

# MENZOGNA ROMANTICA E VERITÀ PROUSTIANA: LA RECHERCHE SECONDO RENÉ GIRARD\*

ALEXANDRE CALVANESE

Nel nono capitolo di *Menzogna romantica e verità romanzesca*, intitolato «I mondi di Proust», René Girard istituisce un parallelo tra la struttura del piccolo mondo chiuso di Combray e quella dei salotti mondani parigini, in particolar modo quello dei Verdurin. L'analisi di Girard si articola in tre momenti, con un andamento analogo a quello che caratterizza la sua intera riflessione sull'unità del genio romanzesco: dopo aver messo in luce delle «analogie impressionanti»<sup>1</sup> tra l'uno e l'altro universo, Girard individua poi un elemento che sembrerebbe differenziarli in modo radicale, per arrivare infine a riconoscere nel primo (con una specie di lettura figurale alla Auerbach) le premesse che verranno portate a compimento nel secondo. La nostra lettura intende ripercorrere queste tre tappe dell'analisi girardiana situando la dinamica del desiderio mimetico nel quadro di una delle opposizioni fondamentali che strutturano il romanzo proustiano - quella tra solitudine e socialità, tra autonomia e relazionalità, tra unità e molteplicità - per arrivare, sul finire, a cogliere la sorprendente analogia tra il metodo del critico e la tecnica compositiva del romanziere.

1.

Vediamo innanzitutto in che termini Girard pone l'identità tra Combray e il salotto Verdurin.

Combray è un universo chiuso. Qui il bambino vive all'ombra dei genitori e degli idoli familiari nella stessa felicità intima del villaggio medioevale all'ombra del suo campanile. L'unità di Combray è spirituale prima di essere geografica.

\* Il seguente articolo è comparso per la prima volta, diviso in due parti pubblicate il 7 e il 12 novembre 2015, sul blog letterario *Poetarum Silva*. Ad Andrea Accardi va il sentito ringraziamento dell'autore.

<sup>1</sup> R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, traduzione di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 1981, p. 173.

Combray è una visione comune a tutti i membri della famiglia. Alla realtà è imposto un ordine che dalla realtà stessa non è più distinguibile.<sup>2</sup>

[Nei salotti mondani] Vi è la stessa visione circolare, la stessa coesione interna sancita da un insieme di gesti e di parole rituali. Il salotto Verdurin non è un semplice luogo di riunione, è un modo di vedere, sentire, giudicare. Anche il salotto è una “civiltà chiusa”.<sup>3</sup>

In cosa consiste questa visione comune, questo ordine imposto alla realtà? Girard propone numerosi esempi riferiti a Combray ma delega al lettore il compito di trovare il loro corrispettivo nel salotto mondano. Una rapida ricognizione del testo ci permetterà di validare la pertinenza di questo parallelo.

Tanto l'uno quanto l'altro universo sono fondati su precise abitudini. A Combray sono le passeggiate pomeridiane della famiglia del Narratore, o i momenti di distrazione dell'auto-reclusa zia Léonie, sapientemente distribuiti per colmare al massimo la lunghezza di giornate sempre identiche. Nel salotto Verdurin sono le quotidiane riunioni serali - il tacito obbligo di partecipare alle quali è appena dissimulato dietro il fatto che i padroni di casa non rivolgano mai formali inviti a cena: l'ospitalità con cui ad ogni fedele del piccolo clan viene assicurato di trovare « il suo posto a tavola »<sup>4</sup> agisce come un imperativo ben più categorico -; oppure, più tardi, nei periodi di villeggiatura estiva, i mercoledì al castello della Raspelière<sup>5</sup> raccontati in *Sodoma e Gomorra*.

Tanto l'uno quanto l'altro universo hanno poi al proprio centro un occhio indiscreto che veglia su tutto. A Combray è la zia Léonie che, dall'alto della sua camera affacciata sulla strada, segue la cronaca quotidiana del piccolo villaggio<sup>6</sup>. Nel salotto è Madame Verdurin che propone ai suoi ospiti, pur di non perderne la costante presenza, di invitare liberamente amici ed amanti che potrebbero attrarli altrove, salvo poi

<sup>2</sup> Ibid., p. 169.

<sup>3</sup> Ibid., p. 173.

<sup>4</sup> M. PROUST, *Dalla parte di Swann*, traduzione di Giovanni Raboni, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1995, vol. I, p. 230. D'ora in avanti, per i riferimenti a questo testo, indicheremo semplicemente il titolo della singola parte del romanzo di Proust seguito dall'indicazione in cifre romane del volume del Meridiano in cui è compresa e dal numero della pagina.

<sup>5</sup> *Sodoma e Gomorra*, III, 86.

<sup>6</sup> *Dalla parte di Swann*, I, 64.

riservarsi la facoltà di testare i nuovi arrivati per vedere se siano capaci di non aver segreti per lei e meritare così l'ingresso nel piccolo clan<sup>7</sup>.

Infine, ed è forse questo il dato più significativo, tanto l'uno quanto l'altro universo hanno istituito una medesima legge che considera i propri membri assolutamente diversi rispetto agli estranei. A Combray tale discriminazione si concretizza nella doppia campanella posta all'ingresso del vialetto di casa («il sonaglio abbondante e chiassoso che sommergeva [...] tutte le persone di casa che lo scatenavano entrando “senza suonare» e «il doppio tintinnio timido, ovale e dorato del campanello per gli estranei»<sup>8</sup> - questi ultimi identificati, poche righe dopo, come *nemici*); oppure nel rito del pranzo anticipato del sabato che, con la sua consolidata asimmetria rispetto agli altri giorni della settimana, da un lato alimenta il sentimento patriottico della famiglia («sarebbe stato il nucleo bell'e pronto di un ciclo di leggende, se qualcuno di noi avesse avuto la vocazione epica»<sup>9</sup>), dall'altro traccia un solco rispetto ai *barbari*, termine che nel lessico familiare designa gli estranei che non sono al corrente dell'abitudine ed incorrono in errori che ogni volta confermano l'unicità della piccola patria. Nella cerchia dei Verdurin la differenza si esprime invece nel divieto di indossare l'abito scuro «per non assomigliare ai “noiosi”»<sup>10</sup>, vale a dire ai frequentatori dei salotti aristocratici del faubourg Saint Germain - e non a caso, molto più avanti nell'opera, uno dei due segni di mondanità latente dei Verdurin, di loro riavvicinamento al resto del mondo, sarà proprio il gradimento dell'abito da sera indossato dai loro ospiti<sup>11</sup>. Entrambi gli universi, insomma, affermano a gran voce la loro autonomia, la loro unicità, la loro assoluta indipendenza.

Questa impermeabilità rispetto all'esterno appare tanto più evidente nel momento in cui un corpo estraneo penetra all'interno del piccolo mondo chiuso. In questo caso, ci dice Girard, il parallelo è ancor più facile da seguire in quanto in entrambi i casi l'ingrato ruolo è svolto dall'infelice Swann. Eppure, proprio là dove l'identità sembra maggiore, ecco emergere una differenza sostanziale.

<sup>7</sup> Ibid., 232.

<sup>8</sup> Ibid., 18.

<sup>9</sup> Ibid., 135.

<sup>10</sup> Ibid., 230.

<sup>11</sup> *Sodoma e Gomorra*, III, p. 102.

## 2.

Combray è incapace di riconoscere, nello Swann figlio di un agente di cambio che viene in visita la sera in ossequio alla vecchia amicizia che lo lega al nonno del Narratore, lo Swann aristocratico ed elegante che frequenta i più esclusivi circoli mondani della capitale. Un'ignoranza che non si spiega solo col riserbo di Swann o con una semplice carenza di informazioni, ma che trova la sua motivazione più profonda nella visione "induista" della società che il Narratore attribuisce retrospettivamente alla sua famiglia, per la quale chi è nato in una determinata "casta" è destinato a rimanervi per sempre. La prozia, in particolare, deplora qualsiasi fenomeno di osmosi tra classi, e la scoperta che il borghese Swann sia un amico della nobile Madame de Villeparisis ha l'effetto di declassare, ai suoi occhi, tanto l'uno quanto l'altra, mentre il disinteresse delle sorelle della nonna per le questioni mondane è tale da provocare in esse una sorta di volontaria e momentanea atrofia uditiva. Girard definisce quella di Combray una «menzogna organica»<sup>12</sup>, un rifiuto permanente di qualsiasi esperienza o verità che contraddica l'orizzonte d'attesa. L'equivoco è totale, ma le conseguenze, commenta Girard, sono più comiche che tragiche: il disagio suscitato da Swann si traduce al massimo in qualche battuta sarcastica, ma non pregiudica i rapporti di buon vicinato, così come le gaffe dei *barbari* rispetto al sabato asimmetrico provocano la compiaciuta ilarità di Françoise e nulla più.

Nel salotto Verdurin, al contrario, la «funzione eliminatrice»<sup>13</sup> viene esercitata con grande violenza. Basta un piccolo, casuale accenno di Swann alle sue relazioni col gran mondo dei "noiosi"<sup>14</sup> - o un'allusione meno fortuita ma più maliziosa del rivale in amore Forcheville<sup>15</sup> - per incrinare la fiducia che i Verdurin hanno riposto in lui («bastava il nome di persone non conosciute a suscitare, in casa loro, un silenzio carico di riprovazione»<sup>16</sup>) e gettare i presupposti per un'inappellabi-

<sup>12</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, p. 172.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>14</sup> *Dalla parte di Swann*, I, 262-263.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 313.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

le scomunica («Dio ce ne liberi, è asfissiante, stupido e maleducato»<sup>17</sup> dice di lui Madame Verdurin per ratificarne l'espulsione dal salotto).

Cosa determina un esito così diverso in due strutture sociali all'apparenza così simili? La risposta di Girard è che Combray è avvolta dalla luce rassicurante della mediazione esterna, mentre il salotto Verdurin è immerso nel clima teso della mediazione interna. Per capire questa differenza bisogna cercare gli dèi dell'una e dell'altra parte:

Gli dèi di Marcel [...] sono i genitori e il grande scrittore Bergotte. Sono dèi "lontani" coi quali è impossibile ogni rivalità metafisica. Se guardiamo attorno al narratore, ritroviamo ovunque la *mediazione esterna*. Gli dèi di Françoise sono i genitori e soprattutto la zia Léonie; il dio della madre è il padre che non si può guardare troppo fissamente per non oltrepassare la barriera di rispetto e di adorazione che ci separa da lui; il dio del padre è l'amichevole ma olimpico M. de Norpois<sup>18</sup>

Al contrario, dietro il culto ufficiale dell'Arte praticato nel salotto parigino si profila l'inconfessabile adorazione per gli sdegnosi Guermantes, i mediatori implacabili che sbarrano la strada al successo mondano di Madame Verdurin, la quale trova proprio nell'espulsione di Swann l'occasione di una rappresaglia contro il nemico:

Dietro gli dèi della mediazione esterna che, in casa Verdurin, non hanno più alcun potere reale, stanno gli dèi veri e nascosti della mediazione interna, gli dèi dell'odio e non più dell'amore [...]. I veri dèi della Padrona troneggiano nel salotto Guermantes.<sup>19</sup>

Quanto sia vera quest'ultima affermazione, il lettore della *Recherche* può verificarlo soltanto nel *Tempo ritrovato*, quando apprende che Madame Verdurin, con un'abilissima mossa<sup>20</sup>, si è fatta sposare dal Principe

<sup>17</sup> Ibid., 350.

<sup>18</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, p. 174.

<sup>19</sup> Ibid., p. 175.

<sup>20</sup> *Il Tempo ritrovato*, IV, 648. Madame Verdurin, rimasta vedova durante la Prima Guerra Mondiale, aveva sposato il vecchio duca Duras, diventando così duchessa e per di più cugina del principe di Guermantes. Alla morte del duca, dopo due anni di matrimonio, la nuova duchessa

di Guermantes, andando così ad occupare la posizione più prestigiosa in seno a quel mondo di “noiosi” da lei tanto disprezzato per tutta la vita. E proprio questo salto della barricata (che pur rimanendo il più clamoroso, non è certo l'unico che il lettore potrà riscontrare nel romanzo) è in grado di svelare quale sia la vera natura della differenza tra Combray e i salotti mondani, e che troviamo esplicitata in un passo ulteriore del saggio di Girard:

A mano a mano che ci allontaniamo da Combray, l'unità positiva dell'amore si evolve verso l'unità negativa dell'odio, verso la falsa unità che dissimula la doppiezza e la molteplicità.

Perciò basta un solo Combray ma occorrono più salotti rivali. Vi sono innanzitutto il salotto Verdurin e il salotto Guermantes. I salotti esistono solo in funzione gli uni degli altri.<sup>21</sup>

Qui Girard ha sostituito alla consueta coppia *mediazione esterna / mediazione interna* una sorta di anti-climax in cinque passaggi (unità positiva, unità negativa, falsa unità, doppiezza, molteplicità) nel quale possiamo ritrovare, espresso in maniera inequivocabile, quel progressivo scivolamento da un polo che permane sotto il segno positivo ad un polo senz'altro negativo, definito, in ultima istanza, dall'idea di molteplicità. A un primo livello di astrazione, potremmo allora dire che Combray, ambito della mediazione esterna, si situa sotto l'ombrello dell'unità (positiva), mentre il salotto Verdurin, ambito della mediazione interna, si situa sotto l'ombrello della molteplicità (negativa). Ma Girard dice qualcosa di più: di Combray ne basta una sola (ma forse non forziamo troppo le parole di Girard dicendo che Combray basta a se stessa), mentre i salotti esistono solo come sistema interconnesso, non possono fare a meno gli uni degli altri, e proprio questa stretta interdipendenza aumenta il tasso di agonismo sociale, di rivalità mimetica. Qualche pagina dopo troviamo, come spesso accade nella prosa di Girard, un passo di ricapitolazione che ha l'effetto di rendere ancor più esplicito, nella direzione che interessa qui, il pensiero del suo autore:

si era unita, in terze nozze, al principe di Guermantes.

<sup>21</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, p. 177.

Combray era realmente autonomo ma i salotti non lo sono. Sono tanto meno autonomi quanto più aspramente rivendicano l'autonomia. Al livello della mediazione interna, la collettività, al pari dell'individuo, cessa di essere un centro di riferimento assoluto. Ormai si possono comprendere i salotti soltanto se li si contrappone ai salotti rivali, se li si integra nella totalità di cui ciascuno di essi non è che un elemento.<sup>22</sup>

Da qui potremmo dunque procedere a un ulteriore tentativo di astrazione, facendo di Combray il simbolo dell'autonomia e dell'isolamento e dei salotti mondani il simbolo della relazionalità, della socialità. Quale sia il valore assoluto di questa coppia di opposti nell'economia della *Recherche* è cosa nota a chi ricordi le riflessioni del Narratore sulle condizioni necessarie alla produzione dell'opera letteraria, riflessioni che accomunano, quasi da un capo all'altro dell'opera, l'epoca in cui egli è certo di non poter mai diventare uno scrittore<sup>23</sup> con l'istante in cui comprende l'improcrastinabilità della sua missione artistica<sup>24</sup>. Sulla scorta di Francesco Orlando<sup>25</sup> potremmo poi ricordare che sin dall'epoca de *La confession d'une jeune fille*<sup>26</sup> le esperienze mondane (e quindi il tema dello snobismo) come quelle amorose (e quindi il tema della gelosia) fossero riunite sotto il segno negativo della vanità rovinosa (che, per dirla con Girard, corrisponde alle regioni più interne della mediazione, quelle in cui il soggetto cerca mediatori-rivali sempre più insuperabili che gli dimostrino una volta per tutte che il disprezzo che egli prova per se stesso è assolutamente

<sup>22</sup> Ibid., p. 184.

<sup>23</sup> «Gli esseri che ne hanno la possibilità - è vero che si tratta degli artisti, e io ero convinto da tempo che non lo sarei mai stato - hanno anche il dovere di vivere per sé ; ora, l'amicizia è una dispensa da questo dovere, un'abdicazione a se stessi. Persino la conversazione, che dell'amicizia è il modo d'esprimersi, è una divagazione superficiale, che non ci fa acquistare nulla. Possiamo conversare tutta una vita senza far altro che ripetere all'infinito il vuoto di un minuto, mentre il cammino del pensiero, nel lavoro solitario della creazione artistica, si snoda in profondità, l'unica direzione che non ci sia preclusa, e nella quale ci sia dato anzi di progredire - sebbene con maggior fatica - verso un risultato di verità» (*All'ombra delle fanciulle in fiore*, I, 1096)

<sup>24</sup> «[...] i veri libri devono essere figli non della piena luce e delle chiacchiere, ma dell'oscurità e del silenzio» (*Il Tempo ritrovato*, IV, 580).

<sup>25</sup> F. ORLANDO, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, saggio introduttivo a M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino, 1974, pp. VII-XXXVII.

<sup>26</sup> M. PROUST, *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 85-96.

giustificato), mentre la Solitudine (necessaria alla creazione artistica, e giardianamente intesa come conversione romanzesca, cioè come rinuncia a qualsiasi contesa mimetica) fosse contrassegnata dal segno positivo.

3.

Come dicevamo all'inizio, il momento di maggior divaricazione tra l'universo di Combray e quello dei salotti è seguito, nella lettura di Girard, da un riavvicinamento dei due poli mediato dal fatto che il primo sembra in realtà *prefigurare* il secondo:

Si passa da Combray all'universo dei salotti con un moto continuo e senza transizioni percettibili. Non bisogna contrapporre la mediazione *esterna* alla mediazione *interna* così come il masochista contrappone il Bene al Male. Se si osserva Combray con maggiore attenzione vi si scopriranno, seppure allo stato nascente, tutte le tare dei salotti mondani.

I sarcasmi della prozia nei confronti di Swann sono un primo abbozzo, più leggero, dei fulmini che saranno scagliati da M.me Verdurin e da M.me de Guermantes. Le sottili persecuzioni di cui soffre l'innocente nonna preannunciano la crudeltà dei Verdurin verso Saniette e l'atroce aridità di M.me de Guermantes verso il suo grande amico Swann. La madre di Marcel rifiuta borghesemente di ricevere M.me Swann. Il narratore stesso profana il sacro nella persona di Françoise che egli si sforza di "demistificare"; si accanisce a distruggere la sua ingenua fede nella zia Léonie. La stessa zia Léonie abusa del suo prestigio soprannaturale; fomenta sterili rivalità tra Françoise ed Eulalie; si trasforma in crudele tiranno.<sup>27</sup>

Combray, insomma, manifesta i sintomi nascenti di quell'invidia sociale che serpeggia ovunque nei salotti parigini, proprio come il trauma del bacio negato dalla madre prefigura le angosce amorose della vita adulta?

Abbiamo detto che l'equivoco circa il reale prestigio sociale di Swann dipende da un triplice ordine di cause (ignoranza di fondo, discrezione del personaggio, concezione rigidamente classista della società). Ciò non toglie che la notizia che Swann sia citato su *Le Figaro* come collezionista

<sup>27</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, p. 185-186.

di quadri suscitati, in famiglia, una piccola discussione di cui il Narratore dà conto corredandola di una riflessione niente affatto neutra:

Le sorelle della nonna avevano manifestato l'intenzione di parlare a Swann di quell'accenno del "Figaro", ma la prozia le sconsigliò. Ogni volta che scorgeva negli altri un privilegio, per quanto minuscolo, che lei non aveva, si persuadeva che non era un privilegio, ma un fastidio, e *li compiangeva per non essere costretta ad invidiarli*.<sup>28</sup>

La prozia mette in atto con Swann la medesima arte della dissimulazione di Madame Verdurin che, esclusa dal faubourg St. Germain, si rallegra ad alta voce di non farne parte perché mortalmente noioso<sup>29</sup>: compiangere per non invidiare. L'atteggiamento esteriore è di segno opposto al sentimento interiore. In questo passo non è più questione di informazioni non pervenute o di schemi mentali troppo rigidi bensì di invidia provocata da un vantaggio, seppur minimo, attribuito al mediatore, che assume però una proporzione tale da innescare un immediato meccanismo di falsificazione dell'esperienza. È l'orgoglio, dice Girard, a impedire alla prozia di riconoscere il prestigio di Swann, quello stesso orgoglio che nei salotti finisce per divorare tutto.

A Combray si aggira lo snob per eccellenza: Legrandin, che tuona contro gli snob proprio perché è uno di essi, che proclama la sua indipendenza e rivendica la sua «mentalità giacobina»<sup>30</sup>, e che afferma di non aver mai voluto conoscere i Guermantes quando invece il fatto di non conoscerli rappresenta il grande dolore della sua vita<sup>31</sup>. Nella famiglia del Narratore la scoperta dello snobismo di Legrandin genera due diverse reazioni: quella divertita della madre e quella più risentita del padre, il quale «faceva fatica a prendere con altrettanto distacco e allegria gli sgar-

<sup>28</sup> *Dalla parte di Swann*, I, 29, corsivo mio.

<sup>29</sup> Ma si veda anche Madame Sherbatoff, non a caso l'ideale di fedele dei Verdurin, che se a teatro «non guardava la sala, restava nell'ombra, era per cercare di dimenticare l'esistenza d'un mondo vivo che desiderava appassionatamente e non poteva conoscere» (*Sodoma e Gomorra*, III, 111).

<sup>30</sup> *Dalla parte di Swann*, I, 156.

<sup>31</sup> Sul disvelamento dell'ipocrisia di Legrandin si veda anche *La parte di Guermantes*, II, 183-184 e 241-244.

bi di Legrandin»<sup>32</sup>. Come spiegare questa differenza, soprattutto dal lato del padre? Forse con lo stesso parametro con cui il Narratore spiega l'ostentato disprezzo di Legrandin per gli snob: «Non poteva sapere, almeno da se stesso, di esserlo anche lui, giacché noi non conosciamo mai che le passioni degli altri, e quel che arriviamo a sapere delle nostre è solo dagli altri che abbiamo potuto scoprirlo»<sup>33</sup>. Anche il padre del Narratore cova, infatti, un'ambizione snobistica: vuole essere eletto all'Institut e per riuscire nell'impresa conta sull'appoggio di Norpois<sup>34</sup> che però, inaspettatamente, si rivela l'ostacolo maggiore<sup>35</sup>. Questo personaggio sembra così smentire la lettura di Girard che lo collocava tra le divinità della mediazione esterna sempre pronte a raccogliere l'appello dei fedeli ed esaudire le loro richieste ragionevoli<sup>36</sup>, ma in realtà fornisce un esempio *dinamico* di mediatore che da divinità propizia (nell'ambito della mediazione esterna) si trasforma in ostacolo (nell'ambito della mediazione interna).

E che dire di Françoise, che considera «dei tesori follemente dissipati per un'ingrata»<sup>37</sup> le monete che la zia Léonie regala ad Eulalie, e non per avidità di denaro ma perché destinate ad una persona che Françoise considera di rango sociale inferiore? Proust si sofferma con la consueta precisione analitica su questa vicenda, specificando che lo stesso dono, elargito a persone del medesimo rango sociale della zia Léonie, sarebbe apparso a Françoise «parte degli usi d'una vita strana e brillante come è quella della gente ricca [...] che lei ammirava con un sorriso»<sup>38</sup>, vale a dire di mediatori troppo lontani per diventare dei rivali. Basta, al contrario, annullare la distanza sociale per suggerire il confronto, e da lì la rivalità:

[...] le cose cambiavano se a beneficiare della generosità della zia erano coloro che Françoise chiamava “persone come me, persone che non sono niente più di me”, coloro che lei disprezzava di più, a meno che la chiamassero “Madame Françoise” e si considerassero “meno di lei”. E quando si rese conto che, malgrado i suoi con-

<sup>32</sup> *Dalla parte di Swann*, I, 158.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 157.

<sup>34</sup> *La parte di Guermantes*, II, 179-180.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 271-272.

<sup>36</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, p. 174.

<sup>37</sup> *Dalla parte di Swann*, I, 131.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

sigli, mia zia faceva di testa propria e sperperava il denaro - così almeno credeva Françoise - per delle creature indegne, cominciò a trovare piccolissimi i regali che le faceva la zia, a paragone delle somme immaginarie prodigate a Eulalie.<sup>39</sup>

Lo snobismo di Françoise non manca di essere messo in evidenza in altri passi dell'opera. Uno snobismo che si orienta verso l'alto quando Jupien blandisce il suo amor proprio dicendole che anche la famiglia del Narratore, della cui condizione borghesemente agiata la domestica si sente indirettamente beneficiaria, potrebbe avere uno stile di vita altrettanto sostenuto di quello dei duchi di Guermantes - lusinga alla quale Françoise risponde con un gesto di modestia che vuol significare: «A ciascuno il suo genere; qui, siamo per la semplicità»<sup>40</sup>, dissimulando dunque un'indifferenza per il lusso aristocratico in perfetto stile Verdurin. E uno snobismo che si orienta verso il basso quando Françoise deplora i regali che il Narratore fa ad Albertine perché Madame Bontemps, la zia di Albertine e di fatto sua tutrice, «aveva solo una domestica tutt'fare»<sup>41</sup>, collocandosi dunque ad un livello inferiore a quello della famiglia del Narratore.

Proust ci dice insomma che lo snobismo non è prerogativa esclusiva degli ambienti più ricchi ed oziosi della società; certo in quelli è più evidente, ma lo stesso meccanismo è rintracciabile negli ambienti sociali e professionali più diversi: gli ingegneri come Legrandin, i medici come Cottard, i notabili di provincia che trascorrono le vacanze a Balbec e persino le cameriere.

#### 4.

Se le suggestioni di Girard, e gli ulteriori esempi che abbiamo fornito, sembrano confermare l'ipotesi che il male ontologico abiti da sempre nel cuore di Combray e della cerchia familiare di Marcel, un'ulteriore conferma sembra giungere dal simbolismo dell'opera proustiana. C'è un'im-

<sup>39</sup> Ibid., 131-132.

<sup>40</sup> *La parte di Guermantes*, II, 16.

<sup>41</sup> *Sodoma e Gomorra*, III, 14. Si veda anche *All'ombra delle fanciulle in fiore*, I, 1084, dove Eulalie è di nuovo evocata per spiegare l'ostilità di Françoise nei confronti delle ragazze della piccola banda con cui il Narratore, all'epoca del primo soggiorno a Balbec, trascorreva i suoi pomeriggi.

magine che, secondo Girard, meglio di altre prefigura la crisi dell'unità e dell'autonomia in direzione della molteplicità, vale a dire il legame di senso tra la Combray più pura dell'infanzia e i salotti mondani.

Nella descrizione che il Narratore propone del piccolo paese di provincia prevale nettamente l'idea - la rappresentazione mentale - di un luogo unitario, compatto, ben definito, riassumibile ed identificabile in un elemento peculiare:

Vista da lontano, dal treno, quando ci arrivavamo la settimana prima di Pasqua, Combray era, in un cerchio di dieci leghe, soltanto una chiesa che riassumeva la città, la rappresentava, parlava di lei e per lei ai lontani orizzonti e poi, quando ci si avvicinava, teneva stretti intorno al suo alto manto scuro, in aperta campagna, contro vento, come una pastora le sue pecore, i dorsi grigi e lanosi delle case raccolte, contornate a tratti da un resto di bastioni medievali con un disegno così perfettamente circolare da far venire in mente certe piccole città nei quadri dei primitivi.<sup>42</sup>

E al centro della Chiesa si trova il campanile di Saint-Hilaire «che sta alla città come la camera di Léonie sta alla casa di famiglia»<sup>43</sup>:

E non c'era dubbio che se la chiesa si distingueva in ogni sua parte visibile da qualsiasi altro edificio per una sorta di pensiero che vi era infuso, nel campanile sembrava prendere coscienza di sé, affermare una propria esistenza individuale e responsabile.<sup>44</sup>

Era il campanile di Saint-Hilaire che dava a tutte le occupazioni, a tutte le ore, a tutte le vedute della città il loro volto, il loro coronamento, la loro consacrazione.<sup>45</sup> [...] era sempre a lui che bisognava tornare, era sempre lui a dominare tutto, coronando le case con un pinnacolo inatteso che s'elevava davanti ai miei occhi come il dito di Dio, nascosto col corpo dentro la folla degli umani senza che per questo io potessi confonderlo con loro.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> *Dalla parte di Swann*, I, 59.

<sup>43</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, p. 186.

<sup>44</sup> *Dalla parte di Swann*, I, 78.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 81-82.

Se il campanile rappresenta il simbolo supremo dell'unità di Combray, quasi il suo fondamento ontologico, risulterà ancor più significativo riscontrare in esso, come fa Girard, il primo esempio di quella molteplicità negativa che prelude alla disgregazione caratteristica della mediazione interna:

Dalle finestre della sua torre, collocate a due a due le une sopra le altre con quella *giusta* e originale *proporzione* nelle distanze che non solo nei volti umani s'accompagna alla dignità e alla bellezza, liberava, lasciava cadere a intervalli regolari dei voli di corvi che per qualche istante roteavano stridendo, come se le vecchie pietre che li lasciavano giocare fingendo di non vederli fossero divenute all'improvviso *inabitabili*, portatrici d'un *principio di agitazione infinita*, e li avessero colpiti e scacciati. Poi, dopo aver scalfito in tutti i sensi il velluto viola dell'aria serale, bruscamente calmandosi tornavano ad immergersi nella torre, ridivenuta da *nefasta propizia* [...].<sup>47</sup>

Nel volo improvviso degli stormi di corvi (simbolo della molteplicità), come innescato da un principio d'agitazione infinita (situazione di disordine mimetico) scaturito da un luogo divenuto inabitabile (e dunque negativo), e nell'altrettanto brusco ritorno alla torre (simbolo di ordine e unità), tornata ad essere propizia (dunque positiva), ritroviamo quel doppio movimento di allontanamento e riavvicinamento rispetto al centro che Girard aveva parzialmente descritto, limitatamente al tragitto di andata, con un anti-climax in cinque passaggi i cui estremi erano l'unità positiva di Combray e la molteplicità negativa dei salotti mondani. Volendo completare l'interpretazione della metafora, e quindi attribuire un significato anche al movimento di ritorno dal molteplice all'unità, dovremmo porci la seguente domanda: cosa significa, nel mondo romanzesco proustiano, tornare all'unità?

Nell'ambito della mediazione triangolare il passaggio dall'uno al molteplice, dall'autonomia della piccola patria verso la socialità dei salotti, determina il progressivo scivolamento dalle regioni rassicuranti della mediazione esterna verso quelle, ben più insidiose, della mediazione interna. Ma in realtà abbiamo visto che anche Combray già si sporge pericolosa-

<sup>47</sup> *Dalla parte di Swann*, I, 78, corsivo mio.

mente in quella direzione, e che l'unità positiva del campanile lascia intravedere in sé i primi segni della disgregazione, della finta unità. Con le uniche eccezioni della madre e della nonna - a cui il Narratore attribuisce il *merito* di non conoscere l'invidia<sup>48</sup> - Combray appare opposta ai salotti mondani, ma al tempo stesso è sotterraneamente legata ad essi. Combray è unica e autonoma e al tempo stesso non lo è più. Il ritorno all'unità non può assolutamente configurarsi come un ritorno a Combray.

Nel percorso verso la molteplicità che caratterizza la vita mondana riconosciamo quella ricerca in direzione sbagliata<sup>49</sup> che caratterizza tutta la vita del Narratore, almeno fino al momento in cui, nel *Tempo ritrovato*, una sorta di rivelazione - del tutto casuale in quanto indotta da un triplice momento d'estasi metacronica - non gli spalanca le porte della sua personale vocazione, spingendolo ad abbracciare la solitudine per portare a compimento la sua opera. Ma questa non è più l'autonomia un po' cieca di chi non ha esperienza del mondo e per questo motivo è incapace di comprendere la realtà (come la famiglia del Narratore rispetto a Swann). È invece la scelta consapevole di chi è stato nel mondo e ha sperimentato la deludente dispersione dell'io nelle relazioni amorose e mondane e sceglie quindi di sottrarsi - con un atto che non può comunque essere mediato dall'intelligenza ma solo da una vera e propria rivelazione (l'estasi metacronica, la sensazione bellissima e sfuggente di essere sottratti per un attimo allo scorrere del tempo) - alle dinamiche del desiderio triangolare: la gelosia, l'invidia, il sentimento d'impotenza, l'odio per l'altro. Ammettere di aver avuto desideri frivoli e tuttavia mai soddisfatti è indispensabile per poter rinunciare a tali desideri, ma lo è anche per riconoscersi uguali a tutti coloro che li hanno avuti. E riconoscersi uguale agli altri significa abbandonare la pretesa snobistica di essere assolutamente diverso.

Per questo la solitudine dell'artista maturo non può essere la stessa del bambino che nella sua cameretta fantasticava sulle proiezioni di una lanterna magica. Il ritorno dalla molteplicità negativa all'unità non sarà assolutamente un ritorno dall'ambito della mediazione interna a quello della mediazione esterna, dagli idoli vicini e malvagi alle divinità lontane

<sup>48</sup> Cfr. *Sodoma e Gomorra*, III, 148 («la nonna [ ] non capiva lo snobismo») e 180 («[...] il sorriso sprezzante che ho visto tante persone riservare (al contrario di mia nonna e di mia madre) a tutto ciò che non possiedono»).

<sup>49</sup> Cfr. F. ORLANDO, *op. cit.*

e rassicuranti, bensì, più radicalmente, una rinuncia a qualsiasi forma di mediazione (snobistica o amorosa). La rinuncia alla dispersione dell'io, alla schiavitù nei confronti del mediatore, è ciò che Girard chiama conversione romanzesca, e costituisce nel *Tempo ritrovato* un'esigenza stessa della creazione letteraria<sup>50</sup>. Nel caso del Narratore della *Recherche* arriva proprio quando egli, ormai allo stremo delle forze, ha abbandonato definitivamente qualsiasi speranza di poter diventare scrittore e ha deciso di non sacrificare più per essa i piaceri della vita di società:

Ma poiché sapevo, adesso, di non poter aspirare a niente di più che a dei piaceri frivoli, a che scopo negarmeli ? [ ]

Ma proprio, a volte, nel momento in cui tutto ci sembra perduto giunge l'avvertimento che può salvarci; abbiamo bussato a tutte le porte che non danno su niente e la sola attraverso la quale si può entrare, e che avremmo cercato invano per cento anni, l'urtiamo senza saperlo, e si apre.<sup>51</sup>

La doppia congiunzione avversativa nel volgere di poche frasi marca il duplice cambiamento di rotta del Narratore, prima verso la resa, poi verso la rinascita. In mezzo si situano il caso e la memoria involontaria che permettono una scoperta altrimenti impossibile, perché nella *Recherche* vale la legge individuata da Orlando secondo cui *chi cerca non trova, e chi non cerca trova*. Solo a questo punto l'intelligenza dello scrittore può finalmente intervenire in maniera feconda, indagando il mistero del tempo perduto e poi ritrovato. E questa indagine non può che portare, dopo aver scorto differenze che sembravano incolmabili, a riconoscere l'identità nella differenza, l'unico modo per tenere insieme ciò che altrimenti rimarrebbe diviso, opposto, molteplice. L'unità, allora, andrà intesa soprattutto come una capacità di sintesi dell'artista, come una qualità (panoramica o diacronica) della sua visione:

In effetti, "riconoscere" qualcuno, e più ancora identificarlo dopo che non si è riusciti a riconoscerlo, significa *pensare sotto un'unica denominazione due cose contraddittorie*, ammettere che quello che c'era, l'essere di cui ci si ricordava, non c'è più, e che quello che c'è ora è un essere che non conoscevamo; significa dover

<sup>50</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, p. 255.

<sup>51</sup> *Il Tempo ritrovato*, IV, 541-542.

riflettere su un mistero inquietante, quasi, come quello della morte, di cui esso è, del resto, una sorta di introduzione e di annuncio.<sup>52</sup>

Alla fine del romanzo - o meglio: quando il Narratore sta gettando le basi per scriverlo - si perfeziona quella capacità di riunire sotto un minimo comun denominatore percezioni diverse e distanti nel tempo che era stata evocata all'inizio della narrazione, quando, proprio parlando di Swann e dell'immagine erronea che ne aveva la sua famiglia, il Narratore poteva dire:

[ ] e io ho l'impressione di abbandonare qualcuno per andare verso un'altra e ben distinta persona quando dallo Swann che ho conosciuto più tardi con esattezza passo nella mia memoria a quel primo Swann - a quel primo Swann nel quale ritrovo gli incantevoli errori della mia giovinezza e che d'altronde assomiglia meno all'altro, al secondo, che non alle persone da me conosciute nello stesso periodo, come se succedesse nella nostra vita quel che succede in un museo dove tutti i ritratti d'una stessa epoca hanno un'aria di famiglia, una tonalità comune [ ].<sup>53</sup>

Quella di un romanziere come Proust, scrive Girard, è «un'arte essenzialmente storica»<sup>54</sup>, perché consiste nel riunire frammenti sparsi in una durata temporale lunghissima e nel metterli a confronto per svelare contraddizioni o analogie che altrimenti passerebbero inosservate. «Per chiarire il desiderio metafisico», spiega Girard, «occorre che il romanziere intervenga personalmente; egli si trasforma in professore che dimostra un teorema»<sup>55</sup>. Nel descrivere la tecnica di composizione proustiana, Girard sta descrivendo anche la tecnica di lettura da lui operata in quanto critico: riunisce e confronta parti di testo disseminate in migliaia di pagine e riconosce costanti e varianti significative che altrimenti rimarrebbero sepolte sotto il flusso della narrazione. Scompono un ordine sintagmatico e ricompono un paradigma, direbbe Orlando<sup>56</sup>. Da questo punto di vista,

<sup>52</sup> *Il Tempo ritrovato*, IV, 631, corsivo mio.

<sup>53</sup> *Dalla parte di Swann*, I, 25.

<sup>54</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, p. 205.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>56</sup> F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, ed. 1992, p. 224-227.

Girard è letteralmente *mimetico* nel suo metodo di lettura della *Recherche*: non sovrappone uno schema di lettura, piuttosto lo estrapola dal testo, applica la lezione del suo autore, dimostrando come Proust abbia scritto un romanzo e al tempo stesso un saggio sull'arte di scrivere e di leggere un romanzo. Nella sua descrizione dei mondi proustiani Girard ha riunito, sotto uno stesso segno, due entità che sembravano assolutamente autonome, persino contraddittorie, proprio come il titolo di Principessa di Guermantes ha permesso di riconoscere, a distanza di tempo, l'inconfessabile attrazione che legava due persone in apparenza lontanissime.