





# L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte

sous la direction de Patrizia Oppici et Susi Pietri

eum

# *Experimetra*

Collana di studi linguistici e letterari comparati  
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,  
Lettere, Filosofia

2

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

issn 2532-2389

isbn 978-88-6056-564-8

©2018 eum edizioni università di macerata  
Centro Direzionale, via Carducci snc – 62100 Macerata  
info.ceum@unimc.it  
<http://eum.unimc.it>

*Impaginazione:* Carla Moreschini

I volumi della collana “Experimetra” sono sottoposti a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 8) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

## Table des matières

- Susi Pietri  
9 « Les mots et les pierres ». Enjeux d'une rencontre
- L'imaginaire architectural
- Michel Delon  
43 *La Petite Maison* ou le pouvoir des seuils (1758-1871)
- Irene Zanot  
59 *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux ou le texte comme « opération architecturale »
- Daniele Frescaroli  
75 La description, lieu de mémoire fictionnel.  
L'espace architectural et l'histoire-mémoire dans *Les Rougon-Macquart* de Zola
- Francesco Paolo Alexandre Madonia  
93 Architectures en vertige et « topographie » du personnage chez Julien Green
- Anna Lapetina  
109 Dedali e geometrie musicali. L'architettura tra costruzione simbolica e formale in *Intervalle* e *L'Emploi du temps* di Michel Butor
- Emanuela Cacchioli  
119 La fluidité des lieux définis. *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière et une structure architectonique avec des fenêtres sur le passé et sur le futur

## L'espace architecturé

- Giorgietto Giorgi  
135 L'*ekphrasis* du palais d'Ibrahim dans *Ibrahim ou l'illustre Bassa* de Georges et Madeleine de Scudéry
- Claudia Frasson  
145 Description du paysage et fonctions de l'architecture dans les romans français de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle
- Tommaso Meldolesi  
157 La gare de chemin de fer, nouvelle forme architecturale du XIX<sup>e</sup> siècle
- Laura Brignoli  
167 Les habitations imaginaires de Pascal Quignard
- Davide Vago  
181 L'architecture naturelle des romans d'André Bucher

## Architextures

- Aurelio Principato  
197 Chateaubriand et la mémoire du château paternel
- Susi Pietri  
211 Architetture dell'incompiuto
- Eleonora Sparvoli  
227 Memoria costruttrice e memoria melanconica nella *Recherche* de Proust
- Daniela Tononi  
239 Génétique du modèle architectural : *Passage de Milan* de Michel Butor
- Maria Chiara Gnocchi  
257 Des constructions. L'architecture du corps, de la mémoire et du récit dans *La Rénovation* de Dominique Rolin
- Fabrizio Impellizzeri  
273 Du chantier narratif à l'« architexture » des tours dans les *Chroniques de l'asphalte* de Samuel Benchetrit

## Architectures visionnaires

- Carmelina Imbroscio  
291 L'architecture claustrante de l'espace utopique
- Rosalba Gasparro  
305 Franz Hellens et Paul Willems, architectures de brume en Belgique francophone
- Alessandra Marangoni  
319 Espaces urbains de Jules Romains. Une poésie de la ville après Du Bellay et Baudelaire
- Vittorio Fortunati  
333 Dalle pietre alle stelle: l'architettura nei *Mémoires d'Hadrien*
- René Corona  
341 Les constructions de l'enfance. Promenade poétique au gré des fantaisies enfantines et adolescentes : toits, émois, à travers les architraves du Poème et des points de vue du toi et du moi

## Penser/dire l'architecture

- Letizia Norci Cagiano de Azevedo  
369 Architetture barocche nell'opera letteraria di Montesquieu, prima e dopo l'esperienza italiana
- Alain Guyot  
387 Écrivain, architecte ou urbaniste ? L'architecture comme passion et comme mode de pensée chez Théophile Gautier
- Luca Pierdominici  
403 Une architecture littéraire du XV<sup>e</sup> siècle : la *Salle* d'Antoine de La Sale
- Sara Cigada  
417 L'architecture du texte dans une perspective « bréaliste »
- Paolo Frassi, John Humbley, Maria Teresa Zanola  
435 *L'Histoire d'une maison* et *L'Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* de Viollet-le-Duc : représentation fictionnelle et documentation terminologique

- Patricia Kottelat
- 459 Architectures de mémoire et Grande Guerre : enjeux du discours architectural
- 473 Index des noms



Eleonora Sparvoli

Memoria costruttrice e memoria melanconica nella *Recherche* di Proust

In uno dei luoghi più frequentati della *Recherche* (forse il più frequentato!), laddove si racconta del dramma della svestizione del Narratore bambino prima di andare a letto, dell'agognato bacio materno della buonanotte e poi – a brevissima distanza – della resurrezione operata dalla *madeleine*, sembra essersi sottratta all'attenzione di critici e lettori una fondamentale indicazione di poetica, resa quasi invisibile – spinta, per così dire, in controluce – dalla scoperta abbagliante di cui si fa portatore quel magico biscotto che il Narratore gusta un pomeriggio d'inverno: lo stesso che sua zia soleva, anni addietro, inzuppare nel tè, nella sua stanza di Combray, prima di farlo assaggiare al nipote. Tale scoperta – che in questo punto del romanzo riguarda semplicemente il potere straordinario che hanno certi umili oggetti di attivare una speciale memoria, così vivida da sostituirsi alla percezione presente – si completerà in autentica rivelazione nel *Temps retrouvé*, quando il Narratore riceverà a Palazzo Guermantes una vera e propria lezione di estetica, in cui la cosiddetta memoria involontaria assurgerà a modello per la costruzione di un'opera d'arte.

Qual è la preziosa indicazione cui alludo e che l'euforica invadenza dell'impressione ritrovata nella *madeleine* relega in un angolo poco rischiarato? Essa si cela nel passaggio che in *Du côté de chez Swann* fa da transizione fra l'episodio del bacio della buonanotte e quello, appunto, dei prodigi del biscotto: brano nel quale il Narratore effettua una sorta di riepilogo di quanto ha appena riferito, come per creare un effetto di *suspense* prima dell'epifania inaugurale del romanzo.

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrassement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit: à la base assez large, le petit salon, la salle à manger, l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, l'auteur inconscient de mes tristesses, le vestibule où je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter, qui constituait à lui seul le tronc fort étroit de cette pyramide irrégulière; et, au faite, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman; en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire (comme celui qu'on voit indiqué en tête des vieilles pièces pour les représentations en province) au drame de mon déshabillage; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir. À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. 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, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi.

Mort à jamais? C'était possible<sup>1</sup>.

Prima di addentrarci nell'analisi di questo passo, occorre prendere subito nota dell'affermazione più perentoria che vi è contenuta e che concerne la memoria volontaria (cioè quella dell'intelligenza), la quale – a detta di Proust – non sa conservare nulla della nostra vita, e dunque non può restituircene un attendibile ricordo. Tale asserzione serve, anche retoricamente, a creare un'antitesi con quanto verrà svelato poche righe dopo: la stupefacente capacità che ha invece la memoria involontaria di farci addirittura rivivere una porzione della nostra esistenza. È significativo che questo ritorno prepotente del passato, che inizia con un'estasi (nella quale appare sospesa, nel Narratore, ogni percezione di sé come creatura fragile e mortale<sup>2</sup>) – sia però immediatamente percepito in termini di costruzione, o meglio di

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 43.

<sup>2</sup> «Un plaisir délicieux [...] m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire» (ivi, p. 44).

ricostruzione architettonica. Recita infatti il testo che quando tutto sembra disaggregato e dissolto – morti gli esseri, distrutte le cose – «seules, plus frères mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir»<sup>3</sup>. E che non si tratti di una «cathédrale engloutie»<sup>4</sup> che occorre soltanto far riemergere, ce lo rivela il Narratore stesso, appena prima di scoprire qual è la ragione della gioia improvvisa che l'ha invaso – appena prima cioè che riaffiori l'immagine della stanzetta di zia Léonie – quando si rende conto di trovarsi dinanzi a un mistero che non richiede d'esser semplicemente dissepellito, ma anche portato a pieno compimento attraverso un atto creativo: «Chercher? Pas seulement: créer. Il [lo spirito] est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière»<sup>5</sup>.

La *madeleine* innesta dunque un processo memoriale straordinariamente dinamico: lo conferma la celebre metafora che usa il Narratore per descrivere il ricomporsi della cittadina di Combray intorno a quel primo iniziale bagliore. Come accade nel gioco giapponese dell'*origami*, in cui piccoli cartoncini ripiegati si gonfiano, si dilatano e prendono le forme più varie e colorate grazie alla potenza trasmutante dell'acqua in cui vengono immersi, così tutti i fiori del parco di Swann, le ninfee della Vivonne, la brava gente del paese, la chiesa e le casette che la memoria consapevole aveva disseccato e appiattito (reso simili a figurine di carta...) acquistano volume e solidità, bagnati al fluido vivificante sprigionato dalla memoria inconscia.

È innanzitutto per questa capacità costruttiva – a partire dall'analogia iniziale in cui si legano un gesto presente ed uno passato – che la memoria involontaria costituisce il modello esemplare per l'opera d'arte, che Proust *in primis*, e poi il Narratore della *Recherche*, concepiscono sotto le specie d'un'architettura

<sup>3</sup> Ivi, p. 46.

<sup>4</sup> Come quella del noto preludio di Claude Debussy, che trae ispirazione dall'antico mito bretone dell'isola sommersa di Ys.

<sup>5</sup> Ivi, p. 45.

tura. È ben nota la passione proustiana per le cattedrali gotiche ed anche il ruolo fondamentale che esse giocarono nell'autentica disciplina che il nostro autore s'impose perché i frammenti appassionati e caotici, di ispirazione impressionista, del *Jean Santeuil* – suo primo tentativo romanzesco – diventassero quella grandiosa costruzione, quell'opera-mondo che è la *Recherche*<sup>6</sup>. Nelle ultime pagine del *Temps retrouvé*, quando la vocazione finalmente scoperta alla matinée Guermantes, grazie a una serie stupefacente di epifanie di memoria involontaria, lo spinge a interrompere ogni indugio – ogni colpevole concessione all'inverata pigrienza – il Narratore confessa: «L'idée de ma construction ne me quittait pas un instant»<sup>7</sup>.

Ma occorre fare subito una precisazione. Appena consumata l'euforia per la riapparizione di Venezia, di Balbec e di altri luoghi che la memoria consapevole, astratta e dissecante, non aveva mai saputo rievocare, appare immediatamente chiaro al Narratore che non potrà realizzare la bramata costruzione servendosi soltanto dei materiali offerti da quelle resurrezioni: folgoranti, entusiasmanti, però rare, insufficienti per comporre il Libro. Il novello autore dovrà ricorrere anche a quella bistrattata intelligenza che non sarà forse capace di rianimare il palpito dell'impressione passata, ma potrà guadagnare alla causa dell'opera «une foule de vérités relatives aux passions, aux caractères, aux mœurs»<sup>8</sup>.

Dunque la memoria volontaria – lungi dall'entrare in conflitto con quella involontaria (così come il primo passo considerato sembrava sottintendere) – collabora con lei alla fabbricazione dell'opera; e può farlo perché, a ben guardare, utilizza (seppur con esito emotivo assai diverso), le sue stesse strategie. Così come la reminiscenza inconscia resuscita il cuore quintessenziale di un'impressione, che ci è restituita in un istante «debarrassé

<sup>6</sup> Il riferimento imprescindibile è il testo di Luc Fraisse (*L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990). Si rimanda anche al nostro *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche* (Roma, Carocci, 2016).

<sup>7</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, ed. cit., t. IV, 1989, pp. 617-618.

<sup>8</sup> Ivi, p. 477.

de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné»<sup>9</sup>, allo stesso modo la memoria intellettuale passa al vaglio i ricordi personali – i più cari, quand'anche dolorosi – e li scarnifica spietatamente per ricavarne leggi universali. La sua – dice Proust – è «une gymnastique qui fortifie contre le chagrin en faisant négliger sa cause pour approfondir son essence»<sup>10</sup>. Anche in questo – cioè nel fare dell'essenza il loro punto d'approdo – le due memorie (pur costituendo, anche linguisticamente, una coppia oppositiva) tendono a rassomigliarsi, chiamate in causa entrambe nel momento in cui occorre metter mano alla costruzione: immensa, però leggera, slanciata, luminosa, sorretta da linee di forza stilizzate e dinamiche, in cui si realizza un'armoniosa conciliazione dei contrari. Ma è proprio questa la forma della *Recherche*?

In verità, quella appena descritta è piuttosto un'architettura ideale, la cui immagine guidò Proust negli anni in cui – abbandonato il progetto del *Jean Santeuil* – aveva cercato nel mirabile profilo delle cattedrali di Francia il segreto dell'edificazione di una grande opera. È senza dubbio mirando a quel sublime esempio che si era accinto alla scrittura della *Recherche*, e lo stesso farà l'eroe della Ricerca prima di diventare, a sua volta, scrittore. Com'è noto, Proust dichiarò di aver composto la fine della *Recherche* subito dopo l'inizio<sup>11</sup>, proprio per garantire coesione a una struttura che, già smisurata nelle intenzioni iniziali, lo sarebbe diventata ancor di più col passare degli anni. E sappiamo con quanto accanimento Proust difese, man mano che i vari volumi vedevano la luce, la qualità architettonica del suo libro, che poteva essere erroneamente interpretato come un ammasso informe di ricordi personali!<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ivi, p. 447.

<sup>10</sup> Ivi, p. 483.

<sup>11</sup> Già nell'agosto 1909 scriveva a Mme Strauss «Je viens de commencer – et de finir – tout un long livre» (*Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb*, t. IX, Paris, Plon, 1981, p. 163).

<sup>12</sup> Così recita una famosa lettera al conte Jean de Gaigneron dell'agosto 1919: «Quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois: c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre: *Porche I Vitraux de l'abside etc.* pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on

E tuttavia, a mio avviso, non è solo il progressivo dilatarsi dei tempi di stesura a deformare la *Recherche*, allontanandola dal paradigma cui doveva ispirarsi. Sin da principio agisce, nella composizione del romanzo, una forza sotterranea che contraddice quel modello architettonico, vi si oppone, lo corrode dall'interno. E per scoprirla occorre appunto ritornare al passo da cui il nostro studio ha preso avvio, ponendo dapprima attenzione all'incipit:

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux

e poi alla parte finale:

À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. 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, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi<sup>13</sup>.

Il Narratore si rammenta, dunque, solo di una porzione di Combray, cristallizzata in un'effigie – «le pan lumineux» – che, fino all'epifania della *madeleine*, la rappresenta integralmente, poiché tutto il resto è stato cancellato. Ma in quale memoria si conserva quel ricordo? Con tutta evidenza, non si tratta in questo caso di memoria inconscia. La premessa del Narratore: «quando, svegliandomi di notte, mi ricordavo di Combray», non annuncia certo una resurrezione inaspettata e miracolosa. E tuttavia ci è lecito dire che il suo oggetto – cioè il lembo luminoso che fa da teatro alla tristezza serale del protagonista – sia uno di quei «renseignements» dell'intelligenza che non serbano nulla del passato? Che esso appartenga alla categoria delle immagini secche e senza spessore, delle istantanee sbiadite che – secondo

me fait du manque de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties» (*Correspondance de Marcel Proust*, ed. cit., t. XVIII, 1990, p. 359).

<sup>13</sup> Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 43.

quanto troveremo scritto nel *Temps retrouvé*<sup>14</sup> – la memoria dell'intelligenza ci offre, ogniqualvolta la interroghiamo?

Osserviamo più da vicino questo ritaglio di Combray sopravvissuto alla distruzione di tutto quanto lo contornava:

cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit: à la base assez large, le petit salon, la salle à manger, l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, l'auteur inconscient de mes tristesses, le vestibule où je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter, qui constituait à lui seul le tronc fort étroit de cette pyramide irrégulière; et, au faîte, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman; en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire (comme celui qu'on voit indiqué en tête des vieilles pièces pour les représentations en province) au drame de mon déshabillage; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir<sup>15</sup>.

Innanzitutto, la coloritura affettiva del passo non s'apparenta in nessun modo alla fatale indifferenza con la quale guarderemmo un album di vecchie foto, cui credevamo d'aver consegnato il fiore delle nostre esperienze, ma che di esse non han salvato nulla. Qui si parla di una serie di gradini «crudeli» da salire, di «dramma» della svestizione. Ma soprattutto, questa rievocazione memoriale – tutt'altro che statica e rassicurante come una stampa fotografica – vibra della violenta luce chiaroscurale che la investe. Il lampo in cui compare la porzione di Combray sembra prodotto – dice Proust – dall'accensione di un fuoco d'artificio che squarcia l'oscurità o (con un effetto di parziale attenuazione) da una qualche proiezione elettrica: in entrambi i casi il contrasto con le tenebre d'intorno è senza

<sup>14</sup> Così affermerà al risorgere della città dei Dogi, nell'estasi suscitata dal selciato sconnesso del cortile di palazzo Guermantes: «Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit» (Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 446). E ancora: «L'inégalité des deux pavés avait prolongé les images desséchées et minces que j'avais de Venise et de Saint-Marc» (ivi, p. 455).

<sup>15</sup> Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 43.

sfumature. L'immagine, sostanziata d'angoscia<sup>16</sup>, ha una persistenza ossessiva, ed è disegnata con tratti elementari – sembra la scenografia ridotta all'osso di uno spettacolo di provincia! – che non consentono a chi la porta in sé di darle una nuova configurazione: di descriverla in altro modo, per mezzo di altre parole. A inciderla fra i ricordi, indelebilmente (essa ha continuato ad esserci, nella sparizione di tutto il resto), non è stato né un atto di rammemorazione volontario, guidato dall'intelligenza, né il riaffiorare spontaneo e prodigioso di un'impressione lontana, bensì una sofferenza mai lenita. Quella porzione di Combray sopravvive non perché il Narratore vuole ricordarla, ma perché non può dimenticarla.

Vorrei definire questa particolare memoria come melanconica, nella misura in cui resta fedele a un dolore passato come a un lutto impossibile da elaborare<sup>17</sup>, contrastando in tal modo, ostinatamente, lo slancio vitale – la libido – di cui rende impossibile l'investimento in nuovi oggetti di desiderio. La pena di cui si parla, e che è stata scandagliata nelle pagine immediatamente precedenti, è quella del bambino che – una sera in cui la madre, dovendo intrattenere un ospite, non può salire a dargli il bacio della buonanotte – scopre la voragine che si spalanca nel suo cuore per via di quell'assenza, ch'egli non percepisce alla stregua di un fatto contingente, ma come la condizione stessa dell'amore, condannato a non esser corrisposto, ad inseguire un oggetto inafferrabile... È noto ai lettori di Proust che la madre finirà, in quell'occasione, per andare nella camera del figlio, con cui passerà l'intera notte, ma questa deroga al severo codice dell'educazione parentale non cambierà la sostanza dolorosa di

<sup>16</sup> Secondo Marie Bonnafé-Villechenoux questo «pan lumineux» sarebbe annoverabile fra quel materiale analitico che fa da schermo alla riemersione d'un pensiero traumatico rimosso di cui è al contempo l'immagine anticipatrice: «Dans le matériel analytique, des ombres sur des murs, le souvenir d'un papier peint, des reflets [...] prennent une valeur annonciatrice – au même titre qu'une image de rêve – à interpréter comme le signe d'un mouvement à distance défensive, associé à l'affleurement difficile d'une pensée latente bien gardée » (*Proust, l'image pariétale : les petits pans de murs jaunes et le souvenir d'enfance*, in Andrée Bauduin, Françoise Coblence (dir.), *Marcel Proust visiteur des psychanalystes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 173).

<sup>17</sup> Il riferimento è al celeberrimo studio freudiano del 1917 *Trauer und Melancholie* (*Lutto e melanconia*).



quell'esperienza in cui la fragilità congenita del Narratore – la vera malattia da cui è affetto – sarà, senza illusioni di guarigione, riconosciuta e impressa come un marchio sulla sua vita a venire<sup>18</sup>.

A me sembra che questa memoria melanconica costituisca nel testo una forza a sé stante, che non collabora con le altre due alla realizzazione di quell'architettura ideale in cui l'esistenza si purifica per divenire essenza, legge, principio universale. Ne sono prova, a mio avviso, le parole con cui il Narratore ricorda il pianto dirotto in cui era scoppiato, quando sua madre l'aveva infine raggiunto:

Depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir<sup>19</sup>.

C'è una sorta di perennità inattaccabile nel ricordo di quei singhiozzi, che lo rende refrattario al processo di rielaborazione tramite il quale la materia grezza dell'esistenza diventa utilizzabile per l'arte. L'inedito presente indicativo impiegato in questo passo («Je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille», e ancora: «la vie se tait maintenant davantage autour de moi», «je les entends de nouveau»), a fronte di una narrazione che si svolge per intero al passato remoto e all'imperfetto, sembra in effetti collocare quel ricordo fuori dal complesso intreccio che fornirà – secondo quanto sarà scoperto dall'eroe nella *matinée* Guermites – il soggetto del libro a venire. Da dove parla la voce che confessa al lettore – direttamente, senza *décalages* cronologici – che un dolore antico è rimasto sempre al suo posto, non avendo trovato consolazione, e neppure quel ragionevole distacco cui poteva relegarlo una coscienza matura e consapevole? Essa sembra provenire da un luogo e da un tempo esterni al processo di creazione del Libro di cui ci riferisce la *Recherche*:

<sup>18</sup> Cfr. Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., pp. 37-38.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 36-37.

che racconta, in fondo, del trasformarsi di una vita in letteratura. È come se il Narratore, all'inizio dell'opera, ancor prima di illustrarci i prodigi della *madeleine*, ci rivelasse, quasi in un *a parte*: «Malgrado quanto leggerete sulla capacità dell'arte di ritrovare il passato per sublimarlo in una forma che ne corregga difetti e incompiutezze, sappiate che un pianto dell'infanzia sopravvivrà immutato – impenetrabile al trattamento – poiché custodito in una memoria che non intende mischiarsi al gioco profanante (ancorché salvifico) dell'arte». E questo non è il solo luogo dell'opera in cui si fa sentire questa voce singolare, che si esprime al presente. In altre zone del romanzo la cosiddetta memoria melanconica ha depositato i suoi oggetti che – non amalgamati al materiale principale di costruzione – testimoniano di perdite, di ferite amorose mai rimarginate<sup>20</sup>.

Così, laddove la memoria involontaria (con il sostegno di quella volontaria) lavora all'innalzamento di una cattedrale in cui ogni singolo elemento, estratto dalla vita, concorre all'espressione di un senso che lo travalica redimendone imperfezione e corruttibilità, la memoria melanconica, che si fa portatrice del messaggio opposto – ognuno reca in sé lacerazioni che nessun libro potrà mai suturare – costella l'opera di frammenti staccati, rovine.

<sup>20</sup> Nel finale del primo tomo del romanzo troviamo una sconcertante determinazione temporale («Cette complexité du bois de Boulogne [...] je l'ai retrouvée *cette année*») ad introdurre il ritorno malinconico del Narratore al Bois de Boulogne, su cui non regnano più le divinità che la sua infanzia vi aveva riconosciuto (Ivi, p. 414, il corsivo è mio). Ed è un insolito presente ad isolare dal resto della narrazione il ricordo veneziano della madre, cui nella città lagunare è innalzato una sorta di imperituro mausoleo, separato e indipendente dall'impresa memoriale del Libro (Cfr. Marcel Proust, *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu*, ed. cit., t. IV, pp. 204-205 e pp. 224-225). Su questi temi si rimanda al magnifico studio di Stefano Agosti (*Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Milano, Feltrinelli, 1997) e al nostro *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, cit. (in particolare le pp. 163-196).

Non è d'altronde così che ci era apparso quel ricordo di Combray da cui il nostro percorso è cominciato? La sezione – scrive Proust – di «un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit»<sup>21</sup>... Un vialetto, un vestibolo, una scala, una camera da letto, a fare una «pyramide irrégulière»<sup>22</sup>: residuo architettonico spettrale di una città annientata dall'oblio.

<sup>21</sup> Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 43.

<sup>22</sup> *Ibidem*.