualunque cosa per il bene di tutti e di preoccuparsi per la serenità di tutti. C'è una forte connotazione in positivo della madre che contrasta ancora di più con il padre.

Dall'altro lato, il ‘no’ del padre non può essere interpretato così, secondo me. Il ‘no’ del padre dice solamente: “No, domani sarà brutto, non c'è possibilità alcuna che sia bello e

---

<sup>339</sup> Ivi, p. 84

non andremo affatto al Faro”. Così, la differente caratterizzazione dei due personaggi (padre e madre) si ha già in maniera splendida in queste prime righe: laddove la madre lascia al figlio delle possibilità, il padre toglie ogni speranza; laddove la madre cerca di non deludere il figlio, di lasciargli respiro, il padre non vuole illuderlo e perentoriamente gli presenta l’unica visione accettata delle cose. La sua.

Infatti, il padre, è un personaggio fortemente narcisistico e, al contrario della moglie, tutto concentrato su di sé, sulla sua carriera, sui suoi studi, sui suoi libri. Un uomo preoccupato solo della sua fama, della sua notorietà, della carriera. Un uomo che ha avuto fortuna, un docente che si impegna senz’altro nella sua professione ma che non vede oltre. Non ha lo sguardo in prospettiva, né l’avrà alla fine, quando sarà “tempo di guardare le cose in prospettiva”<sup>340</sup>; è privo dell’attenzione pura e semplice all’altro che invece contraddistingue la figura materna. E molti dei problemi nei rapporti (e in generale) stanno nella visione, nell’osservazione; infatti, “il problema [...] sta nel capire se gli oggetti del conoscere siano proprietà inerenti delle cose o se piuttosto, come la bellezza, la deformità, il dolore, siano racchiusi nell’occhio dell’osservatore”<sup>341</sup>, così che noi vediamo magia e bellezza nelle cose, mentre invece magia e bellezza sono in noi. Questo non è solo problema delle cose, ma anche delle persone.

---

340 Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 307

341 Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, cit., p. 58

Questo discorso, se vogliamo, si lega a quello che si faceva prima nel saggio n. 6 sulla realtà e la verità. Si potrebbe dire, infatti, che la grande differenza tra queste figure sta nel fatto che la madre si pone con un atteggiamento di apertura: ammette che il tempo non è dei migliori (prima verità) e accetta, prende in considerazione, almeno, l'idea che sarebbe potuto migliorare per l'indomani (seconda verità / possibilità). Il padre, invece, vede che il tempo è brutto ed è sicuro che non migliorerà: ha già deciso che non cambierà il tempo e che la gita non si farà. Per il padre, allora, c'è una verità sola, un'unica realtà: la sua.

“Non c'è possibilità alcuna di andare al Faro, James”, dice il personaggio nel romanzo; e “non c'è possibilità alcuna di diventare una scrittrice, Virginia”, avrebbe (ha?) forse detto Leslie Stephen alla figlia. Infatti, se continuiamo nella lettura del diario, poco dopo si legge: “Che sarebbe avvenuto? Niente libri, niente scrivere; inconcepibile”<sup>342</sup>.

“La sua vita”, continua il diario, “avrebbe distrutto completamente la mia”<sup>343</sup>.

Ecco l'ossessione, il timore, o meglio, la paura. La vita ingombrante, enorme dei genitori che schiaccia quella dei figli.

C'è, e ne parlo solo brevissimamente ma il discorso sarebbe molto più ampio, anche in Proust un rapporto molto ambiguo con la madre. Tutti, probabilmente, avranno sentito parlare del loro ossessivo carteggio: Proust scrive continuamente alla madre e su qualunque cosa (anche lunghe

---

<sup>342</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 188

<sup>343</sup> Ibid

lettere che spiegano il suo sonno o le sue condizioni intestinali), e tutte le lettere cominciano con “Adorata mamma”, “Mia cara mamma”. La madre, da parte sua, vuole sapere tutto del figlio, nei minimi dettagli.

“Mi scrivi, mio piccolo lupacchiotto, ‘ho dormito come un sasso’. E pensi che possa bastarmi? Io vorrei mi scrivessi: ‘sono andato a letto alle ...’, ‘mi sono alzato alle ...’ E poi, quel tuo raffreddore? Quante volte ti sei pulito il naso?”<sup>344</sup>. Insomma, Jeanne Proust avrebbe voluto che il ‘piccolo lupacchiotto’ – che, all’epoca delle lettere, comunque aveva trent’anni – le scrivesse a ogni soffiata di naso.

Il rapporto che si delinea da queste lettere è sicuramente opprimente, a tratti ossessivo. ‘Il piccolo lupacchiotto’ trentenne è costretto a descrivere all’ansiosa ‘cara mamma’ ogni singolo minuto della giornata, con tutto quello che comporta questo ‘prendersi in carico’ le ansie, i dubbi, i problemi della madre. Ogni tanto, evidentemente, Proust deve aver riflettuto su questo rapporto, infatti si legge in diverse lettere: “tu [la madre] sei contenta quando io sto male, perché vuoi che io dipenda da te. La vita che faccio quando sto bene ti disgusta, e quindi demolisci sempre tutto perché io abbia ancora bisogno di te”<sup>345</sup>.

Credo che questa sia una sintesi abbastanza lucida del rapporto tra Proust e la madre; un rapporto, anch’esso, che non si sviluppa affatto su un piano di parità. C’è, allora, perché il rapporto continui senza urti, la dipendenza perenne

---

344 Philip Kolb (a cura di), *Correspondance de Marcel Proust avec sa mère(1887-1905)*, 1956; trad. it. *Corrispondenza con la madre (1887-1905)*, Hoepli Milano, 2010, p. 89

345 Alain de Botton, *How Proust can change your life*, 1997; trad. it. *Come Proust può cambiarvi la vita*, Guanda, Milano 2007, p. 99

del figlio dalla madre e, d'altro canto, la superiorità della madre. Superiorità caratteriale ed affettiva nell'accezione più negativa che le si può attribuire. Superiorità che implica una fredda e netta distinzione di ruoli e definisce ferocemente chi dei due *deve* aver bisogno dell'altro. “Per lei aveva sempre quattro anni”<sup>346</sup>, riporta la suora che ha curato Jeanne Proust dopo la morte di quest'ultima. E la stessa sensazione è riportata dalla stesso Proust qualche giorno dopo la morte della madre: “Lei credeva che non sarei stato capace di vivere senza di lei”<sup>347</sup>. Di qui, allora, anche il senso di colpa, il rimorso che Proust proverà perché, al contrario delle sue paure e dei pronostici poco allegri della madre, scopri, mesi dopo la sua scomparsa, che riusciva a vivere perfettamente anche senza di lei.

“Il senso di colpa di Proust”, sostiene Raboni, “è non tanto sociale, quanto personale, intimo, tanto da sfociare nella oscura convinzione di aver ucciso la madre”<sup>348</sup>; e di averla uccisa, potremmo aggiungere, due volte: la prima, con la vita che conduceva (la mondanità, le cene, troppi amici – uomini, soprattutto – in casa) e che alla madre faceva paura, dispiaceva, disgustava; e la seconda, vivendo, l'abbiamo detto, nonostante lei, anche senza di lei, oltre e dopo lei.

Sensazione, questa, condivisa dalla stessa Woolf che annota nel suo *Diario*, “mi fa sentire [questa morte] che non ho il diritto di continuare; quasi la mia vita fosse a spese della sua”<sup>349</sup>.

---

<sup>346</sup> Ivi, p. 100

<sup>347</sup> Ibid

<sup>348</sup> Giovanni Raboni in un'intervista per Il corriere della sera a titolo *Proust. Cara mamma, ti amo, anzi, ti odio* a cura di Borgese Giulia, 27 maggio 1996

<sup>349</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 159

“E non è cosa [il senso di colpa]”, continua Raboni su Proust, “che bisogna andare a frugare per trovarla: è scritta. Nella *Recherche* questo sentimento angoscioso è attribuito alla morte della nonna; e poi c’è lo stupendo saggio pubblicato sul Figaro, col titolo *Sentimenti filiali di un parricida*, meraviglioso esempio di commistione tra letteratura e analisi psicologica, ma insieme proiezione delle sue ossessioni. Quello che è sempre straordinario con Proust è che praticamente non c’è niente da scoprire su di lui, perché lui ha scritto tutto di sé”<sup>350</sup>.

A parte l’ultima affermazione, secondo me, troppo generale e assoluta, il resto del discorso è la sacrosanta verità (se ce n’è una): il senso di colpa di Proust per la morte della madre nasce dal fatto di credere, se vogliamo anche in maniera abbastanza infantile, di averla fatta patire, soffrire, piangere e disperarsi troppo, fino alla morte. Di non essere stato, insomma, il figlio che lei avrebbe voluto; e che tutti quei “mio piccolo tesoro”, ‘mio lupacchiotto’, in fondo, non nascondevano poi del tutto la delusione nei confronti del figlio. E si sviluppa, questo senso di colpa, prosegue, non si arresta perché nonostante la madre sia morta, la vita continua. Proust allora scopre, in una sorta di replica dell’anno 1000 quando tutto doveva finire e invece tutto è continuato, che la vita scorre e va avanti sempre e comunque, al di là di tutte le morti e di tutti i nostri stupidi sensi di colpa. Probabilmente, allora, il persistere del senso di colpa è nato il giorno dopo la morte della madre, quando il ‘piccolo lupacchiotto’ Marcel, si è accorto che la ‘cara

---

<sup>350</sup> Ibid

mamma'era morta e lui no; quando, con tutta probabilità, capì che non affatto giusto essere diversi da ciò che si è per contentare gli altri (soprattutto se questi altri sono i genitori), e che quindi poteva finirla di essere un 'piccolo lupacchiotto' alla bella età di trent'anni passati, e diventare finalmente Marcel e, noi ora possiamo dirlo, molto, molto di più.

Già nel racconto *Confession d'une fille*, incluso nei *Plaisirs et le jours*, si nota questo sentimento di colpa nei confronti della madre; e quello che a noi interessa segnalare tenendo in conto l'analisi che di questo fa Stefano Ferrari, è che “questa necessità di Proust di riparare al sentimento di colpa passa attraverso il cliché della scrittura come confessione, espressa per giunta in prima persona”<sup>351</sup>.

Questo aspetto del senso di colpa si trova, anche se in maniera molto differente, anche in Gadda. Scrive, infatti, Gian Carlo Ferretti:

Anche se Gonzalo, in sostanza, può venir scagionato del tutto da quegli alibi o colpevoli *esterni*, egli è di fatto e comunque colpevole nei suoi pensieri e deliri. Il matricidio insomma (se non attuato, immaginato e pensato) rimane la sola conclusione coerente, anzi addirittura il solo finale possibile dell'opera, l'inevitabile epilogo scaturito dalla fusione dei due piani e radicato nella fatale “verità” del delirio. Gadda lo sa bene, e arretra inorridito, ricaccia continuamente da sé quella conclusione, perché si sente interamente coinvolto nel personaggio di Gonzalo, e non può in alcun modo ammettere l'idea stessa di un tale delitto<sup>352</sup>.

Insomma, probabilmente, come recita il Vangelo “chiunque guardi una donna per desiderarla ha già commesso

---

<sup>351</sup> Stefano Ferrari, *La scrittura come riparazione. L'esempio di Proust*, cit., p. 47

<sup>352</sup> Gian Carlo Ferretti, *Ritratto di Gadda*, Laterza, Bari 1987, pp. 103-104

adulterio”]; così, non serve attuare l’omicidio per esserne colpevoli. Forse, se io sogno di ucciderti, in qualche modo, ti ho già ucciso.

Tornando al discorso su Virginia Woolf e Gadda, un passaggio simile a quello di Virginia Woolf citato prima, si trova anche nella *Cognizione*:

Conoscevo, sapevo chi era. Non poteva esser altro ... altissima, immobile, velata, nera... Nulla disse: come se una forza orribile e sopraumana le usasse impedimento ad ogni segno d’amore: era ferma oramai ... Era un pensiero ... nel catalogo buio dell’eternità ... E questa forza nera, ineluttabile ... più greve di coperchio di tomba ... cadeva su di lei! come cade l’oltraggio che non ha ricostituzione nelle cose ... Ed era sorta in me, da me! ... E io rimanevo solo<sup>353</sup>.

“Madre, sono un fantasma”<sup>354</sup>, dice a un certo punto Gadda; “ma chi è che soffre, in realtà? Questa donna, che ha un ‘figlio fantasma’, oppure questo ‘fantasma’ che non vede, non sente, la ‘donna che soffre’?”<sup>355</sup>”

Qui il discorso, il contesto è molto diverso, ma è possibile trovare dei punti di contatto. Anche la madre è altissima, nera; qualcosa di enorme allora che sovrasta, in un certo modo, il figlio.

In Gadda, poi,

le fantasie di violenza sono presenti fin dagli esordi e si colorano di tinte sadiche molto forti, tanto da far assumere all’atto estremo di tale violenza le caratteristiche del delitto gratuito, non correlato dunque a motivazioni coscienti ma a pulsioni profonde pronte a scatenarsi in particolari circostanze<sup>356</sup>.

---

<sup>353</sup> Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 97

<sup>354</sup> Ivi, p. 67

<sup>355</sup> Michele Rainone, *Carlo Emilio Gadda, La cognizione del dolore: ‘Madre sono un fantasma’* (www.sulromanzo.it)

<sup>356</sup> Elio Gioanola, *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, Jaca Book, Milano 2004, p. 279



Lasciando a parte tutto il discorso sul rapporto edipico tra madre e figlio; si può comunque dire che, anche in Gadda come in Virginia Woolf, c'è questa sorta di oppressione, di sovrastamento, quasi, dei genitori sui figli: “Altissima, immobile, velata, nera”<sup>357</sup>. Se la madre è ‘altissima’ significa che si erge sopra il figlio, in una posizione di superiorità oppressiva, non di certo su quel “piano di parità”<sup>358</sup> di cui parleranno poi le sorelle Woolf nella loro corrispondenza. È anche significativo che proprio all’inizio del capitolo sei della seconda parte della *Cognizione* sia il figlio – e non la madre – connotato così: “L’alta figura di lui si disegnò nera nel vano della porta-finestra”<sup>359</sup>. Ora, dunque, è il figlio ‘alto’ e ‘nero’, in un rapporto, quello con la madre, determinato da litigi e alternanza di ‘prese di posizione’ ma dove mai ci si trova su un terreno comune.

Sostiene Pietro Citati:

Nella *Cognizione*, [...] Gadda mette in scena personaggi e vicende come manifestazioni di disadattamento affettivo, sociale e politico, fino ad assumere aspetti di un’angoscia metafisica. I tratti autobiografici appaiono quasi scoperti, e la violenza autolesionista assume un suono curioso. [...] Senza volerlo, egli fa il vuoto intorno a sé: spopola il mondo: con un gesto infastidito allontana i noiosi fantasmi quotidiani<sup>360</sup>.

Non c’è possibile rimedio a questo rapporto logorato e dal tempo e dalla solitudine, dalla stanchezza, dall’abbandono. Infatti, la *Cognizione* ‘termina’ così:

---

357 Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 97

358 Vanessa Woolf in una lettera alla sorella contenuta in *Diario di una scrittrice*, cit., p. 146

359 Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 123

360 Pietro Citati nella quarta di copertina a Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, cit.

Nella stanchezza senza soccorso in cui il povero volto si dovette raccogliere tumefatto, come in un estremo ricupero della sua dignità, parve a tutti di leggere la parola terribile della morte e la sovrana coscienza della impossibilità di dire: Io. L'ausilio dell'arte medica, lenimento, pezzuole, dissimulò in parte l'orrore. Si udiva il residuo d'acqua e alcool dalle pezzuole strizzate ricadere gocciolando in una bacinella. E alle stecche delle persiane già l'alba. Il gallo, improvvisamente, la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro, come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita<sup>361</sup>.

Pochi finali sono tristi quanto questo, secondo me. La vita va avanti, insomma, perché il gallo “perentorio e ignaro” evoca, chiama ancora l'alba; il giorno ricomincia come ogni altra volta, le cose capitano, le onde si infrangono ancora, le stagioni si succederanno come sempre; ci saranno ancora le otto di mattina e le nove della sera, il martedì e la domenica; i giorni festivi e feriali perché il gallo chiamerà molte altre albe. Tutto scorre ancora, insomma, sopra i nostri dolori, ignaro che qualcosa abbiamo perso e non possiamo recuperarlo più; incurante di “un povero volto tumefatto”.

Alla fine, quindi, tutto continua come se niente fosse accaduto: tutto continua per Gadda, per Marcel, per Virginia Woolf: la vita scorre come sempre, ma resta, ancora per un po' almeno, ancora un po' prima di pensare di ripartire, “la tristezza di chi abbia oramai dismesso ogni fisima d'itinerario, di viaggio: e chiedi solo al tempo e alle nuvole di volerlo aiutare, quel po' di cammino che gli avanza”<sup>362</sup>.

---

<sup>361</sup> Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 193

<sup>362</sup> Ivi, p. 72

Tempo e nuvole che però sono indifferenti e ostili, così come indifferente e ignaro è il gallo che chiama l'alba.

In un altro pezzo della *Cognizione*, infatti, Gadda scriverà:

Ora, Dio è grande.

Come il Thina dei vecchi tusci, anche il Dio di noi altri gli è un tipo di quelli che conoscono puranche bene il proprio mestiere: certi porconi, lui non ha premura: lui li lascia fare, e fa anzi le viste di non essersi accorto di nulla: e gira gli occhi alla larga, così, perché intanto abbada ad altri, ché delle grane, se si mette a cercarle, ne trova tante che non pulci un cane tra i peli. E quello seguita, seguita credendo che tutto vada per suo merito: e Lui tutt'a un tratto, zànchete, gli scaraventa tra i coglioni la manubia numero uno, ch'è il fulmine premonitore: un giallone troja a zig-zag, spaventoso, con una sfiammata abbacinante e poi uno sparo secco, da far accapponare la pelle. [...] Dopo un po', siccome però vede che tutto va come prima, riprinchia il fetente ... Ed è proprio la volta, allora, che Thina gli molla la seconda briscola, il peremptorium, e tiene pronta la terza per subito dopo, cioè il fulmine stroncatore, scavezzacollo. Questo è il fulmine definitivo che ti lascia, al posto del delinquente, una chiazza nerastra per terra, arsiccia, da cui certe volte esala un breve odore di solfiti e ammoniac: e nient'altro. Nient'altro, capite? Nient'altro, nient'altro se non un breve odore di solfiti e di ammoniac, che un fiato di vento annichila nell'aria. Nient'altro<sup>363</sup>. Nient'altro rimane, allora, dopo il fulmine di questo dio, di questo Thina che non fa nient'altro che punire scaricando fulmini e saette addosso a chiunque. Niente resta e poi, "si sapeva benissimo che cosa sarebbe arrivato dopo tutta la fatica e l'inutilità, dopo la guerra e la pace e lo spaventoso

---

<sup>363</sup> Ivi, p. 156

dolore; in fondo a tutto, c'era, che lo aspettava, il vialone coi pioppi, liscio come un olio”<sup>364</sup>, e nient'altro.

“Nella non scritta conclusione [invece] Gonzalo doveva infine separarsi dalla madre che, rimasta sola, si lasciava persuadere ad accettare la protezione del ‘Nistitúo’; finché una notte la villa della ‘signora’ veniva assalita proprio dalle guardie [...]. Nell’assalto la madre trovava la morte: mentre atroce le si insinuava nell’animo il sospetto che ad organizzare l’aggressione fosse stato proprio il ‘tristo figlio’ Gonzalo”<sup>365</sup>.

Tornando al discorso della rappresentazione delle figure genitoriali, secondo Elio Gioanola,

Adele Lehr [la madre di Gadda] è donna di grande severità, incapace di concedere tenerezza e di assecondare le richieste affettive del suo sensibilissimo primogenito. Perfettamente integrata nell’ethos della famiglia, [...] educatrice per vocazione e per mestiere, essa incarna fino al perfezionismo la disciplina del dovere per il dovere; [...] è lei, più del padre, il modello sul quale si plasma il Super-ego duramente imperativo del figlio. La madre, dunque, *centro ossessivo dell’affettività e incarnazione di tutti i divieti*, diventa l’obiettivo di un desiderio carico di aggressività, su cui converge il ‘rancore profondo’ del figlio<sup>366</sup>.

Ecco allora che ritorna e l’ossessione (la madre è ‘il centro ossessivo dell’affettività’, un’affettività cercata e non ottenuta, malata dunque) e l’aggressività, scaturita forse proprio da quell’ossessione, dalla madre che incarna ‘tutti i divieti’, tutti i ‘no’, tutte le gite al Faro che non si potranno fare (o che si faranno solo troppo tardi).

---

<sup>364</sup> Ivi, p. 168

<sup>365</sup> Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, risvolto di copertina dell’edizione Einaudi, 1963

<sup>366</sup> Elio Gioanola, *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, cit., p. 280 (corsivo mio)

“Il figlio”, si legge nella *Cognizione*, “pareva aver dimenticato al di là d’ogni immagine lo strazio di quegli anni, la incenerita giovinezza. Il suo rancore veniva da una lontananza più tetra, come se fra lui e la mamma ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d’ogni guerra: e d’ogni spaventosa morte”<sup>367</sup>. Diciamolo ancora, ci sono cose a cui è difficile porre rimedio, e i rapporti familiari sono tra queste.

“Ci sono cose che il tempo non può aggiustare, ferite talmente profonde che lasciano un segno”<sup>368</sup>, nonostante tutte le gite al Faro che si potranno ancora fare; e, forse, come pensava Jacob, “i collegi e i classici non servono a nulla. Il problema è insolubile”, però vale la pena, probabilmente, di tentare, di provare non tanto a riaggiustare quel meccanismo che si è rotto, e lo è per sempre, quanto di liberarsi da quel fantasma, fare in modo che quel meccanismo rotto non succeda più, non influisca più sulle nostre vite.

Anche se,

da un punto di vista strettamente psicoanalitico tutte le opere, quale che sia la forma in cui sono state scritte, in quanto espressione dell’io profondo dell’autore, hanno sempre e comunque contenuti e finalità autobiografici<sup>369</sup>;

credo sia valida, in ugual misura, l’affermazione che si faceva prima, cioè di non schiacciare l’opera sulla biografia: Leslie Stephen è il padre di Virginia Woolf non di James; ma è vero anche che, in qualche modo, il padre viene trasposto nella finzione narrativa. Non è di lui che si parla nel romanzo, ma

---

<sup>367</sup> Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 130

<sup>368</sup> John Ronald Reuel Tolkien, *The Lord of the Rings*, 1954; trad. it. *Il signore degli anelli*, Bompiani, Torino 2004, p. 1256

<sup>369</sup> Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione. L’esempio di Proust*, cit., p. 7

di un tratto del suo carattere, della sua personalità: viene preso quel tratto e viene trasposto nella finzione. Si racconta quel tratto e qui sta la funzione terapeutica della scrittura, perché di quel tratto si prova a liberarsi.

“Credo che sia vero”, continua infatti la Woolf, “che io fossi morbosamente ossessionata da entrambi; e scrivere di loro è stato un atto necessario. Ora ritorna piuttosto come un contemporaneo”<sup>370</sup>.

Questa sensazione è condivisa. Infatti, lo accennavamo prima, tra la corrispondenza della Woolf, c'è una lettera della sorella Vanessa che dice proprio,

A me sembra che tu abbia tracciato un ritratto della mamma che le somiglia più di quanto avrei creduto possibile. È quasi doloroso vedersela risuscitare davanti. Sei riuscita a far sentire la straordinaria bellezza del suo carattere [...]. È stato come incontrarla di nuovo, ormai adulti e su un *piano di parità*<sup>371</sup>.

La stessa sensazione, quindi; lo stesso bisogno, forse, di rincontrarsi e su un piano di parità, su un terreno neutro dove non ci sono dislivelli tra genitori ingombranti e figli fragili: un piano di parità.

Si scrive, allora, non per fuggire da quello che si è perché non è possibile, ma per capire, forse, perché si è diventati ciò che si è poi diventati. Si scrive, anche, per recuperare quel pezzo di vita complicata e, talvolta, difficile che ci succede da quando siamo dei rosei bambini ridenti a quando diventiamo giovani (o adulti o anziani) tristi e in mezzo a tempeste più grandi di noi. “Lo scrivere, cioè, come occasione e mezzo

---

<sup>370</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 188

<sup>371</sup> Lettera di Vanessa riportata in Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 156

per superare, per elaborare l'*affetto* connesso a determinate esperienze percepite come traumatiche”<sup>372</sup>.

Dice Pierre Bourdieu,

bisogna chiedersi non come un certo scrittore sia giunto a essere quel che è stato, [...] ma in quale modo, data la sua origine sociale e le proprietà socialmente costituite dovute a essa, egli abbia potuto occupare o, in certi casi, produrre le posizioni già costituite o da costituire, che offriva un determinato stato del campo letterario<sup>373</sup>.

Si scrive con le parole e, talvolta, per ‘cercare le parole’:

volevo cercare velleità e quotidiano e impararle a memoria, queste stronze di parole, una volta per sempre, impararne l’ortografia, la pronuncia, ripeterle ad alta voce, sillaba per sillaba – vocalizzare, produrre suoni vocali, emettere suoni, pronunciare le parole per quello che valevano.

Questo è l’unico modo di sfuggire alle cose che hanno fatto di te quello che sei<sup>374</sup>.

“Ma troppo spesso le parole sono state usate, maneggiate, rivoltate, lasciate esposte alla polvere della strada. Le parole che cerchiamo pendono accanto all’albero: con l’aurora le troviamo, dolci sotto le fronde”<sup>375</sup>.

“Ciascuno portava chiuso in sé il proprio passato, come pagine di un libro che conoscesse a memoria. Gli amici potevano soltanto leggerne il titolo”<sup>376</sup>; ma se si cercano e si trovano le parole si riesce, forse non a capire, ma a decifrare e, chissà, a liberarsi da quel passato che pesa perché noi lo conosciamo a memoria ma tutti gli altri, non solo i conoscenti ma gli amici, non ne conoscono che la patina

---

<sup>372</sup> Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione. L’esempio di Proust*, cit., p. 14

<sup>373</sup> Pierre Bourdieu, *Le regole dell’arte*, cit., p. 289

<sup>374</sup> Don DeLillo, *Underworld*, 1997; trad. it. *Underworld*, Einaudi, Torino 1999, p. 580

<sup>375</sup> Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., p. 139

<sup>376</sup> Ivi, p. 95

superficiale. Un po' perché il 'nostro' passato è 'nostro' appunto per questo, per una sua certa connotazione d'individualità; un po' perché "la gente [...] ha interessi e preoccupazioni che la tengono e d'ogni minuto"<sup>377</sup>. La scrittura, tuttavia, essendo noi, in un qualche modo a produrla, non ha altri interessi né preoccupazioni che le nostre: lì possiamo essere davvero liberi.

Così, diciamolo con Gide, "mi aggrappo a questi fogli come alcunché di fisso tra tante cose sfuggenti"<sup>378</sup>.

Questo tratto, di cui parlavamo prima, trasposto in letteratura (o in pittura o in musica) di cui si parlava prima, può infatti (e lo è il più delle volte) essere un'ossessione, una paura, una delusione, qualcosa di cui si ha il bisogno di liberarsi.

Scrivendo questo accade nella Woolf: il padre torna come un contemporaneo, cioè qualcuno "come lei", della sua misura, qualcuno al quale non si sente più inferiore, che non può farle male, che non l'ossessiona più. Diventa solo un pensiero, qualcosa di molto più gestibile.

Prima, parlando del sogno, si era detto sulla scia di Freud che "il sogno è la realizzazione in forma allucinatoria di un desiderio", quindi che durante il sogno quel desiderio represso e quel frustrante controllo che va sempre esercitato su quel desiderio inappagato trovano spazio e il desiderio "si avvera" (nel sogno, almeno).

Lo stesso avviene con la scrittura. Se, infatti, si riesce a incanalare la paura, la frustrazione, l'ansia, il terrore, i

---

<sup>377</sup> Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 56-57

<sup>378</sup> André Gide citato in Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione. L'esempio di Proust*, cit., p. 17



genitori e quello che sono lì, nel foglio scritto; se si riesce a far passare tutte queste cose da un certo punto di noi in cui sono, alla penna, fino al foglio scritto (e da scrivere); ebbene, quello è un “terreno di gioco” già più neutro, una strada più praticabile e, chissà, forse in quel terreno siamo un pochino in vantaggio. Scrivere allora come terreno di rifugio, pista d’atterraggio da quella “scarica di mitra”<sup>379</sup> che ci stava piovendo addosso, e poi ripartire: dalla pista d’atterraggio, infatti, gli aerei, dopo un po’, ripartono. Certo, “la pista, come ogni nuova esperienza, è [...] promettente e rischiosa al tempo stesso; non siamo ancora in grado di prevedere dove ci condurrà, ma non possiamo fare a meno di imboccarla”<sup>380</sup>.

“Nulla eguaglia il silenzio”, dice la Woolf in *Jacob’s room*. “Io posso distinguere venti suoni differenti in una notte come questa, senza contare le vostre voci”<sup>381</sup>. È vero, a volte è necessario il silenzio, è fondamentale tacere: il silenzio e la solitudine sono, talvolta, essenziali per la scrittura. Silenzio necessario, dunque, quanto scrivere, e scrivere del padre.

“Ma scrivere di lui era necessario”, ha detto infatti la Woolf. “Ci sono cose che non si possono esprimere. Bisogna sbarazzarsene. Asciugarsi e appigliarsi al primo motivo che si presenta”<sup>382</sup>; e probabilmente scrivere del padre era necessario per questo: per sbarazzarsi da quell’immagine ingombrante, perché era l’unico modo per affrontarlo: guardare in faccia quella paura, il padre reale che lei non può

---

<sup>379</sup> Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, cit., p. 66

<sup>380</sup> Ivi, p. 73

<sup>381</sup> Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., p. 88

<sup>382</sup> Ivi, p. 73

controllare, e trasporlo nella finzione, scrivere di lui ciò che si vuole. In fondo, se ci si pensa, la paura è qualcosa che non si riesce a controllare, che prende il sopravvento su di noi. Scrivendo del padre, probabilmente la Woolf è riuscita a ottenere questo controllo: il personaggio nel romanzo, infatti, dice, pensa e fa quello che lei decide; è sicuramente più gestibile del padre in carne e ossa. Bisogna insomma scrivere per quel meccanismo che permette di “rimuovere, negare, superare, esplicitare o approfondire quel trauma, convertendolo in un residuo inerte”<sup>383</sup>.

Tuttavia, “la reminescenza letteraria non basta ad attenuare e a disinnescare la tremenda energia distruttiva dell’evocazione”<sup>384</sup>. Ricordare non basta, scrivere forse neppure: una volta affiorata, capita, una volta che la paura si definisce davanti a noi, una volta che guardiamo in faccia “quell’altissima donna nera” bisogna gestire quest’immagine. Fare in modo che non ferisca più, di non esserne più succubi. Non ricevere, quindi, quegli attacchi della realtà al nostro ‘povero cuore’ indifeso di cui parlavamo prima.

E una volta gestita l’immagine bisogna affrontarla; e per affrontarla ci vuole coraggio. Innanzitutto, secondo me, il coraggio di essere quello che si è; esserlo per davvero; andare là dove è il nostro sogno e diventarlo.

C’è un’immagine che mi ha sempre fatto riflettere in questo senso: Cosimo Piovasco di Rondò, il Barone Rampante. Io sono profondamente convinta che se Cosimo non fosse mai salito su quell’albero o se fosse sceso, non sarebbe stato lo

---

<sup>383</sup> Federico Bertoni, *Romanzo*, cit., p. 86

<sup>384</sup> Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, cit., p. 128

stesso. Cosimo è se stesso perché quel giorno ha rifiutato le lumache ed è salito su quell'albero annunciando a tutti che non sarebbe mai più sceso (“E io non scenderò più!” E mantenne la parola”<sup>385</sup>), e così ha fatto. Il suo sogno probabilmente stava lì.

Cosimo “in terra” non è lo stesso Cosimo. E così è per Don Chisciotte che se non fosse partito per combattere con dei mulini a vento, non sarebbe stato lo stesso. Così è per Romeo e Giulietta ai quali forse sarebbe andata meglio se non si fossero mai conosciuti, ma è davvero così? Sarebbero davvero stati loro? Li avremmo conosciuti? E ora, li riconosceremmo?

“Leggerò Proust, credo. Voglio andare indietro e avanti”<sup>386</sup>, scrive di nuovo la Woolf e, non è per nulla casuale credo, che lo scriva proprio poche righe dopo la frase citata all’inizio: la sua pagina di *Diario* del 28 novembre: il compleanno del padre.

Ecco come si affronta la paura, come si trova il coraggio di salire su un albero e non venir gettati a terra ma andarsene in mongolfiera; ecco come è possibile placare quei fantasmi: andando indietro e avanti. “Avanti e indietro scorreva il suo animo”<sup>387</sup>; tornava indietro, quindi, alle scaturigini della paura, al punto in cui qualcosa si è rotto e tutto è iniziato; e poi andava avanti: si torna indietro per andare avanti; si ricorda non per conservare il ricordo inscatolato, ma per aprire la scatola e darle luce. Si parte, lo dicevamo prima, si torna e si continua di nuovo perché, ‘è finita’, si può dirlo

---

<sup>385</sup> Italo Calvino, *Il Barone Rampante*, Mondadori, Milano 2001, p. 14

<sup>386</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 188

<sup>387</sup> Virginia Woolf, *La camera di Jacob*, cit., p. 82

solo alla fine. E, soprattutto, ‘andrà tutto bene alla fine’ significa che, se ora non va tutto bene, non è ancora la fine.

## BIBLIOGRAFIA

---

### 1. TESTI NARRATIVI

Bach Richard, *There's no such place as far away*, 1976; trad. it. *Nessun luogo è lontano*, Rizzoli, Milano 1982

Balzac Honoré (de), *La peau de chagrin*, 1831; trad. it. *La pelle di zigrino*, Garzanti, Milano 2006

*Le père Goriot*, 1835; trad. it. *Papà Goriot*, Garzanti, Torino 1998

Baudelaire Charles, *Salon de 1846*, 1846; trad. it. *Il salone del 1846*, in *Opere*, Mondadori, Milano 1996

Breton André, *Le manifeste du surréalisme*, 1924; trad. it. *Il manifesto del surrealismo*, Einaudi, Torino 2003

Calvino Italo, *Il barone rampante*, Mondadori, Milano 2001

*Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1996

Cervantes Miguel (de), *El ingenioso hidalgo. Don Quixote de la Mancha*, 1604; trad. it. *Don Chisciotte della Mancia*, Sonda, Milano 1993

Conrad Joseph, *Heart of darkness*, 1902; trad. it. *Cuore di tenebra*, Einaudi, Torino 2005

DeLillo Don, *Underworld*, 1997; trad. it. *Underworld*, Einaudi, Torino 1999

Dickens Charles, *Great expectations*, 1860; trad. it. *Grandi speranze*, Einaudi, Torino 2007

Diderot Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, 1796; trad. it.

*Jacques il fatalista e il suo padrone*, Mondadori, Milano 1994, p.

89

- Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, 1856; trad. it. *Madame Bovary*, Mondadori, Milano 2001
- Foscolo Ugo, *Dei sepolcri*, CieRre, Milano 2010
- Fowles John, *The lieutenant's woman*, 1969; trad. it. *La donna del tenente francese*, Mondadori, Milano 2007
- Gadda Carlo Emilio, *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 1988
- Meditazione milanese*, Garzanti, Milano 2002
- Jones Lloyd, *Mr Pip*, 2006; trad. it. *Mr Pip*, Einaudi, Torino 2007
- Kundera Milan, *Les testaments trahits*, 1992; trad. it. *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano 1994
- Leopardi Giacomo, *Canti*, Zanichelli, Bologna 1954
- Lo Zibaldone. Vol. I*, Mondadori, Milano 2004
- Manguel Alberto, *A history of reading*, 1996; trad. it. *Una storia della lettura*, Mondadori, Milano 1997
- Manzoni Alessandro, *I promessi sposi*, Garzanti, Milano 2008
- Nabokov Vladimir Vladimirovič, *Pale fire*, 1962; trad. it. *Fuoco pallido*, Adelphi, Milano 2002
- Pirandello Luigi, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Mondadori, Milano 2000
- Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1999 *Jalousie*, 2007; trad. it. *Gelosia*, ASCE, Roma 2010
- Rilke Rainer Maria, *Briefe an einen jungen dichter*, 1950; trad. it. *Lettere a un giovane poeta*, Adelphi, Milano 2008
- Rimbaud Arthur, *Lettre du voyant a Paul Demeny*, 1871; trad. it. *Lettere di un veggente a Paul Demeny*, in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1996

Rousseau Jean Jacques, *Les confessions*, 1782; trad. it. *Le confessioni*, Einaudi, Torino 1955  
Saint-Exupéry Antoine (de), *Le petit prince*, 1943; trad. it. *Il piccolo principe*, Bompiani, Milano 2003  
Stendhal, *De l'amour*, 1822; trad. it. *Dell'amore*, Garzanti, Milano 2007  
Tolkien Reuel Ronald John, *The Lord of the Rings*, 1954; trad. it. *Il signore degli anelli*, Bompiani, Torino 2004  
Woolf Virginia, *Jacob's room*, 1922; trad. it. *La camera di Jacob*, Mondadori, Milano 1980  
*To the Lighthouse*, 1927; trad. it. *Al faro*, Feltrinelli, Milano 1993

## 2. TESTI CRITICI E TEORICI

Albaret Céleste, *Monsieur Proust*, 1970; trad. it. *Il signor Proust*, Rizzoli, Milano 1974  
Anselmi Luciano, *Proust ritrovato*, Cappelli, Bologna 1984  
Auerbach Eric, *Gesammelte aufsätze zur romanischen philologie*, 1923; trad. it. *Da Montaigne a Proust*, De Donato, Bari 1970  
Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, 1957; trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1999  
Barthes Roland, *Le bruissement de la langue*, 1978; trad. it. *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1999  
*S/Z*, 1970; trad. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1998  
Beckett Samuel, *Proust*, 1930; trad. it. *Proust*, Sugar, Milano 1962  
Bertoni Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Scandicci 1996

- (e) Margherita Versari (a cura di), *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, CLUEB, Bologna 2006
- La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001
- Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007
- Romanzo*, La Nuova Italia, Scandicci 1998
- Bottiroli Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006
- Botton Alain (de), *How Proust can change your life*, 1997; trad. it. *Come Proust può cambiarvi la vita*, Guanda, Milano 2007
- Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art*, 1992; trad. it. *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2005
- Brooks Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, 1984; trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995
- Chardin Philippe, *Désillusions référentielles et digressions salvatrices: splendeur et miseres de la lecture selon Marcel Proust préfacier de Ruskin*, in *La lecture littéraire/Revue du centre de recherches sur la lecture littéraire de l'Université de Reims*, n. 2, 1998
- Calvino Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2010
- Perché leggere i classici?*, Mondadori, Milano 1995
- Risposte a 9 domande sul romanzo*, in *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Mondadori ('I Meridiani'), Milano 1999, tomo I
- Cardinale Ugo, *La lettura*, Zanichelli, Bologna 1981
- Contini Annamaria, *La biblioteca di Proust*, Nuova Alfa, Bologna 1988
- Marcel Proust. Tempo, metafora e conoscenza*, Clueb, Bologna 2006



- Curi Fausto e Lorenzini Niva (a cura di), *Mito e esperienza letteraria*, Pendragon, Bologna 1995
- Debenedetti Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998
- Rileggere Proust e altri saggi proustiani, Mondadori, Milano 1999
- Deleuze Gilles, *Marcel Proust et le signes*, 1967; trad. it. *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1970
- Eco Umberto, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2008
- Verità e finzione*, in *Rivista di studi di Italianistica*, Università di Bologna, anno 2008
- Fernandez Ramon, *À la gloire de Proust*, La Nouvelle Revue Critique, Paris 1944
- Ferrari Stefano, *Scrittura come riparazione. L'esempio di Proust*, Mucchi Editore, Modena 1986
- Ferretti Gian Carlo, *Ritratto di Gadda*, Laterza, Bari 1987
- Frasnedi Fabrizio (a cura di), *Atti del Convegno Il lettore e il senso*, Cooperativa Libreria Universitaria, Bologna 1999
- Galli Giuseppe (a cura di), *Interpretazione e autobiografia*, Marietti, Genova 1989
- Genette Gérard, *Figures III*, 1930; trad. it. *Figure III*, Einaudi, Torino 1986
- Gioanola Elio, *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, Jaca Book, Milano 2004
- Heaney Seamus, *Crediting poetry*, 1995; trad. it. *Sulla poesia*, Archinto, Milano 1997 e 2005
- Iacoli Giulio, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008

- Kafka Franz, *Tagebücher*, 1923; trad. it. *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano 1972
- Kolb Philip (a cura di), *Correspondance de Marcel Proust (1887-1905)*, 1956; trad. it. *Corrispondenza con la madre (1887-1905)*, Hoepli Milano, 2010
- Marcel Proust Correspondance*, University of Illinois Press, Urbana 1949
- Lavagetto Mario, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991
- Luti G. (a cura di), *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento. Tomo II*, Piccin Nuova Libreria, Padova 1993
- Macchia Giovanni, *L'angelo della notte*, Rizzoli, Milano 1979
- Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, Torino 1997
- Maurois André, *À la recherche de Marcel Proust*, 1949; trad. it. *Alla ricerca di Marcel Proust*, Newton Compton, Roma 1974
- Micali Simona, *L'innamoramento*, Laterza, Roma 2001
- Montale Eugenio, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976
- Muzzioli Francesco, *L'alternativa letteraria*, Meltemi, Roma 2001
- Nabokov Vladimirovič Vladimir, *On a book entitled 'Lolita'*, 1956; trad. it. *A proposito di un libro intitolato 'Lolita'*, in *Lolita*, Adelphi, Milano 1996
- Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Galilee, Paris 1974
- Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1954
- Scritti letterari*, Einaudi, Torino 1994
- Sur la lecture*, Actes Sud, Avignone 1988
- Rampello Liliana, *La grande ricerca*, Pratiche, Parma 1994

Rella Franco, *Scritture estreme: Proust e Kafka*, Feltrinelli, Milano 2005

Rivière Jacques, *Proust et Freud*, 1923; trad. it. *Proust e Freud*, Pratiche, Parma 1985

Rossi-Landi Ferruccio, *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Bompiani, Milano 1985

Spitzer Leo, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1971

Woolf Virginia, *A room of one's own*, 1929; trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Einaudi, Torino 2006

*A writer's diary*, 1953; trad. it. *Diario di una scrittrice*, Minimum Fax, Milano 2009

*Hours in a library*, 1916; trad. it. *Ore in biblioteca*, in Paola Splendore (a cura di) *Come si legge un libro*, Baldini&Castoldi, Milano 1999

*Modern fiction*, 1919; trad. it. *La narrativa moderna*, in *Il lettore comune. Vol. I*, Il Nuovo Melangolo, Genova 1996

*Reading*, 1919; trad. it. *Leggere, recensire*, Marcos y Marcos, Milano 1990

### 3. SITOGRAFIA

Bertolucci Attilio, *Alla ricerca di Marcel Proust*, ERI/RAI, 2000

Bertoni Federico, *Sogno*, articolo per The Edinburgh journal of Gadda studies ([www.gadda.ed.ac.uk](http://www.gadda.ed.ac.uk))

Kristeva Julia, *Il tempo e l'esperienza letteraria in Proust*, conversazione con Sergio Benvenuto ([www.psychomedia.it](http://www.psychomedia.it))

Lamendola Francesco, *Ne 'La prigioniera' di Proust, l'inferno della gelosia retrospettiva*, articolo, 2011 ([www.scribd.com](http://www.scribd.com))

Raboni Giovanni, *Proust. Cara mamma, ti amo, anzi, ti odio* a cura di Borgese Giulia, 27 maggio 1996, per *Il corriere della Sera*

Rainone Michele, *Carlo Emilio Gadda, La cognizione del dolore: 'Madre sono un fantasma'* ([www.sulromanzo.it](http://www.sulromanzo.it))

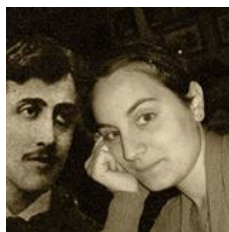
Si veda anche

Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, sito originale: [www.marcelproust.pageperso-orange.fr](http://www.marcelproust.pageperso-orange.fr)

Società degli amici di Marcel Proust e degli amici di Combray, sito italiano: [www.marcelproust.it](http://www.marcelproust.it)

## NOTE SULL'AUTRICE

---



**Valentina Corbani** (Rimini, 1987).

2005 – 2006: Diploma al Liceo Classico Psicopedagogico M. Valgimigli (RN), con votazione di 80/100.

2008 – 2009: Frequenta un laboratorio di poesia diretto da D. Rondoni all'interno dell'Università e ottiene un certificato di riconoscimento dopo aver svolto un breve lavoro di critica letteraria comparata sulla poesia di E. Montale, *Ho sceso dandoti il braccio* e quella di P. Neruda, *Se tu mi dimentichi*.

2009 – 2010: Frequenta il laboratorio di avviamento all'impresa, diretto dalla prof.ssa M. Giacometti, ottenendo un certificato di riconoscimento a seguito di prova finale. Frequenta il laboratorio di Orientamento Bibliografico, diretto dal dott. P. Albertazzi, ottenendo un certificato di riconoscimento a seguito di prova finale. 2010 – 2011: Frequenta il laboratorio di Storia dell'arte e cultura del territorio, diretto dalla prof.ssa F. Lui, ottenendo un certificato di riconoscimento a seguito di prova finale. 2010 – tutt'oggi: Collabora con le riviste letterarie on line "Progetto Babele" e "LaRecherche.it". 2011: Direzione della rivista letteraria "Fare Letteratura". 2011: Organizza la Tavola Rotonda "Leggere la Recherche: cattedrali sommerse riaffiorano" con interventi del prof. Gennaro Oliviero

(Associazione Amici di Marcel Proust – Napoli) e prof.ssa Eleonora Sparvoli (Università di Milano). Moderatore prof. Giulio Iacoli (Università di Parma), Casa della Musica, Parma, 11 Novembre 2011. 2012: Terza classificata al Concorso di Poesia edito da Montag Editore (Tolentino) con il volume “Dove tu sei”.

## INDICE

---

SOMMARIO .....	2
PREMESSA DELL'AUTRICE .....	4
DEDICA E ESERGO .....	6,7
1. DALLA PARTE DI BERGOTTE. FUNZIONE REDENTRICE DELLA SCRITTURA NELLA <i>RECHERCHE</i> DI PROUST.....	8
2. LA MEMORIA E LA MADELEINE O LE INTERMITTENZE DEL CUORE.....	29
3. LEGGERE LA <i>RECHERCHE</i> . CATTEDRALI SOMMERSE RIAFFIORANO (già pubblicato in AA.VV., <i>Da Illiers a Cabourg: un viaggio nella Francia di Proust</i> , LaRecherche, 2012, e-book in onore del 141° anniversario della nascita di Marcel Proust) .....	42
4. IL SENTIERO DEI BIANCOSPINI. PROUST E L'AMORE NELLA <i>RECHERCHE</i> (già pubblicato in AA.VV., <i>Quaderni Proustiani</i> , Arte Tipografica, Napoli 2011) .....	49

5. 'JE EST UN AUTRE'. MARCEL E PROUST NELLA <i>RECHERCHE</i> E FUNZIONE TERAPEUTICA DELLA SCRITTURA.....	68
6. 'PERCHE' NESSUNO SIA PIU' SCHIAVO'. IL POTERE DELLA LETTURA TRA <i>MR PIP</i> E <i>GREAT EXPECTATIONS</i> .....	105
7 MONTALE, PROUST E LEOPARDI: IL SOGNO E' L'ALTERNATIVA.....	124
APPENDICE AL CAPITOLO N.4: L'AMORE PATOLOGICO: CHARLES SWANN E ANTONIO DORIGO .....	141
APPENDICE AL CAPITOLO N. 5: CURARSI DALLA FAMIGLIA. RAPPRESENTAZIONE DELLE FIGURE GENITORIALI IN VIRGINIA WOOLF E CARLO EMILIO GADDA.....	146
BIBLIOGRAFIA .....	172
NOTE SULL'AUTRICE.....	180



(...)

- 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 Sambiasi [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]  
141 [Apparizioni pittoriche nella Recherche](#), Gennaro Oliviero [Saggio]

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 ottobre 2013 sui siti:

[www.ebook-larecherche.it](http://www.ebook-larecherche.it)

[www.larecherche.it](http://www.larecherche.it)

eBook n. 142

Collana a cura di Giuliano Brenna e Roberto Maggiani

Per contatti: [ebook@larecherche.it](mailto: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](http://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.