

**UNI
FR**

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO**

Tesi di dottorato presentata presso
la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg – Suisse
e la Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano – Italia

Département des Langues et Littératures, Domaine Italien – Fribourg
Doctorat en Lettres – Langue et littérature italiennes

Dipartimento di Lingue e letterature straniere – Milano
Dottorato in Lingue, letterature e culture straniere – XXVIII ciclo

LA RICEZIONE DI MARCEL PROUST IN ITALIA
TRA GLI ANNI DIECI E TRENTA DEL NOVECENTO.
LA CRITICA, LA NARRATIVA SOLARIANA, LA POESIA DI MONTALE.

SSD: L-FIL-LET/14

PRESENTATA DA:

SARA ELISA RIVA

Milano, 2018

Matricola: 12-222-253

Matricola: R108010-I4R

CO-DIRETTORI DELLA TESI

Prof. UBERTO MOTTA

Prof.ssa DANIELA MAURI

ANNO ACCADEMICO 2017-2018

A mia nonna Celia

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	7
PARTE PRIMA.....	15
1. LA RICEZIONE DI PROUST IN ITALIA: DAGLI ANNI DIECI ALLA FINE DEGLI ANNI TRENTA	
1.1. Gli anni Dieci: D'Ambra e Ungaretti.....	16
1.2. Gli anni Venti e Trenta: Dall' <i>Hommage</i> alle recensioni italiane degli anni Trenta.....	23
1.2.1. L' <i>Hommage</i> a Marcel Proust e l'articolo di Cecchi.....	23
1.2.2. Due recensioni negative: Cajumi e Prezzolini.....	35
1.2.3. La ricezione italiana dopo l' <i>Hommage</i>	38
1.3. Gli anni Trenta.....	42
2. DEBENEDETTI CRITICO PROUSTIANO	
2.1. Un primo sguardo d'insieme: le riflessioni debenedettiane.....	47
2.2. Capasso: una considerazione su Debenedetti e Proust.....	76
3. ECHI PROUSTIANI NEI RACCONTI SOLARIANI	
3.1. La prima produzione letteraria di impronta proustiana: il decennio solariano.....	82

PARTE SECONDA.....	112
4. BERGSON, PROUST E MONTALE: DINAMICHE E AFFINITÀ	
4.1. Il sostrato culturale montaliano.....	113
4.2. Correlazioni tra Bergson e Proust.....	114
4.3. Studio delle afasie.....	119
4.4. Ripercussioni del bergsonismo sul linguaggio di Montale e primi accenni agli influssi proustiani.....	132
5. I PRIMI STUDI SU MONTALE E PROUST	
5.1. Montale lettore di Proust.....	142
5.2. Riflessi proustiani nelle opere di Montale: Contini, Lonardi, de Rogatis e Fabrizi.....	146
6. IL TEMPO NELLE DINAMICHE DELLA MEMORIA E DELL’OBLIO	
6.1. La narrazione: tra prosa e poesia.....	159
6.2. Caratteristiche della narrazione poetica montaliana.....	160
6.3. La memoria come veicolo della temporalità.....	164
6.4. Il preludio dell’epifania: l’istante privilegiato.....	170
6.5. L’attesa: tra miracolo e amore.....	172
6.5.1. Il destino dell’assenza: l’inutile attesa amorosa.....	172
6.5.2. La finestra: <i>topos</i> dell’attesa	177
6.5.3. L’attesa del miracolo: dall’istante privilegiato all’epifania...	185
6.6. La memoria verso l’oblio.....	196
7. DAL RICORDO ALLA LUCE: LA SPECIFICITÀ DEGLI OGGETTI	
7.1. Dal soggetto all’oggetto: nuove forme di narrativa e di poesia....	203
7.2. Tra oggetti epifanici e oggetti ricordo.....	213

7.3. La luce.....	217
7.3.1. Candele, lampade e lanterne magiche.....	232
7.3.2. Strumenti ottici.....	240
CONCLUSIONI.....	247
APPENDICE.	
I RACCONTI SOLARIANI DI MATRICE PROUSTIANA. UNA PROPOSTA ANTOLOGICA.....	253
R. Franchi, <i>Personaggi</i>	254
A. Carocci, <i>Un giovane</i>	272
A. Carocci, <i>Soldati</i>	282
A. Carocci, <i>Pellegrinaggi</i>	288
A. Carocci, <i>Memorie del tempo perduto</i>	294
A. Carocci, <i>Ritorno alla villa di un tempo</i>	305
A. Bonsanti, <i>Viaggio</i>	325
A. Bonsanti, <i>Una partenza contrastata</i>	343
A. Bonsanti, <i>Fuga di Ottorino</i>	367
A. Bonsanti, <i>Fine dell'adolescenza</i>	402
G. Alberti, <i>Interno</i>	447
BIBLIOGRAFIA.....	464
INDICE DELLE POESIE MONTALIANE.....	489
INDICE DEI NOMI.....	491

INTRODUZIONE

Nel corso di una parabola creativa durata quasi sessant'anni, Eugenio Montale ha prodotto un *corpus* poetico che si colloca ai vertici della cultura letteraria del Novecento italiano. Scevro da rigidi intellettualismi e aperto alle novità, ha assecondato una vena artistica ricca di suggestioni provenienti sia dal contesto italiano sia da quello europeo ed extra-europeo.

Come Dante concentra nella *Commedia* tutta la cultura del Medioevo, così Montale ripercorre la cultura del Novecento che, assimilata e rielaborata, costituisce un intricato seppur seducente labirinto dove, ad ogni svolta, si scopre un nuovo sentiero.

La poesia montaliana è avida di pervenire una conoscenza del reale che travalichi l'*bic et nunc* della quotidianità, costantemente tesa e aperta agli aggiornamenti provenienti dal fronte letterario e filosofico.

Ossi di seppia (1925) e *Le occasioni* (1939) – le due raccolte poetiche prese in esame in questa ricerca – vedono la luce in un periodo storico particolarmente delicato per l'Italia, in un'epoca rarefatta e quasi sospesa, che oscilla tra la lenta ripresa facente seguito al primo dopoguerra e l'inizio del secondo conflitto mondiale. Tuttavia, la loro genesi risale, almeno parzialmente, alla seconda metà degli anni Dieci, fatto di non secondaria importanza per l'ipotesi da cui muove questo lavoro, ovvero la presenza sotterranea di suggestioni e toni di derivazione proustiana.

Montale appartiene alla regione indefinibile del lirismo moderno, dove la soggettività dell'io è caratterizzata da una sensibile e consapevole interiorità e da un dialogo con un *tu* che svolge una funzione essenziale come referente della parola poetica.¹ Questa modalità di azione avvicina il mondo della poesia montaliana all'universo della prosa, permettendo così un confronto più agevole con il romanzo proustiano.

La vicinanza dell'opera di Montale alla prosa è stata posta in evidenza da diversi critici, tra cui Romano Luperini che definisce la poesia del genovese un romanzo di stampo autobiografico e poetologico e, al contempo, un'indagine introspettiva tesa, tuttavia, al

¹ Mazzoni definisce il poetare di Montale come *classicismo lirico moderno*: « 'classicismo' perché esibisce una continuità con la tradizione poetica di stile alto [...]; 'moderno' perché adatta la tradizione ai tempi nuovi, evitando di conservare il passato in modo nostalgico». G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 189.

fallimento da interpretarsi come un graduale allontanamento dal credo ermetico e simbolista verso una produzione costruita da allegorie;² da Niva Lorenzini, la quale mette in evidenza gli elementi narrativi presenti in quella che qualifica come «poesia *non pura*»,³ in grado di erodere i confini tradizionali tra prosa e poesia;⁴ e anche da Niccolò Scaffai che vede nella «presenza di un ‘io’ e di un ‘tu’» e, più in generale, nella «possibilità di seguire il filo anche molto sottile di una vicenda amorosa» delle valide «prove dell’esistenza di una trama narrativa all’interno del libro poetico».⁵

Questa vicinanza tra poesia e prosa non scioglie comunque le difficoltà insite in una comparazione tra due modelli e mondi letterari tanto differenti. Tuttavia, la visione di Proust e quella di Montale sembrano confluire verso un medesimo punto teorico di notevole importanza: la ricerca ossessiva e insistente della verità, attuabile esclusivamente attraverso un *unicum* in grado di unire il complesso sistema di relazioni che intercorre tra il soggetto e il mondo. «Les grands littérateurs n’ont jamais fait qu’une seule œuvre, ou plutôt réfractée à travers des milieux divers une même beauté qu’ils apportent au monde»,⁶ afferma Proust in una celebre pagina de *La Prisonnière*, Montale, dal canto suo, sottolinea come le sue liriche andrebbero lette come un’opera unica, che raccoglie in sé poesia, prosa e autoanalisi: «La mia poesia va letta insieme, come una poesia sola. Non voglio fare il paragone con la *Divina Commedia*, ma i miei tre libri li considero come tre cantiche, tre fasi di una vita umana»,⁷ dichiara nel 1966, quando *Satura* non era ancora stata composta, per poi ribadire nuovamente, nel giugno del 1977, che «ho scritto solo un libro, di cui prima ho dato il recto, ora dò il verso».⁸

² M. GRIGNANI-R. LUPERINI, *Montale e il canone poetico del Novecento italiano*, Bari, Laterza, 1998, p. 361-368.

³ Per poesia non pura si intende una lirica che contrappone una concretezza oggettiva alla tecnica tardo-simbolista della suggestione e dell’astrazione.

⁴ N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino 1999, p. 13.

⁵ N. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia. (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2002., p. 16.

⁶ M. PROUST, *La Prisonnière*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, p. 877. «i grandi scrittori non hanno mai fatto che una sola opera o, meglio, rifranto attraverso mezzi diversi una medesima bellezza ch’essi recano al mondo». Tutte le citazioni delle *Recherche* sono tratte dall’edizione diretta da Jean-Yves Tadié: M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, 4 tt., Paris, Édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989. D’ora in avanti, viene indicato solo il titolo del singolo volume, seguito dal tomo in numero romano. Per la traduzione italiana, invece, si faccia riferimento a: M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, traduzione italiana a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2012.

⁷ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. LIII.

⁸ E. MONTALE, *Ho scritto un solo libro*, in *Il secondo mestiere, Arte, Musica e Società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1724.

A questa stessa prospettiva teorica, si uniscono corrispondenze contenutistiche talmente peculiari, da escludere il mero accidente. Ci si addentra così in un territorio – quello della poetica comparata – dove i confini tradizionali delle letterature comparate si ampliano, fuggendo qualsiasi forma di dogmatismo, attraverso un criterio prevalentemente induttivo. Esplicitato il mezzo e compreso l'intento dei due autori – la ricerca del vero attraverso la letteratura – restano da chiarire altre due cose: dove si cela la verità, e da cosa viene veicolata? Innanzitutto, la verità inseguita dai due autori si colloca in una dimensione che travalica il senso cronologico del tempo e si inserisce in una realtà individuale, apparentemente, insondabile. Tuttavia, partendo dall'assunto proustiano che «la réalité ne se forme que dans la mémoire»⁹ diviene più semplice capire i meccanismi che stanno alla base della poetica dei due autori. La memoria si comporta come uno scrigno che custodisce tutti i ricordi accumulatisi nell'arco dell'esistenza, un bacino in cui galleggia un passato potenzialmente infinito. Sfortunatamente, questo tesoro non è fruibile intenzionalmente dal soggetto, ma necessita di un *quid* in grado di attivare quella che Proust definisce *memoria involontaria*. Nella *Recherche* le epifanie emergono grazie alle *intermittences du cœur*, sussulti straordinari che interrompono il regolare fluire del tempo, mentre nelle raccolte montaliane sono individuabili gli istanti, definiti «privilegiati» da Contini, che svolgono la medesima funzione. Ma queste *intermittences*, queste sospensioni spazio-temporali, necessitano di una scintilla, un contatto che, come un interruttore, inneschi il congegno memoriale. Tali strumenti sono quanto di più elementare ci si possa immaginare: oggetti quotidiani senza alcun significato particolare, ma che recano *in nuce* l'essenza del vero.

L'intento di questa tesi è quello di porre in luce le potenziali presenze proustiane all'interno delle prime due raccolte poetiche di Montale, individuandole e censendole sistematicamente. Tali implicazioni, già intuite da Contini – che definisce Montale «un Proust [...] alla rovescia» nel 1933 e la sua opera una «Recherche (au sens proustien)» nel 1946 – vengono sporadicamente riproposte dalla critica novecentesca, senza dare luogo, però, a uno studio esaustivo di queste corrispondenze.¹⁰ Gli echi provenienti dall'universo proustiano sembrano

⁹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 182.

¹⁰ Le due citazioni si trovano rispettivamente in: G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 11 e p. 70.

Oltre al già citato Contini si vedano anche, in particolare: G. LONARDI, *Il grande semenzaio: qualche trovata*, in ID., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli 1984, pp. 33-72; A. FABRIZI, *Montale e Proust*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1999; T. DE ROGATIS, *Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di Sotto la Pioggia*,

avere penetrato la poetica montaliana più di quanto potrebbe emergere a un primo sguardo, sia in modo diretto, sia attraverso la mediazione di altri autori o artisti. Si pensi, ad esempio a Bergson, filosofo che ha ampiamente influenzato il concetto di memoria in Proust o a Monet (e di conseguenza all'Impressionismo), figura fondamentale nella *Recherche* e, come si è avuto modo di valutare, anche negli *Ossi di seppia* e ne *Le Occasioni*.

Tuttavia, l'imponente romanzo proustiano ha imposto di scegliere una direzione specifica, individuabile nell'asse di congiunzione tra il passato sepolto e la sua successiva resurrezione, tralasciando le altre vie percorribili che si sono palesate procedendo nell'analisi. Questa linea di lavoro, che potrebbe, ad un primo sguardo, apparire netta e chiusa in se stessa, comprende tutti i fenomeni memoriali e temporali che si manifestano nella dinamica narrativa dei due autori. Inoltre è stata indagata anche la funzione degli oggetti, sia in relazione agli episodi epifanici, sia come rivelatori dei diversi livelli di percezione di cui si costituisce la realtà.

Di fondamentale importanza sono risultate le prime due parti di questo lavoro. La struttura della tesi si muove, infatti, in base all'opportunità di arrivare ai testi montaliani solo dopo avere ricostruito il contesto della ricezione di Proust in Italia e il lavoro critico svolto. La prima parte, che si occupa, appunto, della ricezione del capolavoro proustiano nel panorama italiano degli anni Dieci-Trenta, permette di comprendere quale sia il sostrato culturale in cui si sviluppano le raccolte poetiche montaliane prese in esame in questo lavoro – le quali vedono la luce rispettivamente nel 1925 e nel 1939 – e di capire se questo primo impatto abbia in qualche modo influenzato o mediato la poetica montaliana in relazione al fenomeno proustiano. La seconda, indaga, invece, gli indizi lasciati da Montale e dalla critica precedente, in modo da avere una panoramica esaustiva sulle possibili coincidenze tra i due autori.

Chiarite le premesse da cui muove il lavoro, passo alla descrizione sintetica del suo contenuto:

La prima si compone di tre capitoli: *La ricezione di Proust in Italia: dagli anni Dieci alla fine degli anni Trenta*; *Debenedetti critico proustiano* ed *Echi proustiani nei racconti solariani*.

Il primo capitolo offre una panoramica della ricezione critica del capolavoro proustiano – *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) – nel lasso di tempo che intercorre tra l'uscita del primo volume, *Du côté de chez Swann*, e la fine degli anni Trenta.

Punta del Mesco e Notizie dall'Amiata, in «Allegoria», 62, a. XXII, luglio-dicembre 2010, pp. 7-23. Per approfondimenti, si veda il paragrafo 5.2 di questa tesi: *Riflessi proustiani nelle opere di Montale: Contini, Lonardi, Fabrizi e de Rogatis* a pag. 146.

Ad oggi, il bilancio critico complessivo sulla *Recherche* risulta immenso, tanto che nessun altro autore del XX secolo può vantare una bibliografia così ampia da essere a malapena contenuta (e si parla solamente dei contributi critici pubblicati fino al 1972, ad esclusione degli articoli di giornale e delle recensioni dei libri) in un volume di oltre duecento pagine contenente 19.762.274 voci.¹¹

Tuttavia, pur a fronte di un tale quantitativo di contributi, fino agli anni Settanta vi è «un continuo rimescolamento delle ipotesi»¹² e un'oscillante fortuna della *Recherche*. Da un primitivo entusiasmo negli anni Venti si arriva a un quasi totale silenzio fino al secondo dopo guerra, per avere una ripresa di interesse quando apparve il libro di André Maurois, *À la recherche de Marcel Proust*.¹³

A prescindere da questo altalenante interesse e dalla mancanza di approfondimenti puntuali (la prima edizione critica della *Recherche*, in Italia, risale al 1972), l'opera proustiana ha suscitato subito un dibattito culturale, portando alla nascita e allo sviluppo del *proustismo*, un fenomeno caratterizzato dalla ripresa di alcuni caratteri principali dell'opera, come l'interesse per la psicologia e per le *intermittences du cœur*.

Ciononostante, al di là dei primi entusiastici articoli di giornale, in Italia si dovrà attendere il 1925 per avere un'esaustiva analisi critica.

Nel secondo capitolo, *Debenedetti critico proustiano*, vengono affrontati e ripercorsi i tre saggi di Giacomo Debenedetti, apparsi tra il 1925 e il 1928, dove si delineano e approfondiscono i nuclei centrali della *Recherche* proustiana. Emergono le principali tematiche – memoria e tempo – nonché la struttura dell'opera che si costituisce come una cattedrale *in fieri*, composta da *morceaux choisis*, frammenti che, pur estrapolati dal loro contesto, sono in grado di mantenere la sostanza di cui si compone il romanzo proustiano. Viene inoltre messo in rilievo il rapporto che si instaura tra la musica, in particolar modo quella di Debussy, e la *Recherche*, che si comporta come una sinfonia caratterizzata da un preciso motivo musicale: il «tono Proust» che, come un'aura luminosa, pervade l'intero testo.

Nel terzo capitolo, *Echi proustiani nei racconti solariani*, dopo un breve inquadramento storico-critico della rivista fiorentina «Solaria» – a cui partecipa lo stesso Montale – si cerca di

¹¹ Cfr. J.Y.TADIÉ, *Proust. L'opera, la vita, la critica*, traduzione a cura di F. Sossi, Milano, Il Saggiatore, 2003, p.15. Edizione originale: J.Y.TADIÉ, *Proust, le dossier*, Paris, Belfond, 1983.

¹² *Ivi*, p. 15.

¹³ A. MAUROIS, *Alla ricerca di Marcel Proust*, traduzione italiana a cura di G. Monicelli, Milano, Mondadori, 1956. Edizione originale: A. MAUROIS, *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949.

individuare in quali frangenti narrativi siano rintracciabili fenomeni di carattere proustiano. L'analisi si dipana nel corso del decennio solariano (1926-1936), senza trascurare l'opera di Italo Svevo, in particolare *La coscienza di Zeno*, per molti versi considerata una delle più aderenti al proustismo, sebbene l'autore dichiarò, proprio ad Eugenio Montale, di avere letto la *Recherche* solo successivamente, allorché la critica ha iniziato ad accostarlo all'autore francese. Procedendo nello spoglio dei racconti solariani, è stato possibile individuare almeno quattro autori – Raffaello Franchi, Alberto Carocci (fondatore di «Solaria»), Alessandro Bonsanti e Guglielmo Alberti – nelle cui pagine emergono tematiche care all'universo proustiano. In particolare è stato possibile individuare la ricorrenza quasi costante delle *intermittences du cœur*, un vero e proprio *trait d'union* che collega tra loro i diversi racconti, soprattutto quelli carocciani.

Il proustismo degli anni Venti – seppur caratterizzato da facili entusiasmi e rari approfondimenti – getta le basi per quel sostrato culturale in cui Montale si trova immerso e che, unito, in special modo, alla letteratura e alla filosofia francese costituisce il *background* fondamentale su cui si sviluppa la poetica dell'autore genovese.

La seconda parte di questa tesi si compone di due capitoli: *Bergson, Proust e Montale: dinamiche e affinità* e *Primi studi su Montale e Proust*. Nel quarto capitolo, dopo una rapidissima scorsa al retroterra intellettuale montaliano, l'attenzione viene posta su una figura centrale che si colloca a cavallo tra due secoli: Henri Bergson. Questo filosofo, cruciale per i successivi sviluppi filosofici e scientifici, agisce duplicemente sull'esperienza montaliana. Da un lato ne influenza il linguaggio, dall'altro, mediato attraverso la ricezione proustiana, mette le basi per una poetica della memoria che – sia per Proust che per Montale – si concretizza negli attimi epifanici e nella riemersione involontaria del ricordo. Inoltre, con l'aiuto del lavoro di Stefano Poggi, viene illustrato e approfondito il legame che intercorre tra Proust e Bergson in relazione alla loro visione del fenomeno memoriale: entrambi gli autori, infatti, sviluppano concezioni innovative sul funzionamento della memoria attraverso lo studio delle afasie¹⁴. Tale fenomeno patologico, qui analizzato tramite alcuni passaggi scelti della *Recherche*, mostra come Proust abbia apportato all'interno della sua opera concezioni non solo di carattere letterario e filosofico, bensì anche scientifico, anticipando quanto verrà successivamente dimostrato.

¹⁴ Cfr. S. POGGI, *Gli istanti del ricordo*, Bologna, il Mulino, 1991.

Il quinto capitolo, suddiviso in due paragrafi, ripercorre dapprima le testimonianze di conoscenza dell'opera proustiana da parte di Montale, per analizzare poi, nella seconda parte, i contributi critici inerenti le corrispondenze tra i due autori, emersi nel corso degli anni. Partendo dalle teorizzazioni di Contini si attraversano i territori esplorati da Lonardi, fino ad approdare al primo e unico lavoro, in ambito italiano, completamente dedicato alla comparazione: *Proust e Montale* di Angelo Fabrizi. L'emergere continuativo di temi quali le *intermittences du cœur*, la memoria e il *plaisir* convergono nell'attenta analisi del fenomeno epifanico da parte di Tiziana de Rogatis, che concentra la propria attenzione su tre liriche delle *Occasioni*: *Sotto la pioggia*, *Punta del Mesco* e *Notizie dall'Amiata*.

Dopo avere delineato la ricezione di Proust nel primo trentennio del Novecento italiano e avere analizzato i contributi della critica, nella terza parte, che si compone di due capitoli – *Il tempo nelle dinamiche della memoria e dell'oblio* e *Dal ricordo alla luce: la specificità degli oggetti* – vengono affrontate in modo sistematico alcune concordanze tra i due autori presi in esame. Il lavoro si articola principalmente in una serie di analisi puntuali, che tramite il confronto diretto dei testi, mostrino i punti di contatto tra i due autori. Come accennato in precedenza, la molteplicità dei temi e delle concordanze che si sono rivelate durante la ricerca non hanno permesso di indagare tutti i vari frangenti che si sono presentati, come ad esempio, l'interessante rapporto che unisce Proust e Montale alla musica di Debussy. È stata compiuta così una scelta mirata volta ad approfondire da un lato, quanto già parzialmente emerso dalla critica precedente, dall'altro aspetti che in precedenza non erano ancora pienamente affiorati, come il *topos* della finestra e il perpetuo senso di attesa che accomuna i due autori. Nel sesto capitolo, si indagano da principio le caratteristiche della narrazione poetica montaliana, per poi entrare nel vivo dell'analisi comparata. La memoria, dicotomicamente scissa in volontaria e involontaria, stringe un rapporto indissolubile con il tempo, il quale, a sua volta, è caratterizzato da una frammentazione sincopata, oscillante tra l'attesa della donna amata e del "miracolo" in un divenire vertiginoso e ciclico che trasporta il passato dagli abissi dell'oblio al presente. La centralità dell'«istante privilegiato» che accomuna gran parte delle liriche si accompagna sovente, oltre che alla riemersione dei ricordi, anche ad oggetti evocatori, distinguibili, in base alle loro funzioni in oggetti-ricordo e oggetti epifanici.

Il settimo e ultimo capitolo – *Dal ricordo alla luce: la specificità degli oggetti* – dopo un inquadramento storico sulla rilevanza degli oggetti nel panorama letterario ottoneovecentesco (principalmente di quello francese) – si occupa di individuare le specificità delle

due categorie sopracitate, cercando di cogliere punti di contatto e di lontananza nella poetica dei due autori. Tuttavia, essendo emersi interessanti punti di congiunzione tra la poetica di Claude Monet, Proust e Montale, si è deciso di indagare un elemento oggettuale che sarebbe potuto passare in secondo piano: la luce. Partendo dal presupposto – ampiamente illustrato nella prima parte del capitolo – che ciò che scatena le *intermittences du cœur* non sono gli oggetti in se stessi, ma la loro proiezione impalpabile (gli odori, i rumori, i sapori, ecc.), si è deciso di analizzare questo fenomeno tanto potente quanto scontato. Da un lato la luce è trattata come oggetto impalpabile (ma non per questo immateriale, secondo le leggi fisiche), dall'altro come proiezione di lampade e lanterne magiche che, insieme agli strumenti ottici, vengono utilizzati da entrambi gli autori sia come oggetti a tutti gli effetti, sia come metafore di ordine poetico.

Infine, l'appendice raccoglie tutti i racconti solariani trattati nel terzo capitolo, accompagnati da un cappello introduttivo, per dare modo al lettore di consultare i testi nella loro completezza, in vista di possibili, ulteriori sviluppi della ricerca.

PARTE PRIMA

1

LA RICEZIONE DI PROUST IN ITALIA: DAGLI ANNI DIECI ALLA FINE DEGLI ANNI TRENTA

1.1 GLI ANNI DIECI: D'AMBRA E UNGARETTI

La ricezione critica del capolavoro letterario di Marcel Proust – *À la recherche du temps perdu* – può essere considerata ragionevolmente intricata. Un vero e proprio bilancio critico – che comprenda le risposte della stampa e tutte le opere che si riferiscono alla sua produzione – sarebbe complesso ancora oggi, data l'innumerabile quantità di saggi, studi e monografie che ruotano intorno all'autore e al suo lavoro. Tuttavia, è sensato parlare di una piena e soddisfacente ricezione solo a partire dagli anni Settanta del Novecento, quando, presso la Pléiade, viene effettuata la prima edizione critica dell'opera.¹

A complicare questo travagliato resoconto critico è anche il lasso temporale – incredibilmente lungo per un romanzo – che trascorre tra la pubblicazione del primo e dell'ultimo volume: quattordici anni. Inoltre, secondo Douglas Alden, ci sarebbe stato – almeno fino agli anni Quaranta, periodo di pubblicazione del suo studio – un misconoscimento di Proust da parte dei lettori nati all'inizio del Novecento.² Il mancato interesse si protrasse in realtà fino agli anni Cinquanta, quando apparve il libro di André Maurois, *À la recherche de Marcel Proust*, e la pubblicazione, ad opera di Bernard de Fallois, di due testi inediti: il *Jean Santenil* nel 1952 e il *Contre Sainte-Beuve* nel 1954, i quali suscitarono una rinnovata attenzione nei confronti della *Recherche*.³ Il volume d'apertura – *Du côté de chez*

¹ Cfr. J.Y. TADIÉ, *Proust, L'opera, la vita, la critica*, cit., p. 15.

² Cfr. D.W. ALDEN, *Marcel Proust and His French Critics*, Los Angeles, Lymanhouse, 1940.

³ A. MAUROIS, *Alla ricerca di Marcel Proust*, traduzione italiana a cura di G. Monicelli, Milano, Mondadori, 1956. Edizione originale: A. MAUROIS, *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949.

Cfr. J.Y. TADIÉ, *Proust, L'opera, la vita, la critica*, cit., p. 165.

Swann – pubblicato a spese dell'autore presso Grasset, vede la luce nel novembre del 1913 e annovera tra i suoi primi lettori Jean Cocteau e Lucien Daudet.⁴

Se il primo scrive sull'«Excelsior» (il 23 novembre) che il romanzo proustiano è «une *miniature géante*, pleine de mirages, de figures, de jardins superposés, de jeux entre l'espace et le temps, de larges touches fraîches à la Manet»;⁵ il secondo, su «Le Figaro» (il 27 novembre), lo accoglie direttamente come un capolavoro, studiandone i rapporti che intercorrono tra l'analisi e la sensibilità, nonché il *sens social* e lo stile preciso e ricco di immagini: «simple, à force de complexité invisible»⁶. Ma è di Paul Souday, recensore del «Temps», il merito, se così si può dire, di avere destato l'interesse del pubblico, sottolineando l'inconsistenza e l'inutilità della materia trattata da Proust, pur riconoscendone il talento e «des éléments précieux dont l'auteur aurait pu former un petit livre exquis».⁷

Il 10 dicembre 1913, contemporaneamente alla recensione di Souday, appare su la «Rassegna contemporanea», nella rubrica *Cronaca di Letteratura Francese*, il primo articolo italiano dedicato alla *Recherche*, a cura di Lucio D'Ambra – pseudonimo di Renato Eduardo Manganella – intitolato come l'omonimo volume: *Du côté de chez Swann*.⁸

⁴ Jean Cocteau (Maisons-Laffitte, 1889 - Milly-la-Forêt, Fontainebleau, 1963). Scrittore e drammaturgo francese. Si dedicò, in modo poliedrico alla poesia, al romanzo, al teatro, al cinema, alla pittura e al disegno, illustrando molti suoi libri. Nella sua copiosa produzione si trovano tracce di tutti i movimenti d'avanguardia, da lui tentati più come sperimentatore che come vero e convinto aderente. Fu una delle personalità più vivaci e più discusse della letteratura contemporanea, membro dell'Académie Française dal 1955. Tra le sue opere più conosciute: *La danse de Sophocle* (1912); *Les enfants terribles* (1929); *La machine infernale* (1935); *Les parents terribles* (1938); *Aigle à deux têtes* (1948); *Orphée* (1950); *Le testament d'Orphée* (1960). Per informazioni più dettagliata sulla vita e le opere di Cocteau si faccia riferimento a: C. ARNAUD, *Jean Cocteau*

Lucien Daudet (Paris, 1878 – Paris, 1946), scrittore francese e amico intimo di Marcel Proust. Si veda lo scambio epistolare tra i due: M. PROUST, *Mon cher petit: lettres à Lucien Daudet*, Gallimard, Paris, 1991.

⁵ J. COCTEAU, *Marcel Proust*, «Excelsior», 23 novembre 1913.

⁶ L. DAUDET, *Du côté de chez Swann*, «Le Figaro», 27 novembre 1913. Successivamente inserito in: L. DAUDET, *Autor de soixante lettres de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1929, pp. 81-86.

Cfr. anche: J.Y. TADIÉ, *Proust, L'opera, la vita, la critica*, cit., p. 161.

⁷ P. SOUDAY, *Du côté de chez Swann*, «Le temps», 10 dicembre 1913, successivamente in P. SOUDAY, *Marcel Proust*, Paris, Kra, 1927.

⁸ La «Rassegna contemporanea» è una rivista letteraria fondata da Giovanni Antonio Colonna e Vincenzo Picardi. Venne fondata nel gennaio 1908 e pubblicata fino a maggio del 1915.⁸

Lucio D'Ambra è lo pseudonimo di Renato Eduardo Manganella (Roma, 1 settembre 1880- Roma, 31 dicembre 1939). Scrittore, giornalista, critico letterario e teatrale, drammaturgo, regista e produttore cinematografico. Entrato in contatto con l'ambiente letterario romano, inizia l'attività giornalistica e teatrale. Fu redattore del *Capitan Fracassa* e collaboratore del quotidiano conservatore *L'opinione*. Nel 1909 pubblicò il suo primo romanzo, *Il miraggio* con lo pseudonimo Lucio D'Ambra, scelto per lui da Ugo Ojetti. Frequentò oltre a Ojetti, L. Zuccoli, L. Capuana e L. Pirandello, con il quale ebbe un forte legame. Scrisse come critico teatrale per «La tribuna». Nel 1918 fonda la propria casa di produzione la «Lucio D'Ambra film». Intrattenne rapporti, anche, con il filosofo e critico Adriano Tilgher. Nel 1923 costituisce, presso il Teatro Eliseo di Roma, la compagnia Teatro degli Italiani, insieme a Mario Fumagalli e Santi Severino. Lo scopo era quello di valorizzare la drammaturgia italiana, attraverso le sovvenzioni promesse dal regime fascista. Nel 1928, su proposta di alcuni

Ricordate questo nome e questo titolo: Marcel Proust e *Du côté de chez Swann*. Tra cinquant'anni i nostri figliuoli ritroveranno forse l'uno e l'altro accanto a Stendhal. [...] Io so che a me sembra di dover salutare un nuovo grande scrittore, ma non di quelli che sono grandi solamente nelle compiacenti *réclames* degli editori facili agli aggettivi: bensì di quelli che sono grandi perché già lasciano vedere ai contemporanei il posto che occuperanno, per i posteri, nella storia della letteratura. [...] E qui secondo me, d'un capolavoro si parla. Questa prima parte della trilogia di Marcel Proust è la manifestazione impressionante d'una intelligenza meravigliosamente limpida e libera e d'una sensibilità straordinariamente affinata e personale. [...]. Questo romanzo è costruito come una sinfonia. [...] È un libro d'analisi, questo, il più acuto, sottile, penetrante, profondo libro di analisi che sensibilità di scrittore abbia creato dopo Stendhal. [...] possiede uno stile che aderisce meravigliosamente, piega per piega, sinuosità per sinuosità al suo sottile pensiero. L'espressione supera anzi sovente, in intensità, l'impressione ricevuta. Ogni parola sembra la prima capitata, in una scrittura di getto sotto la penna dello scrittore. Ma, se ci fermiamo a guardare, osserveremo che quella parola è la sola che poteva e doveva essere detta. Ogni immagine – e qui ce ne sono a migliaia e indimenticabili – offre alla realtà uno specchio in cui noi dopo averla veduta attorno a noi la troviamo riflessa meravigliosamente nell'arte e nella sensibilità d'un prodigioso scrittore. È l'opera magistrale d'un filosofo e di un artista insieme. [...] La sua analisi intuitiva va più oltre che qualunque altra nella sensibilità degli esseri e il suo stile ha, come ho detto, meravigliose sveltezze per tradurre quanto v'ha di fuggevole, d'inafferrabile, d'impreciso in quelle più profonde impressioni che costituiscono, si può dire, l'invisibile tessuto della nostra vita interiore.⁹

L'importanza dello scritto di D'Ambra – breve e non particolarmente articolato – risiede nel suo primato: bisognerà attendere all'incirca sei anni per leggerne un altro. Tale articolo, pur non essendo dotato di una critica puntuale e approfondita, si dimostra profetico nell'ipotizzare la presenza di Proust nei futuri programmi ministeriali. È presente anche un accenno al registro stilistico proustiano: ricercato, ricco di metafore e in grado di creare immagini indimenticabili, riflessi del reale proiettati all'interno di un'opera d'arte senza

membri dell'Académie française, fu insignito da R. Poincaré del titolo ufficiale della Legion d'onore. Nelle sue opere è sempre presente una vena moralistica e romantica che si focalizza sui valori morali tradizionali, come quelli della famiglia e del cattolicesimo. Le sue istanze conservatrici fecero in modo che, seppur con qualche contraddizione, D'Ambra fosse uno scrittore gradito al regime fascista, che nel 1937 lo nominò accademico d'Italia.

Fu uno scrittore decisamente prolifico, e molti dei suoi romanzi sono raccolti in sette trilogie: *Trilogia delle passioni*, *Trilogia romantica* (dove è presente *Fantasia di mandorli in fiore*), *Trilogia della vita in due*, *Trilogia del patriarcato*, *Trilogia delle ombre*, *Trilogia sociale* e *Trilogia spirituale* (incompiuta). Tradusse A. De Musset, *Confessione di un figlio del secolo*. Durante il ventennio fascista fu un grande sostenitore della politica demografica del regime.

⁹ L. D'AMBRA, *Du côté de chez Swann* in «La rassegna contemporanea», anno VI, serie II; fasc. XXIII, pp. 822-824. Reperibile anche nei seguenti volumi: C. PASQUALI, *Proust, Primoli, la moda*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961, pp. 59-62 e P. PINTO-G. GRASSO, a cura di, *Proust e La critica italiana*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1990, pp. 1-3.

precedenti. Perché – e di questo D’Ambra si accorge – le innovazioni che il *Du côté de chez Swann* apporta al mondo romanzesco sono evidenti e vanno di pari passo all’abilità dell’autore francese di descrivere le sfumature psicologiche dei personaggi, in un susseguirsi di impressioni artistiche e filosofiche atte a descrivere quanto di più fuggevole e inarrestabile si presenti alla nostra coscienza.

D’Ambra ha un altro primato, – oltre a quello di recensire e cogliere le novità del romanzo proustiano – avvicina l’autore della *Recherche* a Stendhal. L’accostamento tra Proust e Stendhal indica la volontà di trovare dei collegamenti tra i due narratori con l’intenzione di mettere la giovane opera proustiana all’altezza di un autore universalmente riconosciuto per le sue doti letterarie. In effetti, almeno dalla prospettiva di D’Ambra, esistono diversi punti di congiunzione nel lavoro dei due romanzieri francesi. Uno dei più rilevanti è identificabile nella capacità descrittiva riferibile alle sfumature psicologiche sia dei singoli personaggi sia dell’intera società: un *unicum* internamente frammentato dalle classi sociali, in perpetua lotta l’una con l’altra. Per Stendhal, infatti, il romanzo assume la funzione di documento storico in grado di superare il modello francese di impianto classico e, soprattutto, ne *Le rouge et le noir*, traccia un affresco impietoso della società reazionaria post-napoleonica, mostrando le ambizioni, il cinismo e l’ipocrisia di cui si nutrono quotidianamente i rapporti umani, elementi presenti e ampiamente sviluppati anche nell’opera proustiana. Ad accomunarli occorre un ulteriore aspetto:

Notre plus grand romancier, Stendhal, étudiait les hommes comme des insectes étranges, qui vivent et meurent, poussés par des forces fatales; son seul souci était de déterminer la nature, l’énergie, la direction de ces forces; son humanité ne sympathisait pas avec celle de ses héros, il restait supérieur à leur misère et à leur folie, il se contentait de faire son travail de dissection, exposant simplement les résultats de ce travail. L’œuvre du romancier doit cesser où commence celle du moraliste.¹⁰

Émile Zola, nella sua analisi puntuale, individua una delle tematiche ricorrenti nella *Recherche*: lo studio sistematico del comportamento umano alla stregua di quello degli insetti. Tale fenomeno, affascinante ed accostabile all’interesse proustiano per tutto ciò che ruota attorno all’osservazione attraverso strumenti ottici di varia fattura (si veda il capitolo 7 al paragrafo 7.3.2 *Strumenti ottici*), viene individuato anche da Cajumi e Prezzolini, come illustrato nel paragrafo seguente.

¹⁰ É. ZOLA, *Causeries dramatiques*, Paris, Claude Tchou Cercle du Livre Précieux Editeur, 1968, p. 78.

D'Ambra – precoce non solo nel recensire il *Du côté de chez Swann*, ma anche nell'assimilare alcuni dei temi cari ai due autori – individua anche quanto allontana le due opere. In questa fugace, ma sorprendentemente intuitiva e predittiva analisi comparata, il recensore italiano sottolinea anche la notevole differenza di stile: asciutto, spoglio, agli antipodi del lirismo romantico per Stendhal, dettagliato, abbondante e fortemente metaforico per Proust.

Dopo la fine della seconda guerra mondiale, il nome di Lucio D'Ambra cade progressivamente nell'oblio. Scrittore prolifico – tra i suoi lavori si annoverano romanzi, biografie romanzate e ben sette trilogie – viene relegato ai margini degli studi letterari, fino ad esserne totalmente escluso. Il motivo di tale rifiuto potrebbe essere riconducibile all'immobilismo politico dimostrato dallo scopritore italiano di Proust durante il ventennio fascista, nonostante la viva opposizione alle azioni più estreme perpetrate dalla dittatura vigente¹¹. In ogni caso, risulta complicato comprendere i reali motivi che portarono al totale disinteresse nei confronti della sua produzione artistica, sebbene, ad onor del vero, vada evidenziato un periodare poco accattivante e uno stile narrativo antiquato e statico. Ciononostante, in seno a questa tesi, desta un certo interesse un'opera del 1931: *Fantasia di mandorli in fiore*. In questo romanzo aleggiavano impressioni dal sapore proustiano, se non altro per intenti e tematiche.

La narrazione – come illustrato nella dedica al Senatore Conte Romeo Gallenga-Stuart¹², che anticipa l'inizio di *Fantasia di mandorli in fiore* – si sviluppa attorno alla

nostalgica malattia del ricordare. E questo libro, questo poema dell'adolescenza, nasce appunto da quei ricordi. [...] Nulla è cronicamente esatto di quanto qui si racconta. Ma tutto è spiritualmente esatto di quanto qui ritorna e rivive. La tua impareggiabile madre [...] e la Madre mia- mia luce più luminosa d'ogni luce possibile- si fondono e si confondono nella mamma del mandorleto[...].¹³

¹¹ Quando la Polonia fu invasa dalla Germania nazista D'Ambra scrisse: «Dio risparmi all'Europa pazza il finimondo!». Oggi possiamo leggere i suoi diari raccolti in *Gli anni della feluca*, a cura di G. Grazzini, Roma, Lucarini, 1989. Vale la pena anche di ricordare che nell'aprile 1938 il romanzo di D'Ambra, *Cinque donne per la strada*, che stava uscendo a puntate sul *Popolo di Roma*, fu sequestrato con l'accusa di insensibilità patriottica e per francesismo. Si veda in merito l'articolo di Lucio Villari, *Sporca Feluca*, «La Repubblica», 15 luglio 1989.

¹² Romeo Adriano Gallenga-Stuart (Roma, 27 febbraio 1879 – Roma, 11 gennaio 1938). Conte e politico italiano. Laureato in storia dell'arte, organizzò nel 1910 i primi campionati sportivi universitari, che si disputarono a Perugia. Intraprese la carriera politica in giovane età e, nel 1910, venne eletto deputato, il più giovane della legislatura. Nel 1912 rappresentò il governo italiano ai giochi olimpici di Stoccolma. Il 2 marzo 1929 fu nominato senatore.

¹³ L. D'AMBRA, *Fantasia di Mandorli in fiore*, Milano, Mondadori, 1938, p.8.

Insistendo ripetutamente sull'importanza della reminiscenza, l'accento viene posto sulla memoria. Il racconto, che si struttura su di un piano spirituale in grado di concatenare i ricordi, è stato pubblicato all'incirca quattro anni dopo l'uscita dell'ultimo tomo della *Recherche*, *Le Temps retrouvé*. Questo fatto – che permette di ipotizzare la conoscenza totale dell'opera di Proust da parte di D'Ambra – mette in luce, oltre alla forte connessione con la tematica memoriale, un altro omaggio – che oserei definire volontario – al capolavoro francese. Nella dedica al Senatore Conte si legge infatti che il tempo «ritorna e rivive», come avviene nella dinamica proustiana in cui tempo e memoria si fondono, donando ai ricordi la possibilità di riaffiorare tramite un'*intermittence du cœur* che permette al soggetto di rivivere nella sua pienezza un momento passato.

Il risalto dato al personaggio della madre del mandorleto, «mia luce più luminosa di ogni luce possibile», coincidente con le figure materne dell'autore e di Gallenga-Stuart, ricorda la stessa passione filiale con cui viene trattata la mamma del Narratore proustiano, dove l'amore del figlio verso il genitore viene descritto con tanta accuratezza e profondità.

Così dovrebbe essere più tardi Fantasia di mandorli in fiore: primo sportello di trittico, primo tempo, primo volo della Vita d'un uomo: il volo della vita ancora fantastica, l'irrealtà del reale, la divina favola puerile e adolescente. Poi sarà, ultimo, il terzo sportello, - Conversazioni di mezzanotte, - volo in discesa della vita su cui già s'allunga l'ombra della Morte [...]. E, al centro, sarà – tumultuosa e infernale- la vita, la vita grigia, mediocre, trita, senz'ali, senz'aria, senza sfondi, veduta a mezzo cammino, al ponte dell'età, al transito dei cinquant'anni, trapasso da tutti i sogni vaghi e sparsi a tutt'i riepiloghi inesorabilmente precisi, trapasso dal mondo sognato al vissuto: La sosta sul ponte.¹⁴

L'intenzione di dare un seguito a *Fantasia di mandorli in fiore* resta una semplice idea, ma nel valutarne la genesi Lucio D'Ambra costituisce un progetto di ampio respiro basato, almeno così potrebbe sembrare, sulla linea del proustismo: il racconto di una vita intera, in bilico tra realtà e percezione («l'irrealtà del reale») sostenuta dalla «nostalgica malattia del ricordare».

Come accennato all'inizio di questo paragrafo, bisognerà attendere il 1919 per avere un altro parere proveniente dall'Italia sul capolavoro proustiano:

Non posso dirvi quel che c'è in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; non c'è una trama; c'è un'infinita di trame; è tutto un groviglio di trame che si

¹⁴ *Ivi*, p. 9.

accavallano all'infinito. È un monumento di psicologia che Marcel Proust si è proposto di erigere sul modello di quelle "memorie" di Saint-Simon, che tanto gli sono famigliari. [...] Ma in questo stile che ha l'aria di nulla, in questo stile placido, in questo stile zeppo di congiunzioni, di parentesi, di pronomi relativi e di parole alle quali è stato tolto ogni lucido, in questo stile che "riferisce", che "s'ostina a riferire", v'accorgerete che, insensibilmente, delle figure hanno preso vita, sono vive, vive, colte nel fondo dell'anima; e quando avete finito il libro, una intera società, un intero popolo, un mondo intero, v'è stato animato, indimenticabilmente. [...] Questo scrittore dalle analisi minuziose, a cui non sfugge la minima emozione, che fruga nelle più segrete e remote risonanze della vita sentimentale, è forse un nuovo Stendhal.¹⁵

Giuseppe Ungaretti contribuisce alla ricezione critica della *Recherche* negli anni Dieci, pubblicando un articolo dedicato al secondo volume dell'opera, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, su «L'Azione», giornale genovese fondato nel medesimo anno d'uscita della recensione ungarettiana.¹⁶ Vincitore del premio Goncourt, questo secondo tomo permette a Ungaretti di aggiungere un ulteriore tassello all'immensa cattedrale proustiana. Sicuramente facilitato nel suo compito di recensore dalla lettura di queste pagine inedite, apporta nuove considerazioni su quello che sembrerebbe apparire un lavoro considerevolmente intricato. La presenza di più trame («non c'è una trama; c'è un'infinità di trame») costituisce un groviglio di storie che intessono non un libro nel libro, ma romanzi e sotto romanzi. «Un mondo essenzialmente anti-romantico», caratterizzato da un'evidente struttura circolare supportata da un'analisi psicologia individuale e di società, già evidenziata nell'articolo del 1913. Tale capacità analitica e di scandaglio delle profondità umane è supportata dallo stile, in grado di trasformare inconsistenti ombre di passaggio in personaggi vivi e tangibili. Ungaretti, in accordo con quanto sostenuto da Lucio D'Ambra, considera le capacità analitiche di Proust alla stregua di Stendhal, ancora incapace, probabilmente per la mancata lettura di tutta l'opera, di mettere a fuoco le differenze tra i due autori.

¹⁵ G. UNGARETTI, *Il premio Goncourt risuscita i morti?*, in «L'Azione», 28 Dicembre 1919, pp. 20-26. Successivamente in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 27-33.

¹⁶ «L'Azione» era stata fondata nel 1919, a Genova, dall'on. socialista Orazio Raimondo, avvocato penalista. Il giornale sostenne l'impresa di Fiume e pubblicò la «Carta del Carnaro», la costituzione di Fiume stilata da D'Annunzio, ma ispirata da De Ambris. Tra i collaboratori della rivista c'erano Giuseppe Prezzolini, Mario Puccini, Vincenzo Cardarelli, Francesco Flora, Eugenio Montale, Luciano Folgore, Camillo Sbarbaro.

1.2

GLI ANNI VENTI E TRENTA: DALL'HOMMAGE ALLE RECENSIONI ITALIANE DEGLI ANNI TRENTA

1.2.1 L'HOMMAGE A MARCEL PROUST E L'ARTICOLO DI CECCHI

Grazie al ruolo centrale che Parigi riveste negli anni Venti e all'indiscussa supremazia della sua tradizione letteraria, la maggior parte degli intellettuali europei è in grado di leggere il francese. Ciò nonostante, la lettura di Proust risulta complessa e difficile, oltre che particolarmente lunga e articolata. Antoine Compagnon ricorda che nel momento della prima pubblicazione integrale dell'opera, avvenuta a circa un decennio di distanza dalla fine del primo conflitto mondiale, i lettori si trovarono di fronte a un romanzo che «donna l'impression d'un monument d'une autre ère, d'un monstre préhistorique èchouché dans les années folles».¹⁷

Il rilievo assunto dalla letteratura francese – che vanta tra le sue qualità «l'ordine, la chiarezza e la logica» proprio perché «se n'è fatta una bandiera, a furia di ordinare e di chiarire, di analizzare e di scoprire tutte le pieghe più riposte dell'anima, è giunta al fenomeno Proust» – ha un'eco maggiore al di fuori della Francia e addirittura dall'Europa, considerando che, già durante gli anni Venti, negli Stati Uniti si riscontrava, nel romanzo di Proust, un classicismo che «implies this never-ending inquest in the nature of man which is the essence of French literary tradition».¹⁸

Ad eccezione dei saggi di Giacomo Debenedetti, a cui è dedicato il capitolo successivo, la situazione italiana nella ricezione della *Recherche* non si discosta molto da quella francese.

¹⁷ A. COMPAGNON, *Proust entre deux siècles*, Paris, Edition du Seuil, 1989, pp. 26-27.

¹⁸ G.B. ANGIOLETTI, *Nuova letteratura francese*, Torino, «La fiera letteraria», II, 48, 1926, p. 5.; D.W. ALDEN, *Marcel Proust and His French critics*, cit., p. 43. «Classicism implies this never-ending inquest in the nature of man which is the essence of French literary tradition».

L'opera, pur essendo accolta con un certo entusiasmo, non conosce una vera collocazione critica fino agli anni Cinquanta. Tale ritardo – accompagnato da una produzione di articoli e saggi nettamente inferiore rispetto alla Francia – può essere ascritta a motivi di vario ordine. Se è vero che gli intellettuali dell'epoca non avevano grandi difficoltà nel fruire le opere in lingua francese, va comunque rilevata la lentezza con cui il testo di Proust venne tradotto.

Natalia Ginzburg a cui si deve la prima traduzione italiana del *Du côté de chez Swann*, incaricata da Giulio Einaudi, inizia il lavoro nel 1937. Con lo scoppio della seconda guerra mondiale, il manuale viene smarrito e ritrovato solo al termine del conflitto; serviranno così ventitré anni per leggere in italiano la prima parte del lavoro proustiano, mentre bisognerà attenderne altri quattro per fruire dell'opera completa interamente tradotta.¹⁹ Si tratta dunque di un lasso temporale superiore a un ventennio che, senza dubbio, ha influito sulla ricezione globale dell'opera.

Parallelamente alle difficoltà di traduzione, la massiccia presenza dell'egemonia crociana tendeva a creare non poche difficoltà alla critica tematica e stilistica che tentava di affermarsi durante quegli anni e, tale situazione, contribuì a creare una certa immobilità, nonché ritrosia nell'affacciarsi al nuovo fenomeno romanzesco generato da Proust.²⁰

A differenza dei contributi di D'Ambra e Ungaretti, scevri da influenze d'oltralpe, quelli degli anni Venti hanno una certa affinità con gli articoli apparsi sull'*Hommage à Marcel Proust*, monografia dedicata all'autore francese dalla «Nouvelle Revue Française» nel gennaio del 1923, all'indomani della morte di Proust.²¹ L'idea generale è quella di un classicismo

¹⁹ N. GINZBURG, *Come ho tradotto Proust*, in «La stampa», 11 dicembre 1963. Successivamente in *Prefazione a M. Proust, La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1990 e in A. Albanese e F. Nasi, a cura di, *L'Artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Ravenna, Longo, 2015, pp. 260-268.

²⁰ Benedetto Croce è stato un detrattore di Proust, tuttavia, in questa tesi non vengono analizzati i suoi contributi in quanto pubblicati dopo il 1939. Il primo saggio dedicato all'autore è del 1945: *Un caso di storicismo decadentistico*, in *Discorsi di varia filosofia*, Bari, Laterza, 1945. Di seguito riporto alcuni testi di interesse sull'argomento: P. BONETTI, *L'etica di Croce*, Roma-Bari, 1991; V. STELLA, *Croce e Proust*, in AA. VV., *Benedetto Croce e la cultura del Novecento*, numero monografico dedicato a B. Croce, «Ricontri», 1988, X, nn. 1-2; S. CINGARI, *Benedetto Croce e la crisi della civiltà europea*, Rubettino, 2013.

²¹ La «Nouvelle Revue Française» è una rivista francese fondata da A. Gide, J. Copeau, A. Ruysters e J. Schlumberger nel 1909. Dal 1919 al 1925 venne diretta da J. Rivière (1919-25) e, successivamente, fino al 1925, da J. Paulhan. Dal 1911 vi si affiancò l'opera dell'omonima casa editrice, sotto la direzione tecnica di G. Gallimard. La rivista tentò di affermare la libertà della creazione artistica e di superare il simbolismo. Inoltre, sostenne la necessità di una severa morale letteraria e propose un cambiamento nella visione dei valori europei, senza fare distinzioni tra scuole o partiti. Ebbe importanza europea, specialmente negli anni tra le due guerre mondiali, anche per valore di collaboratori quali: A. Gide, P. Valéry, J. Giraudoux, J. Romain, P. Claudel, J. Benda, A. Thibaudet, J. Supervielle, P. MacOrlan, C. Du Bos, J. Giono, A. Malraux, A. Bréton, L. Aragon). La rivista interruppe l'attività nel 1940.

rinnovato, che «il s'agit de réagir contre le symbolisme et l'esprit fin de siècle pour poser le bases d'un nouveau classicisme» rappresentativo «des lectures d'un époque».²²

L'*Hommage* si divide in quattro sezioni: *Souvenirs* in cui sono presenti le testimonianze e i ricordi degli amici dello scrittore, *L'œuvre* contenente gli interventi della critica francese, *Témoignages étrangers* con gli interventi critici stranieri e infine *Divers* che racchiude due saggi: *Sur la tombe de Marcel Proust* di Mauriac e *Le Manuscrit* di Anonymes.²³

Se da un lato viene evidenziato il rapporto che la *Recherche* intrattiene con la tradizione francese, dall'altro l'opera proustiana viene inserita all'interno di uno *Zeitgeist* che interessa non solo Proust, ma anche la speculazione bergsoniana, l'impressionismo pittorico e le teorie di Einstein. È chiaro che le diverse linee interpretative raramente sono assolute: spesso vengono sovrapposte e mostrano i diversi punti di contatto che hanno le une con le altre.

Firma di spicco nell'*ensemble* dell'*Hommage* è quella di Ernst Robert Curtius – il quale intrattenne anche un breve scambio epistolare con Proust – che, in apertura al suo

²² F. T. PASCALE, *À la recherche du temps perdu en France et en Allemagne (1913-1958)*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 76 e 97.

²³ Di seguito sono riportati tutti i contenuti dell'*Hommage à Marcel Proust*: Anonymes, *Note biographique [Marcel Proust]*; A. de Noailles, *Souvenirs du cœur*; M. Barrès, *Hommage [à Marcel Proust]*; L. Daudet, *Hommage [à Marcel Proust]*; R. Proust, *Marcel Proust intime*; R. Dreyfus, *Marcel Proust aux Champs-Élysées*; R. de Billy, *Une amitié de trente-deux ans*; R. Hahn, *Promenade*; F. Gregh, *L'époque du Banquet*; G. de Lauris, *Quelques années avant Swann*; L. Daudet, *Transpositions*; J.-É. Blanche, *Quelques instantanés de Marcel Proust*; G. Gallimard, *Première rencontre*; P. Soupault, *Marcel Proust à Cabourg*; G. de La Rochefoucauld, *Souvenirs et aperçus*; W. Berry, *Du côté de Guermantes*; L.-P. Fargue, *Portraits*; V. Larbaud, *Entrevisión*; J. Cocteau, *La voix de Marcel Proust*; P. Morand, *Notes*; J. Truelle, *Marcel Proust juge de ses personnages*; J. Porel, *L'imagination dans l'amitié*; H. Bardac, *Marcel Proust divin*; R. Fernandez, *L'accent perdu*. *L'œuvre*: R. Boylesve, *Premières réflexions sur l'œuvre de Marcel Proust*; P. Valéry, *Hommage [à Marcel Proust]*; A. Gide, *En relisant Les Plaisirs et les Jours*; H. Duvernois, *Proust historien d'une société*; A. Thibaudet, *Marcel Proust et la tradition française*; J. Boulenger, *Sur Marcel Proust*; P. Desjardins, *Un aspect de l'œuvre de Proust: dissolution de l'individu*; J. Jaloux, *Sur la psychologie de Marcel Proust*; A. Maurois, *Attitude scientifique de Proust*; C. Du Bos, *Points de repère*; L. Martin-Chauffier, *Marcel Proust analyste*; J. Rivière, *Marcel Proust et l'esprit positif*; B. Crémieux, *Note sur la mémoire chez Proust*; R. de Traz, *Note sur l'inconscient chez Marcel Proust*; J. de Lacretelle, *Les clefs de l'œuvre de Proust*; C. Vettard, *Proust et le temps*; E. Cabire, *La conception subjectiviste de l'amour chez Marcel Proust*; R. Allard, *Les arts plastiques dans l'œuvre de Marcel Proust*; P. Drieu la Rochelle, *L'exemple*; H. Ghéon, *Quelques mots*; P. Brach, *De Balbec à Venise*; F. Fosca, *La couleur temporelle chez Marcel Proust*; P. Fierens, *Anticipation*; M. C. Marx, *Du plaisir de lire Marcel Proust*. *Témoignages étrangers*: Collectifs, *Hommage d'un groupe d'écrivains anglais [à Marcel Proust]*; J. Middleton Murry, *Témoignage d'un critique*; S. Hudson, *Témoignage d'un romancier*; D. Ainslie, *Témoignage d'un ami*; E. Robert Curtius, *Marcel Proust*; J. Ortega y Gasset, *Le temps, la distance et la forme chez Proust*; E. Cecchi, *Marcel Proust et le roman italien*; C. Rimestad, *Extraits de deux chroniques*; A. Ruhe, *Lettre de Suède*; E. Fitzgerald, *Lettre des États-Unis*; M. I. Proust, *La Prisonnière (Fragments)*: I. *Une matinée au Trocadéro* - *La Prisonnière (Fragments)*: II. *La Mort de Bergotte*; Anonymes, *Esquisse d'une bibliographie*. *Divers*: F. Mauriac, *Sur la tombe de Marcel Proust*; Anonymes, *Le Manuscrit*. Tutti gli articoli dell'*Hommage* sono reperibili in: AA.VV., *Les Cahiers Marcel Proust. Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927.

contributo, tenta di dare una risposta alla seguente domanda: «Qu'avons-nous éprouvé à notre premier contact avec les livres de Proust?». ²⁴ La sensazione è quella di trovarsi di fronte a un territorio vergine, ancora inesplorato che suscita una «brusque surprise de toucher à quelque chose d'inconnu; de palper une substance nouvelle et dont la structure nous échappait» ²⁵.

Una materia nuova, dunque, caratterizzata da una struttura complicata da inquadrare. La vera difficoltà, prosegue Curtius, è capire se ci si trovi di fronte a una nascente forma d'arte oppure a un nuovo modo di intendere la vita.

Dans Proust se ne saurait jamais dissocier la beauté de la vérité. L'émotion grave et purifiante suggérée par l'évocation des mystères de la vie; le contentement intime causé par la mise en évidence des infiniment petits de notre existence; le bonheur ressenti à la révélation de sa richesse insoupçonnée; l'introduction à un vie intérieur plus profonde: tels sont les dons que nous recevons de l'art de Proust, mais baignés dans même atmosphère et fondus dans une même harmonie. ²⁶

Gli elementi individuati da Curtius – la bellezza strettamente legata alla verità, le emozioni suggerite dai misteri della vita, l'intima felicità dalle piccole cose che delineano l'esistenza – sono immersi nell'atmosfera peculiare e specifica di cui si compone la *Recherche*. Una vera e propria *brume* in cui ogni cosa viene immersa e che unisce i diversi frammenti dell'opera. Proust, pur nutrendosi dell'*esprit français*, e in particolare del contributo di Ruskin e Saint-Simon, deve essere inserito all'interno del quadro europeo che va delineandosi in quegli anni, evitando di valutare la sua opera come un romanzo di analisi. Egli, infatti, è un autore incredibilmente sorprendente che «dépassé Flaubert par l'intelligence comme il dépasse Balzac par les qualités littéraires et Stendhal par la compréhension de la vie et de la beauté.

²⁴ Ernst Robert Curtius Thann, Alsazia, 1886- Roma 1956). Critico e storico della letteratura, professore di filologia romana a Bonn, Marburgo e Heidelberg, ha dedicato gran parte delle sue ricerche a Dante e ai problemi culturali e spirituali della Francia. Fu amico di A. Gide, M. Scheler, S. George, S.P. Sartre, T. Mann. Tra le sue opere maggiori ricordiamo: *Die Literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*, 1919; *Französischer Geist in neuen Europa*, 1925; *Die literarästhetik des Mittelalters* 1938.

Citazione da: E.R. CURTIUS, *Marcel Proust*, in AA.VV., *Hommage à Marcel Proust*, cit., pp. 282-286. Si veda anche E.R. CURTIUS, *Marcel Proust*, traduzione e introduzione di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1985, Ed. orig.: *Marcel Proust in Französischer Geist im neuen Europa*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.

²⁵ E.R. CURTIUS, *Marcel Proust*, cit., p. 282.

²⁶ *Ivi*, p. 285.

C'est donc qu'il devra prendre rang comme fondateur d'un royaume qu'il ne partage avec aucun autre». ²⁷

Jacques Rivière²⁸ – che dopo la morte di Proust, curò l'edizione delle parti mancanti della *Recherche* – all'interno dell'*Hommage* presenta *Marcel Proust et l'esprit positif*, uno dei contributi critici di maggiore spessore, dichiara: «Si quelque chose peut bien caractériser Proust au principe, c'est l'épithète, chère à Freud, de polymorphe». ²⁹ L'eclittismo dell'autore parigino si declina non solo nello stile elegante e ricercato e nella manifestazione di una profonda conoscenza culturale, ma anche e soprattutto nell'assoluta novità di analizzare i sentimenti e le emozioni. Come Freud, Proust inaugura un nuovo modo di interrogare la coscienza e di mostrare l'illusione che sostiene la nostra vita. Inoltre, allo stesso modo di Curtius, Rivière utilizza un paragone botanico: vede il romanzo al pari di una vegetazione ricca di pensieri ed emozioni, dove tra l'opera e l'autore si stabilisce un legame vitale e profondo. Un vincolo così forte che sembra consumare l'autore stesso: «Marcel Proust» scrive ancora Rivière, «est mort de cette même impéritie qui lui a permis d'écrire son œuvre». ³⁰

Charles Du Bos – che fornirà al discorso debenedettiano ulteriori spunti – si focalizza invece sul principio generativo della scrittura proustiana, pubblicando sull'*Hommage* i *Points de repère* che riassumono, in linea generale, il saggio che, già nel 1921, aveva dedicato a Proust. ³¹ Du Bos, provando a determinare la dialettica che soggiace alla scrittura proustiana ovvero quale sia stata la legge che l'ha resa possibile, propone la lettura della *Recherche* come la storia di un attraversamento, che continua, una volta terminato, ad essere percepibile come un'eco o un riflesso nella forma stilistica. Tale visione – forse ripresa dalla teoria di Georg Simmel, conosciuto a Berlino – mostra che nel momento in cui l'opera riflette un io creatore non

²⁷ *Ivi*, p. 285.

²⁸ Jacques Rivière (Bordeaux 1886- Parigi 1925). Critico letterario, pubblicista e romanziere francese. Tra le sue opere ricordiamo: *Études*, 1912; *Aimée* (romanzo), 1922; *Correspondance avec Paul Claudel*, 1926; *Carnet de guerre*, 1929; *Rimbaud*, 1931.

²⁹ J. RIVIÈRE, *Marcel Proust et l'esprit positif*, in AA. VV., *Hommage à Marcel Proust*, cit., pp. 168-185: p. 168.

³⁰ *Ivi*, p. 170.

³¹ Sia Du Bos che Debenedetti si occupano di definire quale sia la costante formale e il principio generativo della scrittura di Proust. Questo confronto verrà ripreso e approfondito nel capitolo dedicato a Debenedetti. Charles Du Bos (Parigi 1882- La- Celle- Saint- Cloud 1939). Scrittore e critico francese, si è occupato principalmente di scrittori moderni. La sua critica si distingue per una profonda risonanza, anche morale, che fa di ogni lettura un'esperienza dello spirito. Tra le sue opere maggiori ricordiamo: *Approximations*, 1921-37; *Extraits d'un journal*, 1908-28.

C. DU BOS, *Marcel Proust*, in *Approximations*, vol. I, Paris, Plon, 1922, pp. 58-115.

assimilabile alla persona biografica dell'artista, il critico viene rimandato alla polarità che si crea tra segno e significato. In altre parole, interpretare un'opera significa introdursi in essa, andando dalla superficie fino agli strati più profondi.³² L'efficacia dello stile proustiano è, per Du Bos, uno stato di consapevolezza che il narratore raggiunge chiarendo a se stesso quelle «idées confuses» che gli si presentano nei momenti di euforia. È possibile rintracciarne un esempio nel seguente passaggio:

Les murs des maison, la haie de Tansonville, les arbres du bois de Roussainville, les buissons auxquels s'adosse Montjouvain, recevait des coups de parapluie ou de canne, entendaient des cris joyeux, qui n'étaient, les uns et les autres, que des idées confuses qui m'exaltaient et qui n'ont pas atteint le repos dans la lumière, pour avoir préféré à un lent et difficile éclaircissement le plaisir d'une dérivation plus aisée vers une issue plus immédiate [...].³³

Il vero punto di forza nello stile proustiano, secondo Du Bos, emerge attraverso le capacità di approfondire gli stati di «exaltations», indagandoli con razionalità ed evitando di farsi trascinare da effimere eccitazioni momentanee e nota come tutta la scrittura proustiana faccia perno su questo processo di analisi che è contemporaneamente foriero di una verità di ordine morale, metafisico, conoscitivo ed estetico.

Con l'articolo *Marcel Proust et la tradition française*, anche Albert Thibaudet allievo di Bergson, partecipa all'*Hommage*, individuando nella narrazione di Proust due circostanze in grado di determinarne la struttura e il carattere.³⁴ La prima colloca Proust all'interno della generazione di appartenenza, individuando la specificità dello spirito del suo tempo, mentre la seconda si riferisce alle ascendenze di tipo letterario. L'autore della *Recherche*, come già aveva fatto in precedenza Valéry, rifiuta l'idea di letteratura come mestiere che possa portare un guadagno. Tra le altre cose, entrambi sono accumulati dalla produzione della loro opera maggiore in

³² Cfr. C. DU BOS, *Points de repère*, in AA.VV., *Hommage à Marcel Proust*, cit., pp. 155-160. e G. SIMMEL, *Lebensanschauung. Vier metaphysischen Kapitel*, Duncker & Humblot, Berlin 1918, [ed. ita.: G. SIMMEL, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, a cura di G. Antinolfi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997. Edizione originale: G. SIMMEL, *Lebensanschauung. Vier metaphysischen Kapitel*, Berlin, Duncker & Humblot, 1918.

³³ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., pp. 152-153. «I muri delle case, la siepe di Tansonville, gli alberi del bosco di Roussainville, i cespugli ai quali s'addossa Montjouvain ricevevano colpi d'ombrello o di bastone, ascoltavano grida gioiose che altro non erano, sia gli uni che le altre, se non idee confuse che mi esaltavano e che non avevano raggiunto il riposo nella luce, a una lenta e difficile chiarificazione avendo preferito il piacere di una più agevole scoriatoia verso uno sbocco immediato»

³⁴ Albert Thibaudet (Tourns 1874- Ginevra 1936). Saggista e critico letterario francese, fu allievo di Henri Bergson e insegnò all'università di Ginevra. Fondò la Scuola di Ginevra di critica letteraria. Tra le sue opere ricordiamo: *Gustave Flaubert*, 1922; *Paul Valéry* 1924; *Physiologie de la critique*, 1930; *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, 1936.

età avanzata, dopo una partenza incerta negli anni giovanili. Il successo arriva, infatti, negli anni Venti, in un clima di distensione apparente e provvisoria, che viene definito da Thibaudet come «l'estate di san Martino della società capitalistica occidentale», rispondendo così, al bisogno di definire un inconscio collettivo, fino ad allora inesplorato.³⁵

Scrive Thibaudet nell' *Hommage*:

La résurgence de Valéry, qui était du même âge que Proust, qui avait cessé d'écrire presque en même temps que lui, et qui revint à la lumière presque à la même date, témoigne, avec celle de Proust, d'une certaine exigence obscure dans les profondeurs et dans l'inconscient de notre vie littéraire. Rien ne paraissait plus éloigné des préoccupations publiques et de la claire lumière de notre conscience que ces deux essences de loisir paradoxal et de désintéressement: la vie poétique pure et la vie mondaine pure. Précisément parce qu'elles paraissaient infiniment éloignées, on les vit comme des étoiles dans la tempête. L'art prit sa vieille fonction d'alibi [...] Ces analogies entre Proust et Montaigne, leur singulier mobilisme à tous deux, ne seraient-elles pas en liaison avec un autre genre de parenté? Il est certain que la mère de Montaigne, une Lopez, était juive. Montaigne, voilà le seul de nos grands écrivains chez qui soit présent le sang juif. On connaît l'hérédité analogue de Marcel Proust. Et telle est également l'hérédité mixte du grand philosophe que je viens de nommer, et d'utiliser, Bergson, le fondateur de cette philosophie de la mobilité qu'il a exprimé en des images de mobiliste, de visuel-moteur, si analogues à celle de Montaigne et de Proust. [...] Un Montaigne, un Proust, un Bergson, installent dans notre complexe et riche univers littéraire ce qu'on pourrait appeler le doublet franco-sémitique, comme il y a des doublets littéraires franco-anglais, franco-allemand, franco-italien, comme la France elle-même est doublet du Nord et du Midi.³⁶

L'importanza della tradizione letteraria francese – utilizzata per redimere quanto vi sia di mondano nel romanzo proustiano – non viene dunque misconosciuta, anzi, si fonde con la sensibilità di Montaigne e di Bergson. Le immagini della *Recherche*, simili a quelle propugnate da Bergson attraverso la «philosophie de la mobilité» sono vive e in costante movimento, pronte a creare un ricco universo letterario costituito da un duplice carattere franco-semita. L'immaginario critico relativo alla prima ricezione dell'opera proustiana, risentì non poco di questa analisi, per almeno due motivi. Se da un lato, nonostante successivamente venga più volte smentito, si tende a credere che la biografia di Proust coincida, sovente, con il suo

³⁵ A. THIBAUDET, *Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni*, traduzione italiana a cura di J. Graziani, Milano, Mondadori, 1992, p. 236. Edizione originale: A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française: de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936.

³⁶ A. THIBAUDET, *Marcel Proust et la tradition française*, in AA.VV., *Hommage à Marcel Proust*, cit., pp. 120-127: pp. 120 e 126-127.

romanzo, dall'altro vengono compiuti numerosi studi atti ad indagare le coincidenze e le concordanze in essere tra la filosofia bergsoniana e la poetica di Proust.

Paul Valéry – erede di Mallarmé e maestro indiscusso del simbolismo oltre che attento studioso del fenomeno bergsoniano – partecipa alla realizzazione dell'*Hommage* focalizzandosi sulla valorizzazione del senso del possibile, come nucleo centrale della *Recherche*.

On peut ouvrir le livre où l'on veut; sa vitalité ne dépend point de ce qui précède, et en quelque sorte, de l'*illusion acquise*; elle tient à ce qu'on pourrait nommer l'*activité propre* du tissu même de son texte. [...] Quant à ses moyens, ils se rattachent sans conteste à notre traditions la plus admirable. On trouve quelquefois que ses ouvrages ne sont pas d'une lecture bien aisée. Mais je ne cesse de répondre qu'il faut bénir les auteurs difficiles de notre temps. S'ils forment quelques lecteurs, ce n'est pas seulement pour leur usage. Ils les rendent du même coup à Montaigne, à Descartes, à Bossuet, et à quelques autres qui valent peut-être encore d'être lus. Tous ces grands hommes parlent abstraitement; ils raisonnent; ils approfondissent; ils dessinent d'une seule phrase tout le corps d'une pensée achevée. Ils ne craignent pas le lecteur, il ne mesure pas leur peine, ni la sienne. Encore un peu de temps et nous ne les comprendrons plus.³⁷

Il tempo perduto è, dunque, l'insieme di tutte le possibilità irrealizzate, rimaste cristallizzate a un livello intenzionale, ma pur sempre in stretta connessione con la realtà presente, grazie alla mediazione dell'immaginario. Ed è proprio questo il motivo per cui «on peut ouvrir le livre où l'on veut»: la vitalità del testo non è vincolata a quanto lo precede o lo segue, ma ogni frammento, attraverso la capacità di interconnessione che le è propria, non solo risulta ricco di riferimenti e di interesse ma continua a generare uno scambio tra le parti di cui si costituisce. Tale riflessione, mediata da Emilio Cecchi, entra successivamente a far parte della riflessione debenedettiana che denominerà «tono Proust» il *fil rouge* che collega ogni porzione del capolavoro proustiano.³⁸ Ancora una volta, vi è un richiamo alla tradizione francese e, in effetti, la *Recherche* si profilava come un'opera destinata, dopo un primo inevitabile smarrimento, a riorientare il gusto dei lettori, tentando di condurre il pubblico verso la lettura dei classici, partendo, questa volta, da una tradizione rinnovata e da una prospettiva di ampio respiro.³⁹

³⁷ P. VALÉRY, *Hommage [à Marcel Proust]*, in AA.VV., *Hommage à Marcel Proust*, cit., p. 108 e 110.

³⁸ Cfr. E. CECCHI, *In morte di Paul Valéry*, in ID., *Aiuola di Francia*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 292-302.

³⁹ Cfr. M. FRANCONI, *La presenza di Proust nel novecento italiano. Debenedetti, Morselli, Sereni*, Pacini Editore, Pisa, 2010, pp. 31-56.

Nell'economia di questa ricerca, il contributo più importante per orientarsi nella ricezione critica italiana, è indubbiamente quello di Emilio Cecchi: *Marcel Proust e le roman italiani*. Unico italiano a contribuire alla monografia dedicata a Proust da parte de «La Nouvelle Revue Française», Cecchi affronta la questione partendo dalla situazione stagnante in cui versa il romanzo italiano:

Si les écrivains italiens savent, sans se borner à de plats imitations, en tirer toute la leçon il les aidera à prendre possession d'eux-mêmes et de nouveau milieu moral et social, au moyen d'une analyse d'autant plus adhérente qu'elle est toute pénétrée de lyrisme. À recommencer en somme, à construire du dedans [...] et a descendre dans les consciences. *Nemo in sese tentat descendere*. C'est l'heure, cependant, de se consacrer à cette exploration. Proust comme Meredith, comme Henry James, et comme les grands Italiens, des anciens écrivains religieux à Leopardi, sera un guide.⁴⁰

Gli autori italiani necessitano di nuovi modelli a cui ispirarsi: la mancanza «a descendre dans les consciences» risulta essere una delle più vistose mancanze a cui si potrebbe porre rimedio ispirandosi, tra gli altri, alle capacità proustiane di analisi.

Prima di redarre questo articolo, Cecchi compone altri due saggi che possono vantare, come quelli di D'Ambra e Ungaretti, di non essere stati influenzati dagli altri contributi critici francesi dell'*Hommage*. Pubblicati entrambi nella rubrica «Libri nuovi e usati» de «La tribuna» e firmati con lo pseudonimo Il Tarlo, vedono la luce rispettivamente il 10 e il 24 novembre del 1922.⁴¹

Il primo volume della *Recherche*, passò sotto silenzio, in Francia; benché sia giusto avvertire che era uscito in tempo di guerra. Gradatamente, con l'integrarsi dell'opera e le discussioni critiche di Thibaudet, del Rivière, di Charles Du Bos, di Léon Daudet, ecc., si è sviluppata e rafforzata un'opinione ammirativa quasi concorde. E in Germania non sappiamo; ma, in Inghilterra, Proust ha già cominciato ad installarsi con una traduzione di C. K. Scott Moncrieff [*Swann's way*]. [...] Certo è che, con Proust ci troviamo davanti ad uno dei più interessanti tentativi di epica moderna, in Francia ed altrove. [...] La rinnovata tradizione del romanzo, presuppone ritrovato un senso nativo dell'epopea. Ed è, per noi occidentali, specialmente la tradizione del romanzo francese, che Proust ha saputo corroborare con elementi originali; e d'oltre manica.⁴²

⁴⁰ E. CECCHI, *Marcel Proust e le roman italiani*, in AA. VV. *Hommage à Marcel Proust*, pp. 300 – 303: p. 303.

⁴¹ Entrambi gli articoli sono ora ristampati con i titoli *Intorno a Proust* e *La morte di Proust* in E. CECCHI, *Aiuola di Francia*, Milano, Il Saggiatore, 1969.

⁴² E. CECCHI, *Intorno a Proust*, cit., p. 303.

L'accoglienza deludente che il *Du côté de chez Swann* ebbe in Francia alla sua uscita, viene confermata da Cecchi, il quale evidenzia, tuttavia, un rinnovarsi dell'interesse nel momento in cui l'opera subì il suo naturale ampliamento, integrandosi dei volumi mancanti.

A differenza di quanto avviene sul suolo italico, una delle prime traduzioni viene effettuata in Inghilterra da C.K. Scott Moncrieff – scrittore scozzese passato agli onori delle cronache proprio per la traduzione di *Remembrances of things past* – motivo per cui, probabilmente, l'interesse nei confronti dell'opera proustiana risulta essere maggiore rispetto all'Italia.⁴³⁻⁴⁴

Proust, non solo rinnova la tradizione romanzesca, ma tenta di costruire un nuovo modello di epopea, che racchiude in modo organico una serie di racconti elaborati, in questo caso, secondo una nuova tradizione modernista.

Prosegue Cecchi:

Su Montesquieu, su Marivaux, su Helvétius si forma Stendhal. Su Prévost, su Marivaux, sullo stesso Stendhal, si forma e completa Balzac. Balzac autem genuit Flaubert. Flaubert genuit Maupassant [...]. E tutte le divise e le formule, da quella di Helvétius («la morale dovrebbe essere trattata come una fisica sperimentale»), a quella del naturalismo, del verismo, dello psicologismo, condito, poi, di simbolismo, o rinfrescato sulle novità freudiane, concordano, sotto diversità particolari, in una aspirazione omogenea, che raccoglie, nella maniera più schietta, anche l'apporto di Proust. Nel quale, fra l'altro, si notaron tre cose: l'autentica esperienza della vita aristocratica e dell'alta borghesia; e questa esperienza conferisce ai romanzi di Proust tutt'altra concretezza delle descrizioni dei soliti *romanciers mondains*, i quali speculavano i salotti dell'aristocrazia, a distanze astronomiche, dalle soffitte. La linea bergsoniana: [...] in una recensione dell'ultimo libro di Bergson: *Durée et Simultanéité*, certe notazioni di Proust in *À l'ombre des jeunes filles en fleur* sono citate come un contributo alla soluzione del problema psicologico del tempo. Uno stile nell'apparente facilità astutissimo. Fino a che punto Proust abbia studiato e sfruttato, negli stretti riguardi stilistici, i suoi predecessori, si vede nelle storielle dell'Affaire Lemoine [in *Pastiches et Mélanges*]; dove ha imitato, come due goccioline d'acqua, le maniere di Saint-Simon, di Balzac, di Flaubert, dei Goncourt, ecc., ecc., infondendovi, naturalmente, una tintura ironica.⁴⁵

Un' effettiva esperienza aristocratica e dunque la conoscenza diretta di tale ambiente e di quello alto borghese, regalano alle pagine proustiane un sapore autentico, uno spaccato

⁴³ C.K. Scott Moncrieff, scrittore scozzese, traduce tutta la *Recherche*, pubblicando il primo volume nel 1922. La scelta di non tradurre letteralmente il titolo del capolavoro proustiano è dovuto all'omaggio che Moncrieff fece al *Sonetto 30* (*Sonnet 30*) di Shakespeare: «When to the sessions of sweet silent thought/ I summon up remembrance of things past».

⁴⁴ Nel Regno Unito, Proust è stato «l'objet d'une vénération rapide et continue». Per approfondire l'argomento, si confronti: M. SCHMIDT, *Là réception de Proust au Royaume-Uni* in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», v. 57, n. 1, 2005, pp. 313-327.

⁴⁵ E. CECCHI, *Intorno a Proust*, cit., p. 304.

realistico ben lontano dalle tipiche descrizioni approssimative dei romanzieri mondani. La frequentazione dei salotti parigini che emerge tra le righe della *Recherche*, regala concretezza alla narrazione ed evita di scadere in banali stereotipi.

Nell'analisi di Cecchi, punto di notevole interesse, anche per i successivi sviluppi e risvolti, è l'attenzione dimostrata per il rapporto che intercorre tra la filosofia bergsoniana e la poetica di Proust. La «soluzione del problema psicologico del tempo» in riferimento alla «*durée*» – concetto fondamentale nella dinamica temporale soggiacente alla filosofia di Bergson – viene individuato soprattutto nel secondo volume: *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, già vincitore del premio Goncourt.

Ma passando alle influenze inglesi: prima di tutte quella di Meredith. La stessa predilezione per la vita aristocratica e consumata, la stessa delizia di tuffarsi entro la selva psicologica [...]. Henry James deriva dal Meredith [...]. L'attimo si distende in un capitolo; un gesto oscilla per tutto un romanzo. Si arriva, attraverso Henry James, a James Joyce, il cui ultimo libro: *Ulysses*, è l'ingrandimento, in sei o settecento pagine, d'una sola giornata dell'eroe [...]. E si arriva a Proust che, intorno a una soirée in casa Guermantes, scrive più di mezzo volume. [...] Nel «*Mercure de France*» del primo giugno, Ezra Pound confermava una vecchia opinione, espressa in questa rubrica: che, cioè, nella concezione del romanzo, Proust è una specie di Henry James, filtrato attraverso il simbolismo francese. [...] Ma se i personaggi di Meredith son divinità ironiche e perfettamente incarnate, quelli di James furono paragonati a spettri. [...] Il difetto, insieme a tanti pregi, è passato in Proust. Di rado i suoi personaggi sono plasticamente definiti, come il bellissimo gruppo delle *jeunes filles en fleur*. Più spesso non hanno volto. Son ridotti allo stato di voci. E si ha come un colloquio, un concerto di voci, in una stanza nella quale fluttua lentamente una nebbia iridata, argentina che nasconde tutto: una orchestra di legni che suona dietro un cortinaggio...⁴⁶

Se da un lato i classici francesi hanno lasciato traccia nella scrittura proustiana – e sarebbe strano il contrario – gli inglesi non sembrano da meno. Tuttavia, il fulcro centrale della riflessione cecchiana ruota attorno ad una nuova concezione: il tempo, distorcendosi, si

⁴⁶ Ezra Pound, ottimo conoscitore della letteratura e dell'arte europea vede nell'opera proustiana la lezione di Henry James, passata però al setaccio del simbolismo francese: «La maniera di Henry James e Marcel Proust, piuttosto che da Flaubert procede dai Goncourt, e neanche tanto dai loro romanzi, quanto da una prefazione (... *Le Jour où l'analyse cruelle que nous avons apportée dans la peinture du bas de la société sera reprise par un écrivain de talent et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, etc.etc.*). In costesa direzione Henry James ha creato la sua opera migliore: esattissima, realista; e, sull'esempio di James, Marcel Proust ha chiarito a se stesso le proprie intenzioni; vale a dire che egli si era mosso dalla lettura di Balzac, Dostoevsky, James, o scrittori di tendenze affini. E ha capito che il fattore "sesso" dominava troppo ed impoveriva il romanzo francese contemporaneo. Ha capito che c'era un cantuccio vuoto nella letteratura francese. si è affrettato ad occuparlo; e sopra il suo *pastiche* ha passato una mano di iridescente vernice simbolista. In seguito ha ripulito il suo stile; e, nel *diner Germantien* non gli rimane se non l'elemento che assomiglia a James. Effettivamente James non ha mai fatto nulla di meglio». Il saggio di Pound è riportato parzialmente in E. CECCHI, *I tarli*, Roma, Fazi Editore, 1999, pag. 65.

sviluppa e si dilata all'inverosimile, in modi misconosciuti nella letteratura precedente. Eventi brevi e di poco conto giungono ad inglobare dettagli prima impensabili: Proust raggiunge l'apice di tale innovazione attraverso la narrazione della *soirée* a casa dei Guermantes, dove il tempo subisce un'espansione magistrale, impressionante almeno quanto lo sviluppo dell'intera vicenda dell'*Ulysses* di Joyce.

La sensibilità dimostrata da Cecchi sino a questo punto s'infrange nella disamina dei personaggi, svalutati nella loro potenzialità narrativa e nella dinamicità psicologica; vengono trattati con superficialità, senza concordare con quanto rilevato pochi anni prima da Ungaretti: «v'accorgete che, insensibilmente, delle figure hanno preso vita».⁴⁷

Tale svista è forse riconducibile all'interesse dimostrato dal critico italiano, anche nel suo secondo saggio uscito pochi giorni dopo il precedente, per la fenomenologia del tempo:

In una rievocazione di raccolte e gelose ore dell'adolescenza, così entra veramente in scena, la prima volta, quello che sarà il personaggio principale dei romanzi di Proust; o, meglio, del suo unico e multiforme romanzo; un personaggio invisibile: il Tempo. [...] Qual è il senso d'una così esasperata iscrizione d'ogni attimo nel catalogo della memoria? Qual è il ritmo che lega, sotto la *diaprure de surfaces*, una materia a volte tutta lirismo; altre volte, tarda, tediosa addirittura? [...] L'interesse di Proust non consiste tanto nel pittoresco; sebbene egli possa riuscire un gran pittore. E non sta tanto nel romanzesco, nel passionale, sebbene possa dare anche al più comune ricordo un mistero di leggenda e tratti le passioni con l'esattezza d'un clinico e la discreta affettuosità d'un confessore. Ed è chiaro che l'immenso repertorio delle sue riminescenze non gli serve che come materiale grezzo; allo stesso modo della sua aneddotica mondana. [...] È, si diceva, l'immagine confusa e colossale del tempo. [...] In lui il Tempo diventa oggetto; e con immediatezza, che la forma d'autobiografia sottolinea, è riprodotto come tale. Si ha come un morto che si guarda vivere; o che, semplicemente, ricorda. [...] E, per ciò, questi ricordi, così immediati e pur lontani, un'infinità di volte per noi non hanno viso. Sono ridotti allo stato di voci interne. E si ha come un colloquio, un concerto, un bisbiglio quasi impersonale di voci, in un lento fluttuare di nebbia iridata che nasconde tutto. E per questo, anche, le notazioni più profonde non trovano, nel testo, una parola nella quale accendersi; ma avvengono come con sordi spostamenti di masse di anima; con qualche cosa di tellurico.⁴⁸

Personaggio principale nel capolavoro proustiano, il tempo diviene oggetto di studio e contemporaneamente protagonista assoluto della narrazione. Proust che compone una «forma di autobiografia» è come «un morto che si guarda vivere; o che, semplicemente,

⁴⁷ G. UNGARETTI, *Il premio Goncourt risuscita i morti?*, cit., p.27.

⁴⁸ E. CECCHI, *La morte di Proust*, in *Ainola di Francia*, Milano, Il Saggiatore, 1969, p. 309.

ricorda». L'accento alla reale condizione di salute dell'autore, della *Recherche* – che colpisce anche il protagonista del suo romanzo – riflettono la paura di una morte precoce e imminente. Questa consapevolezza amplifica la lotta contro il tempo e chiarifica l'importanza del recupero memoriale e delle «voci interne», ricordi immediati seppur lontani nello spazio e nel tempo, immersi in una nebbia abbacinante, che sovrappongono il presente e il passato.

1.2.2 DUE RECENSIONI NEGATIVE: CAJUMI E PREZZOLINI

Pur essendo la critica italiana tendenzialmente concorde nell'attribuire alla *Recherche* il merito di essere un capolavoro innovativo e intellettualmente raffinato, non mancano opinioni contrarie. Nel 1920, precedentemente all'uscita dell'*Hommage*, compare su «La rassegna nazionale» un articolo di Cajumi dal titolo *Marcel Proust*.⁴⁹⁻⁵⁰

la passione è stanca, l'azione limitata, la realtà tenuta con prudenza a distanza, i contatti con il mondo sentiti dall'interno di un fascio di idee assorbenti. Non si può negare che sia precipuamente francese questa concezione del giuoco di sentimenti in atmosfera pura in cui essi si evolvono, si mescolano nelle combinazioni più abili, hanno un cammino che non si può chiamare logico, ma è pur sempre irregolare [sic] od almeno indisturbato [...] non vi è unità morale o di intreccio accanto alla quale debbano venire a posarsi le riflessioni e gli studi particolari, ma bensì un'equivalenza ed una libertà assoluta [...].⁵¹

Questo primo giudizio negativo, in cui viene evidenziato un deficit nella dinamica emotiva, nell'intensità, nella partecipazione sentimentale e nella logica, si colloca a livello temporale tra l'uscita del secondo volume della *Recherche* e la pubblicazione dell'*Hommage*. Dunque i contributi critici della monografia proustiana non influiscono in alcun modo sulla valutazione di Cajumi, né sembra essere tenuto in considerazione il merito di Proust di avere vinto il premio Goncourt con *À l'ombre des jeunes filles en fleur*.

⁴⁹ Arrigo Cajumi (Torino 1899- Milano 1955). Giornalista, scrittore e critico italiano, durante il fascismo scrisse su «La cultura», «La rassegna nazionale», «Il Baretto» e «La Rivoluzione liberale». Nel dopoguerra lavorò per «Il Mondo» e «La Stampa». Tra le sue opere: *Ricordi e letture*, 1952; *Colori e veleni: saggi di varia letteratura*, 1956.

⁵⁰ «La rassegna nazionale» nasce nel 1879 a Firenze e prosegue la sua attività fino al 1952. I direttori, i marchesi Manfredo da Passano e Paris Maria Salvago, si professano cattolici ed italiani. La rivista ha carattere letterario-politico e viene distribuita negli ambienti aristocratici, borghesi, nei ministeri, nelle scuole e nelle biblioteche pubbliche.

⁵¹ A. CAJUMI, *Marcel Proust*, in «La rassegna nazionale», 1-16 novembre, 1920, pp. 50-52: p.51.

Relegando il testo all'ambito della tradizione francese – senza riuscire ad intuirne le differenze e la portata innovativa («Proust non è [...] uno di quegli scrittori che lasciano tracce profonde nella storia della letteratura e nel movimento delle idee»⁵²) – Cajumi anticipa il pensiero di Prezzolini:⁵³

ciò che più mi ha meravigliato è stato il grande numero di persone che si è dichiarato amico dello scrittore morto; perché, ripensando alla fama che i suoi romanzi hanno, d'essere costruiti con materiale di vite studiate e osservate con minuzia scientifica, io mi sono domandato chi gradirebbe di esser compreso fra coloro che tale materia hanno offerto all'osservatore; poche opere, credo come quella del Proust, contenendo una galleria altrettanto ricca di macacchi, di imbecilli, di vanesi, di pederasti, di saffiste, di palloni gonfiati, di grulli, di raggirati, di ignoranti [...].

Può darsi, per altro, che tale non appaia al pubblico francese, o che almeno questo non ne abbia piena coscienza, per quanto nelle annotazioni che io son venuto facendo in margine al fascicolo, io trovi più o meno il riconoscimento della sgradevolezza e della inumanità dell'opera del Proust, tanto che io son volto ormai a credere che la ragione del chiasso che si è fatto intorno ad essa, derivi principalmente dal fatto che il Proust ha dipinto il salotto francese, che è, se si può dire, il centro della vita, dello spirito, e della letteratura francese [...]. Essa mi pare davvero l'opera d'un naturalista, che guarda degli animali, degli animaletti, e non degli uomini; il suo mondo mi fa l'effetto degli insetti veduti con la lente d'ingrandimento o col microscopio; [...]. Spesso è il disgusto che ci tiene avvinti con un malsano interesse su tutto questo ristrettissimo universo; dove i più alti interessi umani sono quelli di essere o non essere ricevuti in un salotto, dove non vi è nulla di buono, nulla di bello, nulla di superiore al movimento di organi fisici.⁵⁴⁻⁵⁵

Il contributo apparso nel marzo del 1923 su «Il Convegno» è, con tutta probabilità, la più aspra stroncatura del componimento proustiano data alle stampe negli anni Venti.⁵⁶ Prezzolini, risentendo dell'ascendenza crociana, si imita ad etichettare la *Recherche* come un romanzo d'analisi e Proust un autore incapace di spingersi oltre l'aneddotica parigina. Viene proposta l'idea di uno scrittore intento ad esaminare la specie umana attraverso un

⁵² *Ivi*, p. 52.

⁵³ Giuseppe Prezzolini (Perugia 1882- Lugano 1982). Partecipò attivamente al dibattito culturale del primo Novecento. Si accostò al pragmatismo, al modernismo cattolico e soprattutto all'idealismo crociano, approdando a un conservatorismo disincantato. Conobbe Henri Bergson e nel 1908 fondò «La voce». Nel 1926 assistette all'omicidio di P. Gobetti. Visse a New York per un periodo, insegnando letteratura italiana alla Columbia University. Tra le sue opere maggiori: *La Francia e i Francesi nel Secolo XX osservati da un italiano*, 1913; *Dopo Caporetto*, 1919; *Benito Mussolini*, 1924; *Vita di Nicolò Macchiavelli fiorentino*, 1927; *Storia tascabile della letteratura italiana*, 1976.

⁵⁴ G. PREZZOLINI, *Marcel Proust*, «Il convegno» IV, 3, 1923, pp. 121-123: p. 121.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 122-123.

⁵⁶ Rivista mensile di lettere e arti, pubblicata a Milano dal 1920 al 1939. Fondata e diretta da E. Ferrieri, si è occupata di presentare in forma antologica e divulgativa ad alto livello, scrittori e artisti delle maggiori correnti culturali europee; fu la prima a occuparsi di I. Svevo.

microscopio alla maniera di un cinico entomologo, ben lontano dall'attento osservatore della «flora umana» indicato da Curtius e da Debenedetti,⁵⁷ che riconosce in Proust un acuto spettatore e un fine studioso nel tratteggiare le bassezze della società e dei comportamenti umani, senza esprimere, tuttavia, alcun tipo di giudizio di valore o morale, ma, anzi, dotato di significativa empatia nei confronti delle miserie umane. Nonostante l'aspra disamina e il consiglio di non tradurre l'opera proustiana in quanto, per capirla, sarebbe necessario avere strumenti tipicamente francesi, Prezzolini riconosce almeno la funzione di un «analismo spinto» insito nella *Recherche* che travalica i confini e i canoni del romanzo tradizionalmente inteso.⁵⁸

Prezzolini conclude affermando che quello che Proust tradisce davvero è «il senso del divenire», e aggiunge: «i momenti non sono fusi in un solo atto, ma ci vengono dati come successivi, e basta un intervallo, per piccolo che sia, per creare un abisso fra loro».⁵⁹ Dunque, secondo la visione di Prezzolini che traspare dalla totalità del suo testo, la passione per l'analisi di Proust, porterebbe a una discontinuità nel fluire degli eventi della vita.

I personaggi, che non sono tratteggiati adeguatamente, vengono strutturati attraverso connotati che possono essere tipiche di più persone, cercando di individuare non un personaggio vero e proprio, ma un'ombra con istanze primitive comuni a tutti. L'errore più grande di Proust, secondo Prezzolini, sarebbe dunque quello di credere che basti una somma di particolari per ricreare un'unità e che l'insieme di istanti congiunti sia sufficiente a dare un senso di continuità.

⁵⁷ Cfr. E. CURTIUS, *Marcel Proust*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1985, p. 57.

⁵⁸ G. PREZZOLINI, *Marcel Proust*, cit., pp. 121-23.

⁵⁹ *Ivi*, p.123.

1.2.3 LA RICEZIONE ITALIANA DOPO L'*HOMMAGE*

Ugo Ojetti – dopo avere letto l'*Hommage* e apprezzato l'intervento di Cecchi – prende a sua volta in esame il capolavoro proustiano:⁶⁰ -⁶¹

Nemmeno in Francia, dove la letteratura sta da regina mentre da noi è ancora maestra elementare, credo che uno scrittore abbia mai ricevuto un omaggio tanto pronto e solenne. Marcel Proust se lo meritava. Questo eremita con capanna a Parigi è stato il più stupefacente lettore d'anime che si sia veduto in Europa dopo Dostoevski [...] I più degli scrittori italiani giocano invece alla superficie, sull'erbetta e i fiori: parole e carole. Ma si salvano la salute⁶².

Al di là della viva impressione che un omaggio tanto consistente suscita nel critico italiano, specialmente a così breve distanza dalla morte dell'autore, torna una problematica già evidenziata in precedenza da Cecchi: la mancanza, in Italia, di uno scrittore che possa essere equiparato a Proust. La vera discriminante degli autori italiani risiede nel fatto che – prendendo in prestito la citazione di Petronio adoperata da Cecchi – «*Nemo in sese tenta descendere*». Infatti se da un lato, tale atteggiamento preserverebbe «la salute», dall'altro rende impossibile assurgere agli onori di cronaca. Proust, come Dostoevskij prima di lui, è un lettore di anime, ma, a differenza dell'autore russo, sperimenta una modalità differente e fino ad allora sconosciuta in ambito letterario di approcciarsi all'analisi psicologica dei personaggi. Tale capacità di introspezione – che sembra assente anche nei maggiori protagonisti del panorama letterario europeo di inizio Novecento – è la reale innovazione della *Recherche*, almeno secondo quanto percepito durante la prima analisi critica.

Ojetti conobbe personalmente Marcel Proust e, nel suo articolo, rievoca brevemente il loro incontro:

⁶⁰ Ugo Ojetti (Roma 1871- Firenze 1946). Scrittore, giornalista e critico d'arte. Esordisce nel 1849 nella «Tribuna» e nella «Nuova Rassegna». Dal 1898 fino alla morte collaborò con il «Corriere della sera» come critico d'arte e nel 1926-27 ne fu direttore. Tra le sue opere: *Alla scoperta dei letterati*, 1895; *I capricci del conte Ottavio*, 1908-9; *Raffaello e altre leggi*, 1921; *La pittura italiana dell'Ottocento*, 1929. Postumi: *I taccuini 1914-1943*, 1954; *D'Annunzio, amico, maestro, soldato*, 1957.

⁶¹ U. OJETTI, *Cose viste, 1921-1923*, vol. I, Milano, Mondadori, 1940, pp. 307-310.

⁶² *Ivi*, p. 307.

Fu una sera, a Parigi, una ventina d'anni fa, in casa di Madame de Caillavet, della quale casa, tra molti scrittori, uomini politici, attori ed attrici, l'ornamento più ammirato era Anatole France. Accanto al salone si apriva una saletta, direi, riservata, dove France con due altri uomini amavano appartarsi: Clemenceau ed Hébrard[...]. France restava in piedi davanti al caminetto, e quegli altri due vecchi arzillissimi di fronte a lui. Quella sera discutevano di Gesù Cristo[...]. Accanto a me rispettosamente in silenzio, stava un giovanotto pallido e bruno, gli occhi sporgenti, le ciglia lunghe e lucide, il collo sottile, una marsina con le spalle troppo larghe e con le maniche troppo lunghe che non sembrava la sua, la cravatta bianca un poco pesta e di traverso, lo sparato ad onde. [...] Anatole France parlava rivolgendosi più a lui che agli altri. E quello taceva immobile in quel suo atteggiamento cascante. Mutava solo la posizione della testa, come fanno gli uccellini. D'un tratto France gli chiese netto: — Proust, qu'est-ce que vous en pensez? Voyons, parlez. — E quello tranquillo: — Mon maître, dans cette discussion ce n'est pas Jésus Christ qui m'intéresse, c'est Anatole France. Aveva rivelato in due parole l'animo di tutti noi. La discussione deviò. France mi presentò a lui con una di quelle perifrasi gentili ed encomiastiche che sembrano dediche di libri. Non so perché in quella presentazione egli nominò Venezia. Marcel Proust mi domandò affabile ma distante: — Vous êtes vénitien? — Non, je suis pas vénitien. — Mais d'où êtes vous? — e mise nella domanda una punta d'impazienza verso lo straniero sconosciuto. Risposi modesto: Je suis romain — E lui: — Oh, c'est trop grand! Aveva ragione anche questa volta: uno scrittore romano non s'è mai veduto nella letteratura italiana.⁶³

Uno spaccato di storia letteraria in cui compare un giovanissimo Proust – ancora ignaro di diventare, in futuro, uno dei più celebri scrittori in circolazione – intento a intrattenere una conversazione con il futuro premio Nobel Anatole France, il quale, oltre a fungere da modello per il personaggio di Bergotte – scrittore amatissimo dal Narratore della *Recherche* – agevola la pubblicazione di *Les Plaisirs et les Jours* e ne annuncia l'uscita con una prefazione su «Le Figaro». Tuttavia, pochi anni dopo, si discosterà del tutto dal romanzo di Proust, dichiarando:

La vie est trop courte, et Proust est trop long. [...] Je ne comprends rien à son œuvre. [...] J'ai fait des efforts pour le comprendre, et je n'y suis pas parvenu. Mais ce n'est pas de sa faute, c'est de la mienne. On ne comprend que ses contemporains, ceux de sa génération, peut-être encore ceux de la génération qui nous suit immédiatement. Après, c'est fini.⁶⁴

A questo punto, a livello cronologico, andrebbe collocato il primo saggio di Debenedetti, ma per la sua rilevanza critica e per le connessioni con i due contributi del 1928, verrà trattato nel capitolo successivo, interamente dedicato al lavoro debenedettiano su Proust.

⁶³ *Ivi*, p. 309.

⁶⁴ M. LE GOFF, *Anatole France à la Béchellerie*, Paris, Albin Michel, 1947, pp. 243-244.

Concludendo questo resoconto sulla ricezione critica italiana degli anni Venti, vanno ricordati altri due interventi minori: quelli di Angioletti e Bonfantini apparsi rispettivamente nel 1927 e 1928:⁶⁵⁻⁶⁶

Ventiquattro volumi, fitti, compatti [...] offrono la visione panoramica del più grande fenomeno letterario del nostro secolo.[...] Non è qui il luogo di far profezie; ma ci par certo che un giorno si dirà che questa nostra è stata l'epoca di Proust [...] l'epoca in cui, dopo gli ultimi aneliti del romanticismo, sorse e si diffuse negli intelletti più vigili una smania felice e dolorosa a un tempo di determinarsi, di scoprire la fonte prima del pensiero, di cercare se non la ragione, almeno l'essenza dei mille gesti che quotidianamente vengono compiuti e perduti; l'epoca, insomma, in cui al dramma interiore parve affidata la possibilità stessa di esistere. Non sappiamo se questo ripiegarsi in se stessi, questo smarrirsi a ritroso lungo i sentieri del pensiero abbia giovato all'arte; ad un arte schietta, no certo; e nulla, in fondo, è più augurabile di una reazione rapida e magari violenta contro la scuola letteraria che da quella smania derivò: ma nessuno può negare che i più geniali interpreti di essa – e Proust per il primo- hanno arricchito la nostra umana esperienza come soltanto le maggiori letterature europee avevano saputo fare. Sotto questo punto di vista, a noi pare che ormai non si debba più parlare, nel caso di Proust, di tradizione francese.⁶⁷

Angioletti – sebbene abbia riservato alla *Recherche* un contributo critico piuttosto sintetico – è il primo a fornire un giudizio complessivo che comprenda l'intera opera. *Tutto Proust* viene infatti scritto dopo avere letto *Le Temps retrouvé*, tomo conclusivo del capolavoro proustiano, edito pochi mesi prima dell'articolo di Angioletti. La lettura integrale della *Recherche*, nonché la distanza temporale – si contano quattordici anni tra la pubblicazione di *Du côté de chez Swann* e l'ultimo volume – permette al recensore una visione globale del romanzo e un opportuno distanziamento sia dagli entusiasmi iniziali che dalle valutazioni troppo rigide.

Il distacco dal romanticismo e l'avvicinamento a una stagione storicamente più prossima al recente modo di sentire e intendere le emozioni e i ricordi e alla necessità di sondare i recessi

⁶⁵ Giovanni Battista Angioletti (Milano 1896- Napoli 1961). Scrisse per diversi quotidiani dopo aver abbandonato i corsi di ingegneria e nel 1921 vinse il premio Bagutta per Il giorno del giudizio. Costante nel suo pensiero fu l'idea di scrittura come fatto di "puro di stile" e la visione europeista. Per la sua intensa attività letteraria gli fu assegnato nel 1958 il premio Tor Margana e nel 1960 il premio Viareggio. Tra le sue opere: *La memoria* (vincitrice del premio Strega), 1949; *Giobbe uomo solo*, 1955; *L'uso della parola*, 1958; *I grandi ospiti*, 1960.

⁶⁶ Mario Bonfantini (Novara 1904- Torino 1978). Critico letterario e romanziere italiano, studioso di letteratura francese e italiana, fu professore di lingua e letteratura francese all'università di Napoli e Torino. Tra le sue opere: *Ottocento francese*, 1950; *Caratteri del romanticismo italiano*, 1952; *La letteratura francese del XVII secolo*, 1955; *Stendhal e il realismo*, 1958.

⁶⁷ G.B. ANGIOLETTI, *Tutto Proust*, «La fiera letteraria», I serie, Annata III, fascicolo 47, 20 novembre, 1927, pp. 4-11: p. 4.

dell'animo umano, conducono verso un'epoca letteraria rinnovata in grado di offrire nuova linfa vitale alla letteratura.

Proust è soprattutto il rappresentante di un'epoca fortunosa dell'intelligenza, è l'artista tipico di una generazione che volle veder chiaro – forse troppo chiaro- nel mistero dei sentimenti e delle memorie. E se è possibile parlare di eredità l'eredità proustiana è da cercare nel nuovo onore concesso alle grandi astrazioni: amore, gelosia, morte, ed allo sforzo compiuto da molti scrittori d'oggi nel dare a queste una figurazione tutta visiva, lontana tanto dal patetico che le fece, cent'anni fa, disumane, quanto dall'ironia che, sul finire dell'ottocento, le isterilì e pospose alla pura, nuda e non di rado vuota concretezza. Marcel Proust resterà forse un fenomeno isolato. Nessuno di noi, se pur ne avesse la possibilità, sceglierebbe di seguirne le orme [...] Proust, pur denudando l'anima dell'uomo fino a scoprirne le più segrete debolezze e miserie, ha fatto crescere in noi il rispetto umano: che non è vile e meschino l'uomo, se può giungere a pensarsi e capirsi con tanta dolce e serena pietà, per studio e sacrificio di un artista che lo interpreti. Per questo, oggi che il suo ultimo libro è stampato, e che cinque anni sono passati dal giorno in cui scomparve, ricordiamo la sua pallida e sofferente figura, e quella sua grande fatica che basterebbe, da sola, a nobilitare tutta un'epoca letteraria. A tanta prova fu strappato sol dalla Morte, alla quale aveva chiesto di star lontana fin che l'opera fosse compiuta. E la morte fu benigna, a lui ed a noi, che di quell'opera non fummo privati.⁶⁸

L'eredità proustiana si colloca, allora, nella volontà generazionale di scorgere la verità nel groviglio misterioso dei sentimenti e dei ricordi che affollano il nostro subconscio. La capacità di astrazione, lo scavo analitico e penetrante e l'attitudine a indagare l'amore, la morte, il tempo e la memoria, fanno di Proust un modello ormai distante dalla tradizione francese e dal patetismo di fine Ottocento che restituisce personaggi e sentimenti manierati, irrealistici e poco umani.

Simbolo di una nuova intelligenza, Proust «denudando l'anima dell'uomo fino a scoprirne le più segrete debolezze e miserie» non si rivela lo spietato entomologo tratteggiato da Prezzolini («mi pare davvero l'opera d'un naturalista, che guarda degli animali, e non degli uomini»), ma un autore in grado di fare «crescere in noi il rispetto umano», redimendo e salvando il genere umano dai suoi errori grazie alla rara capacità di comprenderli.

Il brevissimo intervento di Bonfantini, *Proust, Curtius e un altro*, pubblicato su «La libra» chiude il bilancio critico degli anni Venti.⁶⁹

⁶⁸ *Ivi*, p. 5.

⁶⁹ M.BONFANTINI, *Proust, Curtius e un altro*, in «La libra», a.I, fasc.1, novembre 1928, pp. 2-4: p. 2.

[...] a dichiarar che Proust non poté curarsi d'atteggiamento filosofico perché fu troppo artista, ci sia pericolo, a dir poco, di sentir fremere dagli Elisi l'ombra (vedi caso!) proprio di Platone.⁷⁰

In questo discorso, dove Curtius viene considerato l'unico critico proustiano degno di tale nome fino a quel momento, Bonfantini sposa una delle teorie proposte proprio dal filosofo tedesco che individua nella *Recherche* una forma di platonismo o di «rinnovato platonismo», inteso come orientamento filosofico influenzato dalla dottrina platonica che distingue tra mondo sensibile e mondo intelligibile. Il primo è il mondo del mutamento e del divenire da cui deriva l'opinione, il secondo è il mondo delle idee perfette ed immutabili, dalle quali proviene invece la vera conoscenza.⁷¹

Nel caso di Proust, questa distinzione si traduce nel primato dell'intuizione intellettuale sull'esperienza e, sul piano etico, nella collocazione dei valori in una sfera trascendente rispetto alla realtà concreta.

1.3 GLI ANNI TRENTA

Gli anni Trenta segnano la fine della fiorita italiana di studi proustiani, che avranno una ripresa solo a partire dal secondo dopoguerra. Tale battuta d'arresto – contemporanea a quella francese – conta un'unica eccezione: Guido Morselli che, con l'aiuto di Antonio Banfi, dedica una monografia a Proust, stampata nel 1943 da Garzanti.⁷²

Tra gli interventi di maggiore rilievo di questo periodo si annoverano i lavori di Belleli, Tilgher e Capasso.⁷³

Nel 1933, a poco più di dieci anni dalla morte di Proust, Maria Luisa Belleli pubblica un saggio intitolato *Marcel Proust*⁷⁴ che riprende, almeno inizialmente, il confronto tra l'autore della *Recherche* e Montaigne, così come già in precedenza Thibaudet aveva messo in luce.

La Belleli rifacendosi alle riflessioni di alcuni critici francesi, evidenzia il rapporto Proust-Montaigne, sottolineandone i punti di contatto: l'ebraicità, il culto per l'arte e lo spirito di

⁷⁰ *Ivi*, p. 2.

⁷¹ Cfr. M. BONAZZI, *Il platonismo*, Torino, Einaudi, 2015.

⁷² G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, Milano, Garzanti, 1943.

⁷³ Il saggio di Capasso, segue l'analisi del lavoro debenedettiano al cap. 2.2 *Capasso: una considerazione su Debenedetti e Proust*, p. 76.

⁷⁴ M.L. BELLELI, *Marcel Proust*, in EAD., *Modernità di Montaigne*, Roma, Formiggini, 1933, pp. 152-181.

imitazione. Rileva anche nuove prospettive di lettura, in cui la *Recherche* non viene vista propriamente come un romanzo, ma:

se di romanzo si può parlare, bisogna farlo come di un romanzo diverso da tutti gli altri. I personaggi ci sono (e come vivi!), le situazioni anche, e spesso drammatiche; ma, chiuso il libro, si ha l'impressione di avere letto una serie di saggi, o un unico lungo saggio.⁷⁵

La struttura narrativa del capolavoro proustiano è indubbiamente senza precedenti e, probabilmente, l'idea saggistica che la Belleli ne trae deriva dalle lunghe riflessioni che il Narratore compie mentre ci trasporta, senza farcene accorgere, da una situazione all'altra. Attraverso il confronto con Montaigne, la scrittrice italiana ci regala un modo inconsueto di leggere Proust. Il moralismo di cui spesso viene tacciato l'autore francese, viene spiegato come segue:

E moralista è sempre Proust, ma, come Montaigne, senza pedanteria, senza volontà d'insegnare, per necessità di tener conto di tutto quel che cade entro la sua esperienza. Le sentenze, numerose nell'opera di Proust come in quella di Montaigne, s'incontrano sparsamente, man mano che l'occasione le suggerisce, animate dal movimento generale, che è vario e libero quanto mai. Cosicché, a citarne qualcuna di queste sentenze, isolandola dal resto, se ne falsa il carattere. Bisognerebbe trascrivere intere pagine di Montaigne e di Proust, per rendere l'atmosfera in cui si muovono le loro moralità. [...] Teniamo però presente una differenza fondamentale: Proust unisce a un'intelligenza lucidissima, sul tipo di quella di Montaigne, una sensibilità e un'accuratezza eccezionale⁷⁶.

Le accuse di moralismo, snobismo e cinismo imputate a Proust sarebbero dovute esclusivamente a una lettura errata, estrapolata dal suo contesto, antologizzata. Come sottolineato da Angioletti, l'autore della *Recherche* non può essere considerato un pedante moralizzatore e le sue sentenze, per non essere travisate o manipolate, devono essere inserite «nel movimento generale» che caratterizza il romanzo. La posizione assunta da Belleli e Angioletti, vengono confermate dalle pagine del capolavoro proustiano: si *pensi* alle pagine di *Sodome et Gomorrhe*, alle relazioni omosessuali di Charlus che si spingono fino al masochismo estremo, alle presunte relazioni di Albertine con altre donne o, ancora, ai costumi sociali dei Verdurin, giusto per citare qualche esempio. La reazione del Narratore davanti a tutti questi

⁷⁵ *Ivi*, p. 168.

⁷⁶ *Ivi*, p. 169.

eventi, seppur indagati nei più reconditi dettagli, non è di sdegno o di sconcerto, né tantomeno si cimenta in una battaglia atta a moralizzare i costumi altrui. Al contrario, il suo sguardo è sorpreso, incuriosito o, nel caso di Albertine, spaventato per il timore di essere abbandonato e tradito dalla donna amata. Più che di un moralista, sarebbe corretto parlare di uno spettatore vigile, intento a cercare risposte plausibili alle domande generate dalla vita stessa, senza alcuna pretesa di possedere o intuire la verità ultima.

La vera discriminante o, se si vuole, rivoluzione, è insita, non tanto nelle tematiche trattate – la morte, il passato, il valore della letteratura – ma nella «sensibilità» e nell'«accuratezza eccezionale» tipiche del narrare proustiano, capace di immergersi negli abissi più reconditi dell'animo umano e nella sofferenza.

Se il lavoro di Belleli si caratterizza per il suo impianto critico letterario, quello di Tilgher si muove su di un piano maggiormente filosofico, individuando due correnti: quella platonica o plotiniana e quella bergsoniana:

come mezzo di passare dal mondo delle apparenze al mondo delle realtà, che celano e svelano insieme. L'artista fa dell'apparenza sensibile il simbolo di un mondo di leggi e di essenze eterne e invisibili. Esse sono nascoste dietro le apparenze. L'artista è tale in quanto riesce a captare quelle leggi, quelle essenze, ed a farle brillare al di sopra del nostro mondo. È in questo senso che Proust nega che l'invenzione, la fantasia, l'immaginazione siano necessarie all'arte e che parla dell'arte come di un atteggiamento di necessaria sommissione ad una realtà superiore, che l'artista traduce e non inventa, scopre e non crea, ricorda e non fabbrica.⁷⁷

La ripresa della concezione platonica, già vista nell'articolo di Bonfantini, rivela l'utilizzo dell'arte come metafora del mito della caverna, attraverso cui l'artista riesce a mostrare la verità del reale.

La seconda invece:

consiste essenzialmente nell'atto di vedere il mondo con occhi vergini e nuovi, sgombri dalle convenzioni e dagli schemi della vita pratica e dell'intelligenza utilitaria. L'intelligenza, l'abitudine, l'interesse nascondono sotto uno spesso strato pratico le impressioni genuine. Per ritrovarle, lo scrittore deve disfare quelle sovrapposizioni, distruggere la menzogna della

⁷⁷ A. TILGHER, *La poetica di Proust*, in *Proust e la critica italiana*, a cura di P. Pinto e G. Grasso, Roma, Newton, 1990, pp. 219-228: p. 219.

comune visione delle cose, dissociare le associazioni cristallizzate dall'abitudine. La vera opera d'arte rompe le abitudini, distrugge gli automatismi, eccita a vedere il reale in modo attivo. L'artista non solo vede il mondo in modo originale, con occhi tutti suoi, ma anche presta agli altri gli occhi con il quale egli vede il mondo. L'arte è il solo modo che l'uomo abbia trovato finora per vedere il mondo con gli occhi degli altri.⁷⁸

Se la visione platonica spinge a cercare la realtà oltre le ombre e l'apparenza sensibile, quella bergsoniana punta a sgombrare la mente da concetti precostituiti e ad analizzare il mondo attraverso uno sguardo personale distaccato da convenzioni e abitudini.

Secondo Tilgher, parte dell'estetica proustiana risiede in queste due correnti filosofiche, ma ciò non toglie alla *Recherche* il suo carattere innovativo e personale. Nell'articolo in questione, vengono messe in evidenza temi che interessarono la critica dei decenni successivi:

è tutta la *tranche* di vita che lo spirito viveva quando quella sensazione fu vissuta; è tutta la vita cui quella sensazione era congiunta da infiniti invisibili fili che risorge con essa grazie ad essa dal gorgo del tempo che fu. Più profondo fu l'oblio in cui quella sensazione (e la vita con essa congiunta) discese, più integra e completa è la sua risurrezione. L'oblio isolò e preservò nella sua purezza quella sensazione e la vita con essa congiunta: fu per essa, insieme, e morte e bagno di giovinezza⁷⁹.

La poetica proustiana ruota attorno a quanto descritto nel brano precedente: le *intermittences du coeur* sono uno dei caposaldi della *Recherche*: non solo rievocano il passato ma permettono di rivivere lo stesso istante due volte; la prima nel passato, l'altra nel presente. Tanto più il ricordo è immerso nei recessi della memoria, tanto più le sensazioni che suscita sono precise e vivide, come se l'oblio avesse preservato intatto il ricordo e le sensazioni vissute in precedenza.

Il ricordo involontario vince la morte, in quanto quello che il Narratore vive, sia nel presente che nel passato, è fuori dal tempo e, dunque, eterno.

La vita, all'interno di questo fenomeno temporale, non si realizza come azione, poiché essa non vive, non scorre più e non ha alcuno scopo. È proprio qui, in questo regno del presente-passato che si realizza una gioia assoluta, nel momento in cui la vita diventa arte che viene contemplata e, come tale, sfugge al fluire del tempo, divenendo partecipe dell'eternità. Se il

⁷⁸ *Ivi*, p. 220.

⁷⁹ *Ivi*, p. 222.

ricordo è quindi il tempo ritrovato, l'arte è "il tempo dominato" che permette all'uomo di divenire immortale.

Per Tilgher la vera estetica proustiana si trova nel senso più profondo dell'arte, palesandosi in una vita che non è presente e non è azione, ma è chiusa e compiuta in se stessa, senza bisogni, autosufficiente e beata in quanto libera dalla morte.

2

DEBENEDETTI CRITICO PROUSTIANO

2.1 UN PRIMO SGUARDO D'INSIEME: LE RIFLESSIONI DEBENEDETTIANE

La ricezione critica degli anni Venti può vantare una serie di contributi per lo più entusiastici, ad eccezione di Cajumi e Prezzolini, ma sono i tre saggi di Giacomo Debenedetti – pubblicati tra il 1925 e il 1928 – a sviluppare un discorso esaustivo e coerente inerente l'estetica e la morale proustiana a ad approfondire l'analisi stilistica che mostra il procedimento seguito da Proust per recuperare le memorie perdute.

Quando nel 1925 apparve il primo intervento di questa trilogia saggistica, l'autore della *Recherche* era morto da soli tre anni e l'ultima parte del suo romanzo – *Le Temps retrouvé* – indispensabile per una lettura teorico-strutturale dell'opera non era ancora stata pubblicata. Giovanni Raboni – nella prefazione a *Rileggere Proust*, che raccoglie gli articoli debenedettiani – evidenzia un deficit nel saggio del 1925, dato dalla mancanza di una lettura globale della *Recherche*. Al momento della sua stesura – l'articolo apparve sul «Il Baretto» nel mese di aprile – Debenedetti non aveva avuto modo di leggere oltre all'ultimo volume, anche il penultimo, *Albertine disparue*, uscito proprio nel 1925.¹

La prima riflessione riguarda, ovviamente e doverosamente, l'estrema tempestività dell'attenzione di Debenedetti a Proust, una tempestività che appare tale non soltanto rispetto all'ambito italiano (dove il saggio debenedettiano del '25 fu preceduto soltanto, in pratica, da uno scritto – giornalistico, ma sorprendentemente penetrante – del romanziere «mondano» Lucio D'Ambra, da una cronaca festosa di Ungaretti e da un paio di articoli non particolarmente memorabili di Cecchi), ma anche rispetto a quello francese ed europeo. [...] Resta comunque il fatto che nelle pagine di quel saggio già così ricco di motivazioni non contingenti e così felicemente prive delle cautele, delle riserve e dei “distinguo” che appannano, per esempio, i quasi coevi articoli di Cecchi, più ancora della

¹ *Proust 1925*, compare per la prima volta in «Il Baretto», II, 6-7, aprile 1925, con il titolo *Proust. Proust e la musica*, in «La rassegna musicale», I, 1, gennaio 1928. *Commemorazione di Proust*, tenuta a Milano al Circolo del convegno il 20 aprile 1928, in «Il Convegno», IX, 4-5, 25 aprile-25 maggio 1928. Successivamente li ritroviamo tutti e tre in G. DEBENEDETTI *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Garzanti, 1994.

precocità del riconoscimento colpisce la nettezza, la perentorietà del giudizio: come se il critico fosse stato sorretto, oltre che dal proprio acume e dal proprio coraggio, da una quasi medianica preveggenza. Ciò non toglie, beninteso, che l'immagine di Proust risultante da quella prima, appassionatissima fase dell'attenzione debenedettiana (non solo, dunque, dalla scritto del '25, ma anche dai due del '28, dove la lettura del *Temps retrouvé* appare ancora come un pulviscolo di emozioni appena posatosi sopra un assai più solido strato di impressioni già sedimentate, già mutate in idee) sia un'immagine tipicamente aurale, tipicamente "giovanile", destinata poi, dopo un intervallo di silenziosa incubazione che rende ancora più netto e percepibile il mutamento, a lasciare il posto – nel fondamentale «Rileggere Proust» del '46 (ma pubblicato postumo nell'82) e negli scritti del '50 e del '52 – a un'immagine ben più mediata, elaborata e sofferta.²

Gli scritti degli anni Venti, come mostrato nel capitolo precedente, non hanno, in effetti, nessun merito particolare se non quello della tempestività e, a mio avviso, anche di intuire che l'opera proustiana fosse in grado di modificare un impianto romanzesco datato, mostrando una nuova via letteraria percorribile. La lungimiranza di Debenedetti, che per certi versi rammenta la preveggenza di D'Ambra, deve essere debitamente inserita – almeno in questa fase primitiva – nel contesto in cui si sviluppa, caratterizzato da un eccessivo entusiasmo che «come un pulviscolo di emozioni» regala un'impressione iniziale destinata a sedimentarsi nell'arco del tempo per poi riaffiorare, dopo un ventennio, attraverso «un'immagine ben più mediata, elaborata e sofferta».³

«Proust ha quasi terminato il suo turno di autore alla moda: dunque si può parlare di Proust. Il vezzo, adesso, è di stroncarlo, o quasi».⁴ L'apertura del saggio di Debenedetti pone in luce due fenomeni ricorrenti in ambito letterario: l'interesse per gli autori «alla moda» e il rapido declino a cui sono soggetti, una volta trascorso il periodo di iniziale esaltazione. Che Proust venga considerato da Debenedetti *démodé* già nel 1925, quando ancora l'intera opera non era stata pubblicata – segnala e anticipa quanto stia avvenendo in ambito letterario, ovvero il preludio a quell'oblio quasi ventennale che subirà la *Recherche* prima di essere recuperata e commentata.

Dicono, per esempio, così: «Quel Proust che, dopo tanti anni e tante centinaia di pagine stipatissime, non ha finito ancora di raccontarci i casi

² G. RABONI, *Prefazione a G. DEBENEDETTI, Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., pp. 6-15: pp. 7 e 9.

³ *Ivi*, p. 9.

⁴ G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., p. 85.

suo)» oppure: «Tregua, tregua con codesto Proust, che si accinge a smontare i congegni del “bel mondo” parigino e si dà l’aria di fare rivelazioni su certa *franc-maçonnerie d’usages e héritage de traditions*: segreti di Pulcinella! Che a Parigi qualunque persona di qualità li conosce tutti». (Quasi che il romanzo di Proust debba considerarsi come una nuovissima versione dei *Misteri di Parigi*, rovesciata sullo sfondo del faubourg St. Germain). Proust: ormai tutti sanno di che si tratta. La sua “fortuna” è forse entrata in quella crisi, da cui i discordi clamori del successo immediato usciranno composti e armonizzati nel più probò e sobrio giudizio della vera gloria. Frattanto, cessata l’invasione dei turisti frettolosi, pare che, in un’aria rifattasi propizia e consenziente e fedele, tornino a fiorire i soavi biancospini delle siepi, *du côté de Méséglise*.⁵

Situando il lavoro proustiano nel panorama italiano dell’epoca, emerge un’incapacità diffusa di collocare l’opera alla luce dei nuovi fenomeni novecenteschi. Fatta eccezione per una *élite* di lettori culturalmente attenti e attivi, interessati anche a quanto avveniva nel resto d’Europa, si palesa la tendenza a incasellare Proust nelle dinamiche ottocentesche. La psicanalisi, le sfasature temporali e la distinzione dei piani narrativi comportarono non poche problematiche a coloro che tentano di valutare romanzo tramite i canoni imposti dai classici del secolo precedente.

Il cambio di prospettiva e le innovazioni stilistiche e contenutistiche mettono in crisi la ricezione critica, gettando le basi per una valutazione erronea e frammentata del capolavoro proustiano; sovrapponendo spesso alla finzione narrativa il racconto autobiografico di un borghese annoiato che si diletta nella frequentazione dei salotti della Parigi aristocratica. Per riuscire pienamente a inquadrare il capolavoro proustiano sono necessarie, dunque, secondo Raboni due fasi distinte:

In ogni esperienza di lettura della *Recherche*, indipendentemente dall’età a cui la si intraprende e dal momento (individuale e storico) della sensibilità e del gusto sul cui sfondo si colloca, penso che si possa e si debba distinguere una fase giovanile da una fase adulta: e questo per la ragione, semplicissima e fondamentale, che l’opera stessa lo esige, che nell’opera stessa esistono (non soltanto nella “storia” del protagonista, ma in quella della scrittura; e a dispetto o, per meglio dire, nel quadro della formidabile premeditazione strategica destinata ad unificarla, a far infine confluire tutti i tempi e tornare tutti i conti) una giovinezza e una maturità, un’età dell’incantesimo, dell’illusione e dei nomi e un’età del disincanto, della rivelazione e del senso.⁶

⁵ *Ivi*, p. 85. Va specificato che Méséglise è un villaggio fittizio a pochi chilometri da Combray che costituisce la meta delle passeggiate più frequenti per il Narratore e la sua famiglia. È la parte dove abita Swann.

⁶ G. RABONI, *Prefazione* a G. DEBENEDETTI, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, cit., p. 9. Nel 1965, Contini, esprime una visione analoga relativamente alla *Divina Commedia* di Dante. Cfr. G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca* in ID., *Un’idea di Dante*, Torino, Einaudi, 2001.

La *Recherche* – metafora dell'esistenza – attraversa tutti gli stadi della vita: l'infanzia, i tormenti dell'età adulta, giungendo a descrivere la malattia, la vecchiaia e la morte. Rivelatore della fugacità del tempo e dell'inevitabile declino – l'incantesimo dell'infanzia si infrange, senza alcuna possibilità d'appello, contro le difficoltà e le fragilità della condizione umana – il romanzo di Proust si insinua nel lettore producendo due diverse impressioni: la prima vibrante e intrisa della curiosità tipica della giovinezza, la seconda, simbolo dell'«età del disincanto», rivelatrice del senso ultimo dell'esistenza che contraddistingue il percorso intrapreso da ogni uomo.

Debenedetti, compiendo una disgregazione totale della *Recherche*, mostra come momenti differenti tra loro mantengano una notevole coesione, grazie alla presenza di un flusso sotterraneo ma costante che li unisce:

Quella che conta, è la docilità con cui l'opera di Proust si assoggetta ad essere smembrata in *morceaux choisis*. Pure essa presenta, se altre mai, il carattere della continuità; e in tal misura, che sembra affatto indivisibile a chi ne segue l'ininterrotto, e quasi fatale, fluire. [...] *La Recherche du temps perdu* si lascia ridurre a frammenti perché ogni suo frammento basta, in un certo senso, a indicarla tutta intera. Se ci proviamo a staccare un episodio da qualunque altro romanzo, sempre ritroveremo i segni della frattura (...). Ma un episodio di Proust non si isola tra due fratture, bensì risolve, trepido, in due echi e dolcemente vi si perde.⁷

L'unitarietà che caratterizza l'opera non si smarrisce nemmeno scomponendola in molteplici dettagli, in quanto ognuno di essi possiede *in nuce* l'essenza stessa del romanzo. Un simile procedimento applicato ad altri racconti non condurrebbe al medesimo risultato: la capacità proustiana di traghettare il lettore da una parte all'altra del suo capolavoro senza interrompere il flusso della narrazione è uno dei punti di forza della *Recherche*. Interessante ed esplicativo a tale proposito, è quanto riportato da Céleste Albaret, fedele governante di Marcel Proust, nel testo curato da George Belmont:

Voyez-vous, Céleste, je veux que, dans la littérature, mon œuvre représente une cathédrale. Voilà pourquoi ce n'est jamais fini. Même bâtie, il faut toujours l'orner d'une chose ou d'une autre, un vitrail, un chapiteau, une petite chapelle qu'on ouvre, avec sa petite statue dans un coin.⁸

⁷ G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., pp. 86-87.

⁸ C. ALBARET, *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par George Belmont, Paris, Robert Laffont Editions, 197, p. 163. Edizione italiana: C. ALBARET, *Monsieur Proust*, a cura di G. Belmont e A. Donaudy, Milano, SE, 2004, p.157, traduzione a cura di A. Donaudy. «Vedete, Céleste, io voglio che, nella letteratura, la mia opera

L'immensità architettonica suggerisce lo stile e il fine per cui è stata eretta, ma è sufficiente una sola vetrata, un dettaglio, un frammento, per cogliere lo spirito di questa cattedrale in perpetuo divenire. La *Recherche*, costituita da *morceaux choisis*, è in costante evoluzione: la capacità di contenere in ogni singola parte la sostanza di cui si compone consente al lettore di frazionarla senza perderne il fondamento e al suo autore di aggiungere sempre nuove parti, senza modificarne il significato ultimo. Lo speciale *continuum* che permette alla cattedrale proustiana di continuare ad espandersi e ai suoi osservatori di sezionarla senza difficoltà, si accompagna a una struttura tipicamente sinfonica, rappresentata da una tonalità appartenente esclusivamente all'universo proustiano.

Per tentare di intenderci rapidamente, diciamo che Proust ammette di essere quintessenziato in una certa musica continua, in un riconoscibile tono, nel quale tutto il suo romanzo è sommerso. Un vero "tono Proust". Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno. Ed esercita suggestioni così imperiose che viene fatto di attribuirgli una esistenza sua propria: staccata, astratta e oggettiva. [...] Nel tono proustiano si entra magicamente, fin dalla prima battuta del romanzo. Quando si legge nella prima riga de *Du côté de chez Swann*: «Longtemps je me suis couché de bonne heure», si ha l'impressione che il colpo di bacchetta di un invisibile direttore di orchestra abbia smossa la cellula sonora, che propagherà la sua vibrazione indefinitamente, come un sasso lanciato dentro un'acqua calma.⁹

La conformazione sinfonica data alla *Recherche*, già evidenziata da Lucio D'Ambra, si contraddistingue attraverso il «tono Proust» in cui il romanzo si trova immerso. Rilevabile in ogni singola particella narrativa, il tono proustiano crea un'atmosfera suggestiva senza precedenti e si carica, attraverso *leitmotiv* e contrappunti finemente composti, di un'aura musicale in grado di sviluppare una poetica simile alla *brume doucement sonore* di Debussy.¹⁰

Nella musica del compositore francese, dice Vladimir Jankélévitch, traspare, infatti, una sensibilità per l'infinitesimale, dove anche le minime allusioni sono annunciatrici di turbamento e di mistero.¹¹

rappresenti una cattedrale. Ecco perché non è mai completa. Anche se già innalzata, occorre sempre ornarla d'una cosa o l'altra, una vetrata, un capitello, una piccola cappella che si apre, con la sua piccola statua in un angolo».

⁹ G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., p. 90.

¹⁰ *Ivi*, p. 91.

¹¹ V. JANKÉLÉVITCH, *Debussy e il mistero*, a cura di Enrica Lisciani-Petrini, traduzione italiana a cura di C. Migliaccio, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 31-34. Edizione originale: V. JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère de l'instant*, Neuchâtel, La Baconnière, 1949.

Tuttavia, Debenedetti scorge una differenza tangibile tra Debussy e Proust: quest'ultimo concretizza e condensa la *brume*, a differenza del compositore, cosicché modellandosi diventi «tutte le cose onde il romanzo è pieno» inscrivendo «la sua vibrante sostanza entro le linee chiare del disegno».¹²

Escludendo le diverse sfumature che i toni musicali vanno assumendo, la concezione musicale proustiana è simile a quella debussiniana. Proust si domanda «si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être — s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées — la communication des âmes»¹³ e, allo stesso modo, per Debussy, «la musica inizia là dove la parola è incapace di esprimere, la musica è destinata all'inesprimibile; vorrei che uscisse dall'ombra e che, in certi momenti, vi rientrasse, che fosse sempre discreta».¹⁴ Un ulteriore punto di contatto, sono i personaggi di *Pelléas et Mélisande*¹⁵ che ricordano per la loro fluidità quelli della *Recherche*: «appaiono come creature fantasmatiche, in divenire e, perciò, possiedono una specificità musicale».¹⁶

La magia poetica di Proust consiste tutta, si direbbe, negli uffici e nei riti con cui egli mantiene diffusa e viva e riconoscibile la sua trepida atmosfera; la quale poi da sola, come per se stessa mossa, sembra consegnarsi a forme precise. [...] Così, nel romanzo di Proust, la grazia, poniamo, di un pesce in fiore cede il luogo che essa occupava in pieno “primo piano” a un tratto della psicologia di Saint-Loup. Ed è questa la ragione del particolare modo di comportarsi dei personaggi di Proust: i quali entrano in scena di sbieco, furtivamente: e solo più tardi, senza che essi si siano dati la pena di compiere alcun tour de force, ci accorgiamo che erano personaggi importanti: per la frequenza delle loro venute in scena, o per il peso delle circostanze a cui li abbiamo veduti partecipare. [...] La vasta sinfonia che fascia tutto il romanzo di Proust, ha un potere ancora più toccante. Perché, intorno alle figure che sono emerse dal suo seno, non si arresta né desiste dal palpitare: né concede che esse si fissino mai. La sua animazione piena e sostanziosa

¹² G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., p. 91.

¹³ PROUST, *La Prisonnière*, III, cit., p. 762-763. «se la musica non fosse l'esempio unico di ciò che sarebbe potuta essere – se non vi fossero state l'invenzione del linguaggio, la formazione delle parole, l'analisi delle idee – la comunicazione delle anime».

¹⁴ E. LOCKSPEISER, *Debussy La vita e l'opera*, trad. di Domenico de' Paoli, Rusconi, Milano 1983, p. 68.

¹⁵ *Pelléas et Mélisande*: Dramma scritto nel 1882 dello scrittore belga di lingua francese M. Maeterlinck (1862-1949), che deriva il titolo dal nome dei protagonisti. Pelléas e Mélisande sono innamorati, nonostante la donna sia la moglie di Goulau, fratello di Pelléas. Nel corso del racconto, Mélisande perde un anello fatato atto a proteggerla e il marito sorprende i due amanti. Uccide Pelléas e ferisce la moglie che morirà poco dopo dando alla luce una bambina. Debussy compone la sua opera omonima in cinque atti sul testo di Maeterlinck e viene rappresentata per la prima volta all'Opéra-Comique di Parigi il 30 aprile 1902.

Cfr. D. A. GREYSON, *The genesis of Debussy's Pelléas et Mélisande (Studies in musicology)*, UMI Research Press, 1986.

¹⁶ C. MIGLIACCIO, *Alla ricerca del tempo musicale. Intrecci letterari, filosofici e musicali nell'opera di Marcel Proust*, on-line <http://users.unimi.it/gpiana/XIV/migliaccio.htm>, consultato il 12 febbraio, 2014.

segna, dietro le figure, la presenza di un'anima e perfino il posto che tale anima occupa.¹⁷

I personaggi proustiani – che inizialmente sembrano essere capitati per caso nel romanzo – si inseriscono tra le pagine della *Recherche* in modo lieve, quasi inavvertitamente, come una musica leggera appena percepita in sottofondo. Ma, in un crescendo insistente, si trasformano, mostrando tutta la profondità psicologica che li caratterizza. «La magia poetica di Proust» incapace di arrestarsi di fronte alla superficie delle cose, si fonde e si insinua nei suoi personaggi, trasmigrando da un oggetto a una persona quasi per incanto. Inizialmente sfuggenti, i protagonisti del capolavoro proustiano avanzano lungo il proprio percorso acquisendo consistenza, spessore e personalità. Nessuno di essi è collocato casualmente nel flusso del racconto, ma rispondono, tutti quanti, a una precisa volontà dell'autore di inserirli nella «vasta sinfonia che fascia tutto il romanzo».

I biancospini sfioriti di Balbec non si contentano di costeggiare decorativamente la strada lungo la quale il giovane protagonista passeggia; ma si mettono a dialogare con lui, a interrogarlo e a rispondergli, e lo invitano a ritornare per la fioritura dell'anno prossimo. Infine, all'atmosfera della *Recherche* potrebbero trasferirsi le qualità che Proust osserva nell'aria della piccola città militare di Doncières (*Le Côté de Guermantes I*): un'aria abituata talmente a ospitare suoni d'esercizio e di caserma che ha finito col «contracter une sorte de perpétuelle vibratilité musicale et guerrière» dove «le bruit le plus grossier de chariot ou de tramway s'y prolonge en vagues appels de clair». ¹⁸

La simbologia musicale utilizzata da Debenedetti, in riferimento ai procedimenti caratteristici messi in moto da Proust, diviene ancora più chiara se confrontata con l'universo sonoro. Una sinfonia è, infatti, una forma musicale destinata alle grandi orchestre in cui ogni strumento si esprime in accordo con gli altri. I personaggi della *Recherche*, la tonalità proustiana, la struttura stessa dell'opera e i segmenti che la compongono, non sono che l'insieme degli orchestrali diretti da Proust per erigere la sua maestosa sinfonia. Quest'aura musicale pervasiva, presente sin dalle primissime pagine e che si fonde agli «strati

¹⁷ G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., pp. 90 e 91.

¹⁸ *Ivi*, pp. 91-92.

inconsapevoli della coscienza» creando il «tono Proust», viene percepita da Debenedetti sin da subito, in una delle situazioni tipiche che caratterizzano le giornate del giovane Narratore:

D'intorno, frattanto, senza saputa del fanciullo, rumori voci e presenze s'insinuavano con cautela in qualche parte dell'anima che, beatamente divagata e oziosa, resisteva al comando della volontà e perfino all'imperativo del piacere, che le avrebbero imposto di concentrarsi tutta sul libro. Agli amabili inviti del mondo reagivano strati inconsapevoli della coscienza: che registravano quegli inviti, senza nemmeno curare di autenticarli con un nome, sublimandoli nel vago fluido di una musica indefinita. È questa musica la sinfonia proustiana: il "tono Proust".¹⁹

Quando il ragazzo abbandona a malincuore le sue letture per partecipare ai pranzi di famiglia si crea un ambiente fertile per lo sviluppo successivo della narrazione e per la definizione di uno dei nuclei centrali dell'opera: la memoria. Distratto e immerso nei suoi pensieri e nelle vicende del libro appena abbandonato, il protagonista non ascolta i discorsi che avvengono in sua presenza, ma, per dirlo in termini freudiani, l'inconscio registra tutte le attività mentali, anche quelle non presenti alla coscienza dell'individuo, ripresentandosi poi sotto forma di sogni, mancanze o lapsus.

Nel caso del Narratore, questi «inviti» elevati «nel vago fluido di una musica indefinita» rimangono a lungo sepolti dentro di lui, nascondendosi alla coscienza, fino a quando tali ricordi, ormai sedimentati, tornano alla mente attraverso le *intermittences du cœur*.

In questo primo saggio, secondo Raboni, Debenedetti sovrapporrebbe il Narratore all'autore, ma tale posizione erronea viene smentita nel momento in cui si legge direttamente il testo debenedettiano:²⁰

Non ci dobbiamo chiedere – e il precisare la domanda ne rivela già l'assurdo – se le luci, i colori, gli odori che Proust ci descrive siano quelli veri, quelli che veramente brillarono e gli sorrisero al tempo della sua fanciullezza. Autentico romanziere, e non storico né scrittore di memorie, egli ci offre, per un fatto o una sensazione o un sentimento, particolari e notazioni verosimili e riesce, con l'artificio di giuste intonazioni e di adeguati ambienti, a farci scambiare il suo verosimile col nostro vero²¹.

¹⁹ *Ivi*, p. 93.

²⁰ G. RABONI, *Prefazione a G. DEBENEDETTI, Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, p. 11. «E poco importa che durante il tragitto il critico sia incorso in qualche equivoco, in qualche abbaglio, per esempio l'identificazione (...) fra la biografia di Proust e quella dell'autore della *Recherche* sulla base di uno schema squisitamente agiografico: dissipazione, conversione, martirio».

²¹ G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., p. 93.

Proust – «autentico romanziere» e non «storico né scrittore di memorie» – ha un’ulteriore abilità: quella di «farci scambiare il suo verosimile con il nostro vero». Tale capacità, sembra ricondurre direttamente alla poetica aristotelica:²² se si trattasse della biografia dell’autore, infatti, ci si troverebbe di fronte a una mera successione di eventi deficitari del valore ideologico che il romanzo porterebbe con sé, invece è il verosimile – che attinge all’universale – l’oggetto che percorre tutta la *Recherche* facendone un’opera incredibilmente realistica.

Nella seconda parte di questo primo saggio, Debenedetti si concentra su uno dei nuclei centrali del capolavoro proustiano:

Hanno voluto, taluni, fare della memoria, la preponderante facoltà di Proust. [...] Proust non musica affatto un libretto fornitogli dalla memoria. Del resto, segnalando il valore di pura verosimiglianza, e non di verità storica, delle descrizioni proustiane, abbiamo già – per questo lato – messa fuori causa la memoria, che sarebbe la naturale depositaria della verità storica. Ma coloro che hanno fatto di Proust, principalmente il poeta della memoria, avranno avuto intenzioni più sottili: che vale la pena discutere. Ma allora va perduto uno dei caratteri, a nostro avviso, fondamentali della *Recherche*, la quale si presenta come un corteo fantasmagorico, vera e propria *féerie*, di tutte le piccole cose e sensazioni e fatti che, sulle carte di Proust, auspice la persuasiva musica in cui egli li ha sommersi, hanno trovato l’anima loro: il genietto complicato e vario che li riempie, con tutta la vicenda ricca e mutabile dei suoi moti. [...]. Quei genietti, quegli infusorii natanti, commossi e luminosi, sono i veri protagonisti del romanzo di Proust: il senso, mettiamo, della “*petite phrase*” della Sonata di Vinteuil, o l’atmosfera della città di Doncières, o l’odore di una stanza d’albergo. E stanno alla vita pratica di Proust come qualunque protagonista di romanzo sta al suo poeta. [...] Qui preme di notare che i protagonisti del romanzo proustiano occupano non uno spazio materiale, bensì una durata: il terreno sul quale nascono, si posano, si succedono ordinatamente tra loro, sviluppano e intrecciano le loro microscopiche vicende, vorrà essere il luogo di tutte queste durate: cioè la memoria. Proust ha scoperto un nuovo filone di cose da descrivere: di un continente che ne era stato escluso fin qui, ha segnato la longitudine e la latitudine della letteratura. A nostro avviso, quelle cose si possono radunare sotto il nome di idiosincrasie: Proust, poeta delle idiosincrasie. O meglio, di quelle che, prima di lui, solevamo considerare sterili ed incomunicabili idiosincrasie.²³

La funzione assunta dal verosimile che indica, ancora una volta, la svista di Raboni, giustifica l’analisi condotta da Debenedetti. Proust, infatti, muovendosi al di fuori della «verità storica»

²² Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di P. Donini, Torino, Einaudi 2008.

²³ G. DEBENEDETTI, *Proust 1925*, cit., pp. 94-97

non può essere considerato «il poeta della memoria» bensì «il poeta delle idiosincrasie», intese come temperamento e inclinazione personale (ἴδιος (*idios*) e da σύνκρσις (*synkresis*)). L'autore francese che «riesce a sciogliere l'ordito impenetrabile delle idiosincrasie» porta alla luce tutto ciò che prima si celava nel subcosciente.

Attraverso una:

frase lenta, volubile e insinuante, che si tuffa nell'ombra del quasi inconscio, va a raccogliere il dato che cercava, erra con lui nelle fluttuazioni ancora cieche e un poco penose che esso deve durare per dispiegarsi, e infine esce, sorridente aperta e decorosamente trionfale, con la sua conquista. È fatta, anche, a somiglianza delle frasi melodiche di Chopin che sono, per il sentire di Proust:

phrases, au long col sinueux et démesuré... si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur.²⁴

Proust edifica il proprio stile – strumento attraverso il quale realizza la propria sinfonia – con cura, utilizzando una costruzione sintattica in grado di penetrare gli abissi dell'inconscio. Un poeta dell'inconscio e del mondo intellegibile, dunque, che attraverso «la tortuosità sintattica» sentiva di avere «l'obbligo di lasciare posto agli incisi e alle parentesi, e agli incisi negli incisi e alle parentesi nelle parentesi». Fino a quando la «linearità finale» della frase scioglie il groviglio creatosi in precedenza, nel momento in cui scava e indaga per recuperare il tesoro nascosto nel subcosciente.

Se nel primo saggio debenedettiano vengono analizzati o, quantomeno, sottolineati i nuclei fondanti della *Recherche* e l'utilizzo di uno stile pensato per sondare i recessi dell'animo umano,

²⁴ *Ivi*, p.100. La frase di Proust riportata da Debenedetti si trova in: PROUST, *Du côté de chez Swann*, p. 326. «frasi – dal lungo collo sinuoso e smisurato – [...] così libere, così flessibili, così tattili, che subito anelano e provano a situarsi ben al di fuori, ben al di là della direzione di partenza, ben lontano dal punto dove era sperabile che giungesse il loro tocco, e che a quello scarto fantastico s'abbandonano soltanto per tornare più deliberatamente – con un ritorno più premeditato, con una maggiore precisione, come su un cristallo a tal punto risuonante da strappare un grido – a colpire il nostro cuore».

in quello del 1928, *Proust e la musica*, l'interesse di Debenedetti si concentra – come evocato dal titolo – sulla massiccia presenza musicale nel capolavoro proustiano.²⁵

Lo sa il lettore, che alla musica ha pensato con riconoscenza durante le sue più memorabili “*Journées de lecture*” proustiane. E maggiormente lo sa il critico che, per quanto deliberato al più intransigente purismo, per quanto deciso a ricorrere alle metafore musicali col massimo di parsimonia e pudore, e solo per casi estremi, alle metafore musicali, si è vedute poi crollare a una a una tutte le sue riserve e ragioni: ed ha accettato, a proprio completo vantaggio, di fare un’eccezione per Proust. Di siffatta affinità tra Proust e la musica vogliamo ora cercare i motivi; che, ove abbiano un fondamento reale e non illusorio e metaforico, ci faranno in qualche modo progredire nella conoscenza dell’opera proustiana.²⁶

Nel 1925, il critico italiano parla di «sinfonia» e «tono Proust» e, pur animato da grande entusiasmo e lungimiranza, non aveva ancora potuto leggere *Le Temps retrouvé*, pubblicato in Francia solo nel 1927 e, secondo Raboni, nemmeno *Albertine disparue*. Questa mancanza lascia così aperta la possibilità di valutare la questione musicale sulla base dei nuovi elementi forniti dagli ultimi due volumi della *Recherche* e, una volta colmata tale lacuna, le intuizioni debenedettiane divengono certezze. Per dimostrare l’affinità che intercorre tra Proust e la musica e, soprattutto, quali siano i motivi alla base di questa corrispondenza, Debenedetti si avvale anche del testo di Benoist-Méschin, *La musique et l’immortalité dans l’oeuvre de Marcel Proust*, in cui viene condotta un’indagine minuziosa delle cadenze e del periodare proustiano.²⁷ Proust, frequentatore delle sale da concerto, in un periodo di grande fermento e rivoluzione culturale, non è indifferente a quanto accade nel panorama musicale. Erano, infatti, gli anni delle iniziazioni wagneriane, dell’opera d’arte totale e dei pellegrinaggi compiuti dalle folle verso le sale da concerto.²⁸

²⁵ G. DEBENEDETTI, *Proust e la musica*, cit., pp. 105-121.

²⁶ *Ivi*, p. 105.

²⁷ J. BENOIST-MÉSCHIN, *La musique et l’immortalité dans l’oeuvre de Marcel Proust*, Paris, Kra, 1926. Benoist-Méschin (1901-1983). Storico, giornalista, politico e musicologo francese. Intrattenne con Proust un rapporto epistolare e lo conobbe poco prima della sua morte.

Debenedetti specifica in nota al saggio *Proust e la musica* che «l’analisi delle cadenze del periodo proustiano condotta da Benoist-Méschin sulla base di suggestioni musicali (*La musique et l’immortalité dans l’oeuvre de Marcel Proust*, Paris, Kra éd., 1926, pag.41) ritrova, quasi con le medesime parole, i risultati da noi conseguiti per via puramente letteraria».

²⁸ Per maggiori approfondimenti su Wagner e l’opera d’arte totale cfr.: R. WAGNER, *L’opera d’arte dell’avvenire*, traduzione italiana a cura di A. Cozzi, Milano, Rizzoli, 1963. Edizione originale: R. WAGNER, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Wigand, 1850. F. NIETZSCHE, *Richard Wagner a Bayreuth*, traduzione italiana a cura di G. Vignato, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1984. Edizione originale: F. Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth*, Leipzig, Verlag von Philipp Reclam, 1942. H. M. WINGLER, *Il Bauhaus*, Milano, Feltrinelli, 1987.

Wagner desiderava creare un collegamento tra musica e vita, producendo così un richiamo indissolubile nella memoria dei suoi ascoltatori.

Wagner, infatti, fissando col sussidio della poesia e della figurazione drammatica, alcune tra le corrispondenze (univoche, forse; ma forse soltanto possibili) tra i suoi temi e un attimo un gesto una situazione della vita- aveva educato gli uditori a fare di quei temi della sua musica, e poi in seguito anche dei temi più originali e caratteristici di musiche diverse, altrettanti temi della loro vita, indissolubilmente legati ai ricorsi di essa. E tanto è vero che Proust appartiene al tipo e all'ambito di tale educazione, che quando vuol fornire l'immagine di una musica ideale, sia la *Sonata* o sia il *Septuor* di Vinteuil, figura e vagheggia uno di quei poemi a programma che, quali ne siano comunque illustri i precedenti, entrano vittoriosamente nella storia del gusto musicale, percorrendo uno dei rami della trionfante parabola wagneriana.²⁹

Debenedetti – che aveva già accennato, nel saggio del 1925, alla presenza dello spirito wagneriano nel capolavoro di Proust – trovando conferma alla sua primaria impressione leggendo gli ultimi due volumi, rintraccia le possibili corrispondenze tra l'autore francese e il compositore tedesco, in particolare nella *Sonata* e nel *Septuor* di Vinteuil.

A sostegno della tesi debenedettiana non mancano le considerazioni avvenute negli anni successivi e riassunte da Carlo Migliacci:

Molti hanno rimarcato come Proust possa essere considerato un traduttore in letteratura della wagneriana unità delle arti e del *leitmotiv*. Dice André Coeuroy: «In tutta l'opera di Wagner non c'è leitmotiv usato con più proprietà e abilità di questa piccola frase di Vinteuil». E secondo Jean Milly il *leitmotiv* si può riscontrare nell'uso degli anagrammi interni alle parole usate ricorrentemente nella *Recherche*. Per diversi studiosi la musica in Proust rappresenta un fattore strutturale: Georges Piroué e Pierre Costil hanno cercato di cogliere «la struttura musicale della *Recherche*» e per il grande drammaturgo Samuel Beckett la musica è «l'elemento catalizzatore dell'opera di Proust».³⁰

Proust, che si trova completamente immerso nel clima e nello spirito culturale dell'epoca, appartiene alle schiere degli spettatori che affluiscono nelle sale di teatro per assistere alle opere di Wagner. Assorbe così le tematiche e le strutture di impianto wagneriano, trasponendole nel suo capolavoro. *La Sonata* e il *Septuor*, infatti, attraversano tutta la *Recherche*

²⁹ G. DEBENEDETTI, *Proust e la musica*, cit., p. 109.

³⁰ C. MIGLIACCIO, *Alla ricerca del tempo musicale. Intrecci letterari, filosofici e musicali nell'opera di Marcel Proust*, consultato in data 14 ottobre 2014 su <http://users.unimi.it/gpiana/XIV/migliaccio.htm>.

e agiscono come *leitmotiv* dalle specifiche caratteristiche che segnalano e introducono personaggi e situazioni ricorrenti. Si pensi, ad esempio, alla *petite phrase*, che ricorre ogni qualvolta vi sia una connessione relativa all'amore tra Swann e Odette.

Al coro dei critici musicali si aggiunge Luigi Magnani:

La musica appare nella *Recherche* come l'elemento catalizzatore, l'infallibile strumento che sta a rivelare i limiti di gusto e di cultura di una gran dama, il filisteismo di un uomo di scienza, l'arrogante saccenteria e la passione snobistica per l'avanguardia di una borghese promossa aristocratica, ecc. Provocando, determinando le singole reazioni, la musica saggia, come pietra del paragone, la sostanza delle anime, giudica e colloca gli uomini in un ordine gerarchico in contrasto con quello cui essi appartengono nella scala sociale. [...] nella *Recherche*, che si svolge come la musica nel tempo, si alternano zone di influenza diverse, si susseguono e si intrecciano temi contrastanti, si riflettono le ambiguità e le incertezze che accompagnano l'avventura temporale della melodia, e similmente i suoi singoli elementi non restano isolati, tendono a ritrovare la loro unità interiore, a integrarsi in una totalità coerente.³¹

Le due opere di Vinteuil agiscono, innanzi tutto, a livello emotivo, segnalano il livello sociale e scandiscono l'evoluzione psicologica dei personaggi.

La musica della *Recherche* diviene un agente catalitico in grado di riflettere, attraverso il contrasto tematico, le ambiguità e le incertezze della vita. Tale modalità conduce gli elementi – sia musicali che reali – verso un'«unità interiore» che si inserisce in una «totalità coerente» tipica dell'operare wagneriano.

La musica che compare nella *Recherche* è sempre immaginaria, pur avendo diversi modelli da cui prende spunto. Per la *Sonata*, Proust si è ispirato alla *Sonata in si minore* di Saint-Saëns, all'*Incantesimo del Venerdì Santo* di Wagner, alla *Sonata* di Franck, a un *Preludio del Lohengrin*, a un brano di Schubert, a uno di Fauré, all'*Andante con variazioni* che conclude l'ultima sonata per pianoforte di Beethoven.³² Anche Nattiez ha messo in luce l'influenza esercitata da Wagner su Proust:³³

Esattamente come Proust, ma in un modo diverso, Wagner ha scritto sempre la stessa opera. C'è in lui la stessa passione per la totalità che si traduce in segrete

³¹ Cfr. L. MAGNANI, *La musica in Proust*, Torino, Einaudi, 1978, p. 78-79.

³² *Ivi*, p. 79.

³³ J.J. Nattiez (1945-vivente) è un musicologo francese. Insegna all'Università di Montreal dal 1970. Studioso ed esperto del compositore e direttore d'orchestra Pierre Boulez, è autore di *Proust musicista*, edito in Italia da Sellerio.

esitazioni o in reminiscenze ed echi tra un'opera e l'altra, nell'ossessione tutta proustiana dell'opera unica che riesce a inglobare tutte le altre. L'esito di questo progetto è la Tetralogia.³⁴

Entrambi gli artisti – ossessionati dall'idea di un'opera d'arte totale e dall'unità conchiusa in un singolo lavoro – si dedicano alla costruzione di un capolavoro esclusivo, che si compone di motivi differenti. Questi nuclei tematici appaiono come echi nelle diverse parti dell'opera, richiamando o riprendendo motivi già affrontati.

Se è vero che Wagner e gli altri musicisti costellano le pagine della *Recherche*, il compositore che influenza maggiormente il lavoro proustiano è Debussy. *La mer*, ma soprattutto il *Pelléas et Mélisande* agiscono nel pensiero proustiano come dei veri e propri catalizzatori in grado di influenzare l'andamento “sinfonico” del romanzo.

Proust ascoltò il *Pelléas et Mélisande*, per la prima volta, il 21 febbraio del 1911 e si trova traccia del suo interesse per l'opera di Debussy anche nelle lettere inviate a Reynaldo Hahn:³⁵

Je demande perpétuellement *Pelléas* au théâtrophone [...] Et tout le reste du temps il n'y a pas un mot qui ne me revienne. Les parties que j'aime le mieux sont celles de musique sans parole [...] par exemple quand *Pelléas* sort du souterrain sur un Ah ! je respire enfin calqué de *Fidelio*, il y a quelques lignes vraiment imprégnées de la fraîcheur de la mer et de l'odeur des roses que la brise lui apporte.³⁶

La sensibilità musicale che emerge da queste poche righe – in grado di mostrare la predilezione di Proust per le parti esclusivamente musicali – si rivela direttamente nella *Recherche*, quando in *Sodome et Gomorrhe*, terzo volume del capolavoro proustiano, viene citato il *Pelléas et Mélisande* a proposito dei gusti musicali della marchesa di Cambremer e della sua giovane nuora, la marchesa di Cambremer – Legrandin:

Quand une dame noble d'Avranches, laquelle n'eût pas capable de distinguer Mozart de Wagner, disait devant Madame de Cambremer:

³⁴ Cfr. J.J. NATTIEZ, *Proust musicista*, traduzione italiana a cura di R. Ferrara, Palermo, Sellerio Editore, 1992. Edizione originale: J.J. NATTIEZ, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984.

³⁵ Reynaldo Hahn (1874-1947). Compositore, pianista e direttore d'orchestra. È conosciuto soprattutto per il rapporto che ebbe con Proust. Si incontrano nel 1894 a casa di M.m.m Lemarie. Insieme visiteranno la Bretagna e nel 1900 Venezia. Sarà anche il primo, insieme al conte Georges de Lauris a cui Proust leggerà, per la prima volta, *Du côté de chez Swann*. Dopo la morte di Proust, Hahn diventò critico musicale de *Le Figaro*. La sua tomba si trova a Parigi, accanto a quella di Proust.

³⁶ M.PROUST, *Lettres à Reynaldo Hahn*, Ed. par P. Kolb, Paris, Gallimard, 1956, p. 78.

«Nous n'avons pas eu de nouveauté intéressante pendant notre séjour à Paris, nous avons été une fois à l'Opéra-Comique, on donnait *Pelléas et Mélisande*, c'est affreux», Mme de Cambremer non seulement bouillait mais éprouvait le besoin de s'écrier: «Mais au contraire, c'est un petit chef-d'œuvre» [...] Elle prenait le parti de Debussy comme elle aurait fait celui d'une de ses amies dont on eût incriminé la conduite.³⁷

La conoscenza delle opere musicali non si esaurisce, ovviamente, nell'ambito debussiniano e francese, ma, come si evince dalle righe scritte per Reynaldo Hahn e dal brano riportato qui sopra, la preparazione musicale di Proust risulta essere davvero sconfinata. I riferimenti a Mozart, Wagner, Debussy, Chopin e anche al *Fidelio* di Beethoven mostrano un'attenzione e una sensibilità particolare, che non si limita alla scena contemporanea.

Debenedetti, proseguendo nell'analisi, intuisce che per l'autore della *Recherche*, la musica diviene fenomeno di recupero memoriale: «una connivente persuasione a recuperare certi smemorati e indolenti «assoli» dell'anima», senza la quale tali «assoli» andrebbero drammaticamente perduti.

Proust per conto suo osserva che «la vision la plus belle qui nous reste d'un oeuvre est souvent celle qui s'éleva au-dessus des sons faux tirés par des doigts malhabiles d'un piano désaccordé». La musica diventa soprattutto una connivente persuasione a recuperare certi smemorati e indolenti «assoli» dell'anima; diventa una sorta di tenera complice delle ore in cui l'individuo ineffabile riesce a riassumersi tutto intero in un palpito; sull'estremo, abbagliante e pericolante vertice dello spirito, senza più rimorsi né residui inappagati.³⁸

Ed è proprio a questo punto del saggio debenedettiano che vengono introdotte le *intermittences du cœur*, il fulcro su cui poggia l'intera *Recherche* proustiana e a cui si ispireranno alcuni degli autori solariani nella stesura dei racconti composti tra gli anni Venti e Trenta e che verranno analizzati nel capitolo successivo.

³⁷ PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, III, cit., p. 207. Quando una nobile signora di Avranches, incapace di distinguere Mozart da Wagner, diceva, alla presenza di Madame de Cambremer: «Non c'è stata nessuna novità interessante, mentre eravamo a Parigi, siamo stati una volta all'Opéra-Comique, davano *Pelléas et Mélisande*, una cosa orribile», Madame de Cambremer non soltanto mordeva il freno, ma sentiva in bisogno d'esclamare: «Al contrario, è un piccolo capolavoro!» [...] Prendeva le parti di Debussy come avrebbe preso quelle di un'amica di cui avesse sentito biasimare la condotta».

³⁸ G. DEBENEDETTI, *Proust e la musica*, cit., pp. 109-110

Al fondo di tutte le esperienze musicali di Proust non ci è riuscito di discernere altro che “intermittenze del cuore”: quelle intermittenze, che appunto costituiscono il motivo costante e dominante della *Recherche*, il segreto della sua geniale monotonia.³⁹

Le questioni centrali individuate finora nella ricezione critica di Debenedetti sono due: il «tono Proust» e gli «assoli dell'anima» recuperabili esclusivamente attraverso le *intermittences du cœur*. Tali assoli, strutturati esattamente come quelli musicali e intesi nell'accezione wagneriana, riprendono più volte i temi portanti della sinfonia proustiana. Nelle *intermittences*, che si distinguono tra loro per le occasioni in cui avvengono, ma non per la modalità e le sensazioni che suscitano è possibile rintracciare una ripresa musicale che ruota attorno alla stessa emozione.

A vero dire, le “intermittences” sono riconosciute da Proust per la prima volta solo in *Sodome et Gomorrhe II*: dove il narratore, un anno dopo la morte della nonna, avendo ripetuto un gesto di sofferenza che, altra volta, la nonna era venuta a lenire (il gesto di sbottonarsi le scarpe con cautela, a causa di un malessere cardiaco) si accorge finalmente, a tanta distanza dall'evento doloroso, che la sua nonna gli è davvero morta e ch'egli è protagonista di un vero e grande dolore.⁴⁰

La ripetizione involontaria del gesto è il motore che scatena l'intermittenza e permette all'inconsapevole Narratore di realizzare la realtà dei fatti fino ad allora ignorati. Questo recupero, possibile esclusivamente tramite la memoria involontaria, si presenta con tale vividezza da fare coincidere il tempo passato con quello presente, in una sovrapposizione così perfetta da rendere difficile distinguere il ricordo dalla realtà. La condizione sviluppatasi in questo contesto, non sarebbe stata possibile se ad operare il recupero memoriale si fosse occupata la memoria volontaria. Infatti, questa funzione mnemonica permetterebbe di ricostruire solamente immagini «tali e quali come la coscienza le aveva registrate allora, aride e senza efficace commozione»⁴¹. La *Recherche*, che procede con moto ciclico, si avvia e si conclude attraverso un'*intermittence du cœur* durante un episodio narrato ne *Le Temps retrouvé*.⁴²

³⁹ *Ivi*, p.110.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 110-111.

⁴¹ *Ivi*, p. 111.

⁴² PROUST, *Le Temps retrouvé*, IV, cit., p. 445.

«En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes, et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avancait; au cri du wattman je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre des pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé

Snodare questi grafici e gettar luce dentro questi solchi, che un “*souvenir involontaire et complet*” ha tracciati e scavati, è precisamente il compito della *Recherche*. Infatti quando nel *Temps retrouvé* Proust giunge a raffigurare, in uno scorcio fantastico e fulmineo, il trapasso per cui tutte le sue diurne crisi e i suoi lunghi dubbi crollano davanti alla decisione di mettere mano alla *Recherche*- egli immagina che, durante una *matinée* in casa della principessa Guermantes, una serie di avvisi e di appelli, di “intermittenze del cuore” lo venga a scuotere.⁴³

L'*intermittence*, vissuta durante la *matinée* a casa dei Guermantes, regala al Narratore la possibilità di superare la «sécheresse morale» che non solo svalutava le circostanze ordinarie e i quotidiani aspetti della vita, ma che era giunta addirittura a compromettere l'idea del valore dell'arte e a fare in modo che Proust disconoscesse in se stesso qualsiasi capacità in ambito letterario. La scoperta delle *intermittences* ripristina la volontà di mettere mano all'opera letteraria che maturava nei suoi pensieri da molto tempo e regala a tutto il lavoro il ritmo e il tono – tipicamente proustiano – che porta Debenedetti a riconoscerlo. L'intento di fissare nell'arte le *intermittences*, si accompagna a quello di cristallizzare sulla pagina il *bonheur* presente,

qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires, et même de la réalité de la littérature, se trouvaient levés comme par enchantement. [...] Cette fois je me promettais bien de ne pas me résigner à ignorer pourquoi, sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l'heure, avaient perdu toute importance, comme je l'avais fait le jour où j'avais goûté d'une madeleine trempée dans une infusion. La félicité que je venais d'éprouver était bien, en effet, la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes. [...] l'impression fut si forte que le moment que je vivais me sembla être le moment actuel [...].»

«Rimuginando i tristi pensieri di cui parlavo poco fa, ero entrato nel cortile di palazzo Guermantes e, distratto, non m'ero accorto del sopraggiungere d'una vettura; al grido del conducente non ebbi che il tempo di trarmi bruscamente di lato, e indietreggiai quanto bastò per inciampare mio malgrado nel selciato alquanto sconnesso oltre il quale stava una rimessa. Ma nel momento in cui, recuperando l'equilibrio, posai il piede su di una selce che era un po' meno alta della precedente, tutto il mio avvillimento svanì davanti alla stessa felicità suscitatami, in periodi diversi della mia vita, dalla vista d'alberi che m'era sembrato di riconoscere durante una passeggiata in carrozza nei dintorni di Balbec, dalla vista dei campanili di Martinville, dal sapore di una madeleine intinta in una tisana, da tante altre sensazioni di cui ho parlato e che m'erano parse sintetizzate nelle ultime opere di Vinteuil. Come nel momento in cui assaporavo la madeleine, ogni inquietudine riguardo al futuro, ogni dubbio intellettuale erano dissipati. Quelli che mi tormentavano un attimo prima a proposito della realtà dei miei doni letterari e della realtà stessa della letteratura erano spariti come per incanto. [...] Ma stavolta ero ben deciso a non rassegnarmi ad ignorare il perché, come avevo fatto il giorno che avevo assaggiato la madeleine intinta in una tisana. La felicità che avevo appena provata era, in effetti, la stessa provata mangiando la madeleine, e delle cui cause profonde, allora avevo rinviato la ricerca. [...] l'impressione fu così forte che il momento che rivivevo mi parve fosse il momento attuale [...].»

⁴³ G. DEBENEDETTI, *Proust e la musica*, cit., p. 112.

spesso, nei «souvenirs involontaire et complets»: «le bonheur n'est qu'une certaine sonorité des cordes qui vibrent à la moindre chose et qu'un rayon fait chanter».⁴⁴

Tale sonorità vibrante che si manifesta attraverso i ricordi involontari, trova spazio anche nella realtà del presente:

ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas découvrir.⁴⁵

L'episodio dei campanili di Martinville suggerisce a Debenedetti un motivo fino ad allora non indagato: la *Recherche* non nasce nel passato, ma si sviluppa interamente nel tempo presente:

È un vero tema di *Recherche*; che si diparte, non dal passato, ma da una reale presenza celata dietro le cose attuali. [...] egli sente che il “*plaisir particulier*” dato dalla vista dei campanili si converte in *bonheur* più fisso e saldo, perfettamente simile a quello che egli prova nel ravvisare le “intermittenze” del suo cuore. In entrambi i casi si tratta di un riconoscimento: di una ricognizione che l'anima ordinaria fa dell'anima profonda.⁴⁶

Il «*plaisir particulier*» provocato dai campanili veicola il *bonheur*, simile per gli effetti alle *intermittences du cœur*, e che permette di riconoscere le profondità dell'anima. Il viaggio che il Narratore intraprende per mezzo delle *intermittences* deve essere collocato nella percezione temporale che si caratterizza per la molteplicità delle sue sfumature.

Perché il “tempo” per Proust – quali che siano le definizioni autentiche c'egli ne dà nel *Temps retrouvé* – è la nozione lirica e concentrata di cui egli si serve per definire la dimensione, altrimenti inqualificabile, del viaggio che l'anima fa per ritrovare la parte di se stessa più profonda e reale. Viaggio di cui il “tempo”, l'immagine del tempo, simboleggia liricamente la durata: mentre la nostalgia – quella nostalgia che è forse uno dei colori dominanti nella poesia proustiana – ne esprime il sentimento.⁴⁷

⁴⁴ M. PROUST, *Carnets*, Édition Établie et présentée par F. Callu et A. Compagnon, Paris, Gallimard, 2002.

⁴⁵ PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p.176. «sembravano nascondere, dietro ciò che vedevo, qualcosa che mi invitava ad andare a prendere e che io, malgrado i miei sforzi, non riuscivo a scoprire».

⁴⁶ G. DEBENEDETTI, *Proust e la musica*, cit., p. 113.

⁴⁷ *Ivi*, p. 113.

Il tempo, vero contenitore dello spirito proustiano, manifestandosi in modi differenti, si palesa sia attraverso la ricerca del significato degli oggetti, veicoli atti a recuperare il ricordo, sia nell'esplorazione del passato. Queste due modalità lavorano con l'intento di riportare alla luce il *temps perdu*, costantemente sommerso dal presente e da oggetti apparentemente privi di significato. Individuata la centralità della funzione temporale come tramite per il recupero memoriale restano due domande fondamentali: per quale motivo Proust sceglie come pilastri fondanti della sua opera le *intermittences du coeur*? Come e in quale momento la morale dell'autore incontra il suo gusto artistico dando finalmente forma alla sua opera?

Ci domandiamo, adesso: quali sono le persuasioni che inducono questo nostalgico Proust a riconoscere proprio nelle "*intermittences du coeur*" la materia propizia e predestinata a edificare quell'opera d'arte che egli ha lungamente, e con dolore sospirata e presentita? [...] C'è, nel capitolo intitolato *Un amore di Swann*, una celebre "intermittenza" provocata dalla musica. Swann, che aveva associato alla *petit phrase* della Sonata di Vinteuil tutti i turbamenti e le emozioni del suo nascente amore per Odette, al ridurre quella frase nel tempo in cui il suo amore già è diventato geloso e senza speranza, sente rinascersi in cuore, perduto cantata, "*les refrains oubliés du bonheur*". [...] Il gesto di slacciarsi le scarpe o il dislivello del selciato nel cortile dei Guermantes - non facevano che proporre una *recherche* e poi, subito che avevano prodotto il loro effetto, si ritraevano muti e irresponsabili. Suscitavano l'obbligo di rintracciare la verità da essi indicata; ma non ne dicevano nulla. Invece la *petite phrase* si prende la responsabilità di ciò che richiama: non solo lo rievoca sordamente, come una muta invitation au voyage, ma parla con Swann, e si assume di trasformare quei ricordi e quelle rimembranze, da sensazioni che erano puramente individuali, (analizzare le corrispondenze tra i due passi) in una verità che ha il controllo intellettuale di essere espressa, il controllo morale di riuscire valida per chiunque.⁴⁸

Le *intermittences* oltre a svelare al Narratore l'unico modo per riconquistare il tempo perduto, liberano l'individuo dall'automatismo delle abitudini che lo rendono indifferente alla realtà circostante. Acquisendo uno stato d'attenzione maggiore, ogni cosa si riempie di significato, come avviene, in particolare, grazie alle *petite phrase*. La sonata di Vinteuil, che si ripropone con moto ciclico, così come la *Recherche* stessa, sancisce l'inizio e la fine della storia d'amore tra Odette e Swann. Innescando «*les refrains oubliés du bonheur*» cioè il ricordo della felicità trascorsa, la *petite phrase* diviene una delle *intermittence* più famose. A differenza delle altre, non solo la *petite phrase* rievoca un ricordo ma lo trasforma attraverso la musica prima in una sensazione individuale e successivamente in una verità universalmente riconosciuta.

⁴⁸ *Ivi*, p. 114 - 115.

Ma Vinteuil! L'aspetto sotto cui egli compare nel romanzo è duplice: prima timido maestro di pianoforte a Combray, ancora più intimidito dalle angosce domestiche e dall'onta che prova per la degenerazione, a lui ben nota, della figliuola; poi, dopo morto, dopo quella che è per lui una vera "morte e trasfigurazione", divenuto il rivelatore di imprevedute verità, con le sue musiche. Tra i due aspetti non c'è alcuna comunicazione possibile: l'uomo deve scomparire, perché il musicista possa venire alla luce. [...] Vinteuil è evasivo perché ha un potere, di sua natura, evasivo, struggente e sfuggente; quello di condurre con le sue musiche a toccare di passaggio "una infinita nostalgia di beatitudine". Quella "infinita nostalgia di beatitudine" è ben la nostalgia, tipica del timbro proustiano, della quale Proust è il poeta.⁴⁹

La musica della *petite phrase* – che permette a Swann di provare determinate emozioni altrimenti non rievocabili – ispira tutta l'opera proustiana poiché «nel sentire di Proust, la musica ha il particolare incanto di ricordare, di delineare quel mondo dell'inespresso che l'ha preceduta e donde ella è discesa».⁵⁰

La musica definisce la totalità dell'esperienza, la somma arte che si compone di una duplice anima. Questa dualità si incarna nella figura di Vinteuil, rappresentativa, a livello simbolico, della capacità insita nella musica di recuperare e riproporre le sensazioni vissute nel passato in un presente concreto e vivo travalicando l'abitudine stagnante del quotidiano.

Così, attraverso l'armonia, il tono e il timbro tipici di Proust, scopriamo la realtà poetica dell'autore francese; egli, infatti, anela al recupero vivido di un ricordo, attraverso l'aiuto delle intermittenze, che sono in grado di spingere il protagonista verso la ricerca di una verità universale. Se inizialmente, le *intermittences* conducono il protagonista verso la ricerca della verità, indicandogli la strada attraverso un ricordo, subito dopo, si ritirano mute e immobili, senza lasciare altre indicazioni per proseguire la ricerca inizialmente suggerita. La *petite phrase*, invece, risulta diversa da tutte le altre intermittenze: non solo rivela il ricordo, ma, attraverso il suono che produce, genera una sensazione che si trasforma in un incantamento portatore di verità e luce.

In altre parole: la musica, che offre la possibilità di rivivere un ricordo nella sua purezza per Proust è «qualche cosa che si sottrae all'analisi e che bisogna lasciare nel suo stato di sospeso incantamento».⁵¹ Dunque, le intermittenze del cuore diventano fulcro fondante della

⁴⁹ *Ivi*, pp. 119-120

⁵⁰ *Ivi*, p. 123.

⁵¹ *Ivi*, p. 125.

Recherche, grazie alla loro capacità di recuperare il tempo perduto e riproporlo nel presente, identico a come si palesava nel passato.

L'ultimo saggio di Debenedetti preso in analisi, all'interno di questo capitolo, è tratto da una conferenza tenuta al Circolo del Convegno, a Milano, il 20 aprile 1928.⁵²

Debenedetti ha finalmente una visione globale dell'opera proustiana, avendo letto, ormai, tutti i tomi che la compongono, e le sue conclusioni tendono a non differire dai saggi precedenti, ma ad ampliarsi e a valutare la *Recherche* con maggiore distacco.

Pare che, nei primi tempi, il suo lavoro non sia stato altro che una sorta di compilazione ispirata. Da quanto narra egli stesso nel *Temps retrouvé*: dove, a ciclo concluso, risalita e descritta tutta l'epoca della dispersione mondana, giunge a rintracciare l'ora in cui la nascita del romanzo fu decisa, l'ora da cui il tempo perduto cesserà per lui di essere perduto – in quei primi tempi, egli non avrebbe fatto che cucire e connettere note e frammenti già pronti, «puntandoli – egli dice – l'uno accanto all'altro, come i pezzi di un abito» e formandone quei quaderni, che furono poi i primi tomi della sua opera. Ma, negli ultimi anni, il Tempo cessa di essere soltanto quell'apparizione suggestiva, quel sacrario dove è colata e s'è raccolta «l'ignorante fluidité des anciens jours», quella somma di ricordi che la poesia amorosamente risolve alla luce e risale col suo tocco fedele: il Tempo diventa anche la misura breve e angosciata dei pochi anni, dei pochi mesi, dei pochi giorni che rimangono a Proust per fornire il suo compito immane. L'immagine del tempo, intorno all'uomo che sta inseguendo il tempo perduto, si fa più ineluttabile, imperiosa e severa.⁵³

Il capolavoro proustiano si configura, dunque, come un'opera ciclica che inizia laddove finisce. Gli albori di tale romanzo risiedono negli anni precedenti alla stesura vera e propria della *Recherche* e, l'insieme dei frammenti composti da Proust durante tale periodo, vengono assemblati fino a creare l'opera che oggi conosciamo.

Se durante i primi anni, l'autore francese si preoccupa che il racconto risulti troppo personale, con il passare del tempo il problema principale si focalizza altrove. Uno dei *leitmotiv* ricorrenti, la chiave attorno a cui ruota tutta la stesura del testo, il pretesto da cui partire per produrre l'opera d'arte totale, cioè il tempo, non è più esclusivamente un espediente letterario, ma si trasforma in qualcosa di concreto e tangibile. Pur restando sempre uguale a se stesso nel suo

⁵² G. DEBENEDETTI, *Commemorazione di Proust*, cit., pp. 123-152.

⁵³ *Ivi*, p. 129-130.

fluire e nella ciclicità che lo caratterizza, il tempo mostra il suo trascorrere attraverso le stagioni, ma soprattutto, attraverso i segni che lascia sugli uomini. E tali segni sono evidenti anche sul corpo di un uomo, Proust, provato dalla malattia e dagli anni che trascorrono inesorabili.

La morte «questa» com'egli la chiama sorridendo «locataria troppo premurosa»⁵⁴, che aveva fretta di stringere rapporti con lui, gli mandava incessanti avvisi. Come se non fossero bastati i mali consueti, gli occhi bruciati dal lavoro notturno si rifiutavano di funzionare, una paralisi facciale pareva imminente, ogni giorno scoccava come la «vigilia di qualche cosa di spaventoso»: a stento, i consulti del celebre Babinski riuscivano a ridare un poco di tranquillità⁵⁵. Ma bisognava terminare il romanzo, nutrirlo con tutte le forze che la malattia lasciava ancora superstiti. Febbrilmente, sotto l'assillo del tempo, Proust affrettava la fine della sua gloriosa rivincita contro il Tempo, della sua «guerra illustre contro il tempo»⁵⁶, come direbbe l'anonimo del Manzoni.⁵⁷

Il tempo assume così un duplice ruolo: cercatore di memorie e *memento mori*. La vita dei salotti e della spensieratezza è ormai terminata. Non resta che l'ultima parte, quella che deve fare i conti con un'immensa cattedrale letteraria in divenire, con la malattia, ma soprattutto con lo spettro della morte. L'idea dell'incessante trascorrere del tempo e della fine imminente da un lato amplificano i sintomi, dall'altro permettono all'autore di accelerare il suo lavoro.

Questo poco tempo rimasto, non solo deve servire a recuperare se stesso, ma deve essere anticipato, soggiogato alla volontà dello scrittore e della sua opera. Non riuscire a terminare la *Recherche* significherebbe perdere «la guerra illustre contro il tempo» e, di conseguenza, non essere in grado di ritrovare il *temps perdu*.

Pur ribadendo, ancora una volta, che la *Recherche* è un'opera di fantasia, Debenedetti non esclude la presenza di un possibile simbolismo sommerso. Non è un mistero, ad oggi, che molti dei personaggi e degli episodi del romanzo siano modellati su persone esistenti e fatti realmente accaduti.

⁵⁴ L'espressione «locataria troppo premurosa» si trova nella prefazione che Proust scrisse, nel 1921, per i *Tendres Stocks* di Paul Morand: P. MORAND, *Tendres Stocks*, Paris, Gallimard, 1921.

⁵⁵ G. DEBENEDETTI, *Commemorazione di Proust*, cit., p. 130.

⁵⁶ Debenedetti cita Manzoni, dove l'Anonimo, nell'introduzione de *I Promessi sposi*, dice: «L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo».

⁵⁷ *Ivi*, p.130.

C'è, dunque, nel titolo del romanzo proustiano, una sottile insidia, che lo fa scambiare per un'autobiografia più o meno larvata; mentre esso è, al contrario, un vero e proprio romanzo, un'opera di fantasia – anche se materialmente riproduca certi avvenimenti capitati per davvero al suo autore: anche se, per dannata ipotesi, Proust abbia pensata in qualche momento la propria opera come un'autobiografia cifrata e «a chiave». Insomma, è necessario superare questa prima ed elementare interpretazione, che fa del romanzo una semplice proiezione della parabola descritta da Proust nel corso della sua vita d'uomo. Vero è che questa parabola della vita di Proust vuole essere intesa – obbietterà qualcuno – 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. [...] Proust che taglia netta la sua vita: e prima sceglie la dissipazione, tutta insieme la dissipazione, e poi il raccoglimento, tutto intero il raccoglimento, dà al suo raccoglimento, alla sua *retraite*, il carattere di una espiazione, di un riscatto.⁵⁸

Si pensi a Bergotte, strutturato nella sua complessità, partendo da Anatole France, o a Elstir, metafora dell'impressionismo pittorico con tratti di chiaro impianto monettiano o, ancora, alla tragica morte di Albertine, simile per modalità a quella di Agostinelli⁵⁹. E ancora, al tenero e indissolubile legame tra il Narratore e la nonna, tanto coinvolgente nel romanzo, quanto nella vita reale del suo autore.

Le corrispondenze sarebbero infinite e andrebbero a creare quelle che Debenedetti descrive come «un'autobiografia cifrata e “a chiave”», senza nulla togliere all'originalità del lavoro e alle sovrastrutture, frutto esclusivo del genio dell'autore. Anche il titolo dell'opera, *À la recherche du temps perdu*, tende a creare, in un certo senso, confusione, generando l'idea di un'autobiografia celata. Tuttavia, le corrispondenze con la vita privata dell'autore – che si sviluppa in senso dicotomico – aiuta a spiegare il contenuto e il tono, circondato da un'aura nostalgica «di infinito rimpianto». Questa duplicità caratterizzante la vita di Proust – prima inserito nella vita di società poi autore chiuso nella sua stanza – determina l'essenza dell'opera e del suo autore e, a differenza di quanto affermano i suoi detrattori, non è «un irriducibile seccatore, che per ben tremila fittissime pagine si ostinerebbe a narrarci i casi propri», bensì

⁵⁸ *Ivi*, p.131.

⁵⁹ Alfred Agostinelli (1888-1914) Autista e successivamente segretario di Proust è il principale ispiratore del personaggio di Albertine. Proust che si innamora di lui («J'aimais vraiment Alfred. Ce n'est pas assez dire que je l'aimais, je l'adorais», in M. PROUST, *Correspondance de Marcel Proust*, Paris, Plon, 1993, vol. XV, p. 321). Cfr. J.Y. TADIÉ, *Vita di Marcel Proust*, traduzione italiana a cura di G. Bogliolo, Milano, Mondadori, 2002, pp. 635-636. Edizione originale: J.Y. TADIÉ, *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, 1996.

«un grandissimo artista» che sceglie un ritiro volontario e meditato in grado di condurlo a un raccoglimento profondo, per riscattare il vissuto precedente.⁶⁰

L'opera di Proust si inserisce all'interno di un clima europeo contrassegnato da un'intensa ricerca sul tempo, sia nella letteratura che nelle scienze, e nel fenomeno che distingue l'opera dei romanzieri russi, in cui i personaggi iniziano una sorta di «sciopero bianco e silenzioso».

Il romanzo contemporaneo, del quale Proust rimane, credo, il più cospicuo rappresentante tutt'oggi, nasce da un fenomeno della storia letteraria, che pittorescamente si potrebbe chiamare lo sciopero dei personaggi. Si direbbe cioè, che, a un dato momento, senza dubbio successivo alla fioritura della grande narrativa russa, i personaggi abbiano iniziato una sorta di sciopero bianco e silenzioso; avanzando certe loro richieste, che in pratica vennero esaudite⁶¹. [...] I personaggi del romanzo contemporaneo ambiscono, oltretutto ad esprimere se stessi nella loro coerenza e autonomia di figure «vere e vitali» (...), a poter deporre sul rapporto morale che li lega al loro creatore. Sono, effettivamente, sempre «personaggi in cerca di autore», nel senso che non vengono a testimoniare per sé soli, ma anche per l'autore dei loro giorni.⁶²

Debenedetti si rende conto che il personaggio classico di impianto balzachiano, in auge fino alla «grande narrativa russa» si è ormai trasformato in «atomi psicologici o figurativi o figurali, dotati di una straordinaria autonomia».⁶³

Per il «personaggio-uomo» niente è come prima. Resiste intatto e inalterato «solo nel punto in cui il circolo chiude il circolo e l'inizio coincide con la fine»⁶⁴. Se nell'Ottocento i romanzieri avevano la tendenza a tratteggiare i personaggi partendo da una determinata somma di esperienze, creando le sfaccettature del personaggio e tratteggiando i suoi sentimenti per poi inserirli nel mondo romanzesco per loro creato, dove tali personaggi agivano indipendentemente, prendendosi la responsabilità delle proprie azioni, nel Novecento si assiste a un cambiamento di prospettiva. Si inizia a parlare di «sciopero dei personaggi» dove il maggiore esponente, o quantomeno il primo a dichiararlo a gran voce è

⁶⁰ G. DEBENEDETTI, *Commemorazione di Proust*, cit., p. 131.

⁶¹ *Ivi*, p. 132.

⁶² *Ivi*, p. 133.

⁶³ G. DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 1281-1322.

⁶⁴ *Ivi*, p. 1293.

stato Pirandello, anche se, probabilmente, il modo pirandelliano di intendere tale sciopero era eccessivamente «massimalista» e «agitatorio». ⁶⁵ A chiarire la questione in modo definitivo, dice Debenedetti, è Robbe-Grillet:

I creatori dei personaggi, nel senso tradizionale, riescono solo a presentarci dei fantocci, a cui essi stessi hanno cessato di credere. Il romanzo con personaggi appartiene completamente al passato... Questo forse non rappresenta un progresso, ma una cosa è certa: l'epoca attuale è piuttosto quella del numero di matricola.⁶⁶

La narrativa avverte la necessità di passare dall'analisi percettiva del mondo visibile a quella interiore o, per dirlo come Debenedetti dell'*«infra»*. Se il vecchio personaggio aveva il suo nucleo drammatico nella lotta contro le minacce del mondo esterno, quello nuovo, assimila l'idea pirandelliana: «un personaggio ha veramente una vita sua, segnata da caratteri suoi, per cui è sempre “qualcuno”. Mentre un uomo [...], può non essere “nessuno”»⁶⁷. Il personaggio, spiega ancora Debenedetti ne *Il romanzo del Novecento*, si muove in «un mondo sconosciuto che esiste dietro i segni del mondo visibile» e ravvisa, in particolare nelle opere di Joyce e Proust, «un ignoto del personaggio, simili a quello degli oggetti che aprono a Proust la loro scorza»⁶⁸.

Il rapporto, caro a Pirandello, tra verità-finzione e l'inconsistenza della persona individuale – le persone non possiedono maggiore verità dei personaggi della finzione letteraria e, per certi versi questi ultimi risultano addirittura più reali in quanto gli esseri umani mutano in continuazione, mentre i personaggi fittizi sono cristallizzati in una vita immutabile – si colloca alla base della nuova narrativa che «sarebbe chiamata alla ricerca di una realtà umana dietro la visibile realtà dell'uomo, la quale dolorosamente denuncia quel segreto e invita ad andarlo a cercare, mentre è riluttante a lasciarlo scoprire».⁶⁹

Nel panorama letterario contemporaneo, anche Flaubert trova un modo alternativo di relazionarsi ai suoi personaggi, identificandosi in essi e rendendoli i propri portavoce.

A tal proposito Debenedetti evidenzia che:

⁶⁵ *Ivi*, p. 1296.

⁶⁶ A. ROBBE-GRILLET, *Il nouveau roman*, traduzione italiana a cura di L. De Maria e M. Militello, Milano, Sugar, 1965, p. 57. Edizione originale: A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

⁶⁷ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 2017, p. 46.

⁶⁸ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 305.

⁶⁹ *Ivi*, p. 305.

[...] il personaggio come rappresentante, come vicario dell'autore, scomparso in obbedienza al canone dell'impersonalità, era tutt'altro che ignoto a Flaubert. Non occorre nemmeno, per rendersene convinti, scomodare la sua famosa battuta: «Madame Bovary c'est moi».⁷⁰

Emma Bovary, l'eroina di Flaubert, diviene il suo *alter ego*, nonostante l'utilizzo della teoria dell'impersonalità, che prevede la totale estraniamento dell'autore dal romanzo. Infatti, la presenza di Flaubert come narratore non si percepisce nella dinamica di Madame Bovary e i personaggi vengono lasciati liberi di percorrere il proprio cammino. Nonostante l'apparente libertà dei personaggi, la presenza di Flaubert è più massiccia di qualsiasi narratore onnisciente: egli è, infatti, il protagonista indiscusso della sua opera.

Il caso di Proust è assimilabile a quello di Flaubert, anche se emergono alcune differenze. Il protagonista della *Recherche*, il personaggio che dice *je*, non è il *doppelgänger* di Proust, ma il suo testimone.

Il pronome *je*, in questo caso, assume una duplice rilevanza; possiamo assimilarlo sia al *moi* di Flaubert, individuando un sovrapporsi del protagonista con l'autore, sia ai personaggi di stampo pirandelliano che cercano di portare alla luce il messaggio del proprio autore attraverso il loro percorso personale. Infine, va sottolineato che per quasi tutta l'opera, il Narratore della *Recherche* viene identificato attraverso il pronome *je* e, solo verso la fine, viene chiamato Marcel. Nonostante il nome coincida con quello di Proust, non è possibile identificare il Narratore con l'autore della *Recherche*.

Questo personaggio non è Proust: sebbene, verso la fine del libro, si chiami Marcel, tale e quale come Proust. È il testimone di Proust, quello che gli permette di prendersi, con le debite distinzioni, la responsabilità di ciò che narra, anche senza narrarsi direttamente.⁷¹

Il testimone proustiano è il tramite attraverso cui lo scrittore francese conduce il lettore alla ricerca del tempo perduto. In un turbinio di paesaggi, conoscenze e passioni che lo hanno accompagnato e tormentato, il Narratore giunge a svelare gli intralci che si frappongono tra lui e la sua vocazione letteraria.

⁷⁰ *Ivi*, p. 569.

Cfr. anche: L. F. BENEDETTO, *Le origini di "Salammbó": studio sul realismo storico di G. Flaubert*, Bemporad & figlio, 1920.

⁷¹ G. DEBENEDETTI, *Commemorazione di Proust*, cit., pp. 133-134.

perché non gli riesce mai di mettere mano, o per la salute malferma o per effettiva incapacità, all'opera sempre desiderata. Finché un giorno, durante un ricevimento in casa Guermantes, 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: egli ridesterà, o meglio riconoscerà, le leggi e i momenti veritieri, i sepolti affetti del suo passato.⁷²

Il nucleo portante di tutta l'opera è il tempo, che viene rievocato grazie alle intermittenze del cuore. Il personaggio che si fa chiamare *je* è incaricato di rivelare il messaggio proustiano attraverso la consapevolezza, finalmente raggiunta, di portare a compimento il lavoro letterario. Lo scopo assegnato al protagonista – ovvero di essere tramite del proprio autore – si collega all'incarico di trovare e recuperare il tempo perduto e tale ricerca, costellata dei sentimenti e degli affetti che il protagonista vive, lo portano a comportarsi e a reagire in un modo specifico, facendo da collante per tutto il romanzo.

Questo nucleo centrale, questa molla interiore consistono in una legge psicologica, che Proust per primo ha tipicamente osservata, battezzandola: “intermittenze del cuore”. Il Protagonista della *Recherche* non è altro che un individuo, in cui si riproduce, in maniera caratteristica (vorrei dire caratterizzante) e continua, questo fenomeno delle intermittenze del cuore. Ma siccome il protagonista funziona anche come il tessuto connettivo che unifica tutto il romanzo, così diremo che l'unità della *Recherche*, questa unità tanto discussa dai critici, è fondata sull'ininterrotto e ricorrente riprodursi delle intermittenze del cuore.⁷³

Le intermittenze del cuore vengono veicolate dal Narratore e si susseguono scandendo le varie fasi dell'opera: la *petite madeleine*, la *petite phrase* di Ventuil, che attraversa l'intero racconto, il gesto di slacciarsi le scarpe nella camera d'albergo, sono tra gli episodi più importanti dell'intero lavoro proustiano. Ma la genesi dell'opera e la sua conclusione, come accennato in precedenza, è indissolubilmente legata all'ultimo volume, in particolare al selciato davanti alla casa dei Guermantes e ai ricordi che riemergono, attraverso le intermittenze del cuore, durante la *matinée*.

E un'intermittenza del cuore troveremo pure, se dall'inizio del materiale del libro, vogliamo risalire a quella che ne è la genesi ideale. Trasportiamoci dall'attacco del *Du côté de chez Swann* alle ultime cadenze del *Temps retrouvé*. È scoccata l'ora suprema, in cui il protagonista raduna in un sol punto e

⁷² *Ivi*, p.135.

⁷³ *Ivi*, p. 136.

contrae in una sola scena tutti i motivi, che l'hanno deciso alla ricerca del tempo perduto. Ma come si salderà l'uomo dissipato del minuto precedente, che non credeva più nemmeno nell'efficacia dell'arte, con l'uomo del minuto immediatamente successivo, che si vota alla solitudine, per riassumersi proprio in un'opera d'arte? Intervengono qui, in una funzione romanzesca, come un vero "deus ex machina" le intermittenze del cuore⁷⁴. [...] Nel cortile del palazzo Guermants, il passaggio di una carrozza di invitati lo obbliga a ritirarsi su un gradino, con un piede più alto dell'altro, riprendendo così una posizione, che egli avrebbe assunto, in un giorno ormai lontano, presso il Battistero di San Marco a Venezia. [...] L'immagine di Venezia ora gli si precisa. [...]. In questa che è una vera intermittenza del cuore, Venezia gli appare, come direbbero i pittori, scritta. Poco dipoi, il tintinnio di un cucchiaino su una tazza riproduce il rumore che egli aveva inteso il giorno avanti, mentre passava col treno lungo un bosco che, allora, l'aveva lasciato desolatamente arido e muto. Il paesaggio di ieri si anima, per questa intermittenza del cuore: diventa anch'esso un paesaggio scritto, recupera e precisa il suo singolare potere toccante.⁷⁵

In una Parigi sconvolta dalla guerra, il Narratore, afflitto da una salute malferma e, ormai, isolato dalla società, è sconvolto da una profonda crisi che lo porta a un'errata conclusione: l'arte non ha né dignità né valore. All'apice della disperazione, un'*intermittence du coeur* giunge in suo soccorso, inaspettatamente. Come un *deus ex machina*, non solo salva il protagonista delle *Recherche* dalla sua condizione, ma gli regala la materia principale attraverso cui edificare la sua opera monumentale. L'arte riacquista il suo valore intrinseco e il passato riemerge in tutto il suo splendore. Non valgono nemmeno le distrazioni passate, la forza prorompente della memoria involontaria recupera e riporta alla luce anche gli avvenimenti più lontani e sommersi.

Il senso ultimo della *Recherche* appare ora sotto una luce differente: il protagonista dell'opera proustiana non ha bisogno di una ricerca effettiva, bensì necessita di un ritrovamento «della specifica essenza delle cose, nella impressione originale evocata dentro di noi dalle intermittenze del cuore».⁷⁶

Quel protagonista non è che il teatro di una serie incessante di intermittenze del cuore: le quali, susseguendosi, creano tutto il tessuto del romanzo. Egli è passività continua, passività allo stato puro. Proust, invece, con un atto di volontà, con una illuminata decisione, libera il suo protagonista da ogni iniziativa, per esporlo intero al giogo delle

⁷⁴ *Ivi*, p. 138.

⁷⁵ *Ivi*, p. 139.

⁷⁶ *Ivi*, p. 139.

intermittenze del cuore. [...] Anche nei suoi rapporti con gli amici, Proust andava a cercare quasi sistematicamente, quasi per deliberato proposito, la condizione della vittima, dell'offeso. Sono celebri le sue *brouilles* o *fausses querelles*: falsi contrasti, false rotture: o più esattamente, false apprensioni di un contrasto e di una rottura con qualche amico. [...] In fondo, Proust non faceva che moltiplicare gli ostacoli tra sé e la realtà, che frapporte difese e barriere, per poi attraversarle lentamente, esponendo tutta la sua capacità di immediate reazioni. [...] Sono note le ammirevoli parodie letterarie, a cui Proust consacrò un certo tempo della sua vita da poeta. [...] Proust si compiaceva di siffatte parodie – e lo confessa egli stesso – per liberarsi del *ronron*, che gli insisteva nell'orecchio, dopo uno studio prolungato delle opere di quei maestri.⁷⁷

La passività del protagonista proustiano si manifesta lungo tutto il percorso che compie all'interno del romanzo. L'attesa della rivelazione delle cose del mondo, il disvelarsi dell'essenza degli oggetti richiama la metafora di Sartre «dell'esplosione verso» che traduce l'idea husserliana relativa all'intenzionalità, anche se al contrario di quanto avviene in Sartre, nel caso specifico di Proust non è il soggetto ad «esplosione verso» l'oggetto, ma viceversa.⁷⁸ Dunque, l'atteggiamento passivo del Narratore si intreccia a quello dello stesso Proust che necessita, attraverso l'utilizzo di *brouilles* e *singeries* (dove imita oltre alle persone anche autori del calibro di Flaubert, Renan o Saint-Simon) di abbandonarsi alla passività, di confondersi completamente con le persone e gli autori, fino a perdere, a tratti, la propria personalità, per poi recuperarla attivamente e trasferire tra le sue pagine e sul suo personaggio, questa passività conosciuta e a lungo studiata.⁷⁹

⁷⁷ *Ivi*, p. 140.

Nel volume *Souvenirs sur Marcel Proust* – dove sono riunite le lettere che Proust si scambia con Robert Dreyfus tra il 1888 e il 1920 – si trovano molti esempi di *brouilles*. Proust tendeva ad ingigantire i fatti o le parole, arrivando a valutare in modo distorto la situazione. Inoltre, i toni utilizzati erano sempre remissivi, come se fosse stato incolpato a torto ogni volta. Cfr. R. DREYFUS, *Souvenirs sur Marcel Proust*, Paris, Grasset, 2001.

⁷⁸ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del novecento*, cit., p. 305. Cfr. J.P. SARTRE, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità in Materialismo e rivoluzione*, a cura di F. Fergnani e P.A. Rovatti, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 139-143.

⁷⁹ Una delle *singerie* più famose, non legata all'imitazione dei brani di autori famosi, è quella legata al Conte Robert de Montesquieu. Proust aveva iniziato a nascondersi la bocca con le mani, proprio come faceva il conte per nascondere i denti neri, con la differenza che Proust aveva denti bianchissimi. Non solo il gesto di ridere, ma anche quello di atteggiarsi e di comportarsi come il Conte era diventato naturale a Proust, con la differenza che quei gesti su di lui risultavano spesso buffi. L'essenza del Conte Robert si è, dunque, trasfusa in qualche modo nella maniera poetica di Proust, arrivando ad assomigliare, per certi versi, al barone Charlus della *Recherche*. Sarebbe semplicistico dire che il Conte Robert sia in tutto e per tutto trasposto nel personaggio di Charlus, ma è innegabile che questo modo di assorbire la natura altrui venisse poi riversato all'interno della poetica dell'opera.

2.2 CAPASSO: UNA CONSIDERAZIONE SU DEBENEDETTI E PROUST

L'accurata riflessione critica condotta da Debenedetti, accompagnata dalla puntuale analisi dei principali nuclei narrativi che costituiscono la struttura del capolavoro proustiano, permette di valutare la *Recherche* da una prospettiva diversa, rispetto a quanto evidenziato fino a quel momento. L'importanza delle novità introdotte dalla visione debenedettiana – che influenzano tutta la critica italiana successiva – viene precocemente intuita da Aldo Capasso che nel 1930 pubblica su «Solaria» il saggio *Debenedetti e Proust*.⁸⁰

Nessuno, prima di Debenedetti, era infatti stato in grado di collocare l'opera di Proust nel contesto adatto. Spesso accostata a lavori di tipo analitico, come *La madia* di D'Annunzio e i *Pesci rossi* di Cecchi, la *Recherche* non era stata compresa nemmeno da personalità di spicco, come Cremieux e Curtius:

[...] sono, per una loro minuziosa freddezza quasi sopraetica, e una loro aura che direi spinoziana tanto s'è disumanata, opere legate da una innegabile parentela, e che tutte meritano il nome di analitiche; eppure tutte diverse. E ufficio del critico (critico anche non scrivente) sarà di separarle nella loro inconfondibile personalità, non di confonderle sotto una agevole etichetta comune. Ma distinguere, dalle altre opere d'analisi, l'opera proustiana è compito che nessun critico ancora aveva saputo consumare, né il Cremieux né il Curtius; compito rivelatosi quasi disperato⁸¹. [...] Giacomo Debenedetti si è subito gettato nel più fitto della questione, notando, contro chi paragonava la *Recherche* a un verme presso che inorganico e sezionabile a piacere, che l'opera proustiana possiede, a documentarne organicità e unità, un suo tono musicale e vibrante, simile a una bruma dolcemente sonora, una sua aura incantata come i cerchi che si spandono intorno a talun brivido di Debussy: un *tono Proust*.⁸²

La diversità del lavoro proustiano risiede nel suo costituirsi come un'opera organica e unitaria, sostenuta da quell'ormai famoso tono proustiano in grado di svelare l'anima nascosta delle cose. Sia gli uomini che gli oggetti mostrano la loro aura, piena di «umanità fraterna, assurgendo gli impalpabili spiritelli dell'ambiente alla dignità di protagonisti della melodiosa e nostalgica storia».⁸³

⁸⁰ A. CAPASSO, *Debenedetti e Proust*, in «Solaria», a.V 1930, fasc. 1, pp. 25-38.

⁸¹ *Ivi*, p. 25.

⁸² *Ivi*, p. 26.

⁸³ *Ivi*, p. 26.

La *Recherche* perde così, definitivamente, lo statuto di opera analitica: l'analisi microscopica condotta da uno scienziato curioso e inumano – come alcuni avevano definito Proust – lascia il posto a un romanzo dai molteplici risvolti, ma, soprattutto, diviene un lavoro teso a indagare i profondi abissi dell'animo umano e «si assume di aprire a chiarezza le più ermetiche, e quasi inconfessate, idiosincrasie».⁸⁴ Per indagare la psicologia umana, Proust utilizza due strumenti invincibili nelle sue mani, lo stile e la sintassi, che si snodano lungo tutta l'opera come «tentacoli volubili» che, tuttavia, tendono «a una conclusione di linearità precisa»⁸⁵.

Se il registro stilistico e la sintassi proustiana risultano particolarmente articolati, dice Capasso, l'iniziale complessità svanisce una volta posta di fronte alla chiarezza finale che l'autore riesce a raggiungere rendendo intelligibili le cose concrete. Ed è, soprattutto, nell'analisi del rapporto che Proust intesse con la musica – come già detto da Debenedetti – che il «Proust poeta delle idiosincrasie» si connette al «Proust poeta delle intermittenze del cuore».

La quale [la musica] non è per lui quello che è per l'esteta incapace di gustare un pezzo cattivo, bensì, buona e cattiva, un semplice pretesto a intermittenze del cuore, a idiosincrasie. [...] Al di fuori d'ogni intellettualismo, Proust sente che l'*impressione*, con la sua forza genuina e compatta, assai più e assai meglio delle nostre logore concettualizzazioni, dà una verità. Poeta delle impressioni, dunque, anche, con il suo Elstir di monetiana ispirazione; illuminatore dei solchi dell'impressione lasciati per noi. Nei momenti di secchezza morale, basta a salvarlo l'arrivo d'una ondata schietta di impressione, di una intermittenza del cuore; tanto da ricercarle, queste intermittenze, nell'occasione offerta dalla musica, per ritrovarsi.⁸⁶

L'«impressione» che la musica regala conduce alla verità, attraverso le *intermittences*, prescindendo dal lato prettamente estetico della composizione che si sta ascoltando. Proust, per Capasso, è il poeta delle impressioni, non solo in ambito musicale, ma anche pittorico. L'estetica monetiana influisce in modo rilevante sulla poetica proustiana⁸⁷ tanto che, uno dei personaggi della *Recherche*, Elstir, incarna alcune delle caratteristiche del celebre pittore francese.

⁸⁴ *Ivi*, p. 27.

⁸⁵ *Ivi*, p. 27.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 26-27.

⁸⁷ A tale proposito si veda il capitolo 7, paragrafo 7.3 *La luce*, p. 217.

È significativo che fra i tre grandi creatori della *Ricerca* (Bergotte, Elstir, Vinteuil) Proust sia ricorso alla figura del pittore per illustrare la sua teoria della metafora, ossia di una poetica dove la metamorfosi visiva si intreccia alla metamorfosi dei nomi e che tale poetica sia elaborata in relazione alla fase più ardua dell'arte di Elstir, ossia quella «terza maniera» nella quale non possiamo non riconoscere l'impronta delle *Cattedrali* e dei *Mattini sulla Senna*.

Se Monet ha dipinto la cattedrale di Rouen «come fosse una scogliera», Elstir dipinge la scogliera dei *Creuniers* come una cattedrale.

Se Monet in *Ramo della Senna, vicino a Giverny, all'alba*, ha cancellato il confine tra l'acqua del fiume e il cielo, Elstir ripete nel *Porto di Carquethuit* il medesimo gesto, annullando il confine fra la terra e il mare.⁸⁸

Nella *Recherche* sono presenti tre figure di grande interesse: Bergotte, Elstir e Vinteuil, che simboleggiano rispettivamente la letteratura, la pittura e la musica. La presenza massiccia del pensiero impressionista, come suggerito dalla Giulietti, è evidente, oltre che in alcune precipue descrizioni paesaggistiche, anche nella scelta, per nulla scontata, che compie Proust per illustrare «la sua teoria della metafora». Non predilige, infatti, Bergotte – lo scrittore modellato in parte sulla figura di Anatole France – come ci si aspetterebbe, ma Elstir, il pittore, che evoca attraverso i suoi quadri le cattedrali e i *Mattini sulla Senna* di Monet. Siamo in presenza di una curiosa e interessante inversione di tematiche: Monet dipinge la *Cattedrale di Rouen* come una scogliera, mentre Elstir rappresenta, in un suo quadro, la scogliera di Creuniers come una cattedrale. La presenza di Monet è visibile anche nel *Porto di Carquethuit*, in cui Elstir elimina il confine tra terra e mare, gesto simile a quello compiuto dal pittore impressionista nell'opera *Ramo della Senna, vicino a Giverny, all'alba*, in cui non è possibile riconoscere il confine tra il cielo e l'acqua del fiume, poiché una sfumatura rosata mescola i due elementi.

Proust e Monet condividono l'idea che l'impressione sia la materia prima dell'opera d'arte. I grandi temi proustiani, il tempo, la memoria involontaria e l'oblio, si intrecciano alle riflessioni sulla pittura monettiana, lasciando intuire che il vero soggetto delle opere monettiane è il tempo.

Ora quella sua storia interna di cui Proust ci manda testimone il personaggio che dice *je* nel romanzo, è precisamente la storia di una vocazione artistica tenuta in iscacco dalle due condizioni sospensive che la musica sola riusciva momentaneamente a risolvere: trovare la verità indicata dalle “*intermittences*”; e fare che questo stato delle “*intermittences*” perdesse proprio il suo carattere specifico di intermittenza (cioè si lasciasse fissare come materia d'arte), che la *sécheresse de l'âme* fosse per sempre vinta.

⁸⁸ G. GIULIETTI, *Proust e Monet: i più begli occhi del XX secolo*, Roma, Donzelli Editore, 2011, p. 81.

[...] Nel sentire di Proust, la musica ha il particolare incanto di ricordare, di delineare quel mondo dell'inespresso che l'ha preceduta e donde ella è discesa.⁸⁹

La *sécheresse morale*, citata più volte all'interno dei saggi debenedettiani, che aveva spinto Proust a mettere in forse il valore dell'arte e a dubitare della sua propensione per la letteratura viene vinta, attraverso lo stimolo musicale, in questo caso, grazie alle *intermittences*. La musica spinge il Narratore a cogliere gli inviti esterni che vincono la *sécheresse de l'âme*. Proust intesse uno stretto rapporto con il Narratore: Marcel, il personaggio, è il «corifeo di tutti gli altri personaggi, e la cui molla interiore centrale va cercata nelle intermittenze del cuore, (*intermittences* costituiscono l'inizio, gli attacchi, la conclusione del libro), è personaggio eminentemente passivo⁹⁰». Dunque, Marcel si rivela passivo tanto quanto Proust è attivo e padrone della sua arte.

Chiarita una volta per tutte la centralità della musica e delle *intermittences* nella *Recherche* e la polarità attiva/passiva che intercorre tra Proust e il Narratore, Capasso rende esplicito il dualismo essenziale presente nei saggi debenedettiani: «quello fra il lirismo e la freddezza proustiani; e il problema delle relazioni fra questi due elementi che sembrano inconciliabili».⁹¹ Secondo Capasso, è intrinseca nel lettore medio la mancata capacità di percepire il valore del capolavoro proustiano e pur notando l'abilità descrittiva «non è disposto a trovare poesia in una disamina del linguaggio arcaico di Françoise, o in un *pastiche* della lettera d'un valletto, o in un capitolo zeppo delle etimologie attribuite da un prete a una folla di topònimi». La questione viene risolta implicitamente da Debenedetti che si esime dai giudizi di valore, evitando di definire cosa possa o non possa ragionevolmente intendersi per poesia.

Perché la *Recherche* sia riconosciuta un Capolavoro, ci è forza dimostrare che questo dissidio è solo apparente, e che il libro ha quel tono unico, complesso variegato ma compatto come il marmo, ch'è la meraviglia dell'arte. Nei saggi debenedettiani sono, più o meno celati, gli strumenti di questa dimostrazione [...]. Dice, infatti, il proustista italiano, come vedemmo, che il romanzo è nettamente fantastico, e che la figura di Marcel costituisce il tessuto connettivo di tutta l'opera; con ciò facendo risaltare quanto grande errore sia stato (generale!) quello di considerare i personaggi i paesaggi le atmosfere della *Recherche* quasi fossero rappresentati, come di consueto, in sé, anziché essere come sono, rappresentati e veduti da Marcel. Marcel è il luogo di tutte le persone e di tutti gli sfondi, e di sé tutti li colora, sì che il libro non è un romanzo di avvenimenti passati (come sono tutti i romanzi)

⁸⁹ G. DEBENEDETTI, *Proust e la musica*, cit., pp. 116-117.

⁹⁰ A. CAPASSO, *Debenedetti e Proust*, cit., p. 27.

⁹¹ *Ivi*, p. 28.

ma, invece, il romanzo di un uomo che attualmente cerca di ricordare e ricorda; o, potremmo dire crociantemente storia contemporanea, non storia del passato.⁹²

L'innovazione apportata dalla trilogia saggistica debenedettiana risiede soprattutto nell'evidenziare da un lato la rilevanza di Marcel come contenitore di tutti gli eventi, dall'altra la fondamentale rilevanza del presente negli intenti proustiani. La *Recherche* non deve essere considerata un romanzo di memorie, ma un testo inseribile all'interno del concetto crociano di storia contemporanea. Infatti, secondo Benedetto Croce solo un interesse presente ci può spingere ad indagare un fatto passato, in modo da poterlo rielaborare secondo la nostra necessità presente.

E se la storia contemporanea balza direttamente dalla vita, anche direttamente dalla vita sorge quella che si suol chiamare non contemporanea, perché è evidente che solo un interesse della vita presente ci può muovere a indagare un fatto passato; il quale, dunque, in quanto si unifica con un interesse della vita presente, non risponde a un interesse passato, ma presente. Il che anche è detto e ridetto in cento modi nelle formule empiriche degli storici, e costituisce, se non il contenuto profondo, la ragione della fortuna del motto assai trito: che la storia sia *magistra vitae*.⁹³

Solo un coinvolgimento contingente può motivare la scelta di indagare il passato, così da poterlo rielaborare secondo la necessità presente. Il trasporto che si nutre per la vita è il movente che spinge l'uomo a ricercare un fatto accaduto nel passato e tale interesse non può che risiedere nel presente, così come accade sistematicamente nella *Recherche*.

Ciò che si percepisce nell'opera proustiana, dice ancora Capasso, è il mondo di Marcel o, per essere ancora più precisi, il mondo visto attraverso i suoi occhi. L'unico modo che il Narratore ha di raccontare la propria storia è attraverso quanto ha potuto vedere nell'arco della sua esistenza e l'azione principale (e passiva) che svolge è quella di guardare. Ma, alla fine, Marcel trova il modo – attraverso le *intermittences du cœur* – di trasformare la propria passività passando da una «semplice visione fino all'arte. Dopo molte vittorie della sua passività sulla sua artisticità, Marcel giungerà infine a superarsi trasformandosi in un artista,

⁹² A. CAPASSO, *Debenedetti e Proust*, cit., p. 30.

⁹³ Cfr. B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 14.

e direi, da Marcel mutandosi in Proust...».⁹⁴ Ed è così, riconoscendosi finalmente nella sua arte, quella letteraria, che il Marcel passivo si trasforma nell'autore della *Recherche*, finalmente in grado di edificare la sua cattedrale narrativa.

E tutte queste osservazioni le dobbiamo a Giacomo Debenedetti, che ha accostato la *Recherche* allo sciopero dei personaggi contemporaneo, sollevando la distinzione e anzi l'opposizione Proust-Marcel. Di più: il critico nostro ha accennato, nel terzo e ultimo dei suoi saggi, che sarebbe d'uopo seguire tutte le avventure spirituali di Marcel, fare il catalogo di tutti i suoi modi di reagire; indicando così nettamente quale, e quanta, sia la verace concretezza del grande romanzo proustiano. E la sua unità. Per ragioni pratiche e considerazioni parziali, s'è astenuto il Debenedetti da una disamina sì minuta; ma ne ha riassunto la sostanza più profonda nella constatazione che la molla centrale di Marcel è costituita dalle intermittenze del cuore.⁹⁵

Le riflessioni illustrate in questo scritto chiariscono una volta di più l'intenzionalità del più importante critico proustiano italiano. L'idea di Debenedetti, decisamente accolta da Capasso, è quella di sottolineare l'unitarietà della *Recherche*, la passività di Marcel, le intermittenze del cuore e le idiosincrasie tipiche delle sensazioni proustiane «non costituiscono che le tre facce diverse di un solido unico».⁹⁶

⁹⁴ A. CAPASSO, *Debenedetti e Proust*, cit., p. 30.

⁹⁵ *Ivi*, p. 35.

⁹⁶ *Ivi*, p. 37.

Cfr. anche A. CAPASSO, *Marcel Proust*, Milano-Genova-Roma-Napoli, S.A.E. Dante Alighieri, 1935.

3

ECHI PROUSTIANI NEI RACCONTI SOLARIANI

3.1 LA PRIMA PRODUZIONE LETTERARIA DI IMPRONTA PROUSTIANA: IL DECENNIO SOLARIANO

La stasi narrativa che caratterizza il panorama letterario del primo Novecento, si accompagna alla mancanza di una reazione efficace nei confronti dell'opera proustiana da parte degli scrittori italiani. Come già evidenziato da Emilio Cecchi nell'*Hommage* la capacità di «descendre dans les consciences» sembra venire meno all'interno della tradizione romanzesca di inizio secolo¹. Ancora più complicata risulta la probabilità che si sviluppi un filone narrativo di diretta influenza proustiana, ma non mancano esempi di volontarie riprese delle tematiche affrontate nella *Recherche*. Tale fenomeno si sviluppa a partire dalla metà degli anni Venti, in particolare in seno a «Solaria», rivista di respiro europeo che alterna la pubblicazione di contributi critici a quella di contenuti narrativi e poetici.

«Solaria» nasce a Firenze nel gennaio del 1926. Ideata e fondata da Alberto Carocci viene pubblicata con cadenza mensile – bimestrale a partire dal 1933 – fino al 1934, anche se gli ultimi numeri vedono la luce solo nel 1936.² La rivista, che ebbe sempre una tiratura limitata, si colloca in un decennio fondamentale per il successivo sviluppo della storia italiana e assiste alla nascita e all'ascesa del fascismo.

Inserendosi in un ambiente fiorentino di grande vivacità intellettuale, «Solaria» si caratterizza per l'interesse rivolto al panorama artistico e letterario europeo, oltre che per la presenza di intellettuali di diversa provenienza. Oltre a Contini, vanno ricordati i milanesi Gadda e

¹ E. CECCHI, *Marcel Proust e le roman italiani*, cit., p. 303.

² Alberto Carocci (Firenze, 1904 – Roma, 1972). Fondò «Solaria», nel 1926, che si impose subito nel panorama culturale italiano, facendo conoscere, oltre ai grandi intellettuali europei del momento, come Marcel Proust, James Joyce, André Gide e Paul Valéry, anche la voce dei nuovi autori esordienti che sarebbero presto diventati famosi come Carlo Emilio Gadda, Elio Vittorini, Pier Antonio Quarantotti Gambini, Alessandro Bonsanti. Rivaluta autori quali Federigo Tozzi e Umberto Saba. Sulla sua rivista, Carocci pubblicò nel 1926 *Narciso*, il suo primo lavoro letterario e nel 1929 *Il paradiso perduto*. Il suo unico romanzo *Un ballo dagli Angrisani*, scritto circa trent'anni prima, uscì nel 1969 senza alcuna eco di critica.

Ferrata, i liguri Bo e Montale, i siciliani Vittorini e Quasimodo, Tecchi dal Lazio e Noventa dal Veneto, tutti trasferitisi nella città del giglio rosso.³

«Solaria» che «significa il nome di una città ideale, che noi inventiamo, Sole e Aria, probabilmente, e insieme un che di solitario»⁴ non ha alcun intento sovversivo nei confronti del regime, ma tenta di costituire una repubblica delle lettere, un mondo liberale e democratico all'interno di un sistema monarchico e dittatoriale.⁵

Chi ha l'abitudine di sfogliare le riviste letterarie italiane ancora leggibili scorderà tra di noi più di un viso non ignoto, giustappunto perché vogliamo vivere in un'aria di libertà e di consuetudini già provate. Ma presto, in questa luce che a molti parrà subito familiare, vorremmo farci riconoscere come un gruppo.⁶

Emerge un gruppo eterogeneo di intellettuali in grado di accettare la posizione di isolamento in cui viene relegata dalla letteratura ufficiale, mantenendo «una funzione di obiettore di coscienza»⁷ scevra da qualsivoglia intento politicizzante volto a sovvertire il regime, ma, al tempo stesso, prendendo le distanze dal nazionalismo e dall'autarchia della dittatura mussoliniana.

La posizione decentrata di Firenze permette al capoluogo toscano di essere solo parzialmente controllato dal regime fascista, che si concentra maggiormente sulle città di Milano e Roma, e consente agli intellettuali e ai rappresentanti del mondo culturale di muoversi più agevolmente nel clima fiorentino.⁸

«Solaria», definita «aventiniana» da Siciliano, viene inserita dalla critica nella cerchia dei periodici culturali in cui gli intellettuali dimostrano, nei confronti della situazione politica, lo stesso comportamento attuato nella storia della secessione aventiniana, cioè la rinuncia alla

³ Riporto qui di seguito tutti gli articoli e le poesie di Montale apparsi su «Solaria» in ordine cronologico: *Versi: Fuscello teso dal muro*, 1926; *Versi: La folata che alzò l'amaro aroma*, 1926; *Arsenio*, 1927; *Carlo Linati, pubertà ed altre storia*, 1927; *Espresso sul cinema*, 1927; *Jules Supervielle, Oloron Sainte-Marie*, 1927; *Attilio Momigliano, Impressioni di un lettore Contemporaneo*, 1928; *Giovanni Battista Angioletti, Il giorno del giudizio (miti e fantasie)*, 1928; *Mario Praz, Penisola Pentagolante*, 1928; *Ragioni di Umberto Saba*, 1928; *Leggenda e verità di Svevo*, 1929; *Pietro Mignosi, La poesia italiana di questo secolo*, 1929; *Stanze*, 1929; *Vecchi Versi*, 1929; *Giani Stuparich, Racconti*, 1930; *Bruno Barilli, Il paese del melodramma*, 1931; *Giulio Marzot, L'arte del Verga*, 1931.

⁴ B. TECCHI, *Vent'anni di Solaria*, in «Risorgimento liberale», 3 marzo 1946, pp. 1-2.

⁵ *Ivi*, p. 2.

⁶ Nota redazionale anonima presente in «Solaria», a. I 1926, fasc. 1, pp. 3-4.

⁷ *Ivi*, p. 4.

⁸ Montale, una delle firme di maggiore spicco nel panorama solariano, scrive riferendosi a Firenze: «La città mi parve piuttosto provinciale, poco illuminata la sera. Poi scoprii che non era provinciale affatto». in E. MONTALE, *Ho scritto un solo libro*, in «Il giornale nuovo», 27 giugno 1975, poi in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 605.

lotta⁹. I solariani scelgono, infatti, di non patteggiare con il regime fascista, tenendosi lontani da un tipo di collaborazione servile con fini propagandistici. La loro linea operativa sposta il luogo di azione su un piano di resistenza morale, scegliendo di difendere la cultura da qualsiasi imposizione totalitaria.

Il primo periodo di «Solaria» mantiene fede al suo intento: conserva intatta la superiorità dell'intelligenza, aprendosi verso le nuove frontiere letterarie. La rivista fiorentina diviene espressione di una società piena di contraddizioni e riflette una situazione particolare, quella tra le due guerre, ostentando, sempre, la sua visione apolitica. Carocci e la sua testata costituiscono, ormai, uno dei pochi luoghi in cui si poteva esprimere, anche se in modo implicito, la non adesione al fascismo.

I solariani trovano nella «città ideale» e in Firenze un porto sicuro in cui attraccare, dove le idee, la cultura, la tradizione e l'innovazione diventano punti fermi a cui ancorarsi, lontani da ciò che avviene nelle città reali.

Grazie a firme illustri, Saba, Debenedetti, Angioletti e agli altri precedentemente citati, «Solaria» produce la letteratura migliore del Ventennio fascista e getta le basi per un nuovo futuro dallo sguardo aperto all'europeismo:

«Solaria» ebbe l'ambizione di raccogliere il meglio della cultura borghese, operando una sintesi attiva tra le antiche istanze dell'europeismo barrettiano e il rigore letterario di impostazione rondiana.¹⁰

Carocci sviluppa l'ideologia solariana partendo dall'attento studio di due periodici di storica e riconosciuta importanza: «Il Baretto»¹¹ e «La Ronda».¹² In particolare da quest'ultima, rivista

⁹ E. SICILIANO, *I poeti sull'Aventino*, in «L'espresso», a. XII, n. 18, 1 maggio 1966, pp. 21-23: p. 22.

¹⁰ G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1972, p. 72.

¹¹ «Il Baretto», rivista quindicinale di critica letteraria e di cultura, fu fondata a Torino nel 1924 da P. Gobetti. Cercò di proseguire sul piano culturale l'opposizione al fascismo e rimase aperta fino al 1928. Reagì al dannunzianesimo, al futurismo, al diletterantismo con la forza delle argomentazioni e la serietà dell'impegno morale, secondo l'esempio crociano ravvivato da un profondo senso dei problemi sociali. Vi collaborarono, fra gli altri, B. Croce, S. Caramella, N. Sapegno, A. Cajumi, E. Montale, R. Mondolfo.

¹² «La Ronda», rivista letteraria mensile pubblicata a Roma dal 1919 al 1923, redatta da un gruppo di scrittori: V. Cardarelli, che la diresse dal 1920, R. Bacchelli, A. Baldini, B. Barilli, E. Cecchi, L. Montano, A.E. Saffi. Gli scrittori de «La Ronda» mirarono a restaurare i valori della letteratura intesa come stile. Nel perseguire questo compito assunsero a modello G. Leopardi, soprattutto il Leopardi prosatore, nel quale videro l'ideale di una moderna letteratura italiana, europea proprio in quanto fondata sulla tradizione. Il neoclassicismo rondiano mostrava una grande affinità con quella poetica dell'espressione 'pura', dell'arte come elaborazione tecnica e macerazione critica, che aveva il suo maggior rappresentante in P. Valéry.

pubblicata fino al 1923 sotto la direzione di Cardarelli, Carocci prende l'avvio per la sua rivista e le viene dedicata una pagina critica nel secondo numero di «Solaria» in cui si evidenzia «l'esempio di un'esigenza sorvegliata, implacabile, profondamente sofferta, e di una coscienza delle responsabilità che servì sempre a stabilire la grandezza morale di uno scrittore».¹³

I solariani guardano all'esperienza rondesca con totale fiducia; prendono come punto cardine l'esclusione della questione politica e la risoluzione di quest'ultima nell'occupazione morale letteraria, dove la serietà è data da un'attenta selezione dei collaboratori e dei contenuti. «La Ronda» ha, però, un impianto tradizionale e classicista a cui Carocci apporta nuovi contenuti dati dal contesto storico, affinché l'impegno letterario divenga interpretazione della realtà.¹⁴ Ad influenzare la visione carrociana, come detto, orientata all'apoliticità, subentra anche la rivista torinese «Il Baretto» che, grazie al lascito di Gobetti, incanala le scelte di «Solaria» verso una dimensione europea. Inoltre, il successivo trasferimento di molti collaboratori che dal Piemonte si trasferiscono a Firenze crea un'interessante continuità di intenti tra le due riviste. «Il Baretto», oppositore irriducibile nei confronti del regime, cerca di investire la letteratura di uno spirito civile e politico, dando vita a pagine dove la cultura europea diviene il simbolo di una crociata contro il provincialismo fascista.

Montale, Debenedetti, Solmi, Morra, Alberti, Franchi, Burzio e Gromo migrano da «Il Baretto» a «Solaria», diventando portavoce dell'inquietudine moderna e della perdita di identità che gli intellettuali avevano sperimentato durante gli anni del preimperialismo.

¹³ Cfr. R. FRANCHI, *Vincenzo Cardarelli*, in «Solaria», a.I 1926, fasc. 2, pp. 29-39.

¹⁴ Il fermento culturale di quegli anni spinge Massimo Bontempelli, sempre nel 1926, a fondare la rivista «900» con la differenza, rispetto a «Solaria», di lavorare per esportare il prodotto culturale italiano all'estero. Bontempelli, come i solariani, cerca di creare un mondo nuovo, dove la storia venga allontanata il più possibile dai confini della loro indagine.

Massimo Bontempelli (Como 1878 - Roma 1960). Scrittore italiano nominato, nel 1930, accademico d'Italia, fu sospettato dal regime di antifascismo. L'opera di Bontempelli riflette il vario atteggiarsi del gusto, non soltanto italiano, nei primi decenni del Novecento. Ma la costante è data da un temperamento logico, sofisticato, ansioso di evadere in un mondo irrazionale, surreale. Frequenti sono quindi le astrattezze e gli artifici; diventa creatore di nuovi miti poetici, in uno stile lucidissimo: *La donna dei miei sogni*, 1925; *Donna nel sole ed altri idilli*, 1928; *Gente nel tempo*, 1937, *Giro del sole*, 1941; *La amante fedele*, 1953. Copiosi anche i suoi scritti polemici, critici, teorici, saggistici, fra cui: *L'avventura novecentesca*, 1938; *Pirandello*, *Leopardi*, *D'Annunzio*, 1938; e *Verga*, *L'Aretino*, *Scarlatto*, *Verdi*, 1941; poi riuniti in *Sette discorsi* 1942. Sulle arti figurative; *Il bianco e il nero* (postumo), 1987. Fu anche compositore di musiche strumentali e autore di scritti di critica musicale, raccolti nel volume *Passione incompiuta*, 1958.

La rivista internazionale «900», *Cahiers d'Italie et d'Europe*, è fondata da Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte nel 1926. Fino al 1927 è pubblicata in francese e si rivolge a tutti gli intellettuali cosmopoliti del cosiddetto «novecentismo». Nella rivista Bontempelli espone la sua poetica innovatrice del realismo magico che, secondo il modello francese, invita l'artista moderno a scoprire l'incanto dell'inconscio e delle avventure imprevedibili, senza rinunciare, però, alla funzione di controllo della sua ragione umana.

Carocci si ritrova immerso tra le suggestioni classicistiche rondesche e il razionalismo gobettiano, che lo spingono a denunciare, nella sua rivista, la crisi degli uomini di cultura.

L'antidoto a questa situazione risiede, secondo il pensiero solariano, nell'allargamento degli orizzonti letterari e nella valutazione delle esperienze europee che conduce a uno sperimentalismo antiprovinciale.

«Solaria» guarda all'esperienza europea in modo differente rispetto a «Il Baretto»: Carocci e i suoi collaboratori relegano in un angolo la carica civile che Gobetti vedeva nella dimensione europea per avvicinarsi a quella che Macchioni Jodi definisce «idea platonica».¹⁵

Come già individuato nelle esperienze precedenti, la concezione platonica si rispecchia nell'utilizzo di termini mitici, privi di accezioni inerenti a una lotta aperta verso il potere. «Solaria» sceglie di indirizzare le proprie risorse verso un lavoro critico ed espressivo, tralasciando i riferimenti espliciti all'ideologia europea, anche se ne condivide il comune senso morale di giustizia.

Da questa nuova prospettiva, i solariani possono utilizzare le testimonianze e gli esempi stranieri per ritrovare il mondo interiore dell'uomo contemporaneo. La letteratura italiana viene considerata come uno dei tasselli che costruiscono il quadro generale europeo e, dunque, i grandi maestri della tradizione europea come Proust, Kafka, Joyce e Rilke diventano un valido e fruttuoso termine di paragone con cui valutare i nostri scrittori.

Sotto la direzione di Carocci, i solariani si dedicano, in particolare, allo studio della letteratura francese. Parigi diviene il centro culturale di riferimento e grazie alla lettura della «Nouvelle Revue Française», emblema della cultura letteraria europea, i saggi, le recensioni, le traduzioni e i racconti che appaiono su «Solaria» hanno un'ascendenza di stampo europeo. Firenze, capitale della letteratura italiana, rispecchia il proprio operato in quello parigino e si apre, con sempre maggiore convinzione, verso una letteratura di carattere europeo e mondiale.

Anche Vittorini ricorda come il termine *solariano* fosse sinonimo di europeista e antifascista e di come i collaboratori della rivista fossero denominati «sporchi giudei per l'ospitalità che si dava a scrittori di religione ebraica e per il bene che si diceva di Kafka o di Joyce».¹⁶ L'attenzione che i solariani pongono nei confronti della letteratura di frontiera triestina e

¹⁵ R. MACCHIONI JODI, *Narrativa tra «Solaria» e «Letteratura». Realtà e memoria nella nuova narrativa*, in *Letteratura Italiana Novecento*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1982, vol. VI, cap. X, pp. 5198-5207: p. 5203.

¹⁶ E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976, p.192.

nella valorizzazione delle opere ebraiche sono l'ennesima riprova dell'europeismo sposato da Carocci e dai suoi collaboratori.

L'accoglienza di Gide, Joyce, Cremieux e Proust, ai quali vengono affiancati Saba e Svevo, rappresentano, invece, un allontanamento decisivo da un'atmosfera culturale italiana provinciale e retrograda.

Carocci dedica due numeri monografici a Svevo, ritenuto tra i più europeisti del momento. Un altro autore che viene posto sotto i riflettori è Saba, anche lui autore di confine come lo stesso Svevo, che viene inserito accanto ai nomi di Montale, Quasimodo, Ungaretti.

Nonostante gli sforzi compiuti da «Solaria», l'ideologia europeista resta a un livello ideale e mitico, mantenendo connotazioni aristocratiche. Inoltre, l'isolamento sociale a cui vengono sottoposti – il fascismo rende questi intellettuali prigionieri di se stessi, isolandoli nella loro virtuale repubblica delle lettere – non permette ai solariani di sviluppare pienamente il loro intento.

I primi anni di pubblicazione di «Solaria», identificabili tra il 1926 e il 1928, sono da considerarsi come un periodo di transizione, dove il periodico cerca di trovare la propria identità, attraverso inevitabili contraddizioni ed esitazioni.

A partire dal 1929 la situazione subisce una trasformazione: resta il carattere eclettico e sperimentale della rivista, ma si valutano le nuove idee dei giovani autori e l'apertura alle letterature straniere. In questa fase, Carocci viene affiancato nella direzione da Bonsanti che prende il posto di Ferrata. Il nuovo condirettore contribuisce alla costante attenzione che i solariani hanno nei confronti dei problemi di narrativa contemporanea, agevolando lo sviluppo di una nuova tipologia di romanzo, attraverso la rivalutazione delle opere di Tozzi e del già menzionato Svevo.

Bonsanti tenta di svecchiare la cultura italiana, proponendo a modello gli autori del primo Novecento europeo. In particolare, focalizza l'attenzione su Proust, con il mito dell'infanzia e del ricordo. La rivista fiorentina, durante il periodo bonsantiano, primeggia per la scoperta degli scrittori postsartriani, dei *nouveau roman*, di James, Mann, Kafka, nonché per gli scrittori americani, contattati quasi senza mediazione.

Ovviamente, non vengono trascurati gli autori italiani, molti dei quali, trovano proprio in «Solaria» il loro banco di prova e la loro consacrazione.

La critica solariana, pur senza tralasciare l'insegnamento crociano, propone nuove chiavi di lettura attraverso il contributo di Contini, Ferrata, Debenedetti e Gadda. I nuovi canoni di giudizio vengono arricchiti dagli apporti francesi, da esigenze di maggiore ordine e razionalità, ma anche da una superiore presa di contatto con l'opera o l'autore da analizzare. A differenza di Croce, i solariani hanno un approccio più eclettico al mondo della critica ed elaborano una saggistica vicina alle voci più attuali della letteratura europea.

Leggendo le parole di Montale, che rappresenta per i solariani un modello ispiratore, si nota come il periodico fiorentino sia un punto di riferimento significativo per gli intellettuali degli anni Venti:

Meno univoco, non immune da influenze esterne, è la critica di «Solaria». Questa rivista di giovani, diretta da Alberto Carocci e Alessandro Bonsanti, è ormai al suo sesto anno di vita.

Degno di nota, per essa importante, è anzitutto il piacere della scoperta che la orienta. Essa è un ponte gettato per qualcuno, per qualche cosa che verrà. Ha raccolto fresche energie dai grandi narratori stranieri, anzitutto Svevo che, riservandomi maggiori ragguagli, è un grande italiano. «Solaria» ha dedicato numeri speciali a scrittori contemporanei e a problemi attuali e ha portato alcuni dei nostri migliori scrittori giovani alle riviste di maggior prestigio.¹⁷

Tuttavia, a partire dal 1933, anno in cui Bonsanti, Gadda e altri intellettuali interrompono la collaborazione con «Solaria», lasciando il posto a Noventa e Chiaramonti, iniziano a verificarsi degli squilibri insanabili. Le ultime due annate della rivista denotano uno sfondo ideologico animato da un impulso polemico volto a favorire una letteratura di denuncia accompagnata da una spinta propulsiva atta ad abolire l'aura poetica che caratterizzava i testi precedenti. Il giudizio morale espresso nei confronti delle tematiche sociali e politiche, trasforma «Solaria» in una rivista di fronda, decisamente lontana dall'apoliticità caratteristica dei primi anni. L'ideologia propugnata da Noventa e Chiaramonti, sempre più aggressiva nei confronti del regime fascista, porterà al declino del periodico. Infatti, già l'anno seguente all'ascesa ideologica del nuovo duo solariano, viene sequestrato dal regime il secondo fascicolo della rivista fiorentina, considerato offensivo per il buon costume e la morale e tale episodio segna irrimediabilmente il destino dei solariani.

¹⁷ E. MONTALE, *Scrittori toscani contemporanei*, in «Neue Zürcher Zeitung», n. 1826, Zurich, 27 settembre 1931, p. 3, poi in *Ventidue prose elvetiche*, a cura di Fabio Soldini, Milano, Scheiwiller, 1994.

Nel maggio del 1934 «Solaria» chiude i battenti e gli ultimi tre numeri saranno pubblicati rispettivamente nel novembre 1934, marzo 1935 e marzo 1936.

3.2 RIFLESSI PROUSTIANI NEI RACCONTI SOLARIANI

Quando l'ultimo volume del romanzo proustiano, *Le Temps retrouvé*, viene dato alle stampe nel 1927, il panorama letterario europeo, e in modo particolare quello francese, si trova dinnanzi a una profonda lacerazione del sistema narrativo tradizionale e, secondo Thibaudet, a un'opera «inattesa e non classificabile, una rottura, un'avventura».¹⁸

Tale «sconvolgimento letterario» e, in senso più ampio, gnoseologico e ontologico, apportato dalla *Recherche*, viene affrontato ed evidenziato anche da Jacques Rivière che – oltre ad intrattenere importanti rapporti epistolari con Proust – contribuisce alla diffusione del «sistema proustiano» attraverso l'*Hommage* pubblicato dalla «Nouvelle Revue Française»¹⁹, contributo fortemente voluto dallo stesso Rivière.²⁰

Proust, seguendo la scia wagneriana, recupera il «senso profondo, determinante, e per certi versi angosciante, della “totalità” che gran parte del Novecento letterario (e non solo) bramerà» giungendo al «riempimento univoco di un vuoto conoscitivo da un lato e l'appropriazione dei frammenti e residui disgiunti e inconciliabili dall'altro».²¹

Se la totalità dell'opera è uno dei maggiori problemi lasciati in eredità da Proust al Novecento, ad essa si aggiunge l'idea «di una temporalità filtrata e veicolata dalla memoria», che si accompagna (senza dimenticarsi degli insegnamenti di Bergson e Freud) all'analisi dei sogni e dei ricordi, delle *intermittences du cœur* e alla profonda ipersensibilità e introspezione del protagonista. A queste tematiche di grande impatto emotivo, vanno associati sotto-insieme

¹⁸ A. THIBAUDET, *Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni*, cit., p. 412.

¹⁹ La «Nouvelle Revue Française» è una rivista francese fondata da A. Gide, J. Copeau, A. Ruysters e J. Schlumberger nel 1909. Dal 1919 al 1925 da J. Rivière (1919-25) e, successivamente al 1925, da J. Paulhan. Dal 1911 vi si affiancò l'opera dell'omonima casa editrice, sotto la direzione tecnica di G. Gallimard. La rivista tentò di affermare la libertà della creazione artistica e di superare il simbolismo. Inoltre, sostenne la necessità di una severa morale letteraria e propose un cambiamento nella visione dei valori europei, senza fare distinzioni tra scuole o partiti. Ebbe importanza europea, specialmente negli anni tra le due guerre mondiali, anche per valore di collaboratori quali: A. Gide, P. Valéry, J. Giraudoux, J. Romains, P. Claudel, J. Benda, A. Thibaudet, J. Supervielle, P. MacOrlan, C. Du Bos, J. Giono, A. Malraux, A. Bréton, L. Aragon). La rivista interruppe l'attività nel 1940.

²⁰ Cfr. M. MARINONI, *Proust in Italia nel decennio solariano*, in *Non dimenticare di Proust*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, 2014, pp. 245-264: p. 246.

²¹ *Ivi*, p. 246.

altrettanto rilevanti: l'adolescenza, la gelosia, la menzogna, l'omosessualità e la nevrosi, per citarne alcuni.²²

Quanti sono stati capaci di leggere davvero la *Recherche*? In tutta la sua terribilità di opera totale [...] Quanti tra i nostri scrittori (o critici) hanno fatto della scrittura un obiettivo totale, affidando alla pagina soltanto lo svelamento della realtà, oltre il velo delle apparenze costituite dal quotidiano? Quanti hanno tentato un romanzo che fosse pieno e insieme vuoto di personaggi e di fatti, e carico di riflessioni, di quella capacità meta-narrativa che costituisce la cifra più propria della *Recherche*?²³

Le domande poste da Anna Dolfi assumono una rilevanza ancora maggiore se collocate nel periodo storico preso in esame in questa tesi, che parte dal 1913 e si conclude nel 1939, e mostra, non solo il deficit storico-critico che, come si è visto escludendo Debenedetti, si protrae fino all'inizio degli anni Cinquanta, ma anche il vuoto lasciato dagli autori contemporanei o appena successivi a Proust, incapaci, nonostante l'esempio del nuovo modello, di creare o ricreare qualcosa che si avvicini alla metanarrazione della *Recherche*.

È comunque possibile scorgere, nel decennio solariano, più di un riferimento letterario all'opera proustiana, seppure il più delle volte in forma parziale, di abbozzo o di semplice omaggio. Oltre ai racconti pubblicati in rivista – che saranno analizzati e approfonditi nelle pagine successive – si delinea una certa attenzione al fenomeno da parte di Vittorini e della prima critica sveviana.

Proust è il nostro maestro più genuino [...]. Per mezzo di Proust si è stabilito uno scambio effettivo tra l'Europa e noi. E noi siamo proustiani come siamo rondeschi.²⁴

In queste righe di Vittorini emerge uno dei motivi più cari ai solariani: l'europeismo e il fatto che Proust sia l'anello di congiunzione tra l'Italia e il resto d'Europa mostra l'importanza che tale autore ebbe nelle riviste di inizio Novecento. Affiorano peraltro nelle parole di Vittorini i valori rondeschi che si caratterizzano – come si legge ne il *Prologo in tre parti*, redatto nel 1929

²² *Ivi*, p. 247.

²³ A. DOLFI, *Proust e il proustismo in Italia*, in ID., *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 55-77: p.70.

²⁴ E. VITTORINI, *Scarico di coscienza*, in «L'Italia letteraria», 13 ottobre 1929, pubblicato successivamente in E. VITTORINI, *Maestri cercando*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976, p. 10.

da Vincenzo Cardarelli, fondatore de «La Ronda» – per l'importanza rivestita dai classici e dal concetto di *humanitas*; per la cura e l'impegno linguistico e stilistico orientato a raggiungere l'eleganza basandosi principalmente sulla prosa leopardiana e, infine, la fedeltà tributata alla tradizione, pur senza trascurare la letteratura europea.²⁵

I valori tratteggiati da Cardarelli, inducono Vittorini ad avvicinare la visione rondesca a quella proustiana, in particolare per quanto riguarda, come indicato in precedenza anche da Debenedetti, la capacità di Proust di trasformare – e non abbandonare – i classici e la tradizione francese all'interno del nuovo panorama letterario, oltre ad utilizzare un registro stilistico accurato che caratterizza tutto il romanzo.

Le atmosfere evocate dalla «Nouvelle Revue Française» e il sistema proustiano sembrano riecheggiare in alcuni testi narrativi di Vittorini, in particolare ne *Il Garofano Rosso*.²⁶

E riempi una tazza, me la portò. Posandola dinanzi a me sulla tavola,
soggiunse: - immagino che non l'avrei riveduto lo stesso. Povero ragazzo!
Amava il mondo.
- Una medaglia? – mia madre gridò.
- Sì, sul petto, - gridai io.
- Conclusi: una medaglia per il merito di lui.
Ma mia madre proprio qui, comincio a crollare. – com'è possibile? –
disse – Era solo un povero ragazzo.
- E io cominciai a temere. Cominciai anche a ricordare.²⁷

Il tema della memoria, che si unisce al paradigma vittoriano della conversazione, come suggerito da Marinoni, permette al ricordo di essere «vissuto (rivissuto) per attimi, con tonalità “liricheggianti” e profetiche» e «alla dilatazione e alla durata della rievocazione si sostituisce l'attimo lirico-simbolico, elemento che si sviluppa parallelamente nella narrativa americana primo novecentesca, di cui sappiamo Vittorini essere felicissimo lettore»²⁸. Risulta interessante, a proposito di questo testo, anche la prefazione che Vittorini inserisce a partire dal 1948, in cui Proust viene indicato come «il Verdi del romanzo» alludendo, come già

²⁵ V. CARDARELLI, *Prologo in tre parti*, in «La Ronda», 1, 1919. Cfr. anche: G. CASSIERI (a cura di), *La Ronda. Antologia*, Firenze, Landi, 1955.

²⁶ E. VITTORINI, *Il Garofano rosso*, Milano, Mondadori, 2001. Inizialmente, il romanzo di Vittorini esce a puntate su «Solaria» a partire dal 1933.

²⁷ E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 2001, pag. 12.

²⁸ M. MARINONI, *Proust in Italia nel decennio solariano*, cit., p. 252.

D'Ambra, Debenedetti e altri prima di lui, sia alla musicalità implicita del romanzo, sia alla maestria dell'autore francese.²⁹

L'interessamento di Joyce a *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo spinge Valery Larbaud e Benjamin Crémieux – i due più celebri *italianisants* nel panorama parigino degli anni Venti – a prendere contatto con l'autore italiano nel gennaio del 1925. Larbaud, che scrive in italiano, comunica a Svevo l'intenzione di pubblicare alcuni brani de *La coscienza di Zeno* e di *Senilità* sulla rivista «Commerce» nell'ottobre dello stesso anno.³⁰ Ed è lo stesso Larbaud che, nella lettera del 20 febbraio del 1925, introduce il nome di Proust:

Di “Senilità” prenderemo le pagine 162-172 che ho lette a parecchi amici e che furono ricevute con applausi e qualcheduno pronunciò il nome di Marcel Proust.³¹

Svevo risponde, in francese, a Larbaud il 16 marzo del 1925 evidenziando, di fatto, la mancata conoscenza dell'opera proustiana da parte sua sino a quel momento:

Je me suis procuré aussi *À la recherche du temps perdu* de Proust. Il était pour moi aussi intéressant de me mettre à jour avec v. littéretures³².

Ma, prima di inviarla ci ripensa, limitandosi a scrivere:

Je me suis procuré l'Histoire de v. littérature (dès 1870) de Lalou [...]. Les objections qu'on soulevé contre Proust ne pourraient pas lui empêcher l'accès au public. Au fond ce sont le même objections qui auraient dû nuire à Zola³³.

Tre giorni dopo, il 19 marzo, Dora Salvi pubblica sul quotidiano triestino «La sera» un articolo intitolato *Un instancabile bibliofilo-Benjamin Crémieux: un'intervista* in cui il critico

²⁹ Vittorini inserisce questa prefazione solo nell'edizione del 1948 per la «Medusa degli italiani», collana editoriale della Arnoldo Mondadori nata nel 1947.

³⁰ G. PALMIERI, *Esperienza e scrittura: Svevo e Proust*, in *Non dimenticarsi di Proust*, cit., pp. 233-244: p. 234.

³¹ L. VENEZIANI-SVEVO, *Vita di mio marito*, Milano, Dall'Oglio, 1976, p. 106.

³² I. SVEVO, *Carteggio con J. Joyce, E. Montale, V. Larbaud, B. Crémieux, M.A. Comnène*, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1965, p. 55.

³³ I. SVEVO, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1966, p. 760.

francese annuncia l'imminente traduzione di Svevo in Francia, definendo lo scrittore «un secondo Proust».³⁴

Nel febbraio del 1926, la rivista «Le Navire d'Argent» dedica un intero numero all'opera di Svevo e, tra gli altri, compare anche un articolo di Crémieux dal titolo *Italo Svevo*.³⁵

[Italo Svevo] se présente en isolé dans la littérature italienne d'aujourd'hui, un peu à la façon dont Proust, avec qui il n'est pas sans analogie, est apparu en 1913 dans la littérature française. Et tout d'abord, comme Proust, il traite en connaisseur un matière qui jusque-là se réduisait à quelques poncifs: les héros-bourgeois de Svevo baignent dans la vie commerciale du port de Trieste comme ceux de Proust dans le «grand monde».³⁶

Il parallelismo istituito tra Svevo e Proust, iniziato da Larbaud – e che appare, com'è evidente anche nell'articolo di Crémieux – circolava sui giornali già nel gennaio del 1926. Come ricorda Livia Veneziani, la moglie di Svevo, Leon Treich, sul giornale francese «L'Avenir», annunciando l'imminente uscita del numero speciale de «Le Navire d'Argent» dedicato all'opera sveviana, definisce lo scrittore triestino «le Proust italien».³⁷ Tali corrispondenze, vengono successivamente accolte anche nell'ambiente solariano, dove il nome di Proust riecheggia di continuo.

A proposito della conoscenza dell'opera proustiana da parte di Svevo, sembra esserci una lieve incongruenza tra quanto riporta la moglie in *Vita di mio marito* e quanto afferma lo scrittore italiano nella lettera del 1925 indirizzata a Larbaud. A chiarire questa contraddizione, che vede oscillare la lettura della *Recherche* da parte di Svevo tra il 1925 e il 1926, interviene una famosa lettera, datata 17 febbraio 1926, indirizzata a Montale:

In quanto al Proust, m'affrettai di conoscerlo quando l'anno scorso il Larbaud mi disse che leggendo Senilità (ch'egli come Lei predilige) si pensi a quello scrittore.

Confrontando la lettera scritta a Montale e quella indirizzata a Larbaud, sembrerebbe che l'anno esatto in cui Svevo lesse Proust è il 1925 e non il 1926 come suggerisce la moglie. Per questo motivo e anche per gli studi critici successivamente condotti – che dimostrano

³⁴ G. PALMIERI, *Esperienza e scrittura: Svevo e Proust*, cit., p. 234.

³⁵ B. CRÉMIEUX, *Italo Svevo*, in «Le Navire d'Argent», a. II, 1 febbraio 1926, 9, pp.23-26. Attualmente reperibile in *Iconografia sveviana*, a cura di Letizia Svevo Fonda Savio e Bruno Maier, Pordenone, Studio Tesi, 1981, pp. 150-157.

³⁶ *Ivi*, pp. 154-155.

³⁷ L. VENEZIANI-SVEVO, *Vita di mio marito*, Milano, dall'Oglio, 1976, pp.114-115.

come i due scrittori utilizzino processi narrativi differenti e concezioni diverse delle tematiche trattate – parrebbe che non vi sia nessuna correlazione e nessuna influenza proustiana nella produzione narrativa sveviana antecedente al 1925.

Tuttavia, nel saggio *Esperienza e scrittura: Svevo e Proust*, Giovanni Palmieri avanza un'ipotesi interessante e tutt'altro che improbabile:

Molti anni fa ho sostenuto che Svevo avrebbe potuto leggere il racconto proustiano *Une agonie* uscito il 1° gennaio del 1921 sulla «Nouvelle Revue Française». Si trattava di un'anticipazione della parte finale della malattia della nonna del narratore della *Recherche* che Proust avrebbe poi collocato all'inizio del secondo volume dei *Guermantes*. Soprattutto in base a numerose coincidenze intertestuali, a cui rimando, sono ancora convinto che quella lettura sia stata un modello al quale Svevo si è ispirato nella descrizione della morte del padre presente nella *Coscienza di Zeno*. Un semplice modello analogico che nulla toglie all'originalità contestuale dell'episodio sveviano.³⁸

Palmieri aggiunge un dato significativo che, inizialmente, sembra scontrarsi con la sua ipotesi. In una lettera del 17 aprile 1928, Lois Martin-Chauffier, scrittore e giornalista francese, ammiratore di Svevo, scrive:

Je ne pourrai jamais dire que vous êtes, comme on vous nomme, le Proust italiene, car, Dieu merci pour vous deux, vous n'avez de commun qu'une égale faculté d'analyse, mais votre sensibilité, votre construction et l'usage que vous faites du temps, et jusqu'à la qualité de votre humor, vous distinguent infiniment. Il y aurait une très précieuse étude à écrire (que je compte bien faire un jour), où l'on établirait vos différences d'après, par exemple, la mort du père dans Zeno, et la mort de la grand-mère chez Proust.³⁹

Ciò che Palmieri trova significativo è che Martin-Chauffier indica un possibile confronto tra Svevo e Proust proprio negli episodi riguardanti la morte del padre di Zeno e della nonna del Narratore, anche se, come dice nel testo riportato, vorrebbe evidenziare le differenze tra i due passaggi.

Se questa ipotesi fosse verificata, cambierebbero anche i parametri con cui osservare l'opera sveviana. Senza dubbio, come evidenzia Palmieri, l'originalità de *La coscienza di Zeno* non

³⁸ G. PALMIERI, *Esperienza e scrittura: Svevo e Proust*, cit., p. 237.

³⁹ Manoscritti Museo Sveviano di Trieste, FS Corr. A 18.1-3. Si tratta di una lettera inedita citata parzialmente in M. TORTONA, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini Editori, 2003, p. 166, e in G. PALMIERI, *Esperienza e scrittura: Svevo e Proust*, cit., p. 237.

verrebbe meno, ma sarebbe possibile rintracciare, almeno nell'episodio della morte del padre, una presenza proustiana.

Svevo, dunque, potrebbe avere letto nel 1921 *Une agonie*, restandone parzialmente influenzato. Tuttavia, la possibile episodica contaminazione non eserciterebbe un'azione determinata sulla totalità dell'opera sveviana, caratterizzata da un ambiente sociale e culturale assai diverso da quello proustiano e da un registro stilistico diametralmente opposto a quello dell'autore della *Recherche*.

Le possibili corrispondenze tra il lavoro di Svevo e quello di Proust restano a livello di intellettualistiche suggestioni e la critica rimane concorde con la valutazione formulata da Debenedetti, il quale trova «impossibile» il dialogo tra i due autori, dato che «dove Proust mirava a far riemergere il passato ancora tutto impregnato nella sua *spécifique et volatile essence* [...], Svevo cerca[va] nel passato l'immediatezza incisiva di un presente».⁴⁰

Anche Vittorini, in un articolo uscito su «La stampa» nel 1929, intitolato *Svevo, "Marcel" e Zeno*, vede un ribaltamento dei ruoli all'interno delle due opere. A suo parere, infatti, Svevo contrappone al ragazzino proustiano «estatico, estroso, un po' malato», dell'inizio della *Recherche*, la «personalità del fanciullo capovolto, del vecchio».⁴¹ E, segnalando il suo articolo in una lettera indirizzata a Enrico Falqui, aggiunge: «Svevo, sì, lo capisco, ma non è vero che mi piaccia seguirlo. O meglio lo seguo dove si confonde con Proust».⁴²

La questione relativa al parallelismo tra Svevo e Proust non sembra, dunque, placarsi nel corso degli anni e prosegue anche nei decenni successivi.

Langella evidenzia:

Così come la concepisce Svevo, per il quale non è altro che una determinazione particolare della coscienza, la sua facoltà di rivolgersi indietro, di raccogliersi sul proprio passato, la memoria svolge dunque al servizio della verità una funzione "attiva" che la colloca agli antipodi della memoria "involontaria" celebrata da Proust. Su questo punto discriminante, la visione dei due scrittori è inconciliabile.⁴³

⁴⁰ G. DEBENEDETTI, *L'ultimo Svevo* (1926), in ID., *Saggi critici, Seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1990, p.82.

⁴¹ E. VITTORINI, *Letteratura, Arte, Società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 1977, pp.114-119.

⁴² *Ivi*, p. 116.

⁴³ G. LANGELLA, *Svevo e Proust*, in ID., *Il tempo cristallizzato. Introduzione al testamento letterario di Svevo*, Napoli, Ed. Scientifiche italiane, 1995, pp. 94-125: pp. 94-95.

Una delle colonne portanti della *Recherche*, la memoria involontaria, non esiste nel lavoro di Svevo che interpreta il recupero del passato attraverso il ricordo, in modo totalmente differente. Nonostante questa inconciliabile visione, Langella riconosce che la lettura de *Le Temps retrouvé* (1927) abbia avuto ripercussioni accertabili sugli scritti di Svevo. Una possibile convergenza tra le due poetiche potrebbe essere riscontrabile in particolare nelle *Confessioni del vegliardo* (un abbozzo del quarto romanzo, datato aprile 1928), dove alcune descrizioni della vecchiaia farebbero riferimento alla celebre matinée dei Guermantes⁴⁴. Palmieri, citando Philippe Chardin, mostra alcune differenze fondamentali tra Svevo e Proust, ma sottolinea «una sostanziale “convergenza parallela”» che riguarda «la loro riflessione condotta attraverso i personaggi sul rapporto tra vita e letteratura, o, per meglio dire, tra l’esperienza e la scrittura»⁴⁵. A tale proposito vengono confrontati due celebri passaggi tratti rispettivamente dalla *Recherche* e dalle *Confessioni del vegliardo*. Proust scrive:

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature. Cette vie, qui en un sens, habite chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l’artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu’ils ne cherchent pas à l’éclaircir.⁴⁶

In modo analogo, pur con differenze sostanziali, Zeno dice:⁴⁷

Ed ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi. Oh! L’unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch’io ho tutti scriveranno. La vita sarà letturizzata.⁴⁸

⁴⁴ «La piena autonomia di visione nei confronti di Proust, in cui splendidamente risaltano il vigore speculativo e la geniale grandezza di Svevo, non toglie e che la pronta lettura del *Temps retrouvé*, uscito nell’autunno del 1927, abbia avuto delle accertabili ripercussioni sulla genesi del *Vegliardo*». *Ivi*, p. 103.

⁴⁵ G. PALMIERI, *Esperienza e scrittura: Svevo e Proust*, cit., p. 241. Per approfondire si cfr. P. CHARDIN, *Svevo, un Proust italiano? Protestations (superficielles?) et conjonction (essentiels?)*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, a cura di V. Agostini-Ouafi, in «Transalpina», 2004, 7, pp. 81-94. In particolare: «En effet, tout peut être mis en doute dans la *Recherche* hormis ces deux repères essentiels [...]: la parfaite bonne foi envers son lecteur du narrateur qui se souvient et l’absolue véricité des souvenirs qui lui vivent sa mémoire involontaire. À la fin de *La conscience de Zeno*, au contraire, le doute est jeté – non seulement par le psychanaliste, mais par Zeno lui-même, qui se vante d’être expert en fabrication de souvenirs truqués». p. 91. Per quanto riguarda Proust e il romanzo italiano, più in generale, si consulti anche: G. BOSETTI, *Significatione socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, cit., pp. 27-40.

⁴⁶ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, IV, cit., p. 474. «La vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura. Vita che, in un certo senso, abita in ogni istante in tutti gli uomini non meno che nell’artista. Ma essi non la vedono, perché non cercano di illuminarla».

⁴⁷ G. PALMIERI, *Esperienza e scrittura: Svevo e Proust*, cit., p. 240.

⁴⁸ I. SVEVO, *Romanzi e “continuazioni”*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Milano, Mondadori, 2004, p. 1116.

E ancora, in un altro abbozzo, intitolato *Prefazione [del 1928]*, Svevo ribadisce la sua posizione: «Mi pare di non essere vissuto altro che quella parte della vita che descrissi». ⁴⁹

La presenza di Proust sembra essere palpabile, ma se nel lavoro proustiano ogni esperienza si inserisce all'interno della scrittura, in quello sveviano la scrittura riflette le contraddizioni della vita reale. In altre parole: è possibile individuare nelle due frasi sopra riportate una poetica generale dell'autore triestino «basata sul fatto che la vita narrata del personaggio narratore e degli altri personaggi s'intreccia sempre e indirrimibilmente con una descrizione analitica su tali azioni». ⁵⁰

In questo senso, come dice Proust, l'atto di vivere coincide con l'atto di scrivere, in quanto la vita vera si riflette nella scrittura.

A Svevo il presente non interessa se non come rivelatore del passato o annunciatore del futuro e supera tramite Zeno il postulato romantico secondo cui la vera vita non è quella vissuta, ma quella sognata, giungendo infine alla visione proustiana che fa coincidere la vita con la letteratura.

Dunque, sia Svevo che Proust ricercano la «vera vita» nella scrittura, ma con modalità differenti. L'autore triestino riflette nella scrittura le contraddizioni dell'esperienza reale, mentre lo scrittore francese inserisce nella letteratura ogni possibile esperienza.

Ettore Schmitz, diventando Italo Svevo, crea una sorta di schermo difensivo, mentre Proust, al contrario, riesce a difendersi solo attraverso il suo *alter ego* “je”, che, come lui stesso suggerisce, possiamo chiamare Marcel. ⁵¹

La considerazione dei solariani per l'opera di Svevo – a cui dedicano un intero numero nel 1929 – risponde all'esigenza di novità ed europeismo tipiche della rivista e si intreccia all'attenzione rivolta alla *Recherche*, nonché ai temi della memoria e dell'interiorità che riscuotono grande interesse soprattutto negli anni Venti.

In area solariana è vitale la necessità (a livello programmatico) di toccare l'intimo della memoria, della rievocazione, dell'autobiografia, dell'introspezione con mezzi espressivi e strutturali differenti da quelli già noti. Il nuovo protagonista viene ubicato nel cuore di un percorso attraverso il quale tenta di penetrare e sondare una dimensione reale

⁴⁹ *Ivi*, p. 1227.

⁵⁰ G. PALMIERI, *Esperienza e scrittura: Svevo e Proust*, cit., p. 241.

⁵¹ Cfr. G. PALMIERI, *Esperienza e scrittura: Svevo e Proust*, cit., pp. 240-243.

propria, individuale sconosciuta. Le voci e i suoni dell'interno, percepiti da nuove sensibilità, sono, ancora una volta, le dimensioni più efficaci per una scrittura che vuole «destoricizzarsi».⁵²

Questa nuova linea, fortemente attrattiva, si condensa nella letteratura di inizio Novecento «attraverso l'occhio che scruta segreti, perversioni, desideri e paure tanto rifuggiti dal realismo» e che conducono ad avvicinare il «grande tema della memoria» a quello dell'adolescenza.⁵³

Il mito dell'adolescenza, la nostalgia verso un passato irrecuperabile, la memoria e la formazione culturale e sociale sono i nuclei narrativi fondanti della letteratura primonovecentesca – soprattutto di quella francese, che vede in Proust uno dei modelli principali a cui aderire.⁵⁴

Alla linearità del racconto orientato verso una fine si preferisce la struttura circolare, che annullando il tempo nega l'avvenire, mentre la ricerca insistita di effetti ritmici (echi, simmetrie, parallelismi) tende a far risaltare il significante sul significato. A sua volta lo spazio, fortemente valorizzato fino ad assurgere al ruolo di protagonista, perde i tratti proprio del *décor* realistico per caricarsi di valenze simboliche che alludono a un senso nascosto o a una realtà seconda.⁵⁵

Sandra Teroni inquadra in queste poche righe la tendenza di quegli anni: la preferenza di un tempo psichico rispetto a quello cronologico, il valore simbolico di ambienti e oggetti e la natura spesso evanescente del personaggio contrastano la tendenza realista degli anni precedenti. Queste costanti che caratterizzano la modernità letteraria sono state individuate anche da Jean-Yves Tadié, sommo esperto proustiano, ne *Le récit poétique* del 1978.⁵⁶

I nuclei narrativi che caratterizzano gran parte del primo Novecento trovano in Proust uno dei modelli di elezione a cui ispirarsi. Molti dei titoli provenienti dall'ambiente solariano recano con sé tematiche tipiche del primo novecento e proustiane. In questo senso i racconti presi in analisi (*Personaggi* di Franchi, *Un giovane*, *Soldati*, *Pellegrinaggi*, *Memorie del tempo perduto*,

⁵² M. MARINONI, *Proust in Italia nel decennio solariano*, cit., p. 255.

⁵³ *Ivi*, p. 255.

⁵⁴ *Ivi*, p. 255.

⁵⁵ S. TERONI, *Il romanzo francese del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 19.

⁵⁶ Cfr. J.Y. TADIÉ, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

Ritorno alla villa di un tempo di Carocci; *Interno* di Alberti; *Viaggio, Una partenza contrastata, Fuga di Ottorino* e *Fine dell'adolescenza* di Bonsanti) potrebbero, inizialmente, essere suddivisi e catalogati in due grandi cicli: quello dell'infanzia e dell'adolescenza e quello della memoria. Tuttavia, a una lettura più attenta, questa suddivisione risulterebbe quanto meno approssimativa, perché, se è vero che le due tematiche sopracitate appaiono con alternanza nei vari racconti – spesso sono presenti entrambe – è vero anche che sono le *intermittences du cœur* a tessere il *fil rouge* che collega tra loro la maggior parte di queste brevi narrazioni.

Uno dei primi racconti solariani in grado di evocare atmosfere proustiane è *Personaggi*, di Raffaello Franchi,⁵⁷ uno dei fondatori di «Solaria», pubblicato nel 1926.

Il racconto è ambientato in una sala di teatro e Vittorio, il protagonista, vive una situazione simile a quella del Narratore della *Recherche*:

Vittorio finse di guardare, rincontrò nel palco dei Perbellini la figura svelta e gloriosa di Corinna Alvaro che guardava lontano ad occhi socchiusi per attrarre più fortemente nella sua orbita le immagini e la vita del mondo circostante. [...] Poi, a un tratto, la sua attenzione cadeva, lo sguardo perdeva insensibilmente la sua espressione senza cessare di guardare tutti con un'estrema benevolenza, e lasciava il marito libero di isolare e di far brillare a suo piacere quel suo momento di successo oratorio.⁵⁸

Vittorio, recatosi a teatro per assistere a uno spettacolo, viene rapito dai modi eleganti di Corinna Alvaro, per molti versi simili a quelli della Duchessa di Guermantes:

Au moment où cette seconde pièce commença, je regardai du côté de la baignoire de Mme de Guermantes. [...] Les invités étaient debout, tournés aussi vers le fond, et entre la double haie qu'ils faisaient, dans son assurance et sa grandeur de déesse, mais avec une douceur inconnue due à la feinte et souriante confusion d'arriver si tard et de faire lever tout le monde au milieu de la représentation, entra, tout enveloppée de blanches mousselines, la Duchesse de Guermantes. Elle alla droit vers sa cousine, fit une profonde révérence à un jeune homme blond qui était assis au premier rang [...]. Je ressentais le mystère, mais ne pouvais déchiffrer l'énigme de ce regard souriant qu'elle adressait à ses amis, dans l'éclat bleuté dont il brillait tandis qu'elle abandonnait sa main aux uns et aux autres.⁵⁹

⁵⁷ Franchi, Raffaello. Scrittore italiano (Firenze 1899 - ivi 1949). Formatosi tra «La Voce» e «La Ronda», fece poi parte del gruppo fiorentino di «Solaria». Pubblicò diversi volumi, tra cui i romanzi *Ruscillante*, 1916; *Pocaterra*, 1924; *Piazza nata*, 1929; e saggi di critica letteraria, *Biglietto per cinque*, 1936; *Memorie critiche*, 1938.

⁵⁸ R. FRANCHI, *Personaggi*, in «Solaria», a. I 1926, fasc. 1, pp. 7-8

⁵⁹ M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, II, cit., 352. «Nel momento in cui ebbe inizio la seconda parte dello spettacolo, guardai dalla parte di Madame de Guermantes. [...] gli invitati erano in piedi, rivolti anch'essi verso la porta; e fra le due siepi che s'erano così formate, con la sicurezza e la grandiosità d'una dea, ma singolarmente

Ne *Le Côté de Guermantes*, il Narratore proustiano si trova in una situazione analoga: in sala per assistere al secondo atto della Brema viene rapito dall'incedere e dallo sguardo della Duchessa di Guermantes. Pur trattandosi di due sguardi diversi tra loro – quello di Corinna perde «la sua espressione» mentre quello della Duchessa è «sorridente» – svolgono la stessa funzione: attraggono l'attenzione del protagonista che si trova ad osservare contemporaneamente lo spettacolo teatrale e 'l'entrata in scena' della donna. La duplice funzione di cui vengono caricati i due protagonisti degli episodi sopracitati diviene indice della passività dei due uomini che si trovano nella posizione statica dello spettatore a cui non è concessa alcuna interazione con quanto sta osservando. Questa immobilità acquisisce un'ulteriore valenza nel momento in cui, procedendo nella lettura, si intuisce che Vittorio prova dei sentimenti nei confronti della signora Alvaro – e la stessa cosa accade a Marcel nei confronti della Duchessa di Guermantes – sentimenti sconosciuti alla donna e comunque non ricambiabili per via del dislivello sociale che colloca l'uomo a un rango inferiore. Se l'ambientazione e la funzione passiva del protagonista di *Personaggi* è assimilabile a quella del Narratore della *Recherche*, altrettanto può dirsi per un altro passaggio:

Il primo erompere dell'applauso gli aveva evocato quell'immagine di foglie, e le foglie erano veramente schiacciate sopra la terra arsiccia della sua fantasia, e la suggestione era così forte che ora col bastone raschiava l'impiantito di legno per immaginarsi di calpestarle e di muoverle.⁶⁰

Durante la visione dello spettacolo, Vittorio diviene preda di una specie di allucinazione che ricorda le *intermittences du cœur*. L'«erompere dell'applauso» innesca una sorta di intermittenza che, invece di evocare un vero e proprio ricordo, produce un'immagine del fogliame talmente nitida da apparire vera.

Dello stesso anno sono cinque racconti di Alberto Carocci: *Un giovane*, *Soldati*, *Pellegrinaggi*, *Memorie del tempo perduto*, *Ritorno alla villa di un tempo*. I racconti carocciiani, prima pubblicati in

addolcite dalla simulata e sorridente confusione di chi, arrivando così tardi, fa alzare tutti nel bel mezzo della rappresentazione, entrò avvolta in mussole bianche, la duchessa di Guermantes. Andò dritto verso sua cugina, fece una profonda riverenza a un giovanotto biondo seduto in prima fila [...] Avvertivo, ma senza riuscire a decifrarlo, il mistero dello sguardo sorridente dedicato agli amici, nel lampo azzurrato che l'accendeva mentre abbandonava all'uno o all'altro la propria mano [...].

⁶⁰ R. FRANCHI, *Personaggi*, in «Solaria», a. I 1926, fasc. 1, p. 13.

rivista e successivamente, nel 1929, raccolti sotto il titolo *Il paradiso perduto*⁶¹ – titolo evocativo – presso le edizioni di Solaria, mostrano «la passione per analisi e dettaglio sentimentale».⁶²

La narrativa di Carocci «sembra inaugurare il capitolo del proustismo toscano o comunque di una narrativa di stampo memoriale» chiosa Nicoletti in *Narratori Toscani degli anni Trenta*, indicando che «il diarismo di Carocci ambiva a trovare una più esplicita soluzione narrativa e la pezza d'appoggio proustiana risultò all'uomo determinante» e pur non essendo un autore di rilievo nel panorama letterario italiano, attraverso i racconti raccolti de *Il paradiso perduto* (*Memorie del tempo perduto, Ritorno alla villa di un tempo*) introduce «nella nostra narrativa le regole di una grammatica memoriale, volta non già alla ricostruzione sistematica di interi episodi recuperati sul filo dei ricordi (alla maniera delle coeve *Stampe* di Pallazzeschi, per esempio), ma fondata sui procedimenti involontari delle associazioni».⁶³

I punti di contatto con l'opera proustiana e la tematica memoriale sono rintracciabili sin dal primo racconto, *Un giovane*, che vede come protagonista Lorenzo, un ragazzo appena ventenne che non riesce a decidere quale strada lavorativa intraprendere. Combattuto tra la scrittura e la musica Lorenzo, grazie al permesso e al sostegno del padre, può frequentare liberamente teatri e concerti. Asmatico, come l'autore della *Recherche*, il giovane frequentatore di sale da teatro (che ricordano vagamente i salotti di matrice proustiana) non solo viene tormentato dai dubbi sul suo futuro professionale, ma come il Narratore del capolavoro proustiano, ha un legame forte e indissolubile con la madre. Tuttavia, il passaggio maggiormente ascrivibile all'universo proustiano si racchiude in una frase: «Gli pareva impossibile che quel tempo non potesse più ritornare»,⁶⁴ che riassume, seppur superficialmente, l'essenza della *Recherche*: la ricerca spasmodica del tempo perduto, attorno a cui si sviluppa tutta la poetica proustiana.

Tuttavia, in questo primo racconto e, in modo diverso, anche in quelli seguenti sembra, a un primo sguardo, che Carocci «del complesso sistema proustiano accoglie solo una lontana eco».⁶⁵

⁶¹ A. CAROCCI, *Il paradiso perduto*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929.

⁶² M. MARINONI, *Proust in Italia nel decennio solariano*, cit., p. 256.

⁶³ G. NICOLETTI, *Narratori Toscani degli anni Trenta*, in ID., *Scritture Novecentesche a Firenze*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1988, pp. 149-150.

⁶⁴ A. CAROCCI, *Un giovane*, in «Solaria», a. I 1926, fasc., p.35

⁶⁵ M. MARINONI, *Proust in Italia nel decennio solariano*, cit., p. 257.

È tentata da Carocci, ma non solo, la realizzazione di una grammatica interiore (del passato) che però così conformata corrompe la naturalezza e lo stupore della memoria involontaria proustiana; se il sapore delle *madeleines* portava Marcel, senza coscienza e senza consapevolezza, verso eterni luoghi dell'infanzia, in questa scrittura tale sapore (in qualsiasi altra forma sensibile) viene cercato: lo stupore non è involontario, ma frutto d'una indagine del soggetto [...].⁶⁶

Marinoni individua, probabilmente, una delle maggiori discrepanze tra il sistema proustiano e quello carocciano. L'importanza della memoria involontaria, sottolineata da Proust in tutto il suo romanzo, secondo Marinoni sembra essere collocata in secondo piano nei racconti carocciani che, tuttavia si concentrano con insistenza sulle *intermittences du cœur*, dato intrinsecamente collegato al fenomeno della memoria involontaria. La presenza di questo elemento non può considerarsi casuale data l'insistenza con cui si ripresenta nei racconti di Carocci, ma, se nella *Recherche* l'importanza delle *intermittences* risiede nella sua presenza e ciclicità – l'opera proustiana prende vita e si conclude attraverso la stessa intermittenza, che rivela al protagonista la strada per recuperare il tempo perduto e riproporlo nel presente identico e immutato – nella narrativa carocciana non esiste una ciclicità così marcata, sicuramente dovuta anche alla brevità dei racconti, né la volontà di costruire un romanzo simile a quello proustiano. In effetti, quello che intende Marinoni può essere ravvisato nella forzatura che spesso viene utilizzata da Carocci per evocare i ricordi.

A prescindere dalla presunta forzatura insita nella volontà di riportare in superficie una memoria ormai obliata, è interessante vedere come il fenomeno delle *intermittences du cœur* venga utilizzato in *Soldati*:

Per l'esule tutto ciò che è passato acquista una terribile vita nel ricordo; acuta e disperata. [...] Basta nulla per rendere alle labbra quel nome: una poggiate d'ulivi ansiosi e docili al vento, un cipresso al limitare di un campo, un pentolino in vetta a uno stollo: subito riodi quelle parole o quell'atteggiamento ti si rifà presente né puoi non guardarlo.⁶⁷

E in *Pellegrinaggi*:

Ad un certo momento, come rispondendo a un più forte pensiero, una musica ben nota era salita dalla via. Al primo accordo il cuor m'era balzato di gioia. Subito avevo riconosciuto la musica e la voce, quelle stesse che

⁶⁶ *Ivi*, p. 257.

⁶⁷ A CAROCCI, *Soldati*, in «Solaria» a. I, 1926, fasc. 2, p. 25.

avevo udite una sera [...]. A tal ricordo se n'erano uditi altri due, non so per quale motivo.⁶⁸

In *Soldati* non viene rilevata una specifica intermittenza, ma sono un insieme di elementi – gli ulivi, il cipresso e il pentolino – a scatenare il ricordo. Mentre in *Pellegrinaggi* l'*intermittence du cœur* diventa specifica: l'accordo iniziale rievoca una serata passata e al primo ricordo ne seguono altri due. La presenza massiva della musica nella *Recherche*, che risulta essere pervasiva e onnipresente, non può essere dimenticata in relazione a questo passaggio carrocciano. Come analizzato nel capitolo precedente l'opera proustiana è strutturata come una sinfonia e la musica è l'intermittenza più potente nel lavoro di Proust. Si pensi, ad esempio, alla capacità evocatrice della *petit phrase* della Sonata di Vinteuil, fondamentale nella storia d'amore tra Swann e Odette, che ritorna ciclicamente in quasi tutta l'opera.

In *Memorie del tempo perduto* e *Ritorno alla villa di un tempo* le tematiche centrali divengono il tempo e il suo recupero e si vede quanto enunciato in precedenza da Marinoni: la volontaria forzatura della riemersione del ricordo.

Ancora oggi, se provo polpastrello a polpastrello, ritrovo questa impressione; e, con questa, ricordi che vi sono legati, tanti, di quel tempo, di cose, di uomini, di donne, di miserie viste e sofferte, tanti ricordi la cui folla mi opprime.⁶⁹

Il protagonista di *Memorie del tempo perduto*, a differenza del Narratore della *Recherche*, cerca volontariamente di recuperare i ricordi, stimolando la memoria attraverso il tatto. Questa modalità di recupero pseudo-volontario nel lavoro proustiano non esiste. Le *intermittences du cœur* arrivano all'improvviso, recando un vivo stupore, mentre nei protagonisti carrocciani questo fenomeno non sembra ripetersi in ogni occasione. L'impressione che se ne riceve somiglia all'applicazione di una regola o di un meccanismo conosciuto e collaudato, come se Carocci non si stupisse più delle intermittenze dal momento in cui ne ha capito il funzionamento leggendo la *Recherche*.

Come sottolinea Nicoletti, «siamo in presenza, come si vede, di un'applicazione piuttosto meccanica delle 'intermittenze'; il respiro narrativo del racconto per di più è assai corto e perciò "sarebbe difficile" come riconobbe Eugenio Montale in una benevola recensione

⁶⁸ A. CAROCCI, *Pellegrinaggi*, in «Solaria», a. I, 1926, fasc. 7-8, p. 22.

⁶⁹ A. CAROCCI, *Memorie del tempo perduto*, in «Solaria», a. I, 1926, fasc. 9-10, p. 28.

sull'«Italia letteraria» «scoprire un interno movimento dialettico, un sottinteso anche lontano di commedia umana, un accrescimento e uno sviluppo nel tempo, in funzione di un tono fondamentale». ⁷⁰

Qualcosa si modifica, però, nel racconto del 1927, *Ritorno alla villa di un tempo*, dove l'utilizzo delle *intermittences* è continuo e si avvicina maggiormente alla tipologia proustiana.

Quando fui sullo spiazzo, e già mi fermavo, attento a scoprire cosa mi ricordasse quell'odore di limoni...

[...] né aveva mutato misura né voce il getto tenue dell'acqua che sciabordava nel concone di terracotta. Mi parve di riudire una voce familiare. Quanti ricordi! [...] Ma adesso sentivo bene come non fosse a questi ricordi che la voce dell'acqua mi voleva condurre; bensì come essa volesse suggerirmi il ricordo più preciso di un dato di fatto, unico nella mia infanzia. Però, sebbene mi sforzassi, non riuscivo a ricordare. [...] Ma ecco improvvisamente e quando meno me l'aspettavo, il ricordo mi assale, preciso, violento, con un volto e un nome. Mi accade ciò nell'accendere la sigaretta. [...] Appoggiato con le spalle alla finestra, avevo acceso una sigaretta. Ed ecco alla prima boccata, quando ancora non avevo spento il cerino, non appena il sapore del fumo mi aveva toccato la gola, rompersi la buccia di quel frutto del quale avevo avvertito la maturazione ma non riconosciuto la qualità; e la polpa di quel frutto invadermi il sapore, piena, fatta, di una qualità che non avevo neppure sospettato. ⁷¹

Carocci introduce la tematica del recupero memoriale attraverso l'odore dei limoni, ma, in questo caso, il profumo agrumato non permette l'evocazione del passato. Successivamente intervengono nuovi stimoli esterni che aiutano il recupero memoriale. Le *intermittences* si susseguono, ma sembrano non condurre a nulla: le immagini degli eventi trascorsi sembrano sul punto di palesarsi, ma subitamente sfumano. All'improvviso, il ricordo si manifesta grazie al fumo della sigaretta e il passato si schiude nella memoria del protagonista.

Come sottolinea Marinoni, il passaggio della sigaretta è il più proustiano di tutta la produzione di Carocci. Non solo, confrontando il testo dell'autore italiano con il famoso brano della *madeleine* tratto dalla *Recherche* si può scorgere un altro punto in comune rilevante.

Et bientôt, [...] je portai à mes lèvres un cuillerée du thé où j'avais laissé s'ammolir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentive à ce

⁷⁰ G. NICOLETTI, *Narratori Toscani degli anni Trenta*, cit., p. 151.

E. MONTALE, *Il Paradiso perduto*, recensione in «L'Italia letteraria», a. VI, 4 maggio 1930, p. 8.

⁷¹ A. CAROCCI, *Ritorno alla villa di un tempo*, in «Solaria», a. II 1927, fasc. 11, pp. 43-45.

qui se passait d'extraordinaire en moi. [...] D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. [...] Où l'appréhender? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi.⁷²

Come si vede, inizialmente, il sapore del tè e della *madeleine* hanno evocato qualcosa, ma il Narratore deve più volte rivivere l'esperienza per recuperare il ricordo. Lo stupore è forte, ma il passato non ritorna all'improvviso.

Il Narratore lo cerca dentro di sé, ma, sulle prime, non riesce a trovarlo, tanto da chiedersi: «Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venu de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi?».⁷³

Finalmente il ricordo si rivela: «Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu»⁷⁴.

Il passaggio relativo alla sigaretta è indubbiamente di marcata matrice proustiana. Ma lo è anche il tentativo di recuperare un ricordo, per esempio, attraverso l'odore dei limoni. Il passato sfugge, è vero, ma viene ritrovato successivamente grazie ad un'altra *intermittence*: il sapore del fumo. Nonostante si renda necessario uno stimolo differente, è individuabile nella narrazione di Carrocci l'intento di afferrare un ricordo, così come avviene nella *Recherche* quando il protagonista assapora più volte la *madeleine* per cercare di capire cosa quel sapore gli stia suggerendo.

A differenza di quanto avviene nei racconti precedenti, in questo e nel racconto del 1927, *Ritorno alla villa di un tempo*, Carrocci, invece di focalizzarsi esclusivamente sulle *intermittences*, lascia spazio alla memoria involontaria, permettendo così alla narrazione di svilupparsi su un piano più consono alla teoria elaborata da Proust.

Gli oggetti, lo stesso rumore dell'acqua mi parvero catalogarsi nell'ordine della stanza e nell'ordine dei fatti assumendo il posto e il valore che avevano avuto a quei tempi. Mi riconoscevo.⁷⁵

Se nelle *Memorie del tempo perduto* il protagonista cerca di richiamare alla mente una serie di fatti provando a toccare «polpastrello a polpastrello» evidenziando la dicotomia che regna tra

⁷² M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 44.

⁷³ *Ivi*, p. 46.

⁷⁴ *Ivi*, p. 46.

⁷⁵ A. CARROCCI, *Ritorno alla villa di un tempo*, cit., p. 45.

memoria volontaria e involontaria, chiarendo così meglio la sua conoscenza della *Recherche*, in *Ritorno alla villa di un tempo* la rievocazione memoriale è esclusivamente involontaria. Questa dualità che si presenta, seppure in modo poco marcato nei racconti carocciani, risulta evidente in quest'ultimo racconto, dove Carocci omaggia direttamente il capolavoro proustiano «E qui avrei voluto inginocchiarmi, per ritrovare meglio le ore del tempo perduto⁷⁶ [...]» procedendo, subito dopo, al richiamo delle tematiche centrali dell'opera proustiana: tempo, memoria involontaria, ricordi.

[...] il flusso di quei lontani ricordi si era solo apparentemente perduto. Quando fui sulla soglia mi volsi. Tale era stato il mio gesto un giorno che Giovanna mi aveva chiamato.⁷⁷

Si ripresenta un'intermittenza veicolata dal corpo: voltarsi, così come toccarsi i polpastrelli, rievoca il tempo perduto. Qui la lezione proustiana è accolta con maggiore attenzione: il ricordo non viene più volontariamente evocato attraverso il tocco dei polpastrelli, ma è casuale o, come direbbe Proust, involontario. Lo stesso fenomeno è presente nella *Recherche*, nel momento in cui il Narratore, attraverso un gesto consueto, quello di allacciarsi le scarpe, si rende conto della scomparsa della nonna:

Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. [...] Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand'mère, non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand'mère véritable [...].⁷⁸

Come in tutti gli altri episodi narrati da Carocci, mancano la descrizione e l'evoluzione tipiche del ricordo della narrazione proustiana, ma il fenomeno dell'intermittenza si presenta identico: è involontario e rievoca un passato nitido.

In *Ritorno alla villa di un tempo* è presente un altro esempio di *intermittences*:

⁷⁶ *Ivi*, p.46.

⁷⁷ *Ivi*, p. 56.

⁷⁸ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, III, cit., pp. 152-153.

[...] la stessa strisciata che oggi avevo rotto col mio passaggio, e che allora posava fra le piume sparse. Improvvisamente mi rammentai: una macchia di sole e un suono di pianto. Quando la barella era passata, quella striscia di sole si era rotta sul bianco delle coperte, toccando prima i piedi, poi l'immobile forma del corpo dell'ammalato. [...] In quello stesso momento, come svegliandomi alla vita e al dolore, avevo udito il rumore dell'acqua nella conca ricolma; e, più acuta, più querula, infantile, la rotta voce della nonna che, seguendo la barella, singhiozzava.⁷⁹

La striscia di sole interrotta gli fa rivivere il momento in cui il nonno viene portato via dai medici e il rumore dell'acqua rievoca il pianto della nonna, una doppia intermittenza, che fa emergere ancora una volta l'utilizzo quasi regolamentato di questo metodo di procedere proustiano, seppur non supportata dalla descrizione dettagliata tipica di Proust del ricordo che riemerge.

In generale, Carocci tende dunque ad utilizzare un approccio alle *intermittences* piuttosto meccanico, verificando «quasi di primo acchito uno dei principali assunti della poetica proustiana» – le intermittenze, appunto – per rimanere poi, nel corso del racconto, «sostanzialmente estraneo da ogni problema di tempo narrativo».⁸⁰

Pur all'interno di queste limitazioni date soprattutto dall'applicazione sistematica e regolare delle *intermittences*, Carocci tenta di avvicinarsi all'opera proustiana non solo sul piano di evocazione memoriale, ma anche attraverso la riflessione sulla molteplicità dell'io.

La fame che io avevo di lei non avrebbe potuto in alcun modo saziarsi: perché anche s'io l'avessi un giorno ritrovata, nei confronti del mio desiderio questa sarebbe stata una nuova Giovanna. Quella che io desideravo era invece l'altra che mi aveva fatto soffrire di gelosia e di desideri inappagati; e non la avrei più potuta avere che nei sogni, tornando all'adolescenza.⁸¹

Nella *Recherche* il problema dell'identità personale e di cosa rappresenti il vero io è ricorrente, tanto che Roger Shattuck definisce il capolavoro proustiano come un romanzo «unflaggingly

⁷⁹ A. CAROCCI, *Ritorno alla villa di un tempo*, cit., p. 59.

⁸⁰ G. NICOLETTI, *Narratori Toscani degli anni Trenta*, cit., p. 151.

⁸¹ A. CAROCCI, *Ritorno alla villa di un tempo*, p.47.

subjective» che si sviluppa attraverso la tensione che si costituisce tra unità e molteplicità dell'io.⁸²

Le moi que j'étais alors, et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi qu'il me semblait encore entendre les paroles qui avaient immédiatement précédé et qui n'étaient pourtant plus qu'un songe, comme un homme mal éveillé croit percevoir tout près de lui les bruits de son rêve qui s'enfuit. Je n'étais plus que cet être qui cherchait à se réfugier dans les bras de sa grand'mère, à effacer les traces de ses peines en lui donnant des baisers, cet être que j'aurais eu à me figurer, quand j'étais tel ou tel de ceux qui s'étaient succédé en moi depuis quelque temps, [...].⁸³

Proust si domanda ripetutamente se esista un io profondo e immutabile e se l'essenza di cui si costituisce la propria identità rimanga inalterata nonostante il succedersi dei diversi io di ricambio che si alternano nell'arco dell'esistenza⁸⁴. Percorrendo le pagine della *Recherche* si intuisce come il Narratore (l'io narrante) riconosca la continua metamorfosi a cui è sottoposto giungendo attraverso la memoria – sia volontaria che involontaria – a capire che la somma di tutti gli io che si susseguono non può esaurire il vero io.⁸⁵

⁸² R. SHATTUCK, *Proust's Binocular. A Study Memory, Time and Recognition in «À la recherche du temps perdu»*, New York, Vintage Books, 1967, p. 38.

⁸³ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, III, cit., p. 154. «L'io che io ero allora, e che da tanto era scomparso, m'era di nuovo così vicino che mi sembrava ancora di sentire le parole pronunciate subito prima e che, tuttavia, non erano più che un sogno, così come un uomo non ancora ben desto crede di percepire accanto a sé i rumori del sogno che svanisce. Non ero più quell'essere tutto teso a rifugiarsi tra le braccia di sua nonna, a cancellare con i baci le tracce della sua pena: un essere che mi sarebbe costato tanta fatica immaginare, quand'ero l'uno o l'altro di quelli che gli erano succeduti da qualche tempo dentro di me [...].»

⁸⁴ R. BODEI, *Destini personali: l'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 324.

⁸⁵ Cfr. H. BONNET, *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1949, vol. II, p. 16 e seguenti.

Uno degli esempi più interessanti in merito alla molteplicità degli io nella *Recherche* è rintracciabile in PROUST, *Albertine disparue*, IV, cit., p. 174 «L'être nouveau qui supporterait de vivre sans Albertine avait fait son apparition en moi (...). Ces nouveaux moi qui devraient porter un autre nome que le précédent, leur venue possible, à cause de leur indifférence à ce que j'aimais, m'avait toujours épouvé (...). Sans doute, ce moi gardait encore quelque contact avec l'ancien, comme un ami (...). Mais c'est dans un personnage nouveau que je tendais à passer tout entier. (...) Mon moi nouveau, tandis qu'il grandissait à l'ombre de l'ancien, l'avait souvent entendu parler d'Albertine; à travers lui, à travers les récits qu'il en recueillait, il croyait la connaître, elle lui était sympathique, il l'aimait; mais ce n'était qu'une tendresse de seconde main». Trad. ita. «Il nuovo essere che avrebbe sopportato facilmente di vivere senza Albertine aveva già fatto la sua comparsa in me [...]. Il possibile sopraggiungere di questi nuovi io, il cui nome sarebbe stato diverso diverso dal precedente, mi aveva sempre spaventato [...]. Questo io manteneva, ancora, probabilmente, qualche contatto con il vecchio, allo stesso modo che un amico [...]. Ma quello in cui tendevo passare per intero era un personaggio nuovo. [...] Mentre cresceva all'ombra del vecchio, il mio nuovo io aveva sentito parlare spesso di Albertine; tramite suo, attraverso i racconti che quello gli faceva, era convinto di conoscerla, gli era simpatica, l'amava; ma non era che una tenerezza di seconda mano».

Degli stessi anni (1928- 1934) sono i racconti di Bonsanti: *Viaggio*, *Una partenza contrastata*, *Fuga di Ottorino* e *Fine dell'adolescenza*. In questi racconti, la memoria diventa una categoria essenziale, ma è lontana dal fenomeno intermittenza-ricordo tanto cara a Carocci. La memoria, nella narrativa bonsantiana, viene fortemente intellettualizzata procedendo per «ricognizioni successive su uno stesso oggetto, sostituendo le acutezze e le accensioni emotive del sistema proustiano con un procedimento analitico che scompone minuziosamente il dato, fino ad annullarne ogni virtualità rappresentativa e opponendo ad esso tutta una serie di eventualità sostitutive».⁸⁶

La memoria, per Bonsanti, è fuggevole, irrecuperabile: all'uomo è «interdetta la rappresentazione postuma di un evento»:

Quella vita esiste, ed è lodabile, in quanto le è concesso svanire da un istante all'altro: cercar di trattenerla, sarebbe peggio degli errori [...] Quegli effluvi, quei lievi sentori, quei fruscii, quelle balsamiche ombre nascono tutte dal cervello [...].⁸⁷

Inoltre, come aggiunge Piero Bigongiari la memoria che si lega inevitabilmente al fluire del tempo presenta in Bonsanti un rallentamento così estremo da farlo quasi apparire immoto:

[...] un tempo rotto, malgrado l'apparente melodia, troppo presente nelle cose, per poterlo scalare, proporzionare, definire. E perciò Bonsanti lo rallenta all'estremo, fino quasi a fermarlo in attimi, quando non di nostalgia minuta, di una lucidità inutile. È come se le proustiane "madeleines" avessero raggiunto una fisicità astrale, senza più odore né sapore, oggetti e funzioni di un meccanismo gratuito nella sua totale enormità, nella sua totale insignificanza.⁸⁸

Il mancato recupero del tempo perduto nelle pagine di *Fine dell'adolescenza* – i ricordi che vengono evocati sono portatori di rimpianto per qualcosa di irripetibile, di assente – mostra come nella visione bonsantiana anche gli elementi legati all'infanzia non riescano ad innescare i meccanismi tipici dell'opera proustiana. Infatti il razionalismo che caratterizza la sua narrativa «gli vieta una prolungata contemplazione dello stato edenico della fanciullezza e quindi non gli consente una ricognizione articolata di quei momenti».⁸⁹

⁸⁶ G. NICOLETTI, *Narratori Toscani degli anni Trenta*, cit., p. 152.

⁸⁷ A. BONSANTI, *Introduzione al gran viaggio*, Roma, Tuminelli, 1944, pp. 34-5.

⁸⁸ P. BIGONGIARI, *Racconti lontani*, in «La nazione», 14 aprile 1964.

⁸⁹ G. NICOLETTI, *Narratori Toscani degli anni Trenta*, cit., p. 153.

Le *intermittences du cœur* – come si è potuto osservare – sono un *leitmotiv* ricorrente in quasi tutti i racconti solariani. Tale *escamotage* narrativo è rintracciabile anche in *Interno* di Guglielmo Alberti, apparso su «Solaria» nel 1929 e si palesa attraverso una sinfonia suonata al pianoforte dal nonno della protagonista. Ricordando che Alberti ha il merito di avere prestato il primo volume della *Recherche* a Debenedetti, è interessante sottolineare la somiglianza di alcune righe che richiamano le pagine di apertura di *Du côté de chez Swann*:

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit.[...] Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait la porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi une fois encore».⁹⁰

Un giovanissimo Narratore, dopo essere stato costretto a ritirarsi nella sua stanza, attende con trepidazione l'arrivo della madre. L'attesa della donna mette il ragazzino in agitazione, in uno stato di sospensione volto a percepire tutti i segnali e i rumori che provengono dalle scale, fino a quando la mamma non giunge finalmente in camera e quieto con un solo gesto – il bacio – le ansie del piccolo protagonista. Tuttavia, questa piacevole rassicurazione, questa gioia momentanea, si infrange nello straziante distacco che si compie nel giro di pochi minuti, lasciando il Narratore solo e desideroso di ricevere dalla madre nuovi baci e carezze. La stessa scena si ripete nell'episodio descritto da Alberti:

Avrebbe voluto, ad esempio, prostrarre indefinitamente le carezze della mamma, e certe volte la funzione del bacio serale finiva in tragedia: perché ogni bacio non le riusciva d'accettare che fosse l'ultimo.⁹¹

Uno dei maggiori meriti di Alberti, negli anni Venti, fu quello di avere prestato il *Du côté de chez Swann* a Debenedetti, ma il suo contributo più importante in merito alla *Recherche*, non è collocabile nei racconti, ma in un testo edito solo nel 1958 – *Fatti personali* – dove Proust viene indicato come «parte essenziale di una molteplice prospettiva culturale ed europea⁹²» e all'interno di *Ricordo e presenza di Proust* Alberti racconta il suo incontro con l'opera proustiana:

⁹⁰ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 13. «La mia unica consolazione, quando salivo a coricarmi, era che la mamma sarebbe venuta a darmi un bacio una volta che fossi a letto. [...] A volte, quando dopo avermi baciato apriva la porta per uscire, io desideravo richiamarla, dirle “dammi un altro bacio”».

⁹¹ G. ALBERTI, *Interno*, in «Solaria», a. IV, 1929, fasc. 1, p. 21.

⁹² M. MARINONI, *Proust in Italia nel decennio solariano*, cit., p. 260.

Ripresi il libro: Proust incominciava a vivere per me, e mi faceva nascere a nuova vita. Era tutto un mondo che scoprivo: con occhi vergini, coll'antico blandito da suoni incantevoli non cessavo di meravigliarmi che Tout y parle en secret/ Sa douce langue natale. Così finalmente, mi veniva rivelato il segreto della poesia.⁹³

Alberti è un caso emblematico di come il proustismo in ambito solariano sia la ripresa di «paradigmi divenuti *cliché* della narrativa analitica di memoria» e di come, in Italia, l'opera di Proust sia stata accolta con maggiore attenzione dalla critica, nonostante la superficiale attenzione tributategli nel primo trentennio del Novecento.⁹⁴

⁹³ G. ALBERTI, *Ricorso e presenza di Proust*, in ID., *Fatti personali*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 211-218.

⁹⁴ M. MARINONI, *Proust in Italia nel decennio solariano*, cit., p. 261.

PARTE SECONDA

4

BERGSON, PROUST E MONTALE: DINAMICHE E AFFINITÀ

La raccolta e l'analisi dei testi critici e narrativi svolta nei capitoli precedenti mostrano l'accoglienza dell'opera proustiana nel panorama letterario italiano, a partire dalla sua primissima ricezione sino alla fine degli anni Trenta. All'interno di questo lasso temporale, in Italia, vengono pubblicati *Ossi di seppia*, nel 1925 la prima edizione e nel 1928 la seconda edizione aumentata, e *Le Occasioni* nel 1939.

La memoria e le *intermittences du cœur*, come emerso dagli apporti critici e dalle analisi condotte sui racconti solariani, sono i soggetti proustiani che maggiormente hanno smosso l'interesse dei lettori nel periodo relativo alla prima ricezione critica della *Recherche*. La linea narrativa che pervade le pagine proustiane – percezione, memoria, ricordo – poco si discosta dalla poetica montaliana che pare ricalcare, almeno in parte, tale dinamica nelle sue prime due raccolte poetiche. Tuttavia, prima di entrare nel merito e di condurre una comparazione sistematica delle opere dei due autori, è necessario soffermarsi sul tema memoriale, tanto sentito – sia sul fronte umanistico che scientifico – tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. In particolare, tale indagine verte sulle connessioni sorte tra le teorie filosofiche bergsoniane e quelle proustiane e sulle successive ascendenze nelle liriche del genovese.

4. 1 IL SOSTRATO CULTURALE MONTALIANO

Conoscere il sostrato culturale di un poeta non è condizione sufficiente per comprendere il significato e il valore della sua opera, ma può aiutare a capire l'evoluzione della poetica dell'autore in analisi. Nel caso di Eugenio Montale, il versante francese ha indubbiamente creato la base di partenza per lo sviluppo di idee nuove, rielaborate sulla base di letture precedenti.

«Subisce l'influenza dei francesi, molto, Rimbaud, Baudelaire e altri. Già, ci ha una passione tale per questi!»¹. Così scriveva in una lettera indirizzata a una amica Marianna Montale, sorella di Eugenio, il 19 giugno 1917. Negli anni decisivi della sua formazione, Montale predilige la letteratura francese otto-novecentesca, con particolare attenzione per il versante simbolista.

Non vanno dimenticati, per inquadrare meglio il contesto culturale in cui si muove, Poe e Withman, alcuni narratori russi dell'Ottocento, pochi classici italiani sul versante letterario, Schopenhauer, Boutroux e Bergson su quello filosofico.

Boutroux, uno dei maggiori esponenti della reazione antipositivistica, influì sul pensiero montaliano negli anni in cui nacquero gli *Ossi di seppia*², ma è Bergson, il maggiore esponente del contingentismo, ad esercitare l'influenza maggiore su Montale. Ed è proprio Bergson il punto di partenza di questa analisi: il filosofo non solo trova ampio spazio nel linguaggio montaliano, ma rivela interessanti punti di contatto anche con l'ideologia proustiana.

4.2. CORRELAZIONI TRA BERGSON E PROUST

Uno dei rapporti diretti che Montale intreccia con il mondo francese, e con l'universo ideologico di Proust, risiede proprio nella filosofia di Bergson.³

¹ E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori, 1983, pp. 88-90.

² Lo riferisce Montale stesso nell'*Intervista immaginaria*, in E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1988, p. 565. «ma forse negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto, che conobbi meglio del Bergson». Cfr. anche: C. SCARPATI, *Sulla cultura di Montale: tre conversazioni*, Milano, Vita e pensiero, 1997.

³ Bergson, Henri-Louis Filosofo francese (Parigi 1859 - 1941). Si diploma all'École Normale nel 1881, con una formazione essenzialmente positivista e nel 1889, con la tesi *Essai sur les données immédiates de la conscience* (trad. it. *Saggio sui dati immediati della coscienza*) e la dissertazione *Quid Aristoteles de loco senserit*, conseguì il dottorato alla Sorbona. Nel 1900 inizia a insegnare al Collège de France e dal 1910 al 1924 gli viene assegnata la cattedra di filosofia moderna. Membro dell'Académie Française, nel 1928 gli viene conferito il premio Nobel per la letteratura. *L'Essai sur les données immédiates, Matière et mémoire* (1896; trad. it. *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*), *L'évolution créatrice* (1907; trad. it. di Fabio Polidori, *L'evoluzione creatrice*, Milano, Cortina Raffaello, 2002), sono le tre opere che segnano lo sviluppo della filosofia di Bergson. Nell'*Essai* viene definito il concetto, centrale nel pensiero bergsoniano, del tempo vissuto, o *durata*, attraverso una verifica interna. La filosofia di Bergson, in particolare negli anni tra le due guerre mondiali, ebbe rapida e notevole diffusione, in contrasto con l'intellettualismo scientifico e come riaffermazione del valore teoretico dell'intuizione al di sopra dell'intelletto. Di rilievo è anche la suggestione nell'ambito della letteratura e delle arti, da Proust a Valéry, al simbolismo, all'ermetismo e all'impressionismo pittorico. Il pensiero di Bergson, che porta alla più avanzata espressione il neospiritualismo di Ravaisson e la filosofia della contingenza di Boutroux, ebbe ripercussioni nel campo dell'estetica (futurismo), della filosofia epistemologica e religiosa (Leroy e James) e politica (Sorel). Lo sforzo di superare il positivismo porta a una sorta di misticismo e di rinnovamento romantico. Importante è stato anche il confronto di Bergson con Einstein sul concetto di tempo (in *Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Einstein*, 1922; (trad. it. *Durata e simultaneità*), che coinvolse anche Whitehead, Poincaré e Mead, con ripercussioni sull'epistemologia contemporanea.

Nel corso del tempo sono stati compiuti numerosi studi atti a individuare le eventuali convergenze tra il pensiero bergsoniano e quello proustiano e non mancano nemmeno analisi volte a indagare i rapporti tra la filosofia di Bergson e la poetica di Montale, mentre sono decisamente scarse le fonti che si occupano dell'influenza diretta di Proust nel *corpus* poetico montaliano.⁴ Tracciare una linea di demarcazione netta per capire esattamente quali siano i prestiti e le influenze che Montale deriva da Bergson e Proust è un compito complesso.

Non sempre è possibile distinguere con precisione da quale dei due autori francesi derivino le intuizioni e le riprese montaliane, ma risulta chiaro fin da subito che le eventuali mescolanze di pensiero siano il frutto di un sostrato culturale comune. Da un lato Bergson e Proust che assorbono il clima culturale di fine Ottocento e inizio Novecento, dall'altro Montale che si immerge nella cultura francese dell'epoca studiando approfonditamente sia le opere di Bergson e del contingentismo francese, sia la *Recherche* proustiana.

Il quadro che emerge sembra presentare tre possibili vie di interpretazione: la prima riguarda l'influenza diretta di Bergson sul linguaggio lirico di Montale, la seconda un'ascendenza mista derivata dai punti in comune dell'ideologia bergsoniana e proustiana, mentre l'ultima concerne gli influssi riconducibili esclusivamente a Proust. Ma per distinguere con maggiore chiarezza quali parti siano attribuibili all'uno o all'altro autore, è necessario partire dai concetti che accomunano, o che differenziano, Proust e Bergson per poi studiarne la riemersione negli *Ossi di Seppia* e nelle *Occasioni*.

L'analisi e la comparazione delle ideologie dei due autori è resa difficile, innanzi tutto, dalla grande differenza dei testi che abbiamo a disposizione, sia per genere che per struttura.

In ogni caso, è indiscutibile la centralità della memoria all'interno di un esame che prenda in considerazione il rapporto Bergson-Proust.

⁴ Per quanto riguarda le contingenze di pensiero tra Proust e Bergson, consultare: G. GALBIATI, *La nozione di tempo in Ockham, Proust e Bergson*, http://www.larecherche.it/public/librolibero/La_nozione_di_tempo_in_Ockham_Proust_e_Bergson_di_Gabriella_Galbiati.pdf; N. AUBERT, *Proust et Bergson: La mémoire du corps*, in «Revue de littérature comparée», Paris, Klincksieck, 2011/2, n. 338, pp. 133-149 (consultabile anche su: <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm>); J.N. MEGAY, *La Question de l'Influence de Bergson sur Proust*, in *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 27, n. 2, a. 1973, pp. 53-58. Invece per gli studi su Bergson e Montale: A. PIPA, *L'influence de Boutroux et Bergson sur Montale*, in «Revue des études italiennes», III, Paris, 1976, pp. 193-204; B. ROSADA, *Il contingentismo di Montale*, in «Studi Novecenteschi», 25-26, 1983, pp. 5-56.; E. BORETTI, *Montale e Bergson*, in «Le lingue del mondo», 50.2, 1985, p. 103-116.

Entrambi gli autori fanno riferimento al dibattito filosofico e psicopatologico in essere nella Francia del XIX secolo, dove era diffusa una precisa concezione della memoria, che viene delineata come «un complesso di stratificazioni di diverse stabilità (le più antiche sono quelle più sperimentate e quindi più salde) di ciò che è stato attinto dal nostro sentire».⁵

Nel periodo preso in esame, 1880-1890 circa, la discussione sulla memoria si fondava soprattutto sulla «ricerca d'un terreno concreto sul quale attingere prove specifiche dei modi di funzionamento della memoria».⁶ A tal proposito, un importante punto di riferimento per tale ricerca è rintracciabile nello studio delle afasie, argomento per cui sia Bergson che Proust manifestano un vivo interesse. I risultati prodotti dallo studio sulle afasie vertono sull'interiorità e, sarà lo stesso Bergson a dichiararlo, è proprio questo uno dei punti di contatto tra lui e Proust.⁷

Prima di approfondire la questione dell'afasia è bene chiarire le basi del discorso bergsoniano, per quanto riguarda la concezione del tempo e della memoria, fondamentali per comprendere i collegamenti con l'opera proustiana.⁸

Inizialmente, Bergson si interessa alla teoria evoluzionistica di Spencer e dichiara di volersi occupare dell'approfondimento della meccanica consolidando le teorie presenti in *Primi Principi*.⁹ Ma è proprio tramite questo lavoro che Bergson si rende conto dei limiti del Positivismo, il quale non sembra mantenere la promessa di essere fedele ai fatti, ad esempio, in relazione al problema del tempo.

Bergson chiarisce che, secondo le leggi della meccanica, il tempo si compone di una serie di istanti collocati uno accanto all'altro e, per questo motivo, è un *tempo spazializzato* e reversibile, in quanto è possibile tornare indietro e ripetere infinite volte lo stesso esperimento. Inoltre, ogni momento è esterno e uguale all'altro, e la meccanica esclude che ve ne possa essere uno più importante o intenso. Queste caratteristiche del *tempo spazializzato* sono limitanti nel

⁵ S. POGGI, *Gli istanti del ricordo*, cit., p. 131.

⁶ *Ivi*, p. 132.

⁷ H. BERGSON, *Mélanges*, a cura di A. Robinet, M.R. Mossé-Bastide, M. Robinet e M. Gauthier, Premessa di H. Goutier, Paris, P.U.F., 1972, p. 1326.

⁸ Di notevole interesse è, nello studio delle afasie, il contributo di Roman Jakobson che, approfondendo il pensiero di De Saussure (dicotomia significato – significante), analizza le problematiche del disturbo afasico, dividendole in tre categorie: disordine della codificazione contro disordini della decodificazione, limitazione contro disintegrazione e sequenza contro compresenza. Per approfondimenti, cfr. R. JACOBSON, *Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi, 2006.

⁹ Herbert Spencer (1820 -1903), ingegnere, filosofo britannico e teorico del darwinismo sociale, è considerato uno dei principali esponenti del positivismo evoluzionista. Pubblica *Primi Principi* nel 1862.

momento in cui si debba prendere in considerazione il *tempo dell'esperienza concreta*. Se la spazialità è l'elemento distintivo delle cose, la durata è il requisito della coscienza. Infatti, la coscienza intuisce il tempo come durata.

La durata, *durée*, è il principio fondamentale e costitutivo del pensiero filosofico bergsoniano: l'io vive nel presente con la memoria del passato e l'anticipazione del futuro. Esternamente alla coscienza il passato e il futuro non esistono, poiché vivono solo grazie a una coscienza che li ancora nel presente.

La coscienza mantiene la testimonianza del proprio passato: non esistono al suo interno due eventi identici e non è divisibile in stati distinti. L'io è un'unità in continuo divenire, dove niente è prevedibile e identico a qualcos'altro.

L'opposizione tra *tempo spazializzato* e *tempo della coscienza* si ripercuote nella contrapposizione tra una realtà esterna, meccanica e ripetitiva, e una interna, fusa nell'unità dell'io e perennemente creativa e nuova. Bergson affronta la questione del passaggio dalla realtà esterna (la materia) a quella interna (lo spirito) in *Matière et mémoire*.¹⁰ Egli prospetta e avvalorava l'idea che il cervello non sia in grado di spiegare lo spirito e che la coscienza umana travalichi i limiti imposti dal corpo.

Per supportare questa tesi, Bergson si avvale delle scoperte di psicofisiologia dell'epoca e propone un'analisi approfondita della coscienza distinguendone tre momenti fondamentali: la memoria, il ricordo e la percezione. La memoria corrisponde e si identifica con la coscienza ed è proprio grazie ad essa che il nostro passato è sempre vivo e presente. Da questa memoria spirituale - che è la durata della coscienza - si separa il ricordo. Infatti, il nostro io più profondo, potremmo dire la nostra essenza, risiede nella memoria spirituale, ma la vita quotidiana ci obbliga a porre attenzione al presente, cosicché si attinge dal passato solo ciò che è necessario per orientarci nel presente. La decisione di cosa ricordare o meno viene effettuata dal corpo, più propriamente dal cervello, nel quale transita solo una minima parte di ciò che è contenuto nella coscienza. Passa solo ciò che può tradursi in movimento.

Dunque, la memoria spirituale ha bisogno del corpo per manifestarsi, ma, allo stesso tempo, è indipendente. Questo spiega perché, nonostante il cervello possa essere colpito da una malattia o da una lesione - Bergson studia approfonditamente le afasie - la coscienza non venga toccata, ma ne risente, eventualmente, il rapporto tra la coscienza e la realtà. Il corpo

¹⁰ *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit* è stato pubblicato da Bergson nel 1896 e successivamente rivisto e ampliato fino al 1911.

ha lo scopo di limitare la vita dello spirito, in favore dell'azione e fa questo attraverso la percezione che è «la possibile azione del nostro corpo sugli altri corpi».¹¹ La percezione è la capacità del nostro corpo di destreggiarsi in mezzo alle “immagini” degli oggetti. Il ricordo, che è immagine del passato, veicola la percezione presente, dato che noi agiamo sempre sulla base delle esperienze passate. In vista dell'azione, quindi, si ha un legame costante tra memoria, ricordo e percezione. Dunque la memoria e la percezione coincidono rispettivamente con lo spirito e il corpo.

Bergson non trascurava nemmeno i legami che uniscono la realtà al linguaggio, ma questa tematica verrà analizzata successivamente.¹²

Proust si sente vicino ad alcuni temi centrali della filosofia bergsoniana: la temporalità, la memoria, i rapporti tra mente cervello e i dati della percezione. Dichiara, inoltre, in una lettera inviata a G. de Lauris, di non avere letto la *Evolution créatrice*, ma di conoscere la filosofia bergsoniana, in particolare l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* e il *Matière et mémoire*.¹³ Tra i critici che hanno posto attenzione al rapporto Bergson-Proust, troviamo Stefano Poggi che ne *Gli istanti del ricordo* esamina la vicinanza delle due ideologie, concentrandosi, in particolare, sull'afasia.¹⁴

Poggi mette in rilievo la distanza tra Bergson e Proust in relazione al carattere intermittente della conoscenza e alla questione della memoria, dove il filosofo individua, oltre a una durata temporale priva di intermittenze, una diversa classificazione della memoria, che viene divisa in memoria di azione e memoria pura. In realtà, quelle che inizialmente potrebbero sembrare delle divergenze di pensiero vanno ulteriormente analizzate.

¹¹ H. BERGSON, *Materia e memoria*, a cura di Adriano Pessina, Bari, Laterza, edizione digitale, 2014, posizione 3794.

¹² Cfr. R. RONI, *La visione di Bergson. Tempo ed esperienza del limite*, Milano, Mimesis, 2015 e R. RONCHI, *Bergson. Una sintesi*, Milano, Marinotti, 2011.

¹³ La lettera è riportata in H. BERGSON, *Mélanges*, p. 1610.

¹⁴ Vedi S. POGGI, *Proust e Bergson: un confronto obbligato*, in ID., *Gli istanti del ricordo*, cit., pp. 87-98.

4.3 STUDIO DELLE AFASIE

Bergson e Proust dedicano gran parte dei loro scritti alla memoria, tematica centrale anche nelle opere montaliane¹⁵. Per evitare confusione tra il pensiero dei due autori e agevolare il confronto diretto con Montale è necessario sottolineare subito le differenze e i punti di contatto tra il pensiero bergsoniano e quello proustiano. È possibile dire, sin da ora, che entrambi gli autori si rifanno agli studi dell'epoca sull'afasia per avvalorare le loro tesi, ma, prima di analizzare questo frangente, sarà bene chiarire le loro rispettive posizioni.

Bergson dedica alla memoria gran parte dei suoi studi e spiega chiaramente la sua visione in questo brano tratto da *Matière et mémoire*:

Il passato sembra proprio immagazzinarsi, come avevamo previsto, sotto queste due forme estreme: da un lato i meccanismi motori che l'utilizzano, dall'altro le immagini-ricordo personali che ne delineano tutti gli

¹⁵ Proust non solo conosce le teorie bergsoniane, ma è parente acquisto del filosofo. Infatti il 7 gennaio 1892, sua cugina Louise Neuburger sposa Henri Bergson. I due non si frequenteranno assiduamente, ma avranno modo, in più di un'occasione, di entrare in contatto. Interessante è la lettera inviata da Proust il 28 maggio 1904 a Bergson, il quale avrebbe presentato *La bible d'Amiens*, tradotta e introdotta in Francia dallo stesso Proust, in un discorso tenuto all'*Académie des science morales et politiques*. «Caro signore, lasciate che vi ringrazi di cuore per la vostra grande bontà. Potete immaginare il valore che possono avere per me alcune parole del filosofo che più ammiro e la gioia che provo al pensiero che le pronunzierà. Se non fossi stato così male in questo periodo sarei venuto a chiedervi se la cosa non vi sembra eccessiva, e quindi fuori luogo, inopportuna, forse ridicola. Se fosse così, non datevi la pena di scrivermi. Se non lo farete, capirò che vi sarà parso meglio così. Se invece la giudicherete naturale e possibile, neanche in questo caso avvertitemi. Che la facciate sarà per me grandissima gioia e legittimo motivo di riconoscenza e orgoglio. Il vostro rispettosissimo ammiratore, Marcel Proust». (M. PROUST, *Lettera a Henri Bergson*, in *Le lettere e i giorni*, a cura di G. C. Buzzzi, Milano, Mondadori, 1996 p. 639.) Se gli apprezzamenti presenti in questa lettera potrebbero essere frutto delle circostanze, risulta di interesse la lettera inviata nel novembre del 1913 a René Blum, nella quale, Proust presenta l'idea della *Recherche*: «È un libro estremamente realistico, ma in qualche modo supportato da un picciolo di reminiscenza, per imitare la memoria involontaria, che secondo me, benché Bergson non faccia questa distinzione, è la sola vera. La memoria volontaria, la memoria dell'intelligenza e dello sguardo non ci ridà del passato se non facsimili imprecisi che non gli assomigliano [...]. Sicché la vita non ci sembra bella perché non la ricordiamo, ma se percepiamo un vecchio profumo, ecco che subito entriamo in uno stato di ebrezza. Lo stesso con i morti: crediamo di non amarli, perché non li ricordiamo, ma se troviamo un vecchio guanto, ci sciogliamo in lacrime». (M. PROUST, *Le lettere e i giorni*, cit., p. 1069.) Si evince, e questo concetto verrà ripreso ancora nel corso del capitolo, che il concetto di memoria involontaria è tipicamente proustiano. La coincidenza con il pensiero bergsoniano risiede soprattutto nella *durée* e nella percezione dei diversi piani che caratterizzano la coscienza. Leggiamo ancora, quanto scrive nel 1914 Proust a Lionel Hauser: «Se almeno ciò mi aiutasse un po' a non pensare al povero amico che ho perduto, finito in mare con il suo aereo, ci sarebbe un aspetto positivo nei miei guai finanziari. Ma mi rendo lucidamente conto, come fossi Bergson, che il campo coscienziale ha diversi piani e si può pensare a più cose per volta: il mio dispiacere infatti non sparisce affatto quando penso ai pagamenti che mi si prospettano». (L'amico a cui Proust si riferisce è Alfred Agostinelli, autista e segretario dello scrittore, morto in seguito a un incidente aereo al quale l'autore della *Recherche* era profondamente legato. Anche questa lettera è contenuta in M. PROUST, *Le lettere e i giorni*, cit., p. 1115.

avvenimenti con il loro contesto, il loro colore e il loro posto nel tempo. Di queste due memorie, la prima è veramente orientata nel senso della natura; la seconda, lasciata a se stessa, andrebbe piuttosto in senso contrario. La prima acquisita grazie allo sforzo, resta sotto le dipendenze della nostra volontà; la seconda, totalmente spontanea, è tanto capricciosa nel riprodurre quanto è fedele nel conservare.¹⁶

Si evince, innanzi tutto, che il passato ha sede nella memoria, unica depositaria dei nostri ricordi. In secondo luogo, Bergson distingue due tipi diversi di memoria: quella dell'abitudine e quella dello spirito.

La prima si occupa di rendere possibile il nostro vivere all'interno del mondo, permettendoci di agire e di relazionarci con l'esterno. La seconda, invece, è la sede di tutte le impressioni che abbiamo acquisito nel corso della vita, nessuna esclusa. Un flusso continuo di ricordi, in perenne divenire.¹⁷

Non solo la memoria in sé, anche il rapporto che intercorre tra la stessa e le funzioni cerebrali viene preso in esame negli studi bergsoniani. Il filosofo francese sostiene l'assoluta indipendenza della memoria dal cervello, il quale non sarebbe altro che un mezzo utile alla sua manifestazione. La memoria appartiene allo spirito, alla coscienza, ed è in grado di sopravvivere alla morte del corpo.

Prendendo atto dei risultati degli studi neurologici e psicopatologici di fine Ottocento, Bergson si interroga sulla fondatezza della tesi - che dominava all'epoca - secondo la quale il cervello è il depositario dei ricordi. Lo studio delle afasie gli permette di giungere alla conclusione opposta, ovvero che nel cervello non esiste una regione in cui sono depositati e raccolti i ricordi. Il fatto che alcuni di essi vengano distrutti da una lesione cerebrale è falsa, in realtà, ciò che avviene non è altro che un'interruzione di dati, tra la memoria e il cervello. Proust conosce bene le teorie bergsoniane.¹⁸ Non solo la *durée*, la duplicità della memoria e dell'io, ma anche l'interesse per i legami memoria-cervello e la temporalità sono temi

¹⁶H. BERGSON, *Materia e memoria*, a cura di Adriano Pessina, Bari, Laterza, edizione digitale, posizione 1523 di 4027.

¹⁷ *Ivi*, posizione 1386 di 4027.

¹⁸ Di notevole interesse è un passo presente in *Sodome et Gomorrhe*: «Aussi, raisonnant de l'un à l'autre, je fus sursis d'apprendre par la philosophie norvégien, qui le tenait de M. Boutroux, "son éminent collègue-pardon, son confrère", ce que M. Bergson pensait des altérations particuliers de la mémoire dues aux hypnotiques. "Bien entendu", aurait dit M. Bergson à M. Boutroux, à en croire le philosophe norvégien, "les hypnotiques pris de temps en temps, à doses modérées, n'ont pas d'influence sur cette solide mémoire de notre vie de tous les jours, si bien installée en nous. Mais il est d'autres mémoires, plus hautes, plus instables aussi". [...] Je ne sais si cette conversation entre M. Bergson et M. Boutroux est exacte. Le philosophe norvégien, pourtant si profond et si clair, si passionnément attentif, a pu mal comprendre. Personnellement mon expérience m'a donné des résultats

ricorrenti in entrambi gli autori. Effettua anche diversi studi in merito alle afasie, approfondendo le tesi del padre Adrien e del dottor Ballet e, come si evince da una lettera del 1918, temendo di divenire egli stesso vittima dell'afasia, si rivolge al noto neurologo Babinski per ottenere chiarimenti in merito alla sua salute.¹⁹

A differenza di Bergson, Proust ritiene che «à chaque altération du cerveau correspond un fragment de mort»²⁰, e l'afasia è vista come perdita della capacità di associare le idee e l'espressione linguistica.

All'interno della *Recherche*, ci sono tre episodi dedicati al disturbo afasico, che permettono di comprendere meglio affinità e divergenze tra i due autori.

Il primo riguarda la descrizione dell'ictus cerebrale e la conseguente afasia che colpisce la nonna del Narratore:

Je fus frappé comme elle été congestionnée [...] Je vis ma grand-mère qui, sans me parler, s'était détournée et se dirigeait vers le petit pavillon ancien [...] ma grand-mère qui, parce qu'elle avait sans doute une nausée, tenait sa main devant sa bouche [...]. Je m'engageai dans une allée mais lentement, pour que ma grand-mère put facilement me rejoindre et continuer avec moi. [...] Je pensais que ma grand-mère allait me dire: «Je t'ai fait bien attendre, j'espère que tu ne manqueras tout de même pas tes amis», mais elle ne prononça pas une seule parole [...] enfin levant les yeux vers elle, je vis que, tout en marchant auprès de moi, elle tenait la tête

opposés. [...] Malgré tout ce qu'on peut dire de la survie après la restructuration du cerveau, je remarque qu'à chaque altération du cerveau correspond un fragment de mort. Nous possédons tous nos souvenirs, sinon la faculté de nous le rappeler, dit d'après M. Bergson le grand philosophe norvégien, dont je n'ai pas essayé, pour ne pas ralentir encore, d'imiter la langage». in M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, III, cit., pp. 373-374.

«Così, mentre riflettevo su tutto questo, fui sorpreso di apprendere dal filosofo norvegese, che l'aveva saputo da Boutroux, “suo eminente collega – pardon – suo confratello”, cosa pensava Bergson delle particolari alterazioni del sonno. “Naturalmente”, avrebbe detto (stando al filosofo norvegese) Bergson a Boutroux, “gli ipnotici presi di tanto in tanto, a dosi moderate, non influiscono affatto sulla solida memoria della nostra vita di tutti i giorni, così ben radicata in noi. Ma ci sono altre memorie, più elevate, e anche più instabili”. [...] Non so se questa conversazione fra Bergson e Boutroux si sia svolta in questi esatti termini. Il filosofo norvegese, per altro così profondo e lucido, così appassionatamente attento, potrebbe aver capito male. Personalmente, la mia esperienza mi ha fornito risultati diversi. [...] Malgrado tutto quanto si può dire della sopravvivenza dopo la distruzione del cervello, noto che ad ogni alterazione del cervello corrisponde un frammento di morte. Possediamo tutti i nostri ricordi, se non la facoltà di rammentarceli, aveva detto, riferendo il pensiero di Bergson, il filosofo norvegese, di cui non ho cercato, per non rallentare ulteriormente, di imitare il linguaggio». Come si può notare da questo breve brano, Proust conosce perfettamente le teorie bergsoniane della memoria, ma tiene a sottolineare che la sua riflessione in merito all'argomento nasce spontaneamente e arriva a conclusioni, per certi versi, differenti.

¹⁹ Adrien Proust (Illiers, 1834- Paris, 1903), fu medico e professore universitario di medicina a Parigi. Specialista in igiene e in epidemiologia, pubblica nel 1872 *De l'aphasie* e, insieme al neurologo Gilbert Ballet, (1853-1916) autore a sua volta de *Le langage intérieur et les diverses formes de l'aphasie* nel 1886, *L'Hygiène du neurasthénique*. Cfr. anche: J.Y. TADIÉ, *Vita di Marcel Proust*, op. cit.,

²⁰ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, III, cit., p. 374.

turnée de l'autre côté. Je craignais qu'elle n'eut encore mal au coeur. Je la regarderai mieux et fus frappé de sa démarche saccadée. Son chapeau était de travers, son manteau sale, elle avait l'aspect désordonné et mécontent, la figure rouge et préoccupée d'une personne qui vient d'être bousculée par une voiture ou qu'on a retirée d'un fossé. [...] Sans doute pensa-t-elle qu'il lui était impossible, sans m'inquiéter, de ne pas me répondre. [...] Mais ces phrases, je les devinai plutôt que je ne les entendis, tant elle les prononça d'une voix ronchonnante et serrant les dents plus que ne pouvait l'expliquer la peur de vomir. [...] Elle me sourit tristement et me serra la main. Elle avait compris qu'il n'y avait pas à me cacher ce que j'avais deviné tout de suite: qu'elle venait d'avoir une petite attaque.²¹

L'episodio, appena riportato, è l'unico a trovarsi in *Le Côté de Guermantes*, mentre gli altri due sono entrambi all'interno de *Le temps retrouvé*, fatto significativo se si considera l'ultimo volume proustiano come contenitore del principio gnoseologico che sta alla base di tutta la *Recherche*.

Il Narratore, dopo avere consultato il dottor Du Boulbon per avere delucidazioni sulla salute della nonna, ascolta i consigli del medico – che aveva liquidato il malessere della donna come un disturbo nervoso – e decide di portarla agli Champs-Élysées per farla svagare.

Quando però la nonna si presenta, dopo un tempo infinito, disordinata e congestionata, iniziano ad essere più chiari i sintomi dell'ictus che l'ha colpita. Appena giunti agli Champs-Élysée la nonna si sente male e si dirige verso il «petit pavillon» dove viene colpita da un forte attacco di nausea. Ed è allora che i sintomi diventano più specifici: la testa ostinatamente voltata, la difficoltà nel camminare e i movimenti irrigiditi indicano difficoltà nella coordinazione motoria, tipici di un insulto cerebrale. Ma ciò che fa precipitare la situazione e allarmare ulteriormente il protagonista – che inizialmente scambia il malessere per un problema cardiaco – è l'incapacità di articolare un discorso. Ecco quindi comparire i primi

²¹ M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, II, cit., pp. 605-608. «Mi colpì quanto fosse congestionata [...] Vidi che la nonna, senza dirmi nulla, s'era voltata e s'avviava verso il piccolo, vecchio padiglione [...] la nonna che probabilmente aveva un attacco di nausea, visto che si teneva una mano premuta sulla bocca [...] mi incamminai lungo il viale, ma adagio, in modo che la nonna potesse raggiungermi e proseguire al mio fianco [...]. Pensavo che la nonna mi avrebbe detto: "T'ho fatto aspettare tanto, spero che troverai lo stesso i tuoi amici"; invece non pronunciò una sola parola [...] infine, alzando gli occhi verso di lei, vidi che, nel camminarmi accanto, teneva la testa girata dall'altra parte. Temetti che avesse di nuovo la nausea. La guardai meglio e fui colpito dalla sua andatura a scatti. Aveva il cappellino di traverso, il mantello sporco, l'aspetto sciamannato e insoddisfatto, il volto arrossato e sgomento di chi è stato appena urtato da una vettura o tirato fuori da un fosso. [...] Evidentemente, pensò che le fosse impossibile rispondermi senza mettermi in allarme. [...] Ma io, quelle frasi, le indovinai più che sentirle, tanto le pronunciò con voce strascicata, e stringendo i denti in modo che il timore del vomito non bastava a spiegare. [...] Mi sorrise tristemente, e strinse con la sua la mia mano. Sapeva di non dovermi più nascondere ciò che avevo intuiva dal primo istante: che aveva avuto un attacco.

segni dell'afasia che accompagneranno la donna fino alla fine. Negli ultimi giorni di vita, la nonna perde completamente la capacità di articolare frasi e parole di senso compiuto, tanto da rinchiudersi in un profondo silenzio.

Questo primo episodio, e con esso i seguenti, spiegano il rapporto esistente tra cervello, memoria e interiorità. Proust inizia mostrandoci la conoscenza che possiede dell'eziologia e del quadro diagnostico dell'ictus, che utilizza come modello per illustrare che «la conquista del tempo comporta anche la consapevolezza del venire meno della propria individualità».²²

Tornando all'episodio della nonna, resta da chiarire perché il dottor Du Boulbon non sia stato in grado di comprendere il disturbo della donna e perché Proust lo sottolinei con tagliente ironia e veemenza. Du Boulbon rappresenta una corrente di pensiero che vede nei sintomi delle malattie una componente principalmente “nervosa” tipica dei disturbi psicosomatici, non riconducibile a una vera e propria condizione patologica. A fare da contraltare a questa visione, abbiamo il modello medico e scientifico basato sullo studio della fisiologia e della neurologia, rappresentato, nella *Recherche*, dal Prof. E***, il medico che diagnostica l'ictus alla nonna. Il motivo per cui Proust tiene a sottolineare questa differente visione, risiede nella concezione che lo scrittore ha del rapporto che intercorre tra mente e cervello. Un rapporto connotato da una dipendenza vincolante, in quanto, come egli ribadisce più volte, «la vera morte» è quella cerebrale. Non solo, viene anche messo in rilievo un altro elemento relativo alla memoria: la sua composizione e stratificazione.

Secondo la dottrina del tempo, la memoria è formata da diverse stratificazioni e le più profonde resistono alla distruzione delle zone cerebrali. Questa concezione è ravvisabile sia durante la visita di Du Boulbon, sia durante quella del Prof. E***, i quali accertano che la parte strutturata – cioè quella più profonda – della memoria della nonna è intatta.

Proust, schierandosi dalla parte del Prof. E***, manifesta la sua fiducia nei confronti della medicina tradizionale del tempo e ribadisce che il medico, per formulare le proprie diagnosi, deve basarsi esclusivamente sui sintomi esteriori, senza occuparsi della vita spirituale del paziente.

²² S. POGGI, *Gli istanti del ricordo*, cit., p. 135.

Che Bergson, a differenza di Proust, ritenga che lo spirito travalichi il corpo, è già stato chiarito in precedenza, ma non è ancora stato preso in esame il dualismo della memoria. Se Proust parla di memoria volontaria e involontaria, Bergson la suddivide invece, come abbiamo visto, in abitudinaria e pura. La memoria abitudinaria è quella che consente di svolgere le azioni quotidiane, motorie, e di rispondere agli stimoli esterni, mentre quella pura coincide con il tempo della coscienza. Ed è proprio qui, in questa coscienza che contiene la *durée*, che ritroviamo il «bacino minerario» dei ricordi di cui parla Proust. Ma le correlazioni tra i due autori non terminano qui, sfociano nell'analisi dell'io e successivamente in quella temporale.

Sempre utilizzando l'afasia, Proust si addentra nella dicotomia che coinvolge l'individuo. Lo possiamo vedere all'interno del passaggio che introduce il cambiamento avvenuto nel barone di Charlus, dopo essere stato colpito da un attacco cerebrale.

Un homme, les yeux fixes, la taille voutée, était plutôt posé qu'aussi dans le fond, et faisait pour se tenir droit les efforts qu'aurait faits un enfant à qui on aurait recommandé d'être sage. [...] C'était, à côté de Jupien qui se multipliait pour lui, M. de Charlus convalescent d'une attaque d'apoplexie que j'avais ignorée [...] Les yeux n'étaient pas restés en dehors de cette convulsion totale, de cette altération métallurgique de la tête. Mais, par un phénomène inverse, ils avaient perdu tout leur éclat. Mais le plus émouvant est qu'on sentait que cet éclat perdu était la fierté morale [...]. Ainsi à ce moment, [...] passa en Victoria Mme de Sainte- Euverte, que le baron jadis ne trouvait pas assez chic pour lui. Jupien, qui prenait soin de lui comme d'un enfant, lui souffla à l'oreille que c'était une personne de connaissance, Mme de Sainte-Ouverte. Et aussitôt, avec une peine infinie et toute l'application d'un malade qui veut se montrer capable de tous les mouvements qui lui sont encore difficiles, M. de Charlus se découvrit, s'inclina, et salua Mme de Sainte- Euverte avec le même respect que si elle avait été la reine de France.²³

²³ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, IV, cit., pp. 437-438. «Un uomo con gli occhi fissi, tutto curvo, era più posato che seduto sul fondo, e faceva per stare diritto gli sforzi che avrebbe fatto un bambino cui si fosse raccomandato di comportarsi bene. [...] Era, accanto a Jupien che si faceva in quattro per lui, il signor di Charlus, convalescente d'un attacco apoplettico di cui non avevo saputo nulla [...]. Gli occhi non erano rimasti estranei a questa convulsione totale, a questa alterazione metallurgica della testa, ma, per un fenomeno inverso, avevano perso tutto il loro fulgore. Ma ciò che più turbava era sentire come quel fulgore perduto fosse la fierezza morale [...]. Così, in quel momento, [...] passò in *victoria* Madame de Saint-Euvert, che il barone con trovava abbastanza *chic* per i suoi gusti. Jupien, che si prendeva cura di lui come di un bambino, gli bisbigliò all'orecchio che era una persona di sua conoscenza, Madame de Saint-Euverte. E subito, con uno sforzo infinito, ma con tutta l'applicazione di un malato nel mostrarsi capace di tutti i movimenti che gli sono ancora difficili, il signor di Charlus si tolse il cappello, si inchinò, e salutò Madame de Saint-Euverte con lo stesso rispetto con cui avrebbe salutato la regina di Francia».

È in questo modo, convalescente e profondamente segnato dalla malattia, che Charlus appare per l'ultima volta nel romanzo.

Il Narratore osserva i primi cambiamenti visibili: la difficoltà di stare in posizione eretta e i capelli e la barba ingrigiti. Vittima di un attacco apoplettico, il barone manifesta una profonda trasformazione. Gli occhi hanno perso l'antico fulgore e la fierezza morale che lo aveva sempre caratterizzato, è ormai svanita. Il barone assomiglia a un bambino smarrito, la cui memoria è stata parzialmente perduta, e solo grazie al suggerimento di Jupien saluta Madame de Sainte-Euverte. Lo fa in modo ossequioso, come se lei fosse la «reine de France», non ricordandosi i trascorsi e il disprezzo che aveva sempre nutrito nei suoi confronti. Nonostante si sforzi di mantenere dignità e compostezza, la scoordinazione dei movimenti, dovuta alla compromissione di alcune funzioni del sistema nervoso, è palese.

Quand Jupien eut aidé le baron à descendre et que j'eus salué celui-ci, il me parla très vite, d'une voix si imperceptible que je ne pus distinguer ce qu'il me disait, ce qui lui arracha, quand pour la troisième fois je le fis répéter, une geste d'impatience qui m'étonna par l'impassibilité qu'avait d'abord montrée le visage et qui était due sans doute à un reste de paralysie. Mais quand je fus arrivé à comprendre ces paroles susurrées, je m'aperçue que le malade gardait absolument intacte son intelligence. Il y avait, d'ailleurs, deux M. de Charlus, sans compter le autres. Des deux intellectuel passait son temps à se plaindre qu'il allait à l'aphasie, qu'il prononçait constamment un mot, un lettre pour une autre. Mai dès qu'en effet il lui arrivait de le faire, l'autre M. de Charlus, le subconscient, lequel voulait autant faire envie que l'autre pitié, arrêtait immédiatement, comme un chef d'orchestre dont les musiciens pataugent, la phrase commencée, et avec une ingéniosité infinie attachait ce qui venait ensuite au mot dit en réalité pour un autre, mais qu'il semblait avoir choisi. [...] D'ailleurs, continuant à me parler du passé, sans doute pour bien me montrer qu'il n'avait pas perdu la mémoire, il l'évoquait d'une façon funèbre, mais sans tristesse.²⁴

²⁴ *Ivi*, p. 439-440. «Quando Jupien l'ebbe aiutato a scendere e io lo salutai, il barone mi parlò molto affrettatamente, con una voce così impercettibile che non riuscii a capire cosa dicesse, il che gli strappò, quando glielo feci ripetere per la terza volta, un gesto d'impazienza che mi stupì, data l'impassibilità mostrata fin lì dal suo viso e dovuta, probabilmente, a un residuo di paralisi. Ma quando mi abituai, finalmente al *pianissimo* di quelle parole sussurrate, mi resi conto che l'intelligenza del malato era rimasta assolutamente intatta. D'altronde di Charlus ce n'erano due, senza contare gli altri. Fra i due, l'intellettuale passava il suo tempo a dolersi d'andare verso l'afasia, di pronunciare di continuo una parola, una lettera al posto di un'altra. Ma non appena gli succedeva realmente di farlo, l'altro Charlus, quello inconscio, che voleva essere invidiato quanto l'altro commiserato e ricorreva a civetterie che l'altro disdegnava, interrompeva immediatamente, come un direttore d'orchestra con gli orchestrali che pasticciano, la frase cominciata, e con un'ingegnosità infinita riattaccava quanto veniva dopo la parola detta, in realtà, al posto di un'altra, facendola sembrare scelta a bella posta. [...] Continuava, per altro, a parlarmi del passato, probabilmente per farmi vedere che non aveva perso la memoria; lo evocava in modo già funebre, ma senza tristezza».

Malgrado le evidenti difficoltà, l'intelligenza di Charlus è preservata, e la memoria risulta danneggiata solo parzialmente, così come era accaduto alla nonna del protagonista. Anche Charlus è colpito dall'afasia: parla in modo affrettato e sussurrando, ma le parole che pronuncia – quando il narratore riesce a comprenderle – dimostrano che la sua intelligenza non è stata compromessa dall'ictus. Il Barone, come la nonna prima di lui, ha ormai un io scisso: risulta evidente la differenza tra quello che potremmo definire io sociale, cioè quello che si relaziona con il mondo esterno, e io interiore. Questa visione dicotomica si ricollega al concetto della memoria bergsoniana, secondo cui la memoria abituale è quella che sovrintende all'io esteriore, mentre quella pura coincide con la coscienza dell'individuo.

Ma Proust, e questo è rilevante al fine di comprendere il prossimo episodio preso in analisi, nonostante l'attento esame del comportamento di Charlus, si trova impossibilitato ad attingere alla sua interiorità. È impossibile sapere esattamente cosa accade nel cervello di una persona colpita da un ictus. «Les articles du code social pouvant être emportés par une attaque comme toute autre partie de la mémoire», scrive Proust ne *Le Temps retrouvé*, rimarcando, ancora una volta, come un danno al cervello conduca inevitabilmente a un danno della memoria.²⁵

Come fa notare Poggi, Proust ha finora analizzato i sintomi e le conseguenze dell'ictus e dell'afasia da un punto di vista esterno. Solamente verso la fine della *Recherche*, quando anche il Narratore viene colpito dallo stesso disturbo, è ravvisabile una descrizione accurata di ciò che avviene in un paziente afasico. I sintomi iniziali del Narratore, come quelli della nonna, non sono riconducibili a un ictus imminente, anche se il protagonista inizia ad avere la sensazione che l'ora della sua morte si avvicini.

Et en effet ce fut là la chose singulière qui arriva avant que je n'eusse commencé mon livre, qui arriva sous un forme dont je ne me serais jamais douté. On me trouva, un soir où je sortis, meilleure mine quatre fois, on s'étonna que j'eusse gardé tous me cheveux noirs. Mais je manquai trois fois de tomber en descendant l'escalier. Ce n'avait été qu'une sortie de deux heures; mais quand je fus rentré, je sentis que je n'avais plus ni mémoire, ni pensée, ni force, ni aucune existence. On serait venu pour me voir, pour me nommer roi, pour me saisir pour m'arrêter, que je me serais

²⁵ *Ivi*, p. 439.

lassé faire sans dire un mot, sans rouvrir les yeux [...] Je n'avais à proprement parler aucune maladie, mais sentais que je n'étais plus capable de rien [...]. Un des moi, celui qui jadis allait dans ce festins de barbares qu'on appelle diners [...] ce moi-là en moi avait gardé ses scrupules et perdu sa mémoire. L'autre moi, celui qui avait conçu son oeuvre, en revanche se souvenait.²⁶

Si noti come la ripresa del tema della scissione dell'io diventi centrale in questo ultimo passaggio. L'io «celui qui j'adis allait dans ce festins de barbares», cioè la parte che si relaziona con la società e in generale con il mondo esterno, smarrisce la propria memoria, dimenticandosi, come si legge nelle righe successive, di rispondere alle lettere o di partecipare ai pranzi cui era stato invitato. L'altro, quello che potremmo definire la vera essenza dell'individuo, coincidente con l'interiorità stessa, nonché il creatore dell'opera che il Narratore si accinge a scrivere, è ancora presente e conserva i ricordi. La memoria del primo è diventata labile, mentre l'altra è fortemente «strutturata» in quanto è «la memoria che l'io ha di sé stesso come termine di riferimento di quelle numerose impressioni che vede rinascere in sé».²⁷ La memoria è, dunque, la sostanza ontologica dell'io, scomparsa la quale non vi è più traccia della coscienza.

Il protagonista perde completamente interesse per la vita di società, mentre il pensiero della morte permea in modo insistente i suoi pensieri, tanto da dichiarare: «Cette idée de la mort s'installe définitivement en moi comme fait un amour».²⁸

La maladie avait usé mes forces et, comme je l'avais remarqué depuis longtemps [...] les forces de ma mémoire. [...] Car après la mort le Temps se retire du corps, et les souvenirs, si indifférente, si palis, sont effacés de celle qui n'est plus et le seront bientôt de celui qu'ils torturent encore, mais en qui ils finiront par périr quand le désir d'un corps vivant ne les entretiendra plus. [...] J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans interruption, été vécu, pensé, secrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il été moi-même, mais

²⁶ *Ivi*, pp. 616-617. «E questa, in effetti, fu la cosa singolare che capitò prima ch'io cominciassi il mio libro, il che avvenne in una forma che non avrei mai immaginata. Mi trovarono, una sera che ero uscito, un aspetto migliore del solito, e si stupirono che avessi ancora tutti i capelli neri. Ma scendendo le scale, fui tre volte sul punto di cadere. Non rimasi fuori più di due ore; ma una volta tornato a casa sentii che non avevo più memoria, né pensiero, né forza, né resistenza alcuna. Fossero venuti a trovarmi, a proclamarmi re, a portarmi via, ad arrestarmi, li avrei lasciati fare senza dire una parola, senza aprire gli occhi [...]. Non avevo, propriamente parlando, alcuna malattia, ma sentivo che non sarei stato più capace di niente [...]. Uno dei miei io – quello che andava un tempo a quei festini barbarici che vengono chiamati pranzi [...] questo io aveva serbato in me i suoi scrupoli e perduto la sua memoria. In compenso l'altro io, quello che aveva concepito la sua opera, si ricordava.

²⁷ S. POGGI, *Gli istanti del ricordo*, cit., p. 121.

²⁸ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, IV, cit., p. 619.

encore que j'avais à toute minute à la maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans déplacer.²⁹

Nelle ultime pagine della *Recherche*, Proust rivela quale sia la chiave di lettura per interpretare il percorso che compie il Narratore durante tutto l'arco del romanzo.

Dopo la *matinée* a casa Guermantes e la rivelazione delle intermittenze del cuore, veicolo necessario per l'attivazione della memoria involontaria, atto a recuperare i ricordi altrimenti persi, il protagonista si domanda se il tempo che gli resta da vivere sia sufficiente per portare a compimento la sua opera. Ed è proprio in questo preciso istante che subentra la riflessione proustiana in merito al legame indissolubile che intercorre tra memoria e sopravvivenza del cervello. Il Narratore, infatti, acquisisce «la presa di coscienza definitiva della memoria di sé stessi e la riconquista del tempo perduto».³⁰

La morte imminente, che incombe sul protagonista, accelera il processo di scrittura del romanzo, e lo rende consapevole che la perdita della memoria – sede indiscussa del tempo perduto – è prossima.

La ricerca del tempo perduto si origina quando il Narratore, colpito dall'ictus, si avvia inevitabilmente verso l'afasia, avendo modo, come la nonna e Charlus prima di lui, di concentrarsi esclusivamente sulla propria interiorità. Perdendo interesse nei confronti del mondo esterno – o forse, impossibilitato a confrontarsi con la società a seguito del disturbo afasico – al Narratore non resta altra possibilità che rivolgere lo sguardo verso il suo io più profondo, con la consapevolezza inquietante che il tempo a sua disposizione, per ritrovare i ricordi sepolti, sta per scadere. Un attacco cerebrale più forte minaccia l'integrità della sua memoria e, a questo punto, il protagonista ha la certezza assoluta che in caso di un attacco fatale andranno perduti, insieme a lui, la memoria, il tempo e la sua stessa coscienza, in un viaggio senza ritorno verso l'oblio.

²⁹ *Ivi*, pp. 621-624. «La malattia aveva logorato le mie forze e come avevo notato da tempo, [...] le forze della mia memoria. [...] Infatti dopo la morte il Tempo si ritira dal corpo, e i ricordi – così indifferenti, così sbiaditi – sono cancellati da colei che non è più e presto lo saranno da colui che ancora torturano, ma nel quale finiranno col perire quando il desiderio di un corpo vivo smetterà di alimentarli. [...] Provavo un senso di stanchezza e di spavento a sentire che tutto quel tempo così lungo non solo era stato, senza una sola interruzione, vissuto, pensato, secreto da me, non solo era la mia vita, non solo era me stesso, ma anche che dovevo tenerlo ogni minuto attaccato a me, che mi faceva da sostegno, a me che, appollaiato sulla sua sommità vertiginosa, non potevo muovermi senza spostarlo come potevo invece fare con lui».

³⁰ S. POGGI, *Gli istanti del ricordo*, cit., p. 114.

Proseguendo nella lettura di Poggi, troviamo ancora qualcosa che accomuna Proust e Bergson: «Ci riferiamo alla questione - d'altronde centrale - del modo in cui Bergson e Proust concepiscono ovvero raffigurano la apprensione, da parte del soggetto, della temporalità: apprensione che pare essere prospettata come una presa di coscienza intuitiva e in divenire». In altri termini: l'unico modo che ha il soggetto per venire a conoscenza della temporalità, ovvero del tempo che ha vissuto, è attraverso un'intuizione, che nel caso di Bergson si lega «al carattere intuitivo e totale del rivelarsi subitaneo, alla coscienza, del divenire come vero essere»³¹, mentre per Proust è legata all'istante in cui il tempo si rivela. Bergson spiega che lo «spirito» è generalmente vincolato al nostro percepire, che consiste in una catena di istanti. «Quel che va sottolineato senza margini di ambiguità», scrive ancora Poggi, «è che Proust mette in rilievo che ciò che a noi appare come istante possiede in realtà il carattere di visione stereoscopica e panoramica, ha in realtà una durata. L'attacco cerebrale – anticipato dalla amnesia delle parole, dalla incapacità di identificare i nomi – interrompe il nesso interno-esterno e ci fa sondare il deposito delle “immagini cerebrali” (e dunque la registrazione del passato) attraverso una serie di visioni che, d'un colpo, per così dire attraversano questo deposito nella sua totalità. L'interruzione del nesso interno-esterno rende di fatto disponibile tutto il deposito: è infatti diventato impossibile - inutile- scegliere le “immagini” in base alle quali orientare l'azione».³²

Il distacco dal mondo esterno e la perdita dell'io sociale sono dunque necessari al raggiungimento del fine. Senza queste due condizioni sembra impossibile orientarsi esclusivamente verso la propria interiorità, troppo occupati nello svolgimento di azioni subitane. È proprio grazie all'afasia, che ci relega in un mondo fatto di interiorità, che possiamo recuperare, tramite la memoria involontaria, il nostro passato, riproducendolo nel presente. Ma la conquista del tempo porta con sé un'altra perdita: la propria individualità e soggettività. È interessante notare come il disturbo afasico si presenti nella nonna, in Charlus e nel Narratore, ma che, per quest'ultimo abbia una forma duplice. La prima, data dalla malattia, la seconda dall'incapacità di scrivere la sua opera. Sarà necessario l'intervento di un elemento esterno (le *intermittences du cœur*) e di uno involontario (la memoria) per permettere al protagonista di iniziare il suo lavoro, così come l'afasia è lo strumento necessario per isolarsi dal resto del mondo e ricercare dentro di sé il tempo perduto.

³¹ *Ivi*, p. 133.

³² *Ivi*, p. 133.

Come spiega chiaramente R. Shattuck, nelle pagine conclusive della *Recherche*, il narratore viene finalmente liberato dall'«incantesimo» che non gli permetteva di conoscere se stesso in quanto soggetto, fino a quando, grazie al sopraggiungere dell'afasia, diventa consapevole di come il tempo lo abbia trasformato.³³

È nell'istante in cui l'«incantesimo» viene ad essere spezzato che dunque si mette in luce il nodo che unisce e nello stesso momento non può non dividere Bergson e Proust: il nodo in cui la riflessione sulla coscienza si intreccia con i dati della ricerca scientifica sul sistema nervoso. È, questo, un nodo problematico che in Bergson e Proust prende rilievo e consistenza sotto la spinta di formazioni culturali anche assai diverse, ma che possiedono un indiscutibile retroterra comune nel lavoro filosofico, psicologico e psicopatologico della Francia dell'ultimo quarto del secolo scorso». [...] Ma se è vero – ed è vero – che è della memoria e non del tempo come tale che bisogna discutere per comprendere nei suoi caratteri effettivi e nella sua stessa possibilità il rapporto Bergson-Proust, è vero anche che ciò è possibile a certe condizioni. [...] Si tratta cioè di definire cosa Bergson da una parte e Proust dall'altra affermano circa la natura del soggetto, circa il vincolo più o meno sostanziale che quest'ultimo stabilisce con l'intero sistema nervoso [...]. È questo il banale e generalissimo problema che accomuna Bergson e Proust: un problema che nasce e che si fa urgente - se si vuole anche drammatico - sotto l'impatto del «disincanto del mondo» provocato dall'avanzamento delle scienze.³⁴

L'analisi proposta da Poggi e gli elementi finora illustrati permettono di avere una nuova visione della *Recherche*³⁵. L'opera di Proust diviene, grazie a questa nuova prospettiva, un lavoro che non si basa esclusivamente su concetti filosofici e letterari, bensì anche su temi scientifici di enorme rilievo per l'epoca. È attraverso lo studio della memoria da un punto di vista psicologico e fisiologico che Proust si muove per condurre la sua ricerca, passando per lo studio della medicina che permette un'analisi attenta della soggettività osservata attraverso le afasie.

L'ictus e le sue conseguenze sono il mezzo utilizzato da Proust per giungere alla spiegazione di ciò che avviene internamente. Non solo, l'afasia è l'unico strumento che permette di isolarsi dal resto del mondo, concentrandosi unicamente sul proprio io interiore, custode e depositario della memoria e di conseguenza del tempo vissuto.

³³ R. SHATTUCK, *Proust's Binoculars. A study of Memory, Time and Recognition in «À la recherche du temps perdu»*, p. 37.

³⁴ S. POGGI, *Gli istanti del ricordo*, cit., pp. 136-137.

³⁵ Per un approfondimento delle tematiche trattate: Cfr. S. POGGI, *Gli istanti del ricordo*, cit., in particolare le pp. 87- 136.

La portata scientifica della narrativa proustiana si rileva anche in relazione al rapporto mente-cervello, per effetto del quale l'essenza dell'essere umano non può sottrarsi alla presenza del corpo o, meglio, del corretto funzionamento del sistema nervoso. Ne consegue la chiara visione di una dimensione umana che può esistere se, e solo se, si mantiene il benessere cerebrale.

Ciò che Proust teme maggiormente è, dunque, come rivela nelle ultime pagine della sua opera, la fine imminente, proprio perché, secondo la sua visione, alla morte cerebrale segue la morte dell'io, unico depositario della memoria e del tempo conservato in essa, che altro non è se non l'insieme degli istanti che hanno composto e strutturato la nostra individualità.

Come è stato possibile notare, i punti di contatto tra Bergson e Proust sono notevoli. In particolare, si evince lo stesso interesse per i meccanismi neurologici sottesi alla memoria, i quali sembrano essere la base di partenza della riflessione di entrambi gli autori. Non solo, la visione duplice della memoria e dell'io e la capacità di percepire la temporalità non fanno che consolidare l'idea di una profonda connessione tra le due teorie. Indubbiamente, non vi è una sovrapposizione totale delle due visioni. Infatti, Proust si dissocia dall'idea che lo spirito abbia vita autonoma prescindendo dal cervello e sottolinea continuamente il carattere discontinuo della realtà, che si presenta come un insieme di sensazioni istantanee, collegate tra loro attraverso reciproche affinità. Queste sensazioni «danno luogo ad associazioni destinate a ripresentarsi con il concorso decisivo delle emozioni, stati psichici ricchi di un particolare potere evocativo».³⁶ Inoltre, la memoria involontaria «si incentra sulla adozione del punto di vista associazionistico come punto di vista che assegna un valore decisivo al dato sensoriale»³⁷. In altre parole: Proust, all'interno della *Recherche*, fa sì che il lavoro della memoria volontaria preceda quello della memoria involontaria, attraverso la quale si rivelano e, successivamente, si incrementano le concordanze tra i dati percettivi. La memoria volontaria, attraverso il lavoro di ricerca e di definizione delle somiglianze, ambisce ad operare il riconoscimento. Si evince, dunque, che l'acquisizione della realtà si verifica attraverso il confronto tra i dati percettivi e, in questo caso, Proust condivide una teoria della conoscenza, diffusa in Francia tra il 1870 e il 1890, per cui sono decisivi i fondamenti della

³⁶ S. POGGI, *Gli istanti del ricordo*, cit., p. 90.

³⁷ *Ivi* p. 90.

psicologia scientifica. In questo senso, si allontana da Bergson, avvicinandosi alle idee di Taine e Fouillée.³⁸

4.4 RIPERCUSSIONI DEL BERGSONISMO SUL LINGUAGGIO MONTALIANO

Come accennato in precedenza, Montale rivela la sua conoscenza di Bergson e Boutroux nell'*Intervista immaginaria*.³⁹

La prima poesia montaliana è senza dubbio influenzata dal contingentismo francese.⁴⁰ In particolare, in relazione a Bergson sono da tenere presenti le seguenti tematiche: la concezione negativa della realtà, la riflessione sul linguaggio e il rapporto tra temporalità e vita interiore. Inoltre, è nel pensiero bergsoniano che Montale recupera alcuni fondamentali termini filosofici che ritroveremo nella sua poesia: *filet* (rete), *mailles* (maglie), *chaîne* (catena).⁴¹

³⁸ Hippolyte-Adolphe Taine (Vouziers, Ardenne, 1828 - Parigi 1893), una delle figure più rappresentative del XIX secolo, fu uno storico e un filosofo, nonché critico di lettere e di arti. Tra le sue opere maggiori: *Essai sur Tite Live*, 1856; *Histoire de la littérature anglaise*, 1863; *La philosophie de l'art*, 1865; *Les origines de la France contemporaine* (1876-94); *De l'intelligence*, 1870. Cfr. anche: A. CHEVRILLON, *Taine: formation de sa pensée*, Paris, Librairie Plon, 1932; A. CODAZZI, *Hippolyte Taine e il progetto filosofico di una storiografia scientifica*, Firenze, La nuova Italia, 1985.

Alfred Fouillée (La Pouèze, Maine-et-Loire, 1838 - Lione 1912) fu un filosofo francese. Ideò un sistema basato sul principio delle "idee-forze", con cui intese conciliare le esigenze della metafisica con quelle della scienza positiva. Tra le sue molte opere: *L'avenir de la métaphysique fondée sur l'expérience* (1889); *L'évolutionnisme des idées-forces* (1890); *La psychologie des idées-forces* (2 voll., 1893); *La morale des idées-forces* (1907).

³⁹ Si confronti, per un approfondimento del pensiero contingentista in Montale il saggio di B. ROSADA, *Il contingentismo di Montale*, in «Studi Novecenteschi», 25-26, 1983, pp. 5-56.

⁴⁰ Contingentismo o filosofia della contingenza: corrente inaugurata in Francia nel XIX secolo da Emile Boutroux, il quale nel suo *De la contingence des lois naturelles*, evidenzia i limiti delle scienze naturali, presupponendo l'esistenza di una realtà spirituale e contingente, non misurabile in modo scientifico. Il maggiore esponente di questa dottrina fu Henri Bergson, che oppone alla visione deterministica del positivismo la realtà come *évolution créatrice*, come un incessante divenire, sottoposto alle leggi del caso, ma proprio per questa ragione in grado di generare costantemente nuove forme di vita. Questa *évolution créatrice* ha in sé una continuità nascosta che Bergson chiama *durée*. La *durée* è il tempo che l'uomo vive soggettivamente e viene contrapposta al tempo misurato secondo modelli matematici. La vita umana è vista come un flusso continuo, dove emozioni differenti o opposte sono in costante sviluppo. Il linguaggio non è in grado di definire la *durée*, se non in modo approssimativo e astratto. Infatti la parola determina concetti rigidi, non adatti a definire qualcosa che è in continuo divenire. Ne consegue che il linguaggio diviene una sorta di secondo io, un involucro fittizio, che nasconde l'io profondo. Il secondo io è legato anche all'educazione e al condizionamento sociale, il vero io, dunque, può emergere solo quando riesce a staccarsi dall'io più superficiale. La contemplazione del passato è una delle azioni che rendono libero l'io profondo. In *Matière e mémoire*, Bergson distingue tra due differenti tipi di memoria: quella abituale e quella contemplativa. La prima permette di classificare i dati percettivi e di compiere gesti quotidiani e automatizzati, la seconda, quella pura, conserva le immagini mnemoniche nella loro individualità. Solo questo tipo di memoria permette di intuire cosa sia la *durée*.

Cfr. in merito a Boutroux anche T. DE ROGATIS, *Eupalinos e gli Ossi di seppia*, in *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali, 2002, pp. 63-64.

⁴¹ cfr. A. FABRIZI, *Montale e Proust*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1999, p. 13-14.

Si tratta ora di comprendere come il contingentismo, la filosofia bergsoniana e il pensiero proustiano si fondano nella poetica di Montale.

Questo lavoro viene agevolato, almeno per quanto riguarda il legame Montale-Bergson, da numerosi studi e, in particolare, da un mirabile testo di Christine Ott che evidenzia e analizza il legame tra i due autori, soprattutto sul fronte linguistico.⁴² Com'è noto, il linguaggio è per Montale un problema costante in tutta la sua produzione. Se nell'Ottocento il linguaggio svolge una funzione mimetica, dove le parole possiedono un loro significato intrinseco e sussiste una differenza fondamentale tra linguaggio poetico e filosofico, nel Novecento si giunge a una concezione totalmente differente. Il linguaggio non rappresenta la realtà, ma la produce, esibendola. Il significato non viene ricavato da un'inerente qualità semantica, ma attraverso le relazioni che si intrecciano sul piano strutturale. Inoltre, viene meno anche la separazione tra linguaggio filosofico e poetico tipica dell'Ottocento; la filosofia si occuperà anche di poesia e viceversa.⁴³

Christine Ott si domanda se sia possibile individuare una poetica unitaria alla base dell'opera montaliana e, in caso affermativo, quali siano i concetti su cui si snoda. Il primo accenno a questa problematica si deve a Gianfranco Contini che nel 1938 evidenzia il ruolo centrale della questione linguistica e gnoseologica.⁴⁴ Il primo ad occuparsene approfonditamente è, però, Mario Martelli, che ponendo l'accento sulla poetica insita nelle liriche, rifiuta gli approcci atti a interpretare l'opera montaliana in chiave autobiografica o storico-politica⁴⁵. Martelli individua nelle immagini poetiche montaliane il dualismo bergsoniano ovvero l'opposizione tra vita interiore e parola. Bergson è, in questa prospettiva, il punto di riferimento da cui parte la sua analisi, in particolare per quanto concerne la mediazione tra vita e arte e il concetto di arte come cristallizzazione della vita.

Durante il romanticismo il linguaggio inizia ad allontanarsi dal concetto di mimesi, nonostante i romantici continuino a pensare al linguaggio come voce mimetica, originaria e

⁴² C.OTT, *Montale e la parola riflessa*, FrancoAngeli, Milano, 2013, p. 15.

⁴³ «[...] poiché il discorso filosofico mette in discussione la propria tradizionale volontà di esattezza concettuale, crolla anche l'antica separazione tra espressione poetica ed espressione filosofica, con le relative ben distinte competenze». *Ivi*, p. 16.

⁴⁴ Cfr. C. OTT, *Montale e la parola riflessa*, cit., p. 17, e G. CONTINI, *Una lunga fedeltà, Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 19-45.

⁴⁵ M. MARTELLI, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana*, Firenze, Le Monnier, 1982.

veritiera. Verso la fine del secolo, in particolare con Nietzsche, inizia ad affermarsi l'idea del carattere fittizio del linguaggio, e quest'ultimo viene visto come un simulacro. Dal postmodernismo in avanti, le parole non sono più un mezzo per copiare la realtà, ma simulazioni, apparenze, senza alcuna essenza originaria.⁴⁶

Nietzsche sottolinea come il linguaggio non sia mai «l'espressione adeguata di un oggetto nel soggetto», in quanto «tra due sfere assolutamente diverse, quali sono il soggetto e l'oggetto, non esiste alcuna causalità, alcuna esattezza, alcuna espressione, ma tutt'al più un rapporto estetico».⁴⁷

Come accennato in precedenza, Bergson è un punto in comune nel sostrato culturale di Proust e Montale. Sono soprattutto le riflessioni sul linguaggio e sul tempo ad avere avuto un'influenza sulla poetica montaliana, ma per comprendere meglio quali siano i rapporti tra i tre autori è necessario procedere per gradi.

Bergson oppone alla visione deterministica del positivismo la realtà come *évolution créatrice*: un divenire incessante, soggetto al caos, ma in grado di generare forme di vita sempre nuove. L'evoluzione creatrice ha in nuce una continuità nascosta che Bergson chiama *durée*. La *durée* non è altro che il tempo vissuto soggettivamente e, dunque, corrispondente alla vita interiore. L'interiorità, la coscienza, non è qualcosa di statico, ma un flusso continuo, in cui emozioni, pensieri e sensazioni diversi sono in costante sviluppo, contaminandosi vicendevolmente. Il linguaggio è in grado di fornire solo una rappresentazione astratta e imprecisa della *durée*, in quanto la parola vincola la continuità dinamica in concetti rigidi, categorizzando con espressioni specifiche stati d'animo in continuo divenire che assumono sfumature diverse in base al soggetto. Da questa prospettiva il linguaggio diventa una sorta di secondo io, un involucro fittizio che cela l'io profondo.

Alla creazione del secondo io, contribuiscono, oltre alla parola, l'educazione e il condizionamento sociale. Solo quando l'io profondo riesce a staccarsi dal suo doppio è in grado di esprimere se stesso e di compiere azioni libere. Una delle maggiori libertà risiede nella contemplazione del passato. In *Matière et mémoire*, Bergson parla di due diversi tipi di memoria: quella abituale e quella pura, contemplativa. La prima permette che le percezioni vengano trasformate in schemi capaci di classificare i dati percettivi, rendendo possibile le

⁴⁶ Cfr. C. OTT, *Montale e la parola riflessa*, cit., p. 23.

⁴⁷ Cfr. F. NIETZSCHE, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in ID. *La filosofia dei greci e Scritti dal 1870 al 1873*, vol. 3, t. II, traduzione italiana a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, 1973.

azioni quotidiane. La memoria pura, invece, custodisce ogni singola immagine mnemonica nella sua individualità. È l'unica in grado di fare intuire cosa sia la *durée*: «un'azione libera, in cui l'io profondo, per un istante, comprende se stesso».⁴⁸

La memoria pura, dunque, offre la possibilità di raggiungere il vero io, mentre il linguaggio, che è una parte fondamentale dell'io superficiale, ne rappresenta un ostacolo⁴⁹.

Non è difficile intravedere all'interno di questo discorso le profonde similitudini tra le idee di Bergson e quelle di Proust. La concezione di *durée*, anche se non con la stessa terminologia, è profondamente radicata nella concezione proustiana⁵⁰. Il tempo vissuto soggettivamente rappresenta l'interiorità dell'essere umano e solamente al suo interno è possibile recuperare l'insieme dei ricordi che costituiscono la nostra memoria e che fanno di noi ciò che siamo. Lo si può osservare nei passi tratti dalla *Recherche* e riportati precedentemente, in particolare nel racconto della malattia del Narratore in cui, dopo la malattia e il sopraggiungere dell'afasia, avviene la riconquista del tempo perduto attraverso la presa di coscienza della memoria di sé stessi.

Anche il tema della memoria è trattato dai due autori in modo simile: Bergson la divide, come già detto in precedenza, in abituale e pura, mentre Proust in memoria volontaria e involontaria. In questo caso le diverse terminologie indicano anche concezioni differenti, ma trasportano verso un altro punto di incontro: la dicotomia dell'io. Per entrambi esistono due io: quello sociale, occupato a gestire la quotidianità e quello profondo, l'unico in grado di conoscere la propria coscienza e di recuperare, attraverso la memoria, il tempo perduto.

La differenza sostanziale risiede nei modi in cui i ricordi riescono a essere rivissuti: per Bergson la memoria pura contiene ogni singola immagine e fa intuire vagamente cosa sia la *durée*, mentre per Proust è solo attraverso la memoria involontaria, attivata tramite le intermittenze del cuore, che si compie il fenomeno del ricordo e del recupero del passato.

È interessante partire dalle riflessioni sul linguaggio proposte dalla Ott, per tentare di comprendere come si intreccino le riflessioni dei due autori francesi con la poetica montaliana.

⁴⁸ Cfr. C. OTT, *Montale e la parola riflessa*, cit., p. 44.

⁴⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 42-23.

⁵⁰ Si veda a tal proposito R. ARBOUR, *Le bergsonisme dans la littérature française*, in «Revue Internationale de Philosophie», 48, 1959, pp. 239-242.

Per Bergson il linguaggio non è in grado di cogliere le sfumature emozionali e lascia solamente intuire la *durée* senza riuscire a coglierne l'essenza. Proust dal canto suo pensa che ci sia una verità nascosta dietro le parole, anche se fuggevole.⁵¹

Montale rivela una nuova sensibilità nei confronti del linguaggio all'interno delle sue poesie. La poetica della parola⁵² non è più sostenibile, dal momento in cui non riesce a reggere un discorso autentico e soggettivo. L'io lirico si indebolisce, nascondendosi dietro maschere fittizie e arriva addirittura a scomparire (si pensi a *Merigiare pallido e assorto*). Montale, dopo un primo periodo di sperimentazione, decide di mettere in discussione la prospettiva dell'io lirico, optando per un «tu» che svolge un'azione contrastante, oltre che agire come alter ego. A questo punto, è necessario sottolineare la crisi linguistica che scuote l'Europa durante il primo Novecento: l'Italia ne viene colpita marginalmente, ma è fondamentale ricordare che, se da un lato si trova D'Annunzio – aperto agli influssi europei e al simbolismo, ma anche riscopritore di arcaismi e aulicismi tradizionali – dall'altro troviamo i poeti crepuscolari che si schierano contro il culto della parola ontologizzata appoggiati da Papini e Prezzolini largamente influenzati da Bergson⁵³. Si sperimentano nuove possibilità espressive, ma nessuna delle nuove avanguardie riesce a fondare una tradizione nuova, mentre tende a mantenersi il modello orfico pre-esistente.

⁵¹ «Comme pour rendre plus importante la tâche de l'interprète, l'herméneutique, tout le monde ment chez Proust: il y a une vérité cachée derrière les mots, qui n'est pas dans leur contenu, mais parfois dans leur forme, et que le narrateur traduit, sans être sûr de parvenir à la vérité; aussi faut-il sans cesse faire parler à nouveau les héros. Les dialogues ne sont donc plus écrits seulement pour faire progresser l'action; révélateurs des âmes, ils renseignent, aussi, cependant, sur les autres personnages, l'histoire (pendant l'affaire Dreyfus et la Grande Guerre, Proust, plutôt que de raconter ce que l'on sait, préfère faire parler), les progrès de l'amour et de la jalousie, le monde des idées, de l'esthétique, de la philosophie». Cfr. Jean-Yves TADIÉ, PROUST MARCEL - (1871-1922)» *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 février 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-proust/>.

Va inoltre ricordata l'attenzione di Proust per la toponomastica, i nomi dei suoi personaggi e il linguaggio attribuito a questi ultimi, curato anche nella fonetica.

⁵² Concetto utilizzato da Niva Lorenzin in *Poesia del Novecento*, op. cit., e ripreso da Christin Ott in *Montale e la parola riflessa*: «un concetto di lirica che conferisce al linguaggio poetico una funzione magica, e al poeta un potere profetico», p. 26.

⁵³ Secondo Marc Föcking, Prezzolini e Papini reagiscono immediatamente alla crisi del linguaggio di fine secolo. Con loro vanno menzionati i crepuscolari, i futuristi e Guido Gozzano che oppone al monologo dell'io dannunziano una concezione dialogica nuova, espressa attraverso una pluralità di discorsi. Inoltre, oppone alla natura mitizzata di D'Annunzio un mondo di oggetti muti. Cfr. C. OTT, *Montale e la parola riflessa*, p. 60 e M. FÖCKING, *Reden, Schweigen, Schreiben. Sprechverhalten und Sprachkritik in der italienischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts (D'Annunzio, Gozzano, Marinetti)* in: Lentzen, *Aspekte der italienischen Lyrik*, pp. 5-22.

Quando inizia a scrivere *Ossi di seppia* Montale è dunque inserito in questa realtà che tende a dissociarsi dal modello lirico precedente senza realmente riuscirci. I suoi scritti di quegli anni non contengono dichiarazioni in merito, bisognerà attendere il 1946 per avere una retrospettiva sulla sua poetica.

Ma forse negli anni in cui composi gli Ossi di Seppia (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto, che conobbi meglio del Bergson. [...] sUbbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella di altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza.⁵⁴

Si può parlare di una poetica formulata a posteriori in cui la riflessione sul linguaggio diventa preponderante. È possibile che l'affermazione di aver conosciuto meglio Boutroux di Bergson sia poco realistica: nei primi decenni del Novecento il pensiero di Bergson era decisamente più diffuso rispetto a quello di Boutroux. La vicinanza con Bergson è riscontrabile in tre aspetti fondamentali: la conoscenza e il linguaggio, il dualismo tra essere e apparire e, infine, il rapporto tra tempo e memoria. Inoltre è impossibile non cogliere il riferimento alla filosofia schopenaueriana nell'utilizzo del termine "velo" e ancor più nel "mondo come rappresentazione". Ma, il "velo" che copre la realtà non è solo un richiamo a Schopenhauer: riporta nuovamente a Bergson, che percepisce il linguaggio come "velo" atto a nascondere il vero io, cioè la *durée*.⁵⁵ Nuovamente appare inevitabile il confronto con l'ideologia proustiana sia per quanto riguarda i tre aspetti fondamentali che uniscono Montale a Bergson, sia per l'identica visione di un io sociale che copre come un "velo" l'io profondo. Questa prospettiva fa pensare a una possibile triplice influenza sul lavoro montaliano: la prima che giunge direttamente dal contingentismo bergsoniano, la seconda dalla lettura dell'opera proustiana, la terza dalla commistione del pensiero di entrambi gli autori francesi.

⁵⁴ E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in ID., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1988, p. 565.

⁵⁵ Cfr. C. OTT, *Montale e la parola riflessa*, cit., pp. 64-65.

L'influenza di Bergson su Montale è evidente, anche se la concezione bergsoniana del linguaggio viene progressivamente messa in discussione. Bergson poggia la sua riflessione su un dualismo metafisico – la *durée*, percepita come una realtà in continuo movimento, vivace e dettagliata, e il linguaggio, immobile, morto e astratto – mentre Montale vede nel mondo esteriore e nell'io sociale l'unica realtà esperibile.

Inoltre, Montale riprende, all'interno della sua opera, immagini bergsoniane, come ad esempio «crosta», «cornice», «velo» e «ombra».

Christine Ott mostra un esempio di profondo interesse, rintracciabile in *Ciò che di me sapeste*:

Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.

Ed era forse oltre il telo 5
l'azzurro tranquillo;
vietava il limpido cielo
solo un sigillo.

O vero c'era il falòtico 10
mutarsi della mia vita,
lo schiudersi d'un'ignita
zolla che mai vedrò.

Restò così questa scorza
la vera mia sostanza;
il fuoco che non si smorza 15
per me si chiamò: l'ignoranza.

Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra - ma quella io sono.
Potessi spiccarla da me,
offrirvela in dono.

Poesia dalla datazione incerta (collocabile comunque tra 1922 e il 1924) si muove intorno al tema dell'identità incerta, poiché il soggetto lirico non riesce a comprendere quale sia la sostanza di cui l'individuo si compone.⁵⁶ Viene inoltre ripreso il motivo dell'«ombra» già presentato in *Non chiederci la parola* (e l'ombra sua non cura che la canicola/stampa sopra uno sclacinato muro vv.7-8). L'apparenza è tutto ciò che può essere conosciuto del soggetto e, di

⁵⁶ Cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Milano, Mondadori, 2011, p. 77.

conseguenza coincide con la sostanza. Il mondo «della verità profonda» si colloca, dunque, vicino alle apparenze, anche se è possibile che non esista o che non possa essere raggiunto.⁵⁷

L'io lirico perde consistenza, divenendo non un vero io singolare, ma un io che rappresenta, in generale, la condizione umana, «la nostra umana ventura» (v. 4). Attraverso le metafore della «scialbatura» (v.2), della «tonaca» (v.3), della «scorza» (v.13) e dell'«ombra» (v.17) si fa strada l'idea bergsoniana dell'io sociale o linguistico.⁵⁸

Se il confronto con Bergson si sviluppa anche e soprattutto sulla riflessione linguistica, altrettanto non si può dire per Proust. L'autore della *Recherche* si manifesta principalmente nella duplicità dell'io che lo accomuna a Bergson, ma, in questo specifico caso, non sembra influenzare la scelta degli elementi linguistici. Va sottolineato che Montale, dal canto suo, pur tenendo come punto di partenza il contrasto tra io esterno e interno, approda a una conclusione diversa. Se per Proust e Bergson il vero io è quello interiore, per Montale l'unica verità esperibile, l'unico io veramente riconoscibile è quello superficiale, «la vera mia sostanza» (v. 14) e con lui il linguaggio veicolato dalla sfera sociale.

Infatti, questi due elementi sono concreti e non illusori: ciò che forma la realtà non è altro che «l'inganno del mondo come rappresentazione».⁵⁹ Tuttavia, negli ultimi versi di *Ciò che di me sapeste* c'è un richiamo alla visione dualistica di Bergson e Proust: «Se un'ombra scorrete, non è un'ombra - ma quello sono io» (v. 17), in cui l'alternarsi interno - esterno si ripresenta, seppur solamente come un desiderio irrealizzabile, «potessi spiccarla da me» (v. 19).

Il confronto continuo tra mondo esteriore e interiore permea il pensiero montaliano almeno fino agli anni Sessanta:

Esiste [...] un sostanziale divario tra il modo con cui vediamo, interiormente, noi stessi e il modo con cui siamo veduti dagli altri. È quasi certo che lo specchio, o la fotografia, ci raffigurano come noi appariamo agli occhi altrui; eppure noi, visti di dentro, ci sentiamo del tutto diversi. Ciò non toglie che tutta la nostra vita di esseri sociali e quasi tutte le nostre possibilità di comunicazione siano regolate e condizionate dal nostro io visto dal di fuori [...]. Si direbbe dunque che quella indefinibile entità che gli spiritualisti definiscono anima (parola che dà fastidio, *et pour cause*, a tutti gli uomini veramente spirituali) non possa essere salvata e portata alla luce

⁵⁷ *Imi*, p. 77.

⁵⁸ Cfr. C. OTT, *Montale e la parola riflessa*, cit., p. 100.

⁵⁹ E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 565.

se non lavorando dall'interno il nostro involucro per farlo sempre meno dissimile da ciò che sembra essere il suo contenuto.⁶⁰

Montale non nasconde il suo scetticismo per quanto concerne l'esistenza di un io interiore e si allontana, in questo modo dai due autori francesi. Inoltre, pur concordando con Bergson sulla cristallizzazione del linguaggio, diverge per ciò che riguarda il concetto di realtà. Se per Bergson il pensiero (io profondo) supera il linguaggio (io sociale), per Montale le finzioni verbali, «l'inganno del mondo come rappresentazione», sono l'unica realtà conoscibile. Squarciare il velo, dunque, non porta a conoscere l'essenza del mondo, ma solo a percepire il nulla che vi soggiace.⁶¹

Bergson si insinua anche nella terminologia utilizzata nella descrizione dei paesaggi naturali, i quali divengono un riflesso del linguaggio lirico.

Le poesie sul Meriggio hanno messo in luce la fondamentale differenza nella percezione naturalistica dei due poeti. Ma in entrambi i casi si tratta di paesaggi non solo naturali, bensì anche, in un certo senso, verbali. Il paesaggio infatti è impiegato da entrambi i poeti come immagine dello stesso linguaggio lirico. Ora, mentre in D'Annunzio, la natura intera testimonia del potere della lirica, il paesaggio montaliano è una terra dell'afasia. (...) Montale (...) non dice che i giardini bruciati significano la mancanza di parole, le nuvole ispirazioni effimere, le barche un mancato viaggio nell'immaginario. Spetta al lettore decifrare queste immagini codificate, ricorrendo ad altre poesie degli *Ossi di seppia* e ai *topoi* tradizionali. Ma la natura, per Montale, non sempre è cifra di una precaria condizione poetica; essa può anche mostrarsi come qualcosa di informe, che si dissolve in singole percezioni, sottraendosi ostinatamente alla verbalizzazione. (...) I balbuzienti tentativi di esprimerlo non producono immagini cariche di senso, ma «rottami», come dice *Mediterraneo*. (*Ossi di seppia*). (...) Per Montale, scrivere non significa solo lottare con la realtà, ma anche con il linguaggio. (...) Dopo la perdita dell'ingenuo paradiso infantile («Fine dell'infanzia»), l'abisso tra le cose e le parole è divenuto incolmabile». ⁶²

La natura di Montale, a differenza di quella dannunziana, è arida, secca e spoglia. Questo paesaggio desolato – che Christine Ott definisce come «terra dell'afasia» – si rispecchia

⁶⁰ E. MONTALE, *Variazioni IX*, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, Società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 201-202.

⁶¹ Cfr. C. OTT, *Montale e la parola riflessa*, cit., pp. 98-100, solo in relazione al rapporto Bergson Montale. Le riflessioni su Proust sono mie.

⁶² *Ivi*, pp. 85-86

prepotentemente anche nella scelta del linguaggio, ancora una volta con echi bergsoniani. L'afasia paesaggistica che coincide con quella verbale richiama, quantomeno metaforicamente, la riflessione che sia Proust sia Bergson hanno fatto sull'argomento.

A tale proposito, è interessante prendere in considerazione *Non chiederci la parola*:

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro, 5
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampi sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, 10
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

Il verso di apertura, sembra sottolineare un'incapacità comunicativa, una sorta di afasia, che non permette né di scorgere né di rivelare il segreto contenuto nell'«animo informe». Questa difficoltà di spiegarsi chiaramente emerge anche al v. 2 e v. 3 «e a lettere di fuoco/lo dichiari e risplenda» e ancora al v. 9, «non domandarci la formula». Il «non» ripetuto insistentemente, esprime una completa incapacità di compiere l'azione richiesta, ma non solo: il linguaggio stesso è afasico e lo si evince dal v. 10, dove le uniche sillabe che il poeta può offrire sono storte e secche «come un ramo», dunque contorte e incomprensibili. Vi sono altri due elementi che riconducono ancora a Bergson e a Proust: «l'animo nostro informe» v. 2 e «l'ombra» v.7, espressioni della duplicità dell'io e del retaggio linguistico bergsoniano.

Tuttavia, nonostante Christine Ott evidenzi la notevole presenza del pensiero bergsoniano nell'opera di Montale, deve essere sottolineata la fondamentale concordanza con le teorie proustiane che emerge nel trattamento di tempo e memoria. Gli istanti privilegiati e le epifanie di impianto montaliano, infatti, richiamano dinamiche di impianto chiaramente proustiano: le *intermittences du cœur* e la memoria involontaria, tematiche che, come mostrato nel capitolo 7, permeano sia gli *Ossi* che le *Occasioni*.

5

I PRIMI STUDI SU MONTALE E PROUST

5.1 MONTALE LETTORE DI PROUST

Tra il 1920 e il 1930, Montale «approfondisce l'intuizione moderna di un tempo per così dire 'personale'» e la amplia, come mostrato nel capitolo precedente, attraverso i contributi di Bergson e Proust.¹ Dal primo «eredita un atteggiamento anti-positivista e un interesse per i meccanismi della memoria»² tanto che si può scorgere nelle liriche montaliane «l'intuition métaphisique bergsonienne qui porte une caractère d'imprévisible»;³ dal secondo e dalla lettura della *Recherche* riceve, invece, «la necessità poetica dei segni e delle "intermittenze"».⁴

Tuttavia, se Montale esplicita più volte il suo debito nei confronti di Bergson sottolineandone la conoscenza in più di un'occasione, altrettanto non può dirsi di Proust al quale non vengono dedicati saggi o articoli specifici, ad eccezione di *Proust (o quasi)*, che appare sul «Corriere della sera» nel luglio del 1952.⁵ Questo non significa che Montale abbia riservato poca attenzione all'opera proustiana, al contrario, come verrà mostrato, la *Recherche* sarà soggetta a molteplici riletture nell'arco dell'esistenza del poeta.

Emergono numerose testimonianze, dirette e indirette, che provano la rilevanza dell'opera proustiana nella formazione di Montale. Essenziale, per questo lavoro, è l'affermazione di Panseri:⁶

Egli saliva le scale della mia casa e veniva da me in momenti tristi della mia vita. Era una primavera, per me, torbida ed inquieta. Il giovane poeta, che mai mi lesse un suo verso, indugiava nello studio, tra i libri, tra tutte le

¹ I. ANTICI, "Lo stupore di un ricordo": Montale tra memoria episodica e memoria epifanica, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Antici%20Ilena.pdf>, consultato il 22 febbraio 2016.

² *Ivi*.

³ A. PIPA, *L'influence de Boutroux et Bergson sur Montale*, in «Revue des études italiennes», III, Paris, 1976, p. 202.

⁴ I. ANTICI, "Lo stupore di un ricordo": Montale tra memoria episodica e memoria epifanica, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Antici%20Ilena.pdf>, consultato il 22 febbraio 2016.

⁵ E. MONTALE, *Proust "o quasi"*, «Il corriere della sera», 2 Luglio 1952. Successivamente in E. MONTALE, *Il secondo mestiere, Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

⁶ Carlo Panseri, giornalista culturale de «Il secolo XIX».

pagine moderne che dovevano poi avvincerlo ed affascinarlo. Ben diverso da me. Io ero tutti impeti disordinati ed irruenti. Le mie esperienze mi portavano ad odii e ad adorazioni che certo contrastavano con i suoi gusti. Ma egli quando dissentiva, lo faceva con un tale discreto sentimento che non era possibile con lui una discussione rumorosa. Ricordo che gli misi tra le mani certi numeri della *Nouvelle revue Française* del millenovecentotredici, dove Proust aveva pubblicato a puntate *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.⁷

Montale attesta di avere conosciuto Panseri negli anni in cui frequentava assiduamente la Libreria Ricci in Galleria Mazzini.⁸ Tramite le dichiarazioni di Panseri è possibile situare intorno al 1916-1917 il primo contatto di Montale con la *Recherche*. La conoscenza di Proust, negli anni precedenti e concomitanti alla stesura e pubblicazione degli *Ossi di seppia*, si evince anche dal Carteggio Svevo-Montale, che risale al 1926.⁹ Nel 1929, in una cartolina postale indirizzata a Piero Gadda Conti, Montale precisa i motivi fondamentali degli *Ossi di seppia*:

I miei motivi sono semplici e sono: il paesaggio (qualche volta allucinato, ma spesso naturalistico: il nostro paesaggio ligure, che è universalissimo); l'amore, sotto forma di fantasmi che frequentano le varie poesie e provocano le solite "intermittenze del cuore", (gergo proustiano che io non uso) e l'evasione, la fuga dalla catena ferrea della necessità, il miracolo, diciamo così laico ("cerca la maglia rotta", ecc.). Talvolta i motivi possono fondersi, talora sono isolati. Nulla di più semplice; se può esservi qualche oscurità, certo non è voluta di proposito, né amata da me. Non mi sento responsabile delle malefatte della "nuova poesia" e non le approvo. Se pecco, pecco senza volere e sapere. Ecco tutto. Non mi riconosco in esegesi più complicate di questa: ma certo si deve anche tener conto dei miei difetti, che io non posso giudicare.¹⁰

La necessità di distanziarsi dal «gergo proustiano» mostra la volontà di allontanarsi non dalle tematiche proustiane, ma dalla sua declinazione linguistica – probabilmente insufficiente per designare l'importante funzione che svolgono le *intermittences du cœur* – e, forse, anche dalla

⁷ C. PANSERI, *Comperate alla Fiera del Libro i volumi di questi giovani scrittori liguri*, «Il secolo XIX», 20 maggio 1928, p.3.

⁸ E. MONTALE, *Quaderno Genovese*, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, p. 1336. «Avventura di iersera: dal libraio Ricci dove avevo ritirato or ora *Partage de Midi* di Claudel e *L'Immoraliste* di Gide, entrò uno sbarbato signore che acquistò dei Nietzsche e vedendo il titolo dei miei due libri, si meravigliò ed attaccò discorso con me. Era Panseri! Mi diede il suo indirizzo ed oggi andai da lui. Conversammo dalle due e mezzo alle quattro, circa. Interessante nel suo aspetto di uomo fallito e sentimentale. In fondo è dell'altra generazione (e gliel'ho fatto capire). Ma ha letto molto anche degli ultimi autori ed ha gusto.

⁹ I. SVEVO - E. MONTALE, *Italo Svevo - Eugenio Montale: carteggio con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

¹⁰ P. GADDA CONTI, *Montale nelle cinque terre 1926-1927*, in «Letteratura», XXX-XIV, n.s., 79-81, gennaio-giugno, 1966, p. 279 e successivamente in: AA.VV., *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 1966, p. 416 e in P. GADDA CONTI, *Concerto d'autunno*, Milano, Pan Editrice, 1976, p. 8.

“moda” del proustismo che tendeva a dilagare in Italia. Infatti, la superficialità con cui le tematiche care a Proust erano state accolte negli anni Venti indicano una mancata comprensione e una lettura superficiale dell’opera. Tali fenomeni – come quelli individuati nei propositi di D’Ambra (*Fantasia di mandorli in fiore*) e tratteggiati anche nei racconti solariani – risultano assai lontani dall’universo intuito da Montale che, oltre a comprendere la portata dell’opera, riadatta elementi e termini inglobandoli nella sua visione poetologica, trasformando le intermittenze del cuore nei più immediati «istanti», termine che viene a sua volta rielaborato e trasformato da Contini nell’ormai celebre «istante privilegiato».

Ma dico che ha adempiuto il suo fine e raggiunto la Forma qualsiasi espressione che abbia avuto, presso qualcuno, un effetto taumaturgico, liberatore: un effetto di liberazione e di comprensione del mondo. Talora un grande artista, come Proust ossessionato dalla “petite frase” di Vinteuil (Franck o Gabriel Fauré?) può costruire tutto un mondo su una reminiscenza, può organizzarla, riportarla a un suo modo particolare di vivere.¹¹

Leggendo queste parole del 1949, diviene legittimo domandarsi se anche Montale abbia utilizzato lo stesso procedimento, ossia quello di «costruire tutto un mondo su una reminiscenza», in particolare modo nelle *Occasioni*.¹²

Nel 1963, in un articolo commemorativo scritto per Svevo, emergono altri dettagli degni di nota, che attraverso il confronto con l’opera sveviana, rivelano la presenza fissa e radicata della *Recherche* nel pensiero critico montaliano:

Sarà qui opportuno ricordare che nulla lo Svevo ha in comune col Proust. [...] Quanto a un suo possibile rapporto col Proust (autore da lui conosciuto assai tardi) ogni confronto viene a mancare. Proust è il coronamento di una grande stagione del simbolismo, è il poeta di una grande dissolvenza culturale e sociale ed in comune con Svevo non ha che il dono dell’analisi.¹³

Si noti come Montale definisca lo scrittore francese: «il poeta di una grande dissolvenza culturale e sociale». Il legame che si stabilisce tra poesia e prosa è essenziale nel rapporto Proust-Montale, e verrà ripreso nel capitolo successivo. Per ora, basti notare l’attribuzione

¹¹ E. MONTALE, *Auto da fé*, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 137.

¹² Cfr. A. FABRIZI, *Montale e Proust*, cit., p. 18.

¹³ I. SVEVO - E. MONTALE, *Italo Svevo - Eugenio Montale: carteggio con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 186.

del termine «poeta» a uno dei maggiori narratori del Novecento, il quale viene ricordato nuovamente da Montale nel discorso tenuto a Stoccolma per il conferimento del premio Nobel il 12 Dicembre 1975: «l'arte narrativa, il romanzo, da Murasaki a Proust ha prodotto grandi opere di poesia»¹⁴ ribadendo ancora una volta che «il grande semenzaio d'ogni trovata poetica è nel campo della prosa».¹⁵ Dunque, il binomio poesia-prosa sembra essere un *leitmotiv* costante nel pensiero montaliano.

Negli ultimi anni di vita, Montale torna ancora a parlare della *Recherche*, come si desume da un articolo del 1980 di Domenico Porzio. Si dedica, in particolare, alla lettura di *Le Côté de Guermantes* e *Sodome et Gomorrhe* e a tal proposito dichiara:

Sto leggendo un libro famoso che pochi leggono nell'originale e pochi capiscono e capisco poco anch'io. È scritto in un francese diabolico, arcaizzante e difficile: e francamente non si comprende se sia o no un capolavoro.¹⁶

Questa affermazione sembrerebbe in contrasto rispetto a quanto enunciato finora, e, pochi giorni dopo, in un'altra intervista, le perplessità espresse sulla *Recherche* risultano ancora vive e attuali: «La lunghezza di un'opera, nel 90 per cento dei casi, è un danno perché la gente si spaventa e si tiene alla larga» e, sempre nella stessa intervista, Proust viene definito «il più difficile di tutti [i narratori del '900] anche linguisticamente».¹⁷

Risulta oscuro comprendere questo cambio di rotta, a soli cinque anni di distanza dal discorso tenuto per il conferimento del premio Nobel, ma è possibile immaginare che la vera critica fosse rivolta al linguaggio proustiano, quel linguaggio da «poeti laureati» che Montale cerca di combattere sin dalle sue prime poesie e, forse, anche alla dissimulazione e ironia sottese nelle interviste del 1980.

È comunque indispensabile rilevare che negli anni in cui Montale pensava e concepiva gli *Ossi di Seppia* e le *Occasioni*, la figura di Proust era presente e salda nel suo universo intellettuale,

¹⁴ E. MONTALE, *È ancora possibile la poesia?*, in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p.13.

¹⁵ E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 564.

¹⁶ D. PORZIO, *Montale in canzoniere*, «La Repubblica», 7-8 dicembre 1980 (supplemento "Cultura").

¹⁷ *Che Dio salvi la poesia. Colloqui con Eugenio Montale*, a cura di G. Gaglio, «Europeo», 15.12.1980, pp. 86-87, 89-90.

tanto da condurlo a utilizzare, seppur controvoglia, lo stesso «gergo» dell'autore francese per esprimere una delle tematiche presenti nella sua opera.

5. 2 RIFLESSI PROUSTIANI NELLE OPERE DI MONTALE: CONTINI, LONARDI, FABRIZI E DE ROGATIS

La presenza di echi di carattere proustiano nelle raccolte poetiche di Montale, ha indotto la critica a ritornare più volte su questo argomento nell'arco dell'ultimo secolo. L'interesse dimostrato per tale fenomeno si origina già nei saggi di Contini, fino ad approdare a studi più recenti, cosicché la presenza, quantomeno sotterranea, di elementi proustiani nella poetica del genovese sembra essere uno dei motivi che percorre e travalica l'intero Novecento. Tuttavia, ad eccezione dei tre saggi di Angelo Fabrizi confluiti nel volume *Proust e Montale* e della tesi di dottorato di Ilena Antici, non esistono studi sistematici dedicati al rapporto che intercorre tra i due autori. I capitoli successivi a questo, avranno dunque lo scopo di approfondire alcune delle tematiche già intraviste dalla critica oltre che quello di esplorare eventuali nuovi punti di contatto non ancora emersi. Tuttavia, prima di procedere con questo tipo di analisi, è necessario soffermarsi su quanto è stato indagato fino ad oggi.

L'assenza di una sistematizzazione all'interno di uno studio tanto vasto quanto complesso, conduce alla mancanza di un livello interpretativo precostituito e alla difficoltà di chiarire in quale modo si evolva il discorso proustiano nell'opera di Montale. Ciò nonostante, è possibile individuare due poli principali attorno a cui ruotano tutte le analisi condotte fino a questo momento: memoria e oggetti.

Il primo ad avvicinare l'universo montaliano a quello di Proust è Gianfranco Contini nel 1933:

Un senso affine era in *Vento e bandiere*; dove, anzi, parrebbe di vedere interpretato in modo nuovo quel nucleo d'una «*intermittence du cœur*»; un fatto fisico (un determinato timbro di vento) ripropone una figura del passato, il passato è riconosciuto come non rinnovabile, e l'attimo è confermato nel suo privilegio dai segni di festa (le bandiere, «il mondo esiste...»); ma l'ispirazione si scinde stavolta fra quei due poli (il ricordo, l'istante privilegiato), che in intensa originalità s'immaginavano accostati.¹⁸

¹⁸ G. CONTINI, *Introduzione a Ossi di seppia*, in ID., *Una lunga fedeltà*, cit., p. 9.

L'utilizzo del termine «*intermittence du cœur*» da parte di Contini agli inizi degli anni Trenta, lascia intendere, ancora una volta, come la presenza di Proust nel panorama italiano del periodo fosse fortemente radicata. Seppure, come si è visto, generalmente accolta con superficialità (ma non è il caso di Contini) questa categoria proustiana trova spazio non solo nella narrativa fiorentina, ma anche nella critica interpretativa. In poche righe, viene posto in rilievo uno dei nuclei fondamentali della *Recherche*, poi ripreso nella poetica montaliana: le epifanie, mezzi supremi per la riemersione del passato.

S'è visto su qual differenza di tempo, su quale avvertimento d'una scissione s'imposti la disposizione di Montale; chiaro, dunque, che in lui mancherà l'amore alle cose, lo «*charme*» come direbbe Stendhal. La rarità dei ritorni, la difficoltà del rivivere la storia, l'angoscia dell'avvertire insuperabile quella distanza (un Proust, dunque, alla rovescia) inibiranno a Montale qualsiasi possibilità di chiaroscuro. L'«amore» alle cose (l'amore romantico, quotidiano per noi, che include nelle cose ogni loro occasione: quell'amore di cui la *Recherche* è stata il frutto più vistoso ed estremo; o il frutto ultimo?) si sostituisce con un'aspra affermazione di possesso: insistendo sulla *presenza*, sulla *essenza* degli oggetti.¹⁹

Non sono solo le *intermittences* ad avvicinare le liriche di Montale al capolavoro proustiano: l'interesse per gli oggetti – evocatori di memorie – permea tutti gli *Ossi*. Contini mette in luce un universo, quello montaliano appunto, caratterizzato da stati emotivi inerenti alla visione esistenziale del poeta («da difficoltà del rivivere la storia»; «l'angoscia dell'avvenire insuperabile»). Un luogo abitato dalla discontinuità, da costanti strappi emozionali, che guida verso una sorta di deriva cosmica, in un moto discendente che conduce dal particolare all'universale. Va tuttavia rilevato che la «presenza» e l'«essenza degli oggetti» messa in luce da Contini negli *Ossi*, non si distanzia, in realtà, dalla funzione oggettuale attribuita dallo stesso Proust alle cose (si veda capitolo 7).

Se inizialmente Contini, pur accostando i due autori, tenta di separarli e differenziarli definendo Montale «un Proust, dunque, alla rovescia» nel 1946 le impressioni assumono una direzione differente:

Montale porte son attention morbide sur une chance invraisemblable de salut e de présence, qui, depuis le moment où il considère l'avenir impossible et l'Histoire conclue, ne saurait être qu'une reviviscence instantanée du passé soustrait à sa contingence. Cela a un nom en littérature, cela s'appelle une «*intermittence du cœur*». Rares sont pourtant

¹⁹ G. CONTINI, *Introduzione a E. Montale*, in «Rivista Rosminiana», gennaio-marzo 1933, 1, pp. 55-59. Successivamente in *Introduzione a Ossi di seppia*, in ID., *Una lunga fedeltà*, cit.,

les madeleines et les pavés de Montale, rares ses cris de triomphe (voir le final de *Sotto la pioggia*, et surtout de *Punta del Mesco*). La Recherche (au sens proustien) de Montale se nourrit plutôt d'une hygiène vitale que d'une espérance consciente et responsable.²⁰

Montale utilizza le stesse dinamiche dell'autore francese, ribadisce Contini. Queste *intermittences du cœur*, nome entrato ormai di diritto nel panorama letterario, ritornano nelle prime raccolte del poeta genovese con più frequenza di quanto segnalato dal critico. Se è vero che la poetica di Montale non ruota intorno alle intermittenze del cuore, altrettanto può dirsi per la struttura della *Recherche*. Ricondurre il nucleo centrale del lavoro proustiano a questa tipologia narrativa è, oltre che riduttivo, per lo meno fuorviante se non inserito in un contesto generale più ampio che abbraccia riflessioni anche di carattere scientifico per quanto concerne il rapporto che si instaura tra memoria e tempo. Dunque «La Recherche [...] de Montale» si fa proustiana, caricandosi di attese precarie e spesso disattese che sembrano essere fondamentali anche nella costruzione dei personaggi.

Les intermittences du cœur sont loin d'épuiser le tissu de la *Recherche*, dont elles sont cependant les pivots. La méthode a pris corps dans une durée quotidienne qui ne cesse d'interroger les choses dont chacune est un dépôt de mémoire, susceptible d'ouvrir le gouffre paradisiaque d'une révélation capitale. Cette attention suraiguë, Proust n'a pas craint de la définir défaut d'esprit d'observation, car ici les choses ne sont pas elles-mêmes, mais déclenchent sans cesse, se décomposent prismatiquement, par une sorte de prodigeux divisionnisme psychique [...], en une multitude d'autres choses.²¹

Pertanto le intermittenze del cuore non costituiscono il tessuto connettivo della *Recherche*, pur supportandolo di fatto. Sono gli oggetti, depositi memoriali senza pari, ad innescare il processo che conduce all'epifania e, di conseguenza, alla resurrezione del ricordo. Le cose, veicoli di un passato obliato, contengono *in nuce* la capacità di fornire la risposta alla base della ricerca proustiana e montaliana, ovvero il recupero del tempo perduto.

Seppur a grande distanza dal saggio continiano del 1946 (siamo ormai alla fine degli anni Settanta), il contributo di Gilberto Lonardi consolida e amplifica quanto precedentemente messo in luce da Contini.

È nel *come* che Montale tra, credo, ultimi *Ossi* e *Occasioni* si stacca, per un modo, diciamo subito, ben più coinvolto e più «indifeso» di entrare in

²⁰ G. CONTINI, *Pour présenter Eugenio Montale*, in ID., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, cit., p. 70.

²¹ *Ivi*, p. 71.

Proust, dal proustismo anni Trenta. Perché va subito premesso che con Montale ci si avvicina a Proust da un lato proprio in funzione di antipetrarchismo – per una «nuova» immagine della memoria –, dall'altro a una distanza somma da ogni sua riduzione a pretesto analitico-memoriale, come invece accade proprio in certa narrativa fiorentina, e negli anni suoi fiorentini.²²

La profonda differenza che emerge tra il proustismo degli anni Venti e Trenta – che si evince, peraltro, anche dall'analisi dei racconti solariani (cfr. capitolo 3) – e la concezione montaliana dell'opera proustiana è visibile, in un primo momento, soprattutto nella concezione memoriale. Se il proustimo dei primi decenni del Novecento giunge fino quasi ad abusare e a banalizzare uno dei temi portanti della *Recherche* – la memoria, appunto – attraverso l'utilizzo quasi selvaggio delle *intermittences du cœur* (si pensi ai racconti carrocciani), altrettanto non può dirsi per il modello montaliano che si avvicina a tale tematica con intenti assai diversi. Il distanziamento dal petrarchismo e dalla funzione «analitico-memorale» accostano Montale al modello proposto da Proust, che lo avvicina alla ricerca e al recupero del tempo perduto attraverso l'attivazione involontaria della memoria. In entrambi gli autori, l'esistenza di un io lirico o narrativo oscilla costantemente tra oblio e memoria, tra il regno della dimenticanza, inquietante ma necessario per la successiva riemersione memoriale e il ricordo vivido e pulsante che solo la memoria involontaria è in grado di fornire. Tuttavia, affinché l'epifania si riveli non si può prescindere da un elemento fondamentale, evidenziato già nel saggio del 1946 di Contini: l'attesa.

Montale non è un mistico dell'attesa, come non è, sia chiaro subito, affetto da misticismo *proustite*. Ma, per segmenti, le strutture di sostegno proustiane si può star sicuri di vederle riaffiorare tutte, questa compresa.²³

Che Montale non sia un «mistico dell'attesa» in termini assoluti è probabile, ma che questo elemento sia presente in molte delle sue liriche, declinandosi anche in diverse tipologie di attesa sembra essere assodato (cfr. capitolo 7). Lonardi ravvisa tale elemento in *Gloria del disteso mezzogiorno* (che non viene però analizzata dal critico):

Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi,
e più e più si mostrano d'attorno
per troppa luce, le parvenze, falbe.

²² G. LONARDI, *Il grande semenzai: qualche trovata*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli 1984, pp. 49-50.

²³ *Ivi*, p. 50.

Il sole, in alto, - e un secco greto. 5
Il mio giorno non è dunque passato:
l'ora più bella è di là dal muretto
che rinchiude in un occaso scialbato.

L'arsura, in giro; un martin pescatore 10
volteggia s'una reliquia di vita.
La buona pioggia è di là dallo squallore,
ma in attendere è gioia più compita.

La poesia, probabilmente datata 19 novembre 1923, forma insieme all'osso successivo (*Felicità raggiunta...*) un dittico della felicità. Il tema intorno a cui ruota la lirica è la felicità presentita nell'attesa, cosicché assieme alla responsabilità attribuita a taluni oggetti (gli alberi, il sole, il greto, il martin pescatore), si delinea un quadro che esplicita la visione di Lonardi. Tuttavia, in questo specifico caso, l'attesa – a differenza di quanto avviene nelle altre liriche che trattano l'argomento – è foriera di sensazioni positive, di un futuro carico di speranza e gioia.

La scena è immersa nella luce abbacinante del meriggio: ne emerge un quadro inquietante e minaccioso, dove la luce abbagliante e piena rende l'immagine piatta, privata delle ombre che donano profondità. Un mondo bidimensionale, arido, dove il sole impietoso rischiarava una dimensione quasi marziana (vv. 1-5). La contrapposizione tra giovinezza e vecchiaia, che potrebbe accentuare l'angoscioso paesaggio, smorza la tensione introduttiva regalando il primo squarcio di speranza: il periodo più bello della vita deve ancora arrivare (vv. 6-7). Eppure, nei versi seguenti (9-10) si ripropone una scena angosciante: quasi riprendendo l'idea di un canion profondo e arso si staglia un martin pescatore, che ricorda un avvoltoio pronto a cibarsi dei resti di una carcassa. Il termine velatamente ossimorico «reliquia di vita» carica ancora di più l'immagine di un'esistenza in bilico tra vita e morte, aumentando il senso di precarietà dell'esistenza. Come in un intreccio, ritorna la speranza ai versi finali e l'attesa, si carica di gioia. La speranza è dietro l'angolo e si rivela nell'attesa del futuro, foriero di felicità. Lonardi segnala il manifestarsi dell'attesa anche nel mottetto *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo...*

Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo
batte la coda a torcia sulla scorza.
La mezzaluna scende col suo picco
nel sole che la smorza. È giorno fatto.
A un soffio il pigro fumo trasalisce,
si difende nel punto che ti chiude.
Nulla finisce, o tutto, se tu folgore
lasci la nube.

In questo testo, pubblicato nel 1939, la figura femminile tarda a manifestarsi, nonostante la presenza di segni evocatori (il tonfo sordo della coda dello scoiattolo, il chiarore del giorno)²⁴. La domanda iniziale mostra l'impazienza del poeta che vede in alcuni elementi la possibilità che la donna si palesi da un momento all'altro. La sensibilità proustiana si rivela nell'epifania finale «Nulla finisce, o tutto, se tu folgore, lasci la nube», preparata grazie all'oggettualità subordinata degli elementi – scoiattolo, luna e fumo – che s'intensificano di significato all'aumentare dell'attesa. Tutti e tre i segni sembrano promettere un'epifania della donna che il poeta sta aspettando.

L'attesa è, dunque, preludio imprescindibile all'epifania. Tuttavia, l'attesa che caratterizza la narrazione proustiana – e a cui l'opera di Montale si allinea – è assai lontana dalla felicità esplicitata in *Gloria del disteso mezzogiorno*. Se, infatti, in questa lirica il senso dell'attendere è accompagnato da speranza e gioia, altrettanto non può dirsi per il più generico senso di attesa che pervade le pagine della *Recherche* e le liriche montaliane. L'attendere si accompagna a una serie di emozioni negative, caratterizzate soprattutto da senso di angoscia e oppressione che sfocia, talvolta, in un vero e proprio malessere esistenziale. A questo si aggiunge l'assoluta mancanza di prevedibilità: le attese dei due autori sono potenzialmente infinite (si pensi, ad esempio all'episodio della fuga di Albertine) immerse in una temporalità atona caratterizzata esclusivamente dalla tensione verso una rivelazione o un ritorno che risultano spesso disattesi.

Dunque se l'attesa si colloca alla base di questo discorso, la memoria involontaria diventa il suo nucleo fondante. Tuttavia, questa memoria “miracolosa” e totalmente imprevedibile – non è possibile in alcun modo attivarla autonomamente – si delinea esclusivamente attraverso uno stimolo sensoriale che Lonardi scorge principalmente in *Delta*, *Punta del Mesco* e *La casa dei doganieri*.

Stimolata la memoria per queste strade così poco petrarchesche, la memoria stessa si assume il compito di ultima, e anzi unica, difesa dei morti, propriamente della loro *sopravvivenza*. Compito terribile, stante la natura fragile e desultoria, involontaria appunto della memoria. Per questa terribilità del compito (ma anche ineluttabilità del medesimo), una tale memoria-eliso, una tale memoria-arca ha il suo anticipo – ben più confidente – nel Foscolo dei *Sepolcri*, ma ha il suo drammatico punto di verifica con Proust. Per Foscolo la memoria (la *mente*) è l'arca laica che sarà per Montale, ma senza dubbi sulla sua sicura, celeste navigazione [...] Ma Montale ha letto Proust, il Proust che [...] nella *Fuggitiva*, mette le cose in

²⁴ Cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., pp. 120-121.

chiaro sulle responsabilità come sulle oggettive possibilità di una memoria
si fedele, ma fragile.²⁵

Abbandonata la sicurezza foscoliana («Non vive ei forse anche sotterra, quando/
gli sarà mutata l'armonia del giorno,/ se può destarla con soavi cure/
nella mente dei suoi?»), vv. 26-29) la memoria di Montale abbraccia quella proustiana. Non solo imprevedibile e involontaria, immersa nelle paludi dell'oblio fino a quando un segno inatteso la ridesta dal torpore, ma resa ancora più incerta e fragile dal difficile compito affidatole: cristallizzare l'esistenza dei defunti.

Leporatti individua questo tema in *Cigola la carrucola dal pozzo*, *Vecchi versi*, *La casa dei Doganieri* e *Non recidere, forbice, quel volto...*, ma anche nella *Farfalla di Dinard* («i cani (più che i gatti) restano nel ricordo; chiedono di sopravvivere in noi» (*L'angoscia*) e «io sono dunque la sola persona che ancora conservi il ricordo di quel festoso bastardo» (*Da una torre*)) e in *Xenia*, I, 13 («Tuo fratello morì giovane [...] Fuori di te nessuno lo ricordava [...] Dopo di te sono rimasto il solo/per cui egli è esistito. Ma è possibile, / lo sai, amare un'ombra, ombre noi stessi»)²⁶.

Iniziano così a delinearci almeno tre grandi *topoi* che connettono tra loro le opere dei due autori: le *intermittences du cœur*, l'attesa e gli oggetti come veicoli memoriali. Nella produzione critica successiva, in riferimento soprattutto a Lonardi e de Rogatis, questi elementi vengono ripresi, ma l'attenzione si sposta rispettivamente sul *plaisir* e le epifanie.

Tra il 1991 e il 1996, Fabrizi pubblica su «La fortezza» tre studi – *La memoria di Eugenio, Dal "Plaisir" al "Miracolo" (Ipotesi per I Limoni)* e *Le musiche di Proust* – successivamente inseriti nel volume *Montale e Proust*, edito nel 1999.²⁷

Nel saggio di apertura al volume, *La memoria di Eugenio*, nota come attraverso il *Quaderno genovese* sia stato possibile individuare gli autori letti dal giovane poeta negli anni antecedenti al 1917 e che contribuirono alla sua formazione. Tuttavia, avvicinandosi alla composizione degli *Ossi di seppia* lo scenario che emerge risulta essere più articolato e complesso di quanto possa sembrare di primo acchito. Sembra infatti, secondo l'opinione di Fabrizi, che gli

²⁵ *Inv*, p. 52.

²⁶ Cfr. paragrafo 6.6. *La memoria verso l'oblio*, p. 196.

²⁷ Per completezza vedere: A. FABRIZI, *Montale e Proust*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1999.

scrittori e i pensatori che hanno influenzato la genesi e il successivo sviluppo della prima raccolta montaliana non siano menzionati nel *Quaderno*. Tale possibilità – che parrebbe per altro veritiera se confrontata con le scarse informazioni fornite da Montale (come si è visto, al di là di *Proust, o quasi* non esistono altri saggi dedicati all'autore della *Recherche* se non rari riferimenti nelle interviste già riportate) – tuttavia, nulla toglie a quanto osservato da Contini e da Lonardi, anzi, in un quadro autoriale costituito da grande riservatezza e ironia potrebbe addirittura rivelarsi una prova inconfutabile delle influenze subite.

Dato per assodato che indubbiamente esistono punti di notevole contatto tra l'opera di Montale e quella di Proust, resta ancora una questione in sospeso:

quale sia la consistenza, lo spessore, la durata, nell'opera poetica montaliana del *proustisme*, dove esso concretamente affiori.²⁸

Si ravvisa, in entrambi, un intento perpetuo nel decifrare il «silenzio delle cose», caratterizzato da «una costante tensione verso ciò che la realtà sensibile rivela-nasconde». Proust, così come Montale, non è interessato agli oggetti in quanto tali, ma alla loro funzione mnemonica in grado – a volte – di svelare i diversi livelli di realtà di cui si compone la nostra esistenza²⁹. Il confine, labile, tra la veglia e il sonno, la vita e la morte, la verità e l'inganno si confonde a causa della manchevolezza dei sensi. Ma, e forse è questa la cosa più importante, è proprio grazie alla casualità e all'involontarietà che questi sensi fallaci vengono riattivati per intuire e, nel migliore dei casi recuperare, qualche fugace barlume di verità. Si pensi ad esempio alla funzione connettiva che gli oggetti epifanici (si cfr. cap 7) svolgono: mettono in relazione passato e presente in una dimensione temporale difficilmente incasellabile. L'*bic et nunc* è pervaso e scalzato dal ricordo vivido del passato che, tuttavia, non è solo una vaga reminiscenza ma un vero e proprio revival della nostra vita. Denominare una tale situazione e soprattutto spiegarla risulta assai difficile in quanto il piano del reale che si configura durante la sovrapposizione di momenti tanto distanti tra loro è il medesimo che li fa coincidere. Tuttavia, questa «catalogazione degli oggetti» spinge ad indagare la realtà cercando «di cogliere in essi degli spiragli che mettano in contatto con qualche verità» fino ad allora solamente intuita.

²⁸A. FABRIZI, *Montale e Proust*, cit., p. 20.

²⁹ Cfr. *Ivi*, p. 20.

Ma è nel secondo saggio, *Dal "Plaisir" al "Miracolo" (Ipotesi per I limoni)*, che il confronto tra i due autori si approfondisce. Leggiamo infatti:

Già nell'opposizione programmatica che dà inizio a *I limoni* [...] si avverte un'eco, un che di "fraterno" una suggestione provenienti [sic] da alcune pagine proustiane di *Du côté de chez Swann* [...] nelle quali il protagonista-narratore rievoca il disagio in cui lo metteva la convinzione di essere uno scrittore mancato. Egli racconta che, afflitto dal pensiero di non poter divenire «un écrivain célèbre» se ne liberava per non soffrirne e d'improvviso le modeste parvenze circostanti, «un toit, un reflet de soleil sur un pierre, l'odeur d'un chemin» (di un sentiero: si ricordino "le viuzze", e i «sensi di quest'odore/ che non sa staccarsi da terra», di *I limoni*) lo facevano fermare per «un plaisir particulier» ch'essi gli davano.³⁰

Questi oggetti allontanano la delusione per la mancata aspirazione, grazie allo «strano potere» di cui si caricano: nascondono, al di là della loro sostanza materiale, qualcosa che non si riesce ad afferrare e che spinge il Narratore a scoprire cosa si cela in essi.

Alors, bien en dehors des toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisant arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'il avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils m'invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir. Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur.³¹

Gli elementi circostanti («un toit, un reflex du soleil sur un pierre, l'odeur d'un chemin») di colpo lo distolgono dalle «préoccupations littéraires» provocando un «plaisir particulier». Fabrizi evidenzia la vicinanza con «le viuzze» e «i sensi di quest'odore/che non sa staccarsi da terra» de *I Limoni*. E, ancora, gli sforzi per «découvrir» di Proust e lo «scoprire» (talora ci si aspetta/di scoprire uno sbaglio di Natura, vv. 25-26) di Montale. Affine è la reazione dei due autori davanti al mistero nascosto negli oggetti: il Narratore della *Recherche* resta «immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur», mentre in Montale «lo sguardo fruga d'intorno/la mente indaga accorda disunisce/nel profumo che dilaga/quando il giorno più languisce». Vediamo la similitudine anche negli elementi costitutivi del testo: «à regarder» (lo «sguardo»), «ma pensée» («la mente»), «à regarder, à respirer, à tâcher d'aller» («fruga... indaga accorda disunisce»), «de l'odeur» («nel profumo»). Ma il «plaisir» o meglio il «miracolo» si attua «quando il giorno più

³⁰ *Ivi*, p. 29.

³¹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 176.

languisce», così come accade nella *Recherche* quando «l'après-midi finissi», «le soleil couchant» e «la lumière du couchant» si riflette sui campanili di Martinville.³²

Per Proust non vi è differenza tra gli oggetti che evocano il «plaisir», mentre in Montale le cose in grado di evocare il «miracolo» sono disposte in una «progressione ascendente»: le gazzarre degli uccelli che si spengono, il sussurro dei rami e l'odore dei limoni. Ma, la condizione necessaria per il verificarsi del «miracolo» è il silenzio, individuabile «nell'aria che quasi non si muove»³³. Anche il Narratore proustiano si deve concentrare per non lasciarsi sfuggire il «plaisir»: si ferma e dice «je restai là, immobile», espressione utilizzata da Montale in *Marezzano* ai vv. 61-62: «Ah quietiamo [...] / immobili così» nel momento successivo al «miracolo».

Nel momento della rivelazione gli oggetti di Proust sembrano pronti a svelare ciò che racchiudono: «m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entr'ouvrir, à me livrer ce don elle n'étaient qu'un couvercle». Ne *I limoni* troviamo affinità dal punto di vista verbale «le cose/s'abbandonano» («à me livrer»), «e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto» («m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entrouvrir [...] quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois»). Il «s'entr'ouvrir» e più avanti «comme si elles avaient été un sorte d'écorce, se déchirent» riportano alla memoria importanti immagine degli *Ossi di seppia*: «maglia rotta nella rete» (*In limine*), «malchiusa porte» (*Corno inglese*), «vita che si sgretola» (*Non rifugiarti nell'ombra*), «do schiudersi d'una ignita zolla» (*Ciò che di me sapeste*), «commovimento/delle cose malferme della terra» (*L'agave sullo scoglio. O rabido ventare di scirocco...*), «la vita che si rompe» (*Delta*).

Quando il potere evocativo degli oggetti svanisce, vi è l'attesa del ritorno del *plaisir*-miracolo: «Au tournant d'un chemin j'éprouvait tout à un coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville» e non da meno è la narrazione montaliana: «Quando un giorno da un malchiuso portone / tra gli alberi di una corte...».

A supportare la presenza di tale *plaisir* nell'opera di Montale sembra intervenire ancora una volta un precocissimo Contini:

³² Cfr. A. FABRIZI, *Proust e Montale*, cit., p. 30.

³³ *Ivi*, p. 31.

Ora tu, negli Ossi manifestamente “esageri” in descrizioni; precisi all'estremo, nomini successivamente con un certo delirio, incalzi a definire; con troppa insistenza perché non si debba sospettare un'immane infelicità conoscitiva che, impotente a ricavare il piacere degli oggetti, lo surroga con un'imponente citazione quantitativa e con l'abbondanza dei particolari.³⁴

A sostegno delle tesi proposte si aggiunge anche il recentissimo saggio di Tiziana de Rogatis: *Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di Sotto la Pioggia, Punta del Mesco e Notizie dall'Amiata*³⁵. Lo scritto di de Rogatis si concentra sui fenomeni epifanici presenti nella seconda raccolta montaliana, con un particolare approfondimento delle liriche citate nel titolo.

L'occasione è il recupero casuale di un momento di vita piena. Molto spesso è un ricordo che riemerge all'improvviso – come una sorta di strappo o lacerazione – dal monotono scorrere del tempo, secondo una dinamica che ha esplicite coincidenze e affinità con le «intermittenze del cuore» di Proust [...].³⁶

Le occasioni hanno, dunque, coincidenze affini alle *intermittences du cœur* proustiane e presentano una «temporalità contraddittoria, che oscilla continuamente tra l'accelerazione precipitosa e il ciclico alternarsi di ore e giorni»³⁷. Queste alterazioni temporali – collegate sia «all'immagine del prisma, sia a quella del cerchio e del gorgo, al fluire, ma anche ristagnare delle acque»³⁸ – confluiscono in una dinamica di impianto epifanico che, pur restando invariata nella modalità in cui si ripresenta – si articola attraverso diverse forme fenomenologiche. In *Sotto la pioggia* e *Punta del Mesco* agisce infatti una «fenomenologia acustica del ricordo».³⁹ In particolare:

[...]

Strideva Adiós muchachos, compañero,

³⁴ E. MONTALE, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1977, pp. 22-23. Lettera del 25 giugno 1934.

³⁵ T. DE ROGATIS, *Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di Sotto la pioggia, Punta del Mesco, Notizie dall'Amiata*, in «Allegoria», 62, a. XXII, luglio-dicembre 2010, pp. 7-17.

³⁶ *Ivi*, p. 7.

³⁷ *Ivi*, p. 7.

³⁸ *Ivi*, p. 7.

³⁹ *Ivi*, p. 7.

de mi vida, il tuo disco dalla corte:
e m'è cara la maschera se ancora 15
di là del mulinello della sorte
mi rimane il sobbalzo che riporta al tuo sentiero.

L'io lirico si sente ancora legato al tango che ascoltava un tempo nella casa di lei, tanto che persiste, dentro di lui, l'emozione («il sobbalzo», v. 17) che riconduce alla casa della donna. Il ricordo della musica acquista valore poiché permette al soggetto di recuperare il sentimento legato ai luoghi in cui risuonava la musica. Tuttavia, secondo Leporatti, il sobbalzo è «l'improvviso soprassalto interiore, forse associabile anche a un repentino dislivello della rampa»⁴⁰ dove sembra agire un'eco della *Recherche* (la *matinée* a casa dei Guermantes in cui, grazie all'irregolarità del selciato, si manifesta un'intermittenza).

Se in *Sotto la pioggia* è la musica a creare il ricordo, in *Punta del Mesco* l'epifania si manifesta grazie a un fenomeno acustico meno piacevole:

[...]

Polene che risalgono e mi portano
qualche cosa di te. Un tràpano incide
il cuore sulla roccia – schianta attorno
più forte un rombo. Brancolo nel fumo, 20
ma rivedo: ritornano i tuoi rari

gesti e il viso che aggiorna al davanzale, –
mi torna la tua infanzia dilaniata
dagli spari!

Le polene che si specchiano sulla superficie marina riescono a riportare a galla solo rari frammenti del passato. Sono il rumore del trapano, che incide la roccia, e l'esplosione di una mina, che innescano l'intermittenza riportando in superficie, improvvisamente e in modo integrale, il ricordo della donna e della sua infanzia.

Nel commento alle *Occasioni*, inoltre, de Rogatis Mette in risalto, l'affinità dell'occasione presente ne *L'anima che dispensa* con un'intermittenza del cuore legata alla sonata di Vinteuil. Si legge infatti a vv. 6-11:

La tua voce è quest'anima diffusa.

⁴⁰ R. LEPORATTI, *Per una lettura critica delle «Occasioni»: «Buffalo» e «Keepsake»*, in «Proteo», 2, 1998, pp. 27-44.

Su fili, su ali, al vento, a caso, col
favore della musa o d'un ordegno,
ritorna lieta o triste. Parlo d'altro,
ad altri che t'ignora e il suo disegno
è là che insiste *do re la sol sol* . . . 10

Torna, come in *Sotto la pioggia*, una presenza musicale in grado di rievocare un ricordo lontano. In questo specifico caso, la coincidenza con l'universo proustiano non si limita alla dimensione concettuale, ma risuona nell'utilizzo della parola «disegno». Se infatti, Montale al v. 10 nomina «il suo disegno» come referente di una frase musicale (vv. 10-11) si ripresenta qualcosa di molto simile nel passaggio in cui Swann definisce il breve passaggio della sonata di Vinteuil:

Il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique.⁴¹

Le sinestesie utilizzate dai due autori «il suo disegno» e «qui est du dessin» traducono in forma grafica la musicalità presente nei due brani presi in esame (cfr. anche a tale proposito l'analisi proposta nel capitolo successivo).⁴²

⁴¹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 206.

⁴² Tra coloro che hanno operato un confronto in questa direzione, va ricordato il professor Frederic J. Jones, il quale definisce la poesia montaliana una «dialettica della memoria», avvicicabile, proprio per questo motivo al flusso memoriale che pervade l'intera *Recherche*, identificandone, però, due diverse sensibilità: quella «estetica» di Proust e quella «etica» di Montale. Cfr. A. FABRIZI, *Montale e Proust*, cit., p. 17 e F. J. JONES, *The poetry of Eugenio Montale*, in *The Modern Italian Lyric*, Cardiff, University of Wales Press, 1986, pp. 406-511.

6

IL TEMPO NELLE DINAMICHE DELLA MEMORIA E DELL' OBLIO

6.1 LA NARRAZIONE: TRA PROSA E POESIA

Nella ricerca poetica montaliana – soprattutto negli *Ossi*, nelle *Occasioni* e nella *Buferà*, si riconosce un particolare interesse per la prosa, che si traduce nell'andamento narrativo di molte liriche, confermato da alcune dichiarazioni dello stesso autore.¹

Tale narratività offre un punto di vista privilegiato per indagare i rapporti tra l'opera di Montale e la prosa proustiana. Tuttavia, è necessario procedere con cautela all'analisi. Come fa notare Scaffai, infatti, gli strumenti narratologici tradizionali risultano inefficaci se applicati a testi poetici.²

È inoltre necessario stabilire il grado di narratività delle liriche montaliane tenendo conto che, a una prima analisi, negli *Ossi di seppia* la narrazione appare saltuaria e non propriamente definita e nelle *Occasioni* risulta difficile, se non impossibile, ricostruire la successione cronologica degli avvenimenti, mentre nella *Buferà* la struttura romanzesca è maggiormente evidente nella concatenazione degli accadimenti e nel ruolo dei personaggi.³

La critica è più volte ritornata su questo aspetto, a partire da Giovanni Macchia, che individua nella primitiva scelta del termine *Romanzo* per la raccolta poi divenuta *La bufera e altro*, una direzione precisa nelle preferenze narrative del poeta.⁴ Rilevante lo studio di Ronald De Rooy il quale, confrontando gli *Ossi* con l'*Alcyone* di D'Annunzio, stabilisce che, mentre l'opera dannunziana mostra una tendenza narrativa evidente, alla prima raccolta poetica montaliana manca «un chiaro disegno narrativo a livello macrotestuale».⁵ Ciò nonostante, gli *Ossi* hanno

¹ Si veda il paragrafo 6.2. *Caratteristiche della narrazione poetica montaliana*, p. 160..

² Cfr. N. SCAFFAI, *Montale e il libro di Poesia. (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, cit., p. 20.

³ *Ivi*, pp. 16-17.

⁴ G. MACCHIA, *Il romanzo di Clizia*, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, pp. 302-316.

⁵ R. DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura*, Firenze, Franco Cesati editore, 1997, p. 230.

tratti apertamente narrativi in alcune sezioni, mentre per le restanti si dovrebbe più propriamente parlare di «residui di narrativizzazione».⁶ Se De Rooy analizza, in particolare, *Sarcofaghi*, Scaffai focalizza l'attenzione su *Mediterraneo* e *Meriggi e Ombre*. I nuclei narrativi in queste due sezioni sono riscontrabili nello sviluppo tematico di *Mediterraneo* e nella presenza di personaggi peculiari e identificabili in *Meriggi e Ombre*. Nello specifico abbiamo il caso di *Arsenio*, lirica collocata da Montale nella parte centrale della sezione, e la figura di Annetta/Arletta, interlocutrice del tritico conclusivo (*I morti*, *Delta* e *Incontro*). L'esistenza di un personaggio «comporta un evidente rincaro narrativo» e l'inserimento di *Arsenio* nella seconda parte di *Meriggi e Ombre*, invece che nell'ultima parte, sembra suggerire la volontà di estendere e di fare meglio avvertire, da parte di Montale, la «svolta romanzesca» delle sue liriche.⁷

6.2 CARATTERISTICHE DELLA NARRAZIONE POETICA MONTALIANA

Nel 1961, in un'intervista a Montale, Giansiro Ferrata sottolinea come, già negli anni Trenta, *Ossi di seppia* fosse percepito come un «romanzo», il cui «esistenzialismo lirico riflessivo» instaurava una chiara relazione con le narrazioni di Proust, Joyce, Svevo e Kafka. Il poeta genovese conferma l'analisi di Ferrata, evidenziando come l'esistenza di una componente autobiografica, «certamente romanzesca», percorra le sue prime tre raccolte poetiche:

Verso il 1930, dopo aver molte volte riletto Egloga e altre poesie di Ossi di Seppia – Arsenio, I morti, Delta, eccetera – alcuni di noi che eravamo allora i tuoi primi critici, ci siamo trovati a parlare di una forma di «romanzo», che per noi aveva preso questo libro: lirico e nello stesso tempo riflessivo, dava un'interpretazione della vita – come videro poi molti in Italia e all'estero – che alcuni scrittori fascisti dissero allora puramente negativa, pessimistica fino al nichilismo; e che noi invece sentivamo legata alla storia di un uomo, l'uomo Montale [...]. Ci sembrò di trovare una forte relazione tra questo tuo «esistenzialismo» lirico riflessivo e i caratteri della narrativa dell'avanguardia, allora, nel mondo, da Proust e Joyce a Svevo, a Kafka. Avevamo proprio torto?

⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 219-244.

⁷ Cfr. SCAFFAI, *Montale e il libro di Poesia. (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, cit., p. 57. «'Arsenio', com'è evidente, riproduce la parte finale del nome proprio del poeta (denunciando così la natura autobiografica del personaggio) e, nella parte iniziale, richiama il nome di Arletta [...]. L'affinità onomastica, secondo i canoni della tradizione letteraria contribuisce a mettere in relazione le due figure, l'una evidentemente concepita, almeno sulle prime come *pendant* dell'altra».

Io credo di poter accettare questa definizione; certamente non avrei nessuna difficoltà. In tutti i miei tre libri c'è un filo autobiografico, certamente romanzesco, anche nella disposizione della materia. La figura diciamo più autobiografica del libro, diretta, è quella naturalmente di Arsenio, una poesia che scrissi per la seconda edizione degli *Ossi di seppia* del 1927.⁸

Senza naturalmente volere individuare un modello narrativo privilegiato per i caratteri romanzeschi della lirica montaliana, si vorrebbe sondare la presenza di eventuali concordanze strutturali e tematiche tra *Ossi di seppia* e *Le occasioni* e alcune sezioni della *Recherche*, per verificare se esistono vere e proprie riprese dell'opera proustiana, o se si tratti di più generiche relazioni interdiscorsive.

Di certo a livello macrotestuale si riscontrano alcune affinità tra la *Recherche* e la raccolta degli *Ossi*. Se, quest'ultima, come suggerisce Scaffai, ha «la fisionomia di un *libro-vita*», cioè di un libro poetico in cui viene descritta la «parabola esemplare di un'esistenza», altrettanto può essere detto analizzando la *Recherche*, narrazione di una vita intera.⁹ Comune è anche la presenza di un libro nel libro. Proust, nel *Du côté de chez Swann*, intesse un romanzo nel romanzo, raccontando la storia d'amore tra Swann e Odette. L'operazione è talmente riuscita che si potrebbe leggere *Un amour de Swann* come opera a sé, senza avvertire mancanze o incongruenze. Lo stesso può dirsi dei cosiddetti *ossi brevi*, libro nel libro, in cui si ravvisa maggiore coerenza macrotestuale e omogeneità formale rispetto ai *Movimenti*. Alcuni elementi caratteristici, come l'assenza dei titoli (che fornisce continuità e coerenza), le tematiche ricorrenti e il medesimo scenario ambientale, rendono gli *ossi brevi* una parte fruibile anche isolatamente dal resto della raccolta.

La riflessione sopra ricordata sulla componente autobiografica e 'romanzesca' delle liriche montaliane si amplia, nell'intervista di Ferrata, a comprendere le modalità di 'costruzione' dei personaggi:

Ci sono personaggi caratteristici, particolari della sua poesia come Arsenio o come il Nestoriano di Iride, nei quali è possibile rintracciare un fondo esistenziale. Ed è anche possibile rintracciare, in lei, un costante sforzo di arrivare alla costruzione di personaggi definiti, ben delineati. Ritiene che questo impegno, così evidente in lei, sia una parte

⁸ E. MONTALE, *Biografie al microfono*, in ID., *Il secondo mestiere, Arte, musica e società*, cit., pp. 1614- 1615.

⁹ Per approfondire il concetto di *libro-vita*, Cfr. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia. (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, cit., pp. 25-69.

importante nel lavoro di un poeta? Che differenza c'è tra la costruzione di un personaggio in poesia e la costruzione di un personaggio in narrativa? Sappiamo che anni fa, in tempo di guerra, lei annunciò la pubblicazione di un suo romanzo. Ne leggemmo, anzi, qualche pagina su «Lettere d'oggi». Che cosa ne è accaduto? Perché si era deciso a scriverlo? E perché non lo ha più pubblicato?

Non saprei che cosa dire sui personaggi poetici, oggi che il personaggio tende a sparire anche dal romanzo. Arsenio e il Nestoriano sono proiezioni di me. In ogni caso il personaggio che appare in una poesia sarà assai più sintetico del personaggio di un romanzo. Tuttavia, in certi limiti, anche il verso può narrare.¹⁰

Pur essendo i personaggi poetici più scarni e meno strutturati rispetto a quelli romanzeschi, la presenza di Arsenio e Nestoriano rimanda all'idea di un protagonista ben identificato nelle raccolte. Inoltre la presenza di un 'io' e un 'tu' e di una storia d'amore (anche se in sottofondo), come evidenziato ancora da Scaffai, sono motivi sufficienti per considerare l'opera montaliana un lavoro dal carattere anche narrativo.¹¹ Anche se il romanzo a cui si accenna sopra non è mai stato scritto, è interessante notare come si sia costituita una specie di transizione dalla poesia alla narrativa attraverso *La farfalla di Dinard*.

La farfalla di Dinard, a nostro avviso, dev'essere messa a fuoco tra la poesia di Montale e Montale stesso: essendo nate, queste prose, a un livello immaginativo che non è più autobiografia e non è ancora o non è del tutto o non è più poesia¹².

Cesare Segre indica dunque una nuova via nel percorso montaliano che non può essere definito né prosa né poesia, ma si costituisce come un ibrido in cui ritornano, però, immagini riprese dalle poesie precedenti.¹³ Tuttavia, come fa notare Lorenzo Greco, le maggiori corrispondenze tra gli *Ossi*, le *Occasioni* e *La Farfalla di Dinard* si manifestano durante le descrizioni, seppur rare, presenti nella raccolta del 1956.

Contemporaneamente a un vitale interesse per i ricordi si nota poi in Montale una fedeltà particolare a quel sistema lirico-espressivo costituito dalla sua precedente produzione poetica, in cui i ricordi dell'età infantile

¹⁰ E. MONTALE, *Dialogo con Montale sulla poesia*, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, cit., p.1063.

¹¹ N. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia. (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, cit., p. 16.

¹² C. SEGRE, *Invito alla "Farfalla di Dinard"*, in ID. *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 142.

¹³ Segre individua una vicinanza tra *I limoni (Ossi di seppia)*, *L'anguilla (La bufera e altro)* e *Il bello viene dopo (La farfalla di Dinard)* dove per ben tre volte Montale ritorna sul motivo dell'anguilla.

avevano già trovato la loro esatta e perciò unica traduzione lirica. In certi momenti di FD, l'autore si abbandona dunque a un compiacimento estetico del ricordare, dove estetico significhi fedeltà a un'elaborazione formale cara al poeta, il quale non riesce ormai a scinderla più dalla memoria del passato [...].¹⁴

Ritornano tematiche di impianto proustiano anche in questo frangente (infanzia e memoria) senza però apportare un cambiamento di prospettiva, rispetto alle raccolte prese in esame, particolarmente rilevante. I temi proustiani e il carattere narrativo dell'opera di Montale emerge, come mostrato, a partire dagli *Ossi* e trovando ancora più spazio nei lavori lirici successivi, senza il bisogno di sconfinare necessariamente nella prosa pura.

Per quanto riguarda la «disposizione della materia» richiamata da Montale nella risposta a Ferrata (si veda *supra*), Cataldi rivela che:

La dimensione della narratività, negli *Ossi*, consiste soprattutto nella proposta di una peculiare organizzazione del libro e nella definizione di un'area tematica entro la quale si muovono i vari testi. La struttura del primo libro di Montale rappresenta un modello che non subirà quasi variazioni fino a *Satura*.¹⁵

Dunque, la ricerca di una coerenza formale e contenutistica coinvolge non solo l'organizzazione delle liriche, ma anche i fattori extra-testuali che concorrono ad evidenziare i fattori di narratività, così come già accennato, per esempio, in relazione agli *ossi brevi*.

In *Ossi di seppia* si nota la volontà di utilizzare «un verso che sia anche prosa» come rivelato dallo stesso Montale. La critica ha messo più volte in evidenza questo aspetto: Sanguineti parla, infatti, di «tonalità discorsiva», Solmi di «discorsività», mentre Contini di «discorso di tono e timbro familiare».¹⁶ A tale proposito sono interessanti le parole di Giorgio Bàrberi Squarotti:

Il verso tipico di Montale è, infatti, un blank verse: privo di tutte le determinazioni e le decisioni di accento metrico e fantastico, di durata

¹⁴ L. GRECO, *Farfalla di Dinard*, «Studi Novecenteschi», vol. 2, n. 4 (marzo 1973), pp. 91-100, reperibile anche all'indirizzo: <http://www.jstor.org/stable/4344922>, consultato il 13 settembre 2017.

¹⁵ P. CATALDI, *Montale*, Palermo, Palumbo, 1991, p.18.

¹⁶ E. SANGUINETI, *Da Gozzano a Montale*, in ID. *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1977, p. 27; S. SOLMI, *La poesia di Montale*, in ID. *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 281-314; G. CONTINI, *Introduzione a «Ossi di seppia»*, cit., p. 7.

sentimentale e di ordine sociale, non solo lirico, ma, fondamentalmente, narrativo.¹⁷

Il tentativo di creare organicità di forma e contenuto la preferenza del *blank verse* e la presenza di personaggi identificabili, sono elementi che permettono alle liriche montaliane di travalicare l'universo poetico, inserendosi in un contesto più ampio¹⁸. La narratività di Montale si sostanzia, oltre che per gli aspetti già riportati, attraverso l'utilizzo del "ricordo", sia da un punto di vista tematico, sia come struttura semantica portante. Se, infatti, all'«istante privilegiato» – altro nucleo centrale della poesia montaliana – è generalmente accostato l'utilizzo di verbi al presente, il "ricordo" si caratterizza per la presenza di tempi verbali tipicamente narrativi: l'imperfetto e il passato remoto. Inoltre, l'utilizzo dei deittici "ora" e "allora" rimarca l'alternarsi dei due nuclei tematici sopra enunciati. In questo senso, è possibile ravvisare una coincidenza strutturale e contenutistica con la *Recherche* proustiana, caratterizzata dall'alternarsi delle coincidenze temporali, dove la casuale sollecitazione del presente (istante privilegiato), genera – attraverso il fenomeno delle intermittenze del cuore (epifanie) – il recupero memoriale (ricordo).

6.3 LA MEMORIA COME VEICOLO DELLA TEMPORALITÀ

Guido Mazzoni considera *L'infinito* di Giacomo Leopardi un testo esemplare, in grado di illustrare il concetto di poesia moderna, dove, per la prima volta, il soggetto si esprime esclusivamente per se stesso. La modernità letteraria, continua nel suo studio principale Mazzoni, viene definita non solo da uno spiccato soggettivismo lirico, ma anche da un nuovo modo di intendere il tempo.¹⁹ Quest'ultimo subisce «una completa interiorizzazione»: perde il suo carattere universale, divenendo relativo e anticipando la modernità novecentesca.²⁰

Nel *corpus* poetico montaliano, soggetto e tempo sono elementi fondamentali, sebbene la temporalità delle prime due raccolte abbia «una struttura essenzialmente frammentata».²¹

¹⁷ G. BARBERI SQUAROTTI, *La metrica e altro*, in ID., *Gli inferi e il labirinto – Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974, p. 206.

¹⁹ Cfr. G. MAZZONI, *La poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 152.

²⁰ I. ANTICI, "Lo stupore d'un ricordo": *Montale tra memoria episodica e memoria epifanica*, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Antici%20Ilena.pdf>, consultato il 5 maggio 2017.

²¹ E. GRAZIOSI, *Il tempo in Montale*, Venezia, La Nuova Italia, 1978, p. 40.

Negli *Ossi di seppia*, il fluire del tempo è strettamente intrecciato all'alternarsi ciclico delle ore che si avvicinano, regalando periodi di luce e buio. Come fa notare Elisabetta Graziosi, gli *Ossi* non sono completamente immersi nella luce del meriggio, ad esclusione di *Merigiare pallido e assorto* che presenta una struttura arcaica e maggiormente statica rispetto agli altri componimenti. La dimensione temporale risulta più sfumata nelle altre liriche, e interessante è la divisione proposta da Graziosi che indica tre diversi movimenti temporali: mezzogiorno-crepuscolo (*Egloga, Crisalide, Sul muro grafito, Vento e Bandiere, Arsenio*); crepuscolo-sera (*Clivo, Marezzo, Delta, Incontro, Corno inglese*); notte-alba (*Valmorbia, Quasi una fantasia, Fine dell'infanzia*).²²

Montale, pur mostrandosi attento alla ciclicità del tempo naturale, simbolo, tra gli altri, della condizione umana – in mutamento continuo, così come gli elementi naturali – deriva da Proust l'interesse per le «intermittenze», attimi epifanici, barlumi fugaci, in grado di disvelare quanto era stato sepolto dall'oblio.

La memoria non può essere scissa dalla temporalità: il riemergere del passato e dei ricordi avviene tramite un istante fuggevole radicato nel presente. *Delta* è un esempio emblematico di questo fenomeno:

La vita che si rompe nei travasi
 segreti a te ho legata:
 quella che si dibatte in sé e par quasi
 non ti sappia, presenza soffocata.

Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe 5
 la tua vicenda accordi alla sua immensa,
 ed affiori, memoria, più palese
 dall'oscura regione ove scendevi,
 come ora, al dopopiooggia, si riaddensa
 il verde ai rami, ai muri il cinabrese. 10

Tutto ignoro di te fuor del messaggio
 muto che mi sostenta sulla via:
 se forma esiti o ubbia nella fumea
 d'un sogno t'alimenta
 la riviera che infebbra, torba, e scroscia 15
 incontro alla marea.

²² *Ivi*, pp. 15-16.

Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo.

20

Questo testo è preludio al futuro della poesia montaliana, che nelle *Occasioni* approfondisce – oltre al *senbal* salvifico – le tematiche della memoria. Pubblicata solo nell'edizione del 1928, *Delta* viene composta nel 1926 e fa parte del trittico conclusivo di *Meriggi e ombre*.

Nel commento critico di Cataldi e d'Amely, viene richiamata la lezione di Bergson, dove tempo e memoria individuale si possono incontrare solo in casi specifici.²³ Analizzando attentamente i vv. 5-8 è possibile individuare, oltre al richiamo bergsoniano, echi di matrice proustiana, in particolare un richiamo al concetto di memoria involontaria. La memoria, che si armonizza con l'immensa vicenda del tempo, scaturisce improvvisamente, e in modo casuale, non tramite una volontà precisa dell'io lirico, bensì quando il tempo sembra interrompere il suo corso.

Nel caso specifico, non è dato sapere cosa fermi lo scorrere del tempo, ma grazie alla similitudine presente ai vv. 9-10 («come ora, al dopopioggia, si riaddensa/il verde ai rami, ai muri il cinabrese») si intuisce che il riemergere dei ricordi porta con sé immagini vivide, proprio come avviene, nella *Recherche* quando, attraverso un'intermittenza, il passato si ripropone in tutta la sua nitidezza. Non solo: la memoria riaffiora «dall'oscura regione», ovvero dall'oblio, aspetto imprescindibile e necessario affinché il miracolo – il ritrovamento del tempo perduto – avvenga.²⁴

La «riviera che infebbra, torba, e scroscia/incontro alla marea» richiama l'immagine del tempo che «s'ingorga alle sue dighe» e ne costituisce un corrispettivo realistico e tangibile.²⁵

Nel riferimento temporale che segue («Nulla di te nel vacillar dell'ore/bige o squarciate da un vampo di solfo») viene evidenziato il trascorrere del tempo; spicca la distinzione tra le «ore bige», insensate e vane, e il «vampo di solfo», il quale anticipa il manifestarsi del segnale decisivo: «il fischio del rimorchiatore». Il rimorchiatore si riallaccia alle precedenti immagini acquatiche e rappresenta il ricordo, in grado di superare il flusso contrario della corrente

²³ Cfr. E. MONTALE, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Milano, Mondadori, 2014, p. 242.

²⁴ Un maggiore approfondimento della correlazione tra la poesia di Montale e le intermittenze e l'oblio di carattere proustiano, verrà proposto nei seguenti paragrafi.

²⁵ Cfr. E. MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 242.

temporale.²⁶ Il «fischio del rimorchiatore» riecheggia le caratteristiche delle intermittenze proustiane: segnali esterni che, attraverso la stimolazione dei sensi, permettono ai ricordi di riemergere dai recessi più oscuri della memoria.

Dividendo idealmente la poesia in due parti, e facendo coincidere l'inizio della seconda metà con il v. 11, si noti come si ripresenti la stessa struttura tripartita in entrambe: tempo («quando il tempo s'ingorga», v. 5; «la riviera che infebbra», v. 15;), memoria («ed affiori, memoria, più palese» v. 7; «approda al golfo», v. 20) e oblio («dall'oscura regione», v. 8; «dalle brume», v. 20). Il riproporsi regolare di questi tre elementi è indice di una costruzione poetica meditata: un processo volontario teso a rimarcare l'importanza del fenomeno epifanico come unica finestra di accesso per il passato sepolto nei recessi della coscienza.

Delta, inoltre, è il secondo componimento del trittico dedicato ad Annetta/Arletta (che comprende anche *I morti* e *Incontro*), ragazza morta del 'canzoniere montaliano', rappresentativa di una condizione di vuoto e di perdita, preludio di una condanna infernale, in cui i morti non riescono a trovare requie nemmeno nella sepoltura, ostaggi dei ricordi del mondo sensibile.²⁷ Inoltre, secondo Tiziana Arvigo, la figura di Arletta – la cui biografia è stata creata *ad hoc* dal poeta per rendere funzionale la trama narrativa di fondo – è profondamente radicata anche ne *Il canneto rispunta i suoi cimelli*. Infatti, è in questa poesia che emerge «la funzione liminare nell'elaborazione del mito della “fanciulla morta”» mentre *Incontro* rappresenta «la grande ‘canzone della tristezza’ che a tale mito si consacra» e *Delta* «sembra rappresentare il momento in cui il ruolo di Anna Degli Uberti come ispiratrice e depositaria di una sorta di mistero acherontico diventa chiaro e terribile agli occhi del poeta»²⁸. Arletta è, dunque, una presenza sommersa ma viva e presente nella memoria: «è morta ma non ‘defunta’» in quanto, come Proserpina, è in grado di riemergere dalle tenebre nelle rare e imprevedibile epifanie che si manifestano negli *Ossi*.²⁹

²⁶ Cfr. *Ivi*, p. 243.

²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 234.

²⁸ T. ARVIGO, *La «presenza soffocata» di Delta*, in «Per leggere» a. II, n. 3, autunno 2002, p. 76.

²⁹ *Ivi*, p. 77.

Ma se in *Delta*, Annetta/Arletta aleggia tra le righe incarnando la memoria stessa, collegamento con l'inconscio del soggetto, nella lirica *Incontro* la sua figura emerge esplicitamente. Di particolare interesse sono i vv. 37-47:

Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria. 40
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli. 45

Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te.

Anch'essa composta nel 1926, e aggiunta come *Delta* a partire dall'edizione del 1928 con funzione conclusiva per la sezione *Meriggi e ombre*, ripropone una serie di elementi consolidati. *In primis*, notiamo quanto suggerito in precedenza da Graziosi: l'azione poetica si svolge al tramonto, «nella luce radente», che simboleggia l'attimo presente.³⁰

Il passato e il presente raffigurano nella poetica montaliana due momenti diversi, rappresentativi di una condizione specifica, riconducibili alla visione proustiana del fenomeno temporale:

puisque la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était présent, supprime précisément cette grand dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise.³¹

Il passato viene introdotto nel presente, senza essere modificato, tramite la memoria involontaria, che, oltre a riproporre un ricordo specifico e chiaro, non deformato dalle stratificazioni del pensiero cosciente, sopprime la dimensione universale del tempo,

³⁰ Cfr. E. GRAZIOSI, *Il tempo in Montale*, cit., p. 15. «L'episodio luminoso situato nella cornice paesistica rivela insieme il tempo e lo spazio: gli accostamenti tempo-luce sono infatti assai frequenti, e la massima sensazione di luminosità è generalmente affidata al presente in una continua contaminazione tra avvenimento presente da una parte e luce-solarità dall'altra».

³¹ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, IV, cit., p. 608. «... giacché la memoria, introducendo il passato nel presente senza modificarlo, tale quale era nel momento in cui era il presente, sopprime appunto quella grande dimensione del Tempo che la vita segue nel realizzarsi».

rendendolo relativo e interiorizzato. Come accade in *Delta*: la memoria si armonizza al tempo, permettendo al passato di riemergere, immutato, in tutta la sua vividezza nell'attimo presente. Così avviene anche in *Incontro*, quando la «luce radente», simbolo dell'attimo contingente, è preludio del disvelarsi delle memorie perdute.

Si noti la ripresa della struttura trifasica già individuata in *Delta*: la «luce radente» è il quadro temporale in cui si muove il soggetto lirico, l'«altra vita» rappresenta il ricordo del passato che può emergere solo nel momento attuale, infine, il «nulla», in cui la ragazza scompare, ritraendosi nuovamente nelle cupe pieghe della memoria, «oscura regione», dove non è consentito andare ad attingere alcunché, se non grazie a casuali interventi esterni.

Interessante appare anche quanto emerge dal contatto con «una misera fronda»: il riaccendersi del ricordo, è talmente intenso da dare al soggetto lirico la sensazione di avere tra le mani i capelli della donna, invece delle foglie («...e quasi anelli/alle dita non foglie mi si attorcono/ma capelli»).

Nella versione del 1928, *Incontro* viene modificata rispetto alla stesura riportata in rivista. Alla prima apparizione, la presenza di Arletta viene esplicitata già nel titolo e solo successivamente censurata.³² Il nome della ragazza viene tolto anche dal verso 46, che originariamente si presentava con «Oh Arletta! tu dispari».³³ La struttura originale del v. 46, richiama il titolo del sesto volume della *Recherche: Albertine disparue*, pubblicato dalla casa editrice Gallimard nel 1925. Di rilievo è l'utilizzo del verbo «dispari» accostato al nome di Arletta, presente, all'interno degli *Ossi di seppia*, esclusivamente in questa lirica. È possibile ritenere che Montale abbia voluto rendere omaggio all'opera proustiana giocando su un duplice piano: da un lato il titolo del volume edito nel 1925, dall'altro incarnando in Arletta la stessa sorte sfortunata di Albertine.

³² Cfr. E. MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 244.

³³ Cfr. *Ivi*, p. 250.

6.4 IL PRELUDIO DELL'EPIFANIA: L'ISTANTE PRIVILEGIATO

L'andamento narrativo di *Delta* e *Incontro* mostra il compenetrarsi di tempo e memoria due aspetti della poetica montaliana intrinsecamente legati tra loro, così come avviene, anche, nell'economia della *Recherche*.

Il fenomeno memoriale – veicolato da una frammentazione costituita da attimi fugaci e da un ritmo intermittente – può, in taluni casi, permettere al passato di riemergere dalle terre dell'inconscio in tutta la sua vividezza.

Prima di individuare le micro-scomposizioni temporali che caratterizzano il realizzarsi dell'evento epifanico, è fondamentale chiarire quale sia, almeno in questo caso, la differenza che intercorre tra memoria e ricordi.

A tale proposito è interessante il seguente brano:

Une distinction est ici nécessaire entre ce qui est la mémoire, organisatrice d'un discours sur l'identité, et ce que sont les souvenirs, incarnations possibles de l'altérité car ils sont provoqués par des objets qui se situent le plus souvent hors du sujet (c'est à dire dans le réel et non pas dans sa mémoire). Le souvenir a besoin d'être englobé dans la mémoire, parce que ce n'est que par elle qu'il atteint la valeur de « connaissance » : c'est la mémoire qui regroupe les fragments des souvenirs extérieurs et leur donne un ordre pour ainsi dire intérieur. Dans cet ordre de re-connaissance la véritable connaissance, arbitraire et absolue à la fois, aura lieu.³⁴

La distinzione che Ilena Antici opera tra «la mémoire» e «des souvenirs» è pensata in relazione al rapporto che sussiste tra la narrativa proustiana e la lirica montaliana (e saliniana). Come si evince dalle righe riportate, i ricordi sono provocati da oggetti che si trovano al di fuori del soggetto lirico. Ne consegue che vengano attivati dalla realtà e non dalla memoria, la quale ha il compito di raggruppare e riorganizzare i frammenti «des souvenirs extérieurs» in modo tale che l'ordine creato possa rivelare la vera conoscenza.

Se è vero che «la réalité ne se forme que dans la mémoire», è vero anche che, secondo Proust, la sola memoria affidabile è quella involontaria.

³⁴ I. ANTICI, *Deux poètes lecteurs de Proust. Mémoire et relation au tu dans l'œuvre lyrique d'Eugenio Montale et de Pedro Salinas*, tesi di dottorato, direttrice: Karen Haddad, codirettrice: Simona Costa, Université Paris Ouest Nanterre la Défense en cotutelle avec Università degli studi Roma Tre, a.a. 2011/2012.

Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui [...].³⁵

La memoria dell'intelligenza è dunque inadatta a svolgere il compito che Proust e Montale le affidano: rintracciare la verità del reale attraverso la riemersione di ricordi autentici. Il passato, dunque, non può essere richiamato volontariamente, ma solo attraverso occasioni, eventi fortuiti e frammentari, che si presentano casualmente senza un ordine preciso.

Se, parafrasando Proust, la realtà si forma dentro la memoria, il tempo utile per afferrare questa dimensione è costituito esclusivamente da attimi: barlumi, spiragli temporali fugaci che fanno riemergere un passato reale e vibrante.

Istanti privilegiati permettono al Narratore proustiano di trovare uno smottamento nella dimensione spazio-temporale in grado di riaccendere i riflettori della memoria su un ricordo specifico. Sono momenti di grazia, veicolati da un oggetto, una sensazione, una percezione quotidiana, quasi banale, come la *petite madeleine* o il gradino sconnesso nel cortile dei Guermantes, per citare i due esempi più famosi.

Anche nella poesia di Montale riemerge la fugacità del tempo e l'importanza degli oggetti, delle occasioni: spinte fortuite capaci di mostrare il miracolo nascosto, vale a dire la resurrezione del passato.

La dimensione attimale è forte sin dagli *Ossi di seppia*. I termini *attimo*, *istante*, *minuto* e *momento* (ad es.: «ed ecco che in un *attimo*/invisibili fili a me si asserpano», *Riviere*; «Ogni *attimo* bruciava/negl'*istanti* futuri senza tracce», *Fine dell'infanzia*; «Tornano/le tribù dei fanciulli con le fionde/se scorsa è una stagione od un *minuto*», *Flussì*; «Così va la certezza di un *momento*/con uno sventolio», *Crisalide*) sono utilizzati, semanticamente, in modo indifferente, quali indicatori della brevità, discontinuità e irreversibilità del tempo.³⁶ Prima di analizzare a fondo le caratteristiche di questi attimi miracolosi, bisogna soffermarsi su di un altro momento fondamentale: l'attesa dell'istante privilegiato.

³⁵ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 43. «Ma poiché quello che avrei ricordato sarebbe affiorato soltanto dalla memoria volontaria, dalla memoria dell'intelligenza, e poiché le informazioni che questa fornisce sul passato non ne trattengono nulla di reale [...]».

³⁶ Per un discorso approfondito sulla tematica del tempo montaliano si veda oltre al già citato GRAZIOSI, *Il tempo in Montale*: B. BIRAL, *Il sentimento del tempo: Leopardi, Baudelaire, Montale*, in «Il ponte», XXI (1965), nn. 8/9, pp. 1156-1176.

6.5 L'ATTESA: TRA MIRACOLO E AMORE

Nella dinamica che intercorre tra tempo e memoria, l'attesa – preambolo dell'istante privilegiato – rientra di diritto nella visione montaliana della temporalità. L'attesa, che non è caratterizzata esclusivamente da riferimenti negativi, può essere definita come il segmento di tempo che trascorre tra l'annuncio di un avvenimento e il suo verificarsi.

Nelle liriche montaliane, dove l'andamento narrativo si intreccia con quello poetico si scorge un altro tipo di attesa, tipica del romanzo novecentesco, quella amorosa.

L'attesa amorosa irrompe nel romanzo del Novecento costringendolo a fare i conti con un doppio problema di rappresentazione: da un lato, la necessità di rendere con gli strumenti propri della narrazione un tempo apparentemente anomalo e sospeso, spesso del tutto privo degli avvenimenti tangibili e concreti e che sembrerebbe impossibile scandire, segmentare, organizzare, dunque narrare. Dall'altro, la sfida di raccontare quello spazio fragile e mutevole che si colloca tra l'*io* che ama e il *tu* che è amato: un interstizio fatto di sentimenti inespressi, di equivoci, di fraintendimenti, caratterizzato il più delle volte da un cronico e drammatico *décalage* sentimentale ma allo stesso tempo da una costante e faticosa ricerca di sincronia con l'altro.³⁷

Questo segmento temporale inconsueto, che rende necessario un nuovo punto di vista narrativo, oltre che un ribaltamento dei ruoli (non è più la donna che attende l'uomo, ma viceversa), si declina su tre differenti piani: azione, spazio e sentimento. A loro volta, queste caratteristiche sono riscontrabili nelle due diverse accezioni che verranno analizzate: l'attesa dell'amata e del miracolo.

6.5.1 IL DESTINO DELL'ASSENZA: L'INUTILE ATTESA AMOROSA

Le *Occasioni* si presentano come un canzoniere d'amore, la cui continuità narrativa è legittimata da determinati nuclei tematici, nonché dalla presenza ricorrente di tre personaggi femminili, ispirati a Irma Brandeis, Anna degli Uberti e Maria Rosa Solari.³⁸ A differenza

³⁷ E. ABIGNENTE, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Roma, Carocci editore, 2014, pp.13-14.

³⁸ Cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. LXXXVII.

degli *Ossi* – in cui prevale la condizione di «nulla-inerzia» – nella seconda raccolta emerge, come indicato da Contini, il tema del «motivo-attesa».³⁹

Nelle *Occasioni*, l'attesa diviene la condizione fondamentale dell'io lirico. La ricerca di un incontro è, generalmente, il triste preludio che annuncia la separazione definitiva. Dunque, se l'attesa, costantemente delusa, non è altro che il preambolo di un ricongiungimento mancato, la sua funzione si esaurisce negli istanti della sua durata.

Pareva facile giuoco
mutare in nulla lo spazio
che m'era aperto, in un tedio
malcerto il certo tuo fuoco.

Ora a quel vuoto ho congiunto 5
ogni mio tardo motivo,
sull'arduo nulla si spunta
l'ansia di attenderti vivo.

La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi. 10
A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina.

Composta nel 1933, *Pareva facile giuoco* ha un valore programmatico, sottolineato tipograficamente dall'utilizzo del corsivo, così come *In limine* (*Ossi di seppia*). Le tre quartine di ottonari sono dominate dalla figura femminile, in questo caso Annetta/Arletta, evocata tramite «barlumi» dalla memoria. La lirica presenta una struttura temporale bifasica, dove il passato, indicato dai verbi «pareva» (v.1), «m'era» (v. 3), lascia il posto al presente messo in rilievo, oltre che dal mutamento verbale, anche dall'indicazione temporale «ora» all'apertura della seconda quartina. Con il mutare del tempo, si modifica anche la condizione dell'io svuotato dalla mancanza della donna. L'io lirico si trova in posizione di attesa: «l'ansia di attenderti vivo» è dichiarazione di un'aspettativa sofferta, sostenuta dall'angoscia, anche se si manifesta attraverso una condizione attiva, in un lasso temporale di cui non si conosce la durata. Ritorna l'utilizzo di termini attimali «barlumi», istanti fuggevoli in grado di rivelare, forse, il mistero delle cose. La lirica, tuttavia, si chiude negativamente: la «finestra che non s'illumina» è simbolo sia della precarietà della vita e soprattutto, di uno spiraglio memoriale disatteso, un ricordo che non solo manca di vitalità, ma stenta a manifestarsi.

³⁹ G. CONTINI, *Montale e «La bufera»*, in ID., *Una lunga fedeltà*, cit., pp. 79-95.

Tutta la *Recherche* è pervasa dal senso dell'attesa, a partire dalla sua apertura, quando il Narratore rievoca l'attesa del bacio materno prima di dormire. Ma, nel caso specifico, andremo a individuare quali sono i punti chiave dell'attesa amorosa, per capire quali contatti si riscontrano, a livello intertestuale, tra l'attesa di Annetta/Arletta e quella di Albertine.

Lo spazio riveste un ruolo importante, per non dire fondamentale, nella percezione dell'attesa. In generale, nel Novecento, tale dimensione si configura come una zona asettica, vuota e impersonale, si pensi, ad esempio, al *Deserto dei Tartari* di Buzzati o ad *Aspettando Godot* di Beckett: in cui i luoghi dove si muovono i personaggi (La Fortezza Bastiani che domina la desolata pianura chiamata "deserto dei Tartari" e la strada disabitata presso cui Vladimiro ed Estragone aspettano Godot) risultano senz'anima con l'unica funzione di creare una sospensione temporale straniante.

All'interno della *Recherche* i luoghi dell'attesa sono principalmente due: quello reale, che generalmente coincide con l'interno della casa, e quello immaginario, in cui, attraverso una girandola di pensieri e sensazioni, entrano ed escono paesaggi e personaggi.

Ed è proprio all'interno della casa del Narratore che ne *La Prisonnière* si svolge il racconto della scomparsa di Albertine e dell'attesa del suo ritorno. Da quando François annuncia la partenza della ragazza, fino alla scoperta della tragica morte di quest'ultima, il protagonista vive l'angoscioso trascorrere del tempo, per lo più, tra le quattro pareti della sua camera da letto. Questo luogo intimo, dove egli vive e nasconde il proprio dolore, è caratteristico delle attese proustiane e presenta tratti claustrofobici e ansiogeni. Si pensi alla stanza di Combray, dove il Narratore bambino attende la madre in uno stato di profonda prostrazione, a quelle di Balbec, Doncières, Tansonville e in ultimo Parigi, dove si attende il ritorno della donna amata.

Anche nella lirica di Montale presa in esame, lo spazio dell'attesa è riconducibile all'interno di una dimora. «Lo spazio che m'era aperto» indica infatti ciò che il poeta poteva contemplare insieme alla donna, affacciandosi al balcone di casa, pur avendo anche un risvolto metaforico, indicante la nuova prospettiva di vita derivante dalla conoscenza di Arletta/Annetta.⁴⁰ Ugualmente, alla fine del testo, il richiamo al fantasma della donna che si sporge dalla finestra rimanda a uno spazio chiuso: un movimento che dall'interno si sposta verso l'esterno, forse

⁴⁰ Cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 6

proteso verso il futuro («la vita che dà barlumi», la solo vita autentica «che si manifesta solo a tratti».)⁴¹

Tuttavia, le corrispondenze non si esauriscono nella dinamica tra interno ed esterno, ma si ampliano inglobando spazi più vasti o, meglio, paesaggi caratteristici.

Significativi in questo senso sono due esempi: gli Champs-Élysées associati a Gilberte e il paesaggio marino ad Albertine.

Nous revenions aux Champs-Élysées; je languissais de douleur entre les cheveux de bois immobile et la pelouse blanche prise dans le réseau noir des allées [...]. Tout à coup l'air se déchira: entre le guignol et le cirque, à l'horizon embelli, sur le ciel entrouvert, je venait d'apercevoir, comme un signe fabuleux, le plumet bleu de Mademoiselle. Et déjà Gilberte courait à toute vitesse dans ma direction, étincelante et rouge sous un bonnet carré de fourrure, animée par le froid, le retard et le désir du jeu.⁴²

All'inizio di *Du côté de chez Swann*, le passeggiate agli Champs-Élysées sono dettate esclusivamente da questioni di salute, ma diventano presto simbolo dell'amore adolescenziale tra il Narratore e la giovane figlia di Swann. Ed è proprio qui, in questi luoghi incantanti, che il protagonista sperimenta per la prima volta l'impazienza dell'attesa. A ragion del vero, va evidenziato che il Narratore inizia ad attendere la ragazza ancora prima di recarsi ai giardini. Infatti, sin dal mattino, egli cerca di scorgere segnali e presagi della presenza di Gilberte agli Champs-Élysées durante il pomeriggio.

Aussi si le ciel était douteux, dès le matin je ne cessais de l'interroger et je tenais compte de tous les présages. Si je voyais la dame d'en face qui, près de la fenêtre, mettait son chapeau, je me disais: «Cette dame va sortir; donc il fait un temps où l'on peut sortir: pourquoi Gilberte ne ferait -elle pas comme cette dame?».⁴³

⁴¹ *Ivi*, p. 7.

⁴² M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 391. «Tornavamo ai Champs-Élysées: io languivo di dolore tra i cavalli di legno immobili e il prato bianco, intrappolato nella rete nera dei viali dai quali avevano rimosso la neve [...]. D'un tratto l'aria si lacerò: fra il teatro dei burattini e il circo, all'orizzonte rischiarato, contro il cielo dischiuso, avevo scorto, segnale favoloso, il pennacchio azzurro di Mademoiselle. E già Gilberte mi correva velocemente incontro, arrossata e sfavillante sotto un berretto quadrato di pelliccia, animata dal freddo, dal ritardo e dal desiderio di giocare».

⁴³ *Ivi*, pp. 388-389. «Così, se il tempo era incerto, fin dal mattino interrogavo insistentemente il cielo, e tenevo conto di ogni presagio. Se vedevo la signora di fronte che, accanto alla finestra, si metteva il cappello, mi dicevo: «Quella signora sta per uscire; dunque, è un tempo col quale si può uscire: perché Gilberte non dovrebbe fare come quella signora?»».

Albertine, una delle fanciulle in fiore, appare per la prima volta a Balbec lungo il litorale. Il mare è sfondo dell'innamoramento iniziale, evocato continuamente in relazione alla ragazza, addirittura nelle pagine de *La Prisonnière*. È uno spazio aperto e libero, in netto contrasto con la dimensione domestica e soffocante della camera da letto del protagonista, dove si consuma l'attesa più snervante di tutta la *Recherche*. Gli spazi esterni, in entrambi i casi, sono forieri della prima fase dell'innamoramento e, seppur, indicatori delle prime attese non hanno la connotazione negativa dell'interno domestico, simbolo di costrizione, impossibilità di fuga e ritorni disattesi.

Il tema marino, insieme al paesaggio ligure, è dominante in tutta la raccolta degli *Ossi*. Per questa onnipresenza, non può essere associato, a differenza di quanto accade nel caso proustiano, ad Arletta/Annetta, che, rimane, in ogni caso, uno dei simboli dell'attesa amorosa delle raccolte montaliane. Pur non potendo accostare la figura di Annetta/Arletta al mare, così come avviene nella situazione di Albertine, è comunque interessante notare in che modo questo elemento sia presente non solo nel trittico a lei dedicato in *Ossi di seppia*, ma anche in quello presente nelle *Occasioni* che comprende *La casa dei doganieri*, *Bassa marea* e *Stanze*.

Si inizia con un evidente richiamo al paesaggio marino, «Tu non ricordi la casa dei doganieri/sul rialzo a strapiombo sulla scogliera» (*La casa dei doganieri*, vv. 1-2), proseguendo con l'esplicito titolo di *Bassa marea*, dove «la discesa/ di tutto non s'arresta e si confonde/ sulla proda scoscesa anche lo scoglio/che ti portò sull'onde» (*Bassa marea*, vv. 6-9) fino al «fervore coperto da un passaggio/ turbinoso di spuma ch'or s'infitta/ ora si frange» (*Stanze*, vv. 14-16).

Il senso di attesa è presente anche in *Incontro* (già presa in esame nelle pagine precedenti):

Se mi lasci anche tu, tristezza, solo presagio vivo in questo nembo, sembra che attorno mi si effonda	30
un ronzi qual di sfere quando un'ora sta per scoccare; e cado inerte nell'attesa spenta di chi non sa temere	
su questa proda che ha sorpresa l'onda lenta, che non appare.	35

La tristezza – unico sentimento ancora autentico nella dimensione alienata di un'umanità che stenta a vivere – è l'ultimo presagio di vita rimasto. Il solo segnale in grado di definire il senso

dell'attesa è racchiuso nel v. 29 («in questo nembro»). Come ne *La Prisonnière*, l'attesa si rivela vana e legata alla scomparsa della ragazza amata.

A scandire il tempo di questa attesa disillusa è il «ronzio qual di sfere», lancette che battono con rumore cadenzato il passare delle ore, aumentando l'angoscia di un soggetto abbattuto e provato. Anche la qualità dell'attesa si modifica divenendo inerte («e cado inerte nell'attesa spenta», v. 33), passiva, in netta contrapposizione con l'azione attiva presente al v. 8 di *Pareva facile giuoco* («l'ansia di attenderti vivo»).

6.5.2 LA FINESTRA: TOPOS DELL'ATTESA

«Esistono delle situazioni ripetute di attesa, dei *topoi* dell'attesa» scrive Roland Barthes ne *Le discours amoureux*.⁴⁴ Il *topos* dell'attesa amorosa alla finestra fa parte di questi luoghi letterari, spazi narrativi sospesi in grado di trattenere il tempo in bilico tra il passato e il futuro.

L'attesa alla finestra – che ha influenzato largamente l'arte figurativa e la letteratura di ogni tempo – attesta la sua presenza già nei versi del *Cantico dei Cantici*: «il mio diletto [...] sta dietro il nostro muro; guarda dalla finestra, spia attraverso le inferriate» e si riconferma assai vitale anche durante il Novecento.⁴⁵

La finestra è uno spazio-non spazio, luogo di passaggio tra l'interno e l'esterno, tra la spazialità domestica, costruita e immobile, e quella del paesaggio, naturale e in perpetuo mutamento. Immagine ricca di significati metaforici, il cui compito è quello di rappresentare uno stato di sospensione in cui qualcosa è in procinto di realizzarsi.⁴⁶

Nell'*Estetica degli oggetti*, Ernesto Francalanci spiega:

Vi è scontro, nello spessore metaforico della finestra, tra esterno e interno, ma anche tra ciò che è esteriore e ciò che è interiore, tra la realtà del mondo

⁴⁴ R. BARTHES, *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976), suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 479. Trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2001.

⁴⁵ *Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1990 [1a ed. 1971], *Cantico dei Cantici*, 2,9.

⁴⁶ Il motivo della finestra è stato popolare per secoli, soprattutto nelle arti visive. Tuttavia, in ambito letterario, emerge soprattutto durante il XIX secolo e vi è un vero e proprio *revival* durante il XX. Questo *topos* risulta essere particolarmente sentito dagli autori vissuti a cavallo tra i due secoli. A tale proposito si consulti: A. SCHAMEL, “... une apparition surnaturelle”: *Window-motif and framing strategies in Mörike and Proust*, <http://trans.revues.org/964>, consulté le 11 septembre 2017; dove viene analizzata anche la vetrata di Saint-Hilare – descritta nel *Du côté de chez Swann* (p. 59) – «not only as a window that lights the past, but also as an undeniable frame of irony that might affect the atmospheric creation of the Time-figure».

Per quanto riguarda, invece, le finestre nell'arte si consulti: *Fenêtre de la Renaissance à nos jours*, a cura di M. Franciolli – F. Bernasconi – G. Iovane, Milano, Skira, 2013.

e la nostra interpretazione. Tutto si gioca in questo schermo ideale, che congiunge contrapponendo.⁴⁷

Un punto di incontro, dunque, un passaggio che congiunge due dimensioni opposte, rappresentativo dell'attesa, ma, anche, «filtro che separa simbolicamente lo spazio interiore dell'*io* da quello dell'*altro* e degli *altri*»⁴⁸. «La finestra immobilizza la visione – chiarisce Francalanci, proseguendo nella lettura – fermando la dialettica sottesa dal tempo e dallo spazio in una sospensione piena di conseguenze».⁴⁹

La struttura stessa della *Recherche* può essere intesa come una finestra dalla duplice apertura. Da un lato permette di indagare la sfera della mondanità sociale, dunque la dimensione esterna, dall'altro l'animo umano rappresentante di una dimensione interiore. La finestra travalica il sistema della macrostruttura del romanzo, ripresentandosi sistematicamente durante tutto il corso della narrazione e assumendo una triplice funzione: separa materialmente i luoghi interni da quelli esterni; simboleggia lo schermo che divide la realtà dall'interpretazione; è veicolo temporale in grado di collegare il passato o il presente al futuro. Prima di procedere all'analisi sistematica dei passaggi della *Recherche* interessati da questo *topos* è interessante evidenziare un altro aspetto di queste attese alla finestra, messo in luce da Abignente. I testi narrativi – nel nostro caso anche poetici – possono essere distinti in base al punto di vista di chi attende e sono individuabili due opposte varianti: quella *domestica* e quella *voyeuristica*. Nel primo caso lo sguardo dell'innamorato si dirige dall'interno dell'abitazione verso l'esterno; nel secondo dall'esterno verso l'interno. Generalmente, per quanto concerne i significati specifici sottesi alle due varianti, si evidenzia come nella variante *domestica* l'innamorato mette a confronto le proprie attese interiori con una realtà lontana rispetto a quella che si aspettava, in cui la finestra rappresenta la soglia che separa il mondo interiore da quello esteriore. La variante *voyeuristica*, invece, si basa sulla curiosità di chi attende, attraverso un meccanismo di controllo che ha riscontri, non solo con l'attesa, ma anche con le dinamiche proprie appartenenti alla gelosia.⁵⁰ Ed è la seconda variante, quella

⁴⁷ E. FRANCALANCI, *Estetica degli oggetti*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 166.

⁴⁸ E. ABIGNENTE, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, cit., p. 155.

⁴⁹ E. FRANCALANCI, *Estetica degli oggetti*, cit., p. 169.

⁵⁰ Cfr. E. ABIGNENTE, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, cit., pp. 154-164.

gelosa, a costituire un *leitmotiv* portante, caratterizzato dalla presenza di una finestra illuminata, nell'opera proustiana.

I primi due episodi, si trovano tra le pagine di *Du côté de chez Swann*:

Rien qu'en approchant de chez les Verdurin, quand il apercevait, éclairées par des lampes, les grandes fenêtres dont on ne fermait jamais les volets, il s'attendrissait en pensant à l'être charmant qu'il allait voir épanoui dans leur lumière d'or. Parfois les ombres des invités se détachaient minces et noires, en écran, devant les lampes, comme ces petites gravures qu'on intercale de place en place dans un abat-jour translucide dont les autres feuillets ne sont que clarté. Il cherchait à distinguer la silhouette d'Odette.⁵¹

La finestra illuminata funziona come uno schermo: mostra a Swann la *silhouette* di Odette, senza permettergli di entrare in contatto con lei. Non può toccarla e nemmeno udire la sua voce; la finestra è un *entre-deux* che separa materialmente i due innamorati, alimentando il desiderio che scaturisce dall'inaccessibile. Un vero e proprio diaframma, una soglia che separa i due mondi e che si apre alle molteplici possibilità del futuro, in un gioco di luci e ombre che ricorda le lanterne magiche. Questo episodio si presenta come un preludio al successivo, che si distingue dal primo per i diversi intenti del protagonista.

Mais quand il fut rentré chez lui, l'idée lui vint brusquement que peut-être Odette attendait quelqu'un ce soir, qu'elle avait seulement simulé la fatigue et qu'elle ne lui avait demandé d'éteindre que pour qu'il crût qu'elle allait s'endormir, qu'aussitôt qu'il avait été parti, elle l'avait rallumée, et fait rentrer celui qui devait passer la nuit auprès d'elle. [...] Parmi l'obscurité de toutes les fenêtres éteintes depuis longtemps dans la rue, il en vit une seule d'où débordait, - entre les volets qui empressaient la pulpe mystérieuse et dorée, - la lumière qui remplissait la chambre et qui, tant d'autres soirs, du plus loin qu'il l'apercevait, en arrivant dans la rue le réjouissait et lui annonçait: «Elle est là qui t'attend» et qui maintenant, le torturait en lui disant: «Elle est là avec celui qu'elle attendait».⁵²

⁵¹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 222. «Gli bastava avvicinarsi alla casa dei Verdurin e scorgere, illuminate dalle lampade, le grandi finestre i cui scuri non venivano mai chiusi, per intenerirsi al pensiero della creatura incantevole che avrebbe visto risplendere alla loro luce dorata. A volte le ombre degli invitati si stagliavano, nere e sottili, incorporate, davanti alle lampade, simili a quelle piccole incisioni che su un *abat-jour* traslucido appaiono intercalate ad altri pannelli semplicemente luminosi. Cercava di distinguere la *silhouette* di lei».

⁵² *Ivi*, p. 268. «Ma, arrivato a casa, bruscamente fu colto dall'idea che forse Odette aspettava qualcuno quella sera, che aveva simulato la stanchezza e gli aveva chiesto di spegnere soltanto per fargli credere che stava per addormentarsi e appena lui se n'era andato aveva riacceso la luce e fatto entrare l'uomo che doveva passare la notte insieme a lei. (...) In mezzo al buio di tutte le finestre della strada, già da tempo oscurate, ne vide una, una sola dalla quale fluiva – tra le due persiane che ne comprimevano la polpa misteriosa e dorata – la luce che colmava la stanza e che tante altre sere, dalla lontananza in cui la scorgeva avanzando lungo la via, l'aveva

Se durante la fase dell'innamoramento, la finestra illuminata si presta a languide occhiate e teneri sentimenti, ciò che viene rappresentato in questo secondo passaggio ha tutt'altra origine.

Swann, colto da uno dei suoi incontrollati attacchi di gelosia, ha un presentimento: Odette gli ha mentito ed è pronta a tradirlo. La finestra della stanza della donna, luminosa e dorata, risalta in mezzo alle altre, immerse nel buio della notte e, non solo svolge le tre funzioni di cui sopra, ma diviene essa stessa un personaggio del racconto, in grado di suggerire all'uomo quanto avviene dietro le sue persiane. Swann conosce ciò che si cela dietro le tende della casa, l'ambiente in cui Odette vive, ma non è in grado di vederlo attraverso le imposte socchiuse, che si ergono a muro invalicabile, impedendogli di scoprire la verità. Le uniche armi che ha a disposizione sono la gelosia e l'immaginazione che, mescolate insieme, producono quanto di più inquietante possa esserci per un uomo innamorato: proiettano una realtà distorta, immaginifica, dove Odette lo tradisce con un altro, poche ore dopo il loro ultimo saluto. Il passato recente lascia spazio a un presente tormentato e a un futuro incerto. Tutto è sospeso, il divenire, in attesa, sembra in balia del paradosso di Schrödinger.⁵³ Quanto avviene in quel preciso istante dietro le tende della donna amata determinerà l'avvenire. La finestra che separa i due amanti è ormai a pochi passi dal disperato Swann, che non si rende conto di bussare alla casa di una coppia di anziani coniugi. La tensione accumulata svanisce improvvisamente, redimendo la povera Odette e dando inizio a un nuovo periodo di attesa che si protrarrà fino al nuovo incontro. Il buffo esito della scena può, senza dubbio, intendersi come un riferimento autoironico alla gelosia, quasi patologica, che il Narratore condivide con Swann.

rallegrato annunciandogli: «È là che t'aspetta», e che adesso lo torturava dicendogli: «È là con l'uomo che aspettava».

⁵³ Il paradosso del gatto di Schrödinger è un esperimento ideato nel 1935 da Edwin Schrödinger, (Nobel nel 1933 per la fisica) per dimostrare i limiti della fisica quantistica. Secondo la fisica quantistica, infatti, il comportamento di una particella elementare (neutroni, elettroni, protoni, fotoni, ecc.) non è prevedibile con esattezza, ma solamente in modo probabilistico. La stessa cosa non avviene, invece nei sistemi macroscopici (composti cioè da milioni di atomi) e, una volta conosciuti determinati dati, si può sapere esattamente quando e cosa accadrà al loro interno. Schrödinger mescolando i due sistemi – quantistico e macroscopico – immaginò un gatto chiuso in una scatola contenente una pistola attivabile tramite le radiazioni di un atomo di uranio. Non potendo sapere quando l'atomo (sistema quantistico) emetterà radioattività attivando, di conseguenza, la pistola, non è possibile conoscere il destino del gatto (sistema macroscopico) fino all'apertura della scatola. Cfr. R.P. CREASE - A. SCHARFF GOLDHABER, *Ogni cosa è indeterminata, La rivoluzione dei quanti dal gatto di Schrödinger a David Foster Wallace*, Torino, Codice, 2015. Edizione originale: R.P. CREASE - A. SCHARFF GOLDHABER, *The Quantum Moment: How Planck, Bohr, Einstein, and Heisenberg Taught Us to Love Uncertainty*, New York, W.W. Northon & company, 2014.

La funzione della finestra non si esaurisce negli aspetti appena illustrati, ma si ammanta di risvolti più complessi e affascinanti.

Nous étions arrivés devant la porte. Je descendis de voiture pour donner au cocher l'adresse de Brichot. Du trottoir je voyais la fenêtre de la chambre d'Albertine, cette fenêtre, autrefois toujours noire, le soir, quand elle n'habitait pas la maison, que la lumière électrique de l'intérieur, segmentée par les pleins des volets, striait de haut en bas de barres d'or parallèles. Ce grimoire magique, autant il était clair pour moi et dessinait devant mon esprit calme des images précises, toutes proches et en possession desquelles j'allais entrer tout à l'heure, autant il était invisible pour Brichot resté dans la voiture, presque aveugle, et autant il eût, d'ailleurs, été incompréhensible pour lui [...] En levant une dernière fois mes yeux du dehors vers la fenêtre de la chambre dans laquelle je serais tout à l'heure, il me sembla voir le lumineux grillage qui allait se refermer sur moi et dont j'avais forgé moi-même, pour une servitude éternelle, les inflexibles barreaux d'or.⁵⁴

La visione dall'esterno – creatrice di malintesi e di ipotesi errate – si rivela anche come «occasione estatica di *rêverie* e di contemplazione serena»⁵⁵. Il Narratore – di ritorno, insieme a Brichot, da una *soirée* a casa dei Verdurin – scruta la finestra della camera di Albertine, in attesa di rivederla. Quello che egli sperimenta in questo passaggio, denso di echi vermeeriani e baudelaireiani, non è solo una *rêverie* che anticipa l'incontro con l'amata, ma è la rappresentazione di un codice, «l'ermetismo di quel geroglifico magico», comprensibile solo ed esclusivamente al protagonista della *Recherche*.⁵⁶ Per l'eroe proustiano – instancabile

⁵⁴ M. PROUST, *La Prisonnière*, III, cit., p. 833-834. «Dal marciapiede vedevo la finestra della camera di Albertine, finestra sempre buia di sera quando, un tempo, lei non abitava da me, e la luce elettrica dall'interno, segmentata dai pieni delle imposte, striava dall'alto in basso in sbarre d'oro parallele. L'ermetismo di quel geroglifico magico era tanto chiaro per me, davanti alla cui mente tranquilla disegnava immagini precise, vicinissime, e delle quali sarei entrato ben presto in possesso, quanto invisibili per Brichot, rimasto sulla carrozza, e quasi cieco; e, del resto, gli sarebbe rimasto incomprendibile [...] E così, alzando un'ultima volta gli occhi dall'esterno verso la finestra della camera in cui mi sarei ben presto trovato, mi parve di vedere richiudersi su di me la grata luminosa di cui io stesso avevo forgiato, per una schiavitù eterna, le inflessibili sbarre d'oro».

⁵⁵ E. ABIGNENTE, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, cit., p. 161.

⁵⁶ Per quanto riguarda l'influenza dell'iconografia di Jan Vermeer sulle immagini della ragazza alla finestra nella *Recherche* si consultino i due saggi di G. MACCHIA: *Vermeer, o il silenzio della pittura*, in ID. *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 181-196 e *Proust e Vermeer* in ID., *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 187-201; L. RENZI, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna, il Mulino, 2012.

Mentre per Baudelaire si fa qui riferimento a *Les fenêtres* ne *Le spleen de Paris*, in particolare: «Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'un fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière un vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie». «Non c'è oggetto più profondo, più misterioso, più fecondo, più tenebroso, più abbagliante di una finestra rischiarata da una candela. Ciò che si può vedere al sole è sempre meno interessante di quello che avviene dietro un vetro. In questo buco nero o luminoso vive la vita, sogna la vita, soffre la vita». Cfr. BAUDELAIRE, *Lo spleen di Parigi*, Milano, Garzanti, 2008.

decifratore di segni e indizi – la finestra, e con essa la variante della «porta a vetri», è il luogo magico, la soglia incantata, che permette al tempo di restare immobile, sospeso tra il passato e il futuro, nonché fonte inesauribile di segnali nascosti.

Nelle *Occasioni* – «repertorio di attese, di veglie, di meditazioni interiori»⁵⁷ – il *topos* della finestra emerge in tre liriche, *Pareva facile giuoco*, *Vecchi Versi* e *Sotto la pioggia*, ma è solamente nella prima e nell'ultima che diviene simbolo dell'attesa amorosa.

Inoltre, seppure mai evidenziato in precedenza, le donne delle liriche montaliane somigliano a quelle della *Recherche*: personaggi in fuga, in procinto di andarsene oppure svanite nella terra dei morti. Sia Swann che il Narratore si ritrovano – con Odette, Gilberte e Albertine – costantemente ad un passo dal baratro, pronti per essere abbandonati per sempre. La stessa sorte sembra toccare all'io lirico delle *Occasioni*, che insieme ai protagonisti proustiani, oscilla perpetuamente tra razionalità ed emozioni.

Ritroviamo così il motivo dell'attesa amorosa in relazione alla finestra in *Pareva facile giuoco* (vv. 11 -12 «A lei ti sporgi da questa/finestra che non s'illumina»⁵⁸) e, con maggiore interesse, in relazione ai contatti con l'opera proustiana, in *Sotto la pioggia* nelle *Occasioni*:

Un murmure; e la tua casa s'appanna
come nella bruma del ricordo –
e lacrima la palma ora che sordo
preme il disfacimento che ritiene
nell'afa delle sere anche le nude
speranze ed il pensiero che rimorde. 5

'Por amor de la fiebre'... mi conduce
un vortice con te. Raggia vermiglia
una tenda, una finestra si rinchioda.
Sulla rampa materna ora cammina,
guscio d'uovo che va tra la fanghiglia,
poca vita tra sbatter d'ombre e luce. 10

Strideva Adiós muchachos, compañeros
de mi vida, il tuo disco dalla corte:
e m'è cara la maschera se ancora
di là dal mulinello della sorte
mi rimane il sobbalzo che riporta
al tuo sentiero 15

⁵⁷ E. MONTALE, *Le Occasioni*, cit., p. LXXXVIII.

⁵⁸ Per un approfondimento di questo testo, cfr. il paragrafo 6.5.1: *Il destino dell'assenza: l'inutile attesa amorosa*, p. 172.

Seguo i lucidi stroschi e in fondo, a nemi,
il fumo strascicato d'una nave.
Si punteggia uno squarcio...

20

Per te intendo
ciò che osa la cicogna quando alzato
il volo dalla cuspidè nebbiosa
rémiga verso la Città del capo.

In un'atmosfera livida di pioggia, appare, come in un ricordo, la casa in cui aveva vissuto la donna amata dal poeta.⁵⁹ La presenza del trattino al v. 2 – inserito solo a partire dall'edizione del 1942 – è indicatore del mutare degli eventi meteorologici in segnali dell'anima.⁶⁰ Il «disfacimento», dovuto alla violenza del temporale, incombe attraverso suoni e colori cupi anche sull'anima dell'io lirico riportando in superficie i sentimenti legati al suo amore infelice («le nude/speranze ed il pensiero che rimorde»). La palma, al v. 3, «lacrima» invece di gocciolare con evidente allusione al pianto del poeta, a sostegno dello struggimento per l'amore perduto. I deittici («ora» v. 3 e v. 10) si pongono come barriere atte ad allontanare l'emozione.⁶¹ Come negli esempi tratti dalla *Recherche*, l'io lirico si trova in posizione esterna alla casa e lo sguardo del protagonista indugia sulla finestra che si chiude al v. 9. In questa lirica riecheggiano diversi elementi di matrice proustiana. Non solo la finestra, luogo metaforico illuminato dal sole (raggia vermiglia una tenda,/una finestra si rinchiude), bensì una serie di segnali rivelatori pronti a sprigionare un'epifania. Il più interessante di questi, già evidenziato da Leporatti⁶², si colloca ai versi 17-18: «mi rimane il sobbalzo che riporta/al tuo sentiero» che – oltre a indicare un improvviso soprassalto interiore, associabile a un possibile dislivello della rampa – sembra avere una forte assonanza con il selciato dei Guermantes dove, proprio a causa dell'irregolarità della pavimentazione, il Narratore percepisce un'intermittenza del cuore.⁶³ Tuttavia non vanno tralasciati altri dettagli di rilievo come le

⁵⁹ Si tratta di Maria Rosa Solari, una donna genovese di origini peruviane, conosciuta da Montale nel 1933. Cfr. F. CONTORBIA, *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2006, pp. 107-108.

⁶⁰ Cfr., E. MONTALE, *Le Occasioni*, cit., p. 197.

⁶¹ *Ivi*, p. 195.

⁶² Cfr. R. LEPORATTI, *Per una lettura critica delle «Occasioni»: «Buffalo» e «Keepsake»*, in «Proteo», 2, 1998, pp. 27-44.

⁶³ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, IV, cit., p. 445. «En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes, et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avancait; au cri du wattman je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre des pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que

parole di Santa Teresa al v. 7, capaci di creare un «vortice» di memorie e d'amore nonostante lo scoramento dell'io poetico, fragile e atono («guscio d'uovo che va tra la fanghiglia,/poca vita tra sbatter d'ombra e luce»); e le parole di un tango argentino («Adiòs muchachos, compañeros/de mi vida) che riportano alla memoria la musica suonata dal grammofono della donna. Un ricordo nel ricordo, simile alla *petite phrase* di Vinteuil che lega Swann ad Odette.

La finestra è il luogo dell'attesa, la cornice nella quale il desiderio attende l'epifania del suo oggetto. È il riquadro dal quale si guarda fuori in attesa oppure al quale si guarda sperando di veder affacciarsi qualcuno [...] finestra che si apre e si chiude, finestra illuminata e poi spenta, finestra luogo dell'attesa e della contemplazione.⁶⁴

les dernières oeuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires, et même de la réalité de la littérature, se trouvaient levés comme par enchantement. Cette fois je me promettais bien de ne pas me résigner à ignorer pourquoi, sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l'heure, avaient perdu toute importance, comme je l'avais fait le jour où j'avais goûté d'une madeleine trempée dans une infusion. La félicité que je venais d'éprouver était bien, en effet, la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes. La différence, purement matérielle, était dans les images évoquées. Un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi et, dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger que quand je goûtais la saveur de la madeleine en tâchant de faire parvenir jusqu'à moi ce qu'elle me rappelait, je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé le plus bas».

«Rimuginando i tristi pensieri di cui parlavo poco fa, ero entrato nel cortile di palazzo Guermantes e, distratto, non m'ero accorto del sopraggiungere d'una vettura; al grido del conducente non ebbi che il tempo di trarmi bruscamente di lato, e indietreggiai quanto bastò per inciampare mio malgrado nel selciato al quanto sconnesso oltre il quale stava la rimessa. Ma nel momento in cui, recuperando l'equilibrio, posai il piede su una selce che era un po' meno alta della precedente, tutto il mio avvillimento svanì davanti alla stessa felicità suscitatami, in periodi diversi della mia vita, dalla vista d'alberi che m'era sembrato di riconoscere durante una passeggiata in carrozza nei dintorni di Balbec, dalla vista dei campanili di Martinville, dal sapore di una *madeleine* intinta in una tisana, da tante altre sensazioni di cui ho parlato e che m'erano parse sintetizzate nelle ultime opere di Vinteuil. Come nel momento in cui assaporavo la *madeleine*, ogni inquietudine riguardo al futuro, ogni dubbio intellettuale erano dissipati. Quelli che mi tormentavano un attimo prima a proposito della realtà dei miei dono letterari e della realtà stessa della letteratura erano spariti come per incanto. Senza ch'io avessi fatto alcun ragionamento nuovo, trovato alcun argomento decisivo, le difficoltà, un attimo prima insolubili, avevano perso qualsiasi importanza. Ma stavolta ero ben deciso a non rassegnarmi ad ignorare il perché, come avevo fatto il giorno che avevo assaggiato una *madeleine* intinta in una tisana. La felicità che avevo appena provata era, in effetti, la stessa provata mangiando la *madeleine*, e delle cui cause profonde, allora, avevo rinviato la ricerca. La differenza, puramente materiale, stava nelle immagini evocate; un azzurro profondo mi inebriava gli occhi, impressioni di freschezza, di luce abbagliante volteggiavano accanto a me e io, nel desiderio di afferrarle, senza osare il minimo movimento proprio come quando centellinavo il sapore della *madeleine* tentando di far giungere sino a me ciò che esse mi ricordava, rimanevo, a rischio di far ridere la fitta folla dei conducenti, a vacillare come un attimo prima con un piede sulla selce più alta, l'altro sulla selce più bassa».

⁶⁴ F. RIGOTTI, *Il pensiero delle cose*, Milano, Apogeo, 2007, p. 43.

L'importanza della finestra – o della porta – come soglia o, più precisamente, come interregno dell'attesa non si esaurisce nel rapporto tra due amanti, ma si estende alla manifestazione del miracolo, indice e preludio della successiva epifania.⁶⁵

6.5.3 L'ATTESA DEL MIRACOLO: DALL'ISTANTE PRIVILEGIATO ALL'EPIFANIA

Nell'economia delle liriche montaliane non è agevole individuare una netta distinzione tra l'attesa amorosa e quella del miracolo, poiché, sovente, la seconda coincide con la prima. In particolare nelle *Occasioni* – ma anche negli *Ossi* – il termine «segno», parola tematica centrale, ha il «significato scritturale di *signum*, cioè “miracolo”». ⁶⁶ Per chiarire meglio questo concetto, si può dire che il miracolo – testimoniato da un segno o un indizio – è preludio all'occasione, ovvero al recupero casuale di un momento di vita, spesso coincidente con un ricordo che riemerge all'improvviso, lacerando il monotono fluire del tempo.⁶⁷ Il carattere effimero di queste manifestazioni – i miracoli, che si presentano in modo sfuggevole e intermittente – si condensa in brevi momenti, negli istanti privilegiati appunto, grazie ai quali può emergere, dall'oscura regione della memoria, un ricordo vivo e pulsante.

La casualità del recupero memoriale e la natura labile di questi miracoli, fanno parte della dinamica che avvicina le epifanie montaliane alle intermittenze del cuore di Proust. Le numerose affinità tematiche, che delineano un *trait d'union* tra i due autori, non si esauriscono nelle liriche già prese in esame (*Delta*, *Incontro*, *Pareva facile giuoco* e *Sotto la pioggia*) ma si inseriscono all'interno di un quadro più ampio e sfaccettato.

Le attese, ad esempio, sono foriere di felicità in *Gloria del disteso mezzogiorno* («d'ora più bella è di là dal muretto», v. 7); di turbamento e assenza ne *Il canneto rispunta i suoi cimelli* («Sale un'ora d'attesa in cielo, vacua», v. 5) e in *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo*, dove una serie di segni («lo scoiattolo batte la coda a torcia sulla scorza./La mezzaluna scende col suo picco/nel sole che la smorza», vv. 1-4) sembra promettere l'epifania della donna amata, ma, soprattutto, è la

⁶⁵ Si confrontino per una più generale interpretazione di *Sotto la pioggia*, il saggio di T. DE ROGATIS, *Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di Sotto la pioggia, Punta del Mesco, Notizie dall'Amiata*, in «Allegoria», 62, a. XXII, luglio-dicembre 2010, pp. 7-17 (in parte già preso in esame nel capitolo precedente) e quello di L. BARILE, *Leggendo Sotto la pioggia*, in «Allegoria», 69-70, a. XXVI, gennaio-dicembre, 2014, pp. 211-224. Successivamente in L. BARILE, *Il ritmo del pensiero, Morale Sereni Zanzotto*, Macerata, Quodlibet studio, 2017, pp. 41-67.

⁶⁶ E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 94.

⁶⁷ Cfr. *Ivi*, p. LXXXVIII.

condizione di vita dell'io lirico, assimilabile in questo al Narratore della *Recherche*, costantemente pronto a intercettare i segnali nascosti nella quotidianità.

Questi «miracoli», che non poco devono al «plaisir» proustiano, capaci di modificare la percezione della realtà sono individuabili già a partire da *I limoni*.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il sussurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,

[...]

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta 25
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
Lo sguardo fruga d'intorno, 30
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.

[...]

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.

[...]

Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni; 45
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.

Dapprima i «silenzi» (v. 22) sospendono ogni attività: l'io lirico è in attesa che l'«ultimo segreto», lo «sbaglio di Natura», «il punto morto del mondo», «l'anello che non tiene», «il filo da disbrogliare» – modi differenti di rappresentare il miracolo – si manifesti, rivelando la verità nascosta. Quando l'attesa è terminata, il miracolo si schiude nel profumo dei limoni e

l'istante privilegiato coincide con il tramonto del sole (v. «quando il giorno più languisce»). Di notevole interesse – per altro già segnalata da Fabrizi (si veda il capitolo 5) – è la somiglianza tra i vv. 30-34 e le seguenti righe della *Recherche*: «à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au delà de l'image ou de l'odeur», dove la corrispondenza tra gli elementi costitutivi è sorprendente. Non da meno sono i punti di contatto con i campanili di Martinville – nella scena descritta nel *Du côté de chez Swann* – capaci di suscitare il «plaisir» quando «l'après-midi finissait», al tramonto, nello stesso periodo della giornata in cui si manifesta il «miracolo» ne *I Limoni*.⁶⁸

E se il Narratore della *Recherche* non demorde dinnanzi alla mancata rivelazione, ma anzi si predispone per cogliere la «réalité pressentie» – «Au tournant du chemin j'éprouvait tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville»⁶⁹ –, altrettanto può dirsi del soggetto lirico montaliano che, dopo aver visto svanire la possibilità dell'epifania («Ma l'illusione manca», v. 37), rivive la stessa sensazione una seconda volta, grazie al medesimo elemento: i limoni.⁷⁰ Si noti come la funzione del «malchiuso portone» al v. 43 coincida con quella della finestra: l'io lirico è collocabile, secondo la classificazione di Abignente, nella variazione *voyeuristica*⁷¹ – seppure in questo caso non vi sia un soggetto innamorato – e si posiziona all'esterno del portone, anche se scruta ciò che avviene al suo interno. Soglia tra la concreta realtà della vita e il mondo delle possibilità, il portone consente, grazie all'apparizione imprevista e improvvisa dei limoni, di rivivere, per un momento, la felicità e la pienezza dell'estate.

⁶⁸ Cfr. A. FABRIZI, *Montale e Proust*, cit., pp. 30 e 31.

⁶⁹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 177.

⁷⁰ Cfr. M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., pp. 176- 178. «Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au delà de l'image ou de l'odeur. [...] Au tournant d'un chemin j'éprouvait tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant [...]». «Poiché sentivo che quella tal cosa si trovava dentro di loro, rimanevo là immobile a guardare, a respirare, a sforzarmi di oltrepassare col pensiero l'immagine o l'odore. [...] Improvvisamente, a una svolta della strada, provai quel piacere speciale, che non assomigliava a nessun altro, nel vedere i due campanili di Martinville sui quali batteva il sole al tramonto [...]».

⁷¹ Cfr. E. ABIGNENTE, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, cit., p. 157. «In base alla posizione fisica e al punto di vista di chi aspetta si possono infatti individuare due varianti opposte dello stesso *topos*: una variante *domestica*, se lo sguardo dell'innamorato/a attraversa la finestra dall'interno della propria casa verso l'esterno della strada dalla quale spera che arrivi o ritorni la persona amata; una variante *voyeuristica* nel caso in cui invece l'innamorato/a cerchi di tenere sotto controllo o addirittura spiare, dall'esterno verso l'interno, attraverso la finestra, il comportamento e i gesti della persona amata».

Quasi una fantasia, lirica dalla datazione incerta, situata nella sezione *Movimenti* degli *Ossi* è, insieme a *Marezzò*, una raccolta degli elementi finora individuati:

Raggiorna, lo presento
da un albore di frusto
argento alle pareti:
lista un barlume le finestre chiuse.
Torna l'avvenimento 5
del sole e le diffuse
voci, i consueti strepiti non porta.
[...]

Ora m'affaccerò,
subisserò alte case, spogli viali.
[...]

Lieto leggerò i neri
segni dei rami sul bianco 20
come un essenziale alfabeto.
Tutto il passato in un punto
dinanzi mi sarà comparso.
[...]

Quasi una fantasia si apre con il sorgere del sole, secondo uno dei tre movimenti temporali individuati da Graziosi, quello della notte-alba. Generalmente è la luce piena del sole ad essere rappresentativa del tempo presente, ma non dissimile è la funzione che assume in questo caso l'aurora. Si vedano i vv. 1-3 e 5-6 in cui la luce è, in parte, schermata dalle finestre chiuse («lista un barlume le finestre chiuse», v. 4). Se la presenza delle finestre richiama in qualche modo altre liriche prese in considerazione, è pur vero che, in questo specifico caso, il soggetto lirico si trova in una posizione differente. Dapprima le finestre chiuse sono rappresentative di una netta divisione tra il mondo interiore del poeta e l'esterno, successivamente, affacciandosi (vv. 12-13 «Ora m'affaccerò,/subisserò alte case, spogli viali») si trova nella posizione opposta a quella *voyeuristica*, cioè nella *domestica*, che sottolinea, da un lato, l'immobilità della situazione, dall'altro la possibilità che un evento sia in procinto di realizzarsi. E, difatti, grazie a un codice – il segno, il miracolo – che solo l'io lirico sembra in grado di decifrare («Lieto leggerò i neri/segni dei rami sul bianco/ come essenziale alfabeto», v. 19-21) l'epifania si compie: «Tutto il passato in un punto/dinnanzi mi sarà comparso» (vv. 22-23). Il recupero involontario del ricordo è avvenuto con la stessa dinamica esplorata da Proust in diversi passaggi della *Recherche*.

Se *Quasi una fantasia* ripropone tematiche care all'universo proustiano, altrettanto può dirsi di

Marezzò:

[...]

Fuori è il sole: s'arresta
nel suo giro e fiammeggia. 10
Il cavo cielo se ne illustra ed estua,
vetro che non si scheggia.

Un pescatore da un canotto fila
la sua lenza nella corrente. 15
Guarda il mondo del fondo che si profila
come sformato da una lente.

Nel guscio esiguo che sciaborda,
abbandonati i remi agli scalmi,
fa che ricordo non ti rimorda 20
che torbi questi meriggi calmi.

Ci chiudono d'attorno sciami e svoli,
è l'aria un'ala morbida.
Dispaiono: la troppa luce intorbida.
Si struggono i pensieri troppo soli.

Tutto fra poco si farà più ruvido, 25
fiorirà l'onda di più cupe strisce.
Ora resta così, sotto il diluvio
del sole che finisce.

Un ondulamento sovverte
forme confini resi astratti: 30
ogni forza decisa già diverte
dal cammino. La vita cresce a scatti.

[...]

Ah qui restiamo, non siamo diversi.
Immobili così. Nessuno ascolta
la nostra voce più. Così sommersi
in un gorgo d'azzurro che s'infolta.

La dimensione temporale è quella del crepuscolo-sera, dato condiviso con *Delta* e *Incontro*. Il tramonto è rappresentato ai vv. 9-10 («Fuori è il sole: s'arresta/nel suo giro fiammeggia») e ai vv. 27-28 («Ora resta così, sotto il diluvio/del sole che finisce»), che simboleggia il qui e ora. Prima che i segnali si manifestino vv. 29-31 («Un ondulamento sovverte/forme confini resi

astratti») tutto intorno sembra divenire più silenzioso vv. 21-23 («Ci chiudono d'attorno sciami e svoli,/è l'aria un'ala morbida./Dispaiono: la troppa luce intorbida»), come avviene ne *I limoni*: «Meglio se le gazzarre degli uccelli/si spengono inghiottite dall'azzurro:/più chiaro si ascolta il sussurro/dei rami amici nell'aria che quasi non si muove», (vv. 11-14). Gli uccelli, presenza che, in entrambi i casi, incombe sull'io lirico, scompaiono poco prima del «miracolo», facendo sì che lo spazio diventi più calmo e silenzioso.

Se nella *Recherche* tutti gli oggetti hanno la stessa forza evocativa, nelle liriche montaliane, pare ci sia – secondo la visione di Fabrizio – un crescendo: prima lo spegnersi delle gazzarre o lo svanire degli uccelli, poi il sussurro dei rami e, infine, l'odore dei limoni o di un altro elemento. E quando, dopo i silenzi, il prodigio si verifica e l'incanto termina, il soggetto rimane nuovamente in attesa (vv. 61-62, «Ah, qui restiamo, non siamo diversi./Immobili così») come accade al Narratore della *Recherche* davanti ai campanili di Martinville: «Je restais là, immobile». ⁷²

Se, generalmente, l'istante privilegiato è sospeso tra la ricerca e l'attesa del «miracolo» in *Riviere* questo breve lasso temporale diviene anche, in modo più evidente, una finestra tra due mondi.

Riviere, bastano pochi stocchi d'erbaspada penduli da un ciglione sul delirio del mare; o due camelie pallide nei giardini deserti, e un eucalipto biondo che si tuffi tra frusci e pazzi voli nella luce; ed ecco che in un attimo invisibili fili a me si asserpano, farfalla in una ragna di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli.	5
Dolce cattività, oggi, riviere di chi s'arrende per poco come a rivivere un antico giuoco non mai dimenticato. Rammento l'acre filtro che porgeste allo smarrito adolescente, o rive: nelle chiare mattine si fondevano	15 20

⁷² Cfr. FABRIZI, *Proust e Montale*, cit., pp. 30-31.

dorsi di colli e cielo; sulla rena
dei lidi era un risucchio ampio, un eguale
fremer di vite,
una febbre del mondo; ed ogni cosa
in se stessa pareva consumarsi.
[...]

25

Composta nel 1920 e pubblicata nel 1922, la poesia è uno dei componimenti più remoti degli *Ossi*, portatrice di un «messaggio positivo di speranza» a cui Montale non vuole rinunciare nonostante «l'incupimento segnato dalle aggiunte del 1928». ⁷³ Tuttavia, anni dopo, questa collocazione porterà il poeta ad individuare in *Riviere* l'idea di una salvezza prematura, in contrasto con quanto avviene nelle liriche composte successivamente. ⁷⁴ I primi venticinque versi sembrano riproporre, in chiave marina, la tipica struttura delle intermittenze del cuore. L'«erbaspada», le «camelie pallide» e l'«eucalipto biondo», presenze vegetali tipiche della riviera ligure, sono gli elementi che veicolano il manifestarsi dell'epifania. Grazie alla loro visione, l'io lirico, d'improvviso («ed ecco che in un attimo/invisibili fili a me si asserpano», vv. 10-11) rivive nitidamente gli echi del suo passato. Le immagini vivide delle limpide mattine e della risacca («nelle chiare mattine si fondevano/dorsi di colli e cielo; sulla rena/dei lidi era un risucchio ampio», vv. 20-22) risorgono, con forza dirompente, dall'oblio della memoria, dove, a lungo, erano state sepolte.

La stessa “magia” coglie il Narratore della *Recherche*: attraverso «la virtù del filtro» (la *madeleine* intinta nel tè) – che sembra richiamare l'«acre filtro» di *Riviere* – rivede Combray:

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. [...] Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas [...] Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un istante identique venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi? Je ne sais. [...] Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. [...] la vieille maison gris sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là); et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'à soir et par tous les temps, le chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de

⁷³ E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 255

⁷⁴ Cfr. *Ivi*, p. 255.

porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela que prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.⁷⁵

La vista delle riviere e della loro vegetazione è il corrispettivo montaliano del gusto della *madeleine*. Si noti come anche in *Riviere* la luce si faccia portavoce del momento presente: l'io lirico arriva sul litorale e osservando le piante nel paesaggio marittimo si imbatte nel «miracolo». L'«istante privilegiato» è pronto ad emergere, richiamando i luoghi che il poeta osservava durante l'adolescenza. Le immagini che appaiono sono vivide (vv. 20-23) – così come lo è «il verde ai rami, ai muri il cinabrese» e «quasi anelli / alle dita non foglie mi si attorcono / ma capelli» (*Delta*) – rappresentazioni reali del passato nel presente. Proprio come accade nel passaggio sopra riportato della *Recherche*: Combray emerge dai meandri della memoria portando con sé non un pallido ricordo di ciò che era stato, ma la raffigurazione precisa di quanto vissuto in precedenza dal Narratore. Nell'episodio della *madeleine*, così come in altri frangenti della *Recherche*, il Narratore compie uno sforzo non indifferente per riuscire a cogliere quanto viene suggerito dal «plaisir» degli oggetti, cioè dalla capacità speciale e oscura che gli oggetti celano in sé, portatori misteriosi di una realtà, in apparenza, inconoscibile.

D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas

⁷⁵ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., pp. 44-47. «Ma nello stesso istante in cui il liquido al quale erano mischiate le briciole del dolce raggiunse il mio palato, io trasalii, attratto da qualcosa di straordinario che accadeva dentro di me [...] È tempo che mi fermi, la virtù del filtro sembra diminuire. È chiaro che la verità che cerco è dentro di me. La bevanda l'ha risvegliata, ma non la conosce [...] giungerà mai alla superficie della mia coscienza lucida quel ricordo, quell'istante remoto che l'attrazione di un identico istante è venuta così da lontano a sollecitare, a scuotere, a sollevare nel mio io più profondo? Non lo so. [...] E tutto a un tratto il ricordo è apparso davanti a me [...] la vecchia casa grigia verso la strada, di cui faceva parte la sua camera, venne come uno scenario di teatro a saldarsi al piccolo padiglione prospiciente il giardino e costruito sul retro per i miei genitori (cioè all'unico isolato lembo da me rivisto fino a quel momento); e, insieme alla casa, la città, da mattina a sera e con ogni sorta di tempo, la piazza dove mi mandavano prima di pranzo, le vie dove facevo qualche commissione, le strade percorse quando il tempo era bello. E come in quel gioco, che piace ai giapponesi, di buttare in una ciotola di porcellana piena d'acqua dei pezzettini di carta a tutta prima indefinibili che, non appena immersi, si stirano, assumono contorni e colori, si differenziano diventando fiori, case, figure consistenti e riconoscibili, così, ora, tutti i fiori del nostro giardino e quelli del parco di casa Swann, e le ninfee della Vivonne, e la brava gente del villaggio e le loro piccole abitazioni e la chiesa e tutta Combray e la campagna circostante, tutto questo che sta prendendo forma e solidità è uscito, città e giardini, dalla mia tazza di tè».

être de même nature. D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender? [...] Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? [...] Ce goût celui du petit morceau de madeleine que la dimanche matin à Combray [...] ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul.⁷⁶

In questo senso, a differenza di *Riviere* dove «invisibili fili» raggiungono senza sforzo il poeta, il riaffiorare del ricordo sembra più macchinoso, quasi ricercato, non immediatamente fruibile come in alcune poesie montaliane. Nei *Limoni* e in *Marezzò* aleggia tale aspetto, dove si congiungono ricerca e sospensione del tempo, insieme ad una certa incapacità di accedere a quanto è suggerito al soggetto da sensazioni esterne.

Se, come si è visto, gli *Ossi* sono ricchi di contatti con le tematiche proustiane, altrettanto può dirsi per le *Occasioni* che racchiudono nella loro struttura sia il concetto di attesa, sia quello di attimalità. I nuovi ambienti – non più spazi naturali, ma architetture tipiche della città – sono la nuova cornice entro cui risuonano le epifanie. Le presenze che emergono dai ricordi sono vitali, luminose e non scialbi fantasmi scoloriti dal tempo. Questa vivacità e precisione è possibile solo grazie alla memoria involontaria, l'unica, come si è già detto, in grado di fare rivivere la pienezza di un ricordo, trasportandolo dal passato al presente in una sovrapposizione temporale atipica.

Si legga *Punta del Mesco*:

Nel cielo della cava rigato
all'alba dal volo dritto delle pernici
il fumo delle mine s'inteneriva,
saliva lento le pendici a piombo.
Dal rostro del palabotto si capovolsero
le ondine trombettiere silenziose
e affondarono rapide tra le spume
che il tuo passo sfiorava.

5

Vedo il sentiero che percorsi un giorno
come un cane inquieto; lambe il fiotto,
s'inerpica tra i massi e rado strame
a tratti lo scancella. E tutto è uguale.
Nella ghiaia bagnata s'arrovella
un'eco degli scrosci. Umido brilla

10

⁷⁶ *Imi*, pp. 44-46. «Da dove era potuta giungermi una gioia così potente? Sapevo che era legata al sapore del tè e del dolce [...] Da dove veniva? Cosa significava? Dove afferarla? [...] Poso la tazza e mi volgo verso il mio spirito. Trovare la verità è compito suo. Ma in che modo? [...] Il sapore era quello del pezzetto di madeleine che la domenica mattina a Combray [...] zia Léonie mi offriva dopo averlo intinto nel suo infuso di tè o di tiglio».

il sole sulle membra affaticate
dei curvi spaccapietre che martellano.

15

Polene che risalgono e mi portano
qualche cosa di te. Un trapano incide
il cuore sulla roccia – schianta attorno
più forte un rombo. Brancolo nel fumo,
ma rivedo: ritornano i tuoi rari
gesti e il viso che aggiorna al davanzale, –
mi torna la tua infanzia dilaniata
dagli spari!

20

Punta del Mesco è una delle liriche in cui la dinamica delle intermittenze del cuore – o epifanie – si sviluppa in tutta la sua pienezza. Il soggetto lirico si muove in un paesaggio caratterizzato da forti contrasti: la cava da cui si sprigionano i fumi delle mine (vv. 1-4), spazio angusto, chiuso e soffocante da un lato, e il mare, arioso e aperto, dall'altro. Proprio da quest'ultimo elemento giunge il primo ricordo: la donna che cammina sulla riva, lambita dalle stesse onde in cui si immergono le polene delle navi (vv. 6-8). La vista del sentiero (v. 9) rimanda nuovamente al passato che sembra essere immutato (v. 12, «E tutto è uguale»). L'idea della perpetua iterazione del tempo, diverso eppure identico a se stesso, si declina con la stessa formula anche in *Costa San Giorgio*, subito successiva nella struttura del libro, (v. 25, «Tutto è uguale»).⁷⁷ L'immutabilità del paesaggio e la ciclicità del tempo sono indizi importanti che, ancora una volta, indicano la ripresa – o l'influenza – della coincidenza proustiana tra passato e presente. Quando infatti le «polene che risalgono» (v. 17) e, con maggiore forza, il rumore del trapano (vv. 18-20,) veicolano il ricordo della donna (vv. 17-18 e vv. 21-24) quello che si presenta agli occhi del poeta non è un'immagine sbiadita, ma la specificità di un trascorso di vita vissuta che riaffiora nella sua nitidezza. Se le polene fanno emergere qualche traccia della figura femminile, la vera intermittenza del cuore viene scatenata dal rumore del trapano sulla roccia (vv. 18.20), segnale che, grazie alla memoria involontaria, attiva l'epifania, in un crescendo che vede la propria origine nell'associazione tra il rumore della perforazione e l'antico trauma uditivo vissuto dalla donna, forse dovuto al rumore degli spari provenienti dal fucile da caccia del padre⁷⁸. Il soggetto lirico rivive, attraverso il ricordo, un istante della propria vita, trasposta dal passato al presente, dove gli avvenimenti, coincidendo, collimano

⁷⁷ Cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 203.

⁷⁸ Cfr. *Ivi*, p. 204.

creando una dimensione temporale sovrapposta e nulla. Il momento in cui passato e presente coincidono sancisce l'annullamento del tempo, poiché risulta difficile stabilire, da tale equivalenza, la dimensione prevalente. Il *topos* della finestra riecheggia al v. 22 («il viso che aggiorna al davanzale»), in una lirica destinata, ancora una volta ad Annetta/Arletta, che si rivela essere, in queste prime due raccolte poetiche, la figura femminile maggiormente legata ai temi del ricordo, delle epifanie e dell'oblio. La dinamica temporale di *Punta del Mesco* non si esaurisce nel complesso rapporto tra passato e presente, ma si intreccia con una dimensione ancora più remota: l'infanzia della donna.

La cecità visiva (v. 20, «brancolo nel fumo»), possibile metafora della memoria volontaria, si contrappone alla limpidezza del ricordo (v. 21, «ma rivedo»), scaturita da quella involontaria e si comporta da controaltare, a sostegno della potenza e della vividezza che solo un ricordo riemerso casualmente può avere.

La manifestazione del «miracolo» avviene in un'aria luminosa, costellata di uccelli (v. 2, «all'alba dal volo dritto delle pernici»), presenza faunistica che, insieme alla luce del giorno, sembra essere un elemento che si ripete in alcune liriche di impianto epifanico (*I limoni, Quasi una fantasia e Riviere*). Si noti anche l'utilizzo del trattino (–), che avrebbe la funzione di segnalare il fulcro dell'evento epifanico, ai vv. 18 e 22⁷⁹. Il trattino riveste la medesima funzione, come indicato da Blasucci, anche in *Vecchi Versi* (v. 48 e seguenti, «e fu per sempre...») e *Buffalo* (vv.12-13, «Mi dissi:/Buffalo! – e il nome agì»).

Segnali ed epifanie si rivelano anche in *Ecco il segno; s'innerva, Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo e L'anima che dispensa*. La possibilità di rivivere il passato è data, in tutte e tre le liriche, da un segnale chiave: «Ecco il segno; s'innerva/sul muro che s'indora» (vv. 1-2, *Ecco il segno; s'innerva*); «Nel pino lo scoiattolo/batte la coda a torcia sulla scorza./La mezzaluna scenda col suo picco/nel sole che la smorza» (vv. 1-4, *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo*); «il suo disegno/è là che insiste *do re la sol sol*» (vv. 10-11, *L'anima che dispensa*). Come già indicato nel capitolo precedente, de Rogatis nota una correlazione tra i vv. 10 e 11 di *L'anima che dispensa* e la *Sonata di Vinteuil*⁸⁰. Nello specifico è possibile ipotizzare un riferimento alla «*petite phrase*», ripresa dalla *Sonata n.1 in re minore*, op. 75 di Saint-Saëns, come indicato da Proust nella dedica a Lacrosette nell'aprile del 1918⁸¹. Se nella prima e nella terza lirica, l'epifania si realizza in

⁷⁹ *Inv*, p. 203.

⁸⁰ *Inv*, pp. 122 e 124.

⁸¹ M. PROUST, *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1994, p. 262. «Mes souvenirs sont plus précis pou la Sonate. Dans la mesure où la réalité m'à servi, mesure très faible à vrai dire, la petite phrase de cette Sonate, et je ne l'ai

tutta la sua intensità (vv. 5-10, «Il passo che proviene/dalla serra sì lieve,/non è felpato dalla neve, è ancora/tua vita, sangue tuo nelle mie vene», *Ecco il segno; s'innerva* vv. 6-8, «La tua voce è quest'anima diffusa./Su fili, su ali, al vento, a caso, col/favore della musa o d'un ordigno,/ritorna lieta o triste», *L'anima che dispensa*) lo stesso non può dirsi della seconda. Infatti, in *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo*, («A un soffio il pigro fumo trasalisce/si difende nel punto che ti chiude», ai vv. 5-6) si intuisce la difficoltà di manifestarsi della donna, nonostante la presenza dei segnali indicatori. Il poeta ha, comunque, la certezza che la donna sia sul punto di palesarsi («Nulla finisce, o tutto, se tu folgore/lasci la nube», vv. 7-8) a differenza di quanto avviene nelle liriche in cui la speranza lascia il posto all'oblio.

6.6 LA MEMORIA VERSO L'OBLIO

Si sa che Proust nella sua opera non ha descritto una vita così com'è stata, ma una vita quale la ricorda colui che l'ha vissuta. Ma ci siamo espressi in modo ancora impreciso e troppo grossolano. Poiché qui, per l'autore che ricorda, la parte principale non è affatto svolta da ciò che egli ha vissuto, ma dal lavoro del suo ricordo, dalla tela di Penelope della sua memoria. O non sarebbe meglio dire dalla tela di Penelope del suo oblio? La 'memoria involontaria' di Proust non è forse assai più vicina all'oblio che a ciò che comunemente si chiama ricordo? E quest'opera della memoria spontanea, in cui il ricordo è la trama e l'oblio l'ordito, non è forse il contrario dell'opera di Penelope, piuttosto che la sua copia? Poiché qui il giorno disfà ciò che aveva fatto la notte. Ogni mattino, quando ci svegliamo, teniamo in mano, per lo più debolmente, solo per qualche frangia il tappeto dell'esistenza vissuta, quale l'ha tessuto in noi l'oblio. Ma ogni giorno disfà il tessuto, gli ornamenti dell'oblio con l'agire pratico, e, ancor di più, con il ricordare legato alla prassi. È per questo che Proust alla fine ha trasformato i suoi giorni in notti, per dedicare tutte le sue ore all'opera, indisturbato, nella stanza buia, alla luce artificiale, per non lasciarsi sfuggire nessuno degli intricati arabeschi.⁸²

Nella concezione proustiana, l'oblio può essere inteso come il contenitore in cui giacciono tutti i ricordi di cui non si abbia più memoria. Come fa notare Walter Benjamin, oblio e memoria involontaria sono strettamente interconnessi, poiché senza la presenza di quest'ultima non sarebbe possibile recuperare nessuno dei frammenti passati immersi nella palude della dimenticanza.

jamais dit à personne, est (pour commencer par la fin), dans la soirée Saint-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre d'une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas».

⁸² W. BENJAMIN, *Per un ritratto di Proust*, in ID., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p.36.

L'attenzione nei confronti di questa tematica, percorre tutta la storia della letteratura, seppur con intenti diversificati. Se, infatti, Prometeo dona all'umanità l'oblio semplicemente come rimedio alla sofferenza e al dolore, lo stesso non avviene nell'*Odissea*, dove la fenomenologia del ricordo assume, sfumature molto più complesse. L'oblio riveste, dunque, sia ruoli salvifici che terrifici: si pensi a Dante, dove tale tematica tocca il livello più alto durante l'ascesa al Paradiso⁸³; Petrarca («Passa la nave mia colma d'oblio»); ad alcuni versi foscoliani («Involve tutte le cose l'oblio nella sua notte») o, ancora, a Leopardi. Non da meno sono gli esempi europei: dagli uomini senza passato di Kafka agli «uomini vuoti» di Eliot, fino ad arrivare, in territorio francese, a Baudelaire e Flaubert che vissero il presente come «malattia mortale» del tempo in bilico tra un futuro sgretolato e l'impossibilità di resurrezione del passato.⁸⁴

Se per Baudelaire e Flaubert il passato sembra irrecuperabile, altrettanto non può dirsi per Proust che, pur temendo la dissolvenza dei ricordi, riconosce e mette a fuoco le funzioni della memoria involontaria, l'ultimo baluardo a cui aggrapparsi per recuperare il tempo perduto. Difatti, non è consentito all'uomo di disporre dei propri ricordi volontariamente, ma sono il tempo, il caso e gli oggetti quotidiani, a fare in modo che si possa accedere nuovamente a frammenti più o meno estesi della propria storia passata.

L'importanza dell'oblio all'interno della concezione della *Recherche* emerge sin dal primo volume, quando vengono introdotti i concetti di memoria volontaria e involontaria. Questa tesi – che vede l'oblio come principio primo su cui fondare la futura riemersione dei ricordi – è supportata da Giovanni Macchia:

Bisogna dunque perdere per cercare di conquistare ciò che nel tempo viene perduto. Nella sua mnemoterapia, dove l'arte di dimenticare sembra il presupposto esistenziale dell'arte del ricordare, Proust affonda spesso nell'oblio con ebbrezza, quasi con gratitudine. Egli sa che l'oblio è una delle forme del tempo. Come c'è una geometria nello spazio, c'è una psicologia nel tempo ove i calcoli di una psicologia piana non sono più esatti perché non tengono più conto di quella forma che il tempo riveste: l'oblio appunto, che è un possente strumento di adattamento alla realtà in quanto distrugge a poco a poco un passato che sopravvive, in costante contraddizione con la realtà stessa. Perciò una memoria *sans défaillance* non sembra affatto capace di studiare i fenomeni della memoria stessa. E l'oblio non era una forza distruttrice. Era una grande forza intermittente che lotta contro ogni dolore, contro la gelosia, contro l'amore, e finisce

⁸³ «Nel ciel che più de la sua luce prende/fu'io, e vidi cose che ridire/né sa né può chi di là sù discende; perché appressando sé al suo disire/nostro intelletto si profonda tanto,/che dietro la memoria non può ire». *Par.* I, vv. 4-6.

⁸⁴ Cfr. F. RELLA, a cura di, *La malattia del tempo. Baudelaire e Flaubert*, in ID. *La memoria e l'oblio*, Bologna, Pendragon, 2002, p.111.

per avere ragione. Modificando per noi l'aspetto degli esseri, riesce ad alterare la nozione di tempo. Grazie all'oblio noi possiamo ritrovare intermittenemente l'essere che noi fummo.⁸⁵

L'oblio – mondo sommerso, ma non perduto – è «una delle forme del tempo», tramite il quale non solo è possibile riacquistare i ricordi, ma anche conoscere o riconoscere la molteplicità degli “io” che caratterizza l'essere umano durante l'evolversi della propria esistenza.

Les jours anciens recouvrent peu à peu ceux qui les ont précédés, sont eux-mêmes ensevelis sous ceux qui les suivent. Mais chaque jour ancien est resté déposé en nous comme, dans une bibliothèque immense où il y a de plus vieux livres, un exemplaire que sans doute personne n'ira jamais demander. Pourtant que ce jour ancien, traversant la translucidité des époques suivantes, remonte à la surface et s'étende en nous qu'il couvre tout entier, alors, pendant un moment, les noms reprennent leur ancienne signification, les êtres leur ancien visage, nous notre âme d'alors, et nous sentons, avec une souffrance vague mais devenue supportable et qui ne durera pas, les problèmes devenus depuis longtemps insolubles et qui nous angossaient tant alors. Notre «moi» est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne.⁸⁶

In queste poche righe, tratte da *Albertine disparue*, si condensano tre degli elementi che costituiscono le fondamenta su cui si basa la cattedrale proustiana: io, oblio e tempo. L'io proustiano, pur essendo molteplice, si caratterizza per la sua unicità. Difatti, seppur stratificato e scomposto, non cessa mai di essere unitario. Tuttavia, è la percezione di sé, del proprio essere, o al contrario, l'oblio della propria mutevolezza, ad essere centrale in questo discorso. L'identità dell'individuo può essere colta solo nel presente, nella dimensione attimale dell'*hic et nunc*, dove l'io altro non è che un flusso costante, seppur mutevole, nel

⁸⁵ G. MACCHIA, *L'angelo della notte*, cit., p. 112.

⁸⁶ M. PROUST, *Albertine disparue*, IV, cit., p. 124-125. «I vecchi giorni coprono a poco a poco quelli che li hanno preceduti, e vengono a loro volta sepolti da quelli che li seguono. Ma ciascuno dei giorni passati è rimasto depositato in noi come un'immensa biblioteca dove dei libri più antichi c'è un esemplare di cui nessuno, probabilmente, farà, mai richiesta. E tuttavia, basta che questo vecchio giorno, attraversando la traslucidità delle epoche successive, risalga alla superficie e si distenda nel nostro essere, coprendolo per intero, perché per un istante i nomi riprendano il loro vecchio significato, gli esseri il loro vecchio volto e noi il nostro animo d'allora, e sentiamo con una sofferenza vaga, ma fattasi sopportabile e destinata a non durare, i problemi da molto tempo divenuti irrisolti che allora ci angosciavano tanto. Il nostro io è fatto della sovrapposizione dei nostri stati successivi. Ma questa sovrapposizione non è immutabile come la stratificazione d'una montagna. Incessanti sollevamenti fanno affiorare alla superficie strati più antichi».

Tempo. Nella concezione proustiana convivono due io: quello profondo e quello superficiale. Il primo non è mai celato sotto al secondo e, al contrario, rappresenta la sua ombra, pur essendo, quest'ultima quasi sempre inafferrabile e inconoscibile.⁸⁷

Oltre ad essere deposito memoriale e contenitore dei molteplici io, l'oblio è anche – come evidenzia Macchia – «strumento di adattamento alla realtà in quanto distrugge a poco a poco un passato che sopravvive, in costante contraddizione con la realtà stessa». E poiché «la *réalité* ne se forme que dans la *mémoire*» diviene lampante l'importanza di questo elemento nell'organicità della struttura della *Recherche*.⁸⁸

In Montale il discorso sembra più complesso, ma – come verrà mostrato – si costituisce delle stesse dinamiche proustiane.

Torniamo ancora una volta alla distinzione tra memoria volontaria e involontaria. Se la prima è il volontario ripensamento a determinati momenti, la seconda scaturisce in modo autonomo attraverso fattori esterni alla coscienza del soggetto. Come descritto da Antici, nel primo caso ricordare significa *rivivere* – seppur marginalmente – nel secondo *capire*.⁸⁹ Le liriche montaliane possono essere così distinte in due diverse categorie: da un lato troviamo quelle ascrivibili alla memoria episodica, dall'altro quelle riconducibili alla memoria epifanica. La prima, che coincide con lo stesso stadio memoriale di Petrarca – il quale mette in relazione il tempo soggettivo con quello universale – è tipica degli *Xenia*. Ci si trova di fronte a una sorta di «cronaca emotiva» che racconta un episodio accaduto, generalmente all'interno di una dimensione domestica. Questa memoria volontaria si limita a evidenziare le differenze tra il «passato-presenza» e il «presente-assenza», senza riuscire in alcun modo a decifrare nuovi livelli della realtà. In modo diametralmente opposto si comporta invece la memoria epifanica, riscontrabile soprattutto nelle *Occasioni*, totalmente coincidente con quella involontaria. Se, attraverso la memoria episodica è il soggetto che compie un'incursione volontaria nel proprio passato, qui è il passato che genera un'interferenza nel presente.

Ed è proprio questa seconda tipologia di memoria che scaturisce dall'oblio. L'interesse di Montale per questo tema è rintracciabile sin dagli *Ossi di seppia*. Cominciando da *In limine* («qui

⁸⁷ Cfr. L. FERRARI, *Beckett e Proust. Il fardello di Saturno e il sacramento della memoria*, in *Non dimenticarsi di Proust*, cit., pp. 87-121: pp.120-121. Per un ulteriore approfondimento relativo alla molteplicità dell'io in Proust, si consulti: R. BODEI, *Risorgere da se stessi: Bergson e Proust*, in ID. *Destini personali: l'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 117-135.

⁸⁸ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 182.

⁸⁹ Cfr. I. ANTICI, «Lo stupore di un ricordo»: *Montale tra memoria episodica e memoria epifanica*, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Antici%20Ilena.pdf>, consultato il 15 marzo 2017.

dove affonda un morto/viluppo di memorie,/orto non era ma reliquiario», vv. 3-5) emergono, in tutta la raccolta, continui riferimenti alla fuggevolezza della memoria e alla riemersione dei ricordi dalle oscure pieghe dell'oblio. La memoria è «grigia» (*Ripenso al tuo sorriso*, v.11), «scialba» (*Valmorbia*, v.11), «stancata» (*Fine dell'infanzia*, v.38) «dilavata» (*Marezzò*, v. 54), ma in grado di riaffiorare, dopo essere stata a lungo sepolta, in superficie: «ed affiori memoria, più palese/dall'oscura regione ove scendevi» (*Delta*, vv. 7-8).

La memoria inglobata dall'oblio è tematica centrale ne *Il canneto rispunta i suoi cimelli* e *Cigola la carrucola del pozzò*. Il primo componimento, legato alla figura di Annetta/Arletta si apre con la descrizione di uno scorcio ligure, inondato dall'afa estiva («Il canneto rispunta i suoi cimelli/nella serenità che non si ragna:/l'orto assetato sporge irti ramelli/oltre i chiusi ripari, all'afa stagna», vv. 1-4) e prosegue con uno degli elementi tipici della poesia montaliana: l'attesa («Sale un'ora d'attesa in cielo», v. 5). Nell'ultima quartina, compaiono i riferimenti alla donna:

Assente, come manchi in questa plaga
che ti presente e senza te consuma: 10
sei lontana e però tutto divaga
dal suo solco, dirupa, spare in bruma.

Annetta è assente, probabilmente morta. Il poeta sente che l'arrivo della donna – o meglio del suo ricordo – è imminente (v.10), ma questa percezione svanisce in un attimo: tutto si dissolve nella nebbia (v. 12) che ricorda i vv. 16-17 di *Casa sul mare* («Tu chiedi se così tutto svanisce/in questa poca nebbia di memorie»).

In *Cigola la carrucola del pozzò*, dopo l'iniziale intermittenza («Trema un ricordo nel ricolmo secchio,/nel puro cerchio un'immagine ride» vv. 3-4), il ricordo svanisce e il passato scompare («Accosto il volto a evanescenti labbri:/si deforma il passato, si fa vecchio,/appartiene ad un altro...», vv. 5-7) sprofondando, nuovamente, nei recessi dell'inconscio («Ah che già stride/la ruota, ti ridona all'atro fondo,/visione, una distanza ci divide» vv. 8-10), dove la distanza tra presente e passato, e tra ricordo e oblio, è rappresentata dalla cavità del pozzo, che separa il soggetto lirico dall'immagine della donna apparsa nel secchio⁹⁰.

Il timore che i ricordi superstiti vengano inghiottiti dal tempo, spingono il soggetto lirico ad avanzare una supplica: «Non recidere forbice, quel volto,/solo nella memoria che si sfolla» (vv. 1-2, *Non recidere, forbice, quel volto*). La nebbia («non fare del grande suo viso in ascolto/la

⁹⁰ Cfr. E. MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 109.

mia nebbia di sempre», vv. 3-4), così come avviene ne *Il canneto rispunta i suoi cimelli* (vv.) e in *Casa sul mare* (vv.), è metafora dell'oblio, mentre l'immagine dell'acacia recisa («E l'acacia ferita da sé scrolla/il guscio di cicala», vv. 6-7) rappresenta il soggetto lirico defraudato dai suoi ricordi. Il «guscio di cicala» è quanto resta dei ricordi, spazzati via dall'indifferenza del tempo. La poesia sembra sottolineare l'accezione negativa dell'oblio, che pare manifestarsi come un vortice incapace di rendere qualsiasi immagine passata.

Nelle *Occasioni*, all'oblio parziale di *Keepsake* («Fatinitza agonizza in una piega/di memoria, di Tonio resta un grido») – titolo esplicativo che ha lo stesso significato della parola francese *souvenir* – seguono casi di oblio assoluto⁹¹. A questa ultima tipologia, può essere ascritta *La casa dei doganieri* che, sin dal titolo, introduce il tema centrale della lirica: il confine. Questo limite, rappresentato simbolicamente dalla dogana, si estende alla relazione tra presenza e assenza e tra memoria e oblio. Il varco («Il varco è qui?», v. 19) – che potrebbe rappresentare la contiguità tra il presente e il tempo perduto – introduce un riferimento acquatico («Ripullula il frangente/ancora sulla balza che scoscende...», vv.19-20). Come spesso accade nelle prime due raccolte montaliane, l'acqua, e, in questo specifico caso, il moto ondoso, nel suo perpetuo movimento, suggeriscono l'incessante e indifferente trascorrere del tempo. L'oblio che in apparenza potrebbe apparire, anche in questa lirica, come un vicolo cieco è, in realtà, l'unico modo per raggiungere e rivivere il proprio passato.

L'ipotesi che Montale derivi da Proust la concezione che la memoria scaturisca dall'oblio, viene confermata dal poeta stesso: «Diamo il tempo alla memoria di compiere il suo primo e più importante ufficio: dimenticare».⁹² L'innegabile affinità di pensiero, non lascia margine a molti dubbi e diviene ancora più evidente se confrontata con la modalità di lavoro montaliana che sembra ricalcare le stesse dinamiche assunte da Proust prima di riuscire a procedere alla stesura della *Recherche*.⁹³ «Quando accade qualcosa, un fatto, un episodio che riguarda la mia vita, non mi dico mai: ecco ne farò una poesia. Questa riscoperta avviene in me lungo tempo

⁹¹ Cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. XCI.

Nella lirica (*Keepsake*) si fa riferimento a *Fatinitza*, opera composta nel 1876 e musicata da Franz Von Suppé, la cui conclusione è una riflessione sulla progressiva scomparsa dei ricordi. Cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, p. 28.

⁹² E. MONTALE, *Nel nostro tempo*, Biblioteca dell'istituto accademico di Roma, Milano, Rizzoli, 1972, p. 49. Trad. inglese a cura di Alastair Hamilton, *Poet in our time*, New York Urizen Books, 1976.

dopo».⁹⁴ Dimenticare diviene *conditio sine qua non* per entrambi gli autori e, il ricordo, mediato da epifanie e involontarie memorie, è una pura conseguenza di tale dinamica, casuale e assolutamente imprevedibile.

⁹⁴ G. NASCIMBENI, *Montale, biografia di un poeta*, Milano Longanesi, 1986, p.137.

7

DAL RICORDO ALLA LUCE: LA SPECIFICITÀ DEGLI OGGETTI

7.1 DAL SOGGETTO ALL'OGGETTO: NUOVE FORME DI NARRATIVA E DI POESIA

Le poetiche di Proust e Montale si sviluppano attraverso la sperimentazione di un vincolo indissolubile tra memoria e tempo, ma tale nesso, come si è visto, viene supportata nella sua dinamicità narrativa dalle intermittenze del cuore o epifanie. Queste ultime, infatti, sono l'unico strumento in grado di trasporre il passato nel presente, permettendo così al soggetto di rivivere ricordi che sembravano per sempre perduti. Tuttavia, la potenza di tale fenomeno, generato esclusivamente dalla memoria involontaria, non potrebbe manifestarsi senza un intermediario fondamentale: l'oggetto epifanico.

Come si è osservato nell'analisi effettuata nel capitolo precedente, gli oggetti (o gli effetti prodotti dagli oggetti: si pensi al rumore del trapano in *Punta del Mesco*, vv. 18-20 o alla *petite phrase* di Vinteuil suonata al pianoforte nella *Recherche*) sono lo strumento generatore della reminiscenza.

Un' ipotetico inventario degli elementi presenti nella poesia montaliana e nella prosa proustiana condurrebbe alla compilazione di un catalogo costituito da una tale varietà di oggetti – materiali e immateriali – da rendere necessario uno studio dedicato esclusivamente a questa tematica. In questa sede, e in particolare nel presente capitolo, vengono prese in considerazione due diverse tipologie di oggetti: quelli epifanici e quelli ricordo.

Prima di condurre tale studio risulta necessario indagare quei fenomeni letterari (in particolare francesi e italiani) che, a partire dalla prima metà dell'Ottocento, sono forieri di un nuovo modo di intendere gli oggetti, spostando e ridefinendo l'attenzione sino ad allora dedicata esclusivamente al soggetto.

A partire dal XIX secolo e in riferimento al panorama letterario francese, gli oggetti acquisiscono – anche sulla base del nuovo assetto socio-economico – un valore e una funzionalità differenti rispetto a quanto avveniva nei secoli precedenti, divenendo così referenti narrativi carichi di valenze simboliche e strutturali.¹

L'interesse attribuito all'oggetto materiale in letteratura sembra diventare direttamente proporzionale all'aumentare della produzione delle merci all'interno del sistema capitalistico, pur subendo un processo di defunzionalizzazione: come dichiara Francesco Orlando ne *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, nelle società nelle quali predomina il modello capitalista la letteratura si presenta come un'immensa raccolta di antimerci.² Esiste dunque «un rapporto speculare tra l'inondazione di oggetti funzionali che l'Europa conobbe nell'Ottocento, e la massa di oggetti non funzionali che invece si depositò nella sua letteratura»³. Di fatto, gli oggetti non solo assumono valenze simboliche e assurgono al ruolo di protagonisti nelle poetiche otto-novecentesche, ma perdendo la loro funzionalità primaria, si trasformano in oggetti desueti che, spesso, si prestano ad essere impiegati con modalità differenti rispetto all'utilizzo destinato loro alla nascita.

Questa innovativa tendenza, che inizia a serpeggiare già nel Settecento, si consolida all'inizio degli anni Trenta del secolo successivo, in modo particolare nei testi di Balzac, Hugo e George Sand⁴. Tuttavia, uno dei primi riferimenti all'interesse riservato agli oggetti materiali viene messo in risalto in alcune righe dei *Mémoires d'outre-tombe*:

Sachez donc, arrière-neveux, que cette chambre était une chambre à l'italienne, murs nus, badigeonnés en blanc, sans boiseries ni tapisserie aucune, large plinthe ou bandeau coloré au bas, plafond avec un cercle à trois filets, corniche peinte en rosaces bleues avec une guirlande de feuilles de laurier chocolat, et au-dessous de la corniche, sur le mur, des rinceaux à dessins rouges sur un fond vert américain. Çà et là, de petites gravures françaises et anglaises encadrées. Deux fenêtres avec rideaux de coton blanc. Entre les fenêtres un miroir. Au milieu de la chambre, une table de douze couverts au moins, garnie de sa toile cirée à fond élevé, imprimé de roses et de fleurs diverses. Six chaises avec leurs coussins, recouverts d'une toile rouge à carreaux écossais. Une commode, trois couchettes autour de

¹ M. CARAION, *Objets en littérature au XIX siècle*, in «Images Re-vues», 4, 2007, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/116>, consultato il 18 settembre 2017.

² Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

³ C. GIORGIO, *L'oggetto e la sua trasfigurazione nei romanzi di Muriel Spark e Laura Mancinelli*, tesi di dottorato in Culture e Letterature comparate, Università di Roma 3, XXIV ciclo, 2012, p. 107.

⁴ A tale proposito si confronti G. GIRIMONTI GRECO – S. MARTINA – M. PIAZZA (a cura di), *Proust e gli oggetti*, Firenze, Le Càriti Editore, 2012, p. 11 e per quanto riguarda la rilevanza della descrizione degli ambienti urbani (anch'essi classificabili come oggetti) P. PELLINI, *La descrizione*, Bari, Laterza, 1998, p. 52.

la chambre ; dans un angle, auprès de la porte, un poêle de faïence vernissée noir, et dont les faces présentent en relief les armes de Bavière ; il est surmonté d'un récipient en forme de couronne gothique.⁵

È il 21 maggio del 1833 e Chateaubriand – bloccato in un villaggio bavarese dai doganieri austriaci – dopo avere descritto minuziosamente anche la serratura, conclude il passaggio sopra riportato con le seguenti parole: «Cette page de Mémoires fera plaisir à l'école littéraire moderne», denunciando, in modo ironico, «une tendance chosiste à éliminer l'âme au profit d'un morceau de tapisserie, d'un bouton de porte ou plus généralement de tous les avatars de la matière, divinité des temps nouveaux».⁶ Attraverso questa affermazione allusiva, l'autore dei *Mémoires* diviene testimone dei cambiamenti che occorrono nella modernità letteraria, facendo notare, seppur di sfuggita, quanto stesse avvenendo: gli oggetti materiali giungono a conquistare uno spazio talmente ampio e inaspettato da suscitare nei lettori e nello stesso Chateaubriand una sensazione di perplessità e sconcerto.⁷

Tale cambiamento risulta evidente soprattutto nell'opera di Balzac; l'autore, infatti, maestro del «realismo atmosferico», secondo la definizione proposta da Auerbach⁸, delega intenzionalmente agli oggetti una serie di compiti innovativi, in grado di suggerire l'atmosfera

⁵ F.R. DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, vol. I, IV Partie, Livre III, Chap. II, Paris, Gallimard, 1951, p. 688.

⁶ P. BERTHIER, *Voyage autour de ma chambre*, in *Chateaubriand et les choses*, a cura di F. Schuerewegen, Amsterdam, Brill-Rodopi, 2013, pp. 19-26: p. 24.

Per *Chosisme* si intende il movimento fondato da Robbe-Grillet «così chiamato in virtù del fatto che voleva proporre un linguaggio in grado di rappresentare le cose (*choses*, in francese) senza che l'intermediario del linguaggio letterario portasse ad una falsificazione o alla costruzione delle cose stesse. Per restituire agli oggetti la medesima sostanza che essi avevano nella realtà, Robbe-Grillet auspicava perciò l'adozione di quello che secondo lui doveva essere il linguaggio naturale (e neutrale) della scienza». Cfr. M. CANEPARI, *Viaggio intersemiotico nel linguaggio della scienza. Vol. I: Prospettive e teorie*, Roma, Nuova Cultura, 2013, p. 43

⁷ Cfr. G. GIRIMONTI GRECO – S. MARTINA – M. PIAZZA (a cura di), *Proust e gli oggetti*, cit., p. 12.

⁸ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I e II, traduzione italiana a cura di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1967. Edizione originale: E. Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946.

«In tutta la sua opera [...] Balzac ha sentito i luoghi, e in verità i più diversi, come un'unità organica, anzi demoniaca, e ha cercato di trasmettere questa sensazione al lettore. Non soltanto, come Stendhal, egli ha collocato gli uomini, di cui con serietà narra la sarte, nella loro cornice storica e sociale esattamente circoscritta, ma ha inoltre inteso questo legame come necessità; ogni spazio si tramuta per lui in un'atmosfera morale e sensibile di cui s'imbevono il paesaggio, la casa, i mobili, le suppellettili, gli abiti, i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l'agire e la sorte degli uomini, e in cui poi la situazione storica generale a sua volta appare come un'atmosfera totale abbracciante tutti i singoli spazi della vita. È degno di nota il fatto che questo gli è riuscito ottimamente e nella maniera più legittima per la media e piccola borghesia di Parigi e per la provincia, e che invece spessissimo la sua rappresentazione della classe elevata gli riesce melodrammatica, falsa e, contro le sue intenzioni, perfino comica. E nemmeno in altre occasioni è libero dall'iperbole melodrammatica; ma, mentre questa è solo assai di rado e a proposito degli strati infimi e medi arriva a toglier verità all'insieme, invece, a proposito dell'alta società, anche intellettuale, non giunge a creare l'atmosfera genuina. Tale realismo atmosferico di Balzac è un prodotto della sua epoca; è esso stesso parte e prodotto d'un'atmosfera», pp. 243-244.

del racconto e assolvere alla funzione sia di segnali sia di indicatori di situazioni di crisi. Balzac, con un procedimento del tutto simile a quello cinematografico – e che Genette descrive come il «procedimento della carrellata in avanti»⁹ – si inoltra nella descrizione dell'ambiente per poi soffermarsi sui singoli oggetti, veicoli rivelatori anche del carattere del personaggio a cui sono associati.

La maison où s'exploite la pension bourgeoise appartient à madame Vauquer. Elle est située dans le bas de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète par une pente si brusque et si rude que les chevaux la montent ou la descendent rarement. Cette circonstance est favorable au silence qui règne dans ces rues serrées entre le dôme du Val-de-Grâce et le dôme du Panthéon, deux monuments qui changent les conditions de l'atmosphère en y jetant des tons jaunes, en y assombrissant tout par les teintes sévères que projettent leurs coupes. [...] Le long de cette façade, entre la maison et le jardinet, règne un cailloutis en cuvette, large d'une toise, devant lequel est une allée sablée, bordée de géraniums, de lauriers-roses et de grenadiers plantés dans de grands vases en faïence bleue et blanche. [...] La façade, élevée de trois étages et surmontée de mansardes, est bâtie en moellons, et badigeonnée avec cette couleur jaune qui donne un caractère ignoble à presque toutes les maisons de Paris. [...] Rien n'est plus triste à voir que ce salon meublé de fauteuils et de chaises en étoffe de crin à raies alternativement mates et luisantes.¹⁰

⁹ G. GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, p. 59. Edizione originale: G. GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

Per carrellata in avanti si intende che «La macchina da presa scorre sui binari, con un movimento – rispetto alla scena – orizzontale, oppure avanti/indietro», cfr. P. BERTETTO *Introduzione alla storia del cinema*, Torino, Utet, 2008, p. 350.

Per approfondire il rapporto tra Balzac e il cinema si consulti: A.M. BARON, *Balzac cinéaste*, Méridiens Klincksieck, Paris 1990. Mentre per il rapporto che intercorre tra Balzac e gli oggetti: J. FRÖLICH, *Balzac, l'objet et les archives romantiques de la création*, in «L'année balzacienne», Paris, Presses Universitaires de France, 2001, I, pp.147-157, consultabile anche online: <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-145.htm>, consultato il 15 giugno 2017; P.O. BOUCHARD, *Lecture et écriture de l'objet: la géographie imaginaire chez Balzac et Butor*, in «Études littéraires», Vol. 44, n. 1, Hivier 2013, consultabile anche all'indirizzo: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2013-v44-n1-etudlitt0825/1018471ar/>, consultato il 14 giugno 2017; M. EIGELDINGER, *La philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine Reprints, 1998.

¹⁰ H. BALZAC, *Le père Goriot*, Paris, Larousse, 2010, p. 33. «La casa dove viene gestita la pensione appartiene alla signora Vauquer. Si trova nella parte bassa di rue Neuve-Sainte-Geneviève, nel punto in cui il suolo declina verso rue de l'Arbalète con una pendenza talmente brusca e ripida che i cavalli la risalgono o la discendono raramente. La qual cosa è propizia al silenzio che regna in quelle strade strette tra la cupola del Val-de-Grâce e la cupola del Panthéon, due monumenti che mutano le condizioni dell'atmosfera conferendole delle tonalità gialle, tutto incupendo con le tinte severe proiettate dalle due cupole. [...] Lungo la facciata, tra la casa e il giardinetto, c'è un acciottolato a conca, largo una tese, davanti al quale corre un vialetto sabbioso, bordato di gerani, oleandri e melograni in grandi vasi di ceramica blu e bianca. [...] La facciata, alta tre piani e sormontata da mansarde, è costruita in pietra intonacata di quel colore giallo che dà un'aria volgare a quasi tutte le case di Parigi. [...] Non c'è spettacolo più triste di quel salotto ammobiliato con poltrone e sedie coperte di stoffa a righe alterne opache e lucide». Traduzione italiana a cura di Elina Klersy Imberciadori. (H. BALZAC, *Papà Goriot*, Milano, Garzanti, 2010).

La descrizione della casa per pensionanti della signora Vauquer (*Père Goriot*) presenta il meccanismo individuato da Genette: con uno spostamento progressivo in avanti Balzac mostra prima il quartiere, poi la facciata della casa e infine l'interno dell'abitazione, con un'attenzione via via sempre più incentrata sul dettaglio.

La cheminée en pierre, dont le foyer toujours propre atteste qu'il ne s'y fait de feu que dans les grandes occasions, est ornée de deux vases pleins de fleurs artificielles, vieilles et encagées, qui accompagnent une pendule en marbre bleuâtre du plus mauvais goût. [...] Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échanrées, ternies, des ronds de moiré métallique, des piles d'assiettes en porcelaine, épaisse, à bords bleus, fabriquées a Tournai. [...] Enfin, là règne la misère sans poésie; une misère économe, concentrée, râpée. Si elle n'a pas de fange encore, elle a des taches; si elle n'a ni trous ni haillons, elle va tomber en pourriture. Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de madame Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes, et fait entendre son rourou matinal.¹¹

La sovrabbondanza degli oggetti che costellano la fatiscente pensione della signora Vauquer – tutti ascrivibili per la loro decadenza al mondo letterario delle reliquie e delle rovine, magistralmente tratteggiato da Francesco Orlando – conduce, attraverso il «procedimento della carrellata in avanti» e senza mai staccare l'«inquadratura» come in un piano sequenza,¹² all'apparizione della donna.

Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en traînant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue

¹¹ H. BALZAC, *Le père Goriot*, cit., p. 35. «Il caminetto in pietra, il cui focolare sempre pulito sta a dimostrare che vi si accende il fuoco solo nelle grandi occasioni, si fregia di due vasi pieni di fiori artificiali, ormai vecchi e accartocciati, che inquadrano una pendola di marmo bluastro di pessimo gusto. [...] Su credenze appiccicose, lungo le pareti, sono posate caraffe sbreccate, opache, dischi di metallo marezzato, pile di piatti di spessa porcellana a bordi blu, fabbricati a Tournai. [...] Vi regna insomma la miseria senza poesia; una miseria parsimoniosa, concentrata, logora. Se ancora non è insozzata, ha però delle macchie; se non ha buchi, né stracci, non ci vorrà molto perché imputridisca. Questa stanza è al massimo del suo splendore quando, verso le sette del mattino, il gatto della signora Vauquer, precedendo la padrona, salta sulle credenze dove annusa il latte contenuto nelle varie tazze coperte dai piatti e fa sentire le sue fusa mattutine».

¹² «La nozione di piano-sequenza implica l'idea di un'inquadratura – un piano – che svolge da sola il ruolo di un'intera scena». La macchina da presa segue la scena senza alcuno stacco, rendendo questa tecnica, come sostiene André Bazin, realistica poiché rispetta la durata della «realtà». Il piano sequenza lascia «che gli eventi si dispieghino liberamente di fronte all'obiettivo. In qualche modo il piano-sequenza condivide con la realtà fenomenica una struttura caotica, piena di pause e di incongruenze, là dove il montaggio classico punta a eliminare tutto ciò che non serve al racconto». cfr. P. BERTETTO *Introduzione alla storia del cinema*, Torino, Utet, 2008, p. 87.

comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation et dont madame Vauquer respire l'air chaudement fétide sans être écœurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. [...] Quand elle est là, ce spectacle est complet.¹³

L'ambiente e gli oggetti anticipano e riflettono, come esplicitato dallo stesso Balzac, il carattere della vedova, cosicché al narratore onnisciente spetta il compito di intervenire nel racconto attraverso giudizi e considerazioni di ordine estetico e morale, volti a svelare la verità che si cela negli oggetti e negli spazi in cui si svolgono i fatti narrati. La descrizione balzachiana, trasformandosi da attributo accessorio del racconto a strumento di significazione, anticipa i processi narrativi volti a svelare le caratteristiche implicite dei personaggi, creando un ambiente sospeso, ricco di notazioni sensoriali e psicologiche legate agli oggetti presenti nell'ambiente circostante.¹⁴

Tali oggetti – colmi di un tacito potenziale narrativo – vengono caricati di un'ulteriore incombenza: quella storica. Ad esempio, nella *Cousine Bette* di Balzac, la famiglia del barone Hulot – che vive in una casa arredata da vecchi mobili in stile Impero a quarant'anni di distanza dalla caduta di Napoleone – dimostra che il suo destino è intrinsecamente legato alla parabola di Bonaparte, così come nel *Pierrette*, il salotto dei Rogron ripropone lo stile lussuoso dei caffè parigini alla vigilia dell'avvento di Luigi Filippo.¹⁵

Come evidenziato da Mariolina Bertini, nella *Prefazione a Proust e gli oggetti*, il valore storico degli oggetti balzachiani è l'elemento che maggiormente attira l'attenzione di Proust:¹⁶

Et un ameublement apparaissait ainsi comme une sorte d'histoire où côté à côté l'individu, la profession, la classe avaient arrêté leur présence, fixé

¹³ H. BALZAC, *Le père Goriot*, cit., p. 36. «Poco dopo compare la vedova, bardata di un'ampia cuffia di tulle sotto cui pende una crocchia spettinata di capelli finti, che cammina strascicando le pantofole sformate. La faccia vecchiotta, paffutella, al cui centro spunta un naso a becco di pappagallo, le manine grassocce, la figura rotonda da topo di chiesa, il corpetto troppo pieno e svolazzante sono in armonia con la stanza dove trasuda la sventura, si è annidata la speculazione, e di cui la signora Vauquer respira l'aria calda e fetida senza esserne nauseata. La sua faccia fresca come una prima brinata autunnale, gli occhi rugosi, la cui espressione passa dal sorriso stereotipato delle ballerine all'amaro cipiglio dell'esattore, tutta la sua persona infine spiega la pensione, come la pensione implica la persona. [...] Quando lei è presente, lo spettacolo è completo».

¹⁴ Per un approfondimento del «realismo atmosferico» in Balzac, si confronti E. AUERBACH, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.

¹⁵ Cfr. M. BERTINI, *Prefazione a Proust e gli oggetti*, cit., pp. 12

¹⁶ Cfr. M. BERTINI, *Prefazione a Proust e gli oggetti*, cit., pp. 12-13.

leur vie, exprimé leur rêve, déposé leur mémoire. Et c'est comme sur les chartes, sur le grimoire poudreux de l'histoire, qu'un Balzac pouvait se pencher sur un appartement comme pour déchiffrer et, d'après la forme des choses, ressusciter les générations des hommes.¹⁷

Il narratore del *Jean Santeuil* – riferendosi in questo brano alle dimore della borghesia e dell'aristocrazia della prima metà del XIX secolo – nota come, «una crescente uniformità stia sostituendosi, alla fine dell'Ottocento, alle caratteristiche spiccate, 'parlanti' delle abitazioni studiate da Balzac».¹⁸ Nella *Recherche* – tenendo come riferimento il procedimento messo in atto da Balzac – si assiste al mantenimento della funzione storica degli oggetti, la quale diviene tuttavia marginale ed episodica.¹⁹ Pur sulla scia della “decifrazione” balzachiana, «nel mondo di Proust, il confine tra l'io e gli oggetti che lo circondano si fa umbratile, problematico, precario».²⁰

Nella modernità, dopo il costituirsi di un modello economico basato sul capitalismo, gli oggetti si trasformano in merci. Cambiando il proprio statuto da oggetto a merce, il valore d'uso si tramuta in valore di scambio e nasce il desiderio, avversato da Marx e, sul versante letterario, da Rilke, di accumulare beni, piuttosto che godere del loro utilizzo.²¹ L'attenzione all'oggetto-merce si collega all'oggetto-feticcio – destituito, da Freud, sulla scia di Binet, dai

¹⁷ M. PROUST, *Jean Santeuil*, in *Jean Santeuil précédé de Les Plaisir et le jours*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1971, pp. 434-435.

¹⁸ M. BERTINI, *Prefazione a Proust e gli oggetti*, cit., p. 12.

¹⁹ Cfr. M. BERTINI, *Prefazione a Proust e gli oggetti*, cit., pp. 12. «Non mancheranno tuttavia nella *Recherche* gli oggetti colti – sulla scia di questo procedimento balzachiano – come tracce e segnali di un divenire storico: dalla bicicletta su cui sfreccia l'emancipata Albertine ai primi aerei che solcano il cielo, dal telefono che annulla le distanze agli abiti femminili influenzati dalle fogge delle uniformi nel clima patriottico della guerra del '14. E i successivi appartamenti nei quali si svolgerà l'ascensione social di Odette saranno attentamente 'decifrati' da Proust quasi a dimostrare che il compito attribuito a Balzac in *Jean Santeuil* non ha toccato i propri limiti estremi nella *Comédie Humaine*».

²⁰ *Ivi*, p. 15 e si confronti anche, per quanto riguarda la “decifrazione” balzachiana, M. BERTINI, *Honoré de Balzac: scritti teorici in I cadaveri nell'armadio. Sette lezioni di teoria del romanzo*, a cura di G. Bosco e R. Sapino, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 53-73

²¹ Nel 1925 Rilke esprime il suo timore per il processo di mercificazione degli oggetti, in una lettera indirizzata a Witold von Hulewicz (*Lettera a Witold von Hulewicz*, in: R.M RILKE, *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2000, pp. 644-646). Gli oggetti che fino a quel momento, come indicato da Butor (M. BUTOR, *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959*, Milano, Il Saggiatore, 1961) hanno valenza per lo più affettiva, si riducono, secondo Rilke ad «apparenze di cose, parvenze di vita». A tale proposito si confronti G. AGAMBEN, *Stanza. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 44-45 e A. OTTIERI, *I numeri, le parole: sul Furor mathematicus di Leonardo Sinisgalli*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 95-96.

Marx introduce la teoria del feticcio della merce, che si pone alla base del capitalismo. Tale teoria indica che nel sistema capitalistico la merce non è solamente un oggetto materiale, ma assume valore sociologico e antropologico. «A prima vista, una merce sembra una cosa triviale, ovvia. Dalla sua analisi, risulta che è una cosa imbrogliatissima, piena di sottigliezza metafisica e di capricci teologici. Finché è valore d'uso, non c'è nulla di misterioso in essa, sia che la si consideri dal punto di vista che soddisfa, con le sue qualità, bisogni umani, sia

risvolti che lo legavano alle teorie patologizzanti della follia e della degenerazione²² – come obiettivo dei desideri umani, inserito in «un sistema di relazioni che li colloca all'interno di una storia: la storia di un'educazione, di una *Bildung*, di una vita, segnata da illusioni, delusioni, manie, ossessioni, ecc.»²³

Accanto alle teorie marxiste (oggetto-merce) e freudiane (oggetto-feticcio) si colloca la tesi di Husserl che cerca di cogliere l'essenza degli oggetti attraverso l'unico dato indubitabile: la coscienza. La nuova filosofia porta alla nascita di una nuova categoria di oggetti: i noemi, elementi oggettivi dati dall'esperienza in grado di sottrarsi all'incessante progressione dello spazio-tempo e alla frammentazione cui la percezione è costantemente sottoposta.²⁴ Come illustrato nell'*Introduzione a Proust e gli oggetti*, se, ad esempio, «la percezione di un albero come oggetto iscritto nella realtà [...] si realizza per momenti successivi, permettendo continue integrazioni e correzioni in una frammentarietà parcellizzante riferita a quello « “stesso” oggetto» il «darsi dell'oggetto intenzionale alla coscienza» non permette all'individuo di tornare a valutare la propria autopercezione per apportare correzioni o chiarimenti.²⁵ Ne consegue che, in tal modo, l'oggetto venga esperito nella sua essenza, senza l'indebita modificazione data dalla percezione soggettiva.

Diametralmente opposta alla produzione degli oggetti-merci, la visione fenomenologica husserliana indica una via per recuperare il valore dell'oggetto che «passa attraverso la constatazione che l'intenzionalità lo mostra e lo costruisce come il centro di una fitta rete di ricordi, anticipazioni e protezioni, adombramenti e chiarimenti, riempimenti e lacune con cui strutturiamo e diamo forma al mondo»²⁶. Inoltre Husserl, appropriandosi di una metafora

che riceva tali qualità soltanto come prodotto di lavoro umano. È chiaro come la luce del sole che l'uomo con la sua attività cambia in maniera utile a se stesso le forme dei materiali naturali. P. es. quando se ne fa un tavolo, la forma del legno viene trasformata. Ciò non di meno, il tavolo rimane legno, cosa sensibile e ordinaria. Ma appena si presenta come merce, il tavolo si trasforma in una cosa sensibilmente sovransensibile. Non solo sta coi piedi per terra, ma, di fronte a tutte le altre merci, si mette a testa in giù, e sgomitola dalla sua testa di legno dei grilli molto più mirabili che se cominciasse spontaneamente a ballare». K. MARX, *Il Capitale*, Roma, Newton Compton, 2013, p. 789.

²² Per approfondire gli studi sull'oggetto-feticcio, si consulti: A. BINET, *Le Fétichisme dans l'amour*, Paris, Payot, 2001 (trad. it. *Il feticismo in amore*, a cura di P. Savoia, Pisa, ETS, 2011) e S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, trad. di M. Montinari, in *Opere*, a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1966-80, vol. 4.

²³ S. MARTINA - M. PIAZZA, *Introduzione a Proust e gli oggetti*, cit., p. 24.

²⁴ «Il noema è il vero “fenomeno”, cioè il cardine intorno a cui la vita coscienziale, intenzionante, e il mondo oggettivo, ruotano come ante della stessa porta. Il noema è in qualche modo la cerniera tra la vita della coscienza e il mondo». T. TUPPINI, *Husserl*, Milano, Corriere della sera, Edizione digitale, 2014.

²⁵ Cfr. S. MARTINA - M. PIAZZA, *Introduzione a Proust e gli oggetti*, cit., p. 28 e H. HUSSERL, *Ricerche Logiche*, Milano, Il Saggiatore, 1968, Vol. II.

²⁶ S. MARTINA - M. PIAZZA, *Introduzione*, in *Proust e gli oggetti*, p. 29. A tale proposito consultare anche R. BODEI, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, pp. 37-42.

cara a John Stuart Mill, cioè quella di linguaggio come cannocchiale, mostra come la fenomenologia porti all'illuminazione di un nuovo tipo di oggetti di impianto tecnologico, in particolare a quelli legati al linguaggio fonetico e grafico e agli strumenti ottici.²⁷

In ambito letterario, è di Baudelaire il merito di avere colto l'irreversibilità del feticismo e della merce. La sua poesia, infatti, rappresenta la nuova arte moderna, «in cui valore d'uso e valore di scambio vengono fatti deflagrare attraverso lo *choc* della *correspondance*».²⁸ Per la prima volta, il soggetto, ritirandosi, lascia il posto agli oggetti, i quali configurano «un microcosmo chiuso, di forte portata allegorica» e l'opera d'arte stessa «diventa immagine della merce, in un trascendimento che ne coglie l'intima essenza, cioè il principio per cui essa, in quanto feticcio, è presenza dell'assenza».²⁹ «L'aura di gelida intangibilità» dice Giorgio Agambèn «che comincia da questo momento a circondare l'opera d'arte è l'equivalente del carattere di feticcio che il valore di scambio imprime alla merce».³⁰

Si pensi al «cassetton» («Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,/De vers, de billets doux, de procès, de romances», vv. 2-3, *Spleen II*) – il quale fa le veci del più tipico scrigno – contenitore che svolge una duplice funzione: da un lato luogo di raccolta di «bilanci, di versi, di biglietti d'amore, di processi, di romanze», dall'altro rappresenta «la funzione secondaria memoriale-erotica dei suoi contenuti».³¹ La serie degli oggetti baudelariani «emana una

²⁷ «In quanto intuiti, pensanti, esaminati teoricamente, gli oggetti vengono posti come realtà effettive, in una modalità d'essere qualsiasi: ora, noi non dobbiamo rivolgere il nostro interesse teoretico a questi oggetti, non dobbiamo porli come realtà effettive, così come si presentano o hanno validità nell'intenzionalità di quegli atti. Al contrario: proprio quegli atti, che finora non sono mai stati oggettuali, debbono ora diventare oggetti di apprensione e di posizione teoretica; in nuovi atti dell'intuizione del pensiero, dobbiamo osservarli, analizzarli nella loro essenza, descriverli, trasformarli in oggetti di un pensiero empirico o ideante». H. HUSSERL, *Ricerche logiche*, cit., p. 275.

²⁸ S. MARTINA - M. PIAZZA, *Introduzione a Proust e gli oggetti*, cit., p. 24.

²⁹ S. GULIZIA, voce «Oggetti desueti», in R. CESERANI – M. DOMENICHELLI – P. FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, vol. II, p. 1722.

³⁰ G. AGAMBÈN, *Stanza. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, cit., p. 51.

³¹ C. BAUDELAIRE, *I fiori del Male*, testo francese a fronte, traduzione italiana a cura di G. Raboni, Torino, Einaudi, 2014.

«J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans./Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,/De vers, de billets doux, de procès, de romances,/Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,/Cache moins de secrets que, mon triste cerveau./

C'est une pyramide, un immense caveau,/Qui contient plus de morts que la fosse commune./— Je suis un cimetière abhorré de la lune,/Où comme des remords se traînent de longs vers/Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers./Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,/Où gît tout un fouillis de modes surannées,/Qui les pastels plaintifs et les pâles Boucher,/Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché./Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,/Quand sous les lourds flocons des neigeuses années/L'ennui, fruit de la morne incuriosité,/Prend les proportions de l'immortalité./— Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!/Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,/Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;/Un vieux

depressione quasi sinistra», come se i resti del passato «aspirassero, più che compiacenza, ripugnanza». Anche la «bocchetta» (*Le flacon*), unico contenuto dell'armadio, è a sua volta contenitore del passato.³² I ricordi sono veicolati dai residui del profumo e sembrano essere carichi di dolcezza e di inebriamento, ma il lessico utilizzato «insiste nel tradire una mortuaria distanza dal passato».³³

Per la prima volta, nella storia della poesia, gli oggetti costituiscono un piccolo mondo dall'elevato potere simbolico. Questi, insieme ai processi di memoria, non hanno più valore in rapporto alla realtà del tempo ormai trascorso, ma vigono «entro una rete di relazioni metaforiche o simboliche che coinvolgono l'io – come nel secondo *Spleen*».³⁴ Si nota infatti, l'intenzione costante di associare l'io lirico agli oggetti presenti: il soggetto viene metaforicamente paragonato a un mobile ricolmo di ricordi e questi ultimi, a loro volta, al contenuto materiale del «cassetto».

sphinx ignoré du monde insoucieux,/Oublié sur la carte, et dont l'hwneur farouche/Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.»

Traduzione italiana a cura di G. Raboni. «Ho dentro più ricordi che se avessi mill'anni./Un gran mobile ingombro di verbali e romanze,/letterine d'amore, bilanci, poesie,/di grevi ciocche avvolte in ricevute,/non nasconde i segreti che nasconde/il mio triste cervello. È una cripta, una piramide/immensa, con più morti della fossa comune./– Eccomi: un cimitero che la luna aborrisce/e dove lunghi vermi vanno, come rimorsi,/senza posa all'assalto dei morti che ho più cari;/un salotto decrepito, gremito/d'oggetti fuori moda fra le rose appassite,/i pastelli lagnosi e i pallidi Boucher/che profumano, soli, come bocchette aperte./Niente uguaglia in lunghezza quei giorni zoppicanti/che sotto i fiocchi grevi delle annate di neve/la noia, triste frutto dell'incuriosità,/prende misura d'immortalità./– E tu ormai non sei altro, materia della vita!/che un granito assediato da un labile terrore,/immerso nella bruma d'un Sahara profondo;/vecchia sfinge obliata dal mondo indifferente/e che le mappe ignorano e soltanto/ai raggi del tramonto ferocemente canta!».

F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, p. 148.

³² C. BAUDELAIRE, *I fiori del Male*, cit.,

«Il est de forts parfums pour qui toute matière/Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre./En ouvrant un coffret venu de l'Orient/Dont la serrure grince et rechigne en criant,/Ou dans une maison déserte quelque armoire/Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,/Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,/D'où jaillit toute vive une âme qui revient./Mille pensées dormaient, chrysalides funèbres,/Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,/Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,/Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or./Voilà le souvenir enivrant qui voltige/Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le Vertige/Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains/Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;/II la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,/Où, Lazare odorant déchirant son suaire,/Se meut dans son réveil le cadavre spectral/D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral./Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire/Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire/Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,/Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,/Je serai ton cercueil, aimable pestilence!/Le témoin de ta force et de ta virulence,/Cher poison préparé par les anges! liqueur/Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon coeur!»

³³ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 148.

³⁴ *Ivi*, p. 148.

7.2 TRA OGGETTI EPIFANICI E OGGETTI RICORDO

La confluenza delle nuove poetiche dell'oggetto nel romanzo proustiano si declina, attraverso la mediazione e la rielaborazione dell'autore, in una nuova categoria di oggetti definibili come oggetti epifanici, che si situano in antitesi rispetto agli oggetti ricordo.

Questa bipartizione si inserisce in un contesto caratterizzato principalmente da una linea narrativa fortemente ancorata alla memoria e alla temporalità, tematiche centrali nella *Recherche*, e ampiamente riprese da Montale negli *Ossi* e nelle *Occasioni*, come mostrato nel capitolo precedente.

La critica (si veda il capitolo 5) è ritornata più volte sulla funzione delle epifanie – o intermittenze del cuore – come centro da cui si dipanano le poetiche dei due autori, trascurando però l'importanza che gli oggetti rivestono in questa dinamica. Se è vero che il fenomeno epifanico è il *leitmotiv* che percorre l'opera dei due autori, non si può ignorare come tali reminiscenze si sviluppino sempre attraverso un oggetto epifanico, tramite insostituibile per la rievocazione del passato e la salvazione temporale, sviluppando così una linearità intrinseca che unisce oggetto-memoria-tempo.

Prima di procedere oltre è necessario definire l'estensione semantica da attribuire al termine *oggetto* in questo contesto: risulta opportuno chiarire la polisemia sottesa a questa categoria, la quale incorpora sia gli elementi materiali sia i fenomeni immateriali da essi originati, quali i suoni, le luci e i profumi. Vanno poi inseriti in questo sistema anche i paesaggi che contengono entrambe le tipologie di oggetti, ampliando l'estensione di quelli impalpabili – come l'aria e la luce – qui non necessariamente vincolati agli elementi materiali.

Chiarito quali tipologie oggettuali rientrano in questo studio, è possibile procedere all'individuazione delle caratteristiche che distinguono gli oggetti ricordo da quelli epifanici, per poi analizzarle all'interno di alcuni passaggi scelti. I primi agiscono tramite l'attivazione della memoria volontaria, quindi attraverso la volontà esplicita del soggetto di recuperare un ricordo, con un'operazione che si rivela altamente fallibile in quanto non in grado di riportare alla luce un'immagine nitida e coincidente con il passato vissuto. Invece, i secondi – che rappresentano la vera innovazione proustiana – operano attraverso la memoria involontaria, l'unica in grado di recuperare il tempo perduto.

Gli oggetti ricordo, meno rilevanti rispetto a quelli epifanici nella poetica proustiana, appaiono più raramente nella *Recherche*, ma uno degli esempi più interessanti riguarda l'episodio della camera di Albertine:

je n'avancais dans la chambre qu'avec une prudence infinie, je me plaçais de façon à ne pas apercevoir la chaise d'Albertine, la pianola sur les pédales duquel elle appuyait ses mules d'or, un seul des objets dont elle avait usé et qui tous, dans le langage particulier que leur avaient enseigné mes souvenirs, semblaient vouloir me donner une traduction, un version différente, m'annoncer une seconde fois la nouvelle de son départ.³⁵

Il Narratore, ancora inconsapevole della morte di Albertine, vaga per le stanze che hanno condiviso fino a poche ore prima. La ragazza è scomparsa, o meglio è fuggita, e gli oggetti sono ricordi visivi immediati, dolorosi e vibranti. Nessuna intermittenza del cuore, nessuno scatto epifanico: la memoria volontaria è sufficiente a innescare il ricordo che prende forma in un luogo specifico – la casa del protagonista – dove i due avevano condiviso la loro breve e intensa relazione. Tuttavia, il ricordo è ben diverso da quello tipico provocato dagli oggetti epifanici, poiché la sedia e la pianola sono collegamenti diretti ad Albertine. La narrazione si concentra in una dimensione ristretta sia a livello spaziale – tutto accade nella stanza – sia temporale, dove il tempo, intrinsecamente connesso alla memoria e agli oggetti ricordo, segue un percorso cronologico lineare, privo della discontinuità tipica dei ricordi provocati dalle intermittenze del cuore, dove passato e presente si intrecciano scombinando il tradizionale fluire degli eventi.

Questo tipo di situazioni, caratteristico degli episodi incentrati su elementi per lo più materiali, non sembra manifestarsi né negli *Ossi* né nelle *Occasioni*, ma prende forma e dilaga nelle liriche destinate a Mosca. Pur essendo questo studio incentrato esclusivamente sulle prime due raccolte montaliane, risulta necessario – per meglio comprendere tale fenomeno e accostarlo agli episodi epifanici – mostrare almeno un esempio tratto da *Satura*.

La tua parola così stenta e imprudente
resta la sola di cui mi appago.
Ma è mutato l'accento, altro il colore.
Mi abituerò a sentirti o a decifrarti

³⁵ M. PROUST, *Albertine disparue*, IV, cit., pp. 13-14. «mi muovevo nella stanza con una prudenza infinita, mi mettevo in modo da non scorgere la sedia di Albertine, la pianola sui cui pedali appoggiava le sue pannelle dorate, tutti gli oggetti di cui aveva fatto uso e che, nel linguaggio particolare insegnato loro dai miei ricordi, sembrava volessero darmi una traduzione, una versione diversa, annunciarmi una seconda volta la notizia della sua partenza».

nel ticchettio della telescrivente,
nel volubile fumo dei miei sigari di Brissago.

L'interdipendenza e la complementarità degli elementi materiali e immateriali, generalmente riscontrabile in presenza di oggetti epifanici, emerge anche in questo intenso brano degli *Xenia*. I due oggetti ricordo sono la telescrivente e i sigari, ma è «nel ticchettio» e «nel volubile fumo», entità incorporee, che il poeta ritrova la moglie defunta. In questa lirica dedicata a Drusilla Tanzi, è il soggetto che compie un'intenzionale incursione nel passato, a differenza di quanto avviene in presenza degli oggetti epifanici.

L'io lirico, collegando gli oggetti alla quotidianità vissuta con la donna, li innalza a strumenti in grado di veicolare misteriosi messaggi con il passato e l'aldilà, ma tali elementi (la telescrivente e i sigari) non mostrano alcuna caratteristica associabile agli scatti epifanici.

Così come avviene nell'episodio di Albertine, anche in *Xenia I*, 8, e più in generale nelle liriche dedicate a Mosca, il tempo si muove in senso logico e consequenziale, all'interno di una dimensione quasi esclusivamente domestica, a differenza di quanto accade negli *Ossi* e nelle *Occasioni*. «In tutti gli *Xenia* l'attimo viene dilatato nel recupero memoriale di oggetti comuni appartenuti a Mosca che si trasformano in esche per il ricordo», dice Antici, il quale aggiunge, andando a sottolineare quanto già evidenziato nel testo proustiano sopra riportato, che

la memoria per Mosca si concentra tutta in un lasso di tempo breve (qualche anno) e solo in luoghi realmente condivisi con lei. Questa fase poetica ha per Montale funzione di catarsi, come memoria 'immobile', non apre squarci di verità sul presente, ma serve a vivere il lutto e ricordare l'oggetto amato e perduto.³⁶

Esattamente come accade nell'episodio di Albertine. Seppure ancora inconsapevole della morte della ragazza, il protagonista della *Recherche* vive un'anticipazione del lutto: gli oggetti ricordo innescano una rapida associazione con la ragazza e con la perdita che l'ha appena colpito, generando un dolore lancinante, che si ripeterà più acuto e prolungato nel momento in cui la scomparsa dell'amata sarà concreta e irreversibile.

³⁶ I. ANTICI, "Lo stupore d'un ricordo": Montale tra memoria episodica e memoria epifanica, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Antici%20Ilena.pdf>, consultato il 31 giugno 2017.

Gli oggetti ricordo accompagnano dunque una fase cronologica lineare, circoscritta tendenzialmente in uno spazio delimitato e chiuso, dove il soggetto ha una funzione attiva nell'innescare l'associazione oggetto-donna amata.

All'opposto, in tutte le situazioni in cui ci si trova in presenza di un episodio epifanico, lo spazio è mutevole – si passa dall'interno domestico al paesaggio marino – mentre il tempo si disintegra, frammentandosi. Il soggetto, totalmente passivo, 'subisce' un'involontaria riemersione del passato.

Come si è visto nel capitolo precedente, gli oggetti epifanici montaliani di diretta ascendenza proustiana sono molteplici. Ovviamente non si parla di elementi totalmente coincidenti – non c'è nessuna traccia della *madeleine*, ad esempio – bensì di una poetica degli oggetti in grado di abbracciare il fenomeno della memoria involontaria. Questi oggetti sono accomunati dalle medesime caratteristiche: sono elementi appartenenti alla quotidianità – strumenti musicali, utensili, ecc. – in grado di stimolare i sensi attraverso gli odori, i sapori o i rumori che da loro provengono, dunque non grazie alla loro composizione materiale ma tramite la loro parte intangibile. Ed è proprio quest'ultimo punto a sancire definitivamente la correlazione che intercorre tra i due autori. Non è infatti la *madeleine* in se stessa a fare riemergere le giornate a Combray, ma è il suo sapore una volta intinto nel tè, così come non sono gli stivali del Narratore a riportare alla memoria il ricordo della nonna, ma il gesto che il protagonista compie per slacciarli. E ancora, è la musica della *petite phrase* di Vinteuil ad animare i sentimenti di Swann e non il pianoforte su cui viene suonata. Lo stesso avviene nelle poesie di Montale (per l'analisi approfondita si rimanda al capitolo precedente), dove gli elementi in grado di provocare un'epifania sono, tra gli altri, la musica (*L'anima che dispensa*, «è il suo disegno/ è là che insiste *do re la sol sob*», vv.10-11) e il rumore del trapano (*Punta del Mesco*, «Un trapano incide/il cuore sulla roccia – schianta attorno/più forte un rombo. Brancolo nel fumo,/ ma rivedo: ritornano i tuoi rari / gesti e il viso che aggiorna al davanzale», vv. 18-22). La correlazione – peraltro già segnalata – tra la *Sonata* di Vinteuil e la trama musicale di *L'anima che dispensa* rafforza le correlazioni tra i due autori, che sembrano sfruttare maggiormente gli effetti prodotti dagli oggetti, piuttosto che gli oggetti stessi per rievocare il passato sepolto nell'oblio. Se però Proust usa questa modalità esclusivamente con gli oggetti di carattere epifanico, va sottolineato come Montale la sfrutti anche in relazione agli oggetti ricordo, preponderanti in *Satura*.

È inoltre possibile riscontrare in entrambi gli autori la distinzione operata da Francesco Orlando a proposito degli oggetti desueti.

Il fiore disseccato non si sarà conservato per caso, tra le pagine ingiallite di un quaderno, se è ricordo periodicamente commovente d'una persona scomparsa e d'un giorno remoto. Ma solo un cadaverino vegetale, passibile di disfarsi tra le dita, può sostenere questa funzione di rimembranza: non è solo per l'insufficienza dei tempi corti alle lontananze della memoria, è in virtù della sua stessa freschezza, che il fiore non vi si presterebbe fino a quando resta colorito e profumato.³⁷

Il recupero e la valorizzazione degli oggetti desueti – e nel nostro caso anche epifanici – si innesta sulla loro defunzionalizzazione, ovvero sulla perdita del loro valore di utilizzo; ed è solo in questo modo che è possibile rivalutare l'oggetto come generatore o portatore di nuovi significati e, nel caso degli oggetti proustiani e montaliani, come veicolo memoriale. L'importanza degli oggetti non risiede dunque nel loro valore materiale o nel loro utilizzo, ma nella capacità, di fare riemergere il passato.

Il tempo perduto, veicolato dagli oggetti, si innesta nel presente, e risulta evidente come queste due linee temporali rivelino almeno tre livelli differenti di realtà. Il primo è l'*hic et nunc*, il luogo dove si inserisce il ricordo; il secondo è l'oblio, contenitore del passato; mentre il terzo coincide con la sovrapposizione temporale tra passato e presente che si palesa allorquando gli oggetti epifanici diventano veicolo per la memoria.

Questa triplice dinamica, topica delle manifestazioni epifaniche, è presente in entrambi gli autori e si determina sui diversi piani del reale grazie alla luce, la cui presenza è fondante tanto in Proust quanto in Montale.

7.3 LA LUCE

L'importanza che rivestono le agnizioni scatenate da oggetti materiali non è secondaria al rilievo che è necessario attribuire anche a momenti immateriali. La musica, i sapori, gli odori, i rumori, sono veicolo di epifanie tanto quanto un corredo di oggetti concreti. A questo proposito, la luce gode di una posizione primaria sia come elemento incorporeo a sé stante, sia attraverso elementi materiali che divengono veicolo per la sua propagazione (lampade,

³⁷ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 12.

candele, lanterne magiche, ecc). A differenza degli oggetti epifanici che non agiscono mai in modo indipendente, ma esclusivamente attraverso un'attivazione determinata dal loro utilizzo – è infatti l'elemento impalpabile (musica, odori, ecc.) che ne scaturisce a provocare le reminiscenze –, la luce agisce spesso in modo autonomo, svincolata da qualsiasi supporto. Nell'esperienza proustiana e montaliana questo fenomeno non si comporta né come un oggetto epifanico né come un oggetto ricordo, ma è tramite rivelatore dei diversi livelli di cui la realtà si compone. I due autori attribuiscono una funzione privilegiata alla luce che, in quanto unica depositaria della verità, diviene oggetto supremo della conoscenza, senza il quale non sarebbe possibile esperire non solo l'universo oggettivamente conosciuto, ma anche la realtà percepita.

Nelle prime due raccolte poetiche montaliane la magia ingannevole della luce – sia naturale che artificiale – mostra, ogni qualvolta si osservi l'ambiente circostante e gli elementi di cui si compone, una realtà in continua metamorfosi: il mutamento perpetuo è l'unica certezza su cui ci si possa basare. I paesaggi così come gli oggetti quotidiani assumono, a seconda delle circostanze, un aspetto differente.

La scansione temporale, già individuata da Elisabetta Graziosi, che ripartisce gli *Ossi di seppia* in tre fasi distinte – mezzogiorno-crepuscolo, crepuscolo-sera, notte-alba – non è un semplice indicatore del trascorrere delle ore. Nella dinamica montaliana, infatti, la luce – inevitabilmente connessa al passaggio del tempo e, sovente, coincidente con l'attimo presente diviene una funzione assolutamente primaria: è il fattore che permette al soggetto lirico di cogliere la realtà. Tuttavia, l'io lirico è schiacciato da un dubbio gravoso: non è in grado di stabilire se quanto osserva e percepisce sia illusorio o concreto, confuso e abbacinato da un'alternanza di luci e ombre che con moto imperituro svelano e celano l'ambiente che lo attornia.

Se negli *Ossi*, la luce, nella sua mutevolezza, è testimone del fluire temporale e della possibile alterazione della realtà, nelle *Occasioni*, pur mantenendo la seconda peculiarità, si presenta, non più nel suo naturale manifestarsi, ma attraverso «rari squarci luminosi»,³⁸ caratterizzati

³⁸ E. GRAZIOSI, *Il tempo in Montale*, cit., p. 43. Cfr. anche: R.S. VIRGILLITO, *La luce di Montale: per una rilettura della poesia montaliana*, Cinisello Balsamo, Edizioni paoline, 1990.

da barlumi transitori che presentano un ritmo irregolare e intermittente. La concretezza dell'esistenza che racchiude l'essenza del vero e del reale appare al soggetto lirico solo attraverso brevi e fuggevoli istanti luminosi, per poi ritirarsi nuovamente e con incredibile velocità in un buio che nella sua profondità risulta accecante. Queste istantanee – lampi, barbagli, guizzi, scintille – punteggiano le pagine delle *Occasioni* e, insieme ai paesaggi liguri degli *Ossi*, richiamano fugaci squarci di carattere impressionista.

Uno dei primi incontri tra letteratura ed impressionismo avviene sul finire dell'Ottocento grazie, principalmente, alle opere di Verlaine, e non mancano in Italia alcuni scrittori interessati a tale corrente artistica, sebbene il movimento, che trova la sua massima espressione nella pittura e nella musica, non riscuota lo stesso 'successo' espressivo nella dimensione narrativa e poetica.³⁹

Tuttavia, a un'attenta analisi, l'impressionismo non solo ha profondamente influenzato – come vedremo – il lavoro di ricerca proustiano, ma tesse anche un *fil rouge* in grado di collegare i quadri di Monet, in particolare le serie, alla poetica montaliana, generando una linea invisibile che, grazie alla luce, connette tra loro gli ambienti e gli elementi di cui le liriche si compongono. La natura, illuminata sulla scena, sembra avvolgere la compagine di oggetti presenti, il cui carattere peculiare è il continuo mutamento.

L'interesse di Proust per gli impressionisti e, in particolare, per la figura di Monet, si cela anche nei lavori precedenti alla *Recherche*. Se ne trova traccia in una serie di articoli apparsi su «Le Figaro», nel *Contre Sainte-Beuve*, nell'introduzione alla *Bibbia di Amiens* di John Ruskin e nel *Jean Santeuil*, l'unico romanzo – pubblicato postumo – scritto e abbandonato dall'autore prima di accingersi a comporre la sua opera più famosa.⁴⁰

Mais plus loin le courant se ralentit, il traverse une propriété dont l'accès était ouvert au public par celui à qui elle appartenait et qui s'y était complu à des travaux d'horticulture aquatique, faisant fleurir dans les petites étangs que forme la Vivonne, de véritables jardins de nymphéas. Comme le rives étaient à cet endroit très boisées, les

³⁹ B.J. GIBBS, *Impressionism as a Literary Movement*, in «The Modern Language Journal», vol. 36, no. 4, 1952, pp. 175–183, sito web: www.jstor.org/stable/318123, consultato il 14 luglio 2017; M. E. KRONEGGER, *Literary Impressionism*, New Haven, College & University Press, 1973; K. LIHMATTA, *Impressionismo di parole e suoni nella poesia di Pascoli*, in «Italian Culture», Volume, 17, 1999, pp. 61-65, sito web: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/itc.1999.17.2.61>, consultato in data 14 settembre 2017.

⁴⁰ G. GIULIETTI, *Proust e Monet, i più begli occhi del XX Secolo*, cit., p. XIV.

grandes ombres des arbres donnaient à l'eau un fond qui était habituellement d'un vert sombre mais que parfois, quand nous rentrions par certains soirs rassérénés d'après-midi orageux, j'ai vu d'un bleu clair et cru, tirant sur le violet, d'apparence cloisonnée et de goût japonais. Çà et là, à la surface, rougissant comme une fraise un fleur de nymphéa au coeur écarlate, blanc sur le bords. Plus loin, les fleurs plus nombreuses étaient plus pâles, moins lisses, plus grenues, plus plissées, et disposées par le hasard en enroulements si gracieux qu'on croyait voir flotter à la dérive, comme après l'effeuillement mélancolique d'une fête galante, des roses mousseuses en guirlandes dénouées.⁴¹

In questo famoso brano del *Du côté de chez Swann*, il paesaggio assume toni di carattere spiccatamente impressionista. Infatti, Proust mostrando i piccoli stagni e le ninfee dal cuore scarlatto, richiama le serie di quadri di Monet dedicati alle ninfee, *motif* che occuperà con insistenza, quasi in modo ossessivo, gli ultimi anni del pittore. Lo scrittore francese cela in questa descrizione naturalistica, tanto bella quanto evocativa, una serie di elementi che permettono di comprendere quanto a fondo conoscesse il movimento impressionista e le opere monettiane. *In primis*, si trovano il riflesso della vegetazione nell'acqua e il variare del colore di quest'ultima in base alle condizioni atmosferiche, principi imprescindibili nella poetica impressionista, dove cielo e acqua si fondono tra loro e con la luce creando paesaggi ingannevoli, capovolti e fulgidi. Non è lasciato al caso nemmeno il riferimento a due dei colori fondamentali utilizzati da Monet per creare le ombre: anche se, in questo caso, il viola e l'azzurro sono utilizzati per descrivere il colore della volta celeste, in senso più ampio queste tonalità vengono impiegate per la prima volta dal pittore delle ninfee per creare ombreggiature più verosimili, che fino ad allora erano state dipinte con i marroni e i neri. Infine, non sfuggano altri due dettagli importanti: il proprietario della tenuta che si diletta di «orticoltura acquatica» e il «gusto giapponese». Monet ha cinquantatré anni quando chiede il permesso alle autorità di ampliare il suo giardino di Giverny, creandone uno acquatico, dove

⁴¹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 167. «Ma più avanti la corrente si calma, attraversa una tenuta il cui accesso era un tempo consentito al pubblico dal proprietario, che s'era dilettao d'orticoltura acquatica facendo fiorire, nei piccoli stagni formati dalla Vivonne, dei veri e propri giardini di ninfee. Poiché, in quel punto, le rive erano molto boschive, le grandi ombre degli alberi davano all'acqua un fondo che appariva per lo più verde cupo ma che a volte, rincasando certe sere rasserenate dopo un temporale pomeridiano, ho visto d'un azzurro tenue e crudo, che sconfinava nel viola, rifinito come uno smalto e di gusto giapponese. Qua e là, sulla superficie, un fiore di ninfea dai bordi bianchi e dal cuore scarlatto rosseggiava come una fragola. Più oltre, i fiori erano più numerosi e più pallidi, meno lisci, più granulosi, più pieghettati, e disposti dal caso in volute così eleganti che sembrava di veder galleggiare alla deriva, come nello sfogliarsi malinconico di una festa galante, delle ghirlande sciolte di rose borracine».

verranno coltivate le tanto famose ninfee. Intorno allo stagno, oltre ai pioppi e alle betulle preesistenti, vengono piantati salici piangenti, bambù, ginko biloba e ciliegi ornamentali giapponesi. Viene aggiunto anche un ponte, anch'esso d'ispirazione nipponica, che viene tinteggiato di verde a differenza di quelli rosso corallo che osservava nelle stampe di Hokusai e di Hiroshige. Tutti questi dettagli non sfuggono a Proust che dimostra, nella descrizione degli stagni della Vivonne di conoscere, oltre ai quadri del pittore anche la sua dinamica poetica e la vita privata.⁴²

Le rappresentazioni di stampo impressionista costellano tutta la *Recherche*: dal giardino di Tansonville, alla prima volta in cui il Narratore vede Gilberte, fino alla descrizione di Venezia, città che veniva definita da Monet come l'impressionismo in pietra.

Inoltre Proust, non accontentandosi di omaggiare Monet attraverso le vibranti descrizioni dei paesaggi, si spinge oltre, inserendo il pittore nella *Recherche* sotto le spoglie di Elstir, figura che incarna la sintesi dell'impressionismo pittorico.

Nel saggio *Débâcle sur la Seine de Claude Monet: source du Dégel a Briseville d'Elstir*, J. Theodore Johnson jr spiega che il pittore della *Recherche* racchiude in sé Turner, Moreau, Whistler, Renoir, Degas e Monet, ma nella sua terza maniera – che coinciderebbe appunto con l'impressionismo – corrisponde a Monet. A sostegno della sua tesi, dimostra che *Le glaçon, Débâcle sur la Seine* sia lo stesso quadro dipinto da Elstir e intitolato *Dégel a Briseville*. Dato per vero quanto appena enunciato, è interessante osservare come il frammento che descrive il disgelo sia stato modificato almeno quattro volte, tra la sua prima apparizione tra gli appunti del *Jean Santeuil* e la *Recherche*.

Voyez comme tout miroite, comme tout est mirage par ce dégel: vous ne savez plus si c'est de la glace ou du soleil, et tous ces morceaux de glace brisent et charrient les reflets du ciel, et les arbres sont si brillants qu'on ne sait plus si leur rousseur vient de l'automne ou de leur espèce, et on ne sait plus où l'on est, si c'est le lit d'un fleuve ou la clairière d'un bois.⁴³

⁴² Cfr. M. PROUST, *Studi mondani e letterari*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1984.

⁴³ M. PROUST, *Jean Santeuil*, cit., p. 893.

In questo brano, *Les Monet du marquis de Réveillon*, Proust utilizza come espediente narrativo la collezione privata di un personaggio, il Marchese di Réveillon, per illustrare il lavoro di Monet. La descrizione delle tele prosegue nelle pagine seguenti:

Quand, le soleil perçant déjà, la rivière dort encore dans le songes du brouillard, nous ne la voyons pas plus qu'elle ne se voit elle-même. Ici c'est déjà la rivière, mais là la vue est arrêtée, on ne voit plus rien que le néant, une brume qui empêche qu'on ne voie plus loin [...]. Nous ne savions pas tout ce qu'il y a de réel et de divers dans la vie de l'endroit que nous aimons [...] Nous savions bien que cet endroit est beau à l'automne, dans un sorte de transfiguration, mais nous l'aurions mieux aimé si nous n'y avions pas vu à un moment de l'année comme un spectacle, si nous avions aimé toutes les heures de sa vie parce qu'elles manifestent sa vie, sa vie où l'été fait si chaudes les ardoises du toit de l'église et borde le chemin bien connu de tant de coquelicots en fleurs et bottes de foin liées, si un jour de dégel, au lieu de nous en aller comme si c'était un ennemi étranger à l'endroit qui passait sur lui sans le toucher, nous avions vu le soleil, le bleu du ciel, la glace rompue, l'eau flottante faire de la rivière un miroir éblouissant que l'ail ne peut fixer et où il ne peut se reconnaître, ne retrouvant la forme de rien, tandis que les arbres dénudés et brillants de givre son là, entourant une clairière ou longeant des rives, on ne sait.⁴⁴

Proust evoca non solo il disgelo, ma anche altri motivi e temi celebri delle tele di Monet: i fiumi immersi nella bruma, le cattedrali, i campi di papaveri. L'arte, per lo scrittore, non si limita a cogliere la realtà all'interno di momenti privilegiati, come per esempio durante le stagioni che possono rendere particolarmente favorevole la percezione degli oggetti, ma, soprattutto, come per Monet, deve essere in grado di mostrare l'invisibile.

Questo frammento – da cui emerge uno spaccato straniante del reale (il ghiaccio, frantumato, si confonde con il sole per via dei riflessi luminosi, mentre il cielo e gli alberi si specchiano nei cristalli gelati proiettando un paesaggio capovolto) – viene trasformato ancora nel Cahier 28:

La portion de réalité que me montrait Elstir était restreinte si l'on veut mais comme elle était grande encore! [...] Il y avait un dégel, une inondation de la rivière à Viraville qui s'était transformée en un lac, lac qui me faisait penser à ce jour où le soleil brillait sur la glace quand j'étais allé aux Champs-Élysées sans oser espérer que j'y

⁴⁴ *Ivi*, p. 896.

trouverais Mll Swann [...]. Les morceaux de glace entraînés, reflétant le ciel pur, étaient comme des éclats d'azur et ils échangeaient avec le soleil de tels feux que par endroits l'oeil ébloui par une parcelle miroitante ne savait plus si c'était un reflet de soleil, ou un morceau de glace, tandis que les arbres élevaient au-dessus de la glace leurs quelques feuilles roses sans qu'on sût si c'était une dernière tache de l'automne ou peut-être une clairière dans une forêt où la glace avait pris.⁴⁵

Permangono ancora alcuni elementi presenti nella descrizione del *Jean Santeuil*, anche se inizia ad essere abbandonata l'*ekphrasis* utilizzata fino a quel momento.⁴⁶ Tra le bozze della *Recherche*, Monet è già facilmente riconoscibile dietro la figura di Elstir; ciononostante, rispetto al primo frammento interviene un cambiamento importante. Se nel *Jean Santeuil* gli elementi servono a rivelare l'arte di Monet, nel Cahier 28 vengono utilizzati per descrivere un quadro fittizio di Elstir. La stessa cosa accade ancora nel Cahier 34:

Un effet de dégel à Apollonville montré par Elstir et où l'absence de frontière de la glace cassée en mille morceaux au milieu de laquelle s'élevaient des arbres presque entièrement défeuillés empêchait de savoir si on voyait le lit d'un fleuve ou une clairière dans le bois.⁴⁷

Proust accompagna all'immagine del disgelo un serie di luoghi: la *Débâcle* di Monet è diventato «un dégel, une inondation de la rivière à Viraville» di Elstir nel Cahier 28, «un effet de dégel à Apollonville» nel Cahier 34 e, ancora, «Effet de dégel à Briseville» nelle bozze del 1914.⁴⁸ Ma è solamente nel 1918 che questa parte di testo assume la sua forma definitiva:

Dans me visites à Elstir, j'avais demandé à sa peintre de me conduire à la compréhension et à l'amour de choses meilleures qu'elle même, un dégel véritable, un authentique place de province, de vivantes femmes sur la plage [...], ce que maintenant je voulais surtout voir, c'était d'autres tableaux d'Elstir.⁴⁹

⁴⁵ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié et al., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, vol. II, p. 981. (note del Cahier 28)

⁴⁶ Cfr. S. BERTHO, *Proust, Monet et l'ekphrasis*, in *Proust und die Medien*, a cura di U. Felten, V. Roloff, p. 21-30.

⁴⁷ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié et al. (Cahier 34), p. 988.

⁴⁸ *Ivi*, p. 978.

⁴⁹ M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, II, cit., p. 423-425. «nel corso delle mie visite a Elstir avevo chiesto alla sua pittura di aiutarmi a capire e ad amare le cose che per importanza la trascendevano, un vero disgelo, un'autentica

Tra il *Jean Santenil* e la *Recherche* si verifica una modifica radicale che ha permesso di passare dalla descrizione del quadro di Monet a una vera e propria indicazione della poetica di Elstir. Il quadro iniziale non è più riconoscibile, se non tramite la parola «dégel». ⁵⁰ Per Proust, il valore della pittura non si limita alla contemplazione, ma, insieme agli specchi e ai telescopi, i quadri invitano all'introspezione. La posizione proustiana – che concepisce la percezione della realtà non attraverso una visione esterna, ma grazie ad un sentire interiore («Je m'étais rendu compte que seul la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit») – porta alla perdita definitiva dell'*ekphrasis* e alla scomparsa di qualsiasi riferimento esplicito ai quadri di Monet e di Elstir. Non è dunque un caso che nella *Recherche* siano gli oggetti quotidiani a provocare le intermittenze del cuore. Per il Narratore, così come per il pittore francese, la bellezza e la verità non risiedono negli oggetti stessi, ma nello sguardo che il soggetto pone sul mondo. Inoltre sia per Monet che per Elstir ciò che conta non è il soggetto studiato e ritratto, ma l'impressione poetica che tali oggetti – costantemente circondati di luce e di aria – sono in grado di suscitare.

L'impressione è duplice: da un lato quella che deriva direttamente dalla materia, dall'altro l'esperienza percettiva di colui che osserva. Tale duplicità mette in relazione l'artista con la moltitudine di realtà possibili: sia quelle conosciute sia quelle ignote. Dunque l'artista è in grado di individuare anche ciò che si pone oltre al visibile: intuisce l'impalpabile e l'immateriale e lo connette alla natura e al tempo.

Alla base della creazione monetiana si situa la temporalità o, per essere ancora più specifici, il mutamento. Attraverso i quadri in serie, il pittore era in grado di osservare e studiare lo stesso *motif* all'infinito, cercando così di realizzare un'opera in continuo divenire.

A tale proposito e con riferimento ai paesaggi acquatici Monet scrive:

L'essenza del tema è lo specchio d'acqua la cui apparenza muta a ogni istante, a causa delle porzioni del cielo che vi sono riflesse [...] la nuvola passeggera, la brezza rinfrescante, il seme che si tiene in equilibrio per poi cadere, il vento che soffia e improvvisamente

piazza di provincia, delle donne in carne e ossa sulla spiaggia [...], ciò che soprattutto volevo vedere erano altri quadri di Elstir».

⁵⁰ Nei *Bagni di Lucca (Le Occasioni)* Montale accenna proprio a una luce bianca che si rifrange sul ghiaccio: un sottile strato di brina depositatosi durante la notte sul terreno ghiacciato, che ricorda le immagini del disgelo di Monet e Proust. «M'affaccio/sul ciglio che scioglie l'albore/del giorno nel ghiaccio» vv. 6-8.

cessa, la luce che si offusca e poi risplende nuovamente – ogni cosa [...] trasforma il colore e disturba le superfici acquose.⁵¹

La manifestazione e l'eclissi della realtà si alternano, dunque, attraverso la luce, in un perpetuo gioco di riflessi, precipitando in un *tourbillon* di forme e colori. Dinnanzi a tale spettacolo, che abbaglia per la sua bellezza, ma confonde attraverso la creazione di mondi riflessi e confusi, al soggetto non restano altro che dubbi. Quanto osservato potrebbe essere sia cielo che acqua, alba o tramonto, realtà o riflesso fallace.

Miraggi ed equivoci traggono in inganno il Narratore della *Recherche* che, a Balbec, affacciandosi dalla finestra dell'albergo confonde il mare con il cielo e scambia l'acqua con una costa lontana:

Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matigrâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel.⁵²

La mistificazione del percepito viene favorita sia dagli oggetti e dall'intuizione soggettiva sia dalla luminosità del sole. Proust, come lo stesso Monet, prova a fissare tutto ciò che è inafferrabile, in movimento, instabile: la luce, le ombre, i riflessi, la nebbia, l'acqua, lo sciogliersi delle nevi e dei ghiacci.

Monet intuisce, nei suoi lunghi studi sui paesaggi, rappresentati sotto ogni prospettiva, che il mutamento naturale altro non è che la rappresentazione della temporalità. Il suo sforzo si focalizza sull'impresa quasi impossibile di fissare sulla tela lo scorrere delle ore: non è il panorama, dunque, a rapire la sua attenzione, ma il suo continuo modificarsi, in una frammentazione incessante data da momenti più o meno duraturi.⁵³ Per Proust e Monet il

⁵¹ C. MONET, *Lettere di Claude Monet*, a cura di M. L. Proietti, Roma, Carucci, 1974, p. 124. e in V. SPATE, *Claude Monet*, Milano, Fabbri, 1993, p. 255.

⁵² M. PROUST, *À l'ombre de jeunes filles en fleur*, II p. 191. «Qualche volta, alla finestra dell'albergo di Balbec, di mattina [...] mi era capitato, grazie a un effetto di sole, di scambiare un tratto di mare più cupo per una costa lontana, o di contemplare con gioia una zona azzurra e fluida senza sapere se appartenesse al mare o al cielo».

⁵³ Per uno studio approfondito sui legami che intercorrono tra Proust e Monet: Cfr. G. GIULIETTI, *Proust e Monet, i più begli occhi del XX Secolo*, Roma, Donzelli Editore, 2011; L. FRAISSE, *Proust et le japonisme*, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 1997, pp. 70-94; J. T. JOHNSON JR., *Débâcle sur la Seine de Claude Monet: source du Dégel à Briseville d'Elstir*, in «Études proustiennes», Paris, Gallimard, 1973, pp. 163-176; L. KELLER, *Monet e Proust, in Monet. Atti del convegno*, Conegliano, Linea d'Ombra, 2003, pp. 209-207; R. TASSI, *L'atelier di Monet: arte e natura. Il paesaggio nell'Ottocento e nel Novecento*, Milano, Garzanti, 1989; R. TASSI, *Le pietre perdute: Monet, Proust e l'amore per le cattedrali. Un libro di Luc Fraisse*, in «La Repubblica», 13 novembre, 1994, p. 30; K. YOSHIKAWA,

vero punto di arrivo, il soggetto/oggetto da mettere a fuoco e da decifrare è il tempo, un luogo imprecisabile in cui il passato si accumula e il presente fugge.

Imaginons aujourd'hui un littérateur à qui l'idée serait venue de traiter vingt fois, avec des lumières diverses, le même thème, et qui aurait la sensation de faire quelque chose de profond, de subtil, de puissant, d'écrasant, d'original, de saisissant, comme les cinquante cathédrales ou les quarante nénuphars de Monet.⁵⁴

Sono questi i termini in cui si esprime Proust nel 1919 nel *Contre Sainte-Beuve*, ammirato e affascinato dall'incessante lavoro di Monet. Se l'autore della *Recherche* non fosse mancato precocemente, avrebbe forse potuto imbattersi negli *Ossi di seppia*, perfetto esempio di una serialità sistematica, degna delle tele più famose di Monet. Montale, infatti, ripropone con la stessa costanza e tenacia del pittore delle ninfee e delle cattedrali, una serie di "quadri" che raccontano il paesaggio marino ligure, in una vera e propria mostra su carta in grado di immortalare la bellezza e l'inquietudine di una terra arida e sconnessa, ma nel medesimo tempo luminosa e variegata.

Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*. E avevo scorso gli *Impressionisti* del troppo diffamato Vittorio Pica.⁵⁵

Stando a questa dichiarazione tratta dall'*Intervista immaginaria*, l'impressionismo nella poesia montaliana parrebbe farsi strada, soprattutto, per effetto dell'influenza musicale di Debussy, il quale eserciterebbe una maggiore suggestione rispetto alle tele pittoriche. I legami che intercorrono tra Montale, Debussy e Proust – anch'egli grande estimatore del compositore francese – non possono essere approfonditi in questa sede, ma è comunque necessario sottolineare come la musica di Debussy eserciti una grande fascinazione e influsso su

Proust et les nymphéas de Monet, in «Bulletin Marcel Proust», Société des amis de Marcel Proust et de Combray, 1998, 48, pp. 87-94; K. YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, Paris, Champion, 2010.

⁵⁴ M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 77. Traduzione italiana a cura di P. Serini e M. Bongiovanni Bertini, M. PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1991, p. 72. «Immaginiamoci oggi un letterato che abbia avuto l'idea di trattare venti volte, in maniere diverse, lo stesso tema e che abbia l'impressione di fare così qualcosa di profondo, di sottile, di grandioso, di impressionante, come le cinquanta cattedrali o le quaranta ninfee dipinte da Monet».

⁵⁵ E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 565.

entrambi gli autori.⁵⁶ Tuttavia, l'indicazione suggerita da Montale – «avevo scorso gli *Impressionisti* del troppo diffamato Vittorio Pica» – merita di essere approfondita. Il poeta fa riferimento a *Gli impressionisti francesi*, edito nel 1908. A Pica si rimprovera la mancanza di una critica illuminata e l'approccio divulgativo che riserva alla pubblicazione. Tuttavia, il giornalista – che «intende la critica come attività di mediazione» – cura un volume di circa duecentocinquanta pagine in cui vengono proposti e illustrati i lavori più importanti dell'impressionismo francese.⁵⁷ Manet, Monet, Renoir, ma anche Toulouse-Lautrec, Cezanne, Degas, Gauguin e altri pittori minori trovano spazio nel catalogo di Pica. Montale, pertanto, oltre a seguire con interesse le vicende dell'impressionismo musicale, aveva un quadro completo anche di quello pittorico. Non è un caso, infatti, il riferimento al lavoro di Pica di cui, oltre all'opera, conosceva anche le vicende controverse che accompagnavano il suo autore.

Come visto in precedenza gli impressionisti e Proust si avvalgono della luce e della percezione degli oggetti per focalizzare l'attenzione sui dettagli del reale, mostrati, di volta in volta, con una tale rapidità da non rendere davvero percepibile e chiaro quanto si sta osservando. Questa fugacità, sfruttata anche da Montale, permette nel migliore dei casi l'osservazione dell'ambiente circostante da prospettive sempre diverse, fra cui è possibile cogliere punti di contatto e/o differenze. D'altro canto, la velocità con cui la realtà si modifica, procura la sensazione di vivere costantemente in un universo alterato da un inganno insondabile.

Si pensi, ad esempio, all'«inganno consueto» che emerge dai versi di *Forse un mattino andando*:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
 arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
 il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
 di me, con terrore da ubriaco.
 Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di getto 5
 alberi case colli per l'inganno consueto.
 Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
 tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

⁵⁶ Per un riscontro relativo all'influenza della musica di Debussy nelle liriche montaliane si confronti: G.P. BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985.

⁵⁷ V. PICA, *Gli impressionisti francesi*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche editore, 1908. Per la citazione e le informazioni riguardanti le critiche a Pica si consulti: M. MIMITA LAMBERTI, *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, Vol. 5, No. 3, 1975, pp. 1149-1201.

L'io lirico, proiettato nel futuro, presagisce un'angosciosa rivelazione: il miracolo fortemente atteso è rivelatore di un'intuizione spaventosa e sconcertante. La realtà conosciuta non esiste. Addirittura, dietro gli elementi quotidiani («alberi, case, colli», v.6) non c'è nulla. Lo «schermo», che in questa versione più moderna sostituisce la tela, è il supporto sopra cui gli oggetti appaiono «di gitto», in modo rapido e veloce, immersi in un'aria limpida e tersa che fa immaginare una scena luminosa e un cielo cristallino in netto contrasto con il sentimento di profonda inquietudine del poeta. Che la realtà non sia quella che l'occhio umano percepisce è un *leitmotiv* che ritorna regolarmente nelle prime due raccolte, in sintonia con la visione condivisa da Monet e Proust.

Un'evocazione dal sapore decisamente impressionista è rintracciabile nelle *Occasioni* e, specificamente, nella lirica *Nel parco di Caserta*:

Dove il cigno crudele
 si liscia e si contorce,
 sul pelo dello stagno, tra il fogliame,
 si risveglia una sfera, dieci sfere,
 una torcia dal fondo, dieci torce, 5
 – e un sole si bilancia
 a stento nella prim'aria,
 su domi verdecupi e globi a sghembo
 d'araucaria,
 che scioglie come liane 10
 braccia di pietra, allaccia
 senza tregua chi passa
 e ne sfilà dal punto più remoto
 radici e stame.
 Le nòcche delle Madri s'inaspriscono,
 cercano il vuoto.

Composta nel 1937, la poesia è ambientata nel parco della reggia di Caserta, dove si materializza un inquietante, e al tempo stesso seducente, mondo al contrario. L'incipit è suggestivo: l'avverbio di luogo evidenzia il punto esatto in qui si svolge la scena. Le acque stagnanti ospitano un cigno «crudele», caratteristica che lo allontana dalla rappresentazione tradizionale.⁵⁸

⁵⁸ Cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 79.

Come nei quadri di Monet, la realtà è capovolta e proiettata all'interno di uno stagno, dove il cigno non nuota tra le acque, ma «tra il fogliame» riflesso come in uno specchio. A rendere l'immagine ancora più straniante è il sole che si moltiplica per dieci volte («dieci sfere») attraverso la rifrazione dei raggi. Non solo, osservando la scena al rovescio, pare che il fondo dello stagno sia illuminato da una torcia che si rifrange («dieci torce») della sua stessa luce. Lo scenario in *plein air* come nella migliore tradizione impressionista fa da sfondo alla deformazione del reale: anche le statue, le cui immagini sono proiettate nell'acqua, si modificano divenendo simili a «diane».⁵⁹

Nella *Recherche* vi è un ulteriore passaggio che richiama gli stagni:

au bord de la mare de Montjouvain [...] le soleil venait de reparaitre, et ses dorures lavées par l'averse reluisaient à neuf dans le ciel, sur les arbres, sur le mur de cahute, sur son toit de tuile encore mouillé [...] Le toit de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose [...].⁶⁰

Dopo la descrizione delle acque della Vivonne, eccone una di quelle di Montjouvain, entrambe specchi immoti e senza vita che si riattivano attraverso la mediazione della luce. Questo elemento incorporeo, fondamentale nell'estetica impressionista, non si comporta come uno degli altri oggetti immateriali (si pensi alla musica o a un profumo) ma rappresenta la sorgente primaria da cui tutti gli elementi naturali e artificiali traggono vita. È il sole («dieci sfere» e «dieci torce»; «il sole aveva reso di nuovo specchiante») – fonte primaria di luce e archetipo della vita stessa – che consente agli oggetti di manifestarsi agli occhi dell'essere umano, permettendogli di scorgere dettagli più o meno fittizi del reale. I paesaggi, oggetti essi stessi, si trasformano in enormi scatole cinesi, contenenti elementi mutevoli in grado di presentare di volta in volta un diverso livello o grado di realtà.

Come già accennato, i punti di contatto con l'impressionismo sono evidenti, soprattutto nel lavoro che Montale compie sul paesaggio, in particolare negli *Ossi*. La descrizione sistematica dello stesso ambiente e dei medesimi scorci ricorda gli studi seriali di Monet che spaziano

⁶⁰ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p.153. «Sulla sponda dello stagno di Montjouvain [...] il sole era appena riapparso, e i suoi ori lavati dall'acquazzone rilucevano a nuovo nel cielo, sugli alberi, sui muri del capanno, sul suo tetto di tegole ancora bagnato [...]. Il tetto di tegole creava nello stagno, che il sole aveva reso di nuovo specchiante, una marezzatura rosa [...].»

dalle ninfee ai pioppi, dalle mattine sulla Senna alla Cattedrale di Rouen, sino alla stazione di Saint-Lazare. La riproduzione in serie dello stesso soggetto nelle diverse ore della giornata rende il paesaggio ligure cangiante, seppur arido e brullo, straziato dal sole cocente che rende i contorni irreali e allucinati. La natura – prototipo di una temporalità circolare – onnipresente in tutti gli *Ossi*, regola il ritmo del tempo, determinando una serie di episodi luminosi che si manifestano attraverso l'avvicinarsi di luce e ombra, dei giorni e delle stagioni, in un'alternanza tra notte e giorno, alba e tramonto, che indicano simultaneamente la temporalità naturalistica e quella umana. Il movimento incessante e di conseguenza il mutamento degli elementi è la principale caratteristica sia del tempo, sia dell'universo montaliano.⁶¹

È peraltro interessante notare che questo procedimento venga messo in atto dallo stesso Proust nel brano riguardante i campanili di Martinville:

«Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois : venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil. Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et sourire. Nous avons été si longs à nous rapprocher d'eux, que je pensais au temps qu'il faudrait encore pour les atteindre quand, tout d'un coup, la voiture ayant tourné, elle nous déposa à leurs pieds ; et ils s'étaient jetés si rudement au-devant d'elle, qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas se heurter au porche. Nous poursuivîmes notre route ; nous avons déjà quitté Martinville depuis un peu de temps et le village après nous avoir accompagnés quelques secondes avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs.

⁶¹ A proposito del tempo e del circolo della natura negli *Ossi* si confronti anche E. GRAZIOSI, *Il tempo in Montale*, cit., p. 7-40.

Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignons au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit». ⁶²

In questo frammento i campanili di Martinville si presentano sotto una molteplicità di prospettive differenti. In base al punto in cui si trova il soggetto narrante, assumono forme e colorazioni diverse, cambiando addirittura di numero, immersi dapprima nella luminosità del meriggio e successivamente nei colori caldi e dorati dell'imbrunire, per poi nascondersi definitivamente alla vista, inghiottiti dal nero della notte.

L'interesse per il cambiamento di prospettiva, per i paesaggi immersi nel *plein-air* e per i mondi riflessi e alterati unisce sistematicamente il lavoro di Montale a quello di Proust e Monet. I paesaggi e, con essi, gli elementi che li caratterizzano, nonché gli oggetti presenti sulla scena sono sottoposti alla mutevolezza della percezione soggettiva, del tempo e della realtà, in un susseguirsi vertiginoso e ciclico dominato dalla natura dove la luce è paradigma di tutte le cose.

⁶² M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., pp. 179-180. «Soli, elevati sopra il livello della pianura e come perduti nell'aperta campagna, salivano verso il cielo i due campanili di Martinville. Ben presto ne vedemmo tre: venuto a mettersi di fronte a loro con ardito volteggio, un campanile ritardatario, quello di Vieuxvicq, li aveva raggiunti. I minuti passavano, si andava in fretta, eppure i tre campanili erano sempre lontani davanti a noi, come tre uccelli posati sulla pianura, immobili, che si scorgano nel sole. Poi il campanile di Vieuxvicq si scostò, prese distanza, e i campanili di Martinville rimasero soli, illuminati dalla luce del tramonto che anche a quella distanza vedevo scherzare e sorridere sui loro tetti. Era stato così lungo avvicinarci a loro che pensavo a quanto ci sarebbe voluto ancora per raggiungerli, quando la carrozza, dopo aver voltato, ci depose ai loro piedi; e le s'eran gettati davanti con tale violenza che si ebbe appena tempo di fermare per non sbattere contro il portico. Proseguimmo per la nostra via; già da poco avevamo lasciato Martinville, e il villaggio, dopo averci accompagnato per qualche secondo, era scomparso, e ancora, rimasti soli all'orizzonte a guardarci fuggire, i suoi campanili e quello di Vieuxvicq agitavano in segno d'addio le loro vette soleggiate. A tratti uno si tirava in disparte perché gli altri due potessero vederci un attimo ancora; ma la strada mutò direzione, essi girarono nella luce come tre perni d'oro e disparvero ai miei occhi. Ma un po' più tardi, quando eravamo già vicini a Combray, e il sole era già tramontato, li vidi un'ultima volta in grande lontananza, simili ormai soltanto a tre fiori dipinti sul cielo, sopra la linea bassa dei campi. Mi facevano pensare anche alle tre fanciulle d'una leggenda, abbandonate in un luogo solitario quando già calavano le tenebre; e, mentre ci si allontanava al galoppo, li vidi cercare timidamente il loro cammino, e, dopo qualche goffo incespichio delle loro nobili figure, stringersi l'uno all'altro, scivolare l'uno dietro l'altro, non apparire più nel cielo ancora roseo che come una sola forma nera, incantevole e rassegnata, e perdersi nella notte».

7.3.1 CANDELE, LAMPADE E LANTERNE MAGICHE

Nella *Recherche*, accanto alla luce naturale, trova ampio spazio l'illuminazione artificiale che si declina in un sistema narrativo punteggiato di *lumières, bougies, veilleuses e lampes*. Se il sole, come fonte luminosa, è rappresentativo dei paesaggi in *plein-air* e – grazie al suo incessante movimento generatore di luci e ombre – del mutamento continuo ricercato e analizzato dagli impressionisti, non da meno sono le peculiarità di cui si rivestono le luci artificiali.

Il capolavoro proustiano inizia sotto la tenue e calda luce di una candela:

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière [...].⁶³

Simbolo luminoso che separa il giorno dalla notte, la candela assume un ruolo specifico: disgiunge la vita cosciente dal mondo onirico in cui il giovanissimo Narratore si appresta ad immergersi.

Attraverso gli elementi d'arredo, la luce sembra assumere forma e consistenza perdendo, almeno in parte, la condizione totalmente impalpabile assunta quando proviene direttamente dal sole. Tuttavia, essa continua ad essere fonte di verità e tramite insostituibile nella percezione del mondo, nonché catalizzatore del mutamento prodotto dallo scorrere del tempo. L'oscillazione di luce e buio peculiare nell'esempio sopra riportato è il contraltare perfetto della dualità tipica che contraddistingue l'essere umano: da un lato la percezione cosciente di sé e dell'ambiente che lo circonda, dall'altro l'inconscio, il sonno e le dimensioni nascoste della psiche. Emerge così, ancora una volta, una realtà multiforme, visibile esclusivamente attraverso l'elemento luminoso in un frangente che, diversamente da quello naturale, indomabile e selvaggio, può essere facilmente controllato dall'uomo attraverso semplici azioni.

Si delinea, in questo contesto costellato da candele, lampade e lanterne magiche, un universo scisso, in cui se da un lato possono essere rischiarati anche gli angoli più angusti e bui,

⁶³ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 3. «A lungo, mi sono coricato di buonora. Qualche volta, appena spenta la candela, gli occhi mi si chiudevano così in fretta che non avevo il tempo di dire a me stesso: «Mi addormento». E, mezz'ora più tardi, il pensiero che era tempo di cercar sonno mi svegliava; volevo posare il libro che credevo di avere ancora tra le mani, e soffiare sul lume [...]».

dall'altro prende vita una vera e propria poetica delle ombre atta a celare il possibile orrore insito anche nella più banale e conosciuta realtà quotidiana.

[...] pour la première fois et seulement pour un instant, car elle disparut bien vite, j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas.⁶⁴

Di ritorno da Donerei, il Narratore entra nella stanza dove è solita sostare la nonna. La donna, seduta e ignara del ritorno del nipote, legge un libro, completamente assorta nei suoi pensieri. Illuminata impietosamente da un lume che pende sopra la sua testa, la nonna è ripresa in tutta la sua caducità: una vecchia talmente stanca e malata che il Narratore stesso stenta a riconoscerla. Come nell'antichissimo mito platonico, il mondo conosciuto e confortevole è quello delle ombre, mentre quello vero, al di fuori della caverna è spaventoso, abbagliato com'è da una luce chiarificatrice che provoca esclusivamente sofferenza e dolore.

Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand'mère, ce fut bien une photographie. Nous ne voyons jamais les êtres chéris que dans le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer à elle, coïncider avec elle. Comment, puisque le front, les joues de ma grand'mère, je leur faisais signifier ce qu'il y avait de plus délicat et de plus permanent dans son esprit, comment, puisque tout regard habituel est une nécromancie et chaque visage qu'on aime le miroir du passé, comment n'en eussé-je pas omis ce qui en elle avait pu s'alourdir et changer, alors que, même dans les spectacles les plus indifférents de la vie, notre œil, chargé de pensée, néglige, comme ferait une tragédie classique, toutes les images qui ne concourent pas à l'action et ne retient que celles qui peuvent en rendre intelligible le but ? Mais qu'au lieu de notre œil ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé, alors ce que nous verrons, par exemple dans la cour de l'Institut, au lieu de la sortie d'un académicien qui veut appeler un fiacre, ce sera sa titubation, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût couvert de verglas.⁶⁵

⁶⁴ M. PROUST, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 172. «Per la prima volta e solo per un istante, giacché ben presto scomparve, vidi sul canapè, sotto il lume, rossa, pesante e volgare, malata, perduta in chissà quali fantasticherie, gli occhi un po' folli vaganti oltre le pagine d'un libro, una vecchia donna prostrata che non conoscevo».

⁶⁵ *Ivi*, p. 173. «E ciò che meccanicamente, si formò nei miei occhi quando vidi la nonna, fu appunto una fotografia. Le persone amate noi non le vediamo, di solito, se non dentro il sistema animato, il moto perpetuo della nostra incessante tenerezza, la quale, prima di lasciare che le immagini proiettate dai loro volti giungano sino a noi, le attrae nel proprio vortice, le fa ricadere su ciò che da sempre ne pensiamo, la fa aderire a questa

È solamente sotto la lampada spietata – che rischiara l’immagine della nonna mostrando tutta la drammaticità del momento – che il Narratore, per la prima volta negli ultimi mesi, riesce a scorgere la criticità della situazione. La cecità derivata dall’abitudine e dall’affetto spinge il ragazzo verso un’unica direzione: il fondo della caverna. Il protagonista della *Recherche*, obbligato dalla luce abbagliante e al tempo stesso rivelatrice, prende tristemente atto della condizione contingente. La lampada – come una vera e propria lente di ingrandimento – dilata e amplifica una porzione di realtà fino ad allora invisibile agli occhi del giovane. Tuttavia, il senso di stupore e ottundimento generato da tale visione, accompagnato da un dolore lancinante e improvviso, spinge il Narratore a rinnegare quanto osservato per lungo tempo, rifiutando così di prendere effettivamente in considerazione le immagini ormai conosciute e rifugiandosi in una realtà più accogliente, sebbene illusoria e fallace.

Punto di passaggio tra gli *Ossi* e le *Occasioni*, *Vecchi versi* è l’unico componimento concepito nel 1926 che trova spazio nella seconda raccolta montaliana. Immersa ancora nel paesaggio ligure ma, al tempo stesso, collocata all’interno di un’abitazione, la lirica mostra un’interessante alternanza dei fenomeni fin qui analizzati. Da un lato l’ambiente naturale, aperto e illuminato dal crepuscolo, dall’altro l’interno della casa, chiuso e rischiarato da una lampada. Nel mezzo il faro, luce intermittente situata in una torre, a sua volta collocata nel punto più selvaggio e irto della descrizione naturalistica: la scogliera.

Ricordo la farfalla ch’era entrata
dai vetri schiusi nella sera fumida
su la costa raccolta, dilavata
dal trascorrere iroso delle spume.
Muoveva tutta l’aria del crepuscolo a un fioco 5
occiduo palpebrare della traccia
che divide acqua e terra; ed il punto atono
del faro che baluginava sulla
roccia del Tino, cerula, tre volte
si dilatò e si spense in un altro oro. 10

idea, coincidere con essa. [...]Come avrei potuto, poiché alla fronte, alle gote della nonna affidavo il compito di esprimere quanto v’era di più delicato e inalterabile nella sua mente, e poiché ogni sguardo che nasce dall’abitudine è una negromanzia e ogni viso che amiamo è uno specchio del passato, come avrei potuto non omettere ciò che in lei s’era appesantito e mutato, se anche negli spettacoli più indifferenti della vita il nostro occhio, carico di pensiero, trascura, come una tragedia classica, tutte le immagini che non concorrono all’azione, trattenendo solo quelle che servono a illustrarcene il fine? Ma se, invece del nostro occhio, a guardare sarà un obiettivo puramente materiale, una lastra fotografica, allora ciò che vedremo, per esempio nel cortile dell’Institut, non sarà un accademico che, uscendo, tenta di fermare un *fiacre*, ma il suo vacillare, le sue precauzioni per non cadere all’indietro, la parabola della sua caduta, come se lui fosse ubriaco o il terreno coperto d’una crosta di ghiaccio».

[...]
 Poi fu l'oscurità piena, e dal mare
 un rombo basso e assiduo come un lungo 20
 regolato concerto, ed il gonfiare
 d'un pallore ondulante oltre la siepe
 cimata dei pitòsfori. Nel breve
 vano della mia stanza, ove la lampada
 tremava dentro una ragnata fucsia, 25
 penetrò la farfalla, al paralume
 giunse e le conterie che l'avvolgevano
 segnando i muri di riflessi ombrati
 eguali come fregi si sconvolsero
 e sullo scialbo corse alle pareti 30
 un fascio semovente di fili esili.

Come in un film, la focalizzazione si sposta dall'esterno dell'abitazione al suo interno, attraverso l'*escamotage* della farfalla (vv. 1-2) che irrompe dalla finestra. Fuori, in *plein-air*, il tramonto – che sembra stia per essere spento dalle correnti d'aria⁶⁶ – si riflette nel mare, ricreando quella sensazione tipica dei quadri impressionisti, in cui cielo e acqua non sono distinguibili (vv. 5-7). Come tuffandosi in uno specchio deformato, per via della tempesta in corso, il sole crea una realtà fittizia per poi precipitare oltre l'orizzonte, lasciando il posto dapprima alle ombre e solo successivamente alla luce del faro (v. 8). La scena prosegue ancora in esterni: allo spegnersi del giorno ecco pervenire una nuova fonte di luce – il faro appunto – che per tre volte di seguito rischiarà il paesaggio (vv. 9-10). Infine, sopraggiunge l'oscurità (v. 19) e la scena si sposta nell'abitazione. Nell'intimità domestica brilla una luce caratterizzata da un rosa intenso (vv. 24-25), un richiamo del crepuscolo appena sfumato. La lampada illumina così parte della stanza e proietta sulle pareti delle ombre regolari e sfumate che sembrano decorazioni (vv. 28-29) fino a quando la farfalla, infilandosi nel paralume, non sconvolge i disegni umbratili appena creati.

Come nell'episodio proustiano della nonna, l'alternarsi di luci e ombre sembra suggerire una possibile metafora di ordine platonico. L'attrazione che il lume esercita sul lepidottero ricorda quella che agisce sui prigionieri della caverna. Inoltre, l'«insetto orribile» – possibile allegoria della falsa conoscenza – accecato e bruciato dalla luce perde la vita.

L'eccessiva chiarezza risulta dunque nociva agli occhi di chi non è pronto ad accettare quanto lo circonda: nonostante la realtà risulti cristallina in alcuni fuggevoli istanti, sia il soggetto

⁶⁶ Cfr., E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 16.

lirico che il protagonista della *Recherche* non paiono in grado di affrontarla. La possibilità di un mondo diafano, abbagliato da barlumi intermittenti appare, così, quanto di meglio ci si possa augurare: sommersi in un limbo di incertezze, anche le situazioni più atroci e spaventose vengono mitigate dall'incapacità di percepire i dettagli, rendendo la vita più sopportabile nonostante l'inganno perpetrato.

Quando, dopo il ritorno della farfalla al paralume e alla sua morte («Poi tornò la farfalla dentro il nicchio/che chiudeva la lampada, discese/sui giornali del tavolo, scrollò/pazza aliando le carte», vv. 45-48) attraverso uno scatto epifanico (segnalato dal trattino (-) alla fine del v. 48), il soggetto lirico, grazie alla *fabula* dell'insetto rievoca una stagione passata della vita, ci si presentano altre due realtà contingenti. Come già segnalato in precedenza, infatti, il passato e il presente sono due piani ben distinti del reale che si sovrappongono in una dimensione temporale atipica che, pur evidenziando l'irreversibilità del tempo, assomiglia a uno stato di grazia.

La dinamica soggiacente ai fenomeni appena analizzati si ripresenta tramite un altro oggetto: la lanterna magica. Elemento emblematico e ricorrente, che combina in un incessante turbinio – più ancora del sole e delle lampade – luci e ombre, è ampiamente presente nella *Recherche*, in particolare nel primo volume:

À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit [...] ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations. On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique [...] elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané.⁶⁷

Come accade agli uomini della caverna platonica, il giovane Narratore non solo si trova rinchiuso nella propria stanza ad osservare immagini impalpabili che si affollano sulle pareti,

⁶⁷ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 9. «A Combray ogni giorno, a cominciare dalla fine del pomeriggio, molto prima del momento in cui avrei dovuto essere messo a letto [...] la mia camera da letto ridiventava il punto fisso e dolente delle mie preoccupazioni. Avevano sì escogitato, per distrarmi le sere in cui trovavano che avessi un'aria troppo infelice, di darmi una lanterna magica [...] che [...] sostituiva all'opacità delle pareti iridescenze impalpabili, soprannaturali apparizioni multicolori dove alcune leggende erano dipinte come su una vetrata vacillante e momentanea».

ma è preda di una sofferenza incomunicabile, poiché conosce quanto è presente oltre la porta di quella prigione dorata. La madre, alla quale vorrebbe ricongiungersi, si trova a pochi passi da lui, ma la realtà contingente lo obbliga a fissare immagini vacue, portatrici di un messaggio inattendibile e immaginario.

La lanterna magica – oggetto incantevole e al tempo stesso inquietante – si comporta come una lente d’ingrandimento deformante. Le immagini, nitide e definite sui vetri della lanterna, vengono stravolte una volta irradiate sui muri di casa. Le ombre dipinte sulle pareti evocano un mondo assai lontano dal disegno iniziale e le raffigurazioni, oltre ad apparire mosse e sgranate, delineano una realtà distorta e sconosciuta e, a tratti, allucinata. Per giunta, oltre a rappresentare l’ennesimo filo luminoso che congiunge le illuminazioni artificiali al mito platonico e alla poetica delle ombre, è un elemento che diviene metafora del tempo e della memoria:

et ces rues de Combray existent dans une partie de ma mémoire si reculée,
peintes de couleurs si différentes de celles qui maintenant revêtent pour
moi le monde, qu’en vérité elles me paraissent toutes, et l’église qui les
dominait sur la Place, plus irréelle sencore que les projections de la
lanterne magique.⁶⁸

I ricordi sepolti nello spazio angusto della memoria sono poco definiti, addirittura irreali. In questo breve frammento si concentrano alcuni degli elementi più importanti di tutta la *Recherche*: l’oblio, la memoria, il tempo perduto e la lanterna magica, metafora della variabilità dell’esperito e del reale. Come si è detto in precedenza (cfr. paragrafo 7.2), il mutamento è il vero oggetto della ricerca proustiana, il quale tramite la sua principale portavoce – la luce in ogni sua declinazione – coinvolge la percezione e il tempo.

Il collegamento, creatosi tra lanterna magica e ricordi, si presenta anche in *Flussi (Ossi di seppia)*, in particolare ai vv. 27-32:

– Ritornano i fanciulli...; così un giorno
il giro che governa
la nostra vita ci addurrà il passato
lontano, franto e vivido, stampato
sopra immobili tende
da un’ignota lanterna. –

⁶⁸ *Ivi*, p. 48. « stanno, queste vie di Combray, in un recesso così appartato della mia memoria, dove i colori sono così diversi da quelli che ora rivestono il mondo per me, che in verità mi appaiono, loro e la chiesa che dominava la piazza, ancora più irreali delle proiezioni delle lanterne magiche ».

Il tema di questa lirica, composta nel 1924, è legato al mondo dell'infanzia e, nello specifico, alla sua fine. Tuttavia, secondo Casadei, è il tempo ad essere l'elemento centrale di *Flussi*.⁶⁹ In Montale il tempo assume grande rilievo – come suggerisce anche Graziosi – e tende a seguire due diverse, seppur specifiche, linee: da una parte «il tempo» viene «concepito come mobilità/immutabilità, secondo le classiche dottrine eraclitee e parmenidee», dall'altra «come “fluviale” o “memoriale”, rispettivamente nel caso si riferisca ad una condizione esterna o interna all'uomo»⁷⁰. In questo specifico caso, la temporalità si caratterizza attraverso la circolarità circolarità («il giro che governa/la nostra vita», vv. 27-28), e la memoria («ci addurrà il passato/lontano», vv. 28-29), seppur capricciosa e imprevedibile, è anch'essa vincolata al tempo, in quanto non può «opporsi per un istante al fluire esterno delle cose, e il ricordo, nel momento in cui si riattualizza nel presente, viene di nuovo perduto».⁷¹ È in questo modo che le fasi della vita si sovrappongono, fino al recupero di un episodio passato. Così, come avviene nel brano proustiano riportato sopra, dove Combray rappresenta l'infanzia del protagonista, il tempo di *Flussi* che agisce con funzione «memoriale» sovrappone la dimensione presente a quella passata attraverso la generazione di un ricordo. Il soggetto lirico certo che il passato si ripresenti seppure in un futuro indefinito, immagina la riemersione della memoria attraverso «un'ignota lanterna» oggetto potenzialmente epifanico e, ancora una volta, allegoria di una realtà duplice.

Secondo Silvio Avalle⁷² è proprio in questa lirica che il passato si imprime, per la prima volta nella memoria, mentre per Ileana Antici il passato remoto «s'imprimerà pour Montale sur un support que déjà Proust avait connoté d'irréel, et que confirme que le monde de la mémoire n'est jamais, et ne peut jamais être, précis».⁷³ La lanterna magica è un oggetto proustiano fortemente emblematico: metafora della percezione, appare più volte nel corso della

⁶⁹ A. CASADEI, *La rappresentazione del tempo in Montale: per una lettura tematica di «Flussi»*, in «Studi Novecenteschi», Vol.11, N. 28, 1984, pp. 253-267. Reperibile anche [online](https://www.jstor.org/stable/43449575?seq=1#page_scan_tab_contents): https://www.jstor.org/stable/43449575?seq=1#page_scan_tab_contents, consultato il 16 settembre 2017.

⁷⁰ *Ivi*, p. 255. Tuttavia la suddivisione tra tempo «fluviale» e «memoriale» è da attribuire, come segnalato dallo stesso Casadei, ad Antonielli. Si confronti, per tale motivo: S. ANTONIELLI, *La memoria di Montale*, in AA.VV, *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 525-532. Successivamente ripubblicato in S. ANTONIELLI, *Letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di comunità, 1984, pp. 196-204.

⁷¹ *Ivi*, p. 256.

⁷² S. AVALLE, *Dalla letteratura al mito*, in *Eugenio Montale, profilo di un autore*, a cura di A. Cima e C. Segre, Rizzoli, 1977, pp. 124-133.

⁷³ I. ANTICI, *Deux poètes lecteurs de Proust. Mémoire et relation au tu dans l'œuvre lyrique d'Eugenio Montale et de Pedro Salinas*, tesi di dottorato, cit.,

narrazione, soprattutto nel primo volume della *Recherche*. Confrontando le immagini prodotte dalle lanterne magiche dei due autori, è possibile intuire quali sono le sfumature e le suggestioni che Montale riceve da Proust. A tal proposito leggiamo altri due brani, proposti da Antici: il primo tratto da *À l'ombre des jeunes filles en fleur*

(car on dit que nous voyons souvent des animaux en rêve, mais on oublie que presque toujours nous y sommes nous-mêmes un animal privé de cette raison qui projette sur les choses une clarté de certitude; nous n'y offrons au contraire au spectacle de la vie qu'une vision douteuse et à chaque minute anéantie par l'oubli, la réalité précédente s'évanouissant devant celle qui lui succède, comme une projection de lanterne magique devant la suivante quand on a changé le verre).⁷⁴

Il secondo, sempre da *Flussi*:

E ancora si distende
un d'òmo celestino ed appannato
sul fitto bulicame del fossato: 35
e soltanto la statua
sa che il tempo precipita e s'infrasca
vie più nell'accesa edera.
E tutto scorre nella gran discesa
e fiotta il fosso impetuoso tal che 40
s'increspano i suoi specchi:
fanno naufragio i piccoli sciabecchi
nei gorghi dell'acquiccia insaponata.

Le immagini della lanterna montaliana ricordano le rappresentazioni del passato e del sogno che il Narratore evoca nel secondo volume, durante la cena di Rivebelle (si veda sopra). Le lontane figure di *Flussi* si oppongono alle immagini reali specifiche (come le descrizioni paesaggistiche) e alle rappresentazioni oniriche, impalpabili e surreali della lanterna proustiana, pur conservando con queste ultime un sensibile carattere frammentario. La successione irregolare che avviene tramite segmenti incoerenti conduce il soggetto a prendere coscienza della precaria condizione in cui giacciono i ricordi perduti. La volontà personale è inutile e il soggetto si ritrova sottomesso ad una totale passività, in un'attesa consapevole, ma

⁷⁴ M. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, II, cit., p. 177. «(si afferma che spesso, in sogno, vediamo degli animali, ma si dimentica di dire che, quasi sempre, noi stessi vi siamo un animale, sprovvisto di quella ragione che proietta sulle cose un lume di certezza; allo spettacolo della vita non offriamo, al contrario, che una visione incerta e continuamente annientata dall'oblio, giacché la realtà precedente svanisce davanti a quella che le succede, come una proiezione di lanterna magica davanti all'immagine successiva quando si cambia lastra)».

impotente.⁷⁵ La memoria, e allo stesso modo la vita stessa, risultano incomprensibili e crudeli poiché

elle empêche le sujet de jouir de ce bonheur ineffable qui n'est possible que dans le souvenir. L'action cruelle que la vie fait subir au sujet (et à nous tous), c'est la perte de ces moments lointains ainsi que l'impossibilité d'un souvenir précis, net, transparent qui ouvre la voie d'une nouvelle illumination.⁷⁶

È, quindi, nella «buia caverna di un passato immemore» che Montale attinge ai ricordi, in un processo che, come già visto, ricorda le *intermittences du cœur* proustiane.⁷⁷

Le lampade e le lanterne magiche, dunque, suggeriscono la molteplicità del reale generando, tuttavia, una perpetua confusione relativa ai diversi gradi di percezione in cui è difficile distinguere la verità dall'allucinazione, la veglia dal sogno, il ricordo dal vissuto. Inoltre si fanno portavoce del tempo e della memoria, tematiche che si ripresentano incessantemente nella produzione dei due autori.

7.3.2 STRUMENTI OTTICI

Come si è osservato nel precedente paragrafo, la luce agisce sovente come lente di ingrandimento atta a mostrare una realtà scomoda. La necessità di scrutare il mondo circostante nelle sue diverse accezioni e sfumature induce Proust a formulare una vera e propria poetica del dettaglio, sostenuta e favorita dall'impiego di una serie di strumenti ottici. Metafore di ordine poetico, ma anche oggetti concreti, microscopi, lenti e telescopi, isolano una porzione di realtà, ingrandendola fino a discernere i più minuscoli particolari.⁷⁸

Il dettaglio – nella *Recherche* – è sempre di tipo visivo e si caratterizza attraverso una funzione strettamente narrativa che «indica la specifica natura della relazione che intercorre tra il soggetto e l'oggetto della visione, una relazione che sappiamo essere fortemente variabile e determinata in primo luogo dalla distanza».⁷⁹

⁷⁵ I. ANTICI, *Deux poètes lecteurs de Proust. Mémoire et relation au tu dans l'œuvre lyrique d'Eugenio Montale et de Pedro Salinas*, tesi di dottorato, cit..

⁷⁶ *Ivi*.

⁷⁷ S. AVALLE, *Dalla letteratura al mito*, in *Eugenio Montale, profilo di un autore*, cit., p. 131.

⁷⁸ M. BAL, *Strumenti ottici*, in *Proust e gli oggetti*, cit., p. 101.

⁷⁹ *Ivi*, p. 99

In effetti gli strumenti ottici accorciano le distanze fino a rendere quasi nullo lo spazio che intercorre tra due elementi, facendo così in modo che la minuziosa indagine messa in essere dal Narratore proustiano riveli quanti più dettagli possibili.

Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope » quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails.⁸⁰

La poetica del dettaglio – messa in luce da Mieke Bal – viene esplicitata dal Narratore nelle pagine conclusive di *Le Temps retrouvé*. La possibilità di scorgere le « cose piccolissime » si accompagna alla riduzione della distanza che intercorre tra il soggetto e l'oggetto preso in esame. Il telescopio, infatti, pensato per l'osservazione di corpi celesti differisce dal microscopio – il quale si comporta prevalentemente come una lente d'ingrandimento – poiché concentrando i raggi di luce in un punto specifico denominato “fuoco” consente la visione ravvicinata degli oggetti. Il Narratore, dunque, concepisce dapprima attraverso una grande distanza, l'universale e, solamente attraverso l'aiuto del telescopio, il particolare, arrivando così a formulare « le grandi leggi » che governano le cose del mondo e che racchiudono *in nuce* l'essenza del vero.

Le distanze annullate da questo straordinario strumento travalicano lo spazio, giungendo ad abbattere anche i confini temporali: il tempo ritrovato, infatti, è raggiungibile, esclusivamente attraverso l'abbattimento delle leggi fisiche che governano lo spazio-tempo e, per essere compreso, deve essere osservato come qualsiasi altro oggetto, ovvero prima da lontano e poi da vicino. La distanza che disgiunge l'evento dal suo futuro recupero non solo è separato da un ingente quantitativo di anni – nella *Recherche* proustiana – ma passa anche attraverso l'oblio, indubbiamente uno dei posti più reconditi in cui la coscienza umana possa spingersi.

Non solo i telescopi, ma anche le lenti d'ingrandimento accorciano le distanze:⁸¹

⁸⁰ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, IV, cit., p. 618. « Presto fui in grado di mostrare qualche abbozzo. Nessuno ci capì niente. Anche chi fu favorevole alla mia percezione delle verità che intendevo poi incidere nel tempio si rallegrò che le avessi scoperte “al microscopio”, quando era invece di un telescopio che m'ero servito per scorgere cose piccolissime, è vero, ma per il fatto d'essere situate a una grande distanza, e ciascuna delle quali era un mondo. Mi si chiamava collezionista di particolari, mentre erano le grandi leggi che cercavo ».

⁸¹ Va rilevato che, seppure in questo specifico caso la lente d'ingrandimento si presenti come istanza metaforica, in termini generali, tale strumento ottico accorcia realmente le distanze focali, ovvero quelle che intercorrono

Dans le nom de Balbec, comme dans le verre grossissant de ces portepapiers qu'on achète aux bains de mer, j'apercevais des vagues soulevées autour d'une église de style persan.⁸²

Il nome di Balbec si comporta, più che come una lente di ingrandimento vera e propria, come uno strumento ottico in grado di isolare e mettere in rilievo i particolari da analizzare, creando una differenza sostanziale tra quanto osservato all'interno del perimetro delimitato dalla lente e quanto resta al di fuori, quasi come se fosse un microscopio.⁸³ George Poulet, nel saggio *L'espace proustien*, suggerisce che nel caso di Balbec la lente di ingrandimento si comporti come uno stereoscopio:

Se lo sguardo s'aiuta qui con una specie di lente, non è per ingrandire gli oggetti, è piuttosto per isolarli, metterli in rilievo ed accusare così tanto più vivamente quel che ha di sorprendente la loro presenza riunita.⁸⁴

Anche in questo senso, la distanza che la lente sopprime è duplice: da un lato abbrevia lo spazio fisico che tiene distante il Narratore da Balbec, dall'altro sovrappone l'immaginario (il modo in cui il Narratore vagheggia Balbec e con esso le altre città che fantastica di visitare) al reale e al contingente. È possibile quindi desumere che la *Recherche* si basi sulla scomposizione e sovrapposizione dei diversi livelli di ciò che è reale e di ciò che, invece, è esperito dai personaggi. Veglia-sonno, realtà-immaginazione, presente-passato sono alcune delle dicotomie proposte dall'autore per enfatizzare il distacco fra l'oggettivo e il soggettivo. Teso costantemente alla ricerca della verità (ovvero la decodificazione di cosa sia o meno reale: la distinzione dunque tra il mondo superficiale e ingannevole e l'essenza abbagliante che si cela nelle profondità più remote dell'anima e del mondo esperito), il Narratore si muove su piani differenti cercando di decifrare quanto suggerito dai dettagli che lo circondano, a loro volta indicatori e rivelatori di qualcosa che non sempre può essere considerato veritiero, ma che spesso induce a cominciare una nuova indagine.

tra l'oggetto osservato e il centro della lente. Inoltre, all'aumentare del numero di diottrie corrisponde una riduzione della distanza focale per evitare distorsioni visive.

⁸² M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, cit., p. 382. «Nel nome di Balbec, come nella lente d'ingrandimento di quei portapenne che si comprano al mare, scorgevo onde inarcate intorno a una chiesa di stile persiano», Dalla parte di Swann.

⁸³ Il microscopio, a differenza delle lenti d'ingrandimento, isola una porzione di quanto osservato, permettendo, a differenza delle semplici lenti d'ingrandimento di osservare dettagli molto piccoli, altrimenti invisibili.

⁸⁴ G. POULET, *Lo spazio di Proust*, traduzione italiana a cura di G. Posani, Napoli, Guida, 1972, pp. 94-95. Edizione originale: G. POULET, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

Nella stessa categoria degli strumenti ottici, vanno collocati tutti quegli oggetti in grado di definire o confondere il percepito, in particolare le superfici riflettenti di varia natura. Particolarmente interessante negli *Ossi* è la funzione attribuita all'acqua che, in *Cigola la carrucola del pozzo* e *Marezzò*, si comporta come una lente deformante.

Si legga *Cigola la carrucola del pozzo*:

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro...

5

Ah, che già stride
la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide.

Questa lirica – che come mostrato nel capitolo precedente tocca le tematiche della memoria e dell'oblio – è un interessante esempio della deformazione del reale e dei ricordi. La luce, che si fonde con l'acqua in un gioco di riflessi, richiamando ancora una volta l'impressionismo di Monet, fa emergere un istante fuggevole del passato, alterato dalle increspature che vanno costituendosi sulla superficie acquosa. Forte è il legame che si crea tra l'acqua e il tempo, nello specifico con la riemersione del passato. Il volto che trema nel secchio è, infatti, il ricordo di una donna (probabilmente Arletta) che si manifesta tramite un'epifania. Inoltre vi sono altri due importanti riferimenti temporali: la verticalità del pozzo, e anche il movimento dal basso all'alto e viceversa che compie il secchio, allude allo scorrere lineare del tempo e ai meccanismi della rievocazione memoriale,⁸⁵ che dalle profondità dell'inconscio (simboleggiata dal fondo del pozzo) riemerge tramite la luce della memoria. A contrastare la verticalità e la linearità del tempo si contrappone l'immagine del cerchio («puro cerchio»), che a sua volta contiene un'acqua carica di significato temporale, che indica la «ripetizione» e la «reversibilità del tempo perduto».⁸⁶

Una situazione simile si presenta in *Marezzò*:

Aggotti, e già la barca si sbilancia

⁸⁵ Cfr. E. MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., pp. 107-108.

⁸⁶ *Ivi*, p. 108.

e il cristallo dell'acque si smeriglia.

[...]

Un pescatore da un canotto fila

la sua lenza nella corrente.

Guarda il mondo del fondo che si profila

come sformato da una lente.

L'acqua offusca la visuale: prima increspandosi («il cristallo si smeriglia», v. 2), successivamente trasformandosi in una lente deformante che obbliga il pescatore ad osservare un fondo marino alterato e annerito. L'acqua è, tra le metafore naturalistiche montaliane che indicano il tempo, la più interessante e forse anche la più evidente nell'economia degli *Ossi*. I costrutti analogici che richiamano l'idea dell'acqua come indicatore temporale sono molteplici e declinati tramite un'ampia varietà di immagini: si pensi, ad esempio, alla sezione di *Mediterraneo* («e il gocciare/del tempo inesorabile», *Scendendo qualche volta...*, vv. 6-7 e «L'informe rottame/che gittò fuor del suo corso la fiumana del vivere», *Ho sostato talvolta nelle grotte...*, vv. 22-23), a *Crisalide* («una risacca di memorie giunge/al vostro cuore e quasi lo sommerge», vv. 15-16), *Casa sul mare* («Ora i minuti sono uguali e fissi/come i giri di ruota della pompa. Un giro: un salir d'acqua che rimbomba./Un altro giro, altr'acqua, a tratti un cigolio», vv. 4-7), e *Delta* («Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe/la tua vicenda accordi alla sua immensa» vv. 5-6).⁸⁷ Tuttavia, a differenza di quanto emerge dalle altre liriche, nel caso di *Cigola la carrucola del pozzo* e di *Marezzano*, l'acqua intorbidata sembrerebbe sottolineare nella prima poesia la difficoltà di mettere a fuoco il passato, mentre nella seconda l'impossibilità di avere una visione nitida del mondo. In entrambi i casi, l'acqua, lente metaforica, rivela e indica l'incapacità umana di scorgere con chiarezza la propria vita.

Se negli *Ossi*, a differenza di quanto avviene tra le pagine proustiane, gli strumenti ottici disturbano la visuale, nelle *Occasioni* sembra emergere una differenza:

La sintassi nominale dell'elencazione ellittica definisce gli elementi del reale nella loro azione concreta ma al tempo stesso – proprio come se fossero sotto l'occhio deformante di una lente d'ingrandimento – essi sono isolati dall'insieme, cioè dal raccordo logico-sintattico dato dal verbo

⁸⁷ Cfr. E. GRAZIOSI, *Il tempo in Montale*, cit., p. 17-18.

della principale. La realtà, seppur descritta puntigliosamente, è così ridotta a frammento, dettaglio avulso dal tutto.⁸⁸

Come evidenziato nell'analisi di *Cigola la carrucola dal pozzo* e *Marezzò*, gli specchi d'acqua agiscono come lenti deformanti, ma, ed è forse questa la novità della seconda raccolta poetica, nelle *Occasioni* le lenti d'ingrandimento (anche metaforiche) isolano un dettaglio del reale, così come avviene nella dinamica proustiana. Inoltre seppur definite «deformanti» nel saggio introduttivo di Tiziana de Rogatis, in questo caso le lenti tendono a mostrare sì un singolo frammento e dunque solo una piccola parte del percepito globale, ma in modo nitido. Come se l'offuscamento presente negli *Ossi*, e dato sempre dalle acque, si trasformasse, questa volta, nella ricerca di una verità precipua, presente anche nei minimi dettagli, attraverso i quali il poeta può scorgere «le grandi leggi» cercate dallo stesso Proust. *Buffalo*, che segue *Vecchi versi*, nella «fenomenologia montaliana della memoria» si comporta come una «vera e propria lente deformante che raggela, nella rievocazione dello scatto epifanico, lo scorrere insensato dell'esistenza»,⁸⁹ mentre in *E tu seguissi le fragili architetture* (secondo movimento di *Notizie dall'Amiata*), si parla espressamente di una «lente tranquilla» al v. 37, ovvero di una lente nitida e chiara, non offuscata, l'opposto di quanto avviene in *Marezzò* («Guarda il mondo dal fondo che si profila/come sformato da una lente», vv. 15-16).

Pur se a livello metaforico, la «lente deformante che raggela» di *Buffalo* – così come le lenti proustiane – riduce le distanze temporali tra passato e presente, attraverso il manifestarsi dell'epifania, mostrando come, ancora una volta, le dinamiche narrative dei due autori ondegino costantemente tra realtà attigue, ma diverse, in bilico tra presente e passato.

Se da un lato le «lenti d'acqua» degli *Ossi* sembrano assai lontane dal modello proposto da Proust, fornendo esclusivamente immagini distorte, mentre nelle *Occasioni* gli strumenti ottici seguono la linea proustiana, va rilevato come nella *Recherche* vi sia almeno un episodio che avvicinerrebbe ulteriormente i due autori. Nel secondo volume, infatti, il giovane protagonista si trova a teatro con la nonna, per assistere, dopo averlo desiderato a lungo, alla *Phèdre* di Racine, recitata da Madame Berma.

⁸⁸ E. MONTALE, *Introduzione a Le occasioni*, cit., p. CII.

⁸⁹ *Ivi*, p. CII.

Je dis à ma grand'mère que je ne voyais pas bien, elle me passa sa lorgnette. Seulement, quand on croit à la réalité des choses, user d'un moyen artificiel pour se les faire montrer n'équivaut pas tout à fait à se sentir près d'elles. Je pensais que ce n'était plus la Berma que je voyais, mais son image, dans le verre grossissant.⁹⁰

Il binocolo, che dovrebbe aiutare a vedere più da vicino i dettagli dello spettacolo, produce un effetto straniante: il Narratore dubita di quanto percepisce, comprendendo che ciò che osserva non è l'attrice, ma l'immagine dell'attrice attraverso una lente, quanto di più distante possa esserci dalla realtà. Dunque, la lente non migliora la visuale, ma la modifica, azzerando quasi l'esistenza della donna reale. Si assiste a un contraddittorio effetto prodotto dalle lenti del binocolo: l'ingrandimento, invece di chiarificare l'immagine, la de-figura, mostrando al Narratore uno spaccato inverosimile. Questo effetto deformante, che distorce e offusca quanto osservato, richiama le lenti deformanti – e spesso acquisite – degli *Ossi (Cigola la carrucola del Pozzo e Marezzo)* dove è impossibile scorgere e mettere a fuoco la realtà.

In questi mondi che si creano attraverso lenti d'ingrandimento, binocoli e telescopi, il sentire dei due autori si fonda sempre sulla medesima esigenza: discernere il vero dal falso. Capire quale sia la dimensione autentica in cui si è immersi diviene lo scopo fondante di questa ricerca. A complicare questi universi – autentici o fittizi – si inserisce la memoria, una vera e propria lente deformante nelle liriche di Montale, alla stregua di Proust che considera la memoria volontaria fallace, imprecisa e mutevole, assolutamente incapace di restituire qualsivoglia spaccato realistico.

⁹⁰ M. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, cit., p. 441. «Dissi alla nonna che non vedevo bene, lei mi passò il binocolo. Ma quando si crede alla realtà delle cose, usare un mezzo artificiale che ce le mostri non equivale affatto a sentirsi vicini ad esse. Pensavo che non era più la Berma quella che vedevo, ma la sua immagine nella lente che s'ingrandiva».

CONCLUSIONI

La presente indagine, muovendo dall'identificazione del flusso memoriale quale asse portante di tutta la *Recherche*, ha voluto proporre un tentativo di sondare le concordanze fra Proust e Montale. L'analisi condotta sulle opere dei due autori ha permesso di individuare una vera e propria dialettica della memoria, confermata anche dagli studi presi, di volta in volta, in esame. Su tale argomento, mi sono confrontata con una critica concentrata su tematiche definite (episodi epifanici, fra cui le intermittenze del cuore), che non hanno tuttavia dato spazio ad altre implicazioni altrettanto valide e ugualmente fondanti (quali, per esempio, l'ontologia dell'attesa e le sue implicazioni; la luce come ponte con l'impressionismo pittorico; la metafora della lente). L'impressione, dunque, che le corrispondenze nel rapporto Proust-Montale travalicassero l'ambito puramente memoriale mi ha spinto ad affrontare la problematica da una prospettiva diversa, aprendo orizzonti fino ad ora inesplorati.

In questa tesi, strutturata come una piramide rovesciata, ho cercato di rispondere dapprima ai problemi di contestualizzazione relativi alla ricezione del capolavoro proustiano in Italia, per poi addentrarmi con sempre maggiore attenzione nella comparazione delle opere dei due autori. La necessità di inquadrare correttamente la ricezione critica di Proust nel primo trentennio del Novecento ha indotto a uno spoglio sistematico degli articoli apparsi su riviste e periodici e ad un'attenta valutazione dei saggi così reperiti. Da queste prime attestazioni, che si concentrano soprattutto negli anni Venti, emerge un quadro inaspettato. Se, infatti, molti sono i contributi entusiastici dedicati alla *Recherche*, pochi sono davvero quelli in grado di valutarne la pienezza e la portata innovatrice. Da queste letture affiora il carattere impressionistico e superficiale che i primi lettori italiani riservano a Proust, anche quando l'ultimo volume di questa opera titanica vede la luce, permettendo di avere una visione globale del romanzo.

Se da un lato è vero che l'uscita frammentata della *Recherche* – tra il 1913 e il 1927 – ha creato qualche difficoltà nella sua prima ricezione, è altrettanto vero che l'essenza del lavoro proustiano è deducibile già a partire dal primo volume, come dimostrano le riflessioni condotte nel 1925, e successivamente nel 1928, da Debenedetti che deve essere considerato, senza alcun margine di dubbio, il primo vero critico di Proust in Italia. La disamina accurata

condotta da quest'ultimo si muove, infatti, agilmente tra le sfasature temporali e narrative che l'autore francese semina lungo tutto il racconto e, abbandonando la tipica visione basata sui canoni caratterizzanti i romanzi ottocenteschi, vede nella *Recherche* non un romanzo d'analisi, ma una cattedrale immensa, metafora dell'esistenza. Tale edificio viene così disgregato e segmentato dal critico negli ormai famosi *morceaux choisis*, frammenti che contengono *in nuce* l'essenza del capolavoro proustiano. Ed è tramite questa scomposizione che il giovane Debenedetti intuisce cosa unisca ogni singola particella del romanzo – pur funzionante anche in modo totalmente autonomo – ad un'altra, quale sia il collante. È ciò che il critico battezza il *tono Proust*, una tonalità talmente specifica e riconoscibile che accompagna e sostiene una struttura narrativa simile, per molti aspetti, a una composizione sinfonica, caratterizzata da *leitmotiv* e contrappunti ricorrenti. La presenza pervasiva della musica – che si avvicina al sentire debussiano – immerge le vicende, i personaggi e gli oggetti in una *brume* soffusa e sonora dove le anime riescono a comunicare tra loro. Il potere evocativo di cui viene rivestita la musica nell'opera di Proust conduce Debenedetti a focalizzare la sua attenzione soprattutto su questo elemento, rilevando come la *petite phrase* di Vinteuil, che ricorre ogni qualvolta vi sia un riferimento all'amore tra Swann e Odette, sia una delle *intermittences du cœur* più interessanti di tutto il romanzo. Viene così delineata – per la prima volta nella storia della critica italiana – la realtà poetica proustiana, che oscilla tra l'oscuro e indefinito oblio e il casuale recupero memoriale. Debenedetti pone in evidenza anche la struttura ciclica di cui si compone il monumentale romanzo, che si qualifica attraverso la ripetizione costante di quattro elementi: dimenticanza, intermittenze del cuore, memoria involontaria e riemersione del ricordo.

Una volta messa a fuoco la ricezione sul piano critico ho trovato necessario valutare anche quanto poteva affiorare sul versante narrativo. Durante il primo trentennio del Novecento si assiste a una stasi narrativa piuttosto importante nell'ambiente culturale italiano, anche se non sono mancate le dovute eccezioni. Il caso di Svevo, ad esempio, definito più volte un Proust italiano, non si è però rivelato utile al fine di questo lavoro, in quanto l'autore triestino dichiara di avere letto la *Recherche* solamente dopo la stesura e la pubblicazione de *La coscienza di Zeno*, rendendo quindi impossibile una diretta influenza dell'autore francese. Tuttavia, seppur senza incontrare la stessa fortuna letteraria di Svevo, non sono mancati tentativi di ripresa o simulazione del capolavoro proustiano. In particolare, sono emersi risultati interessanti dall'analisi condotta su alcuni racconti solariani che sono stati accuratamente

selezionati sulla base delle tematiche trattate. Tali racconti (*Personaggi* di Franchi; *Un giovane, Soldati, Pellegrinaggi, Memorie del tempo perduto, Ritorno alla villa di un tempo* di Carocci; *Interno* di Alberti; *Viaggio, Una partenza contrastata, Fuga di Ottorino e Fine dell'adolescenza* di Bonsanti) sono, infatti, accomunati da due grandi tematiche: l'infanzia e la memoria. Si è potuto notare un richiamo diretto alla *Recherche* già nel titolo di uno dei racconti di Carocci – *Memorie del tempo perduto* – il quale, peraltro, è l'autore che maggiormente utilizza l'*escamotage* delle intermittenze per rievocare il passato sommerso. Tuttavia, a differenza di quanto avviene nella dinamica proustiana ci si trova di fronte a un tentativo esasperato di riprodurre la tecnica narrativa proposta dall'autore francese. Se è apprezzabile da parte degli autori di «Solaria» il tentativo di fare conoscere una nuova modalità di gestione del flusso temporale e memoriale, altrettanto non può dirsi per la riuscita stilistica e contenutistica di tali racconti che, abusando di intermittenze del cuore e sussulti epifanici, banalizzano e stereotipano l'incedere proustiano, rimanendo così satelliti narrativi a sé stanti, incapaci di stabilire una connessione sia con l'opera di Proust sia all'interno del contesto in cui si sviluppano.

L'ultimo tassello indispensabile per avere una veduta di insieme che coniugasse la ricezione di Proust al sostrato culturale in cui è vissuto Montale all'epoca della stesura delle prime due raccolte poetiche, è venuto dall'indagine del rapporto che connetteva il poeta, e lo stesso Proust prima di lui, a Bergson, filosofo di cruciale importanza per l'evoluzione dello studio della memoria. Comprendere se la poetica memoriale montaliana derivasse direttamente da Bergson oppure fosse mediata dall'autore della *Recherche*, o le due cose insieme, è stato un'azione necessario per meglio certificare le influenze proustiane nelle liriche montaliane. Infatti, se è vero che Montale conosce il contingentismo francese – quindi la filosofia di Boutroux e Bergson –, è altrettanto vero che molte di queste teorie – debitamente assorbite e rielaborate dallo stesso Proust – trovano spazio lungo tutto il corso degli *Ossi* e delle *Occasioni*. Nonostante i tanti punti in comune, è emerso che Montale sembra muoversi in due direzioni distinte: da un lato riprende immagini bergsoniane forti («crosta», «cornice», «velo», «ombra») inserendole nel proprio linguaggio poetico con il quale compone – come suggerisce Christin Ott¹ – un paesaggio non solo naturale, ma anche verbale². D'altro canto, l'influenza proustiana è ravvisabile con maggiore forza nei nuclei narrativi che determinano la poetica

¹ Cfr. C. OTT, *Montale e la parola riflessa*, FrancoAngeli, Milano, 2013.

² Infatti, il paesaggio è il riflesso diretto del linguaggio lirico, e quello montaliano, spesso caratterizzato da giardini bruciati dal sole, si presenta come una vera e propria «terra dell'afasia» dove è il lettore a dovere decifrare le immagini codificate attraverso le poesie e ai *topoi* che vengono proposti.

montaliana: gli istanti privilegiati, le epifanie e la funzione attribuita alla memoria involontaria coincidono con le intuizioni che il Narratore mette in luce nell'arco della sua personale vicenda, indicando come i fenomeni che caratterizzano la dimensione del tempo e della memoria nell'universo siano riconducibili quasi esclusivamente al sentire proustiano.

Inquadrato il contesto storico-critico e culturale in cui si sviluppano le liriche di Montale, ho iniziato un confronto sistematico dei testi con la *Recherche* proustiana. Partendo dai presupposti messi in luce dalla bibliografia prodotta sino ad oggi, che individua in tre grandi *topoi* – le epifanie, le attese, gli oggetti – i punti di contatto tra le opere dei due autori, ho tentato di comprendere se il lavoro di Montale potesse realmente essere inteso, nel modo suggerito da Contini in prima istanza, come una ricerca in senso proustiano.

Non solo ciò che è emerso conferma l'intuizione continiana, ma ha aperto nuovi orizzonti di indagine. L'idea iniziale della presenza di possibili echi di origine proustiana nelle prime due raccolte montaliane si è trasformata, nel corso della tesi, nell'analisi puntuale di fenomeni strettamente connessi alla poetica proustiana, fino a rilevare una presenza quasi egemonica del capolavoro francese.

Il primo punto di contatto è stato individuato nelle strutture narrative soggiacenti al *corpus* poetico di Montale. L'esistenza di personaggi riconoscibili (Arsenio, Nestoriano, Annetta/Arletta), il dialogo tra un io e un tu lirico con una storia d'amore più o meno sommersa – che avevano già portato ad individuare caratteri di chiaro stampo narrativo sia negli *Ossi* che nelle *Occasioni* – sono solo una parte dell'immenso bacino che si è andato delineando. La relazione intrecciata dall'io lirico con Annetta/Arletta richiama, infatti, la parabola narrativa del protagonista della *Recherche* con Albertine. Entrambe le donne risultano sfuggenti e destinate a un tragico destino. In senso più ampio, si è potuto constatare che la maggior parte delle figure femminili, che percorrono le pagine dei due autori, sono personaggi in fuga, in partenza o in procinto di abbandonare l'innamorato. Questa dimensione di precarietà si condensa nella disposizione all'attesa che, seppur mal vissuta, diviene condizione necessaria al successivo sviluppo narrativo. Difatti la fenomenologia dell'attesa tende a declinarsi in due diverse variabili: da un lato si aspetta l'amata, dall'altro il miracolo. Segmento temporale inconsueto, il tempo dedicato all'attesa amorosa si carica di aspettative costantemente disilluse. Viene introdotto anche un cambiamento di prospettiva: non è più la donna che attende, come è tipico della tradizione, ma l'uomo, ingabbiato in un ambiente claustrofobico – quello domestico – dove si reclude consapevolmente, immerso in

un'atmosfera carica di ansia e speranza mal riposta. A separare colui che attende dal resto del mondo una finestra, spazio simbolico dell'attesa, schermo impreciso che mostra una realtà parziale. Uno spazio non classificabile, luogo di confine che separa l'interno e l'esterno, in un sussulto metaforico che sfocia nella più amara delle situazioni (la morte della donna amata). Questo motivo, che non si esaurisce nell'attesa amorosa, è preludio all'occasione, ovvero al recupero casuale di un momento di vita piena, sovente coincidente con un ricordo. Ed è allora che si manifesta il miracolo, quell'istante preciso in cui un oggetto quotidiano, privo di qualsiasi valore, diviene veicolo involontario della memoria. L'oblio, che per entrambi gli autori, è il principio imprescindibile su cui edificare la cattedrale della reminiscenza, rilascia improvvisamente memorie che si credevano perdute per sempre, innescando un meccanismo ciclico riassumibile nella dinamica oblio, intermittenze del cuore, memoria involontaria, riemersione del ricordo, recupero del passato. Tramite tale ciclicità, che pervade per altro la struttura della *Recherche* e degli *Ossi*, si evidenzia un'ulteriore vicinanza tra i due autori: l'osservazione paziente e meticolosa del reale e la ricerca, quasi ossessiva, dei diversi livelli di cui si compone la realtà.

I due autori sono costantemente tesi verso un compito impossibile: fissare l'inafferrabile. Inizialmente tale impresa sembra rivelarsi esclusivamente nel tentativo di recuperare i ricordi sommersi, in un vincolo indissolubile che legava la memoria al tempo. Tuttavia, nel momento in cui la mia indagine ha iniziato a valutare la differenza tra gli oggetti ricordo e gli oggetti epifanici, l'intuizione che questo intento si ritrovasse declinato anche in altri contesti mi è parso plausibile. In effetti, se si osserva la modalità d'azione degli oggetti epifanici – quelli in grado di attivare la memoria involontaria – si nota come non sia l'oggetto stesso a scatenare l'epifania. Sono infatti le musiche, i rumori, i sapori e i profumi che scaturiscono dagli elementi materiali ad innescare tutto il procedimento. Così, ho iniziato a valutare il fenomeno luminoso – la luce –, elemento impalpabile per eccellenza, ma necessariamente onnipresente. Ho notato che la *Recherche* è costellata da episodi in cui la luce – naturale e artificiale – diviene metafora di strumenti ottici atti ad isolare e ingrandire uno spaccato del reale. Tuttavia, non potendo esistere senza le relative ombre, la percezione di quanto si osserva risulta essere parziale, frammentata e, a tratti, straniante. Oggetto supremo di conoscenza – anche se labile e inaffidabile – l'elemento luminoso, senza il quale non sarebbe possibile esperire né l'universo oggettivamente conosciuto, né la realtà soggettivamente percepita, rivela i molteplici livelli di cui si compone il reale. La luce – assai presente anche negli *Ossi* e nelle

Occasioni, seppure in modalità differenti – diviene testimone del fluire temporale e del perpetuo mutamento a cui sono assoggettati gli esseri viventi.

Grazie agli studi condotti da Giuliana Giulietti sui rapporti esistenti tra l'impressionismo e, più nello specifico, Monet, e Proust, sono riuscita ad osservare fenomeni 'impressionistici' anche nelle raccolte poetiche di Montale, riconducibili più ad un'ascendenza mediata dal sentire proustiano che non direttamente dagli stessi impressionisti. Gli *Ossi* si costituiscono attraverso lo studio sistematico e ripetuto dello stesso *motif* – il paesaggio ligure nelle diverse ore del giorno –, creando un *unicum* simile all'immensa cattedrale proustiana e alle serie monetiane. La vera ricerca di questi due autori risiede, dunque, nello studio sistematico del mutamento, e dei fenomeni temporali che sono intrinsecamente connessi a tale evento. Di conseguenza, la percezione della realtà è per entrambi qualcosa in perpetuo divenire, costantemente influenzata e mistificata dalla variazione della luce.

La difficoltà di percepire il reale nella sua essenza conduce sia Proust che Montale a ricercare dei mezzi per meglio mettere a fuoco quanto desiderano osservare. Attraverso l'uso di lampade – e di lanterne magiche – che spesso funzionano, come si è detto, come strumenti ottici, a volte utilizzati quali istanze metaforiche, si delinea una vera e propria poetica del dettaglio, in grado di isolare e mettere a fuoco piccoli frammenti osservabili da vicino, gli unici, forse, di cui si possa davvero fare un'esperienza concreta e verosimile.

Tuttavia, la continua e ossessiva ricerca della verità, che conduce dal particolare all'universale, viene costantemente ostacolata dalla lente deformante della memoria – volontaria – e lasciata in balia delle casuali quanto imprevedibili riemersioni epifaniche, le uniche in grado di mostrare un vero e attendibile spaccato del reale.

In merito all'impressionismo, si sono aperte ulteriori questioni che andrebbero specificate e meglio analizzate in altra sede. Sarebbe interessante osservare, infatti, per fare un solo esempio, il rapporto che lega Proust e Montale all'impressionismo musicale e in particolare, a Debussy figura emblematica nell'opera di entrambi gli autori.

APPENDICE

I RACCONTI SOLARIANI DI MATRICE
PROUSTIANA. UNA PROPOSTA
ANTOLOGICA

Raffaello Franchi, *Personaggi*

Raffaello Franchi (Firenze 21 maggio 1899 – Firenze 21 aprile 1949).

Giornalista e critico d'arte, è tra i fondatori di «Solaria» e partecipa attivamente al dibattito in merito al romanzo novecentesco animato dalla rivista. Nel 1926 inizia la collaborazione, durata per tutta la vita, con «La Fiera letteraria».

Franchi è autore di numerose monografie di artisti del Novecento: da V. van Gogh ad A. Modigliani, da O. Rosai ad A. Martini, da F. Campigli a G. Colacicchi, da E. Pozzi a E. Bordoni, da C. Ciani a B.M. Bacci a F. Vagnetti. Inoltre, l'interesse e la conoscenza delle letterature e delle lingue straniere si esprimono nelle accurate traduzioni di scrittori e critici contemporanei, tra cui quelle per lo storico dell'arte B. Berenson.

Negli ultimi anni della sua vita insegna italiano e storia presso l'accademia di Firenze. I suoi lavori sono raccolti nelle antologie curate da E. Falqui – E. Vittorini, *Scrittori nuovi*, Lanciano, Carabba, 1930, pp. 273-279; *Solaria – Letteratura – Campo di Marte*, a cura di A. Folin, Treviso, Canova, 1973, pp. 31-33, 233; *Poeti futuristi dadaisti e modernisti in Italia*, a cura di G. Viazzi – V. Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro 1974, pp. 108 e seguenti¹.

Pubblicazione: edito in «Solaria», a. I 1926, fasc. 1, pp. 5-21.

¹ S. ZOPPI GARAMPI, *Raffaello Franchi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.

PERSONAGGI

All'improvviso il riflettore illuminò la figura dell'attrice vestita da contadina e accucciata a piè di un albero, e pareva che quella luce diretta dal fondo della sala in un fascio che toccava tutta una riga di spettatori immobili, quasi a pietrificarne l'espressione, si mescolasse a contrasto, sopra il palco, con la scialba illusione di sole fornita dalla luce diffusa e dai colori. Ne risultava uno sfarzo magico dove l'attrice si schiacciava abbacinata. Già il proiettore, accendendosi e dirigendo la propria chiusa luce a lambire le tavole della scena, produceva lungo la triangolare ed esile scia illuminata degli spettatori il suo lene e fitto brusio che ne rivelava l'origine e la forza meccanica, ma questa forza non diventava schiacciante se non dove sembrava che dovesse cessare, su quella scena ove finiva per dilagare morbidamente e intanto scompigliava la prospettiva dei visi e degli alberi riducendo tutto a una superficie perfettamente liscia, verticale e lontana.

Nella sala gli occhi degli spettatori s'erano

a poco a poco abituati all'oscurità e la penombra, or che s'era chetato il rodente raggio del riflettore, ingrandiva, per chi guardava da una gradinata, lo spazio esistente tra la distesa delle teste in platea e il soffitto piuttosto basso, dove uno spiraglio di cielo appariva dolce e chiaro come l'interno e trapunto di timide stelle esigue e rare.

Questa trasparenza, questa calma e freschezza di linea, di compostezza e di luce, che si coglie facilmente quando appare attraverso la stagione estiva perché ognuno la persegue intentamente, non era senza mettere un delizioso turbamento. Almeno a guardarla, così affiorata in quella silenziosa chiarezza d'acquario, nell'atteggiamento di chi ascolta, avendo trovato a ogni parte di se una fissità degna di chiamarsi statuaria non soltanto per la fermezza, ma anche per la dolcezza che stillata dalla comprensiva attenzione sembra doversi inondare per tutto il corpo, la folla convenuta ad ascoltare, appariva sorpresa e inchiodata in una posa che avrebbe forse voluto nascondere, come per un'ombra di pudore spirituale.

Piero scorse in un palco i genitori con la signora Alvaro e sorrise.

— Hai visto nessuno dei tuoi amici? — chiese Susanna a Vittorio senza torcersi di un millimetro e puntando il binocolo sopra un punto vago della platea.

— C'è Piero, laggiù — le rispose il compagno.

— E poi? — insistette la donna restando immobile. Vittorio finse di guardare, rincontrò nel palco dei Perbellini la figura svelta e gloriosa di Corinna Alvaro che guardava lontano ad occhi socchiusi per attrarre più fortemente nella sua orbita le immagini e la vita del mondo circostante.

La Perbellini, assai più anziana di lei, educata ai principi scientifici di una costante indagine, la guardava beata ad occhi socchiusi anch'essa, ma per accogliere l'impressione di un piacere più lungo. Quando parlava, sia che principiasse a farlo prima che fosse spenta l'eco di una risata dell'Alvaro, sia che tutti le fossero d'intorno attenti e raccolti, le sue frasi, pronunciate piano e colla lentezza di chi pensa a scrivere, avevano un grigiore uniforme che costringeva gli altri a un'attenzione meccanica.

Ma però lo sguardo affettuoso di due occhi giovanili obbligavano a lei gli ascoltatori senza violenza, mentre un'ombra di dolcezza velava la monotonia della sua voce, ora confluendo a modularsi in un interrogativo, ora giuocando col suo sguardo dai lampeggiamenti brevi in uno svolgersi lene lene e discreto.

Il marito, alto e ossuto, saldo sulle proprie positive certezze ancor più della moglie, faceva spesso alla consorte un'opposizione bonaria ma

decisa, sorridendo di un' interna, evidente soddisfazione. Quand'egli principiava a rispondere alle sue induzioni, la Perbellini lo guardava da prima un poco sorpresa, poi stabilizzando nello sguardo quella sua espressione interrogativa che durante i suoi ragionamenti appariva spesso, ma per un attimo. Poi, a un tratto, la sua attenzione cadeva, lo sguardo perdeva insensibilmente la sua espressione senza cessare di guardare tutti con un' estrema benevolenza, e lasciava il marito libero di isolare e di far brillare a suo piacere quel suo momento di successo oratorio.

Due palchi più lontano il pittore Ferrucci intratteneva una bionda attrice, conciliando un atteggiamento di attenzione quasi febbrile che pareva prestare allo spettacolo, sporgendo il petto e la testa magra dalle pupille brillanti in un vero sforzo di ricezione, con quello di una tenera intenzione, tenendo la destra nervosa, inanellata e adunca, sul ginocchio di lei.

L'attrice, meno interessata del dramma e forse anche dell'amico, senza tendersi con la testa verso la scena né rispondere al premuroso contatto se non con un vago sorriso, pareva tutta raccolta a intendere le parole degli attori attraverso il piacere che gustava nella compagnia di lui. Si capiva che dinanzi ai suoi occhi, smarriti nel senso di una beatitudine pigra, la scena le doveva sembrar piccola come attraverso la lente di un canocchiale arrovesciato, e i personaggi,

fantocci di celluloidi, cosicché un bacio, su quei suoi occhi fantastici, avrebbe dissolto la visione con la medesima naturalezza con cui si vede scomparire una vela nella luce struggente di un pomeriggio, dietro lo sfavillante orizzonte marino.

— C'è anche — disse con uno sforzo Vittorio a Susanna — la signora Alvaro con i Perbellini, e Ferrucci con una nuova amica.

Susanna sussultò: Vittorio giunse le mani come per una preghiera, si allacciò le dita, si torse all'indietro le mani così avvinte, e stette a guardarsele a lungo, divenute esangui per la stretta, con una fissità maniaca, contando i secondi che lo separavano da una risposta di Susanna. Ma quella non aprì bocca. Forse le bastava di farsi vedere accanto a Vittorio, da Corinna Alvaro che aveva cercato di portarglielo via, e da Ferrucci, che dopo essere stato abbandonato dall'Alvaro si vendicava con un'altra donna, a pochi metri da lei, sentendola sola fra due personaggi che non avrebbero potuto consolarla, né aiutarla a sfogarsi.

*

La commedia che si rappresentava quella sera era composta di cinque quadri. Una commedia moderna in cinque quadri, coi suoi quattro inevitabili intermezzi, se dà alla serata il senso di un insolito allungamento, dovuto in parte alla mancanza di vera azione, e al carattere letterario

delle sue battute, rende poi gli spettatori alla via quando ancora il centro della città ferve della sua vita normale, e i caffè sono tutti aperti, e la gente che sta sul marciapiedi ha l'aria di avervi veduti entrare al principio dello spettacolo e, attardandosi un poco a discorrere d'aver l'occasione, ora, di vedervi anche uscire. E chi, uscendo, rechi tuttavia l'impressione d'esser passato come attraverso una vita più fonda, maturando in cuore problemi e disegni a mano a mano che il dramma lo conduceva nel vivo dei suoi stessi pensieri più intimi e nascosti, può avere la desolante sensazione di chi, entrato ricco in una casa da giuoco, ne venga fuori rovinato mezz'ora più tardi.

La vicenda della commedia era semplice.

Un giovane, fidanzato in città, uscendo dalla parentesi della vita militare che lo ha tolto dal cerchio delle proprie affezioni e gli ha dato il gusto dell'aria libera, della vita animale e vegetale, si reca per qualche tempo in campagna dalla propria nonna, prima di restituirsì alla sua vecchia esistenza. Egli ha dimenticato che oltre il cerchio di quella vita deliziosa e primitiva fino a essere un po' scenografica che si vive nella comunità, c'è il passato dalle profonde radici ereditate dalla nascita, e seguita a lasciarsi andare in volontari innamoramenti con ogni bella ragazza che appaia sullo sfondo della vigna, decretandole sul momento, e sinceramente, un'eterna

devozione, ma con la certezza inconfessata, nel fondo del cuore, che la sera, quando le prime luci del tramonto ricominceranno il breve e visibile trapasso notturno e principierà a squillare la lunga e melanconica nota del silenzio anch'ella si dissolverà come una fata Morgana. Questo giovane innamora di sé una contadinella e, con una ingenua fiducia di povero intellettuale, vorrebbe trovare in essa una comprensione letteraria del dramma amoroso ch'egli si affanna a comporre. Ma chiedendo alla ragazza la strada che porta al villaggio si è imbattuto nella pianta stessa dell'amore, rustica e piena di spine, che fino a ieri non odorava nemmeno, e oggi, fecondata da un misterioso contatto, sparge al vento un acre odore che si dissolve molto più lontano del casuale aspetto di quell'amore, dove forse nessuno potrà riconoscerlo. E intanto, per questa maturazione, le guance della giovinetta si avviano e il cuore le duole deliziosamente. Il giovane non riconosce il vivo miracolo e di fronte alla vecchia fidanzata ammette di essersi lasciato fuorviare, lui, da un'illusione generosa. L'altra, messa da parte con una enorme naturalezza, non per questo si rifugia nelle braccia del buon contadino che da tanto tempo, e con infinita pazienza, aspetta di farla sua sposa. Se fosse per sé ella accetterebbe di sposarsi anche a un'ombra che fosse l'ombra del suo amore. Riveder la casa e magari gli sposi felici e singhiozzare il suo pianto

incompreso o compreso, e farsi torturare dalla rivale che intuendo il suo dolore ritrova in parte accanto a lei, durante l'assenza del marito, un po' della sua viva sostanza, ecco la vita che le parrebbe ancor buona. Finché un giorno, sentendosi d'intorno il vuoto, si lascia dare in sposa. Ora, essa è l'eguale del marito. A lei incombono i duri doveri dell'obbedienza che si accetta come una forza naturale, e quelli di madre e di massai, a lui la cura dei campi e degli affari. Il giovine amante che non se l'era raffigurata mai sposa nella sua terra e con i suoi costumi, pettinata secondo la foggia austera della madre, e trovandosi un momento con lei, le dice il rammarico di questo mutamento. Egli non vuole che le dolci ore di un tempo siano dimenticate e la donna chiusa nella sua rassegnazione accenna ancora a commuoversi, ma subito, di fronte alla sposa cittadina, egli si ricompone in un atteggiamento dignitoso. Chi aveva cuore davvero ha rischiato di perdersi una seconda volta. Chi aveva un cuor debole e una gracile bontà se ne parte un poco commosso e qualcuno coglierà forse, più tardi, i frutti d'una sognosa malinconia.

*

Quando, al principio del secondo quadro, il Fallani intuì la fine del dramma, dovette patire una specie di allucinazione. Si sentiva nient'al-

tro che un punto del proprio ambiente, irrimediabilmente lontano dagli oggetti messi tuttavia alla portata del suo sguardo e strettamente legati alle sue facoltà di sentire. Muoversi avrebbe significato per lui condursi a spasso lo spettacolo della sala e continuare a vedere ciascuno degli spettatori nel posto assegnatogli dalla sorte.

Gli applausi che coronarono la fine del quadro gli caddero nel cuore come quando, in una giornata asciutta e immobile, un colpo strano di vento fa cadere a terra qualche foglia secca e questa rimane immota, come se vi fosse stata da sempre. Ma passato il primo schianto i battimani seguitavano. Il Perbellini laggiù faceva del suo meglio, e Vittorio si guardava attorno un po' straniato. Il primo erompere dell'applauso gli aveva evocato quell'immagine di foglie, e le foglie erano veramente schiacciate sopra la terra arsiccia della sua fantasia, e la suggestione era così forte che ora col bastone raschiava l'impiantito di legno per immaginarsi di calpestarle e di muoverle. Ma quello strascico di applausi, per lui così staccato dai primi, gli pareva infernale. Se quel volitare d'altre foglie smarrite nello spazio fosse stato prodotto da un vento vero, questo avrebbe pur dovuto far palpitare, anche impercettibilmente, quel primo stormo caduto. E allora gli parve di scernere più di una chiusa zona nel breve spazio che lo circondava. Sforò con la spalla la spalla di Susanna, si perdette un

lungo attimo a sentirsela accanto, uguale a lui, di carne come lui, con un'anima ansiosa, con due occhi inquieti, semplici, capaci di aprire uno spiraglio sopra un interno esaltarsi di gioia, o un triste, lento naufragio di speranze. Il palco dei Perbellini, dov'era Corinna Alvaro, era più in alto del suo posto e gli sembrò appartenere a una zona intangibile. Sicuro che Susanna non avrebbe potuto indovinare il corso intricato dei suoi sentimenti, disperato di amare l'Alvaro e di sentirla irraggiungibile, penetrò col pensiero lo spazio materialmente inaccessibile e si abbandonò a liberi pensieri di amore. Ora vedeva Susanna che gli era d'accanto come se invece fosse discesa a una profondità marina. Il suo cuore godeva una gioia così pura nel pensiero di Corinna da levargli ogni sospetto di cattiveria e tra Susanna che gli pareva assente pure essendogli accanto e l'altra che sentiva vicina, quantunque forse non lo vedesse nemmeno, egli si sentiva come staccato da terra per un ignoto benessere. Il teatro era pieno di luce e di fumo durante l'intervallo. La gente, distratta dalla finzione scenica, ciarlava e rideva una gamma di voci e di risa discrete o squillanti, ma quasi tutte chiare e riconoscibili. La luce era simile a una lunga esplosione che si manteneva intensa e vibrante attraverso una serie innumerevole di scoppi, e un ripigliarsi elastico e molecolare. In quella luce che aveva una sua impercettibile sonorità, tutti i suoni ac-

quistavano una specie di nota fondamentale, e il riconoscimento di ognuno accadeva piuttosto allorché l'eco ne ritraeva l'ombra e l'intimo accento che non alla diretta sorgente. Quando giunse l'eco fondo e ricco di un riso di Corinna, Vittorio ebbe un tuffo per tutto il suo sangue; gli parve di prender fuoco come una materia più lieve ed effervescente del corpo umano, e già l'illusione del placido remeggiare nel vuoto spazio era scomparso, perché sebbene quel tuffo gli desse il senso di un sollevamento, quando poi si fu rasserenato, ed ebbe avuto l'impressione che il cuore gli cadesse senza fine in un cieco abisso, si ritrovò inchiodato sulla panca. Allora, infastidito, s'alzò e si scrollò.

— Sei stanco? — chiese Susanna.

E c'era, nelle sue parole, lo spirito d'un'amorosa, tirannica, implacabile sorvegliatrice.

*

— Un poco — disse Vittorio guardandola negli occhi con la durezza di una intensa irritazione.

Susanna, che aveva incontrato il suo sguardo, e aveva creduto un momento di esserne accarezzata, batté le palpebre per liberarsi da quella cattiva indagine. Miope, ella si avventurava qualche volta alla ricerca di una visione lontana, ma non poteva coglierla, con un'occhiata, e aveva

piuttosto bisogno dell'altrui distrazione per potere osservare a suo comodo, con tutto l'impegno dello sguardo, gli oggetti che la interessavano. Allora l'occhio le si alterava. Chi la coglieva all'improvviso doveva poi assistere a una specie di ritirata lenta, dolorosa, che le lasciava una traccia di stanchezza fisica nella pupilla smarrita, e quello smarrimento esprimeva qualcosa di ingenuo e di buono.

Vittorio si riaccomodò allora accanto a lei e gli parve che dallo scollo ampio e dalle maniche brevi dell'amica quella carne bianca e tenera, di una linea delicata se non potente, riflettesse il turbamento dello sguardo, così da non essere possibile, in quel momento, né una violenza né un distacco. E pure avendo in viso per l'amica una espressione di durezza, si dette davvero a carezzarne l'immagine nel suo cuore.

La giovinezza di Vittorio trascorreva da un pezzo col ritmo di un'onda marina in tempo di bonaccia, che trova forza e fragore accostandosi allo scoglio e poi vi si frange e ritorna senza averlo mai sorpassato. Il suo modo di accettare la vita gli aveva messo nel sangue, nonostante certe improvvise speranze di novità, l'idea di una monotonia necessaria, e nonostante certi istinti contrari pensava alla vita come a un numero affiorato nel giuoco del mondo, sia per non trovare combinazioni che gli convengano, sia per combaciare esattamente con un'altrui felicità e di-

viderla, o anche per offrire ad altri una felice combinazione senza averne compenso.

Il sentimento che talvolta Vittorio si compiacceva di scrutare negli occhi di Susanna, era un sentimento di felicità, indipendente e discreto, continuo ed ignorato come lo scorrere di un rivolo ascoso che scoperto non muta rumore, ma seguitando nel suo argentino andare che par formi e regali a mano a mano qualcosa di tattile, da un tempo infinito, e begli anelli, e sassi preziosi, e cioccolii che franano all'improvviso come una manciata di perle, scolpisce nello scopritore attonito la posa di un fantasticare perduto anch'esso tra le pieghe lontane del tempo. Chi, tornando alle cure della città, dopo una di codeste rivelazioni, non è costretto a osservare quanto breve sia stata l'assenza e quanto sia sembrata e lunga e dolce, così come nei sogni dove in attimi si svolgono le immagini d'anni e d'anni! Né più né meno Vittorio, toccando col suo sguardo, nello sguardo e nella carne di Susanna, quella sua ascosa e fluida felicità, se ne sentiva un poco irrigato e ne coglieva qualche dono spirituale, nato da murmuri e cioccolii spirituali e tradotto anch'esso in begli oggetti come quelli donati dal romore dell'acque. E il dono di un attimo dava a lui, donatore avido di felicità, un'illusione di muta beatitudine, lunga come gli spazi di vita che intercorrono nel sogno. Incapace di avere tutta per sé una propria felicità, persuaso che il

suo destino nel mondo fosse quello di darne ad altri e di avere a trovare in ciò il respiro della grazia, egli sentiva la felicità degli altri tentarlo ai suoi piedi come una voragine, così come uno che abbia corso attraverso campagne piene di meraviglie e finalmente stanco, affollato della pienezza delle visioni si fermi e senta ai suoi piedi l'invitante freschezza di un ruscello. Non più dagli occhi entrerà per lui la gioia del verde e del grigio e dell'azzurro, azzurro cielo, grigio d'olivi, verde di alberi, e verso qual gioia di specie ignota s'inabisserà per le piante? In quei momenti di contentezza Vittorio esprimeva da sé gli atti dell'amore, e li pervadeva di tutta una sua religiosa credenza nella fondamentale bontà delle cose umane. Accostando amorosamente Susanna, dopo averla odiata per il miraggio vicino di una bellezza più rigogliosa, egli non poteva esimersi dal farlo come una capitolazione, e della capitolazione accettava gli obblighi di umiltà e d'attenzione alla voce che avrebbe dovuto sorgere per acquietare e correggere le seti e gli errori.

Corinna Alvaro, orgogliosa, vigorosa e ridente, lo invitava al forte amore, ma Vittorio, con tutta la sua nostalgia di sortite di là dai limiti di sonanti selve, dubitava di concretare l'armonia, sia pur fragorosa, che lo invitava. Piuttostoché ritrovarsi di fronte a un sònito di risate garrule e vuote e a una bellezza rigogliosa ma vana anch'essa come un'allegoria, egli preferiva

l'esilità un po' triste di quest'altra carne, dove dietro un occhio alterato si turbava visibilissima un'anima e l'amplesso stringeva e creava una vita tanto più attirante e vicina quanto più magro e breve sembrava il corpo.

La finzione scenica si svolgeva, ma nel suo spirito era già chiara e compita, ed egli capiva che accanto ai due drammi profondi, umani e quotidiani delle due donne avversarie, ognuna delle quali esprimeva una volontà e gridava i diritti di un ben chiaro amore, si svolgeva il dramma, più isolato e più malinconico, della sua colpevole irresoluzione parallela all'irresoluzione del giovine eroe della finzione.

Piegarsi bisognava, non verso il miraggio della più accesa felicità, ma sui campi che per lui, durante tanto tempo, avevano espresso un'appassionata gamma di trascoloramenti freschi, attraverso le fioriture inabolibili di stagioni e stagioni.

C'è, nel mondo, una spettatrice durezza delle cose; ci son le costruzioni sagomate e ferme, e le altrui anime inaccessibili nascoste da parole comuni, per cui sembra che un eguale livello di facile gioia e di tragica indifferenza pareggi le anime umane.

E ognuno è lontano dal suo simile come è lontano dal suo vero se stesso durante le più lunghe ore del giorno, così che soltanto una profonda attenzione ai movimenti del nostro cuore, e un attento, pervicace amore possono metterci

a contatto di quell'amoroso mistero, trascendente ogni umana finzione, da cui sorse forse per la prima volta, dal caos, il teatro della vita.

Lontana Corinna Alvaro, e Mario Ferrucci; più lontano, in apparenza, Piero, amico ignaro di questa tortura che brulicava insieme nel cuore di tanti personaggi, sulle cui faccie si riverberava in pieno un irreal riflesso di quella fiamma che a quando a quando schiacciava sul palcoscenico gli attori, scompigliando la prospettiva dei visi e degli alberi e riducendo tutto a una superficie perfettamente liscia, verticale e lontana. Ma non più lontano degli altri, in realtà, nemmeno Piero. Costretti a un'immobilità di statue nei posti numerati di un teatro, dentro un'ora caduta nella vita a specchio dell'eternità, i sentimenti s'acquetavano dentro al silenzio delle bocche. Tra poco gli eccezionali spettatori del dramma del giovine autore francese saranno portati via, ognuno, dalle stanche carrozze che aspettano sulla strada ancora deserta. E forse un giorno, dopo aver dimenticato il sapore l'una dell'altra, due bocche si rincontreranno, senza farci caso. Questo pensava Vittorio uscendo al braccio di Susanna, e balenandogli in mente la possibilità di rincontrarsi un giorno, in un bacio, con la donna che in quel momento aveva deciso di abbandonare.

A quest'idea, come stava discorrendo della commedia, s'interruppe per ascoltare se nell'ani-

ma sua qualche bagliore avesse lasciato un'ombra di turbamento, ella invece, nell'ascoltarsi, sentì crescersi nel cuore, come gonfia all'orlo una coppa già piena quando seguiti a gocciarvi il liquore, o come gli occhi s'empiono di quelle lacrime che poi ribeveranno tacitamente, la tenerezza per la sua presente compagna.

Una tenerezza senza voglie, proiettata lontano.

RAFFAELLO FRANCHI



Alberto Carocci, *Un giovane*

Alberto Carocci (Firenze, 1904 – Roma, 1972). Fonda «Solaria», nel 1926, che si impone subito nel panorama culturale italiano, facendo conoscere, oltre ai grandi intellettuali europei del momento, come Marcel Proust, James Joyce, André Gide e Paul Valéry, anche la voce dei nuovi autori esordienti che sarebbero presto diventati famosi come Carlo Emilio Gadda, Elio Vittorini, Pier Antonio Quarantotti Gambini, Alessandro Bonsanti. Rivaluta autori quali Federigo Tozzi e Umberto Saba. Sulla sua rivista, Carocci pubblicò nel 1926 *Narciso*, il suo primo lavoro letterario e nel 1929 *Il paradiso perduto*. Il suo unico romanzo *Un ballo dagli Angrisoni*, scritto circa trent'anni prima, uscì nel 1969 senza alcuna eco di critica².

Pubblicazione: editi in «Solaria», a. I 1926, fasc. 1, pp. 29-37.

² E. RAGNI, *Alberto Carocci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977.

UN GIOVANE

Svegliandosi, egli sentì un grande amaro in bocca e arsura allo stomaco. Si alzò e andò ad aprire le imposte; poi, siccome al buio aveva urtato contro la sedia, si accoccolò sul lettuccio e prese a sfregarsi la gamba con fare scimmiesco.

Adesso non ricordava bene della sera avanti. Gli pareva di aver bevuto: questo sì, aveva bevuto. Poi vedeva un gran buio astioso farglisi più folto attorno, e ricordava solo il fanale davanti a casa che si era spento proprio mentre egli cercava con la chiave la toppa.

La gamba urtata gli faceva male; ed avrebbe voluto rifarsela con qualcuno. Nella stanza era poca luce e un'aria grave com'è nelle camere di chi ha dormito male.

Egli guardò in giro la stanza: la odiava come una persona di cui non ci si può liberare. Per terra tutto sporco, e, qua e là, biancheria e vestiti in disordine: in mezzo ai mucchi della biancheria, i libri. Sul tavolo i fogli scritti e i calzini tolti la sera innanzi. — Perchè si era ridotto così? Il pianto e la rabbia gli facevano groppo alla gola, ed avrebbe voluto aver la forza di farsi del male; magari ammazzarsi:

Bussarono alla porta.

— La colazione la vuol venir a prendere?
È la terza volta che torno a dirglielo. La devo lasciare ancora di là?

Egli non rispose, per dispetto.

— Ha capito?

Allora si alzò, si infilò l'accappatoio e le ciabatte, e scese, sporco e ciondolando, in cucina.

*

Lorenzo è giovane: ma benchè non abbia ancora venticinque anni già gli comincia qualche capello bianco alle tempie, e l'obesità e l'asma lo opprimono. Due anni avanti, quando dalla sua vecchia città murata era disceso alla città grande della pianura, aveva grandi sogni per la testa: non sapeva ancora bene se avrebbe fatto il musicista o lo scrittore di teatro; ma certo qualcosa di grande avrebbe fatto. Il padre non si era opposto: lo aveva munito di denaro, della sua benedizione, e lo aveva guardato andar via sentendosi come liberato dal non aver più per la casa quel figliolo che gli pareva pazzo.

Lorenzo, in città, i primi tempi si era dato un gran daffare fra concerti, teatri, biblioteche; si trattava di decidere se avrebbe fatto lo scrittore o il musicista. Poi s'era stancato: l'applicarsi gli dava un'oppressione al petto e un'ansia al respiro cui non poteva reggere. Infine aveva smesso di far qualsiasi cosa; tanto l'ispirazione

sarebbe venuta da sè, dato che qualcosa di grande era destinato a fare.

Adesso non aspettava nemmeno più: ma gli era rimasto un rancore sordo contro la vita che lo aveva deluso. Odiava suo padre che ogni tanto gli scriveva per chiedergli che facesse, e gli pareva che questa fosse una maligna provocazione. E anche la vecchia padrona di casa l'avrebbe strozzata, con quell'aria che aveva di meravigliarsi per il suo modo di vivere.

Odiava anche la casa. Così buia e vecchia, con quell'odore di umido rinchiuso, e quella riga sottile di lichene che al sottosuolo verzicava fra muro e impiantito. Nella sua stanza gli avevano messo un grande specchio che dava una luce verde. Un giorno lo aveva rotto con una scarpa: e aveva dovuto leccare con la vecchia. Se si faceva alla finestra gli toccava a vedere, giù nel cortiletto, i polli della padrona, magri e sparuti, che cercavano fra le commessure delle pietre.

Come s'era ridotto! Si faceva allo specchio e si guardava. Ripensava ai primi tempi, quando era venuto in città. Perfino la casa, allora, gli pareva bella! Ed era convinto che a primavera, nella sua stanza, ci sarebbe stato anche il sole.

Portava un affetto accorato a quella sua prima vita cittadina come all'amante che gli era morta. Si commoveva, se gli tornavano certi ricordi. Rivedeva le greggi di pecore traversare Roma nelle notti di primo ottobre: con un brusio grave

sopra il selciato, come quando comincia a piovere grosso. Una notte rincasava in carrozza con quella donna, e la vettura aveva dovuto arrestarsi per far passare l'armento. Il gregge occupava tutta la strada e andava senza un belato. Non si udiva che il crepitio fitto dei piccoli zoccoli. Dietro il gregge, l'uomo dal cappellaccio nero seguiva a cavallo, col fucile attraverso la sella: teneva gli occhi bassi e il mento sul petto. Lorenzo ricordava che la sua amante gli si era stretta addosso; con un riso somnesso, di piacere.

Adesso si vedeva nello specchio; grasso, già disfatto, col viso bolso e sudato, i capelli ricci sulla fronte e quella camiciola sporca indosso che non se la levava da mesi. Era naturale che non ispirasse nemmeno compassione! Chi poteva credere alla sua tragedia? Avrebbe voluto picchiare la sua immagine nello specchio; per farsi male e soffrire ancora di più.

Ricordava suo padre, contento e sereno, seduto a tavola. Allora percuoteva il muro con le pugna, e gridava:

— Perchè m'hai fatto? Perchè m'hai fatto?

*

Essere solo! Questo era il suo assillo: sentirsi solo, sempre solo: egli non aveva mai potuto colmare questo buio sentimento della sua solitudine. Se talvolta vi pensava più a lungo la luce gli man-

cava quasi per una vertigine e gli pareva di cadere come avviene nei sogni.

Lorenzo aveva sempre sofferto di questo male fin da bambino: una sofferenza che lo torceva fino al pianto e lo lasciava stroncato.

Un tempo quand'era ancor viva la mamma, essa non poteva abbandonarlo mai: ch , dopo un po' lo vedeva correre a lei e abbracciarle i ginocchi con la bocca che gli tremava. Con la morte della mamma era parso a Lorenzo che gli strapassero tutto, dal cuore. Aveva passato giorni e notti di delirio. Pi  d'una volta era fuggito di casa e lo avevano ritrovato per terra, sfinito dal pianto, davanti al cancello del cimitero.

Pi  tardi, quando qualche donna cominci  ad entrare nella sua vita, le stesse angosce lo assalivano, improvvise. Esse si eran sempre stancate di lui. Perch  egli le carezzava e le abbracciava con una disperazione da far loro male. Egli si lamentava sempre:

— Non potere essere mai abbastanza con te. Anche se mi sei accanto esser cos , solo!

Dicevano che egli era un violento.

Forse un violento egli era veramente: sebbene una certa lentezza del suo volere a tradursi in atto lo avesse sempre salvato da azioni brutali. Per  aveva impulsi delittuosi che gli facevan salire una vampa agli occhi, anche per nulla: si sfogava contro le sedie, contro i libri, percolteva nel muro. Poi gli passava: gli restava una mag-

giore stanchezza e voglia di piangere. Una sola volta aveva picchiato la bambina della padrona di casa: se non si fosse vergognato, si sarebbe buttato in ginocchio per chiederle perdono. Tutto il giorno gli continuò a tremare le mani: e pensava alla mamma morta, e al babbo a cui non avrebbe mai potuto dare una consolazione.

*

Svegliandosi, quella mattina, non era riuscito a ricordarsi bene della sera avanti. La voce della padrona che era venuta a chiamarlo per la colazione lo aveva irritato. In cucina, mentre mangiava, gli pareva quasi di riudirla, a tratti; e ogni volta gli cresceva la rabbia.

La vecchietta andava su e giù per la cucina e lo sbirciava di tanto in tanto.

— Come si sente, signor Lorenzo?

— Bene.

Avrebbe voluto fracassarla, ecco. Lei e tutte le sue carabattole.

Gli cresceva l'oppressione al petto: a momenti gli si faceva tale che gli dava un sudore freddo alle tempie e alle mani. Che aveva fatto, la sera avanti? Lo sforzo per ricordarsi gli doleva quasi. Una gallina entrò nella stanza e chioccolava sommessa.

Lorenzo guardò la finestra. I vasi coi fiori erano intristiti e non avevano quasi più foglie; nell'angolo di un vetro c'era una mosca, morta, intirizzita. Lorenzo ricordava quando c'era ancora

la mamma. La mattina era lei che gli imburrava le fettine di pane; poi gli si sedeva di faccia e lo stava a guardare, sorridendo, con la testa da un lato. Gli pareva impossibile che quel tempo non potesse più ritornare.

Avrebbe avuto voglia di abbandonarsi alla sua tenerezza, e di piangere. Piangendo avrebbe chinato la testa sul tavolo, fra le braccia, e forse mamma sarebbe tornata a carezzargli i capelli e domandargli perchè.

La vecchia era uscita e non si sentiva più per casa. S'indovinava, fuori, il primo vento di novembre: era una giornata limpida e fredda. Lorenzo udiva scoppiettare la brace e vedeva la luce muoversi sotto il camino.

Ecco, se mamma fosse tornata egli non avrebbe gridato. Si sarebbe lasciato scivolare in ginocchio e le avrebbe detto, piano, come un tempo:

— Perdonami tu, mamma.

E si sarebbe messo a piangere. Allora mamma gli avrebbe perdonato tutto senza nemmeno bisogno che lui raccontasse; e a lui sarebbe parso che essa lo partorisce un'altra volta, puro come allora e pronto alla vita.

*

La gallina gli era venuta tra i piedi a beccare i minuzzoli del pane, ma da principio non l'aveva sentita. Poi l'aveva buttata via con un calcio.

Subito la rabbia gli era salita alla bocca come un rigurgito amaro. Ecco, non gli avrebbero mai dato pace. Tutte le cose buone erano scancellate di colpo. Si sentiva ridiventato nemico e pronto a far male.

E chi gli aveva mai fatto del bene, a lui?

Nessuno. Chi gli aveva mai voluto bene?

Nessuno: nessuno. Così, lo avevano ridotto! quella borsa floscia che era adesso! Gli dispiaceva solo di non essere abbastanza freddo per far il male come avrebbe voluto. Ma ci sarebbe riuscito.

La vecchia era tornata in cucina.

— Vuol altro, signor Lorenzo?

— No.

— Cos' ha stamani?

— Nulla. Voglia di stare zitto.

Essa riprese a preparar il mangiare. Lorenzo si era messo a strappar la mollica al pane e ne faceva delle pallottole nere che buttava via. Gli veniva un pensiero cattivo ed egli si compiaceva a coltivarlo. Anzi, voleva sorriderne: e sorrideva.

— A volte, signora, è strano perchè io son certo di essere, in fondo, buono, a volte mi sento rovesciato da impulsi delittuosi. Poco fa avevo pensato per esempio. Lei conosce *Delitto e castigo*, signora, di Dostoyewsky?

— No, signor Lorenzo.

— Non ricorda quando lui spacca il cranio alla vecchia con un colpo grosso, qui in mezzo?

— Non lo conosco.

— Meglio, meglio. Poco fa pensavo per esempio che avrei potuto venir di qua e ammazzarla, lei. Con quella coltella lì, vede? Sentivo già il manico nella mano, e nel braccio il gesto. Questa coltella qui, guardi.

Lorenzo si era alzato e aveva preso la coltella di sul tagliere.

— Ma lei scherza, signor Lorenzo, lei scherza.

— No, no, non scherzo. Guardi qua, è già sporca.

Aveva passato il dito lungo il filo della lama e ne era caduta una goccia.

— Ma lei scherza stamani, signor Lorenzo. Guardi piuttosto, le si fredda il caffè.

Lorenzo faceva un sorriso cattivo.

— Non scherzo non scherzo.

Posò la coltella e si fece alla finestra con le mani in tasca. Vedeva i polli girare per il cortiletto cercando fra pietra e pietra. Al piano di sopra avevan messo fuori la roba ad asciugare e ne cadevano ancora delle gocce. Lorenzo sospirò forte. Poi tornò accanto al tavolo e prese la tazzina del caffè; ma ne rovesciò un poco, tanto gli tremava la mano; e si sentiva, distinto, nel silenzio, il rumore del coccio che urtava tra i denti.

ALBERTO CAROCCI

Alberto Carocci, *Soldati*

Pubblicazione: edito in «Solaria», a. I 1926, fasc. 2, pp. 24-28.

SOLDATI

Quando l'avvilimento è più profondo e par che ogni cura od affetto si sia fatto fiacco nel cuore come uno straccio buttato via, si cammina per il cortile a testa bassa e le mani inerti penzoloni si gonfiano di sangue e dolgono. Allora nell'aspetto di tutti questi uomini è qualche cosa che fa pensare all'avvilimento smarrito dell'animale mutilato; fatto più silenzioso e più intimo poichè la mutilazione è in questi mutilazione spirituale.

Fra i miei ricordi d'infanzia è quello di un gatto che avevan castrato. Vedo l'aia della casa colonica, con i ciuffi dell'erbe tra il lastricato, e una mucchia di fieno in un canto: lì vicino la bestia e noi bimbi tutti attorno. Un grande gatto dal mantello bianco e grigio, soffice: il pelame fra ventre e coscie tutto imbrattato di sangue risecco, coi peli appiccicati a grumoli. Camminava piano e sempre lungo i muri. Ogni tanto si sdraiava su di un fianco e con precauzione si leccava la ferita: a noi bimbi, veder il torace carenato che si alzava e si abbassava affannosamente nel respiro, dava una pena ed un piacere acuto, smanioso; quasi uno stimolo di saliva. Gli occhi verdegialli del mutilato erano pieni di un tal dolore che sembravano umani.

Questo ricordo par che maggiormente s'avvivi quasi acquistar significato per aver trovato una sua particolare spiegazione quando, fra i tanti volti, il mio sguardo s'imbatte in uno segnato e non confondibile. Un soldatuccio magrolino e patito, sperduto in un'enorme divisa. Ogni tanto mi passa d'accanto e, sebbene quasi mi tocchi col gomito, non si accorge di me. Ha un piccolo tremito agli angoli della bocca; e gli occhi d'un verdazzurro chiaro marezzato di giallo che non s'accorda con le ciglia, le sopracciglia e i capelli neri, attraggono e inquietano come una breve vertigine.

È stato vestito oggi: ciò aumenta la sua umiliazione e la sua aria smarrita. Credo che se tutti noi ce ne andassimo, egli si appoggerebbe al muricciolo del terrazzo e nasconderebbe il viso tra le braccia; e basterebbe che un nome gli salisse alle labbra per farlo scoppiare in singhiozzi.

*

Per l'esule tutto ciò che è passato acquista una terribile vita nel ricordo; acuta e disperata. E guai le donne abbandonate e che non potranno forse più esser incontrate! Basta nulla per rendere alle labbra quel nome: una poggiata d'ulivi ansiosi e docili al vento, un cipresso al limitare di un campo, un pentolino in vetta a uno stollo: subito riodi quelle parole o quell'atteggiamento ti si rifà presente nè puoi non guardarlo. I pensieri dolgono e battono come il sangue alla fontanella della gola. Più lucidi

25

degli altri tornano i ricordi della fanciullezza: la prima casa, quella in cui fu goduto il primo sole nelle primavere lontane, splende, ma come un rimorso.

*

Mia pacata vita d'ospedale, fra letto e finestra! Mi alzo un poco tutti i giorni e trascorro la mia giornata così, fra il lettuccio rifatto e la finestra spalancata sul giardino.

È un aprile tepido e languido, con nuvole bianche che si disfanno in cielo. Nel giardino i platani non hanno ancora rimesso le foglie; ma vi sono i due salici piangenti e la magnolia, verdi. L'una di un verde scuro, crudo: gli altri di un verdicello pallido, che tira al giallo, un po' stanco. E il nespolo con le foglie nove e quelle vecchie che le distingui per il diverso colore; e su quelle giovani ti par quasi di passarci la mano e di sentirle già ruvidette, ma ancor vellutate per una lieve peluria bionda.

Le nubi in cielo cangiano lentamente, di continuo. Ora un grande cirro ricolmo s'è accampato in mezzo al cielo che ne par fatto più azzurro. Più in basso le nubi si sfanno, e un campanile esile vi si profila di contro, offerto come il giglio di un annunciazione.

*

È agosto. Il piazzale avvampa sotto il solleone. Durante i brevi riposi ci sentiamo il cuore caldo nella gola.

Un'afa gialla ci opprime. Una ragazza mezza ignuda a una finestra s'è alzata ora di letto e ci guarda. Io solo l'ho scorta: non lo dico a nessuno, ma me la serbo gelosamente.

Quando rientriamo andiam barcollando pei corridoi scuri, come briachi. E buttati sul letto tutto il corpo ci duole come fosse tutto cuore.

Attraverso alle persiane chiuse entra qualche lama di sole che fornicola di polvere e va a frangersi sul pavimento. Giungono le risa delle donne al lavatoio, e ciò esaspera peggio la lussuria dell'ora meridiana.

*

È sera. I soldati cantano nelle camerate. Devon partire e già cantano le canzoni del ritorno.

*O macchinista metti il carbone
che a casa presto voglio arrivà.*

Vo nella camerata. Semibuia, e i reclusi buttati sulle brande a cantare. Ma nella prigione il canto di coloro che tornano verso la vita illumina pezzi di paesi e di cielo.

*O macchinista metti il carbone
che a casa presto voglio arrivà.*

Colui che ritorna sente il cuore balzargli nel petto ad ogni aspetto ritrovato. Riconosce le vie, le case, gli alberi. Quel cipresso: quell'altro: su quell'altro il glicine, stanco e soave.

Il canto è lento, nenioso, dondola come il capo

27

stanco. Ma balza improvviso di gioia quando il congedato arriva al paese:

Congedà!

Congedà!

Col sacchetto alla man!

Oh, le donne ai balconi! E sui davanzali i gerani nei barattoli gialli e rossi della conserva! Ecco il macellaro all'ingresso del paese: davanti alla bottega la tenda color zafferano è calata per via del sole: si sente, passando, l'odore delle carni squartate, e s'intravede una mezza bestia aperta, appesa ai paranchi nel mezzo alla bottega: attorno alla stanza altri pezzi di carne sono attaccati ai beccatelli.

Ecco il ciabattino: ci sono ancora l'uscio a muro e i pochi scalini per scendere in bottega. S'ode il canto, sui colpi di martello.

Colui che ritorna passa oltre col sacchetto di panni alla mano: sente un riso crescergli e pullulargli in cuore. Davanti alla porta del ciabattino è la gabbia dell'usignolo cieco, che canta.

Dov'è la casa? Quella casa? S'intravede laggiù, in fondo alla strada, con la facciata biondetta. Ci sono gerani al balconcino.

Davanti, nel mezzo alla via, presi da una striscia di sole traversa, vi sono due bimbi vestiti di rosso; ridono e giuocano.

ALBERTO CAROCCI

Alberto Carocci, *Pellegrinaggi*

Publicazione: edito in «Solaria», a. I 1926, fasc. 7-8, pp. 20-24.

PELLEGRINAGGI

Ero, da tre giorni, in quel paesetto di cui non rammento il nome; nessun motivo mi teneva là, se non un'apatia che mi toglieva fin'anco la voglia di muovermi.

Ma quella mattina, all'aprir della mia finestra, fu così affettuoso il saluto dei campi rinnovati e dei mandorli chiari e teneri, che mi parve una promessa di riconciliazione; e un desiderio di riconoscenza verso la vita che mi mandava quel segno, mi fece sentire quasi il dovere di mostrarla, quella riconoscenza, con un atto che alla vita mi riattaccasse.

Mi avevan parlato di un altro paesetto, a poche ore di treno da lì, dove era un Robbia di grande bellezza. Telegrafai a casa e alle dieci un calesse mi portava alla stazione coi miei pochi bagagli. Salutai il paesetto senza rammarico, ma anche senza astio tanto quella mattina mi sentivo l'animo disposto a benevolenza. Pensieri buoni e ricordi, di tempi vicini, di tempi remoti, quei pochi ai quali ogni tanto posso ripensare non senza piacere, mi tenevano onesta compagnia; ed io mi abbandonavo alla loro conversazione come con un amico ritrovato dopo una lunga assenza.

Così benevolo era il saluto della campagna, ch'io pensavo all'annuncio di un divino ritorno di cui mi venissero dati i segni. Non so come fosse: si vede che quella mattina mi trovavo in quella situazione di spirito propria di certi innamoramenti, che si sarebbe disposti a credere qualunque cosa. Ma io mi ci godevo e non chiedevo di meglio.

Vicino al passaggio al livello, in piedi su un greppo, era una contadina dai fianchi generosi, con la mezzina sulla spalla: la salutai con la mano, sebbene non la conoscessi; e lei mi rispose, chinando il capo, con un compiacevol sorriso.

Ho fatto, questa notte, un sogno. Ero in una città straniera che un grande mare o montagne eccelse dividevano dal mio paese. Il pensiero della mia città mi tormentava, e me ne stavo alla finestra, la fronte contro il vetro, con un cuor di esiliato.

Quanti ricordi! E come tutti avean corpo! Raramente avevo conosciuto negli aspetti consueti una così lucida evidenza.

Quanti ricordi! La casa della mia infanzia. E il giardino attorno. Nel giardino la magnolia. La vasca. Il satiretto di terracotta vestito di muschio. La strada. Le voci. Voci di donne. I fiati caldi della primavera. Volti di amici. Volti di donne. Un grappolo di glicine sulla scrivania, d'aprile. Soste, la sera, in qualche via dimenticata, sui colli, quando fra gli ulivi si scorgono lontano sorrider le case.

Ad un certo momento, come rispondendo a un più forte pensiero, una musica ben nota era salita dalla via. Al primo accordo il cuor m'era balzato di gioia. Subito avevo riconosciuto la musica e la voce, quelle stesse che avevo udite una sera, essendo con Sòlima, su una terrazza di Posillipo. A tal ricordo subito altri due si erano uniti, non so per qual motivo. L'uno era il chiostro di Santa Maria Novella, l'altro Piazza di Spagna e Trinità dei Monti quando, ai piedi della scalinata, vendono i fiori nelle mattinate di primavera.

Corsi fuori di casa: ma prima di varcare la porta guardai l'orologio: erano le cinque, quasi l'ora del tramonto. Scesi le scale a precipizio, per abbracciare lo sconosciuto cantastorie: ma, giunto in istrada, non potei più trovarlo. Ne chiesi a un uomo che passava in bicicletta col sigaro in bocca.

— E' andato via, — mi rispose senza fermarsi, — è partito ieri mattina con la carovana.

Oh, mi veniva dunque negata anche la gioia di riabbracciarlo e di riudire il mio dolce idioma! Guardai l'orologio, meravigliando che fossero già le sette del giorno dopo. Anche il ricordo del mio paese, il chiostro di Santa Maria Novella, Trinità dei Monti con la scalinata profumata di fiori, non mi consolavano più.

Tornai rapidamente in casa, alla solita finestra dai vetri chiusi. Aimé, non veniva più luce, di fuori. Il vetro rifletteva la mia immagine, i soliti mobili, i fiori sul pianoforte, la lampada accesa.

Guardando meglio, vidi che un filo d'argento mi brillava fra i capelli, a una tempia. Lo tolsi. Era il mio primo capello bianco.

Poi, il treno mi portava verso la grande città, ma io mi ero completamente dimenticato lo scopo del mio viaggio.

Guardavo la campagna respirar breve, col suo sonno di giovinetta, e penso chiare cose, serene opere. Penso che poi tornerò in casa di Baldo e imparerò da lui a cimare il bosso lungo le aiuole, e a mon-dare i cespi della lattuga insidiata dalle chiocciolate, chino verso terra, coi piedi piantati larghi fra porca e porca.

Questa che io vedo è una campagna serena e vigorosa, con paesi modellati di colli e riposi di erbosi fossi. Qua e là, fra i verdi pezzati, ciuffi di vincastri rossi mettono una nota come un filo di canto. Più lungi, colline di ulivi; d'un grigio unito al basso che va man mano schiarendo più su, verso i dorsi, già presi da un inquietudine di azzurro.

Adesso, dal cuore, mi ritornano moniti e presentimenti, netti, scanditi. Taluna cosa più di altra mi duole, e so che è l'inconfessata certezza di quel ritorno, di quella vita che riprenderà, giorno per giorno, inevitabile come la vicenda del sole.

La chiudo in un groppo, tanto non potrei liberarmene. Guardo ancora la campagna, e mi pare con occhio nuovo. Fuori? fuggire? sfuggire? So bene che non mi vale e che domani accetterò di riprender

quella vita. Mi passo una mano sugli occhi, sulla fronte, sulla tempia.

Tre donne sulla proda di un fosso, le fascine brune con lunghi giunchi legano. In ritmico modo se le portano sulle spalle. L'una è vecchia, giovani la seconda e la terza. Si son guardate in viso. Ora s'avviano, lungo la proda, s'avviano, l'uno dopo l'altra, in fila.

ALBERTO CAROCCI



Alberto Carocci, *Memorie del tempo perduto*

Pubblicazione: edito in «Solaria», a. I 1926, fasc. 9-10, pp. 19-28.

MEMORIE DEL TEMPO PERDUTO

Non ho chiaro il ricordo delle molte e non tutte liete vicende che mi portarono alla soglia di quella casa: è come se i flutti mi avessero durante una oscura notte lungamente tenuto in loro balia, ed infine al tornar della luce lasciato su un greto ove, riscuotendomi, io mi sia riconosciuto.

I miei ricordi incominciano qui. Mi vedo con la mano sul battente di quella porta, sul pianerotolo buio, dopo di aver salito tutte quelle scale. Ho accanto a me, posata in terra, la mia valigetta. Sconsolata amicizia! Pensavo a tante cose in quel momento! Mi pareva di venir da una campagna di sole, e d'aver ancora nella gola il sangue caldo e dinanzi agli occhi un tepido velo. Tutti i miei istinti mi tenevano volto al passato con quella tenacia che hanno in me gli affetti della sensualità. Invece stavo per varcare quella soglia e, con quella, anche la soglia della nuova vita che avevo voluto.

Ma ecco, poiché tardano ad aprire, io mi volgo, e vedo sul muro di contro quella macchia. Uguale come adesso. Larga forse appena come una mano, allora, ma anche allora in quello stesso angolo d'ombra, e con quella luce sghemba che vien giù dal finestrino e che la fa parer più buia.

Difficile mi sarebbe ricercare i legami che subito la mia fantasia stabilì fra quella macchia ed altro; tanto più che nemmeno potrei indicare quale fosse l'altra cosa con la quale tali vincoli venissero stabiliti. Sono inquietudini torbide, queste, che talvolta mi prendono; oscuri legami di sangue i quali forse per tale stessa loro natura sfuggono all'intelligenza. Io preferisco cedere senza cercare, tanto bene so oramai, per lunga esperienza, quanto la mia fantasia sia più forte di ogni mia possibilità conoscitiva. Ammetto che ci sia, in questa mia attitudine, un po' di viltà; ma viltà giustificata certo da un lungo passato di inutili imprese.

Finalmente udii passi avvicinarsi, dietro la porta. Mi volsi ancora a guardar quella macchia. Era scura, di una forma imprecisa, e da una parte, a destra, scendeva più in basso. Se vi avessi premuto il pollice, l'impronta ve ne sarebbe forse restata: così almeno pareva, dalla mollezza dell'aspetto. I passi che si erano avvicinati avevan cessato. Udii invece il rumore cauto dello spioncino aperto e subito richiuso. Questo parve acuirmi il sentimento che già mi teneva, di trovarmi in città straniera.

Quando la vecchietta venuta ad aprirmi seppe chi ero, mi condusse per un lungo andirivieni di corridoi fino alla stanza che mi era stata destinata. Qui mi lasciò non senza avermi chiesto se avevo bisogno di nulla e avermi avvertito che, se mai, chiamassi pure.

— Va bene. Grazie.

Le avevo sorriso. Non a lei, forse, ma a quel mio nuovo peso che avevo accettato con insospettata serenità. Avevo riudito le parole dette partendo. « Devo farlo ».

Adesso ero solo. Girai lo sguardo per la stanza: il letto, il cassetto, il tavolino, il lavamano nell'angolo; a capo del letto una stoffa dipinta rappresentava una Vergine in trono col bimbo e due santi. Ma un rametto di sole era posato sul tavolo scuro e tremava.

Il sentimento dell'amaro dovere saputo accettare mi teneva e mesceva all'accoratezza un benessere blando. Mi sedetti al tavolo, coi gomiti sopra. Pensavo a donne lasciate nella consumata giovinezza, poiché era, questa volta, l'addio. Avevo appoggiato il volto sulle mani unite, e queste preso a carezzarmi con la guancia, avendomi subito l'abitudine risospinto ad un atto che mi è familiare nei momenti di tristezza. Poi, tra i ricordi, mi s'accompagnò il volto di Katia, con la testa bionda. Allora, senza avvedermene, presi a baciarmi dolcemente le mani.

Come stanca la vita in quella casa stipata d'ombra! Udivo, appena sveglio, strascicare di passi nel corridoio, avvicinarsi e poi farsi man mano più lontani. Su dalla strada saliva e leccava la finestra il romorio della « loro » vita, eguale, insistente: un romorio che quasi avrei detto vischioso, tanto ade-

riva alle cose e ai pensieri. Ogni tanto rompevano gli strilli di un tram che passava correndo: poi riprendeva quel romorio trito, così uguale che non potevo nemmeno distinguere una voce dal rotolare di una ruota sul selciato.

Allora guardavo i fiori dipinti sul soffitto; stinti dal tempo e velati di polvere come quelli che nelle case povere attendono da anni nel vasetto sulla credenza che una giovane li colga e se li appunti sul fianco.

Ripensavo a quella macchia di umido nel corridoio. Come si allargava tutti i giorni! Quando io ero giunto era appena come una mano; ora si era fatta grande come un volto. La immaginavo come una piaga che si allargasse nel petto della casa; ogni giorno più lavorata, molliccia, col labbro che torno torno si sfaceva più facilmente. E come più profonda! A momenti sarebbe venuta fuori la pietra. Attorno alla macchia si partivano tante venoline fini e scure che tutti i giorni si allungavano e si allacciavano. Questa insidia si stendeva e cercava nei tessuti sani, a staccar granello da granello, con una ferocia lenta che non dava un istante di tregua.

Non potevo io far nulla, altro che compassionare?

Poi invece mi veniva fatto di considerare tutto il ridicolo della mia compassione, ma senza potermi convincere. Intanto trascorreva il tempo ed io restavo a lungo supino nel letto guardando quei fiori

del soffitto. Finché mi risvegliavo alla mia vita da vivere: giorno per giorno, già triste come se, invece che l'alba, fosse vicina la sera.

Udivo la voce della padrona che era venuta a battere alla porta:

— Signorino è la mèzza.

Saltavo dal letto. Andavo ad aprir la finestra come a liberarmi, col pensiero improvvisamente pieno del ricordo del sole; e tutte le mattine, come se non me l'aspettassi, quasi vacillavo sotto l'onda di rumori e di luce che irrompeva.

*

Gigetta, la figlia della padrona di casa, portava la sua adorna giovinezza e il suo male con lo stesso sorriso di rassegnata dolcezza. Tutte le sere mi dicevo a guardarla: « Domani non si alza »; e invece tutte le mattine uscendo la rivedevo al posto consueto, sotto la finestra, china sul lavoro dell'ago: così ogni volta con cresciuta pena guardavo quelle due corde dietro al collo, tirate che pareva dovessero farle male. Mi veniva fatto di pensare a quelle lucernine a olio col lucignolo corto corto, la cui fiammella sudicia oscilla e s'abbuia ad ogni movimento d'aria e par sempre si debba spengere e non si spenge mai.

Mal sottile.... Io invece pensavo che anche lei dovesse averci nel petto una macchia come quell'altra: bruna, molliccia, che s'allargava tutti i giorni: prima come una mano, poi come un volto, poi....

— Gigetta — le dicevo talvolta — non sente male dietro al collo, a stare così chinata?

Essa scuoteva la testa — male? perché? — e sorrideva alle mie parole che le parevano strane, senza sollevare il capo dal lavoro. Subito io cambiavo idea:

— Gigetta - le dicevo toccandomi il petto - non sente mai qua dentro qualche cosa.... — Non sapevo come continuare e mi sentivo arrossire.... — qualche cosa, Gigetta, qualche cosa come un senso di inquietudine....

Questa volta essa alzava la testa quasi ridendo:

— Inquietudine?

Io sorridevo come avessi detto una frase qualsiasi per puro giuoco, e mi sedevo di fronte a lei.

— Signorina Gigetta, perché non mi racconta della sua vita?

Allora Gigetta si posava il lavoro in grembo, e sopra le mani, e dopo essersi guardata quelle povere mani buttate là, ricominciava per la ventesima volta a raccontarmi.

Quanto bene io ti volevo in quei momenti! Se avessi ceduto a quel che il cuor mi dettava mi sarei inginocchiato ed avrei preso a baciarti le mani: quelle tue manucce patite, e quelle tue palpebre scure di stanchezza, e sulla nuca, dove s'attaccavano quei due tendini tesi che certo, tu non lo volevi dire, ma ti facevano tanto male.... Dirti: — Signorina Gigetta, vuole.... vuole che uniamo le nostre vite, per sempre? Vuole che ci aiutiamo l'uno

con l'altro, a portare questo nostro sacco di cenci, oh, una cosa da nulla, ma che ci sembra tanto peso?

Tu però non ti accorgevi di tutto questo. Raccontavi la tua storia, guardandoti le mani abbandonate in grembo, sempre con eguale voce, come se tu parlassi di cose non tue, ma che pure, chi sa perché, così, ti appenassero.

Talvolta io le parlavo di quella macchia d'umido sul muro, e allora essa mi ascoltava come s'io le stessi inventando una fiaba, e riprendeva il suo lavoro, attenta.

— Non è niente — rispondeva alle mie domande; — un po' d'umido. Poi sorrideva come a scusarsi, non comprendendo perché una macchia su un muro mi facesse tanta pena.

Giorni più tristi mi aspettavano. L'ultima volta ch'io la vidi essa era seduta accanto alla finestra aperta, con un braccio steso sul davanzale. Per la prima volta non lavorava. Aveva appoggiato la testa contro il vetro aperto, e guardava in alto verso le strida delle rondini e il sole che lasciava i tetti più alti.

Quel sole che lasciava i tetti! Mi ricordai tempi passati, questa e quella città, care e tristi vicende, e sempre quella nota di sole che torna come un tema obbligato. Una carezza triste d'impossibile amore, che quasi par di carezzare i capelli di una donna amante e non amata, la sera prima di abbandonarla.

Passando chiamai:

— Signorina Gigetta.

Non si volse. Chiamai ancora, sporgendomi alla porta:

— Signorina Gigetta.

Non si volse. Mi parve di scorgere che movesse il labbro come per salso di lacrime. Passai oltre e mi chiusi in camera, e mi sentivo ancora più solo.

La sera seppi che si era messa a letto. Due giorni dopo era morta.

Il terzo giorno la portarono via.

Adesso, o giovinezza, è, ancora una volta, aprile. Vedo il tronco giallo del tiglio nel giardino che comincia a vestirsi di un verdolino tenero di occhi nuovi, e mi sento nelle vene il sangue più tiepido e peso.

Aprile come allora, Signorina Gigetta: sebbene, allora, un più dolce aprile. Ricordo che una striscia di sole era nella tua camera, ed arse sulla tua cassa quando te ne andasti. E poi restò nella stanza vuota e giocherellava con la mota che vi avevan lasciato le scarpe dei portatori.

Oggi di nuovo aprile; aprile senza nemmeno, però, quel raggio di sole: — e se ripenso a quel sole, a quella tua striscia di sole che uscendo lasciammo nella tua camera come una nonna demente che non ti avesse potuto seguire; se ripenso allo splendore di quei fiori in mezzo alla strada caduti di mano a una ragazza; e al riso del sole pei campi

fradici; e al muro del camposanto dove la borraccina splendeva per ogni gocciuzza d'acqua; e a quel canto di donna lontano che venava d'oro la sera.... Oh, Signorina Gigetta, ma anche oggi qualcuno canta.

Seguo la voce che è là, nel giardino. Bianca, di donna sotto il pesco in fiore. Dice la voce:

*« Questa è la sera che doman mi parto,
questa è la sera che doman vo via.... ».*

Ora si tace, o a me sembra, la voce. Così vorrei, perduta amica, si tacessero alfine nel mio cuore gli inutili ricordi.

*

Ma allora, Signorina Gigetta, lo dovevo portare da solo il mio sacco di cenci che non è nulla, ma è tanto peso?

Su quel muro come si era fatta grande la macchia! Vasta come un petto d'uomo, e così scura che certo avrebbe fatto pena anche a te. Prendeva un freddolino dietro la schiena, a guardarla, che pareva di vederci camminare una fila di formiche.

Un giorno mi accorsi che il labbro torno torno si faceva gonfio e stava per sollevarsi come per un ribollire interno; e forse avrebbe finito per staccarsi e cadere. Allora mi feci coraggio e provai a saggiarlo con l'unghia.

In fondo alle scale la vecchia inquilina dell'ultimo piano leticava con la bambina che tornando con la brocca dell'acqua aveva fatto del fradicio

in terra. Le due voci aspre facevano un effetto curioso chiuse insieme sotto la volta delle scale.

— Ecco qua: fradicio, come al solito.

— Un po' d'acqua, si sa.

— L'acqua, l'acqua, l'acqua! L'acqua non infradicia nulla, basta non rovesciarla.

— Non infradicia nulla; questo lo dice lei.

Tutto quel gattigliare mi dava voglia di sorridere. Ma anche non sapevo tener giù il disgusto che mi faceva quella macchia. Si sfaceva, m'entrava sotto l'unghia, e prendeva una consistenza viscida che mi faceva pensare a materia in putrefazione.

Ancor oggi, se provo polpastrello a polpastrello, ritrovo questa impressione; e, con questa, ricordi che vi sono legati, tanti, di quel tempo, di cose, di uomini, di donne, di miserie viste e sofferte, tanti ricordi la cui folla mi opprime.

Di quel giorno è vivo lo stupore non ancora rimarginato, per la morte di quella che avrei potuto scegliermi per compagna. Con questo il disgusto per quella macchia e il ridicolo di quelle due voci che si accapigliavano in fondo alle scale.

L'acqua, l'acqua, l'acqua! L'acqua non infradicia nulla, basta non rovesciarla.

— Non infradicia nulla; questo lo dice lei.

A me sorriso e disgusto mi si mescolavano sulla bocca dandomi fastidio come se mi fossi imbrattato: — e mi ci dovetti strusciare con la manica della giacchetta, perché passasse.

ALBERTO CAROCCI

Alberto Carocci, *Ritorno alla villa di un tempo*

Pubblicazione: edito in «Solaria», a. II 1927, fasc. 11, pp. 41-59.

RITORNO ALLA VILLA DI UN TEMPO

Tornai alla vecchia villa. Quando la vidi di lontano, dai piedi della salita, disegnarsi al sommo del colle sopra il grigio chiaro degli ulivi, il tiepido sole di primo ottobre la toccava teneramente nella facciata, illuminando i vetri delle finestre, sottolineando i rilievi delle decorazioni, mettendo un'intenzione di primavera nel fogliame dei rampicanti abbarbicati per lesene e cimase.

Vi sono dimore, come vi son persone od oggetti o paesaggi, le quali, sebbene frequentate in varie e diversissime epoche, pure, se le ripensiamo o le ritroviamo dopo un tempo di assenza, sono legate a un unico periodo o avvenimento: quasi che, nei giacimenti della memoria perdendo dei loro attributi quelli meno intimi e necessari, si riducessero a una natura elementare e più densa costituita dalla loro vera specie. Tornando alla vecchia villa dei nonni eran gli autunni dell'adolescenza, le stagioni delle quali mi veniva fatto di rievocare il sapore e con le quali mi veniva fatto di stabilire i confronti. Anzi, se volessi esser più preciso, era all'adolescenza intesa come un'unica stagione che il mio cuore riandava; e l'autunno era il paesaggio nel quale la rappresentazione dell'adolescenza si componeva. Né distinguevo fra l'uno e un altro autunno; ché tutti re-

stavano compresi e confusi in quello spazio di evo dentro i limiti del quale, trattandosi di epoche lontane, il senso del tempo si perde. Siamo ai confini della storia e del mito; in un teatro nel quale gli avvenimenti se non si fanno fra loro contemporanei è solo perché si escludono vicendevolmente, senza però che si distanzino da noi in diverse misure sì da comporsi in una prospettiva storica. Siamo all'epoca dei cavalieri erranti; all'epoca delle fate dei principi e dei sortilegi; l'epoca, anche, di una remota fanciullezza.

Salii per il viale. C'era un'idea di vendemmia nell'aria, quasi una commemorazione. E pensavo a quelle vendemmie lontane, quando s'andava col canestro infilato al braccio, lungo i filari delle viti o sotto le pergole; a due a due, un ragazzo e una ragazza. Più su, ricordai che dietro la fila dei peschi era la pergola dell'uva salamanna: pingui grappoli, con dei chicchi graniti che crocchiavano sotto il morso, nei quali un raggio di sole che li toccasse muoveva il colore. Era il biondo tiepido delle vene più chiare dell'ambra; era anche il colore che avevano gli occhi di una ragazza che a quei tempi amavo, allora che, sollevando le lente ciglia, li bagnava di luce.

Continuando a salire, e man mano che mi avvicinavo, la rete dei ricordi si faceva più fitta, sebbene anche meno visibile. Molti ricordi mi tornavano alla mente, ma non sotto forma di fatti e di immagini, bensì sotto la forma di un'inquietudine dalla quale ero tenuto in attenzione come per un oscuro presentimento: stato di germinazione dei ricordi analogo, per l'ansia,

a quando ci sentiamo vicine ma inafferrabili certe parole o certi nomi che non riusciamo a proferire. Quando fui sullo spiazzo, e già mi fermavo, attento a scoprire che cosa mi ricordasse quell'odor dei limoni, la donna che coglieva i frutti per la cucina mi vide e chiamò. Così mi vennero tutti incontro e ogni fantasticheria fu interrotta.

Ma dopo la colazione fui di nuovo solo. Scesi dunque fuori a fumare. Girai attorno alla casa ed entrai nel cortile. Questo era il cortile dove, bambino, avevo tante volte giuocato. Le piante, sull'alto muro, lo ombreggiavano ancora, e fra le fronde passava il sole che si stemperava in tenere macchie sul selciato: c'era ancora, in un canto, la solita catasta di legname infracidito; né aveva mutato misura né voce il getto tenue dell'acqua che sciabordava nel concone di terracotta.

Mi parve di riudire una voce familiare. Quanti ricordi! In quel cortile avevo giocato con le piastrelle, o aiutato a pulire gli ortaggi, quando dopopranzo la casa dormiva, e per il portone spalancato si vedeva fiammeggiare l'estate sulla pianura.

Lì si trovavano gli arnesi e la carretta che io mi ero costruita; lì venivano i contadini a parlar coi padroni, il castrino per accapponare i galletti e, coi primi freddi, il norcino a scannar il maiale. Ma adesso sentivo bene come non fosse a questi ricordi che la voce dell'acqua mi voleva condurre; bensì come essa volesse suggerirmi il ricordo più preciso di un dato fatto, unico nella infanzia. Però, sebbene mi sforzassi, non mi potevo ricordare. C'era una sola strisciata di sole in terra.

Quando l'attraversai si ruppe e la luce si diffuse in un alone leggero. Ma quale era il ricordo?

Tornai in casa. Non si udiva un rumore. Entrato nella cucina, l'aspetto delle cose, il loro ordine nella disposizione della stanza, l'odore della rigovernatura, il rumore della cannella che gocciava nell'acquaio, mi rinnovarono il presentimento di ancora altri ma diversi ricordi che mi germogliavano a fior di pelle senza che potessi precisarli. Ma quali ricordi? di quando? Quasi, come ho detto, un presentimento mi dava la convinzione che, ritrovato il capo della matassa, un filo d'oro se ne sarebbe sdipanato. Un filo di ricordi, seguendo il quale avrei potuto risalire il corso degli anni, e ritrovare, negli orti della abbandonata giovinezza, ancora i frutti delle lontane stagioni.

Mi ero soffermato vicino alla porta e attendevo a inoltrarmi. Volevo, prima, ritrovare il segreto di quella via. Ero certo che sarebbe bastato un piccolo appiglio, lo splendore di un rame, il posto dove un oggetto era posato, il ronzar di una mosca, un minuscolo evento qualsiasi, per rendermi la chiave dell'incantato giardino. Ma nello sforzo col quale andavo ora esaminando i particolari della stanza per trovare fra i tanti quello che mi avrebbe aiutato, mi accadeva che le cose, anziché stupirmi, ciò che sarebbe stato il segno buono, si ordinavano invece e perdevano i giuochi delle prospettive davanti alla mia attenzione; e ciò in una forma tanto più naturale e banale, quanto più acutamente io mi sforzavo.

La cannella gocciolava nell'acquaio e i rami, disposti

in bell'ordine, lustravano. Ma ecco improvvisamente e quando meno me l'aspettavo, il ricordo mi assalse, preciso, violento, con un volto, con un nome.

Mi accadde ciò nell'accendere la sigaretta. Ero scontento. Avevo creduto di esser passato vicino al giardino dell'adolescenza e avevo ceduto alla speranza di ritrovarvi i sentieri e le ore dei tempi lontani: invece mi ritrovavo solo e straniero ancora. Appoggiato con le spalle alla finestra, avevo acceso una sigaretta. Ed ecco alla prima boccata, quando ancora non avevo spento il cerino, non appena il sapore del fumo mi aveva toccato la gola, rompersi la buccia di quel frutto del quale avevo avvertito la maturazione ma non riconosciuto la qualità; e la polpa di quel frutto invadermi il sapore, piena, fatta, di una qualità che non avevo neppur sospettato.

Giovanna! Lo avrei quasi gridato, quel nome! Allora tutti quei particolari della cucina che mi avevano colpito assunsero improvvisamente un significato un po' diverso ma più preciso e più giusto. Gli oggetti, lo stesso rumore dell'acqua mi parvero catalogarsi nell'ordine della stanza e nell'ordine dei fatti assumendo il posto e il valore che avevano avuto a quei tempi. Mi riconoscevo.

Un siffatto modo improvviso di ordinarsi, fu simile a quello che ci avviene, entrati per la prima volta in una stanza semibuia, al momento in cui accendiamo il lume. Ecco che gli oggetti nella penombra intravisti e immaginati, e più immaginati che visti, fanno quasi un silenzioso balzo per spostarsi dal luogo e dalla forma

che avevamo loro attribuito, a quelli loro veri. Lo stesso accade, e per modi che non lasciano maggior traccia di quella che lascia il lampo in un cielo rotto di temporale, quando, dopo lunghissimo tempo, torniamo in un luogo al quale durante l'assenza ci era avvenuto di pensare frequentemente.

Giovanna! Mi parve di rivederla, seduta accanto alla tavola, col lavoro posato in grembo. Anzi, mi parve di essere entrato in cucina, come allora, per rivederla, approfittando di quelle ore calde della siesta durante le quali tutti dormivano. E Giovanna, come allora, posato il lavoro in grembo, mi guardava.

*

Favole della fanciullezza! Il ritrovato ricordo delle giornate che parevan per sempre perdute, e magari inutilmente, è più caro e meglio persuade che non qualunque dei giorni avvenire. Commosse esclamazioni mi maturavano in cuore. Oh viaggi! oh ritorni! Ritrovando così i volti delle giornate lontane, tutti immutati, in una sorta di fissità affettuosa, immaginavo me stesso sotto la specie del viaggiatore il quale, dopo lungo peregrinare, ritrova le pietre murate che furon la prima dimora. E qui avrei voluto inginocchiarmi, per ritrovarle meglio le ore del tempo perduto, e compiere qualcuno di quei piccoli atti superstiziosi che compivo fanciullo quando si avvicinava il temporale; quasi che ciò potesse aiutarmi, per la virtù taumaturgica della sua stessa ingenuità, a risuscitare l'adolescenza.

Quanti anni che non avevo più visto Giovanna! Che

ne sarà stato, ora, dopo così lungo tempo? Ma non l'avevo dimenticata, no; né l'avrei potuta dimenticare. Nei giorni torbidi dei sensi, quando il sangue fiorisce di immagini lente e lascive, era sempre lei, Giovanna, che dominava nei miei desiderî. Di lei portavo quasi un'impronta fisica; e bastava un odore, la cadenza di una voce, il balenar di una carne un momento scoperta fra le vesti di una donna, perché il ricordo improvviso mi rimescolasse.

Non la potevo dimenticare. Lo avrei forse potuto se essa fosse stata solamente la prima donna che mi aveva fatto godere: ma essa era stata anche la prima che mi aveva fatto soffrire. La fame che io avevo di lei non avrebbe potuto in alcun modo saziarsi: perché anche s'io l'avessi un giorno ritrovata, nei confronti del mio desiderio questa sarebbe stata una nuova Giovanna. Quella che io desideravo era invece l'altra che mi aveva fatto soffrire di gelosia e di desiderî inappagati; e non la avrei più potuta avere che nei sogni, tornando all'adolescenza.

Al declinar della sera, quelle vie solitarie che appena fuori della città volgono verso i colli, incassate fra i muri e di quando in quando vegliate da vecchi lampioni disseminati a segnarne le tappe, non si sa più bene a quali mete conducano. Certo a regioni che non sono di questo mondo. Casolari non ci attendono; né uomini, né umane faccende: forse incontreremo qualche coppia dispersa, ma che non pensa a noi e nemmeno ci vede, e sarebbe inutile chiederle la via. Bassi muri, ma non tanto bassi da toglier la vista della campagna,

fiancheggian la strada: e le macchie dei licheni e del salnitro che ne dichiarano la nobiltà, e le fronde rade degli ulivi affacciate solitarie o a ciuffi a rammemorarci la prigionia, ci aiutano a ritrovare in noi il senso della nostra più sofferta e meno rettorica umanità. Ricordiamo di esser passati altre volte per quelle vie. Ricordiamo di avere avuto allora altri pensieri, altri desiderî, ma sempre cure e tristezze: quali, non rammentiamo; ma il ritrovarci ogni volta, a epoche lontane, sempre col medesimo cuore di inquieti e disillusi, e coi medesimi occhi asciutti ma non sereni, riallaccia attraverso al tempo i temi del nostro dolore: sicché, per tale continuità di nostra natura, ci sembra trovar la conferma della nostra dignità di uomini. Ma quando la primavera sopravviene, l'aria di quelle vie si arricchisce di odori, il cielo di luci. Allora quei sentimenti che prima parevan convinzioni o forme mentali si vestono di un corpo che ce ne dà il possesso attraverso i sensi. Par che non nascano più dentro di noi: ma che siano fuori di noi, nelle cose. Si ode rumori venire dai campi; altri suoni più fievoli dalla città: vi sono i primi fiori, i fili dell'erba novella che tentano le commessure delle pietre e la base dei muri: odori passan nell'aria; di fiori, di erbe, e quelli più nutriti e caldi delle concimaie. Poi la primavera cresce e quella vita lievita sotto il primo vigore del sole. Finché una sera ci accorgiamo che, andando per quelle vie, i nostri affanni non ci son più nel cuore; ma ci accompagnano invece i fantasmi del nostro passato, le cose che possedemmo attraverso alla vista, le voci udite, gli odori fiutati, le forme

che indugiammo a toccare, vivi ancora in noi, anzi rinnovellati nel desiderio. Queste eran le sere che ripensavo a Giovanna.

Ora, entrato nella cucina, era ben questa stessa Giovanna delle sere di primavera, questa dei miei desideri e della mia gelosia, che tutti i miei sensi avevan riconosciuto; similmente, per il fremito che ne era il grado di vita, al cane da caccia il quale, quando s'imbatte in una zona olfattiva in cui riconosce la selvaggina, si punta e freme, pregustando l'agguato e il lancio e il sangue.

Sul tavolo era un canestro di uva bionda, ancora piena di sole. Ne assaggiai un chicco. Era dolce, tiepida. La prima volta che io avevo veduto Giovanna, essa era salita alla villa recando la cesta del bucato. Era il pieno luglio. Ritta davanti alla porta, con un piede sul gradino per aiutarsi a reggere sopra il ginocchio il peso della biancheria, con le maniche rimboccate sui gomiti, aveva parlato e riso contando i panni. Era giovinetta, ma non più acerba. Il corpo di lei persuadeva insieme all'immagine del giunco flessibile e del frutto sugoso, forse per il cercare che subito veniva fatto con gli occhi, sotto le vesti, la forma della vita lunga e delle dolci frutta del petto. S'io avessi avuto qualche anno di più, forse avrei anche pensato a quella ragazza dal corsaletto azzurro che, in un affresco di Luca Signorelli, mesce da bere per i due monaci peccatori. Giovanna stava nel quadro della porta, contro il cielo intenso. Dalla penombra della stanza io la guardavo non visto, bagnata nella luce. Sul dolce

corpo di lei, che il giorno toccava, la luce metteva delle macchie più chiare e, ai contorni, dei teneri lustri.

Alla nonna chiese perché non la prendeva a servizio: ma la nonna rispose che c'era già troppa gente per casa. Pareva che domanda e risposta fossero fatte per giuoco. Però senza di esse forse io non l'avrei desiderata così violentemente. Infatti, se non avessi veduto l'oggetto del mio improvviso desiderio offerto, sia pure in ischerzo, per venir ad abitare sotto il mio stesso tetto, e immediatamente allontanato da un rifiuto più di quanto non lo sarebbe stato altrimenti, non si sarebbe forse la mia fantasia aizzata in tal giuoco di caccia e di delusione, né forse si sarebbe per tal motivo mutato d'un subito il mio desiderio in amore.

Come era bella! Pensavo che, se l'avessi potuta toccare, non avrei desiderato altro: e immaginavo, al sentir sopra di sé le mie mani nei suoi occhi stemperarsi l'amore, come negli specchi degli acquitrini il sole di quei tramonti d'estate. Ma come potevo sperare? Essa non si era neppure accorta ch'io la osservassi.

Così imparai a scendere al fiume per cercarla. E spesso, anche in seguito, avvenendomi di uscire in cerca di donna, l'animo era di « scendere al fiume » come quella prima volta; quasi che, nel percorrere la via, in cuore io ripetessi gli errori e le ansie di quella prima via rotta e ghiaiosa, nell'afa di mezzo luglio.

A quei tempi mi insegnavano che, incontrato nelle viottole, il basilisco incanta col suo influsso maligno gli occhi degli animali. Così talvolta, al principio della estate, una nuvoletta bianca a perpendicolo nel cielo

incanta tutta la campagna, e le piante dormono in un sonno di maleficio.

I sassi cocevano al sole, con contorni verdi e violetti come gli occhi immobili del basilisco. Ve n'era di nascosti fra l'erbe, altri fra le motte di terra. Dai campi si levavano vapori sottilissimi, quasi invisibili: si vedeva il paesaggio oscillare.

Dopo un mese di queste gite che avevan per meta il fiume, ove sapevo di vederla, e dove restavo delle ore fingendo di leggere ma ogni momento guardando e sempre pensando a lei, una volta mi accompagnò il nonno. Questi, che era piccoletto e grasso, pativa il caldo. Disse che ci si sarebbe fermati al fiume.

Io avrei voluto condurlo lontano. La suggestione del luogo per me era tanta, e gli aspetti del mio desiderio erano così legati al posto ove solevo passare le ore a spiare Giovanna, da sembrarmi che, anche se fossimo solo andati per di là, il segreto del mio amore non avrebbe potuto sfuggirgli. Sopra quella statura mediocre, la testa di mio nonno era di una nobiltà rara e sensuale. Di fronte alle donne lo temevo, d'un timore nel quale era anche una punta di odio: le guardava come se le spogliasse: mi pareva che egli leggesse loro nel corpo e a me nel cuore. Con lui la mia gelosia si destava non solo per questa o quella donna, come in seguito, anzi quel giorno stesso doveva accadermi, ma per ogni donna.

— Nonno — gli dicevo adesso per sviarlo — perché non andiamo al mulino? So che Nicola ha da parlarti.

Ma il nonno scuoteva la testa, svogliato. Eravamo intanto vicini al greppo dove in quei giorni venivo così spesso.

— Ecco — mi disse il nonno — fermiamoci un poco lì.

— Ma c'è sudicio — protestai — ci staremo male. E poi è noioso perché ci sono le ragazze che lavano, vicino.

— Ebbene, che noia ti danno? Ah, come sei ancora scioccherello! Vedrai, fra qualche anno, le ragazze non ti daranno più noia.

In così dire mi prendeva il mento, ridendo.

Si udiva il suono dei panni sbattuti, e le voci, e le risa. Quando fummo sull'erba, vedemmo, tra i ciuffi delle canne che ci nascondevano, il gruppo delle ragazze: tre brutte e una bella. Era la stessa scena che io vedevo tutti i giorni. Oggi l'acqua era anche più bassa e più lenta.

Il nonno mi parlava, mentre io gli volgevo le spalle. Però dalla sua voce sentivo che nemmeno lui pensava ai discorsi, ma guardava le ragazze. Come ero stato stupido! Mi ero messo in modo da volger le spalle al nonno col confuso sentimento di protestare in tal modo contro la sua sebbene inconscia intromissione fra me e Giovanna: però in tal modo volgevo le spalle non solo a lui, ma anche al fiume. Ora non osavo voltarmi. Così rimanendo mi pareva di aver abbandonato Giovanna nelle mani di quell'uomo, e d'esser presente, senza d'altra parte nemmeno vedere, alla vergogna di lei. Il nonno continuava a discorrere, ora più attento, ora in-

vece più lento e distratto. Ero certo che egli stava voltato a guardare Giovanna. E mi pareva, attraverso ai mutevoli tempi del suo fraseggiare, attraverso agli accelerati e ai rallentati, di seguire le inverse pause e le riprese della sua attenzione rivolta altrove. Pensavo agli occhi di lui: ne sentivo quasi la varia intensità e la riferivo agli atti e alle pose delle lavandaie.

Tutto ciò che in quei giorni era stato pasto del mio piacere adesso mi si convertiva in fiele. Ricordavo Giovanna con le sottane strette fra le gambe, con le ginocchia nude, nell'acqua fino al polpaccio. Attorno alle gambe l'acqua fluiva amorosa, con piccoli risucchi nei quali il colore si perdeva. L'ultimo labbro dell'acqua toccava le ghiaie tonde del greto. Giovanna, con le braccia insaponate fino al gomito, ogni tanto si volgeva a prendere i panni. Parlava e taceva alternamente, o attaccava una strofetta di canto: quando si voltava a prendere i panni, nel moto rapido e sciolto del busto si intravedeva lo splendore del petto. Talvolta, invece, indugiava così volta e chinata.

Il nonno aveva taciuto. Mi alzai di scatto.

— Faremo tardi — dissi — se non ce n'andiamo, nonno.

— Infatti.

Tornammo a casa in silenzio. Io non potevo non attribuire il silenzio del nonno a un sentimento il quale, sebbene diverso e più volgare del mio, aveva pure il medesimo oggetto. Il nonno saliva faticosamente e io evitavo di stargli a passo. Guardandolo salire affaticato e senza cappello, col piede incerto e sofferente fra la

breccia del sentiero, i miei occhi e la mia antipatia si attaccavano a queste cose che erano i segni della sua debolezza. Ogni tanto si asciugava il collo col fazzoletto. Disprezzavo anche Giovanna, e avrei voluto conoscerla per poterglielo dire.

Ma tosto che fummo a casa e rimasi solo in camera, non vedendo più il nonno, quel rancore e quel disprezzo per lei caddero, e tutta l'energia della quale avevo nutrito tali sentimenti, mi si mutò in nuovo amore. Come l'amavo! Come ero stato ingiusto a disprezzarla! L'avrei difesa, anzi, d'ora in avanti, facendo di tutto perché il nonno non la potesse avvicinare.

Instabilità del cuore! Di tutto ciò più nulla mi rammentavo quando, il giorno dopo, la nonna uscì a dire che il servizio di casa era pesante e che occorreva prendere un'altra ragazza.

— Come? — insinuai io; — quella dell'altro giorno?

— Magari.

Dunque Giovanna sarebbe forse venuta ad abitare in casa.

Venne infatti, di lì a qualche giorno. Era il principio di settembre. Il nonno non stava bene e non usciva quasi mai di camera.

La prima volta che l'avevo veduta, era stato nella luce del pieno meriggio. Quando comparve questa seconda volta, il sole era già tramontato da un pezzo. Gli ultimi fuochi indugiavano in cielo, ma sulla terra la vicinanza del giorno scomparso era riconoscibile solo da una specie di intensità dell'aria, e dal calore che

buttavano i muri e i lastricati. Essa comparve improvvisamente, anzi sorse accanto a me che stavo seduto sui gradini dell'ingresso; e per la fatalità della quale l'apparizione pareva impregnata, potrei dirla e lungo tempo la immaginai non come un avvenimento esteriore, ma come un profondo avvenimento del sangue: come quei fantasmi che sorgendo dall'oscurità delle nostre viscere improvvisi e terribili ci giganteggiano in cuore.

Essa aveva parlato dolcemente.

— Sono Giovanna, — aveva detto.

*

A questo punto, il filo dei miei ricordi si faceva incerto.

Talvolta, nel seguire un ricordo, a un certo momento avviene di perderne la traccia, così come in una prateria la traccia di una pista appena segnata che a un certo punto non vediamo più bene se scompare o si ramifica in altre varie e appena visibili; così come, anche, seguendo in un giardino la traccia di un profumo per trovarne l'origine, avviene che a un certo punto la troviamo mischiata ad altri profumi che ce la confondono, o rotta improvvisamente da un movimento dell'aria. Questi crocicchi dell'olfatto, questi crocicchi della memoria, lasciano in una perplessità smaniosa e piena di dolore. Ma il modo nel quale il filo dei miei ricordi al punto che ho detto si perdeva, potrebbe paragonarsi invece a certe acque che nei letti ghiaiosi dei fiumi vediamo talvolta d'estate scemare

gradatamente fino a perdersi del tutto, senza che d'altronde riusciamo a indicare il luogo della loro definitiva scomparsa.

Mi avviai verso la porta per uscire nuovamente nel cortile. Ma appunto come quelle acque scomparse nei letti dei fiumi ricompaiono in un tratto più a valle, e anche nei tratti nei quali l'alveo è in secco vediamo pur tuttavia il letto del fiume qua e là intriso e melmoso o addirittura luccicante di un velo di acqua, così il flusso di quei lontani ricordi si era solo apparentemente perduto. Quando fui sulla soglia mi volsi. Tale era stato il mio gesto un giorno che Giovanna mi aveva chiamato.

Non osavo più uscire. Ecco, quel lontano giorno io ero entrato nella cucina per lei: ma, appena in sua presenza, non avevo avuto coraggio. Allora, mentre stavo per andarmene, essa mi aveva chiamato. Si era avvicinata guardandomi negli occhi come a dirmi: « so che cosa vuoi »; e, messemi le braccia attorno al collo, mi aveva baciato.

Il fanciullo ch'io ero allora non aveva certo goduto se non la presenza di quell'amore. Adesso però, nel ricercarne gli episodi, il sapore delle gioie ritrovate si nobilitava di una malinconica consapevolezza. E di questa due erano i temi: la lontananza e l'impossibilità del ritorno, l'uno, e l'altro la suggestiva compiacenza di vedere, in certi episodi dell'adolescenza, l'anticipo e quasi il simbolo di un temperamento o di un destino.

Un destino! Un destino che non valeva un'ora di quei miei sogni di bimbo. Anch'io avevo tradito. Per-

ciò, nell'accostarmi ai ricordi, che era la forma del mio vivere più consapevole e più intenso, portavo anche in cuore la timidezza di chi teme di non meritare.

Ma se mi abbandonavo ai ricordi una gran dolcezza mi vinceva. Ritrovavo Giovanna come l'avevo avuta in quei giorni, quando sul corpo di lei dimenticavo ogni cosa. Essa era morbida, tiepida, e si abbandonava con un volto di angioletto vizioso. In quel suo volto, gli occhi, fra le ciglia lunghe, avevano il colore di quelle uve bionde che al principiar d'ottobre invecchiano sulla pianta: o piuttosto, per la maturazione della quale suggerivan l'idea, facevano pensare a certi datterini chiari, di una pasta morbida, che si disfanno nella bocca.

L'ultimo ricordo, che era poi il primo del quale nel cortile, ascoltando il rumore della fonte e vedendo rompersi al mio passaggio la striscia del sole, avevo desiderato il possesso, doveva pur esso presentarmisi poco dopo, quasi a conclusione di quell'epoca lontana e della presente giornata.

Il nonno non aveva dato pace a Giovanna, da quando questa era entrata in casa. Lo trovavo talvolta, e ancor più lo immaginavo, mentre in un corridoio le parlava e le sorrideva. Un giorno, passando davanti alla camera di lui, trovai Giovanna che ne usciva. Essa era rossa, turbata.

— Che hai fatto? — le avevo detto.

— È il caldo.

— Che hai, che hai fatto? sei tutta rossa.

— Io? nulla. Non sente che caldo? Sono stata fino

a ora per far pulizia nella camera del signore. Non ne posso più dal caldo.

Non mi fissava in viso: ma alternamente in viso e la risvolta della giacca. Poi, per darsi un contegno, mi tolse un capello di sulla spalla, con grande attenzione. L'avrei picchiata, ma mi sentivo senza forza. Pensando a lei, poco dopo, chiuso in camera mia, non potevo nemmeno più adirarmi, tanto il dolore mi faceva vile. Pensavo le mani del nonno toccarle le braccia, gli orecchi, il docile petto. Oh! Giovanna, mio primo amore! Essa non lo respingeva. Poi, senza che me ne accorgessi, non erano più del nonno, quelle mani, ma le mie stesse, che la toccavano. Giovanna taceva; e le mie mani, e la mia bocca, e i miei occhi, non erano diversi da quelli del vecchio.

Quella notte stessa mio nonno era stato colpito dalla paralisi che doveva costringerlo all'immobilità per il breve tempo che gli rimaneva. Il giorno dopo dovevano portarlo via.

Quando, nel pomeriggio che seguì, vennero gli uomini con la barella, il cortile era sparso di penne che tenui fiati di vento baloccavano. Da tempo non pioveva: ma lo scirocco aveva soffuso di languide nebbie il cielo, oltre le quali si scorgevano disegni d'intempestive nuvolette primaverili. Il getto dell'acqua era tenue e fraseggiava pacatamente. Nella mattinata il castrino, non avvisato in tempo della disgrazia, era venuto ad accapponare i galletti. Avevo assistito alla scena. Il castrino prendeva i galletti che le donne gli porgevano e, postiseli tra le ginocchia, con rapido gesto li muti-

lava. Quando lo starnazzio si quietava, si udivano i contadini tornare dai campi. D'intorno, placidi volti di donne guardavano.

Nel cortile deserto, il vento muoveva le morbide piume sparse. Gli animali mutilati stavano vicino ai muri, malinconici, mentre gli altri beccavano fra il selciato. Quando la barella uscì di casa, il vento aveva posato. Dall'alto del muro e fra questo e la casa, sfiorando i vasi delle piante, scendeva quel sole povero di estrema stagione: la stessa strisciata che oggi io avevo rotto col mio passaggio, e che allora posava fra le piume sparse.

Improvvisamente mi rammentai: una macchia di sole e un suono di pianto. Quando la barella era passata, quella striscia di sole si era rotta sul bianco delle coperte, toccando prima i piedi, poi l'immobile forma del corpo e il volto dell'ammalato. La nonna seguiva, e mia mamma. In quel momento stesso, come svegliandomi alla vita e al dolore, avevo udito il rumore dell'acqua nella conca ricolma; e, più acuta, più querula, infantile, la rotta voce della nonna che, seguendo la barella, singhiozzava.

ALBERTO CAROCCI

Alessandro Bonsanti, *Viaggio*

Alessandro Bonsanti (Firenze, 1904 – Firenze, 1984). Esordisce come scrittore nell'agosto del 1928 con il racconto *Briganti in Maremma* pubblicato su «La Fiera letteraria». Inizia così la sua attività letteraria, giornalistica ed editoriale. Dopo avere collaborato con «Solaria» per qualche tempo, diviene condirettore della rivista a partire dal 1930. A seguito dei contrasti insorti con Carocci – che avrebbe voluto trasformare «Solaria» in una rivista di più ampio respiro, in grado di dialogare anche con le ideologie politiche dell'epoca – Bonsanti fonda «Letteratura», una rivista dedicata esclusivamente al panorama letterario. Nelle edizioni di Solaria pubblica le sue prime raccolte: *La serva amorosa* (1929) e *I capricci dell'Adriana* (1934). Tra le altre opere vanno ricordate: *Racconto Militare* (1934); *Dialoghi e altre prose* (1940); *Introduzione al gran viaggio* (1944); *La vipera e il toro* (1954); *I cavalli di Bronzo* (1956) e *La nuova stazione di Firenze* (1965) che restituisce l'atmosfera del periodo solariano³.

Pubblicazione: edito in «Solaria», a. III 1928, fasc. 11, pp. 3-19.

³ R. BERTACCHINI, *Alessandro Bonsanti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988.

VIAGGIO

Ci trattenemmo per un paio di mesi nei dintorni di Balzerano, ricchi di fitte boscaglie e di neve sulle più alte cime, poi ci avviammo verso Antino perché il Capo aveva intenzione di abbandonare quei luoghi battuti dai gendarmi e risalire fino alle maremme toscane.

Partimmo in venticinque che già scendeva la sera, ed il silenzio s'accompagnò ai nostri passi. Da qualche chiesetta spersa sotto di noi, una campana prese a suonare l'ora della sera, ed i rintocchi tristi come un addio, si conciliarono coi nostri pensieri e con lo scandire dei passi sull'acciottolato.

Venduti i pochi cavalli sfiancati che ancora ci rimanevano e che sarebbero stati d'impiccio e di nessun aiuto in quella marcia attraverso la montagna, alcuni muli portavano le provviste entro salde ceste assicurate alle bardature. Il Capo li aveva posti nel centro della colonna e sembravano, dei marciatori e in quella pace, la sola cosa viva. Chinavano ogni tanto le teste a fiutare la via come un bracco, per la loro abitudine ai pericoli da evitare, e a chi conduceva, il loro ansito caldo e frequente giungeva alle calcagna come un riconforto. Gli abitanti del paese erano venuti in massa a vederci sfilare e, finché potemmo, ci voltammo verso di loro. Lo Schianta, nato in quei luoghi e che aveva la madre ancor viva, ci raggiunse più tardi ad una svolta correndo, e gli occhi gli lucevano per le lacrime versate.

Il Capo lo mandò avanti con un paio d'uomini e con la guida ad esplorare la strada, e prima di lasciarlo partire, gli disse di sorvegliare costui.

Era la guida un pastore giunto non si sa di dove, che si diceva capace di condurci in brevi tappe in vista di Tagliacozzo e della via che mena a Roma passando per le montagne. Era questa la via più sicura, come quella che permette in ogni istante di lasciarla e di gettarsi nelle fitte macchie che la fiancheggiano sino al piano.

Piccolo e nervoso, di pel rossigno, con un occhio guardava le stelle e con l'altro la terra. Quando un occhio rideva, l'altro poteva anche non ridere, ed allora il suo volto barbuto sembrava l'immagine della menzogna.

Al Capo lo avevano dato per uomo sicuro, siccome familiare a quei luoghi dove ogni anno giungeva col gregge. Di rare parole, tracciava nell'aria ampi gesti secondo la direzione da indicare, e i nomi dei paesi attraversati venivano pronunciati da lui senza commento. Al Capo non piaceva quella povertà di parole, e lo teneva d'occhio, ma io penso che non gli sarebbe nello stesso modo piaciuto di molte parole, poiché era la nostra condizione di ciechi in quei paesi ignoti che spingeva a diffidare di chi ci si offriva per guida.

Camminammo sino alle prime ore del giorno dopo, poi ci abbandonammo al riposo della prima tappa, in una breve radura dove l'erba era soffice e fresca.

Il Capo anziché preferire, temeva la marcia nelle ore notturne, che ci poteva condurre, senza possibilità di difesa, in bocca dei persecutori. Di giorno, se riusciva più difficile nascondersi, le forze si sarebbero potute valutare meglio e la vita assumere un altro prezzo.

Riprendemmo il cammino che già l'alba sorgeva, dopo aver mangiato del formaggio e del pane rafferma.

Svanita la malinconia della partenza si riformarono i gruppi secondo le particolari preferenze, e qualche risata

improvvisa, sorpassando il mormorio delle confidenze, risvegliò troppo rumorosi echi per la nostra sicurezza.

Varcammo un'ampia vallata, dove il soie già bruciava. Un torrente la solcava nel fondo, adesso privo d'acqua. Durante la stagione delle piogge, cadendo a picco dall'alto lungo la costa, giunto al fondo doveva dilagare, perché passammo sopra una larga distesa di ciottoli levigati che sembrava il letto di un fiume. La distesa biancastra, inaspettata al sortire dalla fresca volta di alberi annosi, ci dette un senso insopportabile d'arsura e subito corremmo dall'altra banda. Rientrati nella boscaglia, c'inerpicammo bramosi alla ricerca di una sorgente che s'udiva gorgogliare sopra di noi. La voce ci giungeva come vicina, ma la ricerca fu lunga e già disperavamo quando la sottile vena apparve ai nostri piedi. Spenta la sete, il Capo fece riempire un grande otre cigno che avevamo con noi, poi riprendemmo la marcia.

La voce seguì a gorgogliare alle nostre spalle, e l'udimmo fin quando, raggiunta e varcata la vetta, nuovi aspetti del paesaggio ed altri suoni ci resero dimentichi delle cose appena trascorse.

Eravamo nella valle del Liri, in vista di Antino, grossa borgata ch'era prudente evitare. Scendemmo ancora per un breve tratto e ci fermammo a mezza costa. Venivano dal fondo rumori d'opre umane. Il Capo decise di fermarsi fino alla sera in quel punto, e ci gettammo dove il fitto era più sicuro e tranquillo. Con lo Schianta, la guida e gli altri due dell'avanguardia pensammo di scendere ancora e di procurarci notizie, pane e carne fresca. Ottenuta l'approvazione del Capo, ci mettemmo in cammino, scendendo a balzelli per un sentiero in cui le risecchite foglie aghiformi dei pini che lo ricoprivano, ammorbidivano i nostri passi.

Incontrammo sul nostro cammino dei ruderi enormi

quasi interamente sepolti in quel terreno sassoso e tenace. Larghe mura diroccate innalzavano pietre pesanti e squadrate che tenevano fra loro soltanto per la perfezione delle connetture, poiché non v'era alcuna traccia di malta. L'abbandono in cui giacevano quelle costruzioni superbe e la certezza che tra breve nulla sarebbe restato d'esse, mi condusse a riflettere sulla fragilità dell'opera umana e sul peso che spetta alla morte durante la vita. Lo Schianta che le conosceva mi disse che datavano da Roma, ed io mi sentii colmo di reverente rispetto.

All'uscire dalle rovine, scorgemmo un gregge che pascolava lì presso, e cercammo interrogare il pastore. Ma sia che la vista di uomini armati lo avesse intimorito, sia l'ignoranza del nostro idioma e l'imperfezione del suo, non riuscimmo a cavare da quella bocca se non qualche frase spezzata e senza significato. In un casolare che ci guidò verso di lui col tremolante pennacchio di fumo che usciva dal comignolo, avemmo invece notizie precise e tali da indurci a ritornare in tutta fretta sui nostri passi. Il giorno prima, una numerosa schiera di cavalieri era stata vista attraversare il paese, e mentre parte risalì a sera verso la sorgente del fiume, il resto si spinse in senso inverso in direzione di Balzerano. Quest'ultima doveva esserci passata vicinissima nella notte e per un vero miracolo uno scontro era stato evitato.

Mentre risalivamo verso il grosso, uno disse che ci eravamo gettati in un bel ginepraio e piuttosto che correre di qua e di là sempre in tema di essere sorpresi come il sorcio dal gatto, meglio valeva restare dove eravamo sino al giorno prima, e là magari vender cara la propria vita a chi ci avesse assaliti. Lo Schianta tentennò la testa a queste parole tacendo, e non sapemmo se approvasse o disapprovasse. Ma il pensiero di una probabile fine vicina già ci ghiacciava il

sangue nelle vene, ed io mi misi a pensare a quanto avevo fatto nella mia vita ed ai mille progetti spezzati. Caminavamo come condannati a cui curva la schiena il ricordo della colpa più che la certezza della pena. Raggiunte le rovine, lo Schianta si gettò per terra e posò il fucile ai suoi piedi. Noi subito raccogliemmo l'invito a sostare. Il pensiero del pericolo, le poche probabilità di sfuggirgli, si alleavano alla nostra stanchezza e, l'energie rilassate, si faceva desiderabile il riposo più che la necessità della fuga, mentre le immagini dei compagni che attendevano forse con ansia, e la sicura ira del Capo al ritorno, si allontanavano entro una nebbia fitta e silenziosa, che li distaccava da noi e dal momento presente per riunirli agli innumerevoli ricordi. Ci addentrammo nelle rovine. Sotto l'architrave di un grande portale che poggiava intatta sopra capitelli senza fregi, accendemmo il fuoco, mentre lo Schianta squartava un agnello che ci avevano dato al casolare, e la guida andava in traccia di alcune erbe aromatiche. Il profumo della carne che arrostita, i canti degli uccelli nei boschi vicini, un leggero vento che smoveva le fronde, qualche fruscio nell'erba alta ed i suoni lontani, si fondevano in un'unica armonia, ed il desiderio di pace che ci vinceva, s'accordava ad essa come le note di un canto. Ci sperdevamo in quella quiete come in un sogno, e lo Schianta disse che mai s'era sentito così bene. Allora l'uomo che aveva parlato dapprima sulla nostra inconsulta partenza, ci raccontò del convento ove era stato servo. La sua voce era la solita, bruciata dagli alcool, le cose raccontate espresse a fatica e senza colore, ma le immagini evocate si presentavano al nostro sguardo nitide e vere ricostruite dalla nostra fantasia, e quando ci parlò delle campane a vespro e del mattutino, un suono di campane parve veramente rompere il silenzio ed arrivare per il cielo ai nostri cuori.

« Nel chiostro c'era sempre fresco ed al pozzo andavo tutti i giorni per l'acqua, ma nel chiostro non potevamo passeggiare perché i padri vi si recavano a meditare sui libri e spesso discutevano fra loro di cose tanto difficili che se potevo cogliere qualche parola, subito la dimenticavo. Erano ricchissimi e godevano di gran reputazione in quei luoghi, e chi comandava veniva a loro per consigli e professava obbedienza alle loro parole ».

Lo Schianta disse che la vita dei frati era bella, e che lui si sarebbe sentito di vestire l'abito anche subito, e quando l'altro gli disse: frate tu, con quella faccia, mancò poco non si adirasse sul serio.

L'agnello fu rosicchiato fino all'osso, e le fiasche vuotate, ci sdraiammo e dormimmo.. Al risveglio ci ritrovammo senza sogni, ed anche l'atmosfera incantatrice s'era disciolta. Subito c'incamminammo per raggiungere il Capo, lambiccandoci il cervello per inventare qualche verosimile scusa. Ma, il grosso rintracciato, la notizia che recavamo fu tale da impedire le interrogazioni, e necessario apparve il decidere immediatamente sul da farsi. Il Capo impose la sua volontà di continuare la via stabilita, e fu deciso di prendere la stretta vallata del Liri la quale, da Antino a Capristrello oltre il fiume è rigata da un sentiero in cui due uomini possono appena camminare. Il Capo, prima di avventurarvisi, tenne consiglio, ma scelta non ce n'era ed alla scalata dei monti non si poteva pensare.

Imboccammo il passo che già calava la notte. Camminavamo in fila indiana e nessuno aveva volontà di parlare. Soltanto s'udiva, oltre il rumore dei nostri passi ed il rotolare di qualche pietra nel vuoto, il fragore dell'acqua sotto di noi, e qualche voce incitare. Le mule affrettavano la marcia come se a loro più che a noi premesse sortire dal mal passo.

Incontrammo un più fitto tratto di boscaglia. Querci annose chiudevano il cielo, sopra le nostre teste. Il buio fitto consigliava di sostare, ma non potemmo trovare lungo il sentiero uno spazio sufficiente al riposo, e la paura d'esser sorpresi dai gendarmi in così tristi condizioni, ci spinse a continuare la marcia.

Uno accese la lanterna e la legò alla bocca del fucile perché illuminasse più gran tratto, ma una randellata del Capo la fece sparire nel burrone e l'imprudente si guadagnò il biasimo di tutti. Adesso penso che il timore di essere visti per quella luce non nasceva se non dalla inquietudine. Nel fitto in cui ci trovavamo, ogni luce doveva morire a breve distanza e più lontano e sospetto giungere invece il rumore della nostra marcia. Ma nulla sopraggiunse a turbarla.

Con l'alba riuscimmo ad una grande vallata, e la guida ci mostrò le vette che chiudevano l'orizzonte verso il settentrione. Erano immense e brulle nelle più alte cime, sperdute in una caligine densa. Sembravano sbarrare la via. Presto fummo in vista di Celano e delle sorgenti del Liri. La boscaglia cedeva in più punti a vaste praterie popolate di greggi. Il monte Velino guardava dall'alto.

Un pastore, scorgendoci, fuggì a balzelli per la scesa, abbandonando le pecore, ed il Capo ne fece scannare qualcuna, che fu posta ancor gocciolante, sopra la groppa dei muli.

La ricchezza dell'acqua e la dolcezza dei luoghi facevano desiderare un prolungato soggiorno, ma c'incalzava lo spauracchio dei cavalatori, e la vicinanza di Avezzano pur consigliava ad abbreviare ogni sosta. Cosicché, mangiato che avemmo in fretta e furia, si riprese la fuga.

Lasciammo dietro di noi il villaggio spopolato di Alba. Ben presto il paesaggio tornò alla consueta selvatichezza.

Selvaggina in abbondanza scorrazzava fra i cespugli bassi ed intricati che ci rendevano faticoso il cammino, e fra le fronde fitte che ci nascondevano l'azzurro, e mai come allora ci parvero inutili i fucili che portavamo a tracolla.

Camminavo a fianco del Capo, ed egli cominciò a lamentarsi della nostra sporca vita e a maledire coloro che a questa vita l'avevano fatto nascere, ed io pensai che lo dicevano nato signore, e ridotto a quel punto per amor del vizio e per quel suo prepotente bisogno di comando che gli rendevano intollerabile ogni minima e pur rispettosa obbiezione. Anche pensai che avevo sentito bestemmiare la vita da innumerevoli altri, ed allora il Capo mi parve anch'egli uno degli innumerevoli e feci eco alle sue parole con parole di sconforto. Così camminando e lamentandoci dei comuni mali, cercavamo la pace che si nasconde nei confessati e compresi dolori, più che nel piacere e nelle gioie che dividono.

Ce n'andavamo, uomini senza tetto e senza terra, ma tutta la terra era intorno, odorosa e piena di vita, accogliente nel riposo, e chi camminava avanti era pel susseguente difesa e chi seguiva un'altra difesa. Riconoscevamo sui nostri volti un male comune. A quel punto insieme domandavamo e trovavamo sostegno.

Era la nostra vita legata ad un sottile filo come l'orlo dei burroni su cui camminavamo, e in ogni momento necessitava una mano che la ritraesse dal baratro, ma era pur sempre l'unica cosa nostra, la sola posseduta.

*

Fu la guida che per prima dette l'allarme. Una truppa era comparsa sotto di noi e saliva. Il Capo comandò ci nascondessimo dietro i cespugli, e poiché ritornare sui nostri passi forse avrebbe voluto dire affrettare la fine, decidemmo di combattere. Le mule furono condotte indietro, legate

ai tronchi e confidate alla sorveglianza di due che dovevano guardare le nostre spalle. La truppa sembrava non ci avesse scorti perchè continuava a salire tranquilla. Erano forse più numerosi di noi ed alcuni montavano cavalli. Il Capo ordinò di aspettare a far fuoco con la speranza che costoro deviasero nella loro marcia, ma continuando essi nella nostra direzione, già avevamo puntato i fucili, quando uno gridò di non sparare, perchè quella era la banda di Giovanni Scotto, detto lo Storno. Difatti un uomo camminava in testa alla colonna, un gigante, alto due metri. Il Capo riconobbe quel suo antico compagno d'altri tempi, ma non comandò di disarmare perchè v'era rivalità fra le bande e ci raccomandò anzi di tenerci in guardia. Lui abbandonò il nascondiglio lanciando un grido di richiamo. La sua figura, sorta improvvisamente, arrestò la banda e le fece assumere immediatamente una posizione di difesa, ma il grido ripetuto fu sufficiente a rivelarci e udimmo il gigante urlare il nome del capo. I due uomini si fecero incontro ed anche noi uscimmo all'aperto. La cordialità con la quale i capi si strinsero la mano, ruppe l'indugio, e presto fraternizzammo con i sopraggiunti.

Era lo Storno assai noto per la sua crudeltà, ed a me che lo vedevo per la prima volta meravigliò quella fronte lassa e stretta, rinserrata fin sopra gli occhi dai capelli folti e crespi, e il rossore sanguigno delle grosse labbra semiaperte e cascanti. La sua banda seguiva una strada inversa alla nostra e lo Storno disse che era sua intenzione scendere nel napoletano e, fatto qualche buon colpo, sciogliere i suoi e cercare di riposarsi dopo tanto battaglia. Esprimendo questo desiderio sorrise, mostrando i denti lunghi e rapaci.

Fu deciso di trascorrere la giornata in compagnia e liberate le mule e i cavalli dal peso delle provviste e dei fini-

menti e lasciatili alla pastura, gli uomini cercarono i migliori luoghi per la sosta. Resi sicuri dal numero, alcuni scorrazzaron nei dintorni e tornarono provvisti di carne fresca. Presto dei focherelli s'accesero qua e là, e dal bivacco si levarono grida insolite per il nostro silenzioso viaggiare. Il Capo e lo Storno sedettero dove un rialzo del terreno offriva un naturale riparo ed attesero che i loro uomini preparassero la cacciagione. Io insieme allo Schianta ed altri pochi delle due bande, ci sedemmo non lungi.

Giungeva col profumo asprigno delle pinete, quello tenue delle ginestrelle fiorite. Lo Schianta attizzava il fuoco, ed un uomo dello Storno strofinava una grossa fetta di formaggio sopra la carne che s'andava rosolando.

Mangiammo e bevemmo un vino acre e fumoso che lo Storno fece spillare a certi barilotti che le sue bestie portavano appaiati sul dorso. Poi, chi si sdraiò e dormì, chi si mise a conversare fumando.

Il Capo e lo Storno fumavano e parlavano delle loro imprese, magnificandone l'audacia. Avevano accanto un secchio ricolmo di quel vino fumoso, e lo Storno vi attingeva di frequente. Poiché nella fretta una tazza ricolma traboccò prima di giungere alla sua bocca, il liquido gli colò lungo la barba fin sul petto, ed egli levata la mano, si mise a torcere la barba come fanno le donne ai lavatoi con la biancheria, facendone sprizzare mille gocce nerastre.

Raccontava di come tenne in iscacco per più giorni una numerosa truppa di gendarmi, che lo aveva assediato in una profonda grotta della Maiella, e come le era sfuggito.

« L'incontrammo sul nostro cammino che la notte già ci avvolgeva. Fu Grado che se ne accorse, perché attirato da un folto cespuglio di more nere e lucenti, ed avvicinatosi per coglierne, l'ingresso della grotta apparve al suo sguardo.

Siccome eravamo in cerca di un rifugio, accese le torcie, ci inoltrammo nel buio. Era una vasta spelonca altissima, ed il fumo vi si sperdeva. Divisa in quattro o cinque scomparti, poteva servire da rifugio eccellente. Senz'altro ordinai che tutti i miei vi si introducessero, e anche i muli ed i cavalli vi feci entrare. Poiché non avevo notizie di vicini gendarmi, giudicai inutile ogni sorveglianza e ci addormentammo. Ci svegliò un colpo di fucile che rintronò sotto la volta facendoci balzare in armi, mentre in fondo i cavalli ed i muli scalpitavano dal terrore. Una numerosa truppa circondava la grotta non so come avvertita, forse da qualcuno che ci aveva veduti entrare in essa, e senza quel colpo di fucile sfuggito ad un impaziente, la nostra fine sarebbe stata sicura, sorpresi nel sonno. Poche scariche valsero a respingere gli assalitori, e come l'imbocco inquadrava, offrendolo ad una mira sicura, colui che avesse tentato sorpassarlo, restammo per il momento sicuri. Alcuni massi vi furono posti davanti a difesa, e quando il giorno sorse, vedemmo con sorpresa la grotta ricevere luce da nascoste fessure. Un tentativo di sortita mi costò un uomo, perché i gendarmi imboscati avevano come noi la mira sicura, ed un loro ripetuto attacco verso la sera non sortì esito migliore e più non lo tentarono. Avevano la certezza di prenderci per fame, Recavamo provviste in buona quantità e facendone un moderato consumo, potevamo resistere anche due settimane. Io mi torturavo per cercare un'idea che ci salvasse. Restammo per qualche giorno in quelle condizioni, e le bestie costrette ad un magro pasto di risecchiti rovi diventarono inquiete. Già nella banda correva un sordo mormorio favorevole alla resa, e solo valeva contro le voci aperte, il timore della mia forza e della mia risolutezza, quando mi apparve la speranza della salvezza. Subito feci partecipi i miei di quanto avevo

pensato e decidemmo di aspettare ancora qualche giorno prima di metterlo in atto.

La vigilanza, nel frattempo, si era rallentata e resa stanca e disattenta, come tutto quando il tempo trascorre. Una sera senza luna e senza stelle, decidemmo la fuga. Un temporale s'andava formando fra le vette, e già il tuono si ripercuoteva nella valle. Non ci si vedeva a un metro di distanza. Ci raccogliemmo in armi nel secondo scomparto, mentre un gruppo di noi, slegate le bestie, le sospingeva verso l'uscita al galoppo con secchi colpi di bastone sulle groppe ischeletrite. Giunte esse all'aperto si slanciarono a tutta corsa verso il fondo della valle. I gendarmi, sorpresi da quella improvvisa sortita, si gettarono dietro a loro sparando all'impazzata credendole montate. Era la nostra volta. Avemmo ben presto ragione dei pochi rimasti sul luogo, poi ci gettammo alla macchia e in due giorni di marcia forzata, mettemmo tanto spazio fra noi e costoro che non li rivedemmo più ».

Parlò ed ammiccò verso il Capo, con uno sconcio sorriso fra le labbra senza forza. Questi gli batté la mano sulla spalla.

« Bravo Storno — disse — è miglior guerra vincere il nemico con l'astuzia che con la forza, siccome quella che risparmia gli uomini e non mette in pericolo il prestigio ».

E cominciò a raccontare di quella volta in cui si trovò a combattere ad armi cortesi contro il parroco di un paese presso il quale eravamo accampati. Era, costui, un prete giovane, aitante e di fiorita loquela, giunto da poco fra i monti, ancor tutto intriso delle smancerie cittadine. Conosciuta la nostra vicinanza, subito scoprì in essa causa di pericolo per le cose e per i buoni costumi e quando seppe degli amichevoli rapporti con gli abitanti e come questi ci rifornissero di ci-

barie e di vesti, il suo furore non ebbe più limiti e la sera stessa dal pulpito scagliò contro di noi e contro i nostri ricettatori le più infiammate invettive.

Il Capo, avutane notizia, tentò placare il prete con doni e profferte di servigi, sapendo per esperienza quanto valga una scaltra predicazione a favorire il sorgere dei pregiudizi nell'animo del popolo. Ma nulla riuscì a vincere l'ostinazione di questi. I luoghi erano sani, prosperosi e sicuri; lasciarli non conveniva. Già le parole del prete aprivano la breccia nelle menti dei montanari, e qualcuno cercava sottrarsi ai tributi. Il Capo provò con le minacce, e fece sapere al parroco che della sua vita non avrebbe dato un soldo. Il parroco prese lo spunto delle minacce per pronunciare, dopo la messa della domenica, la sua più diabolica arringa, e si disse sicuro che la propria morte, ch'egli avrebbe sofferta in espiazione di tutti i peccati dei parrocchiani, sarebbe stata la fine della banda nefasta.

Associava così la sua vita alla nostra sicurezza con legami sicuri.

Il Capo non sapeva più cosa fare. L'ostilità del popolo verso di noi già cominciava a rendersi palese. Un giorno corse voce che il parroco aveva licenziato la Tonia, vecchia brontolona, sudicia e pettegola che da molti anni serviva alla parrocchia, e presa in suo posto una ragazza florida e piacente che già da tempo bazzicava in sagrestia. Se fra i paesani questo fatto non dette origine a commento alcuno, non passò inosservato al Capo. Pensò questi che il prete era un uomo giovane, e un uomo giovane che si tira in casa una donna giovane e rigogliosa, anche se prete.... Insomma, indagò, sorvegliò, e quando fu sicuro del fatto suo, una notte in cinque o sei demmo la scalata alla camera del parroco passando per la finetsra, incuranti della lieve luce che ne

usciva. I due se ne stavano tranquillamente a letto, sbaciucchiandosi come colombi. Il Capo dettò allora le sue condizioni, alle quali il prete accondiscese senza resistenza, e ritirandosi non dimenticò di tirare il ganascino alla ragazza e di fare mille complimenti al signor Priore per il suo buon gusto nella scelta. Da quel giorno ogni persecuzione cessò da parte di costui, e potemmo rimanere in pace coi popolani, finché altre ragioni ci decisero di abbandonare quei luoghi.

Lo Storno riverso si reggeva la pancia con ambo le mani dal gran ridere. Il Capo gli gettò in piena bocca una tazza ricolma di vino, ed allora fu in quella strozza un gorgoglio ed uno sghignazzare insieme.

« Ah! ah! il pretonzolo! borbottava. E la ragazza com'era? meritava la ragazza? »

Uno scoppio subitaneo di grida si levò di dietro un cespuglio, ed un rumore di rissa. Ci levammo, e col Capo e lo Storno corremmo a quella volta. Un uomo dello Storno giaceva riverso. Del sangue gli sgorgava non si vedeva da quale ferita e dilagava sopra il suolo sassoso. Il feritore stava in disparte, truce, ed attendeva, certo della propria morte.

« Mi ha offeso, diceva, e percosso per primo ».

Ai lati, uomini delle due bande s'erano radunati e si guatavano, le mani sulle armi, attendevano un segnale per incominciare la zuffa. Lo Storno fissò in volto il Capo con uno sguardo annebbiato e storcendo la bocca, portò la mano al pugnale.

« Non con le armi, Storno, disse il Capo. Non ce n'è bisogno ».

Ed avvicinatosi al feritore lo mandò con un pugno a rotolare presso il moribondo.

Il sangue freddo del Capo la vinse sul desiderio di ven-

detta dello Storno, il quale dette ordine ai suoi di raccogliere il corpo dello sciagurato. I due gruppi ostili si sciolsero con rammarico. Ormai non era più possibile ritrovare la confidenza di pochi istanti prima, ed ancora ci si vedeva quando le bande si divisero in silenzio e s'incamminarono ciascuna per la loro strada. Noi seguitammo la via che mena a Roma e col calar della notte entravamo in Val Cesolino, larga e popolosa.

*

Sotto di noi, uliveti in pieno sole brillavano d'argento. Secondo il trascorrere del vento, sulle chiome fronzute cenerognole, apparivano e sparivano le larghe e vibranti pennellate d'argento, e l'una seguiva l'altra come l'onde e la loro schiuma quando la costa è vicina. Il Capo era inquieto; altre notizie erano giunte di gendarmi che seguivano, di gendarmi che precedevano, e benché nessuno ne fosse stato avvistato dai nostri, c'era nell'aria un presentimento di pericolo vicino che toglieva la calma. Il Capo bestemmiava contro lo Storno, ritenendolo capace di averlo denunciato. Dopo un bivacco anche la guida sparì. L'irrequietudine si fece più viva. Fra gli uomini era palese il malcontento contro il Capo, che li trascinava in un'impresa disperata. Terminata la Val Cesolino, all'imbocco della Val del Trento, il Capo decise di sciogliere la banda. Fu fatta con giustizia la ripartizione delle provviste e delle cavalcature. Lo Schianta con una buona parte della banda tornò indietro, incamminandosi verso i luoghi che avevamo lasciati. Altri si sbandarono alla spicciolata. Io, seguii il capo con altri cinque.

Il paese si andava schiarendo, e verso il piano la costa appariva coltivata. Le più frequenti borgate ci costringevano a maggiori precauzioni, benché il nostro numero ridotto ci permettesse di passare inosservati. Una mattina, il tempo-

rale ci sorprese al risvegliare. A nord i cavalloni del cielo, avanzando ad ondate, già chiudevano la valle. Quando qualche raro soffio giungeva, le bocche aperte a respirarlo bevevano nell'aria calda e soffocante che faceva desiderare l'acquazzone vicino. Sulle fronde immote gli uccelli tacevano, ed un volo di colombi che passò in alto e si disperse nel grigio diffuso, sembrava aprirsi a fatica la via con i colpi rari dell'ale nell'aria densa. Poi, sotto il nembo nero e compatto, altre nubi leggere corsero, spinte da un vento che non toccava la terra. Adesso tutta la valle era chiusa in alto dalla nuvolaglia come da un gigantesco coperchio, ed un breve chiarore che brillava oltre la montagna, si spense sotto l'incalzare. Mentre pensavo che la pioggia non poteva tardare, l'acquazzone cominciò, con larghe gocce rade. La bufera si scatenava ad avvolgere le cime e scendeva nella valle, che ne risuonò di mille clangori. Sopra le nostre teste, nell'oscurità quasi notturna, balenava senza tregua. Le due mule rifiutavano di proseguire. Un casolare si mostrò non lontano, e decidemmo di recarci a quella volta. Era una costruzione mezza sconquassata, e ad ogni colpo di vento, gemeva. Ai nostri colpi vennero ad aprirci. Si trovavano nella capanna due donne e un vecchio. Tanta doveva essere la loro paura della tempesta che la nostra presenza parve riconfortarli. Delle donne una era la moglie del vecchio, l'altra, giovanissima, la sposa del figlio. Suo figlio, così ci spiegò il vecchio, si era sposato e dopo una settimana era partito per le marmette in cerca di lavoro. Da un anno e più non dava notizie. Intanto un piccolo era nato. Infatti da un misero giaciglio si levò un fiavole vagito. Le nostre parole lo avevano svegliato. La giovane corse al giaciglio e visto che il bambino non si riaddormentava, se lo prese fra le braccia e sedette. Senza timore di noi si scopri il seno. Apparvero due

mammelle bianche di giovinetta, verginali nonostante il turgore del latte. Un uomo si alzò, e pronunciando qualche parola lasciva, s'andava avvicinando alla donna. Un gesto del capo lo ricacciò a sedere nel suo angolo. S'udiva, quando la tempesta taceva, il succhiare del bimbo al capezzolo materno.

Cessata la tempesta, partimmo, ed il capo volle lasciare ai poveretti parte delle provviste. Camminammo più giorni, e la strada sembrava allungarsi sotto i nostri passi. Un mattino, varcata una cima che tutte le altre sovrastava, il nostro sguardo spaziò sopra una vasta distesa che si perdeva senza confini fra la caligine dell'alba. Un lunga fila di ruderi la solcava e svaniva dietro il pulviscolo d'oro. Oltre quell'oro, doveva essere Roma. Il sole sorgeva.

ALESSANDRO BONSAI

Alessandro Bonsanti, *Una partenza contrastata*

Pubblicazione: edito in «Solaria», a. IV 1929, fasc. 6, pp. 3-25.

UNA PARTENZA CONTRASTATA

Tutto era pronto nel cortile stretto e umidiccio e non si aspettavano che i cavalli, quando un buttero, arrivato in quel momento da Capalbio, portò la notizia che due diligenze erano state fermate il giorno prima lungo la strada che mena a Montalto dalla banda dell'Amalfitano, e i viaggiatori depredati delle loro robe.

Mia nonna, che era stata l'intera mattina affacciata a una finestra per sorvegliare il carico dei bauli, disse subito che Amalfitano o no, si sarebbe partiti lo stesso perché lei, adesso che era cominciato il caldo, non si sentiva di trattenersi neppure un giorno di più così vicino al mare, col rischio di prendersi le febbri.

Allora tutti di famiglia, quelli che restavano e quelli che avrebbero dovuto partire, le si fecero intorno con le voci più melliflue e gli argomenti più convincenti per cercare di farla desistere dal suo proponimento, esagerando i pericoli ai quali si sarebbe andati incontro e ripetendole come, anche ammettendo che avesse il diritto di disporre della propria vita non tenendo conto del dolore dei suoi, doveva evitare agli altri di rimetterci la loro, e specialmente a Pierino, povero piccolo, che sarebbe certamente morto di paura. Ma non era facile distogliere la nonna da un'idea, e tanto meno farle mutare una decisione presa e in parte messa in atto. Stette ad ascoltare pazientemente tutte quelle campane, poi disse che lei sarebbe partita ad ogni modo e che gli altri rimanessero pure. Non aveva bisogno di nessuno.

Io, che stavo ad ascoltare tutti quei discorsi e, in ogni occasione, parteggiavo per mia nonna, ero rimasto offeso nel sentir fare il mio nome come quello di una donnicciuola, comodo pretesto agli altri per convincere la vecchia, ed allora approfittando del silenzio che aveva seguito le sue ultime parole, mi avvicinai e afferrandola per la trina delle maniche, dissi:

— Nonna, vengo con lei. Non ho paura.

— Bravo Pierino — mi rispose — diventerai un uomo di carattere. Partiremo insieme.

E rivolgendosi agli altri:

— Cosa volete che facciano ad una povera vecchia come sono io e a quest'angelo? ci lasceranno passare.

Allora ogni resistenza cessò, ed ora che ci ripenso mi meraviglia che vi fosse potuta essere stata resistenza, sia pure come tentativo, alla volontà della nonna. Fu mandato per i cavalli. Io corsi a prendere la doppietta che mi aveva regalata il marchese Alberti pel mio compleanno, e tornai subito vicino alla nonna, che mi posò la mano sui riccioli biondi. Lo zio Rocco in anticamera si infilava il pastrano dalle tasche rigonfie di carte e brontolava fra i denti non si capiva bene che cosa. Credo come in conclusione avesse voluto dire che era duro sacrificarsi per una matta, e tante altre cose simili. Zia Carolina pure lei si vestiva, ma in segreto aveva mandata la Marietta in cappella ad accendere le candele alla Madonna.

La nonna intanto, chiamato il maestro di casa, gli faceva le ultime raccomandazioni, e così pure allo zio Antonio e alla zia Penelope, che rimanevano in città.

Cominciava a far buio e una domestica venne ad accendere i lumi. « Questi cavalli, che non arrivano » brontolava mia nonna. L'attesa cominciava a pesare a tutta la

famiglia perchè ormai il necessario era stato detto. Finalmente tornò lo stalliere, ma senza i cavalli. Il Colonnello Turg, che comandava al Forte di Talamone e in tutta la zona, aveva dato ordine di sospendere ogni partenza, compresa quella della posta, poichè si stava organizzando una battuta in grande stile lungo i paduli e nelle macchie.

Lo zio Rocco respirò di sollievo e si sfilò il pastrano. La nonna era rimasta silenziosa. Io guardavo melanconicamente la mia doppietta inutile. Lo zio Antonio disse:

— Forse a recarsi dal Colonnello e chiedergli un permesso ed una scorta si potrebbe partire lo stesso.

— Bravo! — interruppe zio Rocco. — Bravo davvero! una scorta per incattivirli! — E si tappava gli orecchi con le mani, quasi sentisse rintonare le schioppettate. Ma zio Antonio aveva parlato sapendo come la nonna non si sarebbe mai rivolta al Turg, dopo che questi l'aveva fatta aspettare più di un quarto d'ora un giorno che si era recata da lui per una raccomandazione.

Difatti la nonna non rispose neppure, e dette ordine che la berlina fosse portata nella rimessa, senza scaricare i bauli. Non mostrando contrarietà alcuna, così come prima era stata inflessibile, mutò d'abiti e venne a sedersi in sala da pranzo, dove tutti in breve ci trovammo raccolti.

Dopo la morte di mio padre, ch'io non avevo conosciuto, le redini della famiglia erano state prese e tenute con mano ferma da mia nonna, che mi amava tanto quanto aveva amato il suo primogenito. Lo zio Antonio, il figlio rimastole, non contava niente e tutti lo ritenevano un buono a nulla, a cominciare dalla moglie. In quanto allo zio Rocco, suo genero, questi viveva tra gli scartafacci e non c'era verso di cavargli dalla bocca un discorso sensato. Il carattere autoritario della nonna aveva trovato buon giuoco con costoro, i quali si

erano presto abituati a lasciarsi guidare da lei, che invecchiando, diventava sempre più dispotica e piena di disprezzo. L'unica persona della famiglia stimata dalla nonna, era mia madre, la quale si trovava da qualche tempo a Montalto, in una tenuta dei genitori. La nonna difficilmente riusciva a stare più di tre mesi senza vederla, benchè appena arrivata trovasse subito il modo di leticare. Il viaggio così bruscamente interrotto aveva infatti per mèta Montalto.

Mia nonna nella cittadina s'era conciliata il rispetto di tutti, e l'essere trattati come suoi amici era tenuto ad onore. Nella sua casa venivano i maggiorenti, servitori dello Stato e della Chiesa e grandi proprietari terrieri, e meraviglioso era vedere come tutti si acconciavano ai suoi capricci e prontamente assentivano alle sue parole, che assumevano così la solennità dei dogmi. Sparlarne non osavano, perchè anche alla calunnia un certo appiglio è necessario onde avere buon giuoco, e la vita di mia nonna non ne offriva. Poi, la si riteneva vendicativa, benchè non fosse mai capitato di vederla alla prova, e conoscendone la potenza, tutti avrebbero riguardata la sua inimicizia come una sventura. Così il Turg, soldatuccio sorto dai bassi ranghi, dopo il suo atto irrispettoso verso mia nonna, non invitato da lei, si era visto a poco a poco messo in quarantena dai migliori. Mia nonna conosceva interamente il suo potere, e benchè ne fosse orgogliosa, se ne serviva soltanto per fare il bene e i poveri del paese l'amavano e le erano devoti.

A sera inoltrata si seppe come una delle diligenze svalligate fosse giunta in paese. Viaggiava con essa un certo Arminio Zappa, onesto gaudente e ricco proprietario di saline che gli avevano valso il titolo di consigliere. Costui, bel tipo spregiudicato, uno dei più fedeli amici della nonna, venne dopo cena accompagnato da altri quattro o cinque.

Intorno alla tavola di mezzo si fece circolo e si attese con ansia che la vecchia interrogasse lo Zappa sulla disavventura capitatagli. Essa, come era sua abitudine, allontanava sempre le domande che più le premevano, facendole precedere da un'infinità di luoghi comuni. Finalmente disse:

« Dunque, Zappa, raccontateci un po' quel che v'è successo. E senza esagerare, perché io, figuratevi, credo poco anche ai briganti. »

Gli adunati a quelle parole scossero la testa, e più di tutti lo Zappa.

« Cara signora — disse — se li vedesse, dico, come vede me, ci crederebbe? Io li ho visti, e ne ho abbastanza per tutta la vita. Senza contare il denaro che ci ho perso — seguitò — ma soltanto per l'impressione.... »

« Dica paura — lo interruppe zio Rocco — e sarà nel vero. »

« Impressione, paura, terrore, come vuol lei! Non fo per dire, durante la vita me ne sono accadute di tutte le sorta, ma questa non mi doveva capitare, ora che stò per conchiuderla! »

« E via — disse la nonna — caro Zappa, sembrate un giovanottino! »

E lo zio Antonio che credeva agli scongiuri, fece corna tre volte.

« Dico che svegliarsi di soprassalto e trovarsi sotto la mira di quegli scomunicati, è cosa che ruba dieci anni. »

« E la scorta? » domandò uno.

« La scorta era montata bene e in breve si mise fuori tiro. E poi erano in due. Cosa potevano fare? lasciarsi ammazzare? »

Zio Rocco disse che lui di notte voleva dormire, e che avrebbero finito col fargli sognare schioppi e carneficine,

mentre sua moglie esclamava: badate lì, che uomo m'è toccato, curiosa, come tutte le donne, di avventure cruento.

« Il viaggio era incominciato bene — cominciò Arminio Zappa — come meglio non si poteva sperare. Eravamo sette nella vettura, due postiglioni e due gendarmi di scorta. Di sette uno era donna, una donnina giovane giovane che viaggiava col marito. Aveva due occhioni.... basta, più di così non si sarebbe potuto desiderare onde rallegrarci lo sguardo e diminuire la strada. C'era il sole alto e i paduli si vedevano fumare. Non soffiava un alito di vento. Le colline erano vicine. Subito dopo Capalbio incontrammo una mandria e i butteri salutavano. Io avevo già attaccato discorso col marito e la donnina si degnava sorridermi di tanto in tanto.... »

« Questo non c'entra coi briganti » — interruppe zio Antonio. Ma la nonna disapprovò.

« C'entra invece — proseguì Arminio Zappa. — Capirete anche voi che raccontando ogni particolare acquista in importanza, e come l'ambiente e le persone, e l'atmosfera che in esso si forma e queste avvolge, abbiano il loro peso. Dico: viaggiavamo senza alcun sospetto; ben diversa fu la sorpresa nel momento dell'attacco. Se fossimo stati sull'avviso, l'impressione sarebbe risultata minore. »

« Forse è stato meglio così — disse zio Rocco. — Non si sa mai! Viaggiando col presentimento del pericolo poteva sorgere un desiderio di difesa. Sì, ci vuol poco a perdere il sangue freddo! Un colpo che sfugga, anche se a vuoto.... Non ci posso neppur pensare! »

« Un tentativo di difesa — riprese Zappa — e tutto sarebbe andato diversamente. Io forse non sarei qui a raccontare. »

« Non porto mai armi sopra di me — disse zio Rocco — e ho avuto sempre da lodarmene. »

« Andate là — disse la nonna — che col vostro carattere vi sarebbero d'impiccio. »

« Carattere, carattere — brontolò lo zio — si fa presto a parlare quando si è donna e certi pericoli non abbiamo l'obbligo di correrli. Vorrei vedervi in pantaloni, con tutto rispetto! »

« Basta — disse Arminio Zappa — è inutile parlare in accademia. Uno bisogna vederlo sul momento. Il marito mi disse che erano romani, ma già me ne ero accorto osservando la donnina. Belle sopracciglia foltissime e nere; delle palpebre pesanti; uno sguardo, dico, languido, ma nello stesso tempo pieno di malizia. Parlare parlò poco, perché stava in soggezione di lui, abbastanza per darci modo di udire il suono della voce. Ridere rise molto, e faceva bene. Ci scambiammo i biglietti e ci demmo posta a Roma per l'inverno. Gli altri che viaggiavano erano gente da poco: un damerino, che quando s'arrivò al punto quasi svenne, due mercanti e un musicista. Rido a pensarci! Il damerino aveva un abito color nocciola e dei polsini di trina leggera e velata come portano le donne. Piacque ai briganti e glielo tolsero. Io dissi, mentre lo spogliavano: figlioli, non lo lasciate nudo. Ecco, adesso mi meraviglio di aver avuto fiato di scherzare. In certi momenti difficili ci si sente presi da un nonsoché che ti dà forza. Non è compiacimento il mio. Nessuno mi ha visto in quel momento. Meritava! »

Qui la zia Penelope chiamò la Marietta perché mi conducesse a letto. Guardai la nonna con una preghiera negli occhi, e restai.

« Io mostravo agli sposi il paesaggio, mentre andavamo. La donnina disse che il sole le sembrava più grande. Ecco, infatti il sole era grandissimo. Qualche vapore intorno lo

velava appena. Si vedeva così tondo, enorme. Io cominciai a pensare cos'era il sole per noi. Sono sciocchezze, tutti lo sanno, ma quando ti afferrano bisogna andare sino in fondo. E così mi misi a dirlo ad alta voce. Intanto ci avvicinavamo al Chiarone. Piacquero in quel punto ai due romani le basse siepi di ginestrelle, all'orlo delle macchie che scendevano dai pendii a raggiungere l'acque limacciose. In questo istante ha principio l'avventura. Dico: in questo istante, ma non saprei precisare. Ecco: mi trovo in piedi lungo la strada, a fianco dei compagni di viaggio. Una diecina di cavalatori sono intorno a noi. Qualche appiedato fruga i bagagli, poi le nostre tasche, con molta diligenza. La donnina si è portata bene; non ha versato una lacrima. Lontano, si scorgono ancora due punti neri che si fanno sempre più incerti. Ed io mi ritrovo con quella voglia matta di scherzare. Quando mi han levato quei pochi soldi che avevo con me, uno ha detto: Caro Signor Zappa, fortuna sua che non s'è incontrato all'andata. Difatti a Capalbio avevo portato i soldi al fattore. È gente che la sa lunga! Io ho detto: sarà per un'altra volta ragazzi, ed allora chi ha sentito si è messo a ridere e quel solito ha soggiunto: Tutti come lei ci vorrebbero. Gente di spirito. »

Zio Rocco domandò:

« E l'Amalfitano, l'ha visto? »

« Cosa vuol che sappia di costui — rispose Arminio Zappa. — Io non lo conosco. Ma non credo ci fosse. Non si capiva chi comandava. Fecero tutte le cose in ordine, e ci si vedeva la pratica. Quando non ci fu altro da portar via ci salutarono con belle maniere, e presero al galoppo attraverso gli stagni dirigendosi verso le colline. La gran bella cavalcata che ci fu dato di vedere! »

Disse zio Rocco:

« Adesso non ci faccia l'esteta, che avrà pensato ad altro in quel momento. » E la nonna:

« Siete geloso, Rocco? voi che fate il letterato. »

Zappa proseguì:

« Dico: una cavalcata stupenda! *Gli zoccoli delle bestie* in corsa, sollevavano spruzzi alti fino alle stelle. Il sole dava subito il suo colore alle gocce, ed erano tanti zampilli al passare dei cavalli, lucenti come la pioggia nel sole. L'acqua, passati che fossero, restava mossa e faceva una scia capricciosa. Quando ebbero guadagnato il terreno compatto, ci giunse lo scalpitare concorde. Raggiunta la salita, in curva *sparirono ad uno ad uno entro il macchione*. Ma restò per un poco nell'aria il rumore del galoppo sfrenato. »

« E voi, che faceste? » -- domandò zio Rocco.

« Noi rimontammo in diligenza e prendemmo la via del ritorno. Al primo posteggio dove ci fermanmo, si trovarono i due gendarmi. Dissero ch'eran fuggiti in cerca di soccorso. Fummo generosi e non smentimmo. Ivi ho salutato la mia coppia con mille auguri di miglior proseguimento, e mentre costoro prendevano la strada di Grosseto, io me ne son venuto a casa. Non c'è altro. »

« Bravo Zappa — disse la nonna — vi siete comportato da quel gentiluomo che tutti vedono in voi. Non già come gli uomini della mia famiglia, che han paura del vento. »

Io ascoltavo, e non capivo il perché di quelle lodi e tanto meno quella tal specie di coraggio che consisteva nel lasciarsi spogliare. Pensavo alla doppietta dell'Alberti, e al noce del giardino crivellato di colpi.

In questo momento vennero ad avvertire che c'era un messo per il Signor Consigliere. La nonna dette ordine di far passare. Era un soldato mandato dal colonnello Turg a pregare Arminio Zappa di volersi recare un istante alla

gendarmeria, dove si stava preparando quella tal battuta in grande stile.

Disse Zappa:

« Che battuta! Han diritto di vivere anche loro. Io non so nulla. Quanto dovevo dire ho detto. »

Ma la nonna con garbo:

« Date retta a me, Zappa, andate, altrimenti diranno che avete paura di compromettervi. Sapete, quel Turg, quel soldatuccio... »

« Andrò — rispose Zappa — tanto son sicuro che non li prendono. »

Salutò e partì. Si udì nell'anticamera tempestare: Non li prenderanno, Cecco, metterei la mano sul fuoco, e la voce di Cecco che rispondeva: Son d'accordo col signor Consigliere. Non li prenderanno.

« È un bel tipo — disse la zia Penelope, e un di quelli che parlavan poco aggiunse: — Bel tipo, ma sfarfallone. »

« Tutto nervoso — disse zio Rocco — che gli è rimasto addosso dopo l'accaduto. Parla così per liberarsi del ricordo, come quando si parla della morte. »

E la nonna:

« Avrei voluto veder voi nei suoi piedi. »

« Cosa, io... nei suoi piedi? Avrei fatto quel che ha fatto lui. Mi sarei lasciato portar via ogni cosa a piacimento, e ad ogni modo non parteggerei per i briganti. »

A questo punto, quei tali venuti con Arminio Zappa espressero l'intenzione di andare a vedere i soldati partire, e si congedarono. Allora anche la nonna si alzò.

« Nonna — diss'io, mentre mi baciava in fronte e sui capelli ricciuti — nonna, domani partiamo io e lei senza paura. »

La nonna sorrise.

*

La mattina dopo mia nonna si levò per tempo e subito dette ordine di condurre la berlina in cortile, tanto per far vedere che non rinunciava al suo proposito, e si teneva pronta in attesa che fosse levato il fermo del Turg. Intanto mandò Cecco in cerca di notizie, e poiché zio Rocco era ancora a letto, non si dette pace finché non se lo vide vestito di tutto punto al baciamao mattutino.

Cecco ritornò ben presto senza aver raccapezzato nulla. Di certo si sapeva che alla posta l'ordine del colonnello non era stato tolto. La nonna disse come al solito: quel Turg, quel soldatuccio, e volle che la berlina rimanesse in cortile con i bagagli legati al loro posto.

In casa gli zii non erano tranquilli, e quando giunse don Ascanio Peponi per dir messa in cappella, lo pregarono di parlare alla vecchia onde convincerla a rimandare la partenza di qualche giorno, in attesa di tempi migliori.

Don Ascanio era tutt'altro che timido e non temeva di dir la sua a chiunque, purché non fosse, questi, mia nonna. Tuttavia agli zii non seppe rifiutare la sua opera, anche per non diminuirsi di fronte a loro, e promise che avrebbe parlato.

Dopo messa la nonna per solito si recava in sala, dove faceva colazione. Don Ascanio venne a lei compunto e mentre le chiedeva della salute, rimuginava un discorsetto aspettando il momento propizio per incominciarlo.

Aveva appena preso a parlare dell'obbligo che ciascuno di noi ha di conservarsi a sé e alla famiglia, nonché del peccato, facile a commettersi, di tentare la benevolenza del Signore, quando delle voci si udirono.

Giungeva in quel momento a distruggere l'opera di Don Ascanio, Arminio Zappa, suo nemico giurato. Questi, ap-

pena vide il sacerdote, disse: del nero? e corse a toccar ferro. Don Peponi prese la fuga con molte riverenze.

Insieme al Consigliere era il Dottor Ottorino Riparbeni, medico chirurgo, giovane sui trent'anni, e un po' nostro parente. Pieno di ossequio in ogni istante con mia nonna, era ben visto da lei che se lo trovava alleato nel comune disprezzo verso il paese e i suoi abitanti. Liberaloide, non poteva soffrire le uniformi e dopo l'episodio del Turg, anche su questo punto si trovava d'accordo con la vecchia, che nei suoi odii non sapeva limitarsi.

« Ebbene, Ottorino — chiese mia nonna mentre Zappa si cercava una poltrona — cosa mi racconti di nuovo? Com'è andata la battuta? »

« Fino ad ora non c'è notizia che li abbian, nonché presi, visti. Neppur uno. Sono stato anch'io a caccia questa notte. Sono andato in qualità di medico, ma per ridere. Abbiam passata la Gabella che saranno state le dieci e prima di mezzanotte giungenmo nei pressi. Allora si trattò di formare le squadre. Comandava il tutto un capitano grasso che in ogni istante malediva i briganti, non per le loro azioni da ladroni, si capiva, bensì per il ricordo della dormita perduta e lo strapazzo dell'impresa. Tenne consiglio al lume delle torce. Certo i perseguitati videro e ne risero. Dopo un'oretta di pareri avversi, si decise di attendere il mattino, per prudenza, perché di notte, disse il capitano, non si vede neppure dove si mettono i piedi. Allora io me ne son tornato, in tempo per dormire un paio d'ore e venire da lei a trovarla e render conto. »

« Caro Ottorino — disse la nonna — non li prenderanno. E voi, Zappa, come mai in silenzio? »

Arminio Zappa si era accomodato con le spalle alla finestra. Teneva le mani intrecciate sulla pancia, e si capiva

dal viso come si trovasse in preda a una collera violenta. Alle parole della nonna scosse la testa.

« Dico, signora — incominciò — che in un paese come il nostro non si dovrebbero mettere ai posti di comando degli zoticoni di tal fatta. Lei capisce di chi parlo. Genia da chiudersi in galera. Mi ha trattato come un malvivente; ma me la pagherà o non son più Arminio Zappa. »

« Cosa, cosa — interruppe la nonna, — dite, il Turg, ancora il Turg? »

« Un aguzzino, un lanzichenecco! Ma già se non mi calmo, affogo ».

« Volete bere, Zappa. Aspettate, un bicchierino ».

Venne Marietta coi liquori. Arminio Zappa bevve senza sorseggiare. Entrò zio Rocco col giornale di Firenze e sedette.

« Dunque, esco da voi e mi avvio col soldato verso la Caserma. Per la strada tutti mi guardano e domandano. Io mi libero meglio che posso. Si giunge. In una stanzaccia piena di soldati vedo i postiglioni. Mi salutano e dicono che sono stati interrogati, e il colonnello non li vuole rilasciare. Prometto una parola in favore. Aspetto. Nessuno mi chiama. Finalmente perdo la pazienza, chiamo un soldato: andate a dire al colonnello che ho sonno e che se non mi dice subito cosa vuole da me, vado a dormire. Il soldato rimane titubante, poi si decide, apre un uscio e sparisce. Di lì a poco l'uscio si riapre. Il soldato rimane mezzo dentro e mezzo fuori, ascoltando le ultime parole del suo interlocutore. In questo modo anch'io posso udire. Parla la voce famosa: e se ha sonno si distenda su una panca e si stia quieto, altrimenti ce lo tengo fino a domattina. Questa la sua risposta. Dico: a me, Consigliere Arminio Zappa! D'un balzo raggiungo l'uscio, il soldato si fa da parte, entro: Colon-

nello, grido, con chi crede di trattare. Non son già io un brigante. Dopo che vi ho rimesso i denari anche il sonno mi tocca perdere. Me ne vado, la sfida a farmi rimanere. Allora anche lui comincia a vociare e bestemmiare come un turco. Non amo i preti, ma le bestemmie sono un'altra cosa. Lui urla e batte i pugni sul tavolo da una parte, io fo lo stesso dall'altra. Finalmente dice: bene la sentiremo subito, e siede. Io rimango in piedi perché seggiole non ce n'erano. Dico: anche questa non vi sembra un'asinata. E qui comincia l'interrogatorio ».

« Quell'uomo è un vero facchino, — disse mia nonna. E zio Rocco, alzando gli occhi dal foglio:

« Fa il suo dovere! »

« Che cosa, dico, il suo dovere? mancar di rispetto a un Consigliere. Strapazzare un cittadino onorato? Taglieggiare un paese intero? Perderò il sonno e l'appetito, ma gliela farò pagare ».

« Esagerazioni! — disse zio Rocco. — A me non è successo niente di tutto questo, e in qualunque posto vado, nessuno mi manca di rispetto. È questione di carattere. V'infocate di nulla, e gli altri non sempre son santi ».

« Bravo, mi meraviglio, anche questa mi tocca sentire — esclamò la nonna. — Far causa comune coi nostri nemici! Avere dei traditori in famiglia! » E mentre zio Rocco brontolava: sentitela lì, sentitela lì, che esagerazioni, rigirò la poltrona in modo da voltargli le spalle. Ottorino Riparbeni disse:

« Son servitori dei tiranni, imparano dai loro principi. E lei, Rocco, con la sua cultura, dovrebbe sentirsi nell'anima ribrezzo per questa gente monturata ».

« Piano — interruppe Zappa, — piano. Dico: un capo

è necessario, i soldati sono necessari, ma però guardate chi ci mettete, altrimenti la gente si indispettisce ».

« La coscienza basterebbe — disse Ottorino — la sana coscienza e l'educazione nel popolo e la bontà delle leggi ».

« Basta — disse la nonna — torniamo al fatto. Com'è andata a finire col Turg? »

« Incominciò ad interrogarmi con una lentezza esasperante, giungendo a farmi domande indiscrete. Perché ero andato a Capalbio? la somma era forte? avevo parlato in precedenza del viaggio? Con chi? il fattore era uomo fidato? E i compagni di diligenza? Sospetti ne avevo? Io gonfiavo, gonfiavo. Lui se ne accorgeva dalla voce, ma insisteva. E qui si arriva all'importante. Disse il Turg: Adesso ci descriva i tipi. Io gli ho risposto che non ho mai fatto il poliziotto. Allora mi ha detto: Badi, faccia attenzione, perché sappiamo che ha parlato in amicizia coi briganti e un d'essi l'ha chiamata per nome. Certamente ne deve conoscere. Allora mi son messo a gridare che le sue parole erano ridicole e che lo sfidavo ad ammettere ch'io potessi conoscere dei briganti. E lui a urlare più forte di me che di questo paese ne aveva abbastanza, e così degli abitanti, e come chi aveva l'obbligo di coadiuvarlo gli mettesse invece i bastoni fra le ruote, che tutti eran d'accordo nel correre le strade e depredare gli onesti, e che finirebbe col perdere la pazienza e mettere tutti in galera. « Chi in galera? Io? ma lei è pazzo, gli ho detto, e sbattendo l'uscio son venuto via. Credevo mi facesse rincorrere. Invece non ho visto nessuno. Ma per tutto il resto della notte non son riuscito a chiudere occhio dalla bile, e se non mi sfogo, schianto ».

« Sono i sistemi soliti — disse Ottorino — e finché non si arriverà a far piazza pulita non potremo respirare in libertà ».

« Rivoluzionari! — brontolò zio Rocco. — Difender gente fuori della legge ».

« Magari, magari — disse il dottore. — Meglio coi briganti che con costoro ».

Arminio Zappa nella sua poltrona era ancora rosso come un pomodoro.

« Non ve la prendete tanto a cuore — disse la nonna — ché vi danneggia la salute. Piuttosto, dite, volete restare a pranzo con noi? »

« Perché nò — rispose Zappa — Dico: secondo quel che c'è da mangiare ».

« Oh, questa poi — disse la nonna — e chiamò: Cecco! Cecco venne.

« Dite Cecco, cosa c'è di buono a mezzogiorno? — domandò Zappa.

« Polenta coi funghi e un caprettino arrosto, tenero e bianco come il latte. »

« Rimango » — concluse Arminio Zappa.

*

Il pranzo fu allegro e la digestione buona, fatta in pace nell'ampie sedie a braccioli. Don Ascanio Peponi era tornato e mi insegnava latino ad una estremità della tavola. Arminio Zappa s'era appisolato, e la nonna aveva detto: lasciatelo dormire, poverino, dopo tante emozioni. Gli zii giocavano ai tarocchi.

Verso le quattro un venticello afoso prese a soffiare, entrando a zaffate d'aria calda nella stanza. La nonna allora cominciò a disperarsi, e disse che le febbri ci sarebbero state per qualche cosa e che ci avrebbe rimessa la vita. Subito furono poste le zanzariere alle finestre, benché zio Rocco insi-

stesse ch'era un semplice temporale. Ottorino Riparbeni si offerse di montare in soffitta per scrutare l'atmosfera, ed io salii con lui.

Sullo stagno la massa grigiastra incombeva, togliendo la vista dei monti e del mare. La mancanza di orizzonti lontani ce ne faceva sentire il peso, sempre più soffocante a mano a mano che le nubi si fondevano in un unico colore ed il mondo sembrava ridotto alle case addossate e a quel po' d'acqua intorbidita. La rasentava nel volo un gabbiano con l'ali appuntite, solo. S'udivano le strida giungere, quando il vento voltava dalla nostra parte.

Scendemmo. Mentre entravamo in sala, ci volle cedere il passo un ometto pepe e sale che arrivava in quel punto. Era uno dei quattro o cinque satelliti di Arminio Zappa, raccoglitore paziente d'ogni più nascosto bisbiglio della cittadina, che ripeteva poi fedelmente al padrone.

Costui venne avanti pieno d'umiltà, e dopo i convenevoli attese d'essere interrogato per parlare. Notizie ne portava e interessanti. Il colonnello aveva fatto imprigionare i postiglioni e per tutto il giorno s'era mostrato di umor nero. I suoi ufficiali l'avevano sentito pronunciare minacce all'indirizzo del Consigliere Zappa. Poi, da non si sa chi, saputo della berlina pronta nel cortile della nonna, ne aveva riso a crepelle, giurando e spergiurando che i bagagli potevano venire scaricati, perché lui non l'avrebbe fatta uscire di città finché restasse un brigante nei dintorni, e che se mia nonna desiderava andare a Montalto doveva aiutarlo a mettere le mani su costoro, poiché tanto i maggiori del paese in questo senso la sapevano lunga.

« Ah sì? — disse mia nonna — ridere di me, quel soldatuccio. »

E Arminio Zappa:

« Minacciare che cosa? Lo farò mandar via! Gli farò togliere il comando! »

« Questa non gliela posso perdonare » — proseguì la nonna.

Si era fatto silenzio intorno e i giocatori avevano abbandonato la partita. Anche zio Rocco taceva perché l'insulto era evidente. Tutti capivano che la nonna veniva colpita profondamente. Metterla in ridicolo? ritenerla complice dei banditi? L'offesa coinvolgeva la famiglia.

« Non gliela perdoneremo, signora, stia tranquilla — urlava Arminio Zappa. — Ha passato ogni limite. Si è reso responsabile di arbitrio! »

« Ed io non posso rimaner qui — disse la nonna. — Ci rimetto questi pochi anni che mi restano. »

« Non rimarrà, non rimarremo — urlava il Consigliere — e finché non lo trasferiranno, non metterò piede in paese. »

« Zappa — disse la nonna. — Non andatevene stasera, che vi voglio parlare. Ed anche te, Ottorino. »

Tutti capirono. Il primo a partire fu l'omino pepe e sale.

« Vi dispiace — gli disse Zappa — aspettarmi in anticamera? »

« Si figuri! Si figuri! » — rispose quello, e salutava. In breve si fu quattro nella stanza. Io stavo appoggiato alle ginocchia della nonna.

« Sentite Zappa — disse la vecchia — voglio partire a tutti i costi, non fosse altro per dare scacco matto al Turg. Voi mi dovete aiutare in qualche modo. Ho fatto restare anche Ottorino, perché ci possa consigliare. »

« Partirà — rispose Zappa — o non mi chiamo più Arminio Zappa. Ed io l'accompagnerò. »

« Ma la berlina, come potrà passare dalla Gabella? — disse Ottorino. »

« Non la berlina, bensì la mia carrozza — rispose. — Basterà portare bagaglio ridotto e adattarsi a stare stretti. Altri cavalli si attaccheranno dopo. Per domani sera tutto può esser pronto. »

« Bene — disse la nonna — mi raccomando a voi. »

In quella bussarono. Era quel tale rimasto in anticamera.

« Oso disturbare — disse — ma la notizia lo merita. La banda dell'Amalfitano ha fermato la posta ch'era stata fatta partire lo stesso, s'è impossessata dei pacchi, ed ha imposto alla corriera di tornarsene indietro. »

« Bene, grazie — disse la nonna. — Costui si ritirò. — Non importa. Si deve andare egualmente — proseguì. Non vi rifiuterete, Zappa, non avrete timore...? »

« Di cosa? — rispose Zappa — Coi briganti sono amico. O non l'ha detto il Turg? Partiremo. »

« Vi aiuterò » — disse Ottorino. E la nonna:

« Pierino verrà con me. »

*

La mattina dopo Arminio Zappa non si fece vivo, ma avevamo appena terminato di mangiare, che lo si vide entrare con un viso da trionfatore.

« Sicché? » — chiese la nonna.

« Si va — rispose — tutto sarà pronto per stasera, e non c'è da aver timore. »

Allora la nonna fece chiamare gli zii ed annunciò quanto aveva deciso. Partiva con Pierino e gli zii verrebbero fra qualche giorno, cessato il pericolo e quelle famose battute

che non riuscivano, nonché a prendere, a scovare la selvaggina. Inutili furono le preghiere. Zappa si prendeva la responsabilità della riuscita. Zio Rocco, quando fu ben sicuro che posti disponibili non ve n'erano, si offrì di accompagnarci. La nonna non si degnò rispondere. Vennero preparate due ceste di biancheria e Cecco fu incaricato di portarle in casa Zappa. I bauli sarebbero stati mandati appena possibile. Io non stavo in me dalla gioia e Don Ascanio, giunto ignaro per la lezione di latino, dovette domandarsi la ragione di quell'irrequietezza insolita.

Finalmente, appena buio, c'incamminammo. Nel cortile di casa Zappa la carrozza attendeva con un cavallo robusto alle stanghe. L'ora favorevole per la partenza era quella di cena. Giunse nel frattempo, accompagnato dall'ometto pepe e sale, un tale di mezza statura, tarchiato, vestito come un pastore, e s'appartò con Zappa. Alle otto montammo in carrozza. Da una parte lo sportello era chiuso e le tendine calate, e da questa sedetti con la nonna. Accanto a noi sedettero il Consigliere e Ottorino. Il pastore montò in serpe a fianco del cocchiere. La nonna si sporse verso il finestrino.

« Mi raccomando — disse rivolta agli zii — mi raccomando. Andiamo. »

Il legno si mosse ed uscì nella strada. Le vie erano deserte. Non s'udivano rumori, se non il battere degli zoccoli e il rotolìo delle ruote.

« Quando saremo alla Gabella — fece Zappa rivolto alla nonna — si tenga indietro e più bassa che può, che per il resto ci penso io. »

Presto giungemmo alla porta. Arminio Zappa s'affacciò alla portiera e Ottorino con lui. Con le teste e i busti riempivano il vano. Un gabellotto si fece avanti.

« È il Signor Consigliere Zappa — disse forte. Un suo compagno uscì dal casotto e s'avvicinò. — O dove va di bello a quest'ora, Signor Zappa? »

« State zitti, ragazzi — rispose — che m'è toccato piantare a mezzo una certa pietanza! S'è fatto male a un piede il mio fattore delle Tre Croci. Lavorando con la zappa è facile. Vado col dottore a vedere se ci si può rimediare. »

E così dicendo porgeva la tabacchiera aperta sul palmo della mano.

« È di quel fino, arrivato di Francia; neppure il Granduca n'ha di questa sorta. »

I gabellieri fiutarono. Dei soldati stavano sdraiati sulle panchine di pietra e non si mossero.

« Grazie, Signor Zappa — dissero i due — e buona passeggiata. »

Il legno si mosse e presto fummo all'aperto. Si scorgeva la linea arcuata delle mura difendere la città dall'acque stagnanti. Qualche ciuffo di canneti si scorgeva di tanto in tanto passando, per una debole luce lunare.

« Ecco fatto — disse Zappa — adesso ogni pericolo è sparito, a meno di non incontrare una squadra di soldati. »

« E l'Amalfitano? » — domandò la nonna.

« L'Amalfitano è a conoscenza del nostro viaggio — rispose lo Zappa — e ci tiene sotto la sua protezione. Il pastore in serpe è uno dei suoi. »

E venne raccontando come, trovato il modo di uscir di città, s'era voluto assicurar della campagna. Così, adoperando con cautela l'ometto pepe e sale, aveva potuto mettersi la sera stessa in contatto con un tale del paese che serviva da informatore all'Amalfitano, e da questo aveva fatto richiedere al Capobanda una specie di salvacondotto sino a Montalto. Infatti il pastore era venuto.

« M'è costato qualcosetta — terminò Zappa — ma non importa. Almeno si viaggia sicuri. »

« E se invece di condurci per la buona via, ci mettesse in mano della banda — disse Ottorino. »

« Non c'è pericolo — rispose Zappa. — È gente di parola e non già il Turg. »

Dopo un paio di miglia trovammo un buttero con due cavalli, che vennero attaccati alle tirelle posticce. L'inviato dell'Amalfitano montò in groppa, e si mostrò avveduto postiglione.

Così corremmo lungo la pianura deserta, all'orlo delle macchie folte. Stelle brillavano nel cielo, e per la luna ci apparivano lontananze insospettate e zone d'ombra nera al margine di terre chiare. Lame d'acqua ferma balenavano a tratti, riflettendo squarci di cielo, e il paesaggio notturno vi si svolgeva secondo il galoppar dei cavalli. Ad una svolta udimmo il mare battere la scogliera, e pozzanghere sulla strada ammorbidirono la nostra corsa.

Col capo posato in grembo a mia nonna, dormii. Dolce fu il principio del sonno, cullato dal rotolare del legno. Le voci dei miei compagni udivo, rade e come lontane, mentre già si smarriva per me la percezione del tempo.

Mi svegliarono una fermata improvvisa e le voci più forti. Montalto era vicina e l'uomo dell'Amalfitano prendeva congedo da noi.

« Dite al vostro capo che gli son grato — disse Arminio Zappa — e che in qualsivoglia evenienza, servitor suo. »

Poi, abbassando la voce:

« E se vi capitasse di giocare qualche tiro birbone al Colonnello Turg... Basta, non voglio dir troppo! »

« Vostra Signoria stia tranquilla — rispose il brigante.

Non siamo sanguinari, ma se costui non la smette, Vossignoria farà bene a non dare un soldo di quella pelle. »

Riprendemmo la corsa.

« Brava gente — disse Zappa. — Peccato che non sono compresi. »

Io e la nonna guardavamo dalla portiera case e torri sulla cima dell'erta. Era la prim'alba e nel cielo azzurrino tutta la luce. Appariva a levante un grande arco rosato.

ALESSANDRO BONSAI

Alessandro Bonsanti, *Fuga di Ottorino*

Pubblicazione: edito in «Solaria», a. pp. VII 1932, fasc. 9-10, pp. 1-34.

FUGA DI OTTORINO

Bettigalli scese per primo nella barca, poi fu la volta di Ottorino. Posò la mano sulla spalla del suo giovane amico, v'appoggiò il corpo stanco e imbarcò. Pierino lo seguì svelto, e nello spiccare il salto respinse la barca dallo scoglio. Gli uomini di Bettigalli, già pronti ai remi, presero a vogare circospetti in attesa di poter alzare la vela, mentre il servo, seduto a prua, figgeva gli occhi nell'acque buie come a interrogare il fondo basso e malsicuro, ma in realtà assorto quanto il padrone in pensieri molesti.

La sera era chiara ma di poca luna, l'aria fredda; la barca scivolò lenta fra gli scogli il cui profilo reciso appariva ai passeggeri silenziosi sullo sfondo di un cielo al quale la notte non aveva ancora tolto la luce: una tersa luce azzurra che sembrava nascere dai limiti dell'orizzonte e congiungersi a volta nel mezzo del cielo, restando sospesa nell'aria, a raso dell'onda nera già estranea a quel ricordo del giorno. Nella cala stretta e profonda lo sciacquò della risacca rimaneva raccolto e ravvicinava la scogliera; i rematori si dirigevano verso la punta di sinistra senza allontanarsi dalla terra, però a riva il battere delle pale e lo stridere degli scalmi dovevano giungere assorbiti dall'altro più forte rumore. Ottorino stava con la testa fra le mani, puntellati i gomiti ai ginocchi; anche l'enfasi loquace del cavaliere Bettigalli rispettava il suo raccoglimento, mentre, seduto dirimpetto, Pierino gli teneva gli occhi addosso accarezzando quel capo chino con uno sguardo pieno d'amore, di ammirazione e d'entusiasmo.

Ottorino soffriva. All'entrar nella barca, dubbi lo

avevano assalito che da più giorni confusamente lo tormentavano. Quel dar principio a una decisione presa senza troppo convincimento, glieli aveva risospinti alla mente più lucidi del consueto e tutti raccolti intorno a due possibili modi di risolvere il proprio caso: quello prescelto della fuga non era forse il migliore, né certamente il più dignitoso: incominciava a rimproverarselo adesso, quando davanti gli si apriva un tempo vuoto e incerto, certamente difficile, in cui i crucci e le rampogne avrebbero trovato favorevole albergo.

Soltanto sentiva un sollievo starsene col volto raccolto fra le mani, cercando di seguire la musica del mare sugli scogli, e di riempirla di immagini più che di pensieri; un filo di vento gli batteva sulla fronte attraverso le dita dischiuse e egli ne godeva la freschezza, finché fuggato il momentaneo benessere da un nuovo impeto di dolore, si diceva che sarebbe stato quel vento a condurlo lontano, che tornare indietro ormai non poteva, e anche che forse era meglio così, ma senza esserne persuaso e senza potersi impedire di credere dopo un attimo che meglio valesse restare.

Quando, pochi giorni innanzi, la notizia gli era giunta in campagna dei primi arresti, il primo impulso vinto dall'obbedienza alla regola della società segreta che comandava la fuga, era stato quello di correre a Pisa, e assumersi la propria parte di responsabilità. Credeva di averne, vi teneva come a un onore. Le voci correivano imprecise, contraddittorie anche; alcuni nomi di imprigionati, fatti nel primo istante, sembravano errati, spariavano dalla scena lasciando il posto ad altri non meno incerti. Ciò che sembrava certo invece, era come il Granduca avesse deciso di far sul serio, e trovava ospitalità nei sussurri il presentimento orribile dei supplizi. Non tranquillava l'antica tolleranza. In tanta incertezza Ottorino stupiva che non avessero ancor deciso di togliergli la libertà, e il saluto tuttora rispettoso dei gendarmi del

luogo lo lasciava perplesso. Finché, divenutogli intollerabile quel dibattersi nell'oscuro, un paio di sere innanzi, accompagnato dal domestico e leggèro di bagagli, aveva preso la posta diretta alla città. Era una sera quèta autunnale; primi freddi nei cieli contrastavano alla terra un calore messo in serbo nella buona stagione, mantenevano sgombri di nebbie gli orizzonti. Ravvolto nel mantello ma desto, egli coglieva ogni suono di quel viaggio, e il galoppar dei cavalli, il frastuono del legno, le grida dei postiglioni, si univano a formare un tessuto compatto su cui si adagiava l'ansia dei pensieri. Tutto procedeva senza impedimenti, già si era percorsa buona parte di cammino, ed egli decideva nuovamente del proprio agire raggiunta che fosse la città. Quando a un cambio di cavalli, una voce che echeggiò netta al di fuori e che gli parve di riconoscere, lo trasse al finestrino. Non s'ingannava. Ritto in piedi sulla porta dello stallaggio, il cavaliere Bettigalli imbacuccato, veniva apostrofando garzoni lenti e svogliati. Puntando la mano dall'indice teso contro la propria carrozza a cui stavano attaccando una pariglia, agitava con l'altra in atto di minaccia la mazza; il suo atteggiamento era quello di chi ha fretta e ogni istante che passa gli è tempo lungo, né v'è zelo che lo soddisfi. Il riverbero della lanterna appesa al disopra lo investiva in pieno e isolando nel buio intorno la sua figura agitata, le dava un risalto teatrale. In quel mentre il servo di Ottorino che viaggiava in serpe, accortosi di lui, giungeva alla portiera per darne notizia al padrone, e fui in tempo per aiutar questi a discendere. Avanzatosi nel buio, Ottorino apparve al gesticolante amico all'improvviso, entrato nel breve cerchio di viva luce.

— Toh, sei qui, — fece stupito Bettigalli, — quale combinazione; — poi afferratolo per un braccio lo trasse svelto in disparte. — Venivo appunto in cerca di te. Ma tu dove vai?

— A Pisa.

— Non sai nulla, allora. Fortuna che ti ho incontrato, — disse Bettigalli, e dalla sua voce traspariva l'inizio di una commozione che avrebbe potuto maturare. — Venivo a cercarti, — ripeté, e fattoglisi ancor più accosto, — ti cercano, — bisbigliò.

— Vado, — disse Ottorino.

— Macché vado. Dove vai? Scarica i bagagli, — impose l'altro. — C'è la mia carrozza. Ti lascerai guidare da me.

Nei momenti che seguirono non fu facile al cavaliere Bettigalli l'aver ragione della resistenza d'Ottorino, ma infine, discesi i bagagli dalla diligenza, questi si lasciava rapire nel veicolo veloce del sopraggiunto, per strade traverse e scarsamente battute.

Aveva il cavaliere Bettigalli già predisposto il necessario, prima di muoversi di Pisa con volontà di salvatore, e stabiliti i rifugi e all'occorrenza il mezzo della fuga. Scelta la via del mare, servi fidati avevan preparato ai viaggiatori questa barca, altri all'approdo sperato sicuro, avrebbero avvertito di accostare accendendo un fuoco, segnalerebbero viceversa con due fuochi l'urgenza dell'esilio.

Avevano trovato in un'ansa sicura questa barca, su cui egli adesso navigava cercando di farsi sordo e cieco.

Non mutò posizione per molto tempo. Quando il ricordo dei compagni di viaggio lo spinse a sollevare la fronte, uno sforzo di volontà fece apparire impassibile il suo volto, segnato di rughe precoci, dal mento duro, contratto dove la stanchezza si era rifugiata nello sguardo pesante. La barca stava per doppiare la punta, passando fra due scogli neri; il servo a prua saggiava il fondo con una lunga pertica ed avvertiva: sinistro, destro: secondo la indicazione i rematori facevano forza o rallentavano la spinta. Ottorino scrutò il passo difficile, volgendo attorno lo sguardo vide la scogliera alta sopra di lui, deserta di case, senza luci, calare a strapiombo simile a un bastione,

e sembrare senza un perché nemica ai naviganti, poi guardò gli amici e sorrise. Bettigalli ricambiò il sorriso, e posò la mano sopra quelle di lui riunite sui ginocchi, ma Pierino rimase serio in volto e seguì a fissarlo con la sua attenzione raccolta, che qualche nuovo pensiero rendeva di quando in quando preoccupata.

— Se all'aperto troveremo anche soltanto un filo di vento prima di mezzanotte saremo in vista dei fuochi, — disse il cavaliere Bettigalli. Si capiva il suo desiderio di disperdere le idee tristi incominciando un discorso qualunque.

— Col vento e senza vento, Vossignoria si può fidare, — assicurò il barcaiolo anziano interrompendo di vogare, e quando immerse di nuovo i remi, l'impeto che fece sobbalzare la barca dimostrò con quanto impegno intendesse mantenere la promessa. Prima di un paio di ore vedremo la lanterna del porto, passeremo al largo e approderemo nel versante dello stretto senza essere scorti da alcuno. La costa è sicura, non ci capita anima viva e i gendarmi si rintanano nei loro alloggi non appena il sole tramonta.

— Io non riesco ancora a persuadermi d'avervi permesso di correre tanti rischi per me, — disse allora Ottorino. Prese la mano di Bettigalli fra le sue e si volse a Pierino che non parlò, ma con un pronto gesto di diniego e con tutto il suo atteggiamento sembrò voler dire: — Non vedi quanto sono felice di trovarmi qui con te e di poter dividere i tuoi pericoli, — e insieme esprimere lo stupore che questi suoi sentimenti non trapelassero.

— Non potevamo non accompagnarci, — replicò Bettigalli, — anche perché in un incontro eventuale posso esserti utile. Sono sconosciuto, e non ancora l'ultima ruota del carro.

Benché il suo affetto per Ottorino fosse sincero e così il rispetto per le convinzioni di lui, non poté impedire che le sue parole assumessero un tono d'importanza, quel

lieve tono protettore di chi, più avveduto, toglie un altro l'impaccio. La sua mano, liberatasi dalla stretta dell'amico, si posò sulle spalle di lui e vi pesò con forza.

Ottorino invece pensava che sarebbe stato meglio partire solo, tanto provava il desiderio d'isolarsi nei ricordi e nei progetti per l'avvenire. La compagnia dei due gli dava adesso fastidio come quella che lo costringeva a ricordarsi ad ogni istante del tempo presente, e lo urtavano le cure e la tutela di cui era fatto segno, quasi un gioco di prudenza che si esercitasse in modo eccessivo e ridicolo intorno alla propria avventura vera e sofferta. Poiché non si nascondeva che questa era per i suoi amici un modo di provare una capacità d'abnegazione di cui la loro coscienza si sarebbe sentita più tardi soddisfatta, e, specialmente per Bettigalli, un diversivo da un vita annoiata che giungesse a riempirla per qualche tempo, un modo di mostrare il suo potere, la gran quantità di mezzi di cui disponeva per il servizio delle persone amate. Inoltre lo annoiava l'ammirazione evidente di Pierino, quello sguardo in estasi fisso su di lui. Sapeva che l'idea che serviva si nutriva di entusiasmo, ma i dieci e più anni trascorsi gli avevano insegnato quanto oltre quello fosse necessario osservare e giudicare senza ingenui veli: l'attenzione del suo giovine amico gli procurava il turbamento della menzogna di fronte a una candida credulità, e la molestia che ne nasceva era aumentata dal non sentirsi in pace con se medesimo: come se una lode gli venisse data per una virtù la quale lo ebbe un tempo assiduo, e adesso, se non nemico, mancatore.

La barca doppiava la punta passando tra gli scogli; i rematori avevano cessato di vogare e lasciavano che la corrente conducesse la barca oltre quelli, limitandosi a regolare, dei remi appuntellati alla roccia, lo scivolo sulla secca. Nel frangente, il gran daffare era per il servo, ma più della sua attenzione e della sua pertica valeva la pratica dei marinai. Già si sentiva, così prossimi all'uscir dal

riparo della cala, un vento più largo e continuo spirare, mentre lo specchio d'acqua, placido per la difesa della scogliera, si faceva contro questa turbolento, percorso dall'onda morta. La luna, apparsa senza luce durante il calare del sole, già tramontava a ponente; svaniva a poco a poco quel tono azzurrino dal cielo, cui succedeva la ricchezza delle stelle. La piccola tartana ballava; si udiva l'onda avvicinarsi e poi dileguare che già la susseguente incalzava; fra ondata e ondata, nella breve calma fittizia, l'acqua batteva a schiaffi contro la chiglia e la fiancata: un remo che s'immergesse a pelo senza far presa, schizzava spruzzi e rompeva l'equilibrio.

I marinai lasciarono i remi, e s'affaccendarono alla vela. — Maestrale mette l'ale, — esclamò il più giovane, e questa sentenza gioconda parve non trovar posto in quel preoccupato silenzio. Issata la vela il marinaio anziano venne a poppa e tenne il timone, l'altro sedette contro l'albero pronto alla manovra, mentre il servo, terminato il suo ufficio, posata la pertica, si abbandonò nel fondo della barca e appoggiata la testa sopra una sacca, sembrò prepararsi a dormire. — Come avevo detto a Vossignoria, con questo vento faremo di gran strada, — disse il timoniere volgendosi a Bettigalli, e Ottorino lesse nel tono di lui una soddisfazione allegra che lo rese ancor più estraneo all'interesse degli altri in quel viaggio. — Ci manterremo non troppo vicini alla costa per sfuggire alla ronda dei gendarmi, e non troppo lontani per non incappare nella vigilanza delle navi, — proseguì il vecchio. Sorrise, e strizzò l'occhio per la gioia di giocare un tiro birbone a chi comandava. Il cavaliere Bettigalli annuì. — Cammineremo in questa direzione, — disse ancora il marinaio, e tese la mano libera dal timone indicando una diagonale rispetto all'asse della barca, ma nel buio mancò un qualsiasi punto di riferimento per apprezzare il valore di questo gesto, e gli occhi che si erano levati a guardare e che

fissarono per qualche tempo quell'impenetrabile spazio, videro altre cose che non un ipotetico approdo.

La costa si faceva sempre più indistinta per la duplice influenza della maggiore distanza e della notte crescente: a mano a mano che si allontanava dalla terra, Ottorino sentiva svanire le immediate apprensioni, anche le angustie dei precedenti giorni indecisi, e come se ogni pena fosse già stata risolta, ad esse succedere un acquetarsi dello spirito in pensieri più vasti. Le vicende che lo avevano condotto a questo viaggio gli parvero lontane, e le figure raccolte intorno ad esse, piene di un interesse umano, innocenti di fronte ai guai della sua vita. Udiva lo sbattere della vela rapido e eguale, quel risuonar pieno di echi dell'onda in bonaccia tanto abile a placare, sopra il volto dei compagni più non scorgeva il gioco dei sentimenti, e il sapere i suoi invisibili agli altri pure lo confortava. Il servo affezionato che si era offerto di seguirlo, dormiva tranquillamente a prua e giungeva a momenti il suo respirare forte, le parole che si scambiavano i rematori non avevano alcun particolare significato: prendeva forza la suggestione di una gita notturna. Quando: — Ti invidio, — disse il cavaliere Bettigalli, e a Ottorino bastarono queste parole per capire quale sarebbe stato il discorso dell'amico, e insieme che gli riuscirebbe impossibile di difendere più a lungo la pace di quel silenzio.

— Ti invidio, — proseguiva Bettigalli, — perché ti è dato provare coi fatti la coerenza delle tue parole. Le persecuzioni che ti minacciano, e questo a cui ti hanno costretto, di andare ramingo, provano che le tue idee hanno forza e avranno vita se son tali da fare ombra. E in uno col dolore di lasciare delle abitudini e degli affetti, di sapere colpiti degli amici, e altri dispersi, e disperso un nucleo di vita dal quale speravate dei frutti forse più immediati, e incerto l'avvenire più del presente, in uno, dico, con tante affezioni giustificate, immagino quanta debba essere la tua gioia di vedere incominciata un'azione, e ciò

che era stato pasto di discussioni tradursi in atto, sia pure fuori del tempo prescelto, per cause non mosse da voi e in modo da provocare un effetto per i superficiali sì infausto. Immagino la tua gioia e la volontà di dedizione che ne sgorga, immagino e invidio la grande voluttà di soffrire insieme a tant'altri per un'idea, e più si soffre più sentirla degna e sicura, io che a ciò ho tanto aspirato e non vi sono riuscito poiché i miei tempi mi furono nemici.

Chiuse con un sospiro queste parole commosse.

Di fronte, il giovane in ascolto si era chinato in avanti per non perdere sillaba, e si capiva che il suo sguardo andava dall'uno all'altro dei maggiori compagni, come cercasse di indovinarne gli aspetti, di vivere insieme a loro la somma di sentimenti che il discorso di Bettigalli doveva generare. Per Ottorino quelle parole caddero come nel vuoto. Ciò che esse esprimevano e che lo aveva trovato sempre consenziente ed entusiasta, non gli giungeva adesso che come un suono fastidioso il quale lo avesse destato da un benigno dormire, e un'irritazione ne nasceva per chi ne era la causa, e per colui che di quelle parole si nutriva. Gli sembrava di non intenderne il significato, o che esse ne avessero avuto uno, un tempo, anche per lui, ma che adesso fosse tutto finito e qualcosa lo costringesse a guardare con occhi increduli il pur recente passato. Si sentiva nell'acqua morta che segue i fortissimi desideri, gli atti della volontà troppo intensi, una fatica assidua e bramata, e una parte della sua inquietudine trovava origine nel timore di soggiacere a questa morale stanchezza, quasi una delusione a una fede servita a lungo senza dubbi, senza neppure pensare che ne potessero sorgere non pure in lui ma in alcuno, la quale senza apparente motivo lo colpisse. Gli sembrava di aver sorpassato una stagione felice, una seconda fanciullezza a cui non fossero mancati appropriati trastulli; riconosceva nei recenti avvenimenti una svolta della propria vita la quale mettesse per una nuova strada, presentita ma sconosciuta; si scopriva

in crisi, ma l'esperienza, ignota agli anni giovanili e ora posseduta, non l'aiutava a varcare questo passo: ancora calata in un mare burrascoso quando sia invece pegno di salvezza l'abbandonarsi alle correnti. Inutilmente si diceva che niente v'era di mutato, e come lo svolgersi delle vicende fosse prevedibile conseguenza dell'accaduto, e con esso l'incertezza dei pensieri e il vacillare dei sentimenti; invano cercava una scusa alla propria indifferenza in questi tentativi di chiarezza: ciò che ne risultava era di per se stesso meritevole di biasimo e non dava sollievo. Richiamava alla mente i patti stabiliti, gli impegni presi e la concordia dei convegni, dove la sua parola animata da un fuoco interno, diventava convincente e era richiesta e seguita, la dolcezza, l'ebrietà delle idee e delle discussioni di quel sentirsi in molti e uniti, rammentava coloro fra i compagni dei quali si sentiva più amico, immaginava anch'essi raminghi o peggio, ma più decisi, più intrepidi, e più fedeli, più coerenti a se medesimi; il pensiero di loro gli faceva bene, lo placava in parte, quando a fuggire queste blandizie gli ritornava memoria dei precedenti giorni, e ne vedeva il disordine e lo smarrimento, e tutto dissolto e tutti dispersi, una raffica che distruggesse un lungo e faticoso lavoro, e nessuna difesa: un sorriso gli veniva alle labbra, l'ironia si aggiungeva a quelle tante ragioni di soffrire.

Non appena fu sorpassata la protezione della scogliera, che durò a lungo oltre il frangente in uno specchio di mare calmo, un colpo più forte di vento colse la barca e la spinse veloce piegata a raso; la prua sventagliò ai lati l'onda: una pioggerella di schiuma bianca prese a cadere sui passeggeri che si ravvolsero nei mantelli. Il servitore dormente si destò; alzata la testa ad osservare e resosi conto di che si trattava, si buttò giù di nuovo e si coprì con cura. Il marinaio giovane si affrettò alla prora e schivando l'addormentato, issò un fiocco. — Allegri! Allegri! — esclamò, e con quel grido parve esprimere per gli a-

scoltanti un invito all'ottimismo piuttosto che la propria soddisfazione nella corsa.

— Siete di insegnamento agli altri, — proseguiva Bettigalli. — Per questo ho voluto che Pierino ci accompagnasse. Son certo che non dimenticherà questa notte e tutto quanto è valso a renderla così qual'è, ma soprattutto le persecuzioni dei potenti. Ho voluto che vedesse con quale animo si sopportino, e come ciò che è sciagura per la maggioranza, doventi in pochi eletti una prova, e motivo di nuove speranze.

« Fuggo, avrebbe voluto gridare Ottorino, scanso il pericolo, non dò esempio di coraggio. E son tutto un impasto di esitazioni, di dubbi, di timori, di fiacche ire, di decisioni ambigue. Fuggo, e chi ha potuto è fuggito ». Non credeva ormai più alla ragione che si era data prima di lasciare la città, e che era quella d'ognuno, e d'ogni amico e improvvisato consigliere: mi salvo perché sono più utile libero e lontano. Se da qualche parte gli fosse giunta una parola di consolazione avrebbe chinato la testa e pianto senza ritegno, e poi confessato la ragione di quello sfogo. Invece disse senza un tremito nella voce, ma con un tono assente di chi sia immerso in altri pensieri, e che parve studiato: — Non c'è niente da imparare da me, caro amico, se non la reazione dell'uomo agli eventi e la indipendenza di questi. Non ci sono uomini che guidano i fatti, né fatti che si impongono all'uomo. Alcuno li scatenava, poi n'è sopraffatto e imprigionato. S'illude d'essere nocchiero; lo è, ma non soltanto a suo capriccio, bensì ubbidiente a mille voglie. E i fatti improvvisati, imbattendosi nell'uomo, mutano faccia a seconda di lui. Ciò che un giovane deve fare, io credo, Pierino, — proseguì; la sua voce suonò a questo punto modesta, come di chi si scusa insegnando, — è conservarsi indipendente, e prendere interesse alle azioni degli uomini solamente per studiarle e spiegarle. E non dimenticare questo studio sotto la spinta di un entusiasmo. — Soprattutto studiare gli

eroismi, avrebbe voluto consigliare, indagarne la materia, ma non aggiunse sillaba al già detto. Mutò posizione come stanco della vecchia, ma in realtà sotto l'impulso della propria inquietudine quasi che le tenebre non fossero sufficienti a nasconderla, e r avvoltoasi ancor più strettamente nel mantello, parve chiudersi in esso come in una difesa.

Bettigalli non commentò per qualche tempo le parole di lui. Ottorino attendeva, sicuro della replica, pieno d'impaccio e di fastidio, cercando di moderare l'irritazione che ne era conseguenza. « Lasciatemi ai miei pensieri », avrebbe voluto dire, e trovò di fingere la stanchezza e una necessità di dormire, di sdraiarsi nel fondo della barca e lì immobile e silenzioso aspettare la fine dell'avventura. Ma come stava per porre in atto questo proposito, temette quella stessa desiderata solitudine ed il lavoro della mente. Sentì un bisogno d'aiuto, una disperata malinconia lo prese di quel dover fingere anche agli amici. Tolsse la mano di sotto il mantello, si sporse in avanti fino a posarla sulle ginocchia di Pierino. Il giovane non si mosse, né uscì dal suo raccolto silenzio, ma per Ottorino quel non corrispondere al suo gesto affettuoso e quell'ostinato tacere, furono un indice bastevole della commozione di lui. « Forse mi capirebbe meglio di Bettigalli, pensò. Da qui in avanti ci dovremo appoggiare su loro più che sui vecchi ». È scopertosi intento a problemi che lo interessavano, dimentico d'ogni altro e incosciente della propria evasione, si fermò e distrasse in essi, ne seguì lo svolgersi e il fissarsi in idee.

Intanto Bettigalli parlò.

— Non credere, Pierino, — disse, — allo scetticismo del nostro amico. Lui stesso lo smentisce coi fatti. E se vuoi, incomincia pure a studiare le azioni degli uomini, ma dalla presente di lui e dei suoi compagni. Non potrei desiderare per te migliori principî. Noi pure ne avemmo dei simili, ai nostri tempi, io e qualche altro, e li servimmo

devotamente, ma i giorni non erano maturi. Seguimmo delle idee universali nate in altra terra, e dal francese Voltaire arrivammo al francese Rousseau. Ci illuse la rivoluzione e la gloria del Corso, ma per breve tempo. Capimmo che dovevamo pensare da noi stessi ai fatti nostri, ma era già tardi e noi già vecchi per mutare subitamente di rotta. Eppure qualcuno vi si provò e trovò la morte, a Napoli e altrove. Avemmo delle forti passioni, ma i risultati concreti mancarono. E la colpa era appunto di quel fidarsi in altrui, dello sprecare le forze nel servizio degli stranieri, sperandone un governo leale e giovevole. Nonostante tutto, Ottorino, — proseguì, — di fronte a te e ai tuoi amici, penso che la nostra esperienza non sia andata interamente smarrita, e mi consolo di questa mia età e di questo mio spirito che non sempre riesce a seguirvi. Vedi, Pierino, come le onde su cui navighiamo si susseguono i fatti nella storia dei popoli, e l'una non è interamente trascorsa che già la seguente risospinge.

Terminò il paragone fiorito e indicò con la mano la superficie nera, dove la poca luce si raccoglieva nel solco di schiuma. Involontariamente gli occhi dei suoi compagni seguirono quel gesto. « Lui la prima onda, si disse il fuggiasco, io la seconda: Pierino sognerà di essere la terza e di fare ciò a cui noi non giungeremo. Perché ho parlato in quel modo? pensò, perché gli ho dato quegli inutili consigli? Egli mi avrà creduto ingenuo, che già ci osserva e giudica le manchevolezze. Si entusiasma per le nostre idee, noi già siamo per lui degli esseri che mancarono al loro scopo. Ci osserva, scopre delle falle nel nostro agire, e dalla fiducia nel proprio intuito nasce in lui una ironia che rimane per il momento nascosta. Gliela scoprirei nello sguardo, se lo potessi vedere ». Qui, benché non si sentisse sorretta da un appiglio profondo, come uno che batta a vuoto eppure si esalti del proprio sforzo, l'ira di lui ribollì. « Ma con qual diritto ci giudica? Perché non par-

la? Voglio udire la sua voce; poche parole solamente, ma che dica qualcosa, infine ».

Domandò con voce forte, tale da sembrare aggressiva:

— E tu, perché taci, Pierino? Non hai niente da rispondere alle parole di Bettigalli, alle mie?

Poiché la risposta si fece aspettare, quelle domande rimasero nel silenzio come un'interrogazione che non si potesse evitare.

— Pensavo, — disse finalmente l'interpellato, e per Ottorino il suono di quella voce fresca e nel tempo stesso profonda e ardente, fu come un'immagine della età giovanile, — che vorrei essere un uomo, o libero, e seguirvi, dottore, e dare la mia vita per la Patria.

Pronunciò queste parole con un impeto sordo, che nascondeva il pudore di avere espresso apertamente la sua brama e le preoccupazione che i compagni non lo ritenessero ancora degno o capace di tanto, lo incolpassero di presunzione. Il tono deciso dimostrò che non aveva niente altro da aggiungere; tutti suoi pensieri, ambizioni entusiasmi e affetti, e la presente attenzione, facevan capo a quell'unico desiderio. Ottorino udì e la sua diffidenza già era caduta, ma quella indifesa fiducia, quella volontà di dedizione, lo turbarono come per un rimprovero ai suoi dubbi. « Così avrei risposto io, alla sua età », si disse. Un'invidia lo colse per quella gioventù, a cui erano concesse le illusioni, senza che lo salvasse l'orgoglio della maturità avveduta e guardinga. « Avrei risposto così e ci avrei creduto; adesso ciò che dico e faccio non manda un tale timbro cristallino ». Gli parve di essere legato da molti anni senza averne coscienza a un carro pesante, e che adesso gli si fosse manifestata all'improvviso la stanchezza per quel gran carico, e la qualità di esso. « Non si tratta di morire, pensò, si tratta di tener fede lungo un mutevole trascorrere d'anni, agli impegni presi in un'età avventata, quando le forze non misuravano l'avvenire e l'anima degli onesti s'appaga

soltanto di scopi generosi, senza pensiero di sé, mentre quella dei tristi ambisce solamente all'impresa più nefanda, avida l'una d'altissime cime, l'altra di profondità tenebrose. Si tratta di poter durare nelle verità della giovinezza conservandone il candore, ovvero, tolta ogni illusione, rimanendo aggrappati ad esse come a una tavola di naufragio. Io non vi ho durato». Si scopriva in balia d'ogni idea nera che gli attraversasse la mente. Gliene giungevano alcune, di lontano, annunziate da un mareggiare che a poco a poco faceva centro in esse, e già l'anima nell'attesa ne tremava, altre lo assalivano brutali, gli toglievano il fiato. « Che cosa ho fatto io della mia vita, si chiedeva, a che sono riuscito? Come mi sono perduto? » Lo prendeva un disgusto degli anni passati, una nausea delle cose e volti di essi, e insieme un avvillimento per i propositi traditi, una nostalgia dell'antico zelo, che lo rendevano sordo a ogni altro pensiero. Gli sfilavano innanzi in tumultuoso corteo i fatti che lo avevano avuto attore, o testimone, e tutti, amori, studi, interessi, perfino il bene compiuto e quel poco male, li scorgeva regolati e come persuasi dall'altra più forte passione. Cose che avrebbero potuto essere e non furono gli vennero alla mente, e più d'altre che furono invece con suo sacrificio eppure a lui non necessarie, gli dettero rimpianto e corruccio: di alcune rinuncie visse adesso il dolore.

Intanto il cavaliere Bettigalli aveva risposto a Pierino: — Verrà la tua volta, non temere, ma per ora ad altri doveri devi soddisfare, più modesti che ai maggiori ti prepareranno, — e aveva aggiunto parole atte a contenere persuadendo, a mitigare senza spegnere, e quanto gli pareva utile acciocché lungo un virtuoso e tempestivo cammino si appagassero quei sentimenti generosi. Nella sua voce era sensibile quel tono compiaciuto di chi assiste al sorgere nel neofita di idee che lo ebbero fautore, e insieme l'ironia benevola di colui che ha visto del tempo passare, la diffidenza che la vecchiaia, pronta ad accettarli in

gente matura, ha per gli entusiasmi dei giovani: ad Ottorino, cui non passò inosservato, quel tono dava molestia. Fu spinto allora a ripetersi, quasi una rivalse a quella sufficiente bonomia, i difetti dell'amico, e provava un sottile piacere a scoprirli evidenti per il suo sguardo acuto, gliene veniva un sollievo che invano condannava, conscio di quanto fosse riprovevole; cercare di capire gli altri e capirli gli diventava un conforto alla conoscenza di se medesimo. Soprattutto scopriva nel cavaliere Bettigalli una straordinaria capacità d'egoismo, che non disdegnava prodigarsi, non temeva porsi in imbarazzo, pur d'accrescere l'opinione di sé: in sé faceva centro per qualsiasi faccenda del vivere mondano, e decideva. Chi gli stava vicino, ove non fosse degli intimi, aveva per lui rispetto, ma poco amore; quella stessa familiarità affettuosa con la quale era uso trattare senza distinzione, stabiliva le distanze più di una maniera rude e recisa. Il parlare sentenzioso, la prodigalità dei consigli, dimostravano la sua fiducia nel proprio buon senso e nella comprensione di casi vari, e quel suo dichiararsi avido di conoscere, quella diligenza nel notomizzare, stabilendo un carattere, lo avevano di sovente tolto d'impaccio, scuse sufficienti di fronte all'indifferenza o all'ignoranza dei più. Anche l'abitudine di rammentare ciò che avrebbe potuto e non aveva voluto compiere, invece di esprimere una nostalgia parve a Ottorino nascondere un'alta stima di sé e il desiderio di farsi bello di un disinteresse per i fatti della vita quotidiana a favore di interessi più alti. E era in fondo pigrizia, e uno sfrenato amore per le parole più che per i fatti, nonché una ragionata occulta prudenza che gli dimostrava preferibile non riportare vittoria per non aver dato battaglia, che darla e venire sconfitto. Al di là di tutte queste pecche era buono, e se nel render servizio era mosso quasi sempre da sentimenti di diversa natura, veniva alimentato nel compierli dalla naturale inclinazione alla bontà.

Così pensava Ottorino del proprio salvatore, e come

a trarne conferma si sforzava di delineare nel buio la fisionomia del compagno: quel volto ovale e ossuto, quel naso lungo e diritto, quella fronte larga e fuggente, e gli occhi verdi e acuti e la bocca grande, che l'ironia segnava di contorni decisi, non erano forse di un cuore arido, di una mente astuta? — mentre costui, chiusa l'intemerata al giovane voglioso di avventure, sembrava propenso a tacere, e la barca navigava senza intoppi, favorita dell'onda.

Quando improvvisamente apparvero ai naviganti, a sinistra e in avanti una luce, una fiamma rossastra, come un incendio, e di fronte un lume fermo e lontanissimo.

— Ecco il forte di Talamone, — annunciò il marinaio anziano, — e la lanterna di Santo Stefano, — fece eco l'altro completando, sicché la fantasia dei passeggeri non ebbe tempo di attribuire a quelle luci significati irreali.

Il fuoco era grande, e si arricchiva a tratti intorno al centro incandescente, come di un alone di vapori accesi, simile a quello di un astro, a tratti si oscurava pur esso, quasi che vi si mescolassero delle ombre. E si percepiva un vibrare come di fiamma, or languente, ora sotto le raffiche del vento, alta e avvampante, e intorno e ai lati, anch'essa mutevole, vacillante, mista di faville, una colonna di fumo.

— Sembrerebbe un incendio, — disse il cavaliere Bettigalli, — ma è contenuto in breve spazio.

— Bruciano le polveri al forte di Talamone, — spiegò il marinaio. — I soldati le portano sulla spiaggia in grande quantità, ammuffite e inservibili per i cannoni, e fanno queste luminarie. Per lungo raggio attorno le acque sono rosse, e i pesci, incuriositi dallo splendore, vi si dirigono e raccolgono. I pescatori circondano il luogo, e ne traggono rigonfie d'acceso argento le reti. Ma la più gran parte della pesca va lasciata in tributo alla guarnigione, né tutti amano lavorare sotto gli occhi dei soldati, per più ragioni. A volte, durante l'estate, le fiamme si propa-

gano alle alghe gettate a riva e riscaldate dal sole, raggiungono le stoppie, corrono fumiganti secondo la direzione del vento, finché i paduli non le soffocano entro le loro acque melmose. Rimangono sulla terra delle lunghe striscie nere, larghe e diritte come strade, da cui la cenere si leva in mulinelli.

A Ottorino quella fiammata ne rammentava un'altra eventuale che tra poco avrebbe potuto mettere un termine alla sua avventura, ma era anche un segno della terra, un punto fermo ove sarebbe stato di sollievo ancorare. Adesso lo sgomentavano quel buio, quell'andare nascosto; in essi scorgeva un simbolo di cecità, di quel suo brancolare fatto di scatti subitanei e di stanchezze, simile al camminare degli orbi.

— Presto saremo all'altezza del golfo di Santo Stefano, — proseguì il marinaio, e per la terza volta venne spiegando ai viaggiatori il cammino, — ma ci terremo al largo. Costeggeremo l'Argentaro, e il segnale apparirà facilmente alla punta di Port'Ercole. — Come un artigiano intento a un'opera difficile di cui altri osserva il progredire, commentava con le parole il da farsi. — E se dovremo approdare conosco i luoghi come il mio letto, Vosignoria può stare tranquilla.

Immaginava un'inquietudine, forse una paura in quei signori che si erano affidati alla sua perizia e lealtà, e che lo ricompensavano lautamente, e si preoccupava di rassicurarli. Sapeva il proprio mestiere, e lo sfuggire alla sorveglianza delle guardie della costa, era per lui un impegno quotidiano. Avrebbe anche voluto narrare qualcosa delle proprie imprese, fra le più difficili e audaci, per dimostrare la sua bravura, persuaso di offrire ai passeggeri una maggiore fiducia nell'esito del viaggio, ma poi il pensiero che il racconto dei pericoli abilmente evitati non ne allontanava la presenza, fece quanto non avrebbero potuto la scarsa dimestichezza, il contegno riservato dei clienti, lo indusse a tacere.

« Vorrei dare in uno scoglio, urlò Ottorino dentro di sé, calare a picco. O che i gendarmi ci inseguissero, mi caricassero di catene », poi sorrise, si compati per questa infantile rivolta alle tranquillanti spiegazioni del timoniere, che era insieme un dispettoso impulso, il quale gli aveva fatto passare innanzi agli occhi l'immagine di costui pieno d'ira e di meraviglia per la sorpresa infausta, e uno sfogo disperato. Gli sembrava di avere intorno tanti dottori che attendessero a curarlo di un male inesistente, mentre un altro ve n'era, vero, che lo consumava, ma sotterraneo, segreto, inguaribile alla scienza. « Non capiscono che soffro?, si chiedeva, oppure non s'avvedono di che? ». L'incomprensione dei compagni lo stupiva. Simili a un narratore noioso che parla parla e nessuno l'ascolta gli sembravano, o lui assente, distratto da una conversazione condotta per lui. « Non si tratta di approdare felicemente, di afferrare la salvezza dell'esilio, non si tratta di morire », si ripeteva; queste parole erano diventate come un ritornello che pronunciava senza riferimento ai pensieri; poi finalmente concluse: « Si tratta di sentirsi in pace con se stessi ». Definito questo pensiero gli parve di aver scoperta l'origine del male e uno spiraglio di salvezza. Si gettò in esso abbandonato, come in un asilo vastissimo in cui tutte le malattie venissero accolte, curate e di sovente guarite. Gli sembrava adesso di capire che le vicende in cui era incorso, il partire o il rimanere, e le storture dello spirito, tutto quanto rendeva singolare questo momento della sua vita, e lui diverso dagli altri individui, pieno di problemi e di sofferenze soltanto suoi, tutto quel carico d'orgoglio che suscitava odio e ire ed eccessive debolezze, poteva venire lasciato senza rimpianto. Bisognava dimenticare i triti fatti, accettare quella somma di patimenti e di speranze come mistura di un crogiuolo comune. Ma qui questo paziente livellamento urtò contro la recente ferita. « Dimenticare mai, si giurò Ottorino in un impeto di ribellione, mai! » e come se le convincenti voci

di poco prima continuassero a blandirlo, insistessero onde ricondurlo a una ragionevole calma, si ripeté: « dimenticare mai! ». Nell'attimo di vuoto che seguì l'impulsiva promessa fu come se tutto ciò che gli era nemico assumesse un volto. Ma poi aggiunse: « Perdonare no, compatire forse », e questa prima concessione lo ricondusse passo passo ai più miti e giusti pensieri. Questi non erano ancora propositi, né egli vi posava la mente per la segreta speranza che lo divenissero; erano veli di nebbie, tenue fumo oltre il quale non si intravedevano ancora le acque tranquille, però ne giungeva, e si rafforzava, il presentimento. Si disse ancora una volta: « basta sentirsi in pace con se medesimi » e vi mise tanta fiducia, tanta foga, quasi un religioso convincimento, che gli parve d'aver pronunziato parole a voce alta e ferma, udibili per ognuno. Ma alzato lo sguardo sui compagni la loro indifferenza di fronte ai suoi sentimenti lo tranquillò.

A sinistra sul mare si scorgeva tuttora ardere la fiamma, ma, oltrepassata, a poppa anziché a prua della barca, mentre davanti la luce era doventata più ferma e scintillante. Apparivano e sparivano quelle due sorgenti luminose secondo l'altezza dell'onda: a volte del gran fuoco sopra Talamone si vedeva soltanto, oltre una cresta lontanante, un chiarore diffuso. Una barriera lo divideva ormai da quella terra, chissà per quanto tempo, forse per sempre, un ostacolo che lo sguardo non incontrava lungo il cammino, né sembrava impossibile, eppure lo era, il sormontarlo. C'erano in quella terra delle strade note, delle campagne attraversate più volte, e città che non gli celavano segreti; dire di non ritornarvi era come sentirsi diviso, spezzato nel corpo, era un dolore fisico. Quell'ostacolo se l'era creato da sé, con le proprie mani: a ripensare adesso quanto le circostanze ne fossero innocenti, rimaneva stupito. Gli era facile invece immaginare una vita tutta diversa; niente gli aveva impedito di farsela di proprio gusto, e si era scelto infatti questo sentiero malagevole

che a un certo punto lo costringeva in un botro. Aveva amato ideali ipotetici e difficili che lo avevano condotto lontano dalla realtà, aveva creduto che nessun'altro senso della vita esistesse almeno per lui al di fuori di quelli, ed ecco invece che alla realtà veniva respinto di schianto. La realtà consisteva adesso in questa fuga, nel sentirsi braccato come selvaggina, era realtà il compatimento velato d'ammirazione degli amici. Abitavano nella realtà quelle strade e campagne percorse, le città conosciute e la folla che le popolava, ma soprattutto piccole parti di esse, luoghi insignificanti per tutt'altri, delle immagini e scene, qualche volto. Una porta verde assumeva un valore, un albero all'angolo di un muro e degli itinerari consueti, l'atteggiamento di una persona: un discorso che venne fatto un giorno ritrovava nella memoria un accento preciso. Frivoli piaceri e legami affettuosi che parvero al loro sorgere offerti dalla vita e quasi dettati dalle convenienze, e che egli godette con un impegno annoiato, divennero, ora che li lasciava, meritevoli di rimpianto. Ad essi aveva dedicato parte della sua giornata, ma il loro valore gli era sfuggito, ingannato nella prospettiva dalla forte passione in quei suoi gelosi ideali, idee veramente non fatti, né più fatti ormai. Allora questi erano la sua realtà, che lo facevano vivere in una sorta di ebrezza inconsapevole, mentre il resto diventava un poetico dipiù. Si sentiva allora agguerrito e saldo entro una fortezza; una felicità diffusa per quel sentirsi vivere pienamente gli mostrava tutto facile e naturale, legittimo diritto a un tributo, non paziente conquista. Si sentiva agguerrito e saldo entro una fortezza dai bastioni fatti d'ombra. Era allora simile a un riccone e adesso in miseria, un riccone per cui le indispensabili necessità della vita sparivano nascoste da desideri commisurati alla sua grande fortuna, e ora un poveretto per cui il soddisfare a quelle sarebbe già stato motivo di riposo. Allora gli apparve anche la vera ragione della propria inquietudine, e come il rimorso per l'indeciso agire e

per la fuga, e la vacillante fede, tutta la combattuta coscienza, fossero un velo pietoso che nascondesse le miserevoli nostalgie. Queste, e non i dubbi morali, non il nobile timore che le sue azioni gli diminuissero la stima in se medesimo, lo allontanavano dalla pace. L'amor proprio lo confortava in questo scandagliare attento in se medesimo. Era come un andare alla scoperta di tante nascoste, intime verità; come di consueto l'esploratore ne sopportava le maggiori pene, ma la tristezza che ne risultava era mista alla soddisfazione di vedere dove la maggior parte avrebbe fallito. « Sono caduto sulla terra, si disse, e la colpa è mia che non son riuscito a reggere il volo ». Si lasciava condurre facilmente a commentare le avventure dello spirito con frasi simili, dove il simbolo lo persuadesse di un destino grandioso, seppure comune, e il loro suono lo cullava, percorrendo il labirinto delle rievocazioni; poi sorrideva, ma non di quel tono esagerato, bensì di compatimento per le forze del proprio animo che non riuscivano a sostenere l'impegno di quella grandezza.

Svolò qualcosa al margine della scia, bianco, che parve un lembo di spuma e rapido perdette ogni contorno, svanì. Ma rimase nell'aria un batter d'ali numerose, aperto e morbido, non un frullo, eppure sicuro e veloce, capace di lunghe distanze. — Gabbiani, — disse l'uomo che reggeva il timone e ciascuno seguì più che poté quel rumore lontanante d'aria percossa.

— Cosa fanno così nell'acqua, — domandò Bettigalli, ma dal tono della sua voce, si capì che il pensiero di lui era altrove.

— Dormono. Galleggiano come barchetti, — rispose il marinaio, — e riposano trascinati dalle correnti simili a sugheri inerti. Gli siamo andati addosso con la prua.

— Quando si posano a stormi sul mare è indizio di maltempo vicino, — intervenne il marinaio più giovane, né valse un pronto diniego dell'anziano, asioso di conti-

nuare l'opera tranquillatrice, a impedire che l'imprudente discorso dell'ingenuo spingesse i passeggeri a guardare con occhi mutati le tenebre. Ma Bettigalli gli dette aiuto. — Non credo che il tempo si guasti, — incominciò, e venne spiegando con perizia la ragione del suo ottimismo. Parve, questo, non frutto di una certezza, bensì desiderio di allontanare un'inquietudine, e più da se medesimo che dagli altri.

Per Ottorino era come se quei discorsi fossero tenuti in un'altra stanza e gli giungessero privi di interesse attraverso un uscio chiuso. Qualcosa stava nell'aria che lo separava dai compagni, ed era l'intenso vivere del suo pensiero, l'attenzione a problemi ignoti a costoro, e infine un leggero senso di superiorità, uno sdegno per cure meschine. Ecco, non era incomprendibile che dalla mancanza di ciò che disprezzava gli derivasse dolore? Forse era una parte bassa e impura del suo animo, una cloaca che si compiaceva di distruggere l'altra migliore. E v'era lotta, cioè speranza di salvezza. Non si accorgeva ancora che soffrire per le piccole abitudini interrotte poteva voler dire riconoscere e amare solamente grandi scopi, che la sua sofferenza poteva esser fatta del dispiacere, della mortificazione del sentir troppo viva la materia, il suo corpo flaccido e stanco, eppure indomato. Chi non nutre alti pensieri meno teme di lasciare antiche consuetudini; ciò che esse formavano lo troverà altrove, ovunque vada, non gli repugnerà nuova gente, né il ricominciare a un qualsiasi istante la vita. « Soffro perché mi tocca fuggire la mia casa e tutto un calore d'amicizie che l'avvolge, una persona che amo. E ho giurato di non amare alcuno più di tutti, e di non avere una casa che non fosse immensa, capace di una folla dove nessuno fosse e tutti si sentissero padroni ». Il suo pensiero vacillava indeciso fra idee e sentimenti generici e altri che si riferivano al caso presente, e la calma trovata nei primi osservando da estraneo le proprie vicende, si smarriva non appena in esse si

risentisse immerso. Avrebbe voluto soffrire per cause alte e rare, per casi di coscienza complicati, per tutte quelle nobili ragioni che lo rendevano ammirato e compianto: non avrebbe truffato gli amici. Ma era veramente possibile che questi ignorassero lo stato dell'animo suo, che non sapessero indovinare la disfatta dell'eroismo? Eppure lui stesso non avrebbe saputo dire quali erano i loro pensieri. Avevano fronti chiuse, difese come scrigni; l'ignorare dove sboccasse la vita fervente al di dentro dava un sottile malessere, metteva come di fronte a un mistero che sfuggisse alla conoscenza umana. « Però io ho capito l'egoismo di Bettigalli, si disse, la fredda condanna di Pierino ». Pensava adesso che la fiducia e il desiderio di dedizione del giovane compagno non escludevano il severo giudizio di lui, l'ironia di fronte all'esito sfortunato dei maggiori, e che il rispetto, l'ammirazione per lui, Ottorino, erano rivolte come a un simbolo, a un segno, come a una bandiera di una lotta che verrebbe condotta nel futuro con altra accortezza. Si diceva anche che forse occorreva più esperienza per rendersi conto di ciò che più fosse necessario a vivere; ai suoi compagni mancava. Essi non avevano mai conosciuto questo rapido franare, questo senso d'inutilità, di rinuncia, e insieme un impulso, una convinzione che non si adattava a morire, di non avere sbagliato, di possedere tuttora un'infinita ricchezza. Qui si sentiva, nonostante la presenza dei due, solo e più in alto, e una soddisfazione lo vinceva di conoscersi e conoscere, di quel controllare con la sua curiosità pronta e acuta gli altri spiriti; per questa fiducia in se medesimo tornava a rimproverarsi la segreta diffidenza verso la sincerità degli amici, quando il sospetto di una finzione prendeva di nuovo il sopravvento, lo lasciava indeciso. Gli sembrava che il cavaliere Bettigalli e Pierino gli parlassero col tono di chi si condole di una grande disgrazia sapendo che il colpito non ne ricevette dolore, eppure assolve con serietà il debito di convenienza. Soltanto l'es-

sere in pace con se medesimo, cioè a dire la sicurezza della coscienza, lo avrebbe salvato da tante punture maligne, ma poteva esistere quella senza che queste venissero sanate? Si scorgeva in un vicolo cieco. « Occorre scoprire l'origine del male » si ripeté. Ricordava l'ospedale, e i clinici e i chirurghi che indagavano sui corpi alla ricerca del focolaio per cui questi soffrivano, e vedeva se stesso attento insieme agli altri. Ma la cura dell'anima, imponderabile essenza, nessuno gli aveva insegnato, e chi avrebbe potuto? — a condurla. Pensò anche che finché la sua vita trascorreva tra gli argini di quei suoi ideali, prima che venisse spinto a dubitare di essi, egli stava in pace. Piccoli urti, qualche vicenda spiacevole, qualche delusione, si accendevano e si spegnevano bruciando rapidamente, non raggiungevano lo spirito. Sembrava che questo, isolato nel suo splendore, guardasse benevolo le monellerie e i fastidi di una vita inferiore. Lo abitava una fiamma che pur dedicandosele interamente non bastava, e ci si sentiva poveri per il gran desiderio di dare moltissimo. Egli allora non la discuteva, non pensava che fosse una illusione da cui un giorno non sarebbe riuscito a sollevarsi; ma neppure cercava di spiegarsene la natura e se potesse tradursi in atto, doventare realtà. Era un vento che spirava per pochi eletti, una corrente, una marcia in drappello; piacevole e degno appariva il cammino, soddisfaceva l'affiancarsi più che il miraggio dell'arrivo. Si sentiva felice per quel compito che gli balenava di lontano. Perché adesso si trovava smarrito? Non era possibile che la fuga, la minaccia d'essere preso e imprigionato, avessero turbato quel felice equilibrio. Faceva un lago nel cuore, si interrogava: no, non aveva paura. Avrebbe fissato in volto gli sgherri senza timore; un rigurgito d'orgoglio lo portava a immaginare l'arresto, e un suo dignitoso comportamento: alcune parole ferme che pronuncierebbe. No, non era paura, e neppure sfiducia di sé. Sola- mente aveva creduto, per un desiderio che gli era sem-

brato di lealtà, di chiarezza, e era viceversa un tranello che gli istinti peggiori gli tendevano, di potersi affrancare da uno scopo che trascendeva gli impegni della vita comune, e anzi, che il rinunciarvi fosse l'unico pegno di salvezza: si persuadeva invece, sentiva nascere e affermarsi la certezza, che non si poteva esser salvi e in pace se non all'ombra vivificatrice di quello. Finché così era avvenuto aveva goduto la pace. Né importava che le fondamenta del compito prescelto fossero astratte, non permettessero una palpabile meta, anzi meglio valeva scorgerle lontanissime e nebulose; né il sospetto di illudersi assumeva un significato, poiché soltanto contava l'uccidere i dubbi. Amare una parvenza più che una forma. Ogni inquietudine trovava in queste norme un rifugio tranquillo. « L'origine stessa delle cose chiede un atto di fiducia », riconobbe Ottorino, placato.

La barca aveva raggiunto l'altezza del porto, e la lanterna già segnava sull'acqua un rabbrividente solco di luce. Come in un cielo minaccioso la nube più nera, così in quel buio stava, più presentita che discernibile, la massa dell'Argentaro. Il marinaio giovane era adesso a prua e insieme al servo ridesto, scrutava. Quivi, lasciata la protezione del promontorio, il mare era mosso e lo si udiva frangersi a ridosso della scogliera con larghi schiaffi sonanti o colpi secchi di frusta. Quando, oltre quel rumore vivo ma senza sorprese, dei suoni s'udirono lunghi e cupi eppure acuti come di bûccina, un ululato che degli echi si respingessero entro gole di monti. E venivano di lontano e da vicino e come a cerchio; quei della barca si sentirono presi framezzo alle invisibili onde squillanti. Rapido Bettigalli balzò in piedi, ma lo scomposto rullio della barca lo rigettò sopra la cassa che gli serviva da sedile.

— Cos'è questo? — gridò soffocato.

— Vorranno me, — disse Ottorino. La sua voce rassegnata parve esprimere non la sorpresa, ma il riconoscimento di un evento atteso. Guardò nella notte, aspettò

che delle mani bianche e rudi ne sorgessero, che afferrassero i bordi, dessero principio all'abbordaggio, e insieme si preparò a quella voce che avrebbe pronunciato il suo nome intimando la resa. « Sì, sono colui che cercate, il medico Ottorino Riparbeni di Pisa, che ha cospirato per le libertà italiane » avrebbe risposto senza esitazione, e il silenzio che avrebbe seguito le sue parole sarebbe stato denso, colmo di una vita affrettata, e soltanto lo avrebbero interrotto l'urto degli schifi attraccati, le voci della manovra, un cozzare di ferri. Si sentiva calmo e deciso; spariva la gran ressa dei pensieri, e il battito convulso del cuore era piuttosto indizio di energia che di ansia, e così quel ronzare come di insetti all'orecchio. Niente lo interessava che richiedesse la sua attenzione; unico pensiero, lo teneva avvinto la coscienza che l'avventura finiva: in carcere, davanti ai giudici, lo avrebbero confortato la dignità del trascorso operare, le sue opinioni ritornate intatte.

Si ripeterono gli squilli di tromba cupi e profondi, si videro intorno sul mare dei lumi accendersi, fiochi, che danzavano al vertice delle creste, apparivano e scomparivano. Il marinaio anziano non aveva lasciato il timone nè si era mosso; una ruga che gli si era disegnata per un attimo sulla fronte, scomparve. Sorrise.

— Son barche uscite di Santo Stefano per la pesca, — disse, — e danno a piena gola nelle tufe per il timore di urtarsi nel buio, e anche per uno sfogo allegro. Sono attorte conchiglie bucate nel fondo che mandano questo suono lamentoso. Lorsignori stiano tranquilli e lascin fare a me.

Comandò una manovra; il marinaio giovane e svelto abbassò il flocco, allentò la scotta della vela maggiore, che prese a sbattere floscia. La barca diminuì la corsa, parve fermarsi. Allora il marinaio giovane e il servo armarono i remi e si tennero pronti a vogare non appena cessasse la spinta. I tre passeggeri tacevano, ma ad ogni-

no di loro la spiegazione del timoniere aveva tolto dal petto un gran peso, e qual fosse il pericolo corso dovette apparire soltanto adesso, cessata la sospensione dell'ignoto. Si udì la voce di Bettigalli dire sommessa: — turberanno lo sbarco, fra poco, — ma esprimendo questo timore si capì che voleva disperdere l'impressione dell'altro maggiore.

— Vossignoria lasci fare a me, — ripeté il timoniere, — che ci libereremo da questa gente senza che abbiano sospetti. Ci faremo credere dei loro, e a terra non sorgeranno chiacchiere su di noi.

Una massa nera apparve improvvisamente a sinistra, sfilò rasente. Si udirono dei remi urtare, delle ombre erano a quell'altro bordo, chine. Una voce chiamò: — Demetrio! Demetrio!

— Bisogna rispondere, — consigliò il cavaliere Bettigalli. Ma in quell'istante un urto avvenne a poppa per un secondo schifo sopraggiunto. Delle imprecazioni si levarono aspre di più voci, remi fecero forza dell'impugnatura contro le fiancate, le barche si distaccarono nuovamente.

— Lorsignori si alzino e si facciano ai bordi, — comandò il timoniere, — e si diano da fare.

I passeggeri ubbidirono: Bettigalli e Pierino corsero in qua e in là. Intanto il marinaio e il servitore incominciarono a remare cauti, cercando di allontanarsi lentamente dalle due ombre confuse. In quella: — accendete la lanterna, — gridarono dalla barca investitrice, e delle bestemmie insieme. — Perchè non accendete? — e dalla prima la solita voce di nuovo chiamò: — Demetrio! Demetrio!

— Accendi la lanterna, — ordinò il timoniere al marinaio; quello lasciò i remi, s'infilò nel boccaporto, riapparve veloce recando un lume a olio. Battè l'acciarino; la fiammella illuminò il suo volto ansioso.

— Si era bagnato il lucignolo, — urlò il timoniere

sporgendosi e facendo portavoce della mano, non appena il lume fu appeso all'albero.

— Non è Demetrio, — riconobbe la voce che chiamava, e un'altra si levò, di comando, forse del capo della flottiglia: — cosa fate costì di traverso? Mettetevi in fila, razzaccia maledetta.

— Seguiamoli per un poco, — decise il timoniere, — poi lasciamoci distaccare senza dare nell'occhio.

Fece forza sulla barra; la barca volse a ponente, s'accodò. Fu innalzata la vela. Si scorgevano quei lumi disseminati sul mare e col crescere e il calare dell'onda alti o bassi, a fior delle creste, oscillanti, ovvero sparire nei solchi schiumosi: l'intenzione del timoniere era di vederseli sfilare innanzi per poi spegnere la lanterna, abbandonare la flottiglia, riprendere la giusta rotta. Così fu fatto: i passeggeri seduti di nuovo ai lor posti videro a poco a poco il profilo oscuro delle due barche importune perdersi, altri sopraggiungere e sorpassare dalle due bande, finché la flottiglia non apparve tutta a prua veleggiante verso il largo. Qualcuno mandava ancora di quei suoni di tufa, ma la distanza li rendeva smorzati, coperti in parte dal mormorio della maretta. Allora la barca dei fuggiaschi, spenta la lanterna, voltò la prua: alzato di nuovo il fiocco, fu ripresa la corsa veloce.

— Tutto è andato per il meglio, — commentò il timoniere, e fu come se dicesse: con me non c'è paura.

Gli dette lode Bettigalli; Ottorino seguiva dello sguardo i lumi lontani, danzanti. La maggior parte degli uomini, pensava, si sceglieva una vita mediocre, dove cuore e intelletto battevano all'unisono nella loro modesta misura, assicurando la pace. Ma altri uomini v'erano dal grande cuore e dal grande intelletto, e costoro un'inquietudine rodeva che li obbligava a gettarsi in impegni impossibili, a porsi problemi difficili. Erano quelli che avevano coscienza della loro natura meravigliosa e dei misteri che la circondavano, che conoscevano il valore del-

l'anima; a volte, sull'orlo delle tentate esplorazioni, uno stupore li arrestava, un'incertezza, un timore, tanto era immensa e difesa la materia indagata. Sbigottivano dei lor pensieri, delle infinite sfumature dei loro pensieri. Stavano assorti sull'orlo della voragine, e una voce che li richiamasse era vinta dalla potenza di quella. Erano gli uomini che si costruivano la realtà su delle idee, su dei sentimenti, sopra fantasie che di sovente restavano tali: però a volte queste avventurose costruzioni riuscivano a un esito, diventavano allora realtà per tutti, allora altri uomini sopraggiungevano i quali immaginavano alla lor volta nuove fantasie, e su queste facevano sorgere nuove realtà. Erano anime su cui un lieve alito lasciava tracce profonde; uomini scontenti e nello stesso tempo orgogliosi della loro perfezione che, come in un ordigno complicato, un nonnulla era sufficiente a turbare. Erano uomini infelici. Poi un giorno qualcuno riusciva a liberarsi, a raggiungere una zona di quiete altissima. Vi giungeva esaurita ogni esperienza, al vertice di una sapienza che tendeva a quella infinita; egli stesso presentiva un'altura da cui forse un giorno sarebbe riuscito a guardare senza odio e senza timori, ma neppure con un eccessivo amore, sopra una piana distesa ove nessun rilievo s'imponesse, come quando il sole del mezzogiorno livella le ombre.

Quando la voce di Bettigalli annunciò il segnale, ma non alta e vibrante, bensì lenta e sommessa come per una sorpresa dolorosa, sì che l'esito di quello gli fu conosciuto infausto ancor prima che vi rivolgesse lo sguardo, Ottorino guardò tranquillo. A sinistra due fuochi bruciavano distinti l'un sopra l'altro, e sembravano due segni del cielo più che della terra. Nel buio fitto la massa dell'Argentaro non era visibile, e il pensiero della casematte munite sparse lungo il costone si faceva più minaccioso. Due fuochi di sterpi riecchiti, ardendo sopra due spiazzi sovrapposti nella gola di una valletta che si apriva sul mare, stabilivano la necessità dell'esilio. Gente fidata alimentava le

fiamme che accendevano di rosso i volti raccolti. Attenta alla bisogna facile eppure gelosa, tendeva di tanto in tanto lo sguardo oltre il mucchio incandescente, nel buio inscrutabile che i fuggiaschi laggiù in basso attraversavano, e accompagnava dei suoi voti quel viaggio. Ottorino fissò per un poco i segnali, poi si passò la mano sugli occhi come allorché questi, stanchi, ci fan vedere sdoppiate le immagini, ma fu un atto macchinale, ch'egli era ormai certo del proprio destino. Intanto i compagni tacevano, forse aspettando da lui un commento all'accaduto. Ma niente lo persuadeva a parlare, neppure la convinzione che un suo discorso rassegnato avrebbe disperso l'impaccio che l'attesa di una decisione a tutti nota, eppure così difficile da formulare, creava. Finalmente: — Allora..., — disse il timoniere col tono di chi rivolge una domanda a se stesso più che a un altro.

— Allora, — riprese il cavaliere Bettigalli, e stringendo fra le sue la mano dell'esiliato sembrò domandare un consenso al suo ordine, — allora non resta che volger di nuovo al largo.

— Con l'aiuto di Dio, — fece eco Ottorino. Queste sue parole ebbero il calore di una preghiera.

La barca piegò di nuovo a destra, di nuovo la barca descrisse un quarto di giro.

— Quando tornerete in Toscana, cavaliere, — incominciò l'esiliato, — farete sapere al Barni e agli altri che mi son messo in salvo, ove lo sia veramente. Direte loro che mi è stato di sacrificio il fuggire, ma che ho seguito le regole della società. Ma che stiano certi che dove sarò, ivi saranno cuori ansiosi di combattere. Di combattere, e se occorre di morire.

Queste parole tenevano dell'enfasi, ma la voce sommessata che le pronunziava, era ferma e sincera.

— Non dubitare, Ottorino, — rispose Bettigalli, — che farò l'ambasciata nonostante i rigori della polizia. Correva voce, prima che io partissi di Pisa, che li avessero

spediti alla Stella in Portoferraio. Chi comanda nell'isola mi deve gratitudine per dei servizi recenti. Piuttosto... — qui s'interruppe, e portato lo sguardo sul giovane in ascolto, si rivolse a lui.

— Sarai stanco, Pierino, — gli disse, — e c'è ancora molto tempo da passare in mare. Fino all'alba. Va' dov'è Antonio, sdraiati, e cerca di dormire.

Senza replicare Pierino si alzò; si avviò barcollando a prua dove le figure apparivano confuse. A Ottorino quel tacito ubbidire stupì dapprima, ma le parole che venne pronunciando Bettigalli gli dimostrarono l'intuito e la delicatezza del giovane compagno.

— Ho voluto rimanere solo con te, Ottorino, — diceva il cavaliere Bettigalli, — perché potresti avere qualcosa di troppo intimo da confidarmi, che non fosse troppo adatto per le orecchie di Pierino. E anche perché ti volevo dire come meglio posso, ma col cuore aperto, ma senza un testimone al quale dobbiamo nascondere le nostre debolezze; è un difetto della nostra età matura, questo, non è vero, amico mio? — qui sorrise e lo sforzo che gli costò fu un segno della sua commozione, — che capisco tutta la tua sofferenza e come in certi momenti un uomo vacilli, non creda più a quanto guidò la sua vita, si domandi se valeva la pena il sacrificio che è costretto a sopportare. Non dico per te, — si affrettò ad aggiungere, forse pentito del proprio parlare scoperto: Ottorino ascoltava senza far cenno o parola, e mentre la commozione dell'amico aumentava con le parole, egli si sentiva diventare sempre più freddo e certo di sé.

— Ho dovuto combattere, — riconobbe, poi che Bettigalli non proseguiva, — ma adesso sono tranquillo. So quel che devo fare e lo farò. Ma non riuscirò mai a esservi abbastanza grato, — finì, né si accorse che le sue parole allontanavano ogni confidenza.

— Hai lasciato una donna che ti ama, — tentò ancora Bettigalli.

— Forse mi amava. Ma io vi dico, amico mio, che non ne soffro. — Fece un gesto della mano davanti a sé come a disperdere le ultime offese dei vinti fantasmi. — Credo che ci convenga seguire l'esempio di Pierino, — aggiunse poi.

Aiutò il cavaliere Bettigalli a sdraiarsi sopra un sacco, lo coprì col mantello. Si sentiva fisicamente stanco, desiderava di dormire. Buttato anch'egli sul ponte, quell'imperfetto giaciglio gli condusse innanzi agli occhi la immagine della prigione, e il pensiero dei compagni incarcerati non lo commosse, bensì gli ridestò un desiderio di lotta. Era deciso ormai a condurla: se qualcosa doveva riempire la sua vita, se egli apparteneva agli uomini che un'inquietudine spinge a seguire le ombre, tanto valeva accettare questa idea della patria libera e unita, e servirla. Chiuse gli occhi. Vegliavano il timoniere alla barra e il marinaio giovane, sopra quei sonni tormentati.

Quando una mano che gli pesò sulle spalle lo ridestò, un leggero chiarore nunzio dell'alba gli fece vedere per prima cosa il legno nodoso del bordo contro cui appoggiava la fronte. Era Pierino a destarlo, che gli pregava il silenzio con l'indice attraverso le labbra, mostrando Bettigalli addormentato.

— Portatemi con voi, dottore, — implorò sommesso, — portatemi con voi. Sentite, ho pensato..., — proseguì in fretta come per distruggere ogni obiezione, — raggiunta la terra mi nascondo. Vi raggiungerò più tardi, ove andrete. Non avete il diritto di rifiutarmi quello che vi chiedo.

— No, — negò reciso Ottorino, e il giovane rimase sorpreso di quella violenza. — Hai la mamma e la nonna, hai Anna....

— Anna sarebbe orgogliosa di me, — lo interruppe Pierino.

— Non si serve la libertà per farsi belli agli occhi di una donna, — rimproverò severo il fuggiasco. — Vi

si giunge per strade difficili, dopo lunghe esperienze. Non bisogna ubbidire agli impulsi appassionati. — Gli parve di non trovare parole adatte a convincere il suo interlocutore, s'irritò, insisté deciso: — Tu sei ancor giovane, Pierino. Torna a casa, vivi secondo gli insegnamenti che ti sono stati dati, e se un giorno ti troverai convinto, non per influenze estranee....

— Vedo voi, dottore, — disse il giovane.

— Non entusiasmarti per un uomo, — consigliò Ottorino. — Un uomo non può darti niente, se non ciò che fu già inutile a lui. Ogni aiuto deve venirti da te. Io però ti ringrazio della tua offerta. Se hai dell'amicizia, della fiducia in questo poveretto ramingo, obbediscilo, ritorna a casa e preparati una vita onesta, virile. Hai Anna, — ne pronunziò il nome con dolcezza, — e tante cose da fare. Promettimi che obbedirai, — chiese.

— Cercherò di obbedirvi, dottore, — rispose Pierino.

Ottorino si accontentò di questa promessa. « Si è persuaso subito », si disse con una punta di malinconia, e tornò ad amareggiarlo il presentimento della solitudine. « Adesso pensa al ritorno, e a come racconterà questo viaggio ».

Ma se indovinava ciò che Pierino avrebbe fatto, cadeva in inganno sui pensieri di lui. Fisso lo sguardo al filo dell'orizzonte da cui incominciava a nascere la luce, Pierino sognava di fuggire, di raggiungere il dottore a sua insaputa, già arruolato in una legione d'eroi. Vedeva la battaglia, le gesta coraggiose e la vittoria. Moriva di ferita sopra un letto bianco che circondavano guerrieri appoggiati a lunghe spade nude. Avevano ali candide come gli angeli nella gloria dei santi. Un angelo aveva il volto di Anna, che gli chiuderebbe le palpebre nel momento estremo.

ALESSANDRO BONSAITI

Alessandro Bonsanti, *Fine dell'adolescenza*

Pubblicazione: edito in «Solaria», a. VIII 1934, fasc. 4, pp. 1-44. Va inoltre segnalato che *Fine dell'adolescenza* compare anche nel volume A. BONSANTI, *Introduzione al gran viaggio*, Roma, Tumminelli, 1944.

FINE DELL'ADOLESCENZA

Pierino, giunto ai vent'anni, si sentiva pronto ad accogliere dei consigli pratici, ma non dei sentimentalismi; è l'età in cui uno, per quanto riguarda le vicende dello spirito e dell'intelligenza, crede soltanto a se stesso. Digià gli piaceva di trarre conclusioni di propria iniziativa: questo era quanto gli aveva trasformato la fisionomia all'uscire dall'adolescenza rendendola chiusa e di uno intento a guardare dentro di sé piuttosto che intorno a sé, ovvero ciò che gli movesse nell'animo quanto alla propria sensibilità avveniva di cogliere. Questo era anche quanto aveva dato da pensare ad Arminio Zappa, a cui si aggiunga la grande passione del giovane pupillo per la lettura, in cui egli vedeva Pierino perdere la nozione del tempo e svanire ogni suo altro interesse.

Sui libri, Arminio Zappa aveva le proprie idee, come del resto su tutto, e non si tratteneva dal manifestarle: pensava che potessero riuscire utili oltre l'età matura, quando gli svaghi d'altro genere incominciano a mancare, e riconosceva volentieri che in qualche libro gli era avvenuto di trovare uno dei maggiori divertimenti della propria vita. Lo divertivano, diceva, l'ingenuità delle proporzioni tra i fatti presi a narrare e il ripercuotersi di essi nell'animo degli eroi, e come ad esempio il dolore originasse sempre dalla morte o dall'amore, e ad ogni modo all'irreparabile gravità della vicenda dovesse far riscontro un sentimento ugualmente violento, e questo soltanto in quella trovare motivo di esistenza, e la curiosa prospettiva per cui viceversa dei sentimenti da poco dovevano sboccare in avventure che impegnavano una vita intera, e in ogni caso la constatata, incredibile impreparazione degli eroi a sopportare fatti e sentimenti.

Concludeva che la vita è composta quasi sempre di vi-

cende mediocri e di sentimenti mediocri, e che se un errore di prospettiva poteva venire ammesso era il seguente: che dei sentimenti profondi si costringessero e avvilissero dentro gli argini di vicende comuni. Aggiungeva inoltre come in quei pochi casi in cui l'autore manteneva i rapporti fra i propri eroi e la materia presa a narrare sopra un piede di verosimiglianza, si desse purtuttavia un gran daffare per avvolgere tutta la storia in nebbie e fantasticherie sinché il racconto diventasse fiaba, e comunque quale risultato di tante cure il mondo creato dall'artista assomigliasse a quello vero almeno tanto quanto uno dei suoi eroi assomigliava a un essere reale, in carne e ossa.

A questo punto Arminio Zappa aveva l'abitudine di restare in una pausa illuminata dalla luce canzonatoria degli occhi. Voltava sul suo interlocutore lo sguardo, o attorno sul volto attento dei presenti, faceva uno di quei gesti che esprimevano abitualmente la sua soddisfazione per un discorso pungente e dal significato nascosto che gli venisse fatto di condurre in porto felicemente, allungava le braccia sul tavolo come a prender meglio possesso di uno spazio che gli apparteneva, intrecciava le dita, ovvero, gettandosi all'indietro contro la spalliera della poltrona che ne gemeva, ricorreva alla catena del panciotto, senza però smettere di ricercare sulle fisionomie degli astanti l'impressione del proprio silenzio ironico. Costoro, lo si vedeva, stavano veramente in attesa, e qualcuno era indulgente agli sproloqui del buon uomo, altri gustavano le sue parole come un giuoco spiritoso, dei terzi infine ne facevano tesoro. Egli prolungava il silenzio sino a un'estrema sopportazione; digià l'attenzione di chi ascoltava, stanca di mostrarsi allo sguardo di lui, si spostava sopra i gesti delle sue mani grassocce o su quanto ornasse intorno l'ambiente. Finché la voce nota, abile nelle sfumature e nei sottintesi, ricominciando a parlare raccoglieva di nuovo quelle invisibili fila in via di dispersione.

— Sembrerebbe che ogni scribacchino dovesse vivere in un mondo per conto proprio, — diceva con bel garbo; — figuratevi voi se può essere. Il mondo è uno soltanto per tutti, ch'io sappia.

Pronunciate queste parole, il sorriso che aveva accentuato il loro tono leggero finiva con lo spegnersi, mentre viceversa altri se ne accendevano intorno sul volto dei presenti. Ridevano anche gli indulgenti, ma scuotendo la testa come per dire: ascoltiamo, ma sono stramberie.

Intanto l'improvvisa serietà di lui prendeva l'aspetto di un accorto astenersi dalla comune allegria, come è cura di ogni parlatore non appena a quest'allegria abbia dato la stura; era invece il sopraggiungere di un pensiero che questo argomento gli suscitava, ogni volta che venisse trattato. Si chiedeva cioè se non fosse intenzione degli autori di creare mondi differenti l'uno dall'altro e ciascuno diverso da quello vero, un modo elegante, pensava, di venire canzonando nei lettori un pubblico vasto e credulone. Si chiedeva anche se l'impegno più geloso degli autori non potesse essere quello di apparire differenti l'uno dall'altro, e che pur di soddisfarlo non badassero ai mezzi; che vi fossero uomini capaci di prestare con tutta sincerità un loro volto a vicende comuni, non credeva. Rimaneva serio in volto, intento a questi problemi che gli si proponevano di frequente, e allorchè cessava intorno il pieno dell'allegria, in parte autentica e in parte di convenienza, e un ultimo ridacchiare andava di volto in volto per pochi attimi ancora di vita, gli era giocoforza giungere a una conclusione. Diceva a se stesso che gli autori conveniva distinguerli in coloro che per essere da poco non riescono a esprimere la verità, e in quegli altri che pur avendone i mezzi si divertono a trasfigurarla, poichè in chi la rendesse tal quale non gli era mai accaduto d'imbattersi, per cui ad ogni modo, ed era questo che più importava, dai libri non si poteva trarre se non un'immagine falsa del mondo. E qui, ritornato dopo lungo giro al primo convincimento, metteva un punto ai pensieri. Poteva poi magari continuare a parole, come uno che scartato un sasso ingombrante riprenda con facilità la sua strada. Diceva che i libri brutti erano divertenti a leggersi per gli spropositi, e i libri belli per un sottinteso che correva di continuo tra chi li aveva scritti e il lettore accorto; erano come una barzioletta, diceva, che ha due significati per poterla raccontare in società di fronte a chiunque: uno scoperto e onesto,

l'altro sottilmente velato e birbone, riservato agli iniziati, che è quello che conta. V'era questo lato ironico nei libri belli, questo spasso che l'autore si prendeva alle spalle degli ingenui. Un uomo navigato poteva leggere con soddisfazione, capiva il giuoco, ma la gioventù, chi non avesse ancora sulla vita quelle idee chiare e definitive che derivano dall'esperienza, era tratto in inganno e guastato: enunciava questa opinione con tono deciso, soffermandosi sulle sillabe, acciocchè fosse noto a tutti che aveva finito di scherzare, e quanto veniva esprimendo lo considerava della maggior gravità.

— Un libro può essere utile nell'età matura, per passatempo, ma in mano della gioventù è un pericolo certo, — ripeteva concludendo infine, e questa volta anche a parole, limitandosi semmai ad aggiungere con un sorrisetto: — salvo quelli dei numeri, — negando ai numeri qualsivoglia capriccio, e la fantasia. Però non si sapeva a quali libri di numeri alludesse, se ai trattati degli aritmetici irti di calcoli e di dimostrazioni, o a quelli assai più semplici, ma non meno rigorosamente precisi, dei propri commerci, dove si poteva stare certi, oh si, che ogni capriccio e fantasia erano banditi. Nessuno si era mai spinto fino a voler mettere in chiaro questa curiosità. Intanto, tacendo lui, qualcuno incominciava un discorso del tutto diverso.

Ma lui queste opinioni sui libri seguitava a rimuginarsele, non erano paradossi coi quali stupire un'assemblea desiderosa di svaghi. Riguardo a questo argomento Arminio Zappa si trovava però in rotta completa col cavalier Bettigalli. Si potrebbe anche dire che il cavaliere Bettigalli nutriva idee diametralmente opposte a quelle del suo bonario amico.

Il cavaliere Bettigalli sosteneva infatti che i libri fossero scritti più che altro per i giovani, e ai giovani risultassero utilissimi, aiutandoli a capire il mondo meglio di quanto non facessero le parole e l'insegnamento dei maestri, poichè scrivendo l'uomo perde ogni pudore, diceva, e ogni ritegno, mostra allo scoperto non soltanto le azioni ma anche il pensiero, il che coi discorsi non si potrebbe mai ottenere.

— Credete forse che se non vi fossero i libri l'uomo saprebbe dirigersi così bene fra l'intrico dei sentimenti pro-

pri e altrui, — ripeteva. — Si impara di più da un buon libro che da dieci anni di vita.

Insistendo, si sforzava di prestare alla propria voce un tono persuasivo che non gli era abituale, e che dimostrava quanto gli stesse a cuore l'argomento. Proseguiva spiegando che l'entusiasmo dei giovani per certi libri derivava dal trovare essi in quelli ciò di cui avevano inconsciamente bisogno, e soprattutto determinate e anche risolte alcune loro aspirazioni, ed altre ignote suggerite. E quella colorazione fiabesca che dava tanta noia a certuni, così da condurli a negare l'insieme, la si doveva considerare come uno zucchero, di grande ausilio per fare inghiottire la medicina senza alterarne la sostanza.

— I vecchi invece, — riprendeva dopo una pausa che non aveva il valore di quelle di cui Arminio Zappa era uso spezzettare il discorso, non era una sosta che rendesse più saporito il già detto lasciato in tronco, né quanto seguirebbe, bensì un indugio del pensiero intorno a se medesimo, poiché egli non amava lo scherzo, né tanto meno era indulgente ai compiacimenti di chi è abituato a condurlo con successo, — i vecchi, chi ha vissuto abbastanza per credere di non potersi aspettare niente di nuovo, e le proprie idee le ha da tempo discusse e accettate, costui potrebbe fare a meno di leggere, e leggendo è evidente che ogni pagina gli si trasformi in divertimento, o scopra lacune e inutilità. Dico di quei vecchi che da giovani han tenuto i libri in orrore, poiché i loro opposti, seppure canuti, sanno tuttora rintracciarvi, dalle loro pagine vedono sorgere e rifiorire, le idee che li conquistarono in gioventù, e per esse li amano ancora. Superarono magari quelle verità conquistandosene altre a caro prezzo, tuttavia restano grati di sentimenti che è gioia rievocare, e per i quali giunsero a spiegarsi molti perché. Tu, Arminio, — apostrofava a questo punto quando l'amico era presente, — sei ingiusto parlando come fai, e non ti avvedi della tua ingiustizia poiché non possiedi tali ricordi, né le tue convinzioni ti permettono di comprendere quali sarebbero se tu li avessi, di apprezzare quei lontani valori. E se quanto è sostanza dei libri ti sembra fiaba, e non vero, ma falsità, ne è causa il giudicarla come se fosse sostanza della tua vita. Considerala invece al di fuori di te, e le figure che

ne sono investite, esseri vivi forniti di un loro arbitrio, eventualmente soggetti a passioni a te ignote. Mi dici che, pur liberandoti dei tuoi sentimenti, non ti sia mai occorso d'incappare in persone che assomigliassero, sia pure vagamente, agli eroi dei libri. Ma considera tra le persone da te conosciute in carne ed ossa, e vedi se tra queste due ve ne siano che per animo e intelligenza, o anche soltanto per carattere, non mostrino diversità. E tenendo gli eroi dei libri per esseri vivi, vedrai nascere anche per loro il diritto di risolvere le loro vicende in modo originale. Saranno per te conoscenze nuove; potrai dire dell'uno: è pazzo, e dell'altro che è troppo savio, ma non potrai negare un loro diritto ad esistere. Così persone che agiscono incredibilmente, eppure sono fatte di carne e di ossa, sei costretto ad ammetterle fra i viventi.

Qui, dato fondo felicemente a questo discorso logico, nuovamente sostava. Intorno avevano per lui sorrisi di convincimento, cui faceva contrasto l'altro ironico dello Zappa. Si limitava, questi, a sorridere in quel modo aperto e bonario che rivelava la sua fiducia nelle proprie idee, e come queste non venissero, nonché tocche, neppure sfiorate dalle obiezioni di un avversario intelligente, e che mostrava nello stesso tempo una grande indulgenza, scevra d'orgoglio, per chi la pensasse diversamente. Appariva, questo suo contegno, come una vittoria del buon senso; egli finiva con l'ammettere che gli altri potessero sbagliare. Si limitava a sorridere e a tentennare il capo, e non metteva parola. Sapeva che i suoi discorsi erano ascoltati volentieri, ma come si ascoltano volentieri le burlette, e però piacevano per la veste, non per il contenuto; e che lui personalmente fossero abituati a considerarlo un galantuomo, ma un galantuomo che vive in campagna, neppure gli era sconosciuto. La chiarezza e la sobrietà delle sue idee spingeva a ritenerle ingenue, pensava. Del resto egli si rendeva conto di quanto d'oscuro possa annidarsi dietro la parvenza di un pensiero chiaramente espresso. Mentre intorno stavano in piacevole attesa delle sue parole e ascoltandole facevano cenni amichevoli, egli, pur godendo di questa popolarità che amava e che era così leggera da sostenere, si diceva in cuor suo che sarebbe bastato un discorso in apparenza contorto e difficile,

e di nessuna sostanza, per afferrare l'attenzione di quelle persone di mondo, costringerla a un'inutile e faticosa ricerca, e possederla infine consenziente. Un discorso di quella fatta, offrendo infiniti sbocchi proprio a causa della sua indeterminatezza, avrebbe permesso a ciascheduno di riconoscervi tracce del proprio pensiero, e a quei pochi per cui rimarrebbe indecifrabile, non parrebbe vero salvarsi, con l'approvare, da ogni discussione. Faceva queste riflessioni, proibendosi dall'attribuirne l'ispirazione ai modi dell'amico Bettigalli, però la figura di costui, segaligna, gli stava allato come nei sogni, soffiava nel fuoco. Faceva queste riflessioni e poi sostava indeciso: rammentava la seduzione a cui era di sovente soggiaciuto dei discorsi di Bettigalli; le proprie ragioni gli parevano pencolare. Ma era un'incertezza breve; l'egoismo gli impediva di tormentarsi a lungo, di rifare un cammino; ritrovava l'equilibrio delle sue idee ostinate. Voltava intorno lo sguardo e sorrideva, mentre per far meglio risaltare il suo desiderio di astenersi dal contraddire, toglieva le mani di sopra il tavolo e con un movimento ripetuto del proprio corpo nella poltrona, sembrava ancor più raccogliersi in essa, allontanarsi e quasi uscire dal cerchio. Portava quindi le braccia conserte sul petto, quèatamente fissava l'interlocutore. Che quando era Bettigalli, come nel caso dei libri, sapeva fare a meno delle repliche. Ascoltando nascere, esprimersi e a poco a poco morire le approvazioni, questi già ricercava nuove idee, e non si era ancor dissipato l'interesse suscitato dalle sue parole, che già faceva seguito ad esse. Pur non contando su di lui, si rivolgeva nel cominciare ad Arminio Zappa, poi, via via che avanzava nel discorso, portando lo sguardo su ciascuno dei presenti, lo faceva entrare nel giro di quella conversazione a due voci.

— Dirai dell'uno che è un pazzo, e dell'altro che è troppo savio, — ricominciava, — e che i fatti sono troppo visibilmente d'invenzione. Ma pensa alle tante vicende cui hai assistito, inattese e imprevedibili. Ciascuno di noi ne può annoverare un bagaglio, — aggiungeva, e si indirizzava a tutti con un ampio gesto. Braccio e mano tesi descrivevano una circonferenza; gli sguardi degli astanti seguivano quel moto che li designava. — Vedi se conoscesti ciò che le preparò, e specialmente se trova-

rono origine dagli uomini, i moventi che li spinsero ad esse, e ad ogni modo i contrasti dell'animo, l'ira e le speranze, la voglia di bene, le malvagità, ogni passione che agì. Difficilmente ti sarà dato conoscere tutto questo, anzi immagino che saresti pronto ad ammetterne l'impossibilità. Ebbene, — continuava, e a questo punto non poteva astenersi dall'assaporare in precedenza l'esito di una argomentazione acuta, — nei libri ti è dato proprio questo che ti sfugge nella vita, la ragione di tutto che avvenga, e ogni riflesso dei fatti nel cuore e nell'intelletto degli eroi, è denunciato, sviscerato. Appare da questa fatica lo strano legame che stringe fra loro fatti e sentimenti, l'incoerenza fra quanto viene pensato, detto e compiuto, ma lo stupore che nasce dai libri deve essere addebitato agli uomini. È questo che ti stupisce, Arminio, — concludeva per il momento, — poiché nella vita si pone mente ai risultati, e semmai agli scopi, più che alle ragioni di questi e di quelli, più che agli uomini.

Si riposava, godendosi l'eco delle proprie parole, a cui il tono patetico aggiungeva di importanza. Qui lo Zappa, scorrendo un lato debole in esse, doveva vincere l'impulso che lo spingeva ad abbandonare il silenzio. Mutava il proprio atteggiamento nella poltrona, e il suo farsi avanti col busto, lo stringere con la destra il bracciolo, sembravano indizio di un imminente ribattere. Avrebbe voluto dire in conclusione: ma se riconosci che gli intimi contrasti che danno vita alle vicende ti sono ignoti nella vita, come possono averne conoscenza, sviscerarli, gli autori? Gli autori sono uomini come gli altri, perciò non potranno conoscerli meglio degli altri, né come sono in realtà, né descriverli se non inventandoli. Dunque chi li mette nei libri, li inventa. E gli sembrava un dilemma così fatto da prendere il toro per le corna. Ma si frenava; si appoggiava di nuovo allo schienale, ridistendeva il braccio col quale aveva accompagnato la spinta, quindi lo riconduceva sul petto. Per cui, pur non mostrandosi toccato dalle ragioni dell'amico, esprimeva con evidenza il suo desiderio di lasciar cadere il discorso.

Però il cavaliere Bettigalli non la intendeva ancora in tal modo. Per la tacita astensione di Arminio Zappa, che lo ren-

deva almeno in apparenza padrone del campo; egli si sentiva portato a concessioni, anche a una certa baldanza che gli derivava dall'esito felice dei suoi ragionamenti. Dei quali era soddisfatto; parlatore impenitente qual'era, sebbene non aprisse bocca che per cause di serio interesse, lo snodarsi logico del discorso, la sua eleganza, finivano col toccarlo per loro stessi, lo mettevano di buon umore, gli davano un benessere fisico. Ricominciava allora a parlare, ma il tono era diverso, quasi in sordina. Si capiva che quanto diceva adesso aveva il valore di un'aggiunta, di un'appendice; il nucleo del suo pensiero bisognava cercarlo in ciò che aveva già detto. Era allora che si permetteva delle divagazioni, se non a parole, coi gesti; mandava in giro la tabacchiera fiutando lui stesso a due, a tre riprese, intercalando fra presa e presa pause soddisfatte, durante le quali veniva aggiustando qualche parte dell'abito che la foga del discorrere avesse scomposta. Scartando ogni argomento di utilità, che considerava ormai risolti, scendeva a questioni sentimentali mostrando all'avversario il dolce dopo l'amaro, dopo il ferro l'olivo. Cercava un terreno neutro su cui costringere Zappa alla pace, credeva di averlo trovato, ma il risultato era inatteso, come si finiva col constatare.

— Vorrei dire ancora, — aveva ricominciato, — oltre a tante ragioni che ho detto, un'altra ne scorgo che mi sembra possa venire accettata anche da chi la pensa diversamente, anche da te, Arminio. Vediamo un po' che cosa risulta dall'amore sfrenato per la lettura che si incontra presso molti giovani, — continuava, e asseriva subito dopo tranquillamente: — Dico che ne guadagna il carattere.

A questo punto, benché cercasse di mantenere un contegno noncurante, l'attenzione di Arminio Zappa diventava innegabile.

— E anche ammettendo che questo dovesse risultare l'unico guadagno apprezzabile, — riprendeva il parlatore, — non spreco voce intorno alla sua importanza.

Tutti facevano cenni di assentimento; le teorie del cavaliere Bettigalli sul carattere erano note, e si rinunciava volentieri a udirglielo ripetere.

— Ecco il mio pensiero: il giovane lettore entusiasta s'in-

namora dell'eroe e si studia d'imitarlo. Viene così impensatamente mutando quanto è in lui d'impulsivo, di troppo schietto e innato. È un esercizio giovevole, che darà i suoi frutti nell'età maggiore e in vicende più importanti. Ma tralasciamo anche il carattere, — proseguiva, e sembrava veramente disposto a rinunciare a tutto quanto gli stava a cuore pur di ottenere dall'amico anche soltanto un cenno d'approvazione; Zappa si chinava in quell'istante verso chi gli era al fianco, gli sussurrava: — è un dialettico, — mettendo in questa parola, e nell'accento, più significati, un misto di riprovazione e d'indulgenza, anche di un certo compiacimento, e soprattutto una affiorante simpatia umana, che tutt'insieme si sarebbero potuti tradurre in un discorso così fatto: è un dialettico, ma resta il mio migliore amico, — tralasciamo anche il carattere, e veniamo a un perché più umano: corrono tra gli eroi e l'appassionato lettore delle relazioni sublimi, una quiete che non è del mondo vero, un'amicizia senza scopi che non siano soddisfacimento dell'intelletto e anche del cuore.

Andava in estasi così dicendo. E avrebbe continuato su questo tono, spingendosi magari oltre, sulle orme di una rievocazione: un'amicizia che riempie il tempo dei propri protagonisti, quello di carne ed ossa e gli altri diventati anch'essi viventi, senza urti, apparendo in questo idillio soltanto i pensieri condivisi, come avviene di solito al principio delle amicizie fra gli uomini, come avvenne anche al principio della nostra amicizia, Arminio. Arrivato a questo punto non gli sarebbe forse stato possibile sottrarsi al patetico dei ricordi, né gli sarebbe mancata materia per lungo spazio. Ma Arminio Zappa si era deciso di entrare di nuovo in ballo, finalmente. Fu l'accento all'amicizia che lo spinse a dire di nuovo la sua. Gli riusciva di rimanere in ascolto delle elocubrazioni ingegnose del cavaliere Bettigalli, accontentandosi di esprimere nel modo poco appariscente del silenzio la sua opinione contraria, e inoltre spesso quegli abili giuochi lo divertivano, ma allorché udiva l'amico partire sulle ali di sentimenti indefiniti, allorché lo vedeva condurre verso l'astratto avvenimenti reali, non poteva non intervenire. Per Arminio Zappa l'amicizia era un bene tangibile, raffigurato nella persona dell'amico, di cui si

poteva usare come « di un appoggio per salire e scendere le scale », e a questo esempio che portava di sovente, non attribuiva, né pensava che si potesse attribuire, un significato simbolico. Soprattutto si sentiva lontano dalle sottigliezze del cavaliere Bettigalli, mentre stringi stringi, le conclusioni dei due ostinati amici erano piuttosto vicine. Secondo Bettigalli la ragione d'essere dell'amicizia posava più sopra le manchevolezze che sopra i pregi degli uomini; a questo proposito la sua frase preferita era la seguente, che « l'amicizia nasceva da una reciproca ammirazione per le virtù e durava per una reciproca scoperta di vizi ». Voleva dire cioè che se quasi sempre è una dote, una qualità che ci spingono verso l'individuo che la possiede e ce ne fa ricercare l'amicizia, questa amicizia dura soltanto se in seguito ci sarà dato scoprire in costui dei difetti che noi non abbiamo e crediamo di non avere; i quali ci permettano di riconoscerci a lui superiori, e diano ai nostri rapporti con lui un tono di generosità. Con queste sue idee non era possibile meravigliarsi se costruiva teorie sopra una amicizia non terrestre, e l'unica disinteressata, fra gli eroi dei libri e il giovin lettore entusiasta.

Arminio Zappa vedeva le cose con maggiore semplicità, e soprattutto adoperava parole più alla buona. — Io non so d'amicizia, — diceva, — nè di legami campati in aria. Conosco degli amici, cioè delle persone sulle quali posso all'occorrenza contare, le quali alla loro volta sanno di poter contare su di me. — Credeva di dissentire profondamente dalle opinioni del cavaliere Bettigalli, e se prendeva la parola non era per discutere con la speranza di trovare un accordo, ma per evitare che si fraintendesse, per impedire mescolanze. In conclusione non si era ancora accorto che se Bettigalli rimaneva tra le speculazioni dello spirito e a lui avveniva invece di scendere alla pratica quotidiana, il principio dal quale partivano era il medesimo: un bisogno di riconforto, di una maggior fiducia in se medesimi.

Così Arminio Zappa si era deciso ad entrare in ballo, anche questa volta.

— Non so d'amicizia, — interrompeva nudo e crudo la tenera divagazione di Bettigalli, e su quel tono dissonante aggiungeva il resto. Finiva: — E se giudico come giudico che i

libri siano dannosi alla gioventù, non posso dolermi di questa amicizia di cui mi parli.

Approfittava di un'arma fornitagli dall'avversario. E sicuro che il proprio discorso non faceva una grinza, si preparava a rientrare nel silenzio.

Ma la sua intenzione diventava ormai inutile, né un rapido rimbeccare di Bettigalli sarebbe stato neppure esso sufficiente a conservare sui due amici in disaccordo, l'attenzione dei presenti. Si spostava questa finalmente sopra una nuova materia, ed era quasi sempre un buontemponone a prendere la parola, che giudicando gli altri annoiati a sufficienza da quel discutere con serietà, capiva ch'era giunto il momento favorevole per le proprie facezie; ovvero diserzioni avvenivano nel circolo, che a poco a poco si riduceva sparuto, fino a che i due amici non rimanevano soli e silenziosi faccia a faccia. Miravano oggetti minuti disposti ad arte sui mobili vicini, o un punto fermo su cui magari si raccogliesse più intensa la luce e ne riverberasse: qualcuno, passando davanti ai lampadari, rendeva oscuro quel punto, e non v'era che da attendere che costui si decidesse a portare altrove il proprio corpo opaco, per ritrovare il riposo di quel richiamo luccicante. Le conversazioni, spezzettatesi in gruppi discosti, si fondevano in un brusio monotono che risate giovanili rompevano di tanto in tanto; se un fuoco ardeva nel caminetto incominciava per i due vecchi la lotta contro il sopore. Finché riscuotendosi parlavano dei loro affari, di imprese nel commercio, del modo di ottenere un impiego a un cliente meritevole, e di danaro. Qui si trovavano d'accordo, e sembrava avessero dimenticato la discordia precedente tanto i loro discorsi non ne recavano, nonché le tracce, neanche il sospetto e l'impaccio. Forse li consideravano una rappresentazione, sia pure condotta con serietà, da offrirsi a un pubblico; rimasti soli, sapevano ritrovare i loro punti di contatto, quella rete pudica d'interessi dell'anima per cui la loro amicizia, vecchia di sei lustri e più, durerebbe. Essa si nascondeva dietro quei discorsi privi di poesia, né era necessario farne parola.

Un servo giungeva ad attizzare; tacendo Bettigalli, Zappa dava consigli, sporgendosi in avanti reggeva con le

molle una branca ardente a un estremo e fumosa all'opposto, aiutava alla ricostruzione del mucchio; le fiamme nuovamente divampanti mettevano lucentezza sopra le sue gote floride. — Il signore ci ha la mano e l'occhio, — azzardava il servo familiare, e si aveva da Zappa un: — eh, eh, — sorridente e convinto. Andatosene, il servo ritornava di lì a poco recando in due tazze fumanti una bevanda preparata appositamente. — Lorsignori sentano questa, — diceva, e aiutando i due a servirsi, sembrava pregustare le lodi. Un senso di complicità ingenua si veniva formando in quell'angolo appartato, a cui non si sottraeva Bettigalli. Ma il calore diventava presto insopportabile; esso, ed anche un obbligo mondano, scacciavano i due dal cantuccio. Magro e sostenuto l'uno per quanto l'altro rotondo e gioviale, se ne andavano per i salotti; guardandoli passare, si avevano per essi parole di simpatia. Erano due caratteri, e soprattutto la testimonianza vivente di un'altra epoca.

Quei tali discorsi sui libri poi, che sembravano rimasti così in aria e apparentemente senza conseguenze, regolavano invece almeno in parte le loro particolari relazioni col comune pupillo Pierino, su cui si riversava tutta quella quantità d'affetto residua dai loro rapporti, e interamente un'altra qualità di affetto, un amore paterno che dispersosi per lunghi anni fra soggetti più o meno meritevoli di richiamarlo, uno ne aveva trovato finalmente, e già da tempo, su cui posare per sempre. Per dir la verità, essi quei discorsi si guardavano dal farli in presenza di Pierino, pur comportandosi in seguito ciascuno a modo proprio; nè, parlando con lui, l'uno faceva allusione all'altro, limitandosi semmai a riportare impersonalmente e con tono ironico, opinioni diverse, contro cui poi partivano, ora collerici, ora maliziosi. Ma Pierino, causa innocente, non aveva dovuto sprecare troppa fatica per accorgersi di quali fossero gli avversari troppo assiduamente combattuti. Taceva però, mostrando a ciascuno dei due una candida ignoranza circa le confidenze ricevute e indovinate; si era accorto ben presto che da quelle discordie e dal proprio riserbo, gli potevano derivare numerosi vantaggi. Ospite più spesso di Arminio Zappa, ma anche di frequente del cavaliere Bettigalli, egli non aveva mai pensato che potessero essere gelosi l'uno

dell'altro; da parte sua non si era mai posta nei loro riguardi una questione di affetto, ma piuttosto altre questioni, che gli suggeriva il commisurare i loro insegnamenti alla loro pratica. Vedeva come Arminio Zappa, pur consigliando la frequenza degli uomini e i viaggi, una vita attiva e in tutto ottimista, finisse col rimanere più che poteva in campagna, e quando acconsentiva a venire tra la gente, preferire che fosse poca e conosciuta d'antica data, e nonostante ciò portarvi framezzo un'evidente nostalgia della consueta solitudine; arrivato appena, già desiderava ripartire; e in quanto ai viaggi, se molti e lunghi ne aveva fatti nel passato, esserne stata causa esclusivamente gli avveduti commerci, e come per il presente li avesse ridotti al minimo, e che il suo ottimismo verso il proprio simile riposava più che altro sopra una rara capacità di tolleranza e di perdono, non sopra un'eccessiva fiducia. E viceversa vedeva il cavaliere Bettigalli, incredulo, amaro, che non nascondeva la propria disistima della natura umana, e questa dichiarava eguale in ogni luogo ed egualmente ingannevole e perversa, che negava gli insegnamenti dell'andarsene per il mondo, che si dava un gran daffare per esprimere ad ogni momento un carattere duro e inaccessibile, essere portato ai forti affetti, e avere candidi entusiasmi e credulità esagerate, massime verso alcuni uomini, e in quanto allo sfuggire la società, esservi invece continuamente framezzo e ricercarla, e così per i viaggi amarli, ovunque annoverare amicizie e abitudini, e in quanto alla fama d'egoismo, costruita in gran parte di propria volontà e a cui teneva, di continuo smentirla con servigi resi, e anche con qualche sacrificio. Queste contraddizioni gli davano da pensare a lungo, lo stupivano, e benché non ne traesse ancora dei principii, presentiva in esse una materia interessante e multiforme. Per il momento la natura di questa materia gli sfuggiva. Gli sfuggivano anche nei due i perché di alcune manifestazioni esagerate dei loro caratteri dissimili, e come ad esempio in Arminio Zappa certe vicende imprevedute dessero luogo a straordinarie lentezze, a considerazioni e decisioni di una prudenza quasi affettata, e in Bettigalli si risolvessero invece precipitosamente; e inoltre gli sfuggiva la ragione di un loro soffermarsi su cose da nulla, come a lui sembravano, e

sprecarvi intorno tempo e fiato in interpretazioni che si potevano dire sete di cavillo più che di verità. Soprattutto a proposito dei libri, e dei ragionamenti dei due amici su di essi, egli aveva potuto fare esperienza di quel cavillare immaginoso.

Subito che venne in ballo quest'argomento, Pierino si era trovato preso tra due fuochi, e gli ci erano volute la gran cautela e la pratica in cui si era venuta trasformando l'istintiva furberia dell'infanzia per non ferire le suscettibilità dei due tutori. Il guàio era che egli si sentiva portato verso la lettura, per cui si vedeva costretto a dare un dispiacere ad Arminio Zappa. Già il rumore dei passi di lui nella stanza vicina lo metteva in agitazione. Non che egli propendesse sentimentalmente verso Arminio Zappa a tutto scapito del cavaliere Bettigalli, ma conscio che nel primo le contrarietà lasciavano tracce più durature, e che in ogni modo il secondo era più ricco di mezzi per combatterle, avrebbe preferito trovarsi in disaccordo con questi piuttosto che con quello, e più semplicemente la persuasione di fare un torto al buon uomo, gli ridestava maggiori tenerezze per lui. L'attitudine alla riflessione lo conduceva a un simile sceverare. Era convinto che nella lettura non fosse il male, ma i rimproveri del buon vecchio, lo scontento e la delusione che gli si leggevano nello sguardo, e soprattutto il suo rinunciare ai modi forti e richiamarsi preferibilmente al reciproco affetto, alla fiducia che i giovani devono pur avere nei vecchi, lo decidevano a celare per quanto gli era possibile la vigorosa passione che viceversa, per il carattere che gli si formava, fermo e risoluto sotto un'apparente dolcezza, avrebbe affermato con decisione. Erano passati da poco i tempi, ma per le successive inebrianti scoperte, già lontani, già di un'altra vita, di una epoca felice, senza responsabilità e senza timori, già lontani ma non di tanto che le esperienze seguite permettessero di amarli, e chissà, di ricordarli con nostalgia, nei quali quanto usciva dalle bocche dei grandi era legge, e si indentificava con la verità. Adesso il cervello lavorava per proprio conto, e le verità nascevano da lui in contrasto con altre, sorte d'altri cervelli; adesso egli non aveva ancor finito di ascoltare un avviso altrui, che già era intento a ricercarne i punti deboli, già si scopriva in disaccordo, e così

gli accadeva ascoltando i due tutori. Ma non lo manifestava, né l'atteggiamento rispettoso da cui giammai si dipartiva gli era necessario per nascondere le ironie di una mente giovanile; era invece un segno sincero. Trattando con Arminio Zappa, cercava di evitare allora quell'argomento dei libri; ospite di lui, faceva in modo che il tempo dedicato alla lettura cadesse durante le sue assenze dalla casa, di prima mattina ad esempio, quando Zappa, seguendo un'antica abitudine, scendeva nei campi a sorvegliare il lavoro dei contadini.

In quella camera grande dalle tre finestre aperte su due lati dell'edificio, dal soffitto alto a grosse travi ornate, dai pochi mobili sperduti nella vastità, e in cui, per avervi dormito bambino, restavano tuttora i ricordi di paure, di notti insonni interminabili, Pierino era risvegliato all'alba dalla luce e di sovente dal sole, che entrando dalla finestra di levante, batteva in pieno sulla parete di fronte al letto, e tutta la camera ne prendeva caldi toni dorati. Balzava ignudo, e i fumi dell'ultimo sonno non erano ancor dileguati, che avvolto in morbida zimarra digià dal davanzale lasciava scorrere lo sguardo sulla verdeggiante pianura. Era l'ora in cui freschi del riposo i villani portano al lavoro uno zelo e un vigore che fiaccherà il giorno; lieta ne risuonava l'aria, giungendo smorzati lontani rumori e voci, altri echeggiando vicini, lieto godeva lo sguardo di quel volenteroso ardore scorgendo uomini in fila andarsene per i sentieri, ora allo scoperto, ora nascosti da piante, ed alcuni, raggiunto il luogo preposto, dar di piglio agli arnesi. Erano nei coltivi del piano contesi ai paduli, nei campicelli di fortuna sui bassi pendii, piccole figure moventisi in gesti più che veduti indovinati, dalle quali si distaccavano quelle voci che giungevano tarde attraverso lo spazio percorso dai venti volubili. Nel cortile era invece tuttora quiete, e le imposte ancor chiuse sembravano poter testimoniare di un prolungarsi dei sonni altrui; in quella quiete i passeri svolazzanti avevano buon giuoco, e i colombi in larghi giri. Quando un pollastro, sbucando in corsa da un angolo della casa, attraversava, aiutandosi con uno sbattere ridicolo delle ali inette, volgeva al primo lembo di terra dissodata. Uno sciame seguiva di galli e galline; e tutto il pollaio appariva, scompariva di dietro un muricciolo basso fian-

cheggianti un viale di lecci, dilagava sui prati. Una chiocchia invece, circondata dalla petulante figliuolanza, sdegnosa di più grassa preda ovvero temendo per la cova cammino più aspro, si fermava al primo becchime, gonfiando le penne richiamava i più arditi intorno a sé. Qualcuno aveva dato la via al pollaio dal vicino fabbricato, ove erano anche sistemate le stalle e ogni altro servizio; qualcuno che si udiva pestare in quello spazio laterale, trarre acqua dal pozzo, rimuovere arnesi, ma che non apparve. Appariva invece un cane grande e bianco, che annusava; quindi veniva innanzi lento, sostando; giunto nel mezzo dello spiazzo, alzava il muso alla facciata, fissava Pierino con occhi umidi ed espressivi, dimenava la coda. Ritornava infine, ovvero si stendeva nel sole. Tacendo anche il daffare di quel servo invisibile, tornava la calma. Pierino sentiva attraverso la camicia leggera l'aria ricercargli le carni, e godeva insieme quella calma e quella salute. Breve calma ormai. Di un subito e insieme, e insieme progredendo come per un'improvvisa folata, uno sbatacchiar d'uscii all'interno e passi pesanti elastici sui pavimenti, e voci echeggianti più del necessario, e una soprattutto tonante, e al di fuori il cigolare del portone spalancato in fretta, e il rotolare del carrozzino condotto dallo stalliere di fronte all'ingresso, lo scalpitare del cavallo ansioso di moto, e il presentarsi e il trascorrere di servi animati da un urgente daffare, risvegliarono la casa e il cortile, furono stridente contrasto con la pace di pochi istanti prima. Pierino, socchiusa l'impannata, vi assistette al coperto senza sorpresa. Sapeva di che si trattava. conosceva lo spettacolo.

Era Arminio Zappa che usciva, destando al suo passaggio quel trambusto, tirandosi dietro la corte familiare e nel contempo ossequiosa dei domestici. Presosi di camera, scendeva le scale, attraversava gli ambienti col suo incedere giovanile dando ordini a destra e a manca; soffermandosi sul pianerottolo, chiedeva le nuove del giorno appena incominciato al più canuto dei servi. Erano presso a poco quelle della sera precedente, perché la notte quasi sempre non recava mutazioni, però a volte consiglio, e così avveniva di riprendere discussioni di argomenti già risolti prima del sonno, e deciderli diversamente. Ma anche se ogni ordine doveva restare immutato, pia-

ceva a Zappa ritornare sul già detto; ciò lo persuadeva della bontà delle faccende decise, e che gli esecutori avessero capito. Nascosto in questo sostare v'era poi un motivo più segreto: considerava di grave impegno distaccarsi da un ordine, e non per irresolutezza, per coscienza bensì del proprio decoro, e reputazione. Così vi si gingillava intorno prima di renderlo definitivo, come uno che assaggiando una bevanda mandi e rimandi la sorsata per la bocca prima d'ingollarla. Si soffermava sul pianerottolo, intavolando un colloquio col servo canuto, ed era allora che si udiva anche dagli ambienti più lontani, la voce forte di quel temperamento gioviale; le faceva eco l'altra in sordina, un sussurro in paragone, a cui a volte altre seguivano, d'altri servi; di tanto in tanto un coro. Fra le raccomandazioni poi, e le istruzioni per gli affari di importanza, alcuni trovavano luogo di minor peso assai, i quali però venivano discussi sullo stesso piano dei precedenti, e comportavano lo stesso aspetto attento e severo. Si trattava di cosa mettere al fuoco; l'abbondanza delle possibilità rendeva difficile la scelta. Finalmente il gruppo, ripetutamente sulle mosse, si muoveva, giungeva a basso dell'ultima scala, e attraversato il vestibolo, usciva all'aperto. Pierino udiva le voci tacere all'interno e già risuonavano nel cortile più aperte e fievoli, effuse nell'aria fresca.

Arminio Zappa aveva disceso rapido i pochi gradini che mettevano nello spiazzo, e per la fatica e la spinta il suo grasso corpo sussultava; si fece nel mezzo del cortile dove poco prima sostava il cane bianco, e voltandosi, anch'egli mirò la casa dorata. Lo sguardo gli andava da una finestra all'altra; sapeva quali spazi illuminassero, ma la mente non si fingeva in quel momento gli interni diversi e noti, né una vita in essi; avvolta nel benessere di quella levata mattutina sana e pacifica, se ne teneva paga. Inutile diventava evidentemente ripetersi ch'egli stava sulla propria terra, e che in quelle presenze che lo attorniavano, avrebbe potuto rintracciare numerosi motivi essenziali della propria vita: come non si fa attenzione in ogni istante al fluire del sangue, così quelle sostanze erano in lui quèatamente. Erano quel benessere fisico, le cure dei servi, e le sue cure per quanto lo attendeva sulla pianura. Due finestre fissò

più a lungo, e furono una quella spalancata della propria camera, e l'altra una finestra situata all'angolo della facciata su cui un ramo d'albero tremava con la propria ombra verde sulla patina d'oro. Era quella di Pierino, e al buon vecchio venne pensiero del pupillo addormentato. Intanto il corteo dei domestici si era dissolto, ma dissolvendosi si portava a un preciso dovere, visto il modo dell'allontanarsi: uno si avvicinò al carrozzino, e battendo a palmo aperto sulla groppa dell'animale, ne ridestò l'impazienza che lo stalliere, largo di paroline dolci, aveva sopito; un secondo invece rientrò nella casa, mentre un terzo e il più giovane, che tutti potevano comandare oltre al padrone, spariva correndo verso le scuderie e scompigliava nel passare la covata, che presa la fuga per il terrore del carrozzino, si era azzardata a fare ritorno; indignata, protestò chiocciando la madre.

Dal proprio riparato osservatorio Pierino vedeva Zappa in tal modo attardarsi prima di volgere verso il piano; in quegli istanti di nuovo si persuadeva di essere in colpa verso di lui, e il rimanere nascosto dietro le imposte gli sembrava un atto sleale. Per trattenerlo dallo spalancare la finestra, e così mostrarsi al tutore che lo avrebbe di certo invitato a raggiungerlo, ad andarsene con lui per la campagna, e il pensiero di una passeggiata vicino a quel cuore raro in completo accordo di pensieri e di sentimenti lo riempiva di dolcezza, gli dava bisogni di comprensione e di affetto, occorreva la presenza guardinga, la seduzione sottile di quel volume che lo attendeva con un segno tra le pagine divorate e le altre ancora promettitrici di sorprese, occorreva il mal consiglio dell'orgoglio, e soprattutto quel senso del comportarsi che gli aveva reso tanti servigi nei suoi rapporti coi due tutori, il quale se non era destreggiamento, ipocrisia, trovava però origine nella malizia. Era anche quello che lo rendeva a volte incerto, malcontento di sé, quello che contrastava colla sua giovanile volontà di formarsi un carattere senza compromissioni; egli si scorgeva preso entro questi due termini che gli parevano antitetici e inconciliabili, e sapeva soffrirne. Gli bastava ritornare indietro di due o tre anni per scorgersi al fianco di Arminio Zappa andarsene, su quel medesimo carrozzino che aveva provocata la fuga dei

polli, verso la campagna arata, e anche adesso qualche volta vi andava, quando era Zappa stesso a dirglielo la sera innanzi, cogliendo a pretesto qualche nuovo lavoro e la risplendente stagione. Ma glielo diceva di rado; vedeva lui stesso, quel vecchio amico, come a Pierino le corse mattutine non procurassero più il piacere di una volta e preferiva non invitarlo, quando l'antica abitudine o una particolare festevolezza dell'animo, non gli facevano invece pronunciare quelle parole alle quali Pierino difficilmente riusciva a rispondere con un rifiuto. Arminio Zappa credeva poi in conclusione che in simili ore mattutine il giovane pupillo fosse preda del sonno nel grande letto a baldacchino; diceva di conoscere la gran quantità del dormire propria della fresca età, e come questa richieda dormire profondo proprio sull'alba; di certo se avesse saputa la verità sarebbe stato meno riguardoso. Lo era tanto che durante il giorno evitava di dare del dormiglione a Pierino; temeva che questa parola anche se detta in tono scherzoso, potesse indurre costui ad accompagnarlo più di sovente nelle gite mattutine contro la sua volontà e con sacrificio, e nello stesso tempo si rendeva conto dei mutamenti che il tempo adduce sino nei rapporti d'affetto, e se pensava con nostalgia a Pierino giovinetto e a come dipendesse da lui, riusciva però ad essere equanime, a capirlo e se ve ne fosse bisogno a giustificarlo, adesso che i vent'anni lo spingevano manifestamente verso desideri d'indipendenza.

Dei due poi, Pierino era quello che finiva col risentire di più di questi mutamenti e di quanto restava sottinteso nei suoi rapporti col tutore; capiva che se egli cambiava nelle abitudini, che se ciò che gli era pane ieri, oggi gli diventava inutile, era perché cambiava nella sostanza; ciò lo rendeva malinconico e timoroso. Cominciava a capire che la vita era tutt'altra cosa da quella a cui ieri non aveva pur dato un nome, ma alla quale oggi, ripensandola, poteva attribuire un'interpretazione che fosse quella non confessata, e di cui forse soltanto adesso si sentiva cosciente, di quegli anni disinvolti e felici, e un sentimento molto simile allo stupore e alla paura lo teneva in attesa di un avvenire del quale non si potevano misurare, né la profondità, né l'estensione. Si accorgeva anche che la vita è com-

posta di episodi caduchi; digià poteva annoverarne che le dettero pienezza un tempo, e adesso se non dimenticati, digià ricordo, e domani, lo presentiva, nostalgia, le prime confidenze di Arminio Zappa ad esempio, i primi discorsi di lui rivolti non più al ragazzo, ma al giovanetto che può capirli. Poteva rammentare la gioia di allora che gli furon date a tenere le redini per la prima volta, e sentì rispondere all'estremità di quella lunga striscia di cuoio retta a fatica, i fremiti di una vita obbediente, ma soprattutto l'impulso che gli veniva dalle corse nei prati, quando la natura risvegliata sembrava penetrarlo di vigore, ed egli cresceva un po' per giorno; poteva risentire l'erbe e la loro rugiada bagnargli le gambe nude, e il cedere del suolo umido sotto i suoi passi, la stanchezza che lo fermava finalmente all'ombra di un albero, lo gettava a sedere contro il tronco. Strappando fili verdi che si portava alla bocca, girava allora intorno a sé lo sguardo, mirando ove lo avesse condotto la corsa senza meta. Si procurava così ciascuna volta la sorpresa di nuovi panorami, ricercava di dove era partito e come avessero mutato gli aspetti della campagna; spostarsi anche di poco voleva dire mutare la composizione di quel quadro su cui tener fissi gli occhi aiutava a dimenticare la stanchezza e calmarla. Era allora che un soffio d'aria raggelava il sudore, percorrendo sotto la stoffa leggera la carne.

Piegava un ginocchio, abbracciandolo con le mani intrecciate.

Vedeva davanti a sé la pianura accompagnare lo sguardo sino a un termine grigio da cui a volte nubi turgide e nere si alzavano gonfiate dal vento. Posavano così lontane per interi pomeriggi, e il fulmine le solcava senza che ne giungesse la voce, mentre sopra di lui era il sole pieno e le cicale vibravano senza remissione nel cielo abbagliante. Vedeva anche un ciuffo d'alberi più o meno distante, e ora a destra, ora a sinistra, il quale si faceva notare perché era l'unico che raggruppassero quattro o cinque alti fusti, e all'ombra e al riparo di essi, alberi minori e piante, e siepi che ai tronchi si appoggiavano. Nel mezzo di quel boschetto, nascosta in esso, stava anche una capanna che aveva i muri maestri di muratura e il resto era legno; quivi sostava Arminio Zappa nel cuore della sua terra,

vi dava udienza ai braccianti, ed era da questo ricovero di fortuna che abbandonato il carrozzino si metteva decisamente per i campi: la carreggiabile finiva in quel luogo ombroso. Pierino lo scorgeva a volte, uscito dal folto che gli uccelli popolavano, rimanersene in piedi immobile in vista dei terreni coltivati, abbracciare voltandosi, i quattro orizzonti. Un'altra figura gli stava quasi sempre al fianco, ma nonostante la distanza si distingueva benissimo qual fosse dei due il padrone; si distingueva il gesto col quale, liberatosi il braccio dal mantello, Zappa indicava sollevando il bastone, od anche alcuni segni d'impazienza. Poi finiva col mettersi in cammino. Lo chiamava anche a volte, e alla voce di lui già potente, faceva eco l'altra premurosa del fattore; assicuratosi di dove fosse il pupillo, lo lasciava però in pace, libero di passare il tempo come volesse. Ovvero era il fattore che chiamava gli assoldati: la voce si espandeva e durava, e a volte l'eco non si era ancora spenta che già si scorgevano uomini lontanissimi sorti per incanto dai solchi muovere alla volta del bosco. Si prendevano di disparate direzioni, convergevano verso i richiami col passo reso pesante dalla zolla molle; bambinelli li seguivano portando fiasche ed arnesi, i quali misuravano su quello dei padri il loro leggero. Passavano in fila sul sentiero allato di Pierino, e mentre i grandi lo salutavano senza guardarlo, i bimbi fissavano su di lui gli occhi celesti degli abitanti di quei paesi non lontani dal mare, e anche dopo averlo oltrepassato tenevano voltata la testa per poterlo vedere, finché un sasso o un altro impedimento sul loro cammino, non li distogliesse dalla curiosità silenziosa. A volte qualcuno di essi si fermava davanti a lui, o anche, sedutoglisi di faccia, prendeva la stessa posa di lui; taceva seguitando a guardarlo, e sembrava che non avesse bisogno che di questo. A volte era un bimbo sconosciuto a Pierino, e allora questi poteva chiedergli il nome e da chi fosse nato, e dove abitasse, e quali erano i suoi desideri, traendone risposte brevi e sussurrate, paurose, ed era allora che quegli occhi si decidevano ad abbassarsi come se la timidità del parlare facesse affiorare tutti gli aspetti di essa; a volte si trattava invece di un ragazzetto col quale Pierino si era già incontrato; era quando il silenzio restava fra di loro. Finché il ragazzetto

si alzava; raccogliendo la fiasca sembrava digià pensieroso di altre cure per cui se ne partiva senza far parola. Prendeva il sentiero percorso dalla fila degli assoldati, che scompariva in quel punto inghiottita dal bosco; mescolava l'orma dei piedini nudi alle tant'altre grandi e profonde; Pierino rimaneva di nuovo solo. Ma non si annoiava; bastava a divertirlo la vita delle formiche, il ronzare di un insetto sotto i rami.

Ritornando sul mezzodì o poco innanzi il tramonto, al fianco di Arminio Zappa sopra il carrozzino traballante, non gli sembrava di aver fatto cattivo uso di quella giornata, non aveva rimorsi; gli era riuscito giungere fuori dall'adolescenza in questo quieto vivere. Adesso quell'età era finita, e fallivano i tentativi di risuscitarla, sia pure per una sola mattina; quella prodigiosa freschezza gli si negava ormai. Acconsentendo a Zappa, lo accompagnava talvolta anche adesso, ma la campagna e le sue caratteristiche, ma l'aperta e apparentemente improduttiva solitudine, avevano smesso per lui ogni suggestione, e se la conservavano, era una suggestione quale Pierino non amava più, un ribollire di sentimenti semmai, a scapito delle idee di cui soltanto era adesso curioso. Rimpiangeva un'altra quiete, quella della sua stanza, dove sopra il tavolo vicino alla finestra di levante, posava un volume spalancato ad una pagina letta sino a metà; i discorsi di Arminio Zappa urtavano e morivano contro quelle preoccupazioni troppo diverse, e così stagnava il silenzio dove non poteva fare a meno di mostrarsi la delusione del buon tutore. Di fronte ad essa, ed alla propria inquietudine, Pierino poi si immaginava in Arminio Zappa un dispiacere assai più grande di quanto non lo fosse in realtà: con gli anni ogni sentimento si addolcisce, il dolore e la gioia toccano l'anima, ma senza disperazione e senza entusiasmo. Inoltre Zappa si rendeva conto dei diritti della giovinezza, e come all'amicizia, alla confidenza di Pierino per lui, altre ne dovevano subentrare, per altra gente a Pierino più vicina d'età e di temperamento, e non si difendeva neppure, da questo che sarebbe ineluttabilmente accaduto. Il proprio dovere, adesso, pensava che dovesse limitarsi ai consigli e magari a una sorveglianza discreta: dare un indirizzo, mostrare una strada dabbene e profittevole al giovine pupillo, ma non inter-

venire nella sua vita più gelosa. Ma la questione dei libri era una spina notevole che turbava la tranquillità del buon tutore, della quale egli si faceva un obbligo di coscienza, per cui se avesse potuto indovinare che il pupillo si svegliava e si alzava alla sua ora, e come occupasse quelle ore che egli era abituato a ritenere le più fruttifere della giornata, non gliela avrebbe fatta passare tanto liscia; esulando dal presente accaduto, allargandosi a un significativo più vasto, un rimprovero per il giuoco nascosto avrebbe trovato spazio tra gli altri, una garbata protesta per quella doppiezza, dietro di cui non di certo il rancore, ma però la mortificazione dell'inganno avrebbe fatto capolino. Ma l'ignorava, e perciò se ne andava in pace godendosi l'aria fresca e l'aspetto familiare e tuttora assonnato del panorama. L'altrui poltroneria gli rendeva ancor più preziosa la propria sollecitudine.

Pierino lo vedeva smettere di mirare la facciata in quel mentre che il servo giovane, scomparso correndo verso le scuderie, faceva ritorno recando quanto era stato lo scopo del suo allontanarsi veloce: un finimento dimenticato. Arminio Zappa si avvicinava allora al carrozzino, saliva aiutato dal servo; il legno leggero e di buona molleggiatura, piegava paurosamente dalla sua parte durante lo sforzo, e restava così piegato anche quando il vecchio tutore aveva finito finalmente di accomodarsi sul sedile, che non era affar di poco, né la presenza al suo fianco dell'accompagnatore riusciva a ristabilire l'equilibrio. Lo schioccare della frusta moveva il cavallo verso la discesa: stretti da una mano prudente gemevano i freni in uno con lo scricchiolare dell'inghiaiato. Pierino scorgeva quell'apparecchio, dall'apparenza delicata eppure sovraccarico di tanto peso, allontanarsi a poco a poco balzelloni sui ciottoli del viale ed infine sparire.

Lasciava la finestra. Era allora come se un sipario calasse tra lui e gli aspetti di quel giorno, tra lui e lo spettacolo della natura; non c'era più il sole, né c'era la campagna a due passi dalla casa, né entro la casa una vita, un susseguirsi di tempo e di avvenimenti reali; finiva di essere lui stesso, e diventava un mezzo per cui degli esseri fatti di parole trovano una loro sostanza fisica, vivevano in un loro ambiente, si agitavano e

soffrivano umanamente. Seduto a quel tavolo consueto, Pierino si stringeva la fronte tra le mani, quello spazio bianco e liscio dietro cui si urtavano le figurazioni fornite di vita che una mente fantastica aveva inventate.

A quel tavolo lo sorprendevasi assai di sovente il ritorno del tutore. Già tarda era l'ora, il sole nel mezzo del cielo, vasto e continuo il concento delle cicale; la voce di Arminio Zappa giunto davanti alla casa risvegliava Pierino; stupito e ancora immerso nel suo mondo fiabesco udiva rinnovarsi la grande animazione degli ambienti, udiva la voce del sopravveniente esprimere con lodi la soddisfazione della passeggiata, ovvero con reprimende lo scontento per un lavoro male eseguito: i servi accorsi, godevano dell'une e sopportavano le altre. Pierino correva alla finestra in tempo per assistere alla discesa di Arminio Zappa dal carrozino che avveniva, se è possibile dirlo, con maggiori precauzioni della salita. Toccava terra, e in uno col suo respiro, un altro ne usciva dal petto di quel servo che gli era stato sostegno; ormai al sicuro, indirizzava lo sguardo alla finestra del pupillo, e questa volta senza esitazioni e con uno scopo preciso. Apriva la bocca per chiamarlo, ed era in quel mentre che il giovine desiderato, affacciandosi, si mostrava a lui in quel disordine che poteva testimoniare di un recente risveglio; il richiamo si smorzava in una esclamazione soddisfatta. Intanto che Zappa entrava in casa, Pierino metteva il segno tra le pagine e riponeva il libro in un cassetto fuori mano: metteva termine così, per quel giorno, all'avventura mattutina. Non che poi durante il giorno non lo ritogliesse da quel cassetto che non voleva essere un nascondiglio ma soltanto un luogo dove Zappa od altri difficilmente mettessero il naso, ma nessuna lettura pomeridiana raggiungeva la seduzione di quella incominciata all'alba. Inoltre non stava in pace; la presenza del tutore nella casa, al quale il tempo era di peso in quello smorzarsi ozioso del giorno non gli faceva gustare le pagine con l'abbandono che gli concedeva l'isolamento del mattino. Udiva di tanto in tanto il passo di Arminio Zappa nelle stanze vicine, o sopra la sua testa dove erano i granai; quel rumore che lo teneva sospeso, lo sforzava in ascolto anche di altri, domestici, che non tacevano di certo durante l'assenza

del buon padrone, ma che sfuggivano a Pierino durante la sua lettura attenta, e adesso invece gli si palesavano. Udiva ad esempio lo scricchiolare della ghiaia sotto passi solleciti o tardi, e la voce di due saliva che si erano fermati a parlare sotto la sua finestra, o il vento aprirsi una via tra le piante, fischiare ai vertici degli alberi sconvolti, sbatacchiare imposte mal chiuse; a volte, Zappa era all'uscio addirittura, e Pierino aspettava di udire la mano di lui premere sulla maniglia e spalancarlo.

Il che anche avveniva, e che egli entrasse nella camera, fermandosi magari a curiosare o a far parola col pupillo, era preferibile per Pierino al fastidio di una presenza invisibile che da un momento all'altro poteva farsi evidente. Moto spontaneo di Pierino era allora chiudere il libro e nascondarlo; però sapeva quasi sempre vincere questo impulso poco dignitoso. Al più sfogliava rapidamente il libro, ritornando alle prime pagine; conosceva l'occhio pronto di Arminio Zappa che vedeva anche quando sembrava non vedere, e già gli era occorso di sentirsi dire che da un giorno all'altro leggere un gran numero di pagine era troppa fatica. — Per un così grammo risultato, — aggiungeva il tutore, e standogli dietro le spalle allungata una mano faceva scorrere in fretta tra il pollice l'indice e il medio i fogli di quel tomo in discussione. Pierino sapeva quindi come regolarsi ormai, e l'occhio di Arminio Zappa restava ingannato. Mentre il pupillo teneva lo sguardo sulla pagina, come continuando nella lettura ma senza nemmeno scorgere i caratteri, il buon uomo corrucciato misurava in su e in giù alle sue spalle la stanza, e in quell'andirivieni si rimangiava un discorso preparato. Era entrato in quella camera con l'intenzione di farlo al pupillo, e consisteva poi nella narrazione di un felice episodio dei propri commerci, o anche di uno smacco con le relative riflessioni che lo avrebbero tramutato, ove si ripetesse quel caso, in un sicuro successo. Era in conclusione uno sfogo di cui aveva bisogno; quelle vicende gli stavano diventando di troppo peso a tenerle per sé, aveva accarezzata l'idea di confidenze da farsi al suo giovine amico; questa spinta lo aveva condotto in fretta su per le scale fino a lui. Ma raggiunto Pierino, ogni spinta cadeva: anche in queste piccole realtà non rinunciava ai suoi tradimenti. Ca-

piva subito ch'era inutile chiamare il pupillo nell'orbita dei suoi interessi, e in quel libro che costui si teneva dinanzi scorgeva la maggiore resistenza; tal mucchio di fogli, che l'espressione di un pensiero legava insieme, diventava il simbolo del perché di quella insanabile incomprendimento. Percorreva la stanza in su e in giù, e a poco a poco sentiva la gioia abbandonarlo di quelle speculazioni riuscite, rimanendogli il senso d'insoddisfazione che sta alla fine di ogni scopo raggiunto, o quando si trattasse di un rischio corso e magari sofferto, anche l'importanza di questo svaniva, e i ragionamenti a cui dette luogo apparivano vacue lamentele: per un bel po' gli riusciva difficile rintracciare il centro della propria vita, l'equilibrio di cui era geloso. Se ne andava finalmente; Pierino, udendo il passo del tutore allontanarsi, aveva il sospetto della propria crudeltà.

Sempre riguardo ai libri, tutti diversi risultavano invece i rapporti del giovane col cavaliere Bettigalli. L'interesse di costui per Pierino si era acceso, o almeno sembrava, molto più tardi di quello di Arminio Zappa. Gli è che l'interesse di Arminio Zappa aveva trovato origine nell'affetto, e sarebbe esistito anche se gli anni avessero rivelato nel pupillo un'anima opaca e un'intelligenza fiacca, mentre quello del cavaliere Bettigalli si era sviluppato dalla stima in uno con l'affetto: se il vecchio intransigente non avesse giudicato Pierino meritevole, non gli avrebbe concesso né uno né l'altro. Pierino poteva ricordare i modi diversi che tenevano con lui i due vecchi amici, quand'era ragazzo e poi giovinetto, e come Arminio Zappa si indirizzasse di preferenza al cuore di lui col proprio cuore, e come invece il cavaliere Bettigalli preferisse frugarlo nella mente; egli, che non aveva mai avuto soggezione di Arminio Zappa, aveva provato invece per lungo tempo timore del cavaliere Bettigalli. Questi non gliene dava di certo motivo, né con gli atti né con le parole; anche le domande che potevano sincerarlo sulle attitudini del giovine Pierino al pensiero, gliel rivolgeva con bei modi, con dolcezze che non gli erano sconosciute specialmente quando si trattava di impadronirsi dei più nascosti segreti. Ma Pierino non si lasciava sedurre, e se rispondeva era perché non poteva fare altrimenti. Gli dava noia lo sguardo freddo del suo interlocutore che gli impediva

di amarlo; quando il cavaliere Bettigalli decise di concedere a Pierino il proprio affetto, il giovane vide lo sguardo di lui mutare: non v'era più, o soltanto, curiosità, ma un caldo tono, una premura inquieta di non bastare, che non si sarebbe detto potessero albergarvi, per cui egli subito l'amò come digià amava Zappa. Ma non ebbe coscienza, né poteva giungere a una simile sottigliezza, di aver fatto una conquista; e anzi più tardi si rimproverò la prima freddezza come una propria diffidenza, ed era viceversa la diffidenza di Bettigalli verso di lui che risvegliava la sua: la tenera età non giudica con la riflessione, ma si abbandona all'istinto, e non concede la propria simpatia a chi non mostri di volersela meritare.

In quanto al cavaliere Bettigalli dovette in seguito riconoscersi più volte contento di essersi fatto un amico giovine, e non soltanto per il sollievo di poter accasare degnamente dei ricordi in uno che li ascoltava con rispetto, o per la soddisfazione di seminare esperienze in un terreno fertile, ma piuttosto per un risultato che comprendeva entrambi questi due scopi, il quale era un nuovo e continuo impegno con cui distruggere l'ansia del tempo, e tutta la vita ne era resa più piena. Perché l'influenza di Pierino non cessava col cessare della sua presenza, o della possibilità di quegli sfoghi che, nonostante una vernice di scetticismo in Bettigalli e di saggezza in Arminio Zappa, non erano meno accorati, durava invece in ogni ora del giorno, in ogni ora del giorno poteva sorgere il problema di quel ragazzo da allevare, nella mente e nel cuore dei due tutori, e le soluzioni che si presentavano erano sogni fatti ad occhi aperti. Bettigalli, vinta la sospensione della prima incertezza, non aveva però finito di tener d'occhio il giovine amico; lo sviluppo morale e intellettuale di lui gli piaceva di sorvegliarlo da vicino, senza parere. Anche in questo campo l'accordo con Zappa non era completo, ma i due finivano col contemperare ciascuno le proprie pretese alle pretese dell'altro, e se non a parole almeno coi fatti le discrepanze risultavano sanate. Così il cavaliere Bettigalli, gentiluomo raffinato, non vedeva di malocchio che Pierino fosse addestrato da Zappa alle guerriglie dei commerci; disdegnando il beneficio dei guadagni, vedeva in esse un ammaestramento; nello stesso tempo non appena si

fu accorto della passione del giovine per la lettura gli tenne mano; i commerci, secondo lui, non escludevano che uno si rendesse conto di come gli altri vedevano le cose di questo mondo, si facesse cioè una cultura: reso tranquillo dalle facoltà di pensiero del pupillo, si diceva che questi avrebbe saputo discernere prendendo dai libri solamente quello che faceva al caso suo. Pierino poi, con l'andar degli anni si accorse come i due tutori, lungo strade diverse, perseguissero a suo favore un unico scopo: preparargli una vita felice, dargli i mezzi di riconoscere qual fosse per lui la vita più felice, e magari tentare di indirizzarlo secondo i loro personalissimi convincimenti. Restò grato di questo, ma anche si accorse che a quel tempo egli, e ciascun giovane che lo somigliasse, non desiderassero una vita fatta in un modo preordinato, questa o quella vita, ma la vita nuda e cruda, e specialmente una loro vita.

Già a quel tempo egli si accorgeva che all'insegnamento dei due tutori mancava qualcosa di cui lui sentiva il bisogno, e questo qualcosa era un bisogno di realtà; ascoltando quegli insegnamenti, gli pareva che Arminio Zappa e il cavaliere Bettigalli parlassero come gli scrittori scrivevano i loro libri; sorgeva in lui il dubbio di essere il meno ingenuo fra tutti. « Sono dei poeti », pensava fra sé e sé intendendo che operavano di fantasia, e aveva ragione: chi si mette a parlare di se stesso fa di frequente questa fine che il volgo ritiene ignominiosa. Sorrideva, immaginando di ritorcere contro Arminio Zappa le accuse che costui portava contro gli autori; però dissentiva anche dal cavaliere Bettigalli, e non era voglia di non far torto a nessuno. Gli pareva che l'opinione di Arminio Zappa che gli autori eccellenti creassero coscientemente eroi da burletta, non fosse giusta: egli era persuaso di avere scoperto dietro la figurazione di qualche eroe un dolore sincero o una gioia sincera, e come dei personaggi non fossero soltanto fiabeschi, ma tolti di peso da questo mondo per vivere entro i margini di una storia altrettanto vera. E così pure il convincimento del cavaliere Bettigalli, che si potessero trarre degli insegnamenti assistendo alle azioni degli eroi; e specialmente a udirli parlare dei loro sentimenti, o a udir qualcuno parlarne, giungere a poco a poco a conoscere gli uomini, non gli sem-

brava esatto; un uomo, è vero, gli pareva di poter arrivare a conoscere via via che la lettura progrediva, un uomo vedeva sorgere da quelle pagine, prendere forma nella sua sostanza più ignota, e era costui l'autore stesso che veniva a galla della propria opera, non quale voleva mostrarsi ma forse come era veramente; dalle vicende complesse, dalla trama inestricabile dei sentimenti e delle passioni, si scioglieva e delineava quest'uomo semplice, di questa terra, per il quale si sarebbero potute adoperare le parole precise che han sempre servito a giudicare gli uomini, e se gli eroi del libro oscillavano fra l'egoismo e la generosità, fra l'onestà e la scelleratezza, gli pareva che l'autore si sarebbe potuto definire senza incertezze egoista o generoso, onesto o scellerato. E qui faceva di nuovo apparizione in Pierino l'inesperienza, l'orgoglio, anche l'inesorabilità della giovinezza.

Questi suoi dissensi si tratteneva dal manifestarli tanto a Zappa che al cavaliere Bettigalli, e se dapprima fu per il rispetto che portava loro, e anche per risparmiarsi il fastidio se non di una discussione, perlomeno di una predica amorevole, in seguito lo fece perché si era venuto persuadendo che sarebbe stato inutile. Si era ormai reso conto che in molti argomenti le proprie idee non si sarebbero mai più incontrate con quelle dei due tutori. D'altra parte, la vecchiaia è verso la gioventù dapprima indulgente e poi, vistasi trascurata, sdegnosa, e quel timore e quell'indulgenza al principio, quindi disistima e questo sdegno, sono quanto impedisce ad entrambe, spesso e volentieri, di andarsene a braccetto. Inoltre Pierino, se si sarebbe sentito il coraggio di far parola a Zappa del proprio disaccordo, non sarebbe forse giunto a tanto col cavaliere Bettigalli. Non era uomo questi, da concedere con la sua fiducia e il suo affetto anche una sia pur moderata confidenza; la ritenutezza dietro cui celava i propri sentimenti, e che lo aiutava a far apparire il suo carattere com'egli voleva, impregnato d'egoismo e di scetticismo, barriera valida contro l'indiscrezione altrui, tratteneva anche chi avesse scoperto le sue doti di generosità e di amore dall'avvicinarsi troppo: la deferenza era il modo col quale di solito ci si presentava dinanzi a lui.

Che i rapporti di Pierino col cavaliere Bettigalli, e non soltanto a proposito dei libri, dovessero essere differenti da quelli con Arminio Zappa, risultava inoltre dall'ambiente diverso in cui vivevano i due tutori. Se la bonomia gioviale, se l'accogliente loquela di Arminio Zappa avevan luogo appropriato per espandersi nella sua casa di campagna aperta al sole e al vento, il cavaliere Bettigalli trovava tra le mura del suo palazzo pisano negate all'uno e all'altro, lo spazio chiuso e oscuro ove andar passeggiando il suo umor nero. Anche in casa del cavaliere Bettigalli Pierino aveva la sua camera, la quale dava sul didietro del palazzo, e cioè sul giardino, mentre l'appartamento del padrone di casa era ricavato tutto sul davanti e guardava nella strada che non era ampia, e in un vicolo laterale ancor più buio e più tetro. Ma Pierino adesso approfittava poco della posizione favorevole della propria camera, la quale per di più era esposta a mezzogiorno e una delle poche che nel palazzo ricevevano il sole per più ore del giorno: adesso il suo posto preferito era in biblioteca, locale vastissimo, freddo e dall'aria viziata. Polvere e stampa vi nutrivano un odore particolare che assomigliava all'ammuffito, né era da negarsi che l'umido che saliva su per le mura antiche, avesse sbocciato i suoi fiori maligni dietro le librerie. La biblioteca non era stata uno dei primi locali abbandonatigli; da ragazzo e anche da giovinetto Pierino non vi entrava che qualche rara volta, quando il cavaliere Bettigalli, che già vi si trovava in lettura, lo faceva chiamare per un motivo qualsiasi, né vi entrava volentieri; a quel tempo preferiva ancora la luce. Invadeva allora il giardino delle sue corse furiose; il giardino che non era grande, ma neppure piccolo, gli sembrava una prigione in confronto alla campagna di Arminio Zappa; le quattro mura troppo vicine fra loro rimandandoselo dall'una all'altra lo costringevano infine anelante all'ingresso del pomario, e gli aranci e i limoni nei loro grandi vasi dovevano sopportare i vandalismi di quella vita esuberante. Ma caduto infine preda della passione per la lettura, quel locale sfuggito divenne la mèta dei suoi desideri, e benché non osasse chiedere apertamente al cavaliere Bettigalli il permesso di recarvisi a suo piacimento, gli rivolse discorsi da cui quei desideri traspa-

rirono, o almeno gli sembrava, a sufficienza. Però il cavaliere Bettigalli mostrava di non intenderli, e per uno che coglieva con facilità ogni sottigliezza, pareva davvero trattarsi di un caso singolare. Pierino, accortosi finalmente che messo in presenza di quelle richieste sottintese, il vecchio accorto sapeva mutare abilmente discorso, conducendolo per strade diverse e lontanissime, pensò che il tutore non avesse piacere di lasciare in sua balia quella gran quantità di volumi non tutti adatti alla sua età, e non insistette oltre. Ma non poté fare a meno di relegare questo atteggiamento del cavaliere Bettigalli fra le altre numerose constatate contraddizioni del vecchio amico: che predicasse che i giovani vanno lasciati leggere e poi tenesse i libri sotto chiave, gli pareva meritare quell'appellativo di due pesi e due misure, dal sapore paesano, di cui Arminio Zappa faceva largo uso in casi simili, pronunciandolo con voce sdegnosa.

Cadeva in errore però, credendo questo; la ragione per cui il cavaliere Bettigalli preferiva dargli i libri di propria scelta, non era soltanto il desiderio che le prime letture del pupillo avessero una guida, e tanto meno era il timore che in mano del giovine ignaro cadessero opere audaci sia di morale che di pensiero; ove si fosse trattato soltanto di ciò, egli sarebbe stato pronto a tener fede alle proprie parole: difendendogli l'ingresso alla biblioteca egli difendeva soprattutto una parte della propria pace, una cara abitudine. Quel grande ambiente triste e malsano era stato ed era tuttora per lui un rifugio: quando voleva passare un'oretta tranquillo andava in biblioteca. Se fosse andato ad esempio nel proprio appartamento sarebbe stata tutt'altra cosa. Ce lo aveva condotto tutti i giorni, e più volte nello stesso giorno, nel pieno dell'età matura amore allo studio, e ve lo conduceva adesso che era persuaso di saperne ormai abbastanza per non aver bisogno dei libri, la forza dell'abitudine: seduto in una poltrona che conosceva il suo lavoro di una volta così bene come i suoi riposi di adesso, faceva vagare lo sguardo sulle costole dei volumi allineati lungo le pareti, e la materia contenuta in essi poteva venirgli alla mente solo che lo volesse, ma difficilmente tirava abbasso quel libro su cui era posata la sua attenzione. Stava nella poltrona respi-

rando quell'aria carica di cultura, e nell'inerzia voluta trovavano alimento le fantasie buie della solitudine, delle quali egli si creava una compagnia. Restava in soliloquio con esse più che poteva; chi lo disturbasse non sapeva di rompere un colloquio, di intromettersi in un cerchio di persone che si facevano reciproche confidenze, e restava meravigliato dello scoppio di un'ira che niente giustificava così impetuosa. Concedendo al pupillo il permesso di recarsi in biblioteca a suo piacimento, Bettigalli capiva che verrebbe a sacrificare la propria abitudine, per cui restava sordo alle timide richieste di lui non soltanto, ma anche ai consigli della ragione e ai suggerimenti della coscienza, che rimproverandogli il proprio egoismo, gli mostravano come fosse suo dovere accontentare Pierino. Finalmente si decise, e per giustificare a se stesso la sua risoluzione così contraria ai propri interessi, tirò in ballo la responsabilità che gli toccava, di quella parte così delicata dell'educazione del pupillo; questi poteva immaginare una sfiducia del tutore verso di lui, e Bettigalli pensava invece che ai giovani bisogna mostrare fiducia, come a tutti da cui si attenda qualcosa che dovrà nascere dai loro mezzi. Concedendogli il permesso bramato di andare in biblioteca quando volesse, si ripeteva che obbediva soltanto alle sue idee; incominciò anzi a rimproverarsi di averlo ritardato di tanto. Che causa unica della decisione fosse stato invece l'affetto per Pierino non lo sospettò neppure; gli sarebbe parso un sentimentalismo, ed egli era troppo persuaso che i sentimentalismi non potessero trovare, nonché vita, neppure alloggio presso di lui, per nutrire questo dubbio. Invece la causa era solamente quella; a nessun'altro e per nessuna ragione egli avrebbe fatto sacrificio delle proprie abitudini. Egli teneva tanto ad apparire egoista, ma un poco lo era veramente, a meno che non si convenga di ritenere egoismo questo vizio dell'animo soltanto allorché ci impedisce di prodigarci verso le persone di cui ci è utile possedere la stima, permettendoci di mostrarci inesorabili verso chiunque altro senza cadere in colpa, il che diminuirebbe di molto il numero degli egoisti con vantaggio della morale.

Preso questa decisione, il cavaliere Bettigalli non volle però metterla ad effetto senza darle anche esteriormente quel-

l'importanza che aveva, e se non si trattò di una cerimonia, il tono che resse i discorsi del tutore, e i suoi atti, fu alquanto solenne. Gli è che anche in questa vicenda che si poteva risolvere con due parole egli volle applicare i propri principi, i quali consigliavano di insegnare ai giovani a dare importanza anche alle piccolezze, tanto in bene che in male, il che aiuta a riflettere, a distinguere, poiché se si comincia a passare sopra alle cose da nulla, si finisce col lasciarci trascinare dalle enormità senza attribuirgli alcun peso. Aggiungeva inoltre che bisognava fare la sua parte anche all'occhio, intendendo in questo caso l'apparenza, poiché se i giovani sanno giungere difficilmente al fondo dei pensieri è obbligo aiutarli con ogni mezzo, e uno dei mezzi più efficaci è colpirli nell'immaginazione. — Incominceranno intanto col ricordare, e nel futuro i ricordi raggiungeranno radici profonde, — diceva. Ma anche questi suoi principi erano nati dalle sue attitudini, a cui egli dava veste di pensiero in buona fede: si creava leggi secondo le proprie necessità. Era a lui che piaceva di gonfiare le cose, era lui enfatico e pedante; le regole che enunciava erano nutrite di questa sua sostanza che mascheravano interessi e impegni filantropici; la sua cura più continua e gelosa sembrava quella di raddrizzar le gambe agli storpi. Gli amici di lui i quali, nonché riflettere prima di fare, non si davan cura neppure dopo fatto dei perché di un risultato, gli stavano di fronte allibiti come davanti a un mago fortunatamente benigno.

Una mattina dunque, mentre Pierino se ne stava alla finestra della sua camera, tenendo un libro aperto sul davanzale e distribuendo i suoi sguardi tra le pagine e la vista che la finestra gli offriva, la quale era quella del giardino e di una distesa di tetti ineguali, e all'orizzonte, di un cielo marino, il cavaliere Bettigalli entrò in quella stanza dove difficilmente metteva piede, per cui bastò la sua presenza a far comprendere al giovane pupillo ch'egli aveva da dirgli qualcosa che gli premeva molto. Per cui Pierino si tolse da quella posizione tutta giovanile del leggere alla finestra, e levato anche il libro di sul davanzale, si fece incontro al tutore tenendone il segno con l'indice. Il tutore intanto dava una occhiata in giro; sembrava interessarsi a come il pupillo si fosse accomodato in quella ca-

mera che prima di diventare la sua era stata dei forestieri, e che nei primi tempi che il ragazzo Pierino l'abitò era tuttora dei forestieri; soltanto quando la presenza di lui nel palazzo fu più fitta e continua quella camera incominciò a designarsi col nome di Pierino; dava un'occhiata in giro, e quasi non gli pareva d'essere in casa propria, il che gli avveniva di sovente recandosi in ambienti non familiari. Ma la camera non lo interessò a lungo; ciò che avrebbe potuto condurlo ad osservazioni, e cioè indizi di un gusto personale del suo giovane abitatore, mancava completamente. Pierino era ancor troppo giovane per badare all'aspetto di dove vivesse e poi non avrebbe osato toccare dei mobili che non erano suoi. Il cavaliere Bettigalli sedette nella poltrona che il giovane si era fatto premura di avvicinarli; Pierino, posato il libro sul tavolo, stava davanti a lui con le mani dietro la schiena.

— La tua passione per la lettura, — incominciò il bravuomo, e guardava il pupillo con l'attenzione di uno che interroga, — la quale mi si palesa non come capriccio ma come serio impegno, di grande profitto per la tua educazione, mi ha persuaso di mettere in pratica un'idea che da tempo vò rimuginando. Credo che il momento adatto sia giunto. Dell'importanza di questa idea che ti riguarda non vorrei farti parola; te ne avvedrai tu stesso non appena ti avrò detto di che si tratta. Soltanto voglio dirti che spero che non mi farai pentire di questa fiducia che sto per dimostrarti.

Levò l'indice all'altezza della fronte, poi l'abbassò puntandolo contro il pupillo, e intanto il suo sguardo perdeva l'aspetto della severità, si vestiva di un sorriso buono e malizioso: convintosi di quanto gli restava a fare, ogni traccia di dispiacere per quell'abitudine a cui spontaneamente rinunciava era sparita, lasciando in lui solamente la soddisfazione che la certezza di dare una gioia a Pierino gli procurava: quel sorriso saliva nel suo sguardo dal cuore a significare questa soddisfazione. Era lui che stava in attesa di una notizia gradita; prolungando il silenzio già sentiva la prossima gioia di Pierino diventare gioia propria. La sua età era da tempo quella in cui si può essere felici procurando la felicità degli altri. Intanto il sorriso gli percorreva in parte e in senso inverso il cammino

fatto per giungere allo sguardo: gli scendeva alle labbra. In quel mentre si sporse, afferrò il pupillo per l'orlo dell'abito, se lo tirò vicino. Alzò di nuovo l'indice, lo appoggiò contro il petto di lui; sorrideva oramai apertamente.

— Indovina, — disse infine, — indovina di che si tratta.

Pierino però aveva già capito, e sino dalle prime parole di Bettigalli: poter entrare in biblioteca a suo piacimento era quanto bramava di più in quei giorni, per cui il pensiero gli andò subito al permesso che non aveva mai avuto il coraggio di chiedere; ma nello stesso tempo quel forte desiderio gli fece temere di essere in errore, sicché quando Bettigalli gli annunciò quanto aveva deciso, egli aveva già finito di sperare. Per cui la contentezza di cui dette immediatamente prova fu sincera, e più che mostrarsi esplose: fece dei salti, batté le mani, e se non fosse stato che in nessuna occasione veniva abbracciato dal tutore, neanche allorché arrivava dalla campagna o ripartiva, gli avrebbe gettate le braccia al collo. Quando si rammentò della ritenutezza, della dignità dei modi che gli erano sempre predicate dal tutore, era ormai troppo tardi per rimediare a quelle manifestazioni di una gioia fanciullesca: per esse, il cavaliere Bettigalli si era già sentito ripagato del proprio sacrificio. Pierino aspettò invano a testa bassa un rimprovero che non venne, nonché formulato, neppure pensato. Il subitaneo, intimorito silenzio di lui, fu però causa che anche il cavaliere Bettigalli ritornasse ai tratti normali. Giudicò di avere lasciato sufficiente sfogo al pupillo; se fosse stato sufficiente a se medesimo non volle indagare; egli non si piegava ad ammettere le proprie debolezze. Smorzò il sorriso, si levò dalla poltrona; gli parve anche che fosse suo obbligo rammentare di nuovo a Pierino quanta importanza assumesse per la sua educazione lasciare in sua balia quella grande quantità di libri, ma non credette necessario di farlo a parole; aveva altri mezzi a sua disposizione, più toccanti. Poiché tutto non era ancora finito, questa specie di investitura comportava ulteriori cerimonie. Si alzò, passò davanti al pupillo e si avviò all'uscio. Di sulla soglia, voltandosi lo invitava a seguirlo.

— Andiamo, — gli disse, — andiamo a prendere la chiave.

Uscì seguito dal giovine.

La chiave avrebbe anche potuto portarsela dietro e risparmiarsi quest'altro viaggio alle sue stanze dacché la sua risoluzione non era sbocciata all'improvviso; prendendosi di camera poco prima, gli sarebbe stato da nulla toglierla da quello scrignetto dove la conservava e mettersela in tasca, ma sarebbe stato renderne la consegna a Pierino troppo nuda; il sistema da seguire era un altro. Allo scrignetto v'andò lo stesso, ma fu per la ragione opposta, per riporvi anche la propria, che teneva di solito nella tasca dei pantaloni. Si avvicinò allo stipo ov'era uso tenere gran parte delle bagattelle che durante il giorno, e un giorno le une un giorno le altre secondo quel che avesse da fare, gli occupavano le tasche; fece giuocare un segreto voltando verso il muro una statua; un piano laterale, abbassatosi senza rumore, mostrò un cassetto, e nel cassetto lo scrigno. Lo tolse da quel ripostiglio, lo portò sopra un tavolo vicino, lo aprì; sopra il velluto rosso posavano altre due chiavi simili alla propria e che servirono fino allora di ricambio; aggiunse la propria a queste due, badando che stessero sullo sfondo porpureo in bell'ordine, rimise tutto a posto; il piano, rialzandosi, aveva nascosto quel tesoro. Era quel tesoro verso il quale conduceva adesso Pierino.

Percorsero un corridoio lungo e freddo dove l'eco dei loro passi ebbe agio di precederli, attraversarono un'anticamera egualmente fredda e egualmente deserta; l'abbandono che sembrava posare su questo palazzo di Bettigalli era un'altra differenza che si mostrava a Pierino tra le case dei due tutori. L'attività che riempiva di un viavai e di voci la fattoria di Arminio Zappa, metteva sui volti di chi vi abitasse un'espressione cordiale, invitante; il rispetto medesimo dei servi ne era pervaso, e anche i caratteri più difficili, vi si liberavano, dopo un breve soggiorno, dei loro acidi umori. Nel palazzo pisano invece, silenzio e ozio lasciavano vuote di ogni suono le sale d'apparato e ogni ambiente minore; i domestici avevano le loro stanze a pianterreno, che davano sopra una corte, da cui si usciva per una porticina sopraelevata di tre gradini nel vicolo; in quelle stanze costoro conducevano una vita che rimaneva sconosciuta

agli ospiti della casa, e forse anche al loro padrone. Per vederne qualcuno occorreva chiamarli o che qualche servizio li conducesse; di loro iniziativa non apparivano. Occorreva tirare un cordone di seta del colore delle tappezzerie che risvegliava per tutto un lungo cammino il tremito metallico dei fili e il gemere delle leve rugginose all'angolo dei muri, finché quel gesto non giungeva a destinazione, movendo i rintocchi di una campana bronzea, grosso apparecchio dall'apparenza chiesastica. Di lì a poco qualcuno veniva, presosi da quelle stanze basse e sconosciute, qualcuno che nel volto incartapecorito mostrava di essere fatto apposta per servire in quella casa. Pierino ricorreva di rado al cordone di seta per terrore di quei volti.

Uno di essi ne incontrarono anche adesso; lasciata l'anticamera, avevano incominciato a scendere le scale che costui le saliva, ed era il più celebrato dei servi, il cameriere Cecco che si appiattì contro il muro ed inchinò; per i servi, l'autentico naturale del cavaliere Bettigalli rimaneva sconosciuto, affiorava solamente il carattere difficile che li guidava con le verghe. Frattanto i due, tutore e pupillo, giungevano alla stanza dello stipo; mentre il cavaliere Bettigalli si avvicinava senz'altro a quel mobile dei segreti, Pierino discreto si trattenne sul limitare. Ne lo tolse la voce del tutore che lo chiamava a sé; la discrezione del pupillo contrastava per il momento con i suoi progetti. Poi che l'ebbe accanto, incominciò la manovra dello stipo, e i suoi gesti ritrovarono per l'occasione la solennità di una lentezza che l'uso ripetuto di quel mobile aveva da tempo bandito; ciò che vi poteva essere di solleticante nell'adoperare i segreti dello stipo, era ormai svanito per il cavaliere Bettigalli che lo teneva come un mobile qualunque, però egli conosceva la suggestione che poteva dare a un neofita. Era una suggestione a cui egli stesso fu sensibile un tempo; ma ciò che egli chiudeva allora in quei cassetti difesi da un apparecchio ingegnoso, non erano freddi oggetti, ma vivi, erano sentimenti e passioni, quegli oggetti seguitavano allora un loro linguaggio da quei velluti su cui furono deposti. Una simile suggestione ricercava adesso sul volto di Pierino non appena aveva compiuto uno di quegli atti che porterebbero alla luce le tre

chiavi sullo sfondo cardinalizio; il giovane guardava quel mobile che gli era apparso sempre chiuso, svelare a poco a poco i ripostigli con un gemere sordo e anch'esso misterioso. Vide la statuina del pastore zufolante voltarsi verso il muro, mostrando senza ritegno il dorso intagliato alla buona su cui un po' di polvere restava sempre raccolta, vide la parete sottostante abbassarsi, sparire scivolando sopra guide nascoste, scoprire una cassetta che non si sarebbe detto potesse trovarvi spazio; la cassetta, aperta dal cavaliere Bettigalli con una delle tante chiavi che gli riempivano le tasche, svelò lo scrigno, che fu tolto dal suo luogo e messo sopra quel tavolino di poco prima da quelle medesime mani amorevoli e riguardose. Pierino aveva seguito il tutore; adesso gli stava di fronte e in mezzo ai due posava lo scrigno.

— Bisogna custodire con ordine le cose, — parlò allora Bettigalli, — e specialmente le chiavi, che sono quanto ci aiuta a difenderle e anche un simbolo della proprietà. Io non lascio mai in balia dei servi le chiavi, e ti consiglio di fare altrettanto quando sarai padrone. Per intanto la chiave che ti darò me la riconsegnerai ogni sera, e la deporremo qui dentro, dove è sempre stata. Non si smarrirà.

Alzò il coperchio e apparvero le tre chiavi.

— Prendine una, — disse, e lui stesso ritolse la propria, ch'era la più lucida e usata. Pierino allungò la mano, sentì sotto le dita il morbido velluto del fondo rosso, e quanto stava facendo gli fu presente con una severità che se fosse stata conosciuta dal tutore lo avrebbe reso soddisfatto. Qualche tempo dopo, ripensando alla propria commozione di quel giorno, Pierino doveva deridersi e incolparsi di fanciullaggine. « Fui una femminuccia », disse di se medesimo, e la cerimonia dell'investitura gli parve solamente un gesto maniaco di quel bravuomo di Bettigalli. Non si rendeva conto di quanto di umano poteva albergare in quella commozione e in quelle manie, non gli riusciva di ricondursi a quel momento in cui l'uno e le altre ebbero la loro giustificazione, esistettero senza ridicolo: le immaginava come se esistessero adesso, e così non poteva capirle. Egli inoltre, come la gran maggioranza degli uomini, soffriva la vergogna della virtù che nasce nell'uomo nella giovinezza e

l'accompagna sino all'età matura; quella commozione testimoniava di un animo sensibile al bene, e così era sufficiente a dargli un senso di fastidio ripensandola a tanta distanza. Sentì sotto le dita il morbido velluto dal colore cardinalizio e insieme il freddo del metallo; sollevò dal fondo quel freddo metallo e lo tenne sul palmo aperto della mano tètida che lo addolcì. Si trovò improvvisamente impacciato, possessore di quella chiave a cui si attribuiva una tale importanza; avrebbe voluto dire qualcosa al cavaliere Bettigalli, capiva che sarebbe stato necessario ringraziarlo di nuovo, pronunciare parole atte a renderlo tranquillo sull'uso ch'egli si riprometteva di fare della biblioteca, ma non riusciva ad incominciare. « Penserà che sono sconosciute », si tormentava, e intanto rimaneva col braccio alzato e con quella chiave in mostra sul palmo disteso; in quel mentre che Pierino stava in tal modo assorto, Bettigalli rimetteva le scarabattole al loro posto; la statua del pastore zofolante tornò a far vedere il volto ingenuo e la cornamusa rigonfia sul petto villosa di lana caprina.

L'armeggiare del tutore fu finito che Pierino non aveva ancor fatto parola; quando Bettigalli si mosse e passandogli innanzi e dirigendosi verso l'uscio, mostrò di nuovo la strada, disse di nuovo: — andiamo, — il giovine sentì il dispetto e la mortificazione del proprio silenzio e insieme ch'era ormai tardi incominciare un discorso. Gli si mise alle calcagna, e quel piccolo viaggio che li separava dalla biblioteca, fu compiuto in silenzio.

L'uscio era grande, a doppio battente borchiato; il suo aspetto era sufficiente indizio dell'importanza di quanto si trovava al di là. Il cavaliere Bettigalli si fermò, e fattosi in disparte fe' cenno a Pierino di avanzare.

— Apri, — gli disse, e appoggiata una mano al battente si preparò a pesarvi e a spalancare non appena la chiave avesse girato nella serratura. Pierino adempì all'incarico senza far motto, e sospinto alle spalle dal cavaliere Bettigalli, varcò per il primo la soglia.

La luce, giungendo dalle finestre incassate nei muri profondi, non illuminava interamente l'ambiente, lasciando spazi ed angoli oscuri: la parte superiore delle librerie si perdeva in

un buio grigio che interrompeva l'oro di qualche rilegatura di pregio. Incominciando dalla sua destra, il cavaliere Bettigalli prese a descrivere al pupillo l'ordine dei volumi, ch'egli aveva riuniti secondo quanto gli indicava l'esperienza e tenendo d'occhio la materia, soprattutto. Finito il giro lento e illustrativo, battuto e ribattuto su quanto più gli premeva che il giovine sapesse, gli indicò una poltrona che voltava di tre quarti lo schienale alla sorgente di luce e: — te la raccomando per la lettura di giorno, — gli disse, ch'egli l'aveva provata e riprovata e ne era rimasto contento. Inoltre la sua indicazione aveva lo scopo di salvaguardare la propria poltrona, situata non lontano e a mezza strada tra le due finestre e il grande tavolo centrale; gli sarebbe piaciuto di rimanere l'unico ad usarne. Però per il momento i suoi timori risultavano infondati; doveva passare del tempo prima che il pupillo prendesse tale familiarità con quell'ambiente da permettersi di usare la poltrona del tutore; mirandola vuota e consunta ai braccioli, Pierino si fingeva il bravuomo portato alle prediche sedervi, e non esservi posto per lui sul damasco di buona tessitura.

— Te la raccomando per la lettura di giorno, — ripeteva il cavaliere Bettigalli. — Però immagino che qualche lettura d'impegno andrai a farla nella tua camera, — aggiunse, e la sua voce espresse più che un'ipotesi, un convincimento; digià pensava di servirsi della biblioteca nei momenti in cui il pupillo ne fosse assente; nell'immediato futuro, trovandovelo non entrava, e d'altra parte Pierino dovette accorgersi come la propria discrezione gli impedisse di sostarvi allorché il tutore digià la occupasse; a volte, incontrandosi sull'uscio presisi dalle loro stanze diverse, simulavano un breve daffare, si limitavano a deporre o a prendere un libro, e poi uscivano entrambi ritornandosene là di dove si erano partiti; la biblioteca restava vuota, inutilizzate le due poltrone, e il rombo dell'uscio rinchiuso si chetava a poco a poco fra le quattro pareti degli scaffali sovraccarichi. Ma per questa prima volta il cavaliere Bettigalli aveva voluto fare le cose in regola, per cui consigliata la poltrona volle dare modo a Pierino di adoperarla subito, e in uno mettere il pupillo a una prova che considerava del fuoco riguardo alla maturità di una mente giovanile. Prese

la scala che serviva a raggiungere le file più alte degli scaffali, e rifiutando ogni aiuto senza alcuna apparente fatica se la portò dove sapeva lui e con sveltezza salì. Pierino dal basso lo vide raggiungere l'ultima fila, trarne un libro; prima di iniziare la discesa, voltandosi, da quell'altezza ne fè cenno al pupillo con poche parole.

— È questo un libro, — disse, — che ti diventerà; però ti dovrebbe dare anche da pensare. — Gli ammiccò con aria furba. — Sarò curioso, dopo che l'avrai letto, di conoscere le tue impressioni.

Ritornò abbasso reggendosi ai pièli con una mano sola, e l'altra teneva sotto il braccio quel tomo; cauto mise piede a terra. Movendosi verso la luce mostrò quindi al pupillo di che si trattasse. Era, e c'era da immaginarselo conoscendo i suoi gusti, il *Candido* volterriano; egli considerava questo libro non soltanto uno dei più piacevoli e veritieri, ma anche quello che meglio d'ogni altro gli avrebbe potuto offrire la misura di quanto il suo giovane pupillo fosse preparato a pensare e a distinguere con indipendenza: tale narrazione, che posava sopra una serie di equivoci, riusciva la più adatta a trarre in inganno uno spirito grossolano, e a muovere invece gli intelligenti sulle tracce di una satira gustosa; che potesse essere anche amara ed ingiusta forse non pensava. Il cavaliere Bettigalli mostrò e consegnò il libro al pupillo, e non fu contento finché non lo vide, seduto nella poltrona consigliatagli, voltati i primi fogli e il frontespizio, iniziare la lettura. Soltanto allora lasciò la biblioteca; Pierino lo vide andarsene un po' più curvo e un po' più vecchio.

Si trasse i battenti borchiatati dietro le spalle, e veramente si sentì un po' più vecchio e più stanco; gli parve di aver abdicato almeno in parte a una delle sue potestà di tutore, e si disse che presto dovrebbe abdicare a tante altre; questi avvenimenti, imposti da circostanze inevitabili, chiudevano un'epoca della vita, la relegavano tra la polvere; aiutando il proprio pupillo a diventare uomo, il cavaliere Bettigalli aveva coscienza che lo allontanava sempre più da lui non soltanto, ma anche che aiutava il tempo ad aumentare la propria canizie. Sostò un attimo nel corridoio largo e buio, e si tenne appoggiato allo sti-

pite di quell'uscio che aveva pur allora richiuso: sostò un attimo che fu bastevole a fargli sentire pungente la solitudine e che forse egli aveva sbagliata la propria vita, la quale dubbiosa costatazione risvegliò una pietà verso di se medesimo e verso il destino degli uomini che possedeva la sua dolcezza. Quindi riprese il cammino. E se ne andava in questi pensieri melanconici e vi trovava sfogo, se ne andava per le scale oscure e vuote, mentre la gioia di poco prima dell'improvvisata a Pierino declinando già mostrava la contrastata vita, l'alto e basso dei sentimenti nei temperamenti inquieti, e il buio che si faceva dentro di lui era appena ammorbido da quella melanconia, quando un incontro col servitore Cecco fu sufficiente a distruggere le ultime difese di una giornata ormai funerea. Cercò un pretesto: scattò, e le sue grida si levarono sempre più acute sotto le volte capaci, abili a ripercuoterle in eco di ambiente in ambiente. Cacciò infine Cecco tremante e muto; e lui, i guasti di quell'improvviso malcontento e di quella desolazione corse a placarli nella stanza dello stipo: si udì lo sbatacchiare degli usci allontanarsi a poco a poco. Ma fino a notte nelle stanze basse della servitù si parlò sottovoce, e per più giorni, la minaccia di un uragano sempre pronto a scoppiare, rese ancor più deserto e silenzioso del solito quel palazzo in apparenza abbandonato.

Pierino rimasto solo nella gran poltrona, fu lungi dall'immaginarsi la tragedia in cui si dibatteva l'animo del tutore. Sparito il cavaliere Bettigalli, taciuti i suoi passi nel corridoio, anche il pensiero di lui lasciò libero il pupillo, che dette mente ad altre proposizioni che gli venivano suggerite dalla vicenda inattesa di quella mattina. Interruppe anzi la lettura alla seconda riga della prima pagina, né andò innanzi per quel giorno. Stava seduto e guardava intorno a sé, finché l'ozio lo lette in balla dei sogni. Vagava sopra le loro nuvole mendaci, e quel locale vastissimo e severo che lo eccitava con la promessa di mondi ignoti, mutava di volta in volta, assumeva aspetti diversi, e una parete si apriva che mostrava la campagna di Arminio Zappa: socchiudendo gli occhi, corrugata la fronte, Pierino si sforzava di far convergere le forze della memoria intorno alla figurazione di quegli episodi immaginati

dei quali egli era il protagonista eroico, perseguiva le ombre acciocché si vestissero di carne e di ossa.

Quel libro però lo lesse il giorno dopo e i successivi, e dopo quello, altri libri del medesimo sapore che gli erano indicati dal cavaliere Bettigalli lo tennero avvinto, finché un fiuto gli nacque, che gli permise di scovarseli di propria iniziativa. Erano letture che gli lasciavano ingombri per molto tempo l'animo e la mente; di ciascuna di esse qualcosa restava in lui, per cui egli si venne a mano a mano modificando, e non soltanto nel carattere ma in quelle essenze più importanti e profonde che l'anima riassume: insieme al cavaliere Bettigalli, a Arminio Zappa e a coloro cui era vissuto vicino nell'infanzia, molti altri sconosciuti che avevano adoperato la loro vita a mettere il nero sul bianco, si ebbero l'incarico della sua formazione. Egli di ciò non si avvide che più tardi, quando un bel giorno si scoprì diversissimo; ma come fosse prima non riuscì a ricordarselo; c'era soltanto di fronte a lui, indiscutibile e reale, questa differenza. Poteva ricordarsi di gesti ed episodi, ed anche di pensieri e di sentimenti che vi si riferissero, ma anche di questi pensieri e di questi sentimenti si ricordava come ci si ricorda di avvenimenti esterni: sapeva che aveva sofferto della tale vicenda e gioito della tal'altra, ma gli sfuggiva come fosse giunto a quella sofferenza e a quella gioia. Sopra tutto gli sfuggivano le risorse del proprio intelletto in quel tempo. Intanto tali letture gli avevano montato un po' la testa, e in quel modo che era adatto al suo temperamento, alla sua educazione e alla sua intelligenza, cioè rafforzandolo nell'orgoglio; il pessimismo e lo scetticismo coi quali aveva visto rappresentata la natura umana in quei libri, lo aveva inoltre messo in sospetto verso gli uomini, mentre la coscienza di tenersi guardingo lo convinceva di riuscire a comprenderli, aumentava la sua fiducia in se medesimo. Era questa fiducia, che sconfinava e si consolidava nell'orgoglio, che nel futuro gli avrebbe forse procurato un gran daffare, ma per adesso tali nebbie lontanissime non apparivano nemiche e lo sguardo che le frugava riteneva inutile ammantarsi di cautele, lo sguardo ardito di Pierino all'uscire dall'adolescenza.

1933

ALESSANDRO BONSAITI

Guglielmo Alberti, *Interno*

Guglielmo Mori Ubaldini degli Alberti della Marmora (Torino, 1900 – Firenze, 1964). Scrittore e critico letterario, inizia a collaborare con le riviste letterarie negli anni Venti. A partire dal 1924 diviene una presenza costante nella rivista di Gobetti «Il Baretto» e dal 1926 inizia la sua collaborazione con «Solaria». Interessato al cinema inizia a frequentare assiduamente Roma, dove nel 1932 viene chiamato come aiuto direttore da Emilio Cecchi presso la casa cinematografica Cines e, negli anni seguenti, assume l'incarico di sceneggiatore e aiuto regista in diverse peccolicole (ricordo qui *Cento di questi giorni*, *Una romantica avventura*, *T'amerò sempre* e *Un colpo di pistola*). Dopo il soggiorno statunitense iniziato nel 1938 e lo scoppio della seconda guerra mondiale, Alberti si rifugia in Svizzera, a Friburgo, (tra il 1943 e il 1945), dove inizia a coltivare una nuova visione religiosa indirizzata in un'ottica di rinnovamento sociale. Rientra a Firenze al termine della guerra e abbandona il cinema per dedicarsi alla scrittura. Tra le sue maggiori opere si annoverano: *Oreste. Cronache di moralità provvisoria a cura di Pilade* (1926); *Fatti personali* (1958) e *Alessandro Manzoni. Introduzione allo studio della sua vita e delle sue opere* (1964).

Pubblicazione: edito in «Solaria», a. IV 1929, fasc. 1, pp. 15-30.

INTERNO

a mia sorella.

La bambina aspettò di sentire il ciabattio della balia svoltare all'angolo del corridoio, poi sporse il capo dalla porta socchiusa: nessuno. Nella stanza ancora in penombra la sorellina dormiva; il suo fiato si ruppe un istante in un breve sussulto, poi riprese uguale e lieve. Allora la bambina s'infilò nel più stretto interstizio possibile — la porta mise un cigolio. Un arresto. Un'altra cauta pressione ed era fuori. Raggiunse guardinga le scale e si mise a scendere affrettatamente. I cugini erano partiti la sera innanzi, ma subito dopo l'avevano messa a letto e il ricordo poteva confondersi con un sogno. Non c'era caso di ritrovarli nell'atrio come al solito? Quasi certa di no, fra l'incertezza e la speranza, più che altro era una strana curiosità a spingerla. E a rischio d'inciampare sforzava il moto delle gambucce giù per quei gradini tanto alti, che ormai da un pezzo non scendeva più zoppiconi, uno alla volta, senza tuttavia esser ancora riuscita a raggiungere la disinvoltura dei *grandi* e neppure dei cugini, che di poco l'erano maggiori, campioni impareggiabili di forza e destrezza ai suoi occhi, eroi legendari, quasi semidei. Ma a ogni gradino, a ogni suo passetto, il vano delle scale risonava più vasto, e diveniva più sensibile il vuoto del grande atrio al pianterreno, bacino centrale dove sboccava denso dalle varie sale comunicanti un silenzio tanto insolito a quell'ora. All'ultimo gradino la bambina non aveva più dubbi, non era un sogno. Del resto mica ci aveva contato sul serio di ritrovare i cugini che proprio da quella

porta a vetri erano usciti entrambi la sera innanzi cogli zii, poi saliti sull'automobile che li doveva ricondurre alla loro lontana città; mentre lei rimaneva tutto l'anno in villa. Questa sua solitudine era dunque normale, quella solita di tutto l'anno. La nascita della più piccina nello scorso inverno non l'aveva rotta, anzi, passato il divertimento della novità, forse accresciuta. Ma ora che accennava a riavvolgerla dopo quella giocosa partita a tre dell'estate stentava a ravvisarla, ed esitava a cedere ai suoi richiami che le parevano d'una estranea. Un disorientamento non dissimile si prova certe volte, nell'ascoltare una sinfonia o un quartetto che vanno eseguiti senza interruzione, durante le misure di trapasso fra due tempi — fra un *allegro*, poniamo, e un *andante* dai temi già prima svolti — che impigliano in un curioso disagio e fanno supporre un tempo non segnato per errore sul programma o di aver per distrazione perso il filo. Il ritmo che ci ha portato fin lì, ne vibriamo ancora, ma a vuoto: la sua efficacia tonificante è cessata colla sonorità del tema. E spaesati tardiamo ancora a riconoscerci nel flusso dell'ondata iniziale, che già ne siamo stati ripresi, inavvertitamente. Ora, questa partenza dei parenti ch'era motivo di rincrescimento per i padroni attizzava nella servitù una sarcastica gioia rabbiosa. E quasi a precipitare la conclusione di un periodo di *maggior fatica irrompevano tutti in una rara comunione di zelo clamorosamente ostentato nelle stanze abbandonate, scostavano i mobili, arrovesciavano i cassetti, sciorinavano lenzuola, sbattevano materassa, come in cerca di tesori da spartire che li compensassero della povertà delle mancie. La balia non aveva voluto mancare a questa manifestazione di stizzosa fratellanza: la pigliava come una buona occasione per smentire le accuse della padrona di « non dare mai una mano » e approfittando del sonno della più*

piccina, era ora colle mani sui fianchi il centro ozioso animatore e loquace di quell'orgia trionfale di polvere a nubi tra i mobili *per aria*, colla quale il personale sfogava i suoi conati di sovversivismo colla legale apparenza di ottemperare a un ordine. Questo fatto perciò che aveva permesso alla bambina di sfuggir di mano alla balia come se ancora vigesse il regolamento estivo e straordinario che le concedeva di prendere il caffelatte coi cugini in sala da pranzo, era poi la miglior riprova della loro partenza: tuttavia e proprio per il medesimo motivo non era tornato in vigore il regolamento ordinario che prescriveva il caffelatte in camera della più piccina. Ci voleva l'intervento della mamma a ristabilire l'ordine e non sarebbe mancato: balia e bambina avrebbero diviso i rovesci di una lavata di capo, e per essere denunziato come intempestivo e falso il suo zelo la balia ne sarebbe uscita vieppiù convinta che « ad accontentar la padrona il diavolo ci avrebbe rimesso la coda ». Nessuna sorpresa dunque nella bambina a ritrovarsi sola: la speranza dal risveglio in qua non era stata più che altro un gioco? Ma ad avvanzar per l'atrio era come se s'immergesse in un elemento via via sempre più stupefatto: tanto che camminava in punta di piedi, e poi, ferma, sospesa, eccola in ascolto. Così era rimasta anche la sera innanzi finché all'ultimo svolto del vialone l'automobile non aveva fatto sentire un più rapido sbatter d'ali, poi più nulla, e l'avevano messa a letto. E ora non si protendeva a sorprendere nessun'eco, tanto impossibile, sapeva, anche lontanissima di quella migrazione, nè più impossibile ancora di un rombo che allargandosi a spire su per la salita le riconducesse i cugini sui piazzale — ma colla certezza che fino all'anno seguente non sarebbero tornati, ecco che la giornata non tanto si levava su di un mare deserto secondo una facile previsione d'ogni

traccia di eroi, quanto sorprendevo lei rimasta sola a riva e che non sventolava neppur più il fazzoletto e la sommergeva a poco a poco tutta colla marea di una nuova, ricca, misteriosa presenza. La casa intera era permeata da questo silenzio uguale e fermo, e i vaghi rotti rumori di quei di sopra in faccende lo accompagnavano come il rotolio sordo della risacca. Tutto ciò confusamente sentiva la bambina nella sua beata incoscienza, tesa in una singolare attenzione per quelle battute trasognate che non finivano di preludere a chi sa che. Abbassò lenta il capo, e appena s'era intravista riflessa col suo grembiolino rosa nel marmo nero del pavimento che una porta s'aperse, ed entrò il nonno. La bambina a salterelli volò verso il vecchio.

— Buongiorno, nonno.

— Dio ti salvi, bambina — rispose quello senza cavarli di bocca il virginia e le carezzò il capo: poi appoggiandosi al bastone tutto nodi, quasi un randello, raggiunse a passi strascicati la poltrona accanto al pianoforte. La bambina lo seguì come un accolito, più che non lo accompagnasse; e rimase a considerarlo finchè, rintracciato a tastoni sul tavolo il solito piattello e posatovi all'orlo il virginia, non si fu tutto raccolto a gambe incrociate e braccia conserte sul bastone. Stava andandosene quando il vecchio riaperse bocca per dire:

— Sono partiti, eh!

La bambina si volse: i gesti, le mosse per la casa di quel vecchio incamminato verso i cento anni erano tanto previsti che nessuno in famiglia ci badava più. « È cieco e sordo, poveretto » spiegavano agli estranei, come per non dir peggio. « Non parla più ». Ma poi quell'alludere compassionevole e quasi indifferente alle sue manie puntualmente disposte secondo un orario che appena variava colle sta-

gioni, faceva dubitare se non temessero di riconoscervi piuttosto la grandezza di un rito, e difatti come per tacito accordo evitavano che, discorsi o atti, nulla d'importante lo raggiungesse, quasichè a un contatto cecità e sordità e il mutismo si rivelassero per sapienti finzioni, e dalla sacrosanta eminenza di tanti anni, fluente per il candore di quella barba un oracolo non li dominasse tutti coll'autorità del sopravvissuto. Poichè tanti gli erano morti a poco a poco intorno: moglie, figli, nipoti, e i parenti rimasti di qualunque generazione lo chiamavano tutti nonno. La bambina aveva passato molte ore a giocargli sola accanto senza udirne mai la voce altro che quando al suo *buongiorno* e *buona notte* rispondeva immutabilmente colle prime parole della salvezza Angelica. Quella tacita maestà l'era familiare: le volute di fumo del virginia erano come il segno di una pacifica e benefica potenza, sonnacchiosa, ma sotto sotto viva e sicura. Ora, al commento così insolito, si volse. Che voleva dire? Certo, erano partiti. E poi? Le parve che le parole del nonno avessero risonato non dissimilmente da quell'altra semplice parolina, tanto enigmatica, in fondo a ogni preghiera — *amen* — dopo la quale ci si rialzava da ginocchi e si poteva andare a giocare. E prese a salterellare leggera per l'atrio canticchiando a mezza voce: « sono partiti, sono partiti... » Poi di botto, come vergognosa, si fermò all'estremo lato opposto, e lì rimase col naso schiacciato alla gran vetrata. E la marea rifluì dappertutto. Anche fuori: le piante brulle coi tronchi lustri d'umido ristavano fra la nebbietta nel verticale intorpidimento di ogni vegetazione subacquea quando nessuna corrente la turba, mentre qua e là le macchie bianche gialle e amaranto dei crisantemi, rotti banchi di flora oceanica, offrivano l'unica consolazione di colore per quelle profondità donde nessun colpo di tallone poteva far

risalire a salutar d'un balzo l'azzurro dei cieli. La bambina aveva chiuso gli occhi abbandonata ormai a quel bagno, non meno inerte nella familiare apparenza del vestitino bianco e rosa di quegli anemoni di mare che ci maraviglia di poter vedere da vicino e come addomesticati negli acquari, teneri di colore e sovranamente impassibili — soprattutto prestigiosi per l'illusione che ci danno di sorprendere il mistero degli spazi dove fiorisce solitaria la loro bellezza. Ma forse ancor più inerte appariva il nonno che per ore intere poteva rimaner lì qual'era appunto adesso ad avvolgersi di fumo come una seppia. Tuttavia chi saprebbe dirlo? A chinarsi su quelle due esistenze, nel preludio crepuscolare dell'una alla morte, dell'altra alla vita, che si poteva sospettare di sorprendervi attraverso i vapori dell'incoscienza fuor che i più elementari moti istintivi affioranti poi volta a volta in richieste e rifiuti, e che venivano interpretati, qualunque ne fosse l'espressione e il tono, sempre nel modo più sbrigativo dalle persone attive e pienamente viventi dalle quali entrambi per la loro inettitudine così strettamente dipendevano? Appetiti e disgusti — nel nonno fortificati dall'abitudine, resistenti vita natural durante a ogni costrizione morale e degli eventi, tutt'al più volta per volta temperati dal buon senso, e nei quali ora, per quanto affiochiti e riconoscibili solo sotto un travestimento, si poteva quasi dir di trovare il motivo di una così tenace sopravvivenza — nella bambina già vivaci ma volubili, difficilmente riconoscibili come caratteristici, confondibili e quindi, senza che ci fosse posto mente, confusi coi tratti tradizionalmente comuni a tutte le bambine dell'universo. Ma, appetiti e disgusti, troppo deboli per svolgersi in azione indipendente e responsabile, trovavano nella pratica domestica a un tempo la regola limitatrice e il loro pieno gioco. Non sempre pieno, a dir

vero: quella passività richiesta da entrambi — che per la bambina si chiamava obbedienza e per il nonno remissività — poteva appagarsi delle soddisfazioni regolamentari? Nella bambina apparivano tratto tratto chiare dimostrazioni di più liberi desideri. I pasti, le passeggiate, il gioco ora accanto al nonno ora nella sua camera e la domestica in quella della mamma, l'incenso e i canti delle funzioni in chiesa erano tutti punti di riferimento, e quasi di rifornimento per quell'avidò esserino, sicure tappe di ristoro nel suo svagato itinerario. E puntualmente attendeva, ci si preparava, assaporava ognuna di quelle ore prestabilite come un frutto di cui bisogna poi lasciar sul piatto la buccia proprio solo perché la mamma proibisce di mangiarla e suscitatore di un piacere così intenso che non ci si consolerebbe del suo rapido dissolvimento se la certezza di un altro, di altra natura, ma altrettanto attraente non sorrisse già d'un po' più oltre, delizioso e familiare. Ma non bastava. La fame, la sete d'un che di *più o differente e nuovo* le facevano sentire la strettezza e la monotonia del suo orario. Avrebbe voluto, ad esempio, prostrarre indefinitamente le carezze della mamma, e certe volte la funzione del bacio serale finiva in tragedia: perché ogni bacio non le riusciva d'accettar che fosse l'ultimo. Stretta al collo della mamma nella camicina lunga lunga era invano che la sua voracità cercava di satollarsi su quel viso tiepido e dolce, affondandosi nelle gote, premendo sulla fronte, suggendo dove poteva — finché la mamma, dapprima giocosa e ridente, e poi metà soffocata, metà atterrita da quella furia amorosa se la doveva strappar di dosso di forza, e fuggiva inseguita dallo serosciar lacerante a rovesci tra le invocazioni e i singhiozzi di un pianto sconsolato e liberatore che si sarebbe soltanto placato, e bentosto, nel sonno. Ogni tanto poi si gettava in un'espe-

rienza, e più di tutto influivano fantasticamente sulla sua curiosità le grandi manifestazioni naturali, come il germogliare e fiorire della terra a primavera — e i lampi, che la facevano ridere e il tuono poi la percuoteva di un piacevole terrore — o il materiarsi lento nello spazio, tra lo sgocciolio dello spiovere e il sole risorridente, dell'arcobaleno. Un giorno di maggio durante un acquazzone, prima che avessero il tempo di impedirglielo aveva aperto la porta a vetri dell'atrio, e via di volo sotto la pioggia. Quella gran frescura l'aveva attirata, non s'era accontentata d'immaginarla a guardare le foglie dei castagni d'India del viale gocciare lustre, pese e rinverdite, ma anzi il loro brivido sotto quella doccia elementare, non bastava girare la maniglia per provarlo? E prima che il babbo l'avesse raggiunta e ricondotta in casa a strapponi rabbiosi, aveva potuto infradiciarsi a bell'agio fin a sentirsi tutto il corpo preso in una rete di rigagnoletti, e perdersi nel soffio acre dell'ombra umida e crosciante del viale. Aveva infine trionfalmente deluso l'aspettativa in famiglia di un raffreddore che tardò fino all'autunno e non si poté quindi sfruttare a scopo moralistico. Ma erano queste eccezioni che stupivano i genitori tanto contrastavano colla docilità abituale della bambina e solo momentaneamente turbavano la loro opinione intorno alla *bontà* del suo *temperamento*. « No — diceva la mamma, poco ottimista di natura, e pudica dei suoi affetti — in fondo, di questa non ci si può lamentare: si starà a vedere la più piccina ». La visita dei cugini era quindi un avvento, di cui argomentavano fin da Pasqua tutti i profeti e le sibille domestiche: *periodico e breve passaggio* in terra di divinità ch'era mestieri meritare coll'esercizio della più mortificata obbedienza. Sicché tentar di corrompere il domestico per ottenere di nascosto un pezzo di torta o opporre boccaccine schifiltose alla minestra d'orzo rischiava di

far deviare uno degli astri dalla felice congiunzione da cui dipendeva l'auspicato evento. Ma il fervore dell'attesa più che affidarsi ai presagi della mamma e della balia, troppo apocalittici di tono per non sospettarne la tendenziosa praticità, investiva della sua più innamorata speranza i fatti naturali, quali, tra l'altri, successivamente, la maturazione delle fragole, poi delle ciliege, la fioritura dei tigli, le varie fienagioni — fino a sprigionarne, come una driade da un arbusto, il sorriso di un indizio. Finalmente — ultimo segno degli dei propizi prima di rivelare la loro sembianza tra gli umani e che confermava il carattere prodigioso degli altri — bastava una notte per far fiorire in una gran fiamma cremisi quel ciuffo di arbuscelli al centro del piazzale: i cugini erano alle viste, potevano arrivare da un momento all'altro, e tutti si domandavano il nome di quegli arbuscelli che nessuno si rammentava di aver mai visto altrove. La conclusione insoddisfacente e definitiva era sempre: « che il nonno un tempo doveva averlo saputo ». L'estate! a dispetto del lunario soltanto allora incominciava la sua celebrazione. Fino allora aveva avuto un bell'offrire i più vari profumi, sapori, colori dischiusi al tocco sovrano dei suoi raggi e all'ombra dei quali sbocciavano particolari piaceri come quello della siesta silenziosa e dei bicchieri appannati che solo a vederli refrigeravano — la bambina li aveva accettati ma senza poter altro che integrarli con tutti gli altri accenti che fin da Pasqua accennavano le loro modulazioni indiziali nel tessuto comune del suo *andante*, soltanto cioè come promesse di una più squisita e piena delibazione. Or ecco gli dei in veste mortale sedevano al suo tavolo, e una pronta succulenza si effondeva per ogni dove: il fiato dell'estate. Quel clangore di luce si organizzava tosto per la bambina in un grande *allegro*; il *brio* dei cugini faceva scattare al primo contatto il suo latente,

e la portava poi di giorno in giorno per le avventure di sempre nuove variazioni e intrecciare il tema della sua spiegata felicità con quello più annervato e marziale del maggiore dei due maschi e l'estrosa ilarità saltabecante dell'altro. Così la vendemmia diventava un episodio non meno estivo della trebbiatura, e le rondini avevano un bell'incrinar l'aria di addii, la cristallina limpidezza dello spazio ne vibrava soltanto senza che il sorriso all'orizzonte di terre nuove da scoprire turbasse quel perfetto mondo e nemmeno che si svelasse in quella migrazione la prefigura di un'altra che il tempo avrebbe tosto richiesto puntualmente per l'adempimento dei suoi decreti e programmi. Ed ora era avvenuta: dopo lo smantellamento rosso e oro, in pochi giorni, di tutta la campagna, e alle soglie, crepitanti di caldarroste, dei Santi. Se gli oggetti famigliari apparivano adesso come incantati era solo per la cessazione di quello ch'era stato propriamente un incanto. Durante l'estate il Tempo, costretto da quell'entrata in scena dei due fratelli, aveva dovuto precipitare il suo ritmo così da quasi annullarsi nei giuochi mitologici di una solare età dell'oro. Come se non fosse illusorio un tale asservimento! E chi l'avrebbe riconosciuto sotto le spoglie arcadiche di un contadino che, falce o falchetto, uno strumento simbolico ce l'aveva sempre in mano, e semplice comparsa nel paesaggio, incontrato al canto d'un sentiero « Belle giornate! » esclamava, e si pigliava poi la sua rivincita coll'accelerarne la rincorsa. Sempre a occhi chiusi e immota contro il vetro la bambina ascoltava il pulsare cieco del suo corpo. L'equinozio fin lì differito dalla sua fantasia d'interprete si compieva, e senza laceramenti. Ché fra i cugini e lei la notte aveva aperto quella gran pausa buia e tiepida di sonno dall'orlo della quale s'era spiccato il loro volo la sera innanzi, e donde ora era appena uscita, animata da tanta curiosità che la tri-

stezza del distacco vi si riassorbiva inavvertita. Riaperse gli occhi. Il vetro si era appannato: un grande ovale di fiato rappreso fitto con al centro un triangolino che già si scioglieva in goccioline le parava la vista, ed ecco oh meraviglia! a guardare un po' più alto, dove tornava la trasparenza, si accorse che i cocuzzoli delle colline erano tutti spolverati di neve: l'inaugurazione dell'inverno! Stava per batter le mani e mettere un grido quando una meraviglia ancor più nuova la rapì altrove: qualcuno suonava, il nonno era seduto al piano.

Chi si rammentava che sapesse suonare? E quella mattina ch'erano rimasti così pochi in casa chi lo poteva sentire? Veramente in città per i soliti affari ed acquisti era andato uno solo di tutti quelli che, desto di buon mattino e sorvegliando di tra gli scuri nella prima caligine, il vecchio aveva traveduto nell'automobile che in un rombo non c'era già più. E quanto al domestico incaricato di vegliare su di lui, aveva creduto di liberarsene indicandogli con un gesto la bottiglia vuota della medicina: che andasse giù in paese a farla rifare. Quello aveva annuito: « subito, subito » e spedito invece coll'incarico il garzone. C'era sempre un'ottima scusa per scansar fatiche: la consegna della Signora. « Guai a lasciarlo troppo solo. Non si sa mai a quell'età ». E aggregatosi tosto al resto della servitù sbraitava ora con una scopa in mano contro le pretese e la pitoccheria dei Signori.

Quanto d'ingenua astuzia aveva mosso il vecchio? O il motivo poteva riconoscersi in un più segreto istinto? Era molto dissimilmente che la bambina credeva di aver eluso la custodia della balia? Comunque, a isolarsi, con quanta e qualsivoglia premeditazione, più o meno illusoriamente, il vecchio c'era in un certo modo riuscito: e le note potevano sgranarsi, come una preghiera si effonde nella più gelosa confidenza, senza inverecondia.

Cominciò adagio, ma senza incertezze, senza sbagli, cercando, sì, le note ma trovandole puntualmente. Che importava se il *pezzo*, tutto interrogazioni e gorghi senza sbocco, andava suonato con un moto altro che questo pur così preciso di tempo, ma troppo fiacco e quasi da esercitazione meccanica di principiante? Non era, no, un principiante che suonava: la passione era lontana, non mai vinta, e ora in questi risucchi lenti pareva dichiarare la sua tenacia e la sua vanità insieme. Il richiamo ripigliava ogni volta spinto da una fatalità di desiderio e s'affidava a un volo di speranza, e, mentre si distendeva, un'altra onda gli s'accavallava sotto e urgeva, e alternamente risalivano e scendevano per poi allargarsi, raggiunte da un'altra ancora, in un mareggiar vacuo e inutile sul quale si librava l'interrogazione iniziale che ricadeva in sè stessa, nel primitivo gorgo. Le mani nocchiute grinzose e lustre tentavano i tasti colla stessa pudica e lenta decisione colla quale, nel tempo di un'ancor fresca e piena virilità, avevano ricomposto sul letto di morte, fra le spume dei pizzì e la seta corallina delle gale, donde ora emergeva eternamente viva nel gran quadro, splendida e fredda, la moglie, il primo, il solo amore. Colla stessa delicata fermezza colla quale egli le si era sempre approssimato in ogni tenero atto, era ora come se le sciogliesse gli attorcimenti delle gran treccie nere, che, fluenti, si snodavano in tanto ricchi, sonori, e tanto vani ricordi. Non troppo vani. Ché vano è il rimpianto solo: mentre qui, quale il vecchio la ridestava, nella melodia risgorgante dai bassi e che si levava obliqua a raderli d'un'ala leggera ma via via più impetuosa per poi, dopo un frullo fermo a mezz'aria, come rituffarsi, l'interrogazione era sì vana ma non disperata perché traeva la sua rassegnazione dal riconoscersi senza risposta. Di vero non c'era altro che quel gorgo di amore e dolore baluginante di

riflessi e ricordi e, primo — ultimo a volgersi indietro — quello di una fanciulla tutta svoli di trine bianche, che ascoltava una profferta, coilo sguardo altrove, alle rondini, al cielo.

La bambina, passata la prima meraviglia dei suoni, e più ancora che si levassero al tocco di quelle grosse dita rosse use a non altro le pareva che a palpare per lunghe ore il virginia o il bastone, ci s'era tosto persa in una vaga noia. Ma non osando muoversi era rimasta a tutta quella distanza colle mani dietro la schiena. Una porta sbatté di sopra e per un attimo si udirono alte voci confuse. Poi una sonagliera tinnì, dalla parte del rustico, su uno stridere di ruote frenate: il barroccio del latte del Cascinone. Fugaci e chiari, come gli echi della caccia di Re Marke tra le foglie, questi rumori traversarono per poche battute la musica, e, senza coglier quel che il primo poteva avere di premonitorio, la bambina cedette alla suggestione del secondo. Si sentì sollecitare da un tepore tra il candido e il bigio-rosa qual era quello dei fianchi delle mucche nella stalla, e che si faceva liquido, spumoso, denso, zuccherino in un tazzone dove più di un dito di caffè non ci aggiungevano. La bambina aveva fame. Il più spiccio sarebbe stato di andare in dispensa: ormai una sgridata era difficile scansarla e tanto valeva accumulare quanti più poteva atti d'indipendenza dopo quel primo di essersene sgattaiolata di camera chiotta chiotta. Tutto stava a trovare in dispensa un complice e non chi la tradisse e riconducesse senza indugio in braccio al potere costituito. O piuttosto perchè non sarebbe arrivata fino al Cascinone? Che bella corsa giù dal bosco, e che buon caldo poi nella stalla a trangugiarsi a gran sorsate gorgoglianti quel latte proprio munto per lei sotto i suoi occhi a schizzi rapidi e precisi dentro a quel ciotolone azzurro?

In quella il *pezzo* cessò e tornò il silenzio. La bambina si volse e guardò fuori. Temperata dal trascorrer dei suoni e dal lume di rosa passa in cui s'inteneriva la nebbia, quell'aria d'attesa non era tuttavia vinta. Le gran tende color granata pendevano coi piegoni gonfi di segreto. E la bambina restava di nuovo come sconcertata. Ma non durò un pezzo. Il nonno riprese a suonare, e stavolta era un'altr'aria. Una freschezza ignara d'ogni divieto o pena, un vergine alitar di fronde, un palpitar casto e libero di membra fra l'ombra e il sole. Donde e come chi sa — ma un tocco, un suono, un passo, e quella beata riva era pur raggiunta, lì, ritrovata, eterna, fedele, tutt'erba e fiori, iridata dai più intimi sensi, azzurrina tra foglia e foglia, rubescente di facili gioie, rorida di serenità....

Cammina, cammina, dubita, soffri, dispera, e ciomalgrado avanti sempre con un'assurda fiducia nel sangue, fatta insieme di umana umiltà e struggimento implacabile — stanco un giorno anche di quel capitale di saggezza accumulato per via di rinunzie e che ora serviva più poco a lui che usciva di rapporto coi vivi e punto a questi altri come il più individuale e intrasmissibile e meno ambito dei patrimoni, il vecchio s'era da un pezzo seduto. C'era tempo: a che s'affannava? Non correva dietro altro che alla morte: s'era seduto a aspettarla. « È cieco e sordo, poveretto » spiegavano i giovani agli estranei: « Non parla più », e svoltavano in un altro discorso come a scongiurare o ritardare almeno gli effetti di quella presenza vegetativa coll'ignorarla, quasi chè la sua veneranda mole rubasse loro il fiato e paventassero che ne seppellisse altri come ne aveva sepolti già tanti, figli, nipoti, cugini. E, prima, a toccare il piano, il suono gli era fluito sotto largo e pieno come a specchio della sua più segreta e tumultuosa vita: la quotidiana vigilia di un *redde*

rationem divenuta più urgentemente attuale, era come se proprio in quell'ostinato ricominciar del flutto si fosse riconosciuto e quasi riassunto, patire fondo e, per sè solo, non vano, al lume di quello sguardo stellante di donna fragile e fredda. Poi, ciò detto, era bastato il tempo di un respiro perchè l'animo ricadesse, ma non già in una piattezza opaca, desolata: era una placida stesa di oblio che lustreggiavano ora i nuovi suoni, una gran proda aperta al mattinale fiato solatio spirante dal largo, e divinamente fiorita d'ingenua beatitudine. Tanto era piana quell'aria che il nonno poteva averla imparata da bambino. E quasi d'oltre ancora, può dirsi, pareva che le note emanassero l'odore schietto e delicato della loro ghirlanda melodica: dalla sponda anteriore alla memoria, ma che l'illuminava tutta, d'un Isola Fortunata, e spiccavano l'una dall'altra come fiori disposti a guisa di traccia in un prato per le figure di una danza campestre felice e blanda. Terra d'approdo per il vecchio? E che ne presentisse gli aromi? Le tende pendevano pesanti come dianzi ma coi piegoni ora gonfi di accogliente benignità. Il paradiso era lì, trepido nella sua invisibile presenza, e la bambina come se uscivane da poco ne riconoscesse l'aria, sorrise.

E sorrise di nuovo di lì a qualche anno quando un giorno la maestra di piano le fece sentire lo stesso *pezzo*. « Ora te lo insegno, e lo suonerai per Natale ». La maestra contava compitando: « u-no, du-vè » e ogni tanto diceva: « È musica classica ». Al commento un po' oscuro la bambina arrossiva di piacere. Ma quella musica tanto confortevole da sonar familiare, non si rammentava poi di averla sentita prima, nè di com'era stata improvvisamente troncata quel mattino. D'un tratto era scoppiato nelle stanze di sopra un gran tonfo e subito s'eran levati intorno strepiti e voci di ogni tono: poi varie porte avevano sbattuto e infine tramezzo a una vio-

lenta discussione tra la mamma e la balia s'era sentita la più piccina metter gli strilli di un pianto impaurito. Era avvenuto questo: un armadio sommosso dalla furia dei domestici s'era rovesciato e per la paura avevan tutti dato un *urlo come se fosse caduto loro addosso*. La piccina svegliata di soprassalto al ritrovarsi sola era scoppiata a piangere. La signora accorsa spaventata aveva scoperto quella indebita radunanza di servidorame, e rispedito tra i fulmini ciascuno alle sue debite mansioni se la pigliava ora colla balia e a un tempo cercava di chetar la piccina.

Tutto questo baccano precipitando per le scale giunse fino al nonno, che smise di suonare. E come un animale che si rintani cautamente al primo accenno di una sorpresa, lento e maestoso si rizzò e riparò nella sua stanza. La bambina attese ancora qualche istante: le carezze della musica l'avevano così bene blandita da rintuzzare insensibilmente ogni velleità d'evasione. Ora il fragore della burrasca la riconduceva alla immediata pratica domestica, ma senza turbarla. A giudicare da tutte quelle voci c'eran troppi responsabili colti in pieno perchè non se la cavasse, lei, ad arrivare buona buona in ultimo con pochi spruzzi. Voleva il suo caffè-latte, col pane, il burro, il miele. E piano piano, ma sicura, indifferente a tutto pur di soddisfare e bentosto il suo appetito, si avviò verso le scale.

La nebbia fuori era tutta svanita e faceva sole. Quel po' di neve sui cocuzzoli non avrebbe durato.

GUGLIELMO ALBERTI

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927. Riedizione del numero speciale di *Nouvelle Revue Française* del 1 gennaio 1923.

E. ABIGNENTE, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Roma, Carocci editore, 2014.

G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino Einaudi, 1977.

C. ALBARET, *Monsieur Proust*, a cura di G. Belmond e A. Donaudy, Milano, SE, 2004. Edizione originale: C. ALBARET, *Monsieur Proust, souvenirs recueillis par George Belmond*, Paris, Robert Laffont Editions, 1973.

G. ALBERTI, *Interno*, in «Solaria», a. IV, 1929, fasc. 1, pp. 15-30.

G. ALBERTI, *Ricorso e presenza di Proust*, in ID. *Fatti personali*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 211-218.

D.W. ALDEN, *Marcel Proust and His French Critics*, Los Angeles, Lymanhouse, 1940.

G.B. ANGIOLETTI, *Tutto Proust*, in «La fiera letteraria», I serie, Annata III, fascicolo 47, 20 novembre, 1927, pp. 4-11.

I. ANTICI, M. PIAZZA, F. TOMMASINI, a cura di, *Cent'anni di Proust, Echi e corrispondenze nel Novecento*: <http://romatrepress.uniroma3.it/ojs/index.php/anni>, consultato il 21 maggio 2017.

I. ANTICI, *Deux poètes lecteurs de Proust. Mémoire et relation au tu dans l'œuvre lyrique d'Eugenio Montale et de Pedro Salinas*, tesi di dottorato, direttrice: Karen Haddad, codirettrice: Simona Costa, Université Paris Ouest Nanterre la Défense en cotutelle avec Università degli studi Roma Tre, a.a. 2011/2012.

I. ANTICI, "Lo stupore di un ricordo": Montale tra memoria episodica e memoria epifanica, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Antici%20Ilena.pdf>, il 22 febbraio 2016.

G.B. ANGIOLETTI, *Nuova letteratura francese*, in «La fiera letteraria», II, 48, 1926, pp. 4-11.

G.M. ANSEMI-G. RUOZZI, *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2010.

S. ANTONIELLI, *La memoria di Montale*, in AA.VV., *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 525-532. Successivamente ripubblicato in S. ANTONIELLI, *Letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di comunità, 1984, pp. 196-204.

R. ARBOUR, *Le bergsonisme dans la littérature française*, in «Revue Internationale de Philosophie», 48, 1959, pp. 220-248.

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008.

T. ARVIGO, *La «presenza soffocata» di Delta*, in «Per leggere» a. II, n. 3, autunno 2002, pp. 75-82.

N. AUBERT, *Proust et Bergson: La mémoire du corps*, in «Revue de littérature comparée», n. 338, 2011/2 pp. 133-149, consultabile anche su: <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm>.

E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I e II, traduzione italiana a cura di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1967.

Edizione originale: E. AUERBACH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946.

S. AVALLE, *Dalla letteratura al mito*, in *Eugenio Montale, profilo di un autore*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 124-133.

H. BALZAC, *Papà Goriot*, traduzione italiana a cura di a cura di E. Klersy Imbriadori, Milano, Garzanti, 2010. Edizione originale: H. BALZAC, *Le père Goriot*, Paris, Larousse, 2010.

L. BARILE, *Adorate mie larve: Montale e la poesia anglossasone*, Bologna, il Mulino, 1990.

L. BARILE, *Leggendo Sotto la pioggia*, in «Allegoria», 69-70, a. XXVI, gennaio-dicembre, 2014, pp. 211-224. Successivamente in L. BARILE, *Il ritmo del pensiero, Morale Sereni Zanzotto*, Macerata, Quodlibet studio, 2017, pp. 41-67.

G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La metrica e altro*, in ID., *Gli inferi e il labirinto – Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974, pp. 195-210.

R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso, Seminario a l'École Pratique des Hautes Études seguito da Frammenti di un discorso amoroso inediti*, Milano, Mimesis, 2015. Edizione originale: *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976), suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

C. BAUDELAIRE, *I fiori del Male*, testo francese a fronte, traduzione italiana a cura di G. Raboni, Torino, Einaudi, 2014.

M. DE BEISTEGUI, *Proust e la gioia: per un'estetica della metafora*, Pisa, ETS, 2013.

S. BECKETT, *Proust*, New York, Grove press, 1970.

M.L. BELLELI, *Marcel Proust*, in EAD., *Modernità di Montaigne*, Roma, Formiggini, 1933, pp. 152-181.

L. F. BENEDETTO, *Le origini di "Salammbô": studio sul realismo storico di G. Flaubert*, Firenze, Bemporad & figlio, 1920.

W. BENJAMIN, *Per un ritratto di Proust*, in ID., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 27-41.

J. BENOIST-MÉSCHIN, *La musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust*, Paris, Kra, 1926.

H. BERGSON, *Materia e memoria*, a cura di A. Pessina, Bari, Laterza, Edizione digitale, 2014.

H. BERGSON, *Mélanges*, a cura di A. Robinet, M.R. Mossé-Bastide, M. Robinet e M. Gauthier, avant-propos H. Gouhier, Paris, P.U.F., 1972.

P. BERTETTO, *Introduzione alla storia del cinema*, Torino, Utet, 2008.

P. BERTHIER, *Voyage autour de ma chambre*, in *Chateaubriand et les choses*, a cura di F. Schuerewegen, Amsterdam, Brill-Rodopi, 2013, pp. 19-26.

S. BERTHO, *Proust, Monet et la débacle de l'ekphrasis*, in *Proust und die Medien*, a cura di U. Felten, V. Roloff, München, Fink, 2005, pp. 145-168.

M. BERTINI, *Honoré de Balzac: scritti teorici in I cadaveri nell'armadio. Sette lezioni di teoria del romanzo*, a cura di G. Bosco e R. Sapino, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 53-73.

G.P. BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985.

Bibbia di Gerusalemme, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1990.

P. BIGONGIARI, *Racconti lontani*, in «La nazione», 14 aprile 1964, pp. 22-25.

A. BINET, *Il feticismo in amore*, traduzione italiana a cura di P. Savoia, Pisa, ETS, 2011. Edizione originale: A. BINET, *Le Fétichisme dans l'amour*, Paris, Payot, 2001 (trad. It.

B. BIRAL, *Il sentimento del tempo: Leopardi, Baudelaire, Montale*, in «Il ponte», XXI, nn. 8/9, 1965, pp. 1156-1176.

L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002.

R. BODEI, *Destini personali: l'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2009.

R. BODEI, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009.

M. BONAZZI, *Il platonismo*, Torino, Einaudi, 2015.

M. BONGIOVANNI BERTINI, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

H. BONNET, *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, vol. II, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1949.

M. BONFANTINI, *Proust, Curtius e un altro*, in «La libra», a. I, fasc.1, novembre, 1928, pp. 2-4.

A. BONSANTI, *Introduzione al gran viaggio*, Roma, Tumminelli, 1944.

A. BONSANTI, *Fine dell'adolescenza*, in «Solaria» a. VIII 1934, fasc. 4, pp. 1-44.

- A. BONSANTI, *Fuga di Ottorino*, in «Solaria» a. VII 1932, fasc. 9-10, pp. 1-34.
- A. BONSANTI, *Viaggio*, in «Solaria» a. III 1928, fasc. 11, pp. 3-19.
- A. BONSANTI, *Una Partenza contrastata*, in «Solaria» a. IV 1929, fasc. 6, pp. 3-25.
- E. BORETTI, *Montale e Bergson*, in «Le lingue del mondo», n. 2, 1985, p. 103-116.
- G. BOSETTI, *Significatione socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, a cura di V. Agostini-Ouafi, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, pp. 27-40.
- P.O. BOUCHARD, *Lecture et écriture de l'objet: la géographie imaginaire chez Balzac et Butor*, in «Études littéraires», Vol. 44, n. 1, Hivier 2013, pp. 133-144, consultabile anche all'indirizzo: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2013-v44-n1-etudlitt0825/1018471ar/>, consultato il 14 giugno 2017.
- M. BUTOR, *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- A. CAJUMI, *Marcel Proust*, in «La rassegna nazionale», 1-16 novembre, 1920, pp. 50-52.
- A. CAPASSO, *Debenedetti e Proust* in «Solaria», a.V 1930, fasc. 1, pp. 25-38.
- A. CAPASSO, *Marcel Proust*, Milano-Genova-Roma-Napoli, S.A.E. Dante Alighieri, 1935.
- M. CARAION, *Objets en littérature au XIX siècle*, in «Images Re-vues», 4, 2007,; <http://journals.openedition.org/imagesrevues/116>, consultato il 18 settembre 2017.

V. CARDARELLI, *Prologo in tre parti*, in «*La Ronda*», 1, 1919, pp. 3-6. Successivamente in *La Ronda, 1919-1923*, a cura di G. Cassieri, Torino, ERI, 1969, pp. 3-7.

A. CAROCCI, *Il paradiso perduto*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929.

A. CAROCCI, *Memorie del tempo perduto*, in «*Solaria*», a. I 1926, fasc. 9-10, pp. 19-28.

A. CAROCCI, *Pellegrinaggi*, in «*Solaria*», a. I 1926, fasc. 7-8, pp. 20-24.

A. CAROCCI, *Ritorno alla villa di un tempo*, in «*Solaria*», a. II 1927, fasc. 11, pp. 41-59.

A. CAROCCI, *Soldati*, in «*Solaria*» a. I 1926, fasc. 2, pp. 24-28.

A. CAROCCI, *Un giovane*, in «*Solaria*», a. I 1926, fasc., pp.29-37.

A. CASADEI, *La rappresentazione del tempo in Montale: per una lettura tematica di «Flussì»*, in «*Studi Novecenteschi*», Vol.11, n. 28, 1984, pp. 253-267. Reperibile anche online: <http://www.jstor.org/stable/43449575>, consultato il 16 settembre 2017.

A. CASADEI, *Prospettive montaliane. Dagli "Ossi" alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992.

G. CASSIERI, a cura di, *La Ronda, 1919-1923*, Torino, ERI, 1969.

P. CATALDI, *Montale*, Palermo, Palumbo, 1991.

E. CECCHI, *In morte di Paul Valéry*, in ID. *Ainola di Francia*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 292-302.

E. CECCHI, *I tarli*, Roma, Fazi Editore, 1999.

E. CECCHI, *Marcel Proust e le roman italien*, in AA.VV, *Hommage à Marcel Proust» Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927, pp. 300- 303, successivamente in E. CECCHI, *Aiuola di Francia*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 313-316.

E. CECCHI, *Aiuola di Francia*, Milano, Il Saggiatore, 1969.

P. CHARDIN, *Svevo, un Proust italien? Protestations (superficielles?) et conjonctions (essentiels?)*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, a cura di V. Agostini-Ouafi, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, pp. 81-94.

F.R. CHATEAUBRIAND (DE), *Mémoires d'outre-tombe*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1951.

A. CHEVRILLON, *Taine: formation de sa pensée*, Paris, Librairie Plon, 1932.

A. CODAZZI, *Hippolyte Taine e il progetto filosofico di una storiografia scientifica*, Firenze, La nuova Italia, 1985.

A. COMPAGNON, *Proust entre deux siècles*, Paris, Edition du Seuil, 1989.

G. CONTINI, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001.

G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 2002.

F. CONTORBIA, a cura di, *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2006.

F. CONTORBIA, a cura di, *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, Milano, Mondadori, 1985.

R.P. CREASE – A. SCHARFF GOLDHABER, *Ogni cosa è indeterminata, La rivoluzione dei quanti dal gatto di Schrödinger a David Foster Wallace*, Torino, Codice, 2015. Edizione originale: R.P. CREASE – A. SCHARFF GOLDHABER, *The Quantum Moment: How Planck, Bohr, Einstein, and Heisenberg Taught Us to Love Uncertainty*, New York, W.W. Northon & company, 2014.

B. CRÉMIEUX, *Italo Svevo*, in «Le Navire d'Argent», a. II, 1 febbraio 126, 9, pp. 23-26. Attualmente reperibile in *Iconografia sveviana: scritti, parole e immagini della vita privata di Italo Svevo*, a cura di L. Svevo Fonda Savio e B. Maier, Pordenone, Studio Tesi, 1981, pp. 150-157.

B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, Milano, Adelphi, 1989.

E.R. CURTIUS, *Marcel Proust*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1985.

L. D'AMBRA, *Du côté de chez Swann* in «La rassegna contemporanea», anno VI, serie II; fasc. XXIII, pp. 822-824. Reperibile anche nei seguenti volumi: C. PASQUALI, *Proust, Primoli, la moda*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961, pp. 59-62 e P. PINTO – G. GRASSO, a cura di, *Proust e La critica italiana*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1990, pp. 1-3.

L. D'AMBRA, *Fantasia di Mandorli in fiore*, Milano, Mondadori, 1938.

G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del novecento*, Milano, Garzanti, 1971.

G. DEBENEDETTI, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Garzanti, 1994.

G. DEBENEDETTI, *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999.

G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 2001. Edizione originale: G. DELEUZE, *Proust et les signs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

G. DE ROBERTIS, *Ossi di seppia*, «Pegaso», a. III (1931), n. 8, pp. 243-246, poi in G. DE ROBERTIS, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 50-56.

A. DOLFI, *Proust e il proustismo in Italia*, in ID., *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 55-77.

A. DOLFI, a cura di, *Non dimenticarsi di Proust, Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze, University Press, 2014.

C. DU BOS, *Points de repère*, in *Hommage à Marcel Proust, Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927, pp. 150-156.

T. DE ROGATIS, *Eupalinos e gli Ossi di seppia*, in *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali, 2002, pp. 25-64.

T. DE ROGATIS, *Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di Sotto la Pioggia, Punta del Mesco e Notizie dall'Amiata*, in «Allegoria», 62, a. XXII, luglio-dicembre 2010, pp. 7-23.

R. DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura*, Firenze, Franco Cesati editore, 1997.

C. DU BOS, *Marcel Proust*, in *Approximations*, vol. I, Paris, Plon, 1922, pp. 58-115.

M. EIGELDINGER, *La philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine Reprints, 1998.

A. FABRIZI, *Proust e Montale*, Firenze, Edizione Polistampa, 1999.

A. FABRIZI, *Cultura degli scrittori. Da Petrarca a Montale*, Firenze, Società editrice Fiorentina, 2009.

- A. FAGGI, *Che cos'è l'oblio secondo Marcello Proust*, in «Il Marzocco», n. 48, 29
- A. FAGGI, *Che cos'è l'oblio secondo Marcello Proust*, in ID., *Studi filosofici e letterari*, Torino, Rosenberg & Sellier, Torino 1938, pp. 335-340.
- G. FERRATA, *Pro «Mediterraneo»*, in *Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 38-50.
- E. FRANCALANCI, *Estetica degli oggetti*, Bologna, il Mulino, 2008.
- R. FRANCHI, *Personaggi*, in «Solaria», a. I 1926, fasc. 1, pp. 5-21.
- R. FRANCHI, *Vincenzo Cardarelli*, in «Solaria», a. I 1926, fasc. 2, pp. 29-39.
- M. FRANCIOLLI – F. BERNASCONI – G. IOVANE, a cura di, *Fenêtre de la Renaissance à nos jours*, Milano, Skira, 2013.
- M. FRANCONI, *La presenza di Proust nel novecento italiano. Debenedetti, Morselli, Sereni*, Pisa, Pacini Editore, 2010.
- E. FISER, *L'esthétique de Marcel Proust*, Genève, Slatkine reprints, 1990.
- L. FRAISSE, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, CDU-SEDES, 1995.
- S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, vol. 4, traduzione italiana di M. Montinari, in *Opere*, a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1966-80.
- M. FÖCKING, *Reden, Schweigen, Schreiben. Sprachvertrauen und Sprachkritik in der italienischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts (D'Annunzio, Gozzano, Marinetti) in Aspekte der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts*, M. Lentzen (Hg.), Rheinfelden/Berlin, Schäuble, 1996, pp. 5-22.

L. FRAISSE, *Proust et le japonisme*, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 1997.

J. FRØLICH, *Des hommes, des femmes et des choses: langages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997.

J. FRØLICH, *Balzac, l'objet et les archives romantiques de la creations*, in «L'année balzacienne», Paris, Presses Universitaires de France, 2001, I, pp. 147-157, consultabile online: <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-145.htm>, consultato il 15 giugno 2017.

G. GALBIATI, *La nozione di tempo in Ockham, Proust e Bergson*, http://www.larecherche.it/public/librolibero/La_nozione_di_tempo_in_Ockham_Proust_e_Bergson_di_Gabriella_Galbiati.pdf, consultato il 15 maggio 2015.

C. E. GADDA, *La poesia di Montale*, «L'ambrosiano», a. XI (1932), 9 agosto, p. 3-9. Successivamente in: C. E. GADDA, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. I, a cura di D. Isella, Milano Garzanti, 2007, pp. 764-771.

P. GADDA CONTI, *Montale nelle cinque terre 1926-1927*, in «Letteratura», XXX-XIV, n.s., 79-81, gennaio-giugno, 1966, p. 275-280 e successivamente in: AA.VV., *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 1966, pp. 407-417 e in P. GADDA CONTI, *Concerto d'autunno*, Milano, Pan Editrice, 1976, pp. 5- 19.

A. GARGIULO, *Le occasioni*, «Nuova Antologia», a. LXXV, 1 aprile 1940, pp. 294-297, poi in A. GARGIULO, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 633-641.

A. GARGIULO, *Prefazione a E. MONTALE, Ossi di seppia*, 2^a ed., Ribet, Torino 1928, poi, con titolo modificato (*Eugenio Montale*), in A. GARGIULO, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 453-457.

G.GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987. Edizione originale: G.GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

B.J. GIBBS, *Impressionism as a Literary Movement*, in «The Modern Language Journal», vol. 36, no. 4, 1952, pp. 175–183, sito web: www.jstor.org/stable/318123, consultato il 14 luglio 2017.

N. GINZBURG, *Come ho tradotto Proust*, in «La stampa», 11 dicembre 1963. Successivamente in *Prefazione* a M. PROUST, *La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1990 e in A. ALBANESE e F. NASI, a cura di, *L'Artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Ravenna, Longo, 2015, pp. 260-268.

C. GIORGIO, *L'oggetto e la sua trasfigurazione nei romanzi di Muriel Spark e Laura Mancinelli*, tesi di dottorato in Culture e Letterature comparate, Università di Roma 3, XXIV ciclo, 2012.

G. GIRIMONTI GRECO – S. MARTINA – M. PIAZZA, a cura di, *Proust e gli oggetti*, Firenze, Le Càriti Editore, 2012.

E. GRAZIOSI, *Il tempo in Montale*, Venezia, La Nuova Italia, 1978.

V. E. GRAHAM, *Bibliographie des études sur Marcel Proust et son œuvre*, Genève, Librairie Droz, 1976.

L. GRECO, *Farfalla di Dinard*, «Studi Novecenteschi», Vol. 2, No. 4 (marzo 1973), pp. 91-100, reperibile anche all'indirizzo online: <http://www.jstor.org/stable/4344922>, consultato il 13 settembre 2017.

D. A. GREYSON, *The genesis of Debussy's Pelléas et Mélisande (Studies in musicology)*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986.

G. GIULIETTI, *Proust e Monet: i più begli occhi del XX secolo*, Roma, Donzelli Editore, 2011.

E. GUARALDO, *Lo specchio della differenza: Proust e la poetica della Recherche*, Roma, Bulzoni, 1977.

S. GULIZIA, voce «Oggetti desueti», in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani – M. Domenichelli – P. Fasano, Torino, UTET, 2007, vol. II, p. 1722.

M. GRIGNANI-R. LUPERINI, a cura di, *Montale e il canone poetico del Novecento italiano*, Bari, Laterza, 1998.

K. HADDAD-WOTLING, *Proust, L'étranger*, Amsterdam, Rodopi, 2010.

H. HUSSERL, *Ricerche Logiche*, Milano, Il Saggiatore, 1968, Vol. II.

D. ISELLA, *Da «Le occasioni» a «Finisterre»*, in E. MONTALE, *Finisterre*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2003, pp. XI-XVII.

G. LANGELLA, *Svevo e Proust*, in ID., *Il tempo cristallizzato. Introduzione al testamento letterario di Svevo*, Napoli, Ed. Scientifiche italiane, 1995, pp. 94-125.

M. LE GOFF, *Anatole France à la Béchellerie*, Paris, Albin Michel, 1947.

R. LEPORATTI, *Per una lettura critica delle «Occasioni»: «Buffalo» e «Keepsake»*, in «Proteo», 2, 1998, pp. 27-44.

G. LONARDI, *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

K. LIIMATTA, *Impressionismo di parole e suoni nella poesia di Pascoli*, in «Italian Culture», Volume 17, 1999, pp. 61-65, sito web: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/itc.1999.17.2.61>, consultato in data 14 settembre 2017.

R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

R. JAKOBSON, *Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi, 2006

V. JANKÉLÉVITCH, *Debussy e il mistero*, a cura di Enrica Lisciani-Petrini, traduzione italiana a cura di C. Migliaccio, Bologna, il Mulino, 1991. Edizione originale: V. JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère de l'istant*, Neuchâtel, La Baconnière, 1949.

A. JACOMUZZI, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Torino, Einaudi, 1978.

J. T. JOHNSON JR., *Débâcle sur la Seine de Claude Monet: source du Dégel à Briseville d'Elstir*, in *Cahiers Marcel Proust*, nouvelle série 6, Paris, Gallimard, 1973, pp. 163-176.

F. J. JONES, *The poetry of Eugenio Montale*, in *The Modern Italian Lyric*, Cardiff, University of Wales Press, 1986, pp. 406-511.

L. KELLER, *Monet e Proust*, in *Monet. Atti del convegno*, a cura di R. Rapetti, M. Stevens, M. Zimmermann, M. Goldin, Conegliano, Linea d'Ombra, 2003, pp. 209-217.

M. E. KRONEGGER, *Literary Impressionism*, New Haven, College & University Press, 1973.

M. LAVAGETTO, *Stanza 43: un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1991.

E. LOCKSPEISER, *Debussy La vita e l'opera*, traduzione italiana a cura di D. de' Paoli, Milano, Rusconi, 1983.

G. LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli 1980.

N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino 1999.

G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1972.

G. MACCHIA, *Il romanzo di Clizia*, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 302-316.

G. MACCHIA, *Proust e Vermeer* in ID., *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 187-201.

G. MACCHIA, *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997.

R. MACCHIONI JODI, *Narrativa tra «Solaria» e «Letteratura». Realtà e memoria nella nuova narrativa*, in *Letteratura Italiana Novecento*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1982, vol. VI, cap. X, pp. 5198-5207.

L. MAGNANI, *La musica, il tempo, l'eterno nella "Recherche" di Proust*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967.

L. MAGNANI, *La musica in Proust*, Torino, Einaudi, 1978.

G. MARIANI, *I primi giudizi sulla poesia di Montale*, in ID., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1983, pp. 284-325.

K. MARX, *Il Capitale*, Roma, Newton Compton, 2013.

M. MARTELLI, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana*, Firenze, Le Monnier, 1982.

F. MATTESINI, a cura di, *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, Milano, Vita e pensiero, 1989.

G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2012.

A. MAUROIS, *Alla ricerca di Marcel Proust*, traduzione italiana a cura di G. Monicelli, Milano, Mondadori, 1956. Edizione originale: A. MAUROIS, *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949.

J.N. MEGAY, *La Question de l'Influence de Bergson sur Proust*, in *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 27, n. 2, a. 1973, pp. 53-58.

C. MIGLIACCIO, *Invito al pensiero di Henry Bergson*, Milano, Mursia, 1994.

C. MIGLIACCIO, *Alla ricerca del tempo musicale. Intrecci letterari, filosofici e musicali nell'opera di Marcel Proust*, <http://users.unimi.it/gpiana/XIV/migliaccio.htm>, consultato il 12 febbraio 2014.

J. MILLY, *La phrase de Proust: des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Genève, Slatkine, 1983.

M. MIMITA LAMBERTI, *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, Vol. 5, No. 3, 1975, pp. 1149-1201.

C. MONET, *Lettere di Claude Monet*, a cura di M. L. Proietti, Roma, Carucci, 1974.

E. MONTALE, *Satura*, Milano, Mondadori, 1971.

E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

E. MONTALE, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1977.

E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica e società* a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

- E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Milano, Mondadori, 2011.
- E. MONTALE, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Milano, Mondadori, 2014.
- P. MORAND, *Tendres Stocks*, Paris, Gallimard, 1921.
- G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, Milano, Garzanti, 1943.
- G. NASCIMBENI, *Montale, biografia di un poeta*, Milano Longanesi, 1986.
- J.J. NATTIEZ, *Proust musicista*, traduzione italiana a cura di R. Ferrara, Palermo, Sellerio Editore, 1992. Edizione originale: J.J. NATTIEZ, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984.
- P. NEWMAN-GORDON, *Dictionnaire des idées dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Mouton, 1968.
- G. NICOLETTI, *Scritture novecentesche a Firenze*, Milano, Ricciardi, 1988.
- F. NIETZSCHE, *Richard Wagner a Bayreuth*, traduzione italiana a cura di G. Vignato, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1984. Edizione originale: F. NIETZSCHE, *Richard Wagner in Bayreuth*, Leipzig, Verlag von Philipp Reclam, 1942.
- F. NIETZSCHE, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in ID. *La filosofia dei greci e Scritti dal 1870 al 1873*, vol. 3, t. II, traduzione italiana a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, 1973.
- U. OJETTI, *Cose viste, 1921-1923*, vol. I, Milano, Mondadori, 1940.

- C. OTT, *Montale e la parola riflessa*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- A. OTTIERI, *I numeri, le parole: sul Furor mathematicus di Leonardo Sinisgalli*, Milano, FrancoAngeli, 2000.
- P. PANCRAZI, *Poeta fisico e metafisico*, «Corriere della sera», 21 marzo 1934, poi, con titolo modificato *Eugenio Montale poeta fisico e metafisico*, in ID., *Scrittori italiani del Novecento*, serie III, Milano-Napoli, Ricciardi, 1946, pp. 248- 256.
- C. PANSERI, *Comperate alla Fiera del Libro i volumi di questi giovani scrittori liguri*, «Il secolo XIX», 20 maggio 1928, p. 3.
- F. T. PASCALE, *À la recherche du temps perdu en France et en Allemagne (1913-1958)*, Paris, Honoré Champions, 2008.
- P. PELLINI, *La descrizione*, Bari, Laterza, 1998.
- A. PESSINA, *Introduzione a Bergson*, Bari, Laterza, 1999.
- V. PICA, *Gli impressionisti francesi*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche editore, 1908.
- P. PINTO – G. GRASSO, a cura di, *Proust e La critica italiana*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1990.
- A. PIPA, *L'influence de Boutroux et Bergson sur Montale*, in «Revue des études italiennes», III, Paris, 1976, pp. 193-204.
- L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 2017.
- S. POGGI, *Gli istanti del ricordo*, Bologna, il Mulino, 1991.

D. PORZIO, *Montale in canzoniere*, in «La repubblica», 7-8 dicembre 1980 (supplemento “Cultura”).

G. POULET, *Lo spazio di Proust*, traduzione italiana a cura di G. Posani, Napoli, Guida, 1972. Edizione originale: G. POULET, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963. Traduzione italiana

G. PREZZOLINI, *Marcel Proust*, in «Il convegno» IV, 3, 1923, pp. 121-123.

M. PROUST, *Lettres à Reynaldo Hahn*, Ed. Par P. Kolb, Paris, Gallimard, 1956.

M. PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, traduzione italiana a cura di P. Serini e M. Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1991. Edizione originale: M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971.

M. PROUST, *Jean Santeuil*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, traduzione italiana a cura di F. Fortini, con note di P. Clarac, Einaudi, Torino, 1976. Edizione originale: *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*, Édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

M. PROUST, *Studi mondani e letterari*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, 1984.

M. PROUST, *Correspondance de Marcel Proust*, vol. XV, édité par P. Kolb, Paris, Plon, 1993.

M. PROUST, *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1994.

M. PROUST, *Le lettere e I giorni*, a cura di G. C. Buzzi, Milano, Mondadori, 1996.

M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, traduzione italiana a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2012. Edizione originale: M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989.

M. PROUST, *Carnets*, Édition Établie et présentée par F. Callu et A. Compagnon, Paris, Gallimard, 2002.

G. RABONI, *Prefazione a G. DEBENEDETTI, Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 6-15.

F. RELLA, a cura di, *La malattia del tempo. Baudelaire e Flaubert*, in ID. *La memoria e l'oblio*, Bologna, Pendragon, 2002, pp.111-118.

L. RENZI, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna, il Mulino, 2012.

J. P. RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.

R.M. RILKE, *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2000.

F. RIGOTTI, *Il pensiero delle cose*, Milano, Apogeo, 2007.

J. RIVIÈRE, *Marcel Proust et l'esprit positif*, in AA.VV, *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard 1927, pp. 168-185.

A. ROBBE-GRILLET, *Il nouveau roman*, traduzione italiana a cura di L. De Maria e M. Militello, Milano, Sugar, 1965, p. 57. Edizione originale: A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

R. RONCHI, *Bergson. Una sintesi*, Milano, Marinotti, 2011.

R. RONI, *La visione di Bergson. Tempo ed esperienza del limite*, Milano, Mimesis, 2015.

B. ROSADA, *Il contingentismo di Montale*, in «Studi Novecenteschi», 25-26, 1983, pp. 5-56.

E. SANGUINETI, *Da Gozzano a Montale*, in ID., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1977, pp. 17-39.

J.P. SARTRE, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità in Materialismo e rivoluzione*, a cura di F. Fergnani e P.A. Rovatti, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 139-143.

N. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia. (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2002.

C. SCARPATI, *Sulla cultura di Montale: tre conversazioni*, Milano, Vita e pensiero, 1997.

A. SCHAMEL, "... *une apparition surnaturelle*": *Window-motif and framing strategies in Mörike and Proust*: <http://trans.revues.org/964>, consultato l'11 settembre 2017.

M. SCHMIDT, *La réception de Proust au Royaume-Uni* in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», v. 57, a. 2005, n. 1, pp. 313-327.

C. SEGRE, *Invito alla "Farfalla di Dinard"*, in ID., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 135-151.

R. SHATTUCK, *Proust's Binocular. A Study Memory, Time and Recognition in À la Recherche du Temps Perdu*, New York, Vintage Books, 1967.

E. SICILIANO, *I poeti sull'Aventino*, in «L'espresso», a. XII, n. 18, 1 maggio 1966, pp. 21-23.

G. SIMMEL, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, a cura di G. Antinolfi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997. Edizione originale: G. SIMMEL, *Lebensanschauung. Vier metaphysischen Kapitel*, Berlin, Duncker & Humblot, 1918.

S. SOLMI, *La poesia di Montale*, in ID. *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 281-314.

P. SOUDAY, *Marcel Proust*, Paris, Kra, 1927.

V. SPATE, *Claude Monet*, Milano, Fabbri, 1993.

I. SVEVO, *Carteggio con J. Joyce, E. Montale, V. Larbaud, B. Crémieux, M.A. Comnène*, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1965.

I. SVEVO, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1966.

I. SVEVO - E. MONTALE, *Italo Svevo - Eugenio Montale: carteggio con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

I. SVEVO, *Romanzi e "continuazioni"*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Milano, Mondadori, 2004.

J.Y. TADIÉ, *Proust. L'opera, la vita, la critica*, traduzione a cura di F. Sossi, Milano, Il Saggiatore, 2003. Edizione originale: J.Y. TADIÉ *Proust, le dossier*, Paris, Belfond, 1983.

J.Y. TADIÉ, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

J.Y. TADIÉ, *Vita di Marcel Proust*, traduzione italiana a cura di G. Bogliolo, Milano, Mondadori, 2002. Edizione originale: J.Y. TADIÉ, *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, 1996.

J.Y. TADIÉ, *Marcel Proust: la cathédrale du temps*, Paris, Gallimard, 1999.

R. TASSI, *L'atelier di Monet: arte e natura. Il paesaggio nell'Ottocento e nel Novecento*, Milano, Garzanti, 1989.

R. TASSI, *Le pietre perdute: Monet, Proust e l'amore per le cattedrali. Un libro di Luc Fraisse*, in «La Repubblica», 13 novembre, 1994, p. 30.

B. TECCHI, *Vent'anni di Solaria*, in «Risorgimento liberale», 3 marzo 1946, pp. 1-2.

S. TERONI, *Il romanzo francese del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

A. THIBAUDET, *Marcel Proust et la tradition française*, in AA.VV, *Hommage à Marcel Proust, Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927, pp. 120-127.

A. THIBAUDET, *Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni*, traduzione italiana a cura di J.Graziani, Milano, Mondadori, 1992. Edizione originale: A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française: de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936.

A. TILGHER, *La poetica di Proust*, in *Proust e la critica italiana*, a cura di P. Pinto e G. Grasso, Roma, Newton, 1990, pp. 219-228.

M. TORTONA, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini Editori, 2003.

G. UNGARETTI, *Il premio Goncourt risuscita i morti?*, in «L'Azione », 28 Dicembre 1919, pp. 20-26. Successivamente in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 27-33.

P. VALÉRY, *Hommage [à Marcel Proust]*, in *Hommage à Marcel Proust, Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927, pp. 107-111.

L.VENEZIANI-SVEVO, *Vita di mio marito*, Milano, Dall'Oglio, 1976.

R.S. VIRGILLITO, *La luce di Montale: per una rilettura della poesia montaliana*, Cinisello Balsamo, Edizioni paoline, 1990.

E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976.

E. VITTORINI, *Letteratura, Arte, Società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 1977.

E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 2001.

R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, traduzione italiana a cura di A. Cozzi, Milano, Rizzoli, 1963. Edizione originale: R. WAGNER, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Wigand, 1850.

H. M. WINGLER, *Il Bauhaus*, Milano, Feltrinelli, 1987.

K. YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, Paris, Champion, 2010.

K. YOSHIKAWA, *Proust et les nymphéas de Monet*, in «Bulletin Marcel Proust», Société des amis de Marcel Proust et de Combray, 1998, 48, pp. 87-94.

É. ZOLA, *Causeries dramatiques*, Paris, Claude Tchou Cercle du Livre Précieux Editeur, 1968.

INDICE DELLE POESIE MONTALIANE

Ossi di seppia

- Arsenio* 85, 160, 165
Casa sul mare 200-201, 244
Ciò che di me sapeste... 138-139, 155
Clivo 165
Corno inglese 155, 165
Crisalide 165, 171, 244
Delta 151, 155, 160, 165-170, 185, 189, 192, 200, 244
Egloga 160, 165
Felicità raggiunta... 150
Fine dell'infanzia 140, 165, 171, 200
Flussi 171, 237-239
Forse un mattino andando... 227
Gloria del disteso mezzogiorno... 149, 151, 185
I limoni 152, 154-155, 162, 186-187, 190, 193, 195
I morti 160, 167
Il canneto rispunta i suoi cimelli... 167, 185, 200-201
In limine 155, 173, 199
Incontro 160, 165, 167-170, 176, 185, 189
L'agave sullo scoglio 155
Marezzo 155, 165, 188-189, 193, 200, 243-246
Merigiare pallido e assorto 136, 165
Non chiederci la parola... 138, 141
Non rifugiarti nell'ombra 155
Quasi una fantasia 165, 188-189, 195
Ripenso al tuo sorriso 200
Riviere 171, 190-193, 195
Sul muro grafito... 165
Valmorbida, scorrevano il tuo fondo... 165, 200
Vento e bandiere 146, 165

Le occasioni

Bagni di Lucca 224

Bassa marea 176

Buffalo 157, 183, 195, 245

Costa San Giorgio 194

Ecco il segno; s'innerva... 195-196

Keepsake 157, 183, 201

L'anima che dispensa... 157, 195-196, 216

La casa dei doganieri 151-152, 176, 201

Nel parco di Caserta 228

Non recidere, forbice, quel volto... 152, 200

Notizie dall'Amiata 10, 13, 156, 185, 245

Pareva facile giuoco... 173, 177, 182, 185

Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo... 150, 185, 195-196

Punta del Mesco 10, 13, 148, 151, 156-157, 185, 193-195, 203, 216

Sotto la pioggia 9, 13, 148, 156-158, 182, 185

Stanze 83, 176, 209

Vecchi versi 83, 152, 182, 195, 234, 245

Satura

Xenia I, 8 215

Xenia I, 13 152

INDICE DEI NOMI

- Abignente, Elisabetta 172, 178, 181, 187
Agambén, Giorgio 211
Agostinelli, Alfred 69, 119
Albaret, Céleste 50
Alberti, Guglielmo 12, 85, 99, 110-111, 249, 447
Alden, D.W. 16, 23
Alighieri, Dante 7, 26, 47, 197
Angioletti, Giovanni Battista 23, 40-43, 83, 84
Antici, Ilena 142, 146, 164, 170, 199, 215, 238- 240
Arvigo, Tiziana 167
Auerbach, Erich 205, 208
Avalle, Silvio 238, 239
Babinski, Joseph Jule François Félix 68, 121
Bal Mieke 240
Ballet, Gilbert 121
Balzac, Honoré de 26, 32-33, 204-209
Banfi, Antonio 42
Barthes, Roland 177
Baudelaire, Charles 114, 171, 181, 197, 211-212
Beckett, Samuel 58, 174
Beethoven, Ludwig Van 59, 61
Belleli Maria Luisa 42-44
Benjamin, Walter 196
Benoist-Méschin 57
Bergson, Henri 10, 12, 28-30, 33, 36, 89, 113-121, 129-142, 166, 249
Bertini, Mariolina 208-209, 221, 226
Bigongiari, Piero 109
Binet, Alfred 209-210
Blasucci, Luigi 195
Bonaparte, Napoleone 208
Bonfantini, Mario 40 - 42, 44
Bonsanti, Alessandro 12, 82, 87-89, 99, 109, 249, 272, 325, 343, 367, 402
Boutroux, Étienne-Émile 114-115, 120-121, 132, 137, 142, 249
Brandeis, Irma 172
Burzio, Filippo 85
Buzzati, Dino 174

Cajumi, Arrigo 19, 35-36, 47, 84
Capasso, Aldo 42, 76-77, 79, 80-81
Cardarelli, Vincenzo 22, 84-85, 91
Carocci, Alberto 12, 82,- 84-88, 99-107, 109, 249, 272, 282, 288, 294, 305
Casadei, Alberto 238
Cataldi, Pietro 163, 166
Cecchi, Emilio 23, 25, 30-34, 38, 47, 76, 82, 84, 447
Chardin, Philippe 96
Chateaubriand, Françoise-René 205
Chopin, Fryderyk 56, 61
Clemenceau, Georges 39
Cocteau, Jean 17, 25
Coeuroy, André 58
Compagnon, Antoine 23, 64
Contini, Gianfranco 9-10, 13, 49, 82, 88, 133, 144, 146-149, 153, 155-156, 163, 173, 250
Costil, Pierre 58
Cremieux, Benjamin 76, 87, 92-93
Croce, Benedetto 24, 80, 84, 88
Curtius, Ernst Robert 25-27, 37, 41-42, 76
D'Ambra, Lucio 16-22, 24, 31, 47- 48, 51, 92, 144
d'Amely, Floriana 166
D'Annunzio, Gabriele 38, 76, 136, 146, 159
Daudet, Lucien 17, 25, 31
de Fallois, Bernard 16
de Lauris, Georges 25, 60, 118
de Rogatis, Tiziana 9-10, 13, 132, 138, 146, 152, 156-157, 185, 195, 245
De Rooy, Ronald 160
Debenedetti, Giacomo 10-11, 24, 27, 30, 37, 39, 42, 47-58, 61-64, 67-72, 75-77, 79-81, 84-85, 88, 90-92, 95, 110, 247-248
Debussy, Claude 11, 13, 51-52, 60-61, 76, 226-227, 252
Degas, Edgar 221, 227
Degli Uberti, Anna 167, 172
Descartes, René 30
Dolfi, Anna 89-90
Dostoevskij, Fëdor 38
Du Bos, Charles 24-25, 27-28, 31, 89
Einstein, Albert 25, 114, 180
Eliot, Thomas Stearns 197
Fabrizi, Angelo 9-10, 13, 132, 144, 146, 152-155, 158, 187, 190
Falqui, Enrico 95, 254

Fauré, Gabriel 59, 144
Ferrata, Giansiro 83, 87-88, 160-161, 163
Filippo, Luigi 208
Flaubert, Gustave 26, 28, 32-33, 71-72, 75, 197
Foscolo, Ugo 151
Fouillée, Alfred 132
Francalanci, Ernesto 177-178
France, Anatole 39-40, 69, 78
Franchi, Raffaello 12, 85, 98-100, 249, 254
Franck, César 59, 144
Freud, Sigmund 27, 89, 209-210
Gadda, Carlo Emilio 82, 88, 272
Gadda Conti, Piero 143
Gallenga-Stuart, Romeo Adriano 20-21
Genette, Gerard 206-207
Gide, André 24-26, 82, 87, 89, 143, 272
Ginzburg, Natalia 24
Giramonti-Greco, Giuseppe 204-205
Giulietti, Giuliana 78, 219, 225, 252
Graziosi, Elisabetta 164-165, 168, 171, 188, 218, 230, 238, 244
Greco, Lorenzo 162-163
Hahn, Reynaldo 25, 60-61
Hébrard, Ernest Michel 39
Helvétius, Claude-Adrien 32
Hiroshige, Utagawa 221
Hokusai, Katsushika 221
Hugo, Victor 204
Husserl, Edmund 210-211
James, Henry 31, 33
Jankélévitch, Vladimir 51
Johnson Jr., Theodore 221, 225
Jones, Frederic J. 158
Joyce, James 33-34, 71, 82, 86-87, 92, 160, 272
Kafka, Franz 86-87, 160, 197
Lacretelle, Jacques de 25, 95
Langella, Giuseppe 95-96
Larbaud, Valery 25, 92-93
Leopardi, Giacomo 31, 84-85, 164, 171, 197
Leporatti, Roberto 152, 157, 183
Lonardi, Gilberto 9-10, 13, 146, 148-153
Lorenzini, Niva 8

Luperini, Romano 7-8
Macchia, Giovanni 159, 181, 197-199
Macchioni Jodi, Rodolfo 86
Magnani, Luigi 59
Mallarmé, Stephan 30
Manet, Edouard 17, 227
Mann, Thomas 26, 87, 172, 178, 181, 187
Marinoni, Manuele 89, 91, 98, 101-104, 110
Marivaux, Pierre de 32
Martelli, Mario 133
Martin-Chauffier, Lois 25, 94
Marx, Karl 209-210
Maupassant, Guy de 32
Mauriac, François 25
Maurois, André 11, 16, 25
Mazzoni, Guido 7, 164
Meredith, George 31, 33
Migliaccio, Carlo 51-52, 58
Milly, Jean 58
Monet, Claude 10, 14, 78, 219-229, 231, 243, 252
Montaigne, Michel de 29-30, 42-43
Montale, Marianna 114
Moreau, Gustave 221
Morra, Umberto 85
Morselli, Guido 30, 42
Nattiez, Jean-Jacques 59-60
Nicoletti, Giuseppe 101, 103-104, 107, 109
Nietzsche, Friedrich 57, 134, 143
Noventa, Giacomo 83, 88
Ojetti, Ugo 17, 38
Orlando, Francesco 204, 207, 212, 217
Ott, Christine 133-141, 249
Palmieri, Giovanni 92-97
Panseri, Carlo 142-143
Papini, Giovanni 136
Petrarca, Francesco 197, 199
Petronio 38
Pica, Vittorio 226-227
Pirandello, Luigi 17, 71, 85
Piroué, Georges 58
Platone 42

Poe, Edgar Allan 114
Poggi, Stefano 12, 116, 118, 123, 126-131
Porzio, Domenico 145
Poulet, George 242
Pound, Ezra 33
Prévost, Antoine Françoise 32
Prezzolini, Giuseppe 19, 22, 35-37, 41, 47, 136
Quasimodo, Salvatore 83, 87
Raboni, Giovanni 8, 47-49, 54-55, 57, 211-212
Racine, Jean 245
Renan, Ernest 75
Renoir, Pierre-Auguste 221, 227
Rilke, Rainer Maria 86, 209
Rimbaud, Arthur 27, 114
Rivière, Jaques 24-25, 27, 31, 89
Ruskin, John 26, 219
Saba, Umberto 82-84, 87, 272
Saint-Saëns, Camille 59, 195-196
Saint-Simon, Henri de 22, 26, 32
Salvi, Dora 92
Sand, George 204
Sanguineti, Edoardo 163
Scaffai, Niccolò 8, 159-162
Schamel, Alexandra 177
Schopenhauer, Arthur 114, 137
Schrödinger, Erwin 180
Schubert, Franz 59
Scott Moncrieff, C. K. 31-32
Segre, Cesare 162, 238
Shattuck, Roger 107-108, 130
Simmel, Georg 27-28
Solari, Maria Rosa 172, 183
Solmi, Sergio 85, 163
Souday, Paul 17
Spencer, Herbert 116
Stendhal 18-20, 22, 26, 32, 40, 147, 205
Stuart, Mill John 211
Svevo, Italo 12, 36, 83, 87-88, 92-97, 143-144, 160, 248
Tadié, Jean-Yves 8, 11, 16-17, 69, 98, 121, 136, 223
Taine, Hippolyte 132
Tanzi, Drusilla 215

Teroni, Sandra 98
Thibaudet, Albert 24-25, 28-29, 31, 42, 89
Tilgher, Adriano 17, 42, 44-46
Tozzi, Federigo 82, 87, 272
Turner, William 221
Ungaretti, Giuseppe 16, 22, 24, 31, 34, 47, 87
Valéry, Paul 24-25, 28-30, 82, 84, 89, 114, 272
Verlaine, Paul 219
Vittorini, Elio 82-83, 86, 90-92, 95, 254, 272
Wagner, Richard 57-62
Withman, Walt 114
Zola, Émile 19, 92

CURRICULUM VITAE

NOME: Sara Elisa

COGNOME: Riva

DATA E LUOGO DI NASCITA: 15 novembre 1982, Milano

INDIRIZZO DI RESIDENZA: Via Gustavo Modena, 3

27029, Vigevano (PV), Italia

Telefono: 347 40 13520

email: sara.elisa.riva@gmail.com

ISTRUZIONE E FORMAZIONE

2013 – 2018: UNIVERSITÉ DE FRIBOURG, SUISSE – UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO. Attualmente svolgo il quinto anno del dottorato di ricerca in Critica letteraria e letterature comparate. La tesi e il percorso didattico del dottorato si iscrivono in un progetto di cotutela tra l'Université de Fribourg, Suisse e l'Università degli Studi di Milano.

2011–2013: UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO. Laurea Magistrale in Lettere Moderne (sospesa, momentaneamente, prima della discussione della tesi per concomitante iscrizione al dottorato di ricerca.

2007-2009: UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO. Laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e della Comunicazione Multimediale (110/110)

2004-2007: UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO Laurea triennale in Scienze

dei Beni Culturali, curriculum Storia del teatro e del cinema (102/110)

1997-2002: LICEO SCIENTIFICO ETTORE MAJORANA, Rho (MI). Maturità scientifica.

ESPERIENZE LAVORATIVE

2017-2018:

- Autrice presso la casa editrice goWare, Firenze. (Romanzo in corso di pubblicazione).
- Autrice presso La Ponga Edizioni, Nova Milanese (MB) (Antologia di racconti fantascientifici: *Futura Lex*, a cura di Gian Filippo Pizzo, in corso di pubblicazione).

2014 – ad oggi:

- Ghostwriter freelance presso diverse testate on-line.

2010 – 2013:

- Educatrice scolastica e a domicilio, presso la cooperativa Il Quadrifoglio, Pinerolo (TO).

COMPETENZE LINGUISTICHE

Inglese - Livello scritto e orale: buono

Francese - Livello scritto e orale: buono

Je déclare sur mon honneur que ma thèse est une œuvre personnelle, composée sans concours extérieur non autorisé, et qu'elle n'a pas été présentée devant autres Facultés que la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg et la Faculté de Studi Umanistici de l'Université de Milan.

Sara Elisa Riva