

# Al faro, a Venezia

## Proust, Woolf e l'ordine simbolico della madre

GIULIANA GIULIETTI

Giuliana Giulietti è stata insegnante e bibliotecaria. Ha partecipato fin dalle origini alla rivolta femminista praticando la relazione fra donne (disparità, affidamento, autorità femminile) e avendo quale orizzonte il pensiero della differenza sessuale. È autrice di *Proust e Monet. I più begli occhi del XX secolo* (Donzelli, 2011) e ha pubblicato articoli e saggi dedicati, tra gli altri, a Marcel Proust, Virginia Woolf, Jane Austen e Agatha Christie.

L'articolo analizza il ruolo della madre e il rapporto con essa in Marcel Proust e Virginia Woolf attraverso un confronto con le opere *À la recherche du temps perdu* e *To the lighthouse* che evidenzia il diverso modo di "saper amare la madre" del figlio Marcel e della figlia Virginia. Una diversità presente sin dall'inizio della vita per via del differente rapporto che donne e uomini hanno, rispettivamente, col corpo materno e che in Proust e Woolf si trasforma, risignificandosi, in materia romanzesca.

*Virginia Woolf, Marcel Proust, madre, À la recherche du temps perdu, To the Lighthouse, femminismo della differenza, sessualità*

### Jeanne e Julia

In uno dei quaderni dove prendeva forma *Alla ricerca del tempo perduto*, redatto da Marcel Proust nel 1911, si trova una menzione, scomparsa dal testo definitivo, delle lastre irregolari, che preparava l'episodio del *Tempo ritrovato*:

Andavamo verso San Marco dove copiavo i mosaici del battistero; mia madre mi aveva messo addosso uno scialle contro l'aria fresca e tutti e due camminavamo sopra il mosaico di marmo e vetro, sopra le lastre irregolari del pavimento.<sup>1</sup> (cit. in Tadié 2002, 458)

Jean-Yves Tadié sottolinea l'importanza di vedere associate queste lastre alla madre dello scrittore. Il germe della menzione è infatti autobiografico (Tadié 2002, 401-404). Nel maggio del 1900 Marcel e la madre, Jeanne Weil Proust, erano partiti per Venezia, un viaggio a lungo desiderato dallo scrittore per «avvicinare, toccare, vedere incarnate nei rosei palazzi vacillanti ma ancora in piedi, le idee di

<sup>1</sup> La citazione tratta dal cahier 48 è riportata da JEAN-YVES TADIÉ 2002, p. 458, nota 142.

Ruskin sull'architettura domestica del Medioevo». Le principali sedute di lavoro di Proust a Venezia si svolgevano all'ombra del Battistero di San Marco dove, approfittando della frescura, egli scriveva e traduceva in compagnia della madre. Jeanne, che a differenza del figlio conosceva l'inglese alla perfezione, era stata la sua più assidua collaboratrice nelle traduzioni ruskiniane: *La Bibbia di Amiens* e alcuni estratti di *Sesamo e i gigli*. Mentre lavoravano al quarto capitolo della *Bibbia di Amiens* il figlio scriveva alla madre:

Mamma cara, fai la fine della Bibbia come sai e in bella copia. I profeti e i mesi dell'anno invece in brutta copia [...] Ti lascio i fogli vicino al mio biglietto. Lascio tutto in salotto tranne il mio manoscritto. (cit. in Bloch-Dano 2006, 242)

Di quel figlio amatissimo e che tanto la preoccupava (per via della fragilità nervosa, dell'asma, degli orari disordinati), Jeanne aveva formato lo spirito e il gusto trasmettendogli la sua sensibilità, il suo senso del comico, il suo spirito caustico, la sua grande intelligenza e la sua vasta cultura. L'amore per la letteratura, nato in Proust nei giorni dell'infanzia, è anch'esso un dono della madre. Un dono che lei, "lettrice mirabile" per la bellezza e la dolcezza della voce, gli portava nelle lunghe notti trascorse al suo capezzale, leggendogli *La Petite Fadette* o *François Le Champi* di George Sand. Madre e figlio erano immersi in un mondo di riferimenti e citazioni letterarie, di letture condivise, di gusto per la parola e per l'accento giusto. Dopo la morte di Jeanne, il 26 settembre 1905, il ricordo di Venezia e del viaggio che vi aveva fatto con lei diventa materia della scrittura di Proust. Lo si ritrova in un frammento narrativo di *Contro Sainte-Beuve*, "Conversazione con la mamma" (1908-1909); nella menzione del *Cahier 48*; nel terzo capitolo di *Albertine scomparsa*, *Soggiorno a Venezia*. Nella fase iniziale di *Contre Sainte-Beuve* – osserva Bernard De Fallois – è soltanto la madre che Proust mette al centro del libro in un commosso elogio della sua modestia, del suo umorismo, della sua cultura mai esibita, della sua bontà, del suo coraggio. Con «i bei tratti del suo volto d'ebrea, tutti intrisi di dolcezza cristiana e di coraggio giansenista», Jeanne – la ricca ereditiera israelita sposata dal 1870 con il dottor Adrien Proust – è vista dal figlio come l'incarnazione della Esther di Racine (Proust 1954, 119-130). La perdita di colei che era stata «la sua unica dolcezza, il suo unico amore, la sua sola consolazione», lasciò Marcel inebetito e in balia di rimorsi tremendi. La sensazione di averne accelerato la fine con l'ansia che per la malattia, le crisi di nervi, le spese pazze, le procurava non gli dava tregua né di giorno né di notte. Sognava il suo volto, il suo respiro, i suoi gemiti. Alla morte della madre Proust aveva trentaquattro anni.

Virginia Woolf ne aveva tredici quando il 5 maggio 1895 morì sua madre Julia Stephen. «Tienti dritta, Capretta mia» – sono le ultime parole di Julia morente

alla figlia mentre in punta di piedi esce dalla camera dopo averle dato un bacio. Quarantaquattro anni dopo in *A Sketch of the Past*, scritto tra il 18 aprile 1939 e il 17 novembre 1940, Virginia traccia un ritratto della madre tornando con la memoria a se stessa bambina, quando Julia era il centro di tutto, la creatrice di quell'affollato, allegro mondo della sua infanzia. Bellissima, molto svelta; molto diretta; pratica e divertente, Julia era sempre affaccendata per la felicità e il bene dei suoi sette figli (di cui alcuni bisognosi di attenzione adulta e quattro ancora bambini) e di un marito di quindici anni maggiore di lei, difficile, esigente, dipendente. Aveva tre anelli: un diamante, uno smeraldo, un opale e gli occhi di Virginia si fissavano sui riflessi dell'opale che percorrevano le pagine del libro quando Julia faceva lezione ai figli. La notte, ricorda Virginia, «saliva da noi per assicurarsi che dormissimo, con la candela schermata e io, come tutti i bambini, restavo sveglia alle volte, sperando che lei venisse. Allora mi diceva di pensare alle cose più belle. Arcobaleni e sonagli...» (Woolf 2020, 101). Virginia viveva totalmente immersa nell'atmosfera di Julia. La casa di Hyde Park Gate era piena di lei, Talland House a St. Ives era piena di lei che, prendendo su di sé lo sforzo «del legare e del fluire e del creare» (Woolf 1993, 102), manteneva in essere la vita in comune della famiglia, così gioconda, così commovente. Dopo la sua morte, di quel mondo di cui Julia era il centro non rimase più nulla.

Mi affacciai alla finestra della stanza dei giochi, la mattina che morì mia madre. Dovevano essere le sei. Vidi il dottor Seton che si allontanava, la testa china, le mani serrate dietro la schiena. Vidi i piccioni librarsi e poi sostare. Una sensazione di calma, di tristezza, di finalit , cal  su di me. Era un azzurro mattino di primavera, bellissimo e immobile. Dava la sensazione che tutto era finito. (Woolf 2020, 105-106)

Fino ai quarant'anni Virginia Woolf fu ossessionata dalla presenza di sua madre. Ne udiva la voce, la vedeva, si immaginava che cosa avrebbe detto o fatto in ogni momento della sua giornata. Poi un giorno, mentre attraversava Tavistock Square, pens  *Al Faro* «con grande, apparentemente involontaria urgenza»:

Una cosa ne suscitava un'altra. Come soffiare bolle di sapone da un cannello: ecco questo pu  rendere il senso del rapido affollarsi di scene e di idee che mi sgorgavano dalla mente, sicch  le mie labbra sembravano articolare parole di loro volont  mentre camminavo. Cosa aveva mosso quell'effervescenza? Perch  proprio allora? [...] Ma scrissi il libro molto rapidamente ; e quando l'ebbi scritto smisi di essere ossessionata da mia madre [...]. Probabilmente feci a me stessa quello che gli psicoanalisti fanno ai loro pazienti. Diedi espressione a qualche emozione antica e profonda. (Woolf 2020, 100)

## Virginia e Marcel

Attraversare la perdita, l'assenza, il vuoto per ritrovare la madre nel presente della creazione artistica è un percorso che accomuna Virginia Woolf e Marcel Proust sebbene compiuto in modi affatto diversi perché diverso è il 'saper amare la madre' della figlia Virginia e del figlio Marcel. In *Al faro* c'è una scena in cui Prue, una delle figlie dei Ramsay, vede la signora Ramsay, «lassù in alto, in piedi in cima alle scale», il volto illuminato dalla «bionda luna di settembre» e ne resta incantata:

È mia madre – pensò Prue. Sì Minta avrebbe dovuto guardarla, e anche Paul. È la cosa stessa, sentì, come se al mondo ci fosse una sola persona così, sua madre [...] E pensando che per Minta e per Paul e per Lily il fatto di vedere sua madre era un'occasione straordinaria, e per lei avere una madre così una fortuna eccezionale, sentì che non voleva diventare grande, e non sarebbe mai andata via di casa, e come una bambina disse: «Volevamo andare sulla spiaggia a guardare le onde». (Woolf 1993, 105)

Nello sguardo incantato di Prue riaffiorano i sentimenti di Virginia bambina per sua madre: ammirazione, gratitudine, gioia. La signora Ramsay è al centro di *Al faro* come Julia Stephen era al centro dell'infanzia di Virginia: «eccola, mia madre [...] era là fin dall'inizio». Il desiderio di Prue di non volersi separare da lei non è soltanto il segno dell'attaccamento infantile alla madre. C'è qualcosa di più, che Luisa Muraro chiama «un sentimento biologico della femminilità» presente in donne e uomini, diversamente (le donne lo sentono dentro) per via del differente rapporto che abbiamo uomini e donne, rispettivamente, col corpo materno (Muraro 2015). Questo "sentimento biologico" non è solo una cosa che si percepisce a livello epidermico, sensoriale, all'inizio della vita. È un sentire interno, e mentre l'uomo si stacca da questo punto di contatto per diventare uomo, nella donna, poiché appartiene allo stesso sesso della madre, resta permanentemente. Da ciò, il bisogno o il gusto femminile di restare presso di sé, nella fedeltà alla propria origine che per la donna è un'altra donna, la madre. In Virginia Woolf la fedeltà alla propria origine è la radice della sua scrittura ed è ciò che le consente di affermare, in *A Room of One's Own*: «Perché, se siamo donne, dobbiamo pensare il passato attraverso le nostre madri». Un'affermazione di capitale importanza – osserva Nadia Fusini<sup>2</sup> – che anticipa una questione centrale al pensiero femminista contemporaneo: la questione di una genealogia femminile, di una tradizione che discenda per rami femminili, e riconosca nella relazione madre-figlia la cellula propulsiva di un nuovo ordine sociale e simbolico. In *To the Lighthouse* la vera coppia non è costituita dal signore e dalla signora Ramsay ma dalla signora Ramsay e da Lily Briscoe, l'artista. Nell'elegia che Virginia

<sup>2</sup> In una nota a *Una stanza tutta per sé*, VIRGINIA WOOLF 1998, p. 1374.

dedica alla madre siamo ancora nell'ordine patriarcale e Lily è l'occhio che guarda non per contestare quell'ordine ma come chi ne è già fuori. Il luogo patriarcale, silenziosamente, si svuota ed emergono in primo piano due donne, simbolicamente la madre e la figlia, unite in una relazione creatrice che dona senso alla vita e all'arte.

La scena di un bacio della buonanotte negato e infine ottenuto a forza di capricci e grazie alla mediazione paterna con cui si apre *Jean Santeuil* è ripresa dal Narratore della *Recherche* nelle prime pagine di Combray:

da un po' di tempo ho ricominciato a sentire molto bene, se mi concentro, i singhiozzi [...] che scoppiarono quando, più tardi, mi ritrovai solo con la mamma [...] Certo, il bel viso di mia madre brillava ancora di giovinezza quella sera, mentre mi stringeva teneramente le mani e cercava di frenare le mie lacrime, ma mi sembrava, ecco, che fosse qualcosa che non avrebbe dovuto essere [...] mi sembrava di aver tracciato nella sua anima, con mano empia e segreta, una prima ruga, di averle fatto spuntare un primo capello bianco. (Proust 1983, I, 46-48)

In *Conversation avec maman*, Proust si ricorda del viaggio a Venezia con la madre e di una sera in cui, dopo un litigio, le aveva detto con cattiveria che sarebbe partito senza di lei. Fermo sull'imbarcadere, lo scrittore ha già rinunciato a partire ma vuole far durare il dolore della madre e non trova la forza di raggiungerla per dirle «rimango»: «Il ricordo intollerabile della pena che avevo fatto provare a mia madre suscitò in me un'angoscia che solo la sua presenza e il suo bacio potevano placare» (Proust 1954, 124-125).

Nella rappresentazione proustiana della relazione madre-figlio, dal *Jean Santeuil* alla *Recherche* passando per *Contre Sainte-Beuve*, c'è il ripresentarsi ossessivo degli stessi temi: la determinazione del figlio di dominare la madre (ancora un bacio e avrebbe il controllo assoluto), l'aggressività nei suoi confronti, il senso di colpa. L'attaccamento di Marcel alla madre, le proclamazioni del suo amore, vanno di pari passo con le pulsioni sadiche nei suoi confronti e con l'intenzione di piegarla alla sua volontà. Nella vita come nell'opera, Proust mette in scena la tragedia del figlio che vedendosi di un sesso diverso da quello della madre, non potendo 'diventare' lei ed eguagliarla nella sua potenza creatrice, le resta legato da un amore ansioso, possessivo, prepotente, invidioso<sup>3</sup>. Una modalità di relazione che il Narratore della *Ricerca* riproduce, strada facendo, con le donne di cui si innamora, da Gilberte Swann ad Albertine prigioniera e fuggitiva. La "patologia possessiva" del figlio (non posso "diventare" lei, posso solo "averla") e in essa il rifiuto di riconoscere la soggettività e libertà della madre, è il male originario del patriarcato. Per farsi uomo e cominciare a parlare nel nome del Padre, il bambino deve tagliare alla radice il legame con colei

<sup>3</sup> Sulla relazione madre-figlio si veda WALTER BENJAMIN 2015, in particolare le pagine 74-78.

che gli ha dato la vita e la parola e, dunque, la capacità di tenere insieme in uno scambio vitale il corpo e la mente, l'esperienza e il linguaggio.

Un taglio doloroso e impossibile, come testimonia l'esperienza di Proust, che pur rinnegando a livello simbolico la parola della madre non è mai riuscito, sul piano affettivo e psicologico, a separarsi da lei. In una lettera a Barrès del gennaio 1906, dopo la morte di Jeanne, Marcel scrive:

Tutta la nostra vita non è stata altro che un allenamento, mi ha insegnato a fare a meno di lei per il giorno in cui mi avrebbe lasciato, e questo fin dall'infanzia, quando si rifiutava di venire dieci volte a darmi la buonanotte prima di andare a un ricevimento, quando mi lasciava in campagna e io vedevo il treno che la portava via, [...] e anche quell'estate che era andata a Saint-Cloud trovavo ogni pretesto per telefonarle a tutte le ore. Queste ansie che finivano con qualche parola detta al telefono, o con la sua visita a Parigi, o con un bacio, con che violenza le provo adesso che so che nulla potrà più placarle. (Tadié 2002, 58)

## Come un'opera d'arte

Quando Vanessa Bell, sorella di Virginia Woolf, legge *To the Lighthouse* prova un'emozione straordinaria. La signora Ramsay, protagonista assoluta del romanzo, le appare come il perfetto ritratto della loro madre. Che Virginia sia riuscita a ritrarla in quel modo («è quasi dolore vedersela resuscitare davanti»; «è come incontrarla di nuovo», Woolf 1982, 727-729 e 484-486) è per Vanessa un'impresa creativa che ha del miracoloso. In una lettera del 25 maggio 1927 alla sorella, Virginia scrive:

Mi fa un piacere incredibile che tu ritenga la signora Ramsay così somigliante alla mamma. E al tempo stesso il fatto che lo sia è un enigma di psicologia: come facesse una bambina a sapere qualcosa di lei; tranne che mi ha sempre ossessionata, in parte, credo, per la sua bellezza, e poi morendo allora, ha lasciato un'immagine fantastica di sé impressa nella mia mente quando questa era appena cosciente, e senza nessuna esperienza della vita. (Woolf 1982, 484)

Ma c'è anche in Vanessa, indipendentemente dai suoi ricordi, un'emozione impersonale che la fa sentire «eccitata e turbata e trascinata in un altro mondo come lo si è soltanto da una grande opera d'arte.» Da artista qual è (Vanessa è pittrice come Lily Briscoe nel romanzo) lei intuisce che *To the Lighthouse* non è soltanto il ritratto della madre morta, che la signora Ramsay è e non è Julia Stephen. Gli elementi autobiografici presenti nel racconto sono radicalmente trasformati dall'invenzione letteraria, in quell'altrove dove Vanessa si sente trascinata e dove il passato (l'infanzia, la madre, il padre) risorge, trasfigurato, nel presente della creazione. Ma perché il miracolo accada «bisogna uscire dalla vita» – dice Virginia – e spogliandosi del

proprio io, del proprio nome, non essendo null'altro che una sensibilità, andare incontro a «quell'altra cosa», a quella verità, a quella realtà che emerge nuda da dietro le apparenze ed esige attenzione (Woolf 2005, 80). Nella terza parte di *To the Lighthouse* è a Lily Briscoe che Virginia affida l'incontro con quella "cosa" così difficile da afferrare e di cui è figura la signora Ramsay (Woolf 1993, 105). Tornata dopo una lunga assenza nella casa al mare dei Ramsay, Lily posa il cavalletto sull'orlo del prato nel punto preciso dove dieci anni prima aveva cominciato, senza più finirlo, il ritratto della signora Ramsay – davanti alla parete, all'albero, alla siepe. Ora vuole rimettersi alla prova. Ma il gradino del salotto su cui la signora Ramsay stava sempre seduta, lavorando a maglia, leggendo, guardando il faro, è vuoto. La signora Ramsay è morta. Di quella donna amata come una madre le era rimasta in mente un'immagine che non aveva nulla a che fare con il suo aspetto, l'età, il colore degli occhi, ma con la sua essenza: la luce che irradiava e insieme l'ombra in cui si avvolgeva quando si inabissava in quel "cuneo di tenebra" invisibile agli altri e dove riposava in silenzio. Sono quella luce, quell'ombra, quel silenzio che Lily vuole catturare nella tela. Ma c'era un mondo di differenza tra il progettare arioso, lontano dalla tela, e l'atto concreto di prendere il pennello in mano e tirare il primo segno. Bisognava attraversare quel passaggio, accettare il rischio. Tra pause e rapidi scatti, Lily lascia sulla tela il primo segno e poi un altro e un altro ancora, seguendo il ritmo delle proprie emozioni. Immersa nello stesso silenzio che dipinge, Lily (come Virginia quando scrive) si spoglia del suo io, del suo stesso nome. Non è che una sensibilità, ora, tesa a cogliere «la scossa dei nervi, la cosa stessa prima che diventi un'altra» (Woolf 1993, 200). Ma come dieci anni prima, il senso della propria inadeguatezza la riprende. Perché doveva sempre mettersi in quella sfida, si domanda: «Perché dipingevo, dunque? Guardò la tela riempita ora di segni leggeri, di linee continue. L'avrebbero appesa nelle camere della servitù. L'avrebbero arrotolata e cacciata sotto il divano» (Woolf 1993, 170). Sentiva ancora la voce di Charles Tansley: «le donne non sanno scrivere, le donne non sanno dipingere» (Woolf 1993, 203), non sanno creare. Che senso avevano, allora, la pittura, la vita? Perché non poteva starsene in pace sul prato?

Ma la parete, l'albero, la siepe, la chiamavano spingendola di nuovo verso i pennelli e i colori. E d'un tratto, mentre modella la tela coi verdi e coi blu, qualcosa del passato riaffiora – la scena della spiaggia. Non se la poteva scordare. Era una mattina ventosa. La signora Ramsay sedeva accanto a uno scoglio e scriveva delle lettere; lei e Charles Tansley giocavano a rimbazzello e la signora Ramsay li guardava da sotto gli occhiali, e rideva.

Quella donna [...] riconduceva ogni cosa alla semplicità [...]; sapeva unire questo a quello e a quello ancora; e la meschinità, il dispetto (lei e Charles che litigavano, che

s'attaccavano, che sciocchi, che maligni) li trasformava in qualcosa – in quella scena sulla spiaggia, ad esempio, in quel momento di amicizia e simpatia – che sopravviveva ancora, dopo tanti anni, così intero, che lei vi si tuffò per rimodellare il ricordo che aveva di lui, e le era rimasto nella mente come un'opera d'arte. (Woolf 1993, 172)

Ciò che Lily aveva sempre visto e 'sentito' della signora Ramsay le viene ora donato nella forma di una epifania – la tessitura di bellezza e di senso della *sua* opera, la sua capacità di creare e ricreare la vita, di rendere abitabile il mondo per le figlie e i figli, per il marito, per le amiche e gli amici. Con il suo incessante sforzo «del legare e del fluire e del creare» (Woolf 1993, 102) la signora Ramsay le aveva mostrato che il senso della vita era in quei «piccoli miracoli quotidiani, illuminazioni, fiammiferi che s'accendevano improvvisi nell'oscurità» (Woolf 1993, 172). Come la scena della spiaggia – lei, Tansley, l'onda e la signora Ramsay che li univa. Quello che Lily provava a fare in tutt'altra sfera (lo capisce nel bagliore di un lampo) – rendere permanente l'attimo che fugge; unire questo, quello e quest'altro – era dalla signora Ramsay che lo aveva imparato; da un'altra donna che prima di lei (prendo a prestito l'espressione da Liliana Rampello) era stata in un legame creativo con la vita. Virginia non potrebbe essere più chiara. Nella gratitudine di Lily, nel suo saper amare la madre o chi per essa, c'è il riconoscimento simbolico dell'autorità materna come fonte originaria della libertà e creatività femminile (Muraro 1991, 53-71). Continuando a pensare alla signora Ramsay, tanto che le sembrava di stare seduta accanto a lei sulla spiaggia, Lily comincia a stendere sulla tela del rosso, del grigio, a modellarsi così una strada verso il buco al centro. Ma una sensazione sgradevole la colpisce. Il gradino era vuoto. La signora Ramsay era morta. Improvvisamente, Lily si trova nel vuoto di quella presenza perduta, straziata da un dolore impreveduto e sconosciuto. Le lacrime le scorrono sul volto. «Signora Ramsay, Signora Ramsay» – grida nella assurda speranza di farla tornare, rivolta a quell'essenza seduta, a quell'astrazione creata da lei. La voleva e le mancava. Ma non era forse la vita stessa a mancare? La vita che sempre passa, fugge. Niente resta. Tutto muta. Ma le parole no, né la pittura. E del suo quadro, per quello che lei tentava e per l'emozione da cui nasceva si poteva dire “che sarebbe rimasto per sempre”. Con gli occhi della mente Lily rivede la signora Ramsay in tanti momenti della sua vita, la rivede caparbia, ostinata, sempre indaffarata, quando si arrabbiava perché il burro non era fresco. La rivede nella sua incomparabile bellezza e nel suo mistero. Sedeva accanto alla finestra e guardava il faro fintanto che non diventava lei stessa quella luce. Ma ci volevano cento occhi per vederla tutta intera quella donna, per afferrare e custodire i suoi pensieri, le sue immagini, i suoi desideri. Sempre qualcosa le sfuggiva e non riusciva a trovare l'equilibrio tra il ricordo di lei (portava un cappello grigio, la sua bellezza togliava il respiro) e il suo quadro. Non ne ricavava niente dal guardare con



insistenza la siepe, la linea del muro. Soltanto un abbaglio degli occhi. Poi accade qualcosa. La finestra che Lily guarda si ricopre di un'ondata di bianco che la fa trasalire, il cuore le balza nel petto: «“Signora Ramsay, Signora Ramsay!” gridò, sentendo tornare l'antico terrore – volere e volere e non avere. Come poteva infliggerle ancora tanto dolore?» Ma la signora Ramsay «era parte della sua perfetta bontà nei confronti di Lily – rimase semplicemente seduta lì sulla sedia; muoveva veloce i ferri avanti e indietro, faceva i calzettoni marroni, gettava l'ombra sul gradino. Lì seduta» (Woolf 1993, 207).

Per sempre. Miracolosamente tutti gli elementi della composizione – luce, ombra, volumi, colori – si trovano in accordo e in armonia tra di loro. Prendendo di nuovo il pennello in mano, Lily tira una linea al centro della tela. Era fatto; finito. Aveva avuto la sua visione. Dal ricordo dell'esperienza di essere e di senso vissuta con la signora Ramsay, Lily ha tratto la capacità di dare ordine e forma al suo quadro. Viene da chiedersi, con Virginia: come faceva una bimba rimasta orfana a tredici anni ad avere un'intuizione così profonda della propria madre e della sua opera? Forse proprio per via di quel sentire la madre 'dentro' di cui parla Luisa Muraro e ancora per le emozioni che fin dalla primissima infanzia Virginia ha vissuto nella relazione con Julia, sua madre:

Eccola mia madre, al centro della vasta cattedrale che era l'infanzia; era là sin dall'inizio. Il mio primo ricordo è del suo grembo; ricordo il ruvido della collana sulla mia guancia premuta contro il suo vestito. La rivedo nella sua vestaglia bianca sul balcone. (Woolf 2020, 101)

Ogni donna si può riconoscere in quelle sensazioni, impressioni, emozioni. Qualsiasi vicissitudine abbia attraversato il rapporto con la propria madre (amore, odio, ribellioni, riconciliazioni) l'emozione originaria tracciata in noi dalla relazione materna resta. Un'emozione che si riprova, leggendo *To the Lighthouse* e tornando noi stesse bambine, nello sguardo incantato di Prue. È uno dei doni di questo romanzo che, come il quadro di Lily, reca in sé l'impronta incancellabile del materno.

### «Un'ora è giunta per me»

Durante il *Soggiorno a Venezia* narrato in *Albertine disparue*, il Narratore e sua madre visitano il Battistero di San Marco dove ammirano il mosaico trecentesco che raffigura il battesimo di Cristo nelle acque del Giordano.<sup>21</sup>

Entravamo, mia madre ed io, nel battistero, posando i piedi sui mosaici di marmo e di vetro della pavimentazione [...] Vedendo che dovevo restare a lungo davanti ai mosaici [...] mia madre, sentendo il freddo glaciale che scendeva nel battistero, mi gettava uno scialle sulle spalle. (Proust 1993, IV, 276)

Alcuni studiosi interpretano questa scena alla luce della simbologia cristiana usata da Proust e vi scorgono un Marcel battezzato e redento e perciò in grado di liberare, contro l'angoscia e il senso di colpa che lo avrebbero annientato, la sua forza di scrittore<sup>4</sup>. Anche se ciò accadrà molto più tardi, nel *Temps retrouvé*, secondo queste interpretazioni è tra le pietre del Battistero e in virtù della *pietas* materna che si prepara la svolta fondamentale della sua vita. Con un gesto di conforto e di protezione affatto simile a quello degli angeli che nel mosaico presentano panni per asciugare il Cristo infreddolito, la madre avvolge il figlio nel manto battesimale donandogli il suo perdono e liberandolo dai sensi di colpa – le crudeltà piccole e grandi inflitte quotidianamente alla nonna e l'indifferenza alla sua malattia; la gelosia con cui aveva tormentato Albertine provocandone la fuga e la morte. Nel maggio del 1900 Proust e sua madre visitarono più volte il Battistero di San Marco ed è probabile che, entrando in quel luogo freddo e umido Jeanne, madre attenta e premurosa, abbia posato uno scialle sulle spalle del figlio per proteggerlo dai violenti attacchi d'asma di cui soffriva. Ma nell'invenzione romanzesca tutti gli elementi della scena – il Battistero, il mosaico del Battesimo di Cristo, le acque del Giordano, il gesto della madre e il dipinto del Carpaccio – sono immersi in una atmosfera solenne, atemporale, sacra. Da qui i molti commenti che considerano l'episodio come la forma di una resurrezione. Ma fino a che punto possiamo parlare di battesimo, di perdono materno e di rinascita spirituale di Marcel? E se il battesimo è il sacramento che libera, non da tutti i peccati, ma dal peccato originale, è lecito domandarsi quale sia la colpa originaria che lo scrittore non nomina, o lascia solo intravedere? Nella medesima scena Proust interrompe a un tratto la narrazione al passato e introduce il presente:

Un'ora è arrivata per me in cui se ricordo il battistero, davanti ai flutti del Giordano [...] non mi è indifferente che accanto a me in quella fresca penombra ci fosse una donna drappeggiata nel suo lutto [...] e che questa donna dalle guance rosse, dagli occhi tristi nei suoi veli neri, e che niente potrà mai far uscire per me da quel santuario dolcemente illuminato di San Marco dove sono sicuro di ritrovarla perché lì ha il suo posto riservato e immutabile come un mosaico, sia mia madre. (Proust 1983, IV, 276-277)

Questa irruzione del presente è curiosa perché nella *Recherche* la madre non muore ma accompagna il figlio fino alla soglia del *Temps retrouvé*. La mattina in cui il Narratore si reca al ricevimento del principe di Guermantes, la madre va a un piccolo tè da Madame Sazerat che sarebbe stato, lo sapeva in anticipo, molto noioso. L'episodio veneziano è dichiaratamente autobiografico ma nel passaggio dal vissuto alla scrittura le cose cambiano, la madre del Narratore è e non è Jeanne Weil Proust.

<sup>4</sup> Si vedano, ad esempio, PETER COLLIER 1986, pp. 147-173; A. BERETTA ANGUISSOLA in PROUST 1983, pp. 778-780; JEAN PIERRE RICHARD, 1976, pp. 180-192.

Tuttavia in questo brano è proprio della madre morta che parla il figlio scrittore. E ne parla al presente, ma un presente assoluto, fuori del tempo (cfr. Agosti 1997, 22-27). Come lo spazio “immoto e quieto” senza luce né ombra del Battistero, dove Proust la colloca per sempre avvolta dalla morte della propria madre. Altro fatto curioso, perché quando Jeanne accompagnò Marcel a Venezia, sua madre Adèle Berncastel era morta da dieci anni. È poco credibile che portasse ancora il lutto e ancora si mostrasse così affranta e inconsolabile. Eppure Proust la ritrae come una *mater dolorosa*, con le guance rosse e gli occhi tristi, avvolta nel suo lutto «col fervore rispettoso ed entusiasta della donna anziana che si vede a Venezia nella *Sant’Orsola* del Carpaccio» (Proust 1993, IV, 277). Del resto, pur ammirando nella madre l’intelligenza (superiore a quella del marito) e la cultura, Proust aveva sempre e innanzitutto lodato il suo spirito di sacrificio, la sua devozione al marito e ai due figli sino alla cancellazione di se stessa e dei propri desideri. Questa immagine di madre oblativa e perfetta corrisponde più a un desiderio di Proust che alla realtà dei fatti. Jeanne aderiva senz’altro al suo ruolo borghese di madre e moglie esemplare, rispettava le convenzioni imposte alle donne del suo tempo e della sua condizione sociale, ma era una donna forte che con il suo pragmatismo e una straordinaria indipendenza di pensiero riusciva a fronteggiare gli inevitabili dispiaceri e difficoltà della vita. Di ciò rendono testimonianza le lettere che inviava al figlio così piene della sua ironia, della sua gaiezza, della sua intelligenza, di amore. Dopo aver letto le struggenti pagine di *Jean Santeuil* ispirate a una loro conversazione telefonica, Jeanne scrive a Marcel:

Sono pagine dolci ma tristi, povero lupacchiotto, e mi fanno soffrire pensando a questa tua tristezza. Non potrebbe essere più straziante la descrizione di un deportato a l’Île du Salut. (Proust 1996, 261)

E sempre ironizzando sulla malinconia di Marcel, ecco una citazione dal *Medico per forza* di Molière: «“Monsieur, ne pourriez-vous pas la rendre muette?” [...] Vedi, lupacchiotto, che in tua assenza non si trascurano i classici» (Proust 1996, 262)

Peter Collier, commentando la scena del Battistero, scrive che la madre è divenuta parte del mosaico evangelico e non tanto nel momento fuggevole della contemplazione di quell’opera d’arte, bensì nell’eterno santuario della memoria. Quella madre eternizzata e santificata la ritroviamo poco dopo, viva e vegeta, nell’albergo dove soggiorna col figlio, quando tra loro scoppia un litigio. Quello stesso litigio riferito da Proust in *Conversation avec maman*, anche se qui la situazione è rovesciata. Stavolta è la madre che vuole partire mentre il figlio, attratto da alcune ragazze e dalla prospettiva di nuovi piaceri carnali, intende restare.

Ritroviamo, nell’episodio veneziano, il senso di colpa di Proust e la sua impossibilità di separarsi dalla madre. Il Narratore indugia sulla terrazza dell’albergo davanti

al Canal Grande, pensa al dolore che ha inflitto alla mamma, crescono in lui la tristezza e l'angoscia. Venezia stessa perde la sua bellezza e sembra andare in pezzi da quando "l'anima" della città, sua madre, se ne è andata (Proust 1983, IV, 286). E torna da lei. Il senso di colpa di Proust mi riconduce al tema del battesimo e alla domanda: qual è il peccato originale di Marcel? E che cosa lo induce a identificarsi con Henri van Blarenberghe, il giovane di buona famiglia che in una crisi di follia aveva ucciso la madre e a cui egli si ispira per scrivere *Sentiments filiaux d'un parricide* pubblicato su «Le Figaro» il 1° febbraio 1907? (Proust 1984, 205-214). Proust legge quel fatto di cronaca alla luce della tragedia greca – *Aiace, Edipo re, Oresteia* – mette in campo la fraternità della colpa e il desiderio di punizione:

– Che hai fatto di me? Che hai fatto di me? [...] A ben pensarci non c'è madre veramente amorosa la quale, nel suo ultimo giorno, e spesso molto prima, non possa rivolgere questo rimprovero al figlio [...]. Se in un corpo a noi caro sapessimo discernere il lento lavoro di distruzione perseguito dalla dolorosa tenerezza che lo anima, vedere gli occhi spenti [...] le arterie indurite, le reni occluse, il cuore stanco [...] forse chi sapesse discernere tutto questo [...] come Henri van Blarenberghe dopo aver finito a pugnalate sua madre, si getterebbe su un fucile per morire subito. (Proust 1984, 214).

Gli uomini uccidono le loro madri – dice Proust. Ma questa affermazione non nasce forse da un delirio di onnipotenza che mette il figlio al centro della scena, unico artefice del destino delle madri presentate come vittime inermi? Gli strazianti accenti di amore filiale non si intrecciano, nel testo, al sadismo? Colpisce in *Sentiments filiaux d'un parricide*, la netta separazione tra la sfera affettiva e la sfera simbolica. Da una parte c'è il figlio che si autoaccusa e dall'altra lo scrittore che alla fine dell'articolo, richiamandosi a Edipo e a Oreste, si autoassolve. Una volta espiato il loro delitto i due figli assassini diventano "sacri" e "santi" e le loro tombe oggetto di venerazione per le città che le ha accolte. Ma l'interpretazione dell'assassinio della madre muta di senso se guardato, come fa Luce Irigaray nel suo *Il corpo a corpo con la madre* (1989), dal punto di vista della differenza sessuale. Oreste, il figlio che uccide la madre ispirato dall'oracolo di Apollo, figlio prediletto di Zeus, il Dio Padre, deve essere salvato dalla follia per instaurare l'ordine patriarcale. Autoassolvendosi e onorando i figli matricidi, Proust ci conduce dentro quel «salto simbolico» di cui parla Liliana Rampello dove «l'amore si consuma in tragedia indimenticata, per cui l'Uomo può, vuole e sa parlare solo davanti al Padre» (Rampello 1994, 75-77). È questo "salto" a svelare l'enigma del "peccato originale" di Marcel, ossia l'aver tagliato alla radice il legame con colei che gli ha dato insieme la vita e la parola, mettendosi così al suo posto «nella assoluta sostituzione, imitazione e furto della sua potenza». Nel *Carnet du 1908*, una sorta di laboratorio dove Proust annota visioni, immagini,

sogni, riflessioni critiche e spunti narrativi che sono il germe della *Recherche*, troviamo questa annotazione:

Il lavoro ci rende un poco madri. Talvolta sentendomi vicino alla fine e sentendo il bimbo che si formava nei miei fianchi e non sapendo se avrei mai raccolto le forze necessarie per partorirlo, gli dicevo con un triste e dolce sorriso: «Ti vedrò mai?» (1976, 69)

Nell'abbozzo del 1911, madre e figlio camminavano insieme sulle lastre sconnesse del pavimento del Battistero di San Marco. Molto più tardi, nel *Temps retrouvé*, è proprio il ricordo involontario di quelle lastre, mentre il Narratore si reca al ricevimento del principe di Guermantes, a dare il via alle cinque epifanie (la selce sconnessa, il cucchiaino, il tovagliolo, le tubature dell'acqua, *François le Champi*) che segnalano la possibilità di ritrovare, miracolosamente depositato in una sensazione, il tempo perduto. Ma ogni riferimento alla madre qui scompare. Lei non ha alcuna parte nella luminosa resurrezione di Venezia e nel tripudio di impressioni gioiose che rivelano a Marcel la sua vocazione di scrittore. Figura luttuosa e muta, la madre è rimasta tra le pietre del Battistero dove il figlio l'ha lasciata per incamminarsi, da solo, verso le "mille e una notte" che gli serviranno per mettere al mondo il libro/figlio che ora a è certo di portare in sé. Sembra, a questo punto della *Recherche*, che la madre sia definitivamente alle spalle, immobilizzata nel glorioso sepolcro del Battistero di San Marco. Ma non è così. Continuando la sua meditazione sulle stupefacenti resurrezioni del passato a opera della memoria involontaria, il Narratore entra nella biblioteca del principe di Guermantes dove, curiosando tra gli scaffali, scopre l'identica edizione di quel *François le Champi* che la mamma gli aveva letto nella notte più dolce e più triste della sua vita<sup>5</sup>. Ed è quel bambino, colpevole di aver tracciato nell'anima della madre «con mano empia e segreta una prima ruga», a ripresentarsi con le sue lacrime di allora che ora scendono dagli occhi del Narratore. Dal momento in cui ha inciampato nel selciato sconnesso del cortile Guermantes è come se una corrente sotterranea lo avesse sospinto, di epifania in epifania, all'incontro con quel libro che risveglia in lui l'emozione della presenza materna e, indissolubilmente legato a essa, il suo amore per la letteratura. Per farsi uomo e scrittore, Marcel si è staccato dal punto di contatto con la matrice della vita e tuttavia è proprio nell'atto creativo che egli si rimette sulle tracce dell'opera materna. Non solo perché ne imita la potenza creatrice («il lavoro ci rende un poco madri») ma per via dello scambio vitale tra le parole e le cose, tra l'esperienza e il linguaggio da cui nasce la *Recherche* e che è il segno indelebile (anche se Proust non lo nomi-

---

<sup>5</sup> Sul ritrovamento di *François Le Champi* e l'emozione che suscita nel Narratore vedi l'interpretazione di ELEONORA SPARVOLI 2016, pp. 186-194.

na) dell'ordine simbolico della madre. Nell'inquieto dormiveglia del Narratore con cui si apre *Du côté de chez Swann*, è il dramma dell'andare a dormire senza il bacio della mamma a stagliarsi in mezzo al vorticoso turbinio di ricordi e di immagini. Comincia da lì, dall'infanzia, quando la madre è al centro di tutto, il lungo viaggio di Marcel verso quel mondo «fondato sulla bontà, lo scrupolo, il sacrificio» che per lui è il mondo dell'arte (Proust 1989, III, 588). Tornando al tema del perdono, non è possibile sapere quale valore Proust gli attribuisse. Il male fatto resta e può soltanto essere riattraversato e compreso in una coraggiosa opera di scavo che si svolge in profondità, nelle zone più intime e inesplorate dell'io e che egli chiama «il raddrizzamento dell'obliquo discorso interiore» (Proust 1993, IV, 572). Nella poetica del *Temps retrouvé*, questa discesa dell'artista nelle profondità dello spirito si configura come un itinerario attraverso i segni oscuri della colpa, della sofferenza, della profanazione, della morte. Tuttavia è proprio nelle numerose stazioni di questo viaggio notturno (Proust, sappiamo, scriveva di notte) nel corso del quale si è spogliato del suo "io" superficiale e mondano per farsi voce, tramite il *je* impersonale, vacillante e mutevole dell'eroe della *Recherche*, di impressioni mute, sepolte nel silenzio, delle cose e degli esseri amati e perduti, che lo scrittore intravede – grazie alle luminose e fuggevoli epifanie della memoria involontaria – la via della salvezza. Alla morte di Ruskin, Proust scrisse in sua memoria un testo al quale Jeanne aveva senz'altro collaborato traducendogli alcune parti di *Stones of Venice*, da cui cito questo estratto che lei deve avere amato molto:

i piccoli esseri non hanno nulla da temere, e i morti neppure. Poiché qualche volta lo Spirito visita la terra; e al suo passaggio, i morti si levano e le piccole creature dimenticate ritrovano lo sguardo e fissano quello dei viventi, i quali trascurano per loro i vivi che non vivono e vanno a cercare la vita soltanto là dove lo Spirito gliel'han mostrata, nelle pietre che sono già polvere ma sono ancora pensiero. (Proust 1984, 181)

È dunque nell'umile, paziente, amorevole tessitura del suo immenso capolavoro che Proust, guidato dalla sua sensibilità di artista, ritrova il legame tra sé e le cose, tra il linguaggio e il mondo che è, insieme alla vita, un dono della madre, dalla quale tutte e tutti impariamo a parlare. Per riafferrare il filo di quel legame originario Marcel, il figlio escluso dal *continuum* materno, ha fatto un giro lungo e tortuoso attraversato, a ogni tappa della sua scrittura, dal senso di colpa. Di quel senso di colpa riesce forse a liberarsi nel momento in cui, nei quaderni *Sainte-Beuve*, comincia a prendere forma tra brancolamenti e illuminazioni, la *Recherche*. In *Conversation avec maman*, Proust non solo evoca nel ricordo Jeanne ma riprende il dialogo con la madre scomparsa confidando, come quando era in vita, nella sua intelligenza e nella sua protezione (Proust 1954, 128-130).

È a lei che lo scrittore sottopone l'idea di un nuovo articolo nel quale intende confutare il metodo critico di Sainte-Beuve. La madre, con la consueta modestia e ironia, dice che quel metodo le sembra buono, ma lei non ha certo la sapienza del figlio ed è perciò disposta ad ascoltarlo come se non sapesse niente. Inizia così, con il pensiero rivolto alla madre e immaginandosi da lei autorizzato, il lungo viaggio di Proust alla ricerca del tempo perduto.

Virginia Woolf, inserita in quanto figlia nella genealogia materna, è sempre rimasta in prossimità della madre e di quel nesso tra il corpo e la mente, la vita e la parola che ci apre le vie del simbolico<sup>6</sup>. Un simbolico materno fatto appunto della mescolanza di gesti, cose, parole, e dove la parola non dice tutto, ma il corpo ha bisogno di parole, ed è parlante se c'è parola. All'età di nove anni, Virginia aveva già deciso che avrebbe fatto la scrittrice e si cimentava con il giornalino di famiglia, «The Hide Park Gate News», al quale collaboravano Vanessa e il fratello Thoby, ma scritto quasi completamente da lei. La sera, il giornalino veniva posato accanto al divano di Julia e la figlia, fremente di eccitazione, restava in un angolo della stanza in attesa del suo giudizio. Julia leggeva ed esprimeva il suo parere: «direi che è stata brava» (cfr. Bell 2017, 16-17). Questo bastava a rendere felice Virginia. Aveva ottenuto ciò che desiderava: l'approvazione o, se vogliamo, l'autorizzazione materna. L'amore per la madre e l'amore per la parola, che sempre Virginia Woolf ha custodito dentro di sé, sono la radice della sua scrittura. Virginia ha scelto per sé la via dell'arte ed è in quella sfera che, di racconto in racconto, di romanzo in romanzo, di saggio in saggio, ha portato avanti per tutta la vita l'insegnamento materno “del legare e del fluire e del creare”.

## Riferimenti bibliografici

- AGOSTI, S. (1997), *Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Milano, Feltrinelli.
- BELL, V. (2017), *La nostra Bloomsbury. Io, mia sorella Virginia e gli altri*, a cura di L. Giachero, Roma, Donzelli.
- BENJAMIN, J. (2015), *Legami d'amore. I rapporti di potere nelle relazioni amorose*, Milano, Raffaele Cortina Editore.
- BLOCH-DANO, E. (2006), *La signora Proust*, Genova, Il Melangolo.
- COLLIER, P. (1986), *Mosaici proustiani: Venezia nella Recherche*, Bologna, Il Mulino.

---

<sup>6</sup> Sul linguaggio che mantiene al contempo il nesso con la madre e il nesso con il mondo e le cose, cfr. Chiara Zamboni, “Le vie del simbolico” in Diotima, *Il cielo stellato dentro di noi*, La Tartaruga, Milano, 1992.

- IRIGARAY, L. (1989), *Il corpo a corpo con la madre*, in *Sessi e genealogie*, traduzione di L. Muraro, Milano, La Tartaruga.
- MURARO, L. (1991), *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 53-71.
- MURARO, L. (2015), *Cibo dell'anima cibo del corpo*, (lezione presso la Libreria delle donne di Milano), 19 maggio, <<https://www.youtube.com/watch?v=R-E-sc695lc8>> (12 ottobre 2021).
- PROUST, M. (1954), *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux Mélanges*, préface de Bernard De Fallois, Paris, Gallimard.
- PROUST, M. (1976), *Carnet de 1908*, a cura di P. Kolb, Paris, Gallimard.
- PROUST, M. (1983-1993), *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di A. Beretta Anguisola & D. Galateria, direzione di L. De Maria, note e traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, «Meridiani», t. I-IV.
- PROUST, M. (1984), *Sentimenti filiali di un matricida*, in *Scritti mondani e letterari*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi.
- PROUST, M. (1996), *Le lettere e i giorni. Dall'epistolario 1880-1922*, a cura di G. Buzzi, con uno scritto di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori.
- RAMPELLO, L. (1994), *La grande ricerca. Saggio su Proust*, Parma, Nuova Pratica Editrice.
- RICHARD, J. P. (1976), *Proust e il mondo sensibile*, Milano, Garzanti.
- SPARVOLI, E. (2016), *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Roma, Carocci, Roma.
- TADIÉ, J.-Y. (2002), *Vita di Marcel Proust*, Milano, Mondadori.
- WOOLF, V. (2020), *Uno schizzo del passato*, in *Momenti di essere*, a cura di L. Rampello, Milano, Ponte alle Grazie, 75-205.
- WOOLF, V. ([1927] 1993), *Al faro*, traduzione e cura di N. Fusini, Milano, Feltrinelli.
- WOOLF, V. ([1929] 1998), *Una stanza tutta per sé*, in *Saggi, Prose, Racconti*, a cura di N. Fusini, Milano, Mondadori, «Meridiani».
- WOOLF, V. (1982), *Cambiamento di prospettiva. Lettere 1923-1928*, a cura di N. Nicolson & J. Trautmann, traduzione di S. Gariglio, Torino, Einaudi.
- WOOLF, V. (2005), *Diario di una scrittrice*, introduzione di L. Woolf, Milano, Minimum Fax.
- ZAMBONI, C. (1992), *Le vie del simbolico*, in Diotima, *Il cielo stellato dentro di noi*, Milano, La Tartaruga.