

IL PALAZZO DI FIABA E LA GUERRA ORIENTALE.
PARIGI, IL CONFLITTO, LE *NUITS* DI MARDRUS
NEL *TEMPS RETROUVÉ*

MASSIMO SCOTTI

La lunga storia delle *Mille e una notte* ha trovato in Robert Irwin un affascinante narratore¹. Le fiabe che venivano da lontano a incantare l'Occidente ebbero in Antoine Galland (1646-1715), messo del re in Egitto², non solo un traduttore ma in qualche modo un autore vero e proprio, dal momento che non si conosce l'identità di chi abbia compilato il manoscritto conservato presso la Bibliothèque Nationale (mss. arabes 3609-3611). Tantomeno si conoscono gli inventori o i compilatori delle *Notti*, che non hanno neanche un Omero leggendario e trovano soltanto nella bella Shéhérazade una narratrice fittizia. Fu Galland a scoprirle e a importarle in Francia, decretandone un successo planetario e duraturo, mentre nei paesi arabi quelle storie venivano considerate letteratura di livello infimo. Il loro titolo originale è *Alf layla wa-layla* e “probabilmente molti occidentali sarebbero sorpresi di sapere che sono più lunghe della *Recherche*”³. Questa osservazione di Irwin è tutt'altro che pretestuosa. La *Recherche* qui non viene citata a caso, perché ogni lettore di Proust può

¹ ROBERT IRWIN, *The Arabian Nights: A Companion*, Harmondsworth, Penguin, 1994 (trad. it. di FULVIA DE LUCA, *La favolosa storia delle 'Mille e una notte': I racconti di Shabrazad tra realtà, scoperta e invenzione*, Roma, Donzelli, 2009). Sulla fortuna delle storie orientali in Europa è lo stesso Irwin a indicare FRANCESCO GABRIELI, curatore della loro più bella versione italiana (Torino, Einaudi, 1945) e autore del saggio “Le ‘Mille e una notte’ nella cultura europea”, in F. GABRIELI, *Storia e civiltà musulmana*, Napoli, Ricciardi, 1947, a cui aggiungerei il libro molto più recente di DOMINIQUE JULLIEN, *Les Amoureux de Schéhérazade: Variations modernes sur les 'Mille et une nuits'*, Genève, Droz, 2009.

² Sulla vita e l'opera di Galland, cfr. MOHAMED ABDEL-HALIM, *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*, Paris, Nizet, 1964; RAYMOND SCHWAB, *L'auteur des "Mille et une nuits": Vie d'Antoine Galland*, Paris, Mercure de France, 1964; GEORGES MAY, *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland, ou, Le chef d'œuvre invisible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986; CLAUDE HAGÈGE, *Traitement du sens et fidélité dans l'adaptation classique: Sur le texte arabe des "Mille et une nuits" et la traduction de Galland*, in “Arabica”, 1980, 27, pp. 114-139.

³ IRWIN, op. cit., p. XIV; ne esistono quattro edizioni in arabo, ottocentesche, denominate dai filologi “Calcutta I”, “Bulaq”, “Breslau” e “Calcutta II”.

confermare la presenza costante delle *Notti* nell'immaginario dell'autore, indicate come un vero e proprio modello di scrittura, insieme ai *Mémoires* di Saint-Simon, da attenti interpreti come Dominique Jullien⁴.

Scopo di questo studio vorrebbe essere la dimostrazione dell'ipotesi che le *Mille e una notte* rappresentino qualcosa di più nella costruzione proustiana, cioè un forte elemento genetico e strutturale della *Recherche*, ma anche un suo dettaglio teorico non trascurabile.

Per comprenderlo è necessario fare riferimento al secondo traduttore francese delle *Notti*, Joseph-Charles Mardrus (1868-1949). La sua versione venne data alle stampe fra il 1899 e il 1904; fu completata, dunque, proprio due secoli dopo l'inizio della pubblicazione delle *Nuits* gallandiane (1704-1717). La coincidenza delle date può senz'altro essere casuale, ma è tuttavia significativa: "La versione di Galland dovette occupare un posto speciale nel cuore dei francesi, se solo all'alba del ventesimo secolo fu edita una nuova traduzione", commenta ancora Irwin⁵.

L'atto culturale di Galland, all'inizio del XVIII secolo, ebbe una geniale efficacia: innestare la voga dell'esotismo, sempre suadente e viva nella civiltà francese, sulla moda fiabesca lanciata da Perrault. La corte del Re Sole era pazza d'amore per i racconti di fate, e gli imitatori perraultiani già numerosi, quando giunsero a Versailles quelle storie di sultani e favorite, marinai avventurosi, ladroni misteriosi e tappeti volanti, offerte da Galland come frutti d'oro venuti da lontano. È una costruzione letteraria abilissima, paragonabile a quella architettata da J.K. Rowling, che all'inizio del terzo millennio ha unito la tradizione del *college novel* inglese alla vena *fantasy*, da sempre ammaliante: il risultato è la saga di Harry Potter (1997-2007).

Il dottor Mardrus, dal canto suo, ebbe il merito di adattare le *Notti* al gusto della *fin de siècle* che trascolorava in Belle Époque: ampliò oppure inserì di bel nuovo episodi erotici, e con la scusa di elaborare una versione letterale rese bizzarro e criptico il lessico tradotto dall'arabo, in modo da forgiare uno stile il più possibile grato a simbolisti e decadenti. Ne uscì una nuova immagine delle storie orientali che parevano scritte, come è

⁴ D. JULLIEN, *Proust et ses modèles: les "Mille et une nuits" et les "Mémoires" de Saint-Simon*, Paris, José Corti, 1989.

⁵ IRWIN, op. cit., p. 28

stato notato, da Oscar Wilde o dal Mallarmé dei *Contes indiens*. Ma la sua era soprattutto – e finalmente – una veste delle *Notti* in grado di piacere a un pubblico *adulto*, privata degli aspetti bambineschi (e già all'epoca ormai desueti) della versione gallandiana.

Così il brano in cui il Narratore parla del doppio regalo della madre, cioè le due diverse edizioni delle *Notti*, offre a Proust un'occasione per confrontare quell'antico amore letterario nel suo doppio aspetto, infantile e maturo: “Mais, après avoir jeté un coup d'œil sur les deux traductions, ma mère aurait bien voulu que m'en tinsse à celle de Galland [...]. En tombant sur certains contes, elle avait été révoltée par l'immoralité du sujet et la crudité de l'expression” (II, 836-7)⁶. Nella sua *pruderie*, la madre del Narratore ha colto perfettamente l'originalità del lavoro di Mardrus. Ma chi era quell'uomo “terrificante, dalla gran barba nera”⁷, come lo definisce Painter?

Nato al Cairo da una famiglia di origine caucasica (il nonno, che viveva in Mingrelia, era stato un indipendentista e aveva combattuto con i musulmani contro l'annessione alla Russia), Joseph-Charles Mardrus era cresciuto in un ambiente arabofono, anche se la sua conoscenza della lingua fu giudicata in seguito, dagli esperti, piuttosto approssimativa. Dopo aver studiato medicina in Francia lavorò come ufficiale sanitario del ministero dell'Interno nelle colonie, soprattutto in Nord Africa. La sua traduzione delle *Notti* fece gridare al miracolo i letterati ma lasciò freddi gli ambienti accademici. Uno dei più grandi estimatori fu André Gide, per motivi che si possono intuire: il suo amore per il Maghreb e la sua propensione per l'omoerotismo, strettamente avvinte, si riflettevano elegantemente nelle pagine di Mardrus.

“Gide, comunque, non poteva valutare l'originale arabo, né tantomeno era in grado di andare oltre il *bon goût* della sua epoca; non era pertanto consapevole di quanto le *Notti* di Mardrus parlassero al suo tempo e del suo tempo”. Questa è l'opinione di Irwin, che aggiunge: “La versione che [Mardrus] propose dei racconti arabi era il tardo prodotto di un certo gu-

⁶ I brani della *Recherche* sono citati dall'edizione curata da JEAN-YVES TADIÉ, *À la recherche du temps perdu*, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1987. Il numero romano si riferisce al volume, la cifra araba alla pagina citata.

⁷ GEORGE D. PAINTER, *Marcel Proust: A Biography*, trad. it. di ELENA VACCARI SPAGNOL e VITTORIO DI GIURO, *Marcel Proust*, Milano, Feltrinelli, 1965, 1986, p. 653.

sto *fin de siècle*: il ritratto di un Oriente immaginifico, intessuto dei vapori dell'oppio, fatto di lussuriosa sregolatezza, paradisi perduti, malinconica opulenza e odalische languide in gabbie dorate”⁸.

Il medico affermò, all'inizio del suo lavoro, di aver usato come fonte il testo migliore a disposizione, cioè l'edizione Bulaq. Agli studiosi che notavano discordanze tra la sua versione e quella dell'originale arabo rispose dando una diversa spiegazione dei fatti, sostenendo cioè di possedere un manoscritto nordafricano del XVII secolo, che in realtà era inesistente. Di fronte alle critiche sempre più insistenti e impietose degli accademici, Mardrus promise di pubblicare un saggio traduttologico in cui avrebbe motivato le sue scelte stilistiche e lessicali, per confermare la precisione del suo lavoro, ma non lo scrisse mai.

Il pubblico invece continuava ad apprezzare la nuova traduzione delle *Notti*, tanto che il successo spinse l'editore Jonathan Cage, nel 1923, a pensare di volgere in inglese l'opera di Mardrus. Venne incaricato di tale compito un altro estimatore delle nuove *Notti*, Thomas Edward Lawrence, proprio quel “Lawrence d'Arabia” il cui entusiasmo per Mardrus doveva essere stato alimentato dalle identiche predilezioni gidiane. Per quanto amasse gli arabi e la loro cultura, probabilmente Lawrence non aveva una conoscenza approfondita della lingua e della letteratura del Nord Africa, visto che il suo giudizio su Mardrus era inflessibilmente entusiastico; neanche tale impresa, comunque, si realizzò mai.

T.E. Lawrence si era presentato a casa del “docteur ès-Nuits”⁹ alla fine del 1915, in qualità di lettore riconoscente, proprio come il giovane Mardrus aveva fatto, tanto tempo prima, con il suo idolo poetico Mallarmé, facendogli visita in Rue de Rome con l'omaggio fatale di un *encrier* d'argento, destinato ad alimentare la sua fama futura di mago orientale. Il dono prezioso era stato offerto con un avvertimento: “Ne laissez jamais sécher l'encre au fond: vous mourriez dans le mois”. Voleva essere un incoraggiamento al maestro, notoriamente afflitto dal terrore della sterilità creativa, ma in seguito la stampa – non smentita da Mardrus – volle interpretarlo come un sortilegio; quando Mallarmé morì, nel 1898, si scoprì

⁸ IRWIN, op. cit., p. 29.

⁹ Così lo chiamava Robert de Montesquiou: cfr. DOMINIQUE PAULVÉ e MARION CHESNAIS, *Les “Mille et une nuits” et les enchantements du Docteur Mardrus*, Paris, Norma, 2004, p. 56.

che qualche settimana prima la boccetta d'inchiostro era stata trovata vuota, benché il poeta stesso l'avesse riempita la sera precedente¹⁰.

Questo esempio aneddotico serve a dare un'idea della popolarità che il traduttore delle storie arabe riuscì a ottenere, subito dopo il suo arrivo a Parigi, e della fama che si conquistò non solo negli ambienti letterari, ma anche in ogni tipo di contesto mondano e culturale, trovandovi estimatori illustri e amicizie durevoli, dal gruppo della *Revue Blanche* a Sarah Benhardt, da François Coppée a Frédéric Mistral, da Joris-Karl Huysmans a Paul Valéry (che gli dedicò una poesia), per arrivare infine al principe della moda parigina, Poiret, con il quale organizzerà un paio di feste celeberrime ispirate proprio alle *Mille e una notte* (nel 1911 e nel 1912)¹¹.

Un particolare *trait d'union* fra Mardrus e Proust era costituito dalla moglie, Lucie Delarue, che riproduceva con il medico una storia sentimentale e matrimoniale parallela a quella di Colette e Willy. Le due scrittrici erano destinate a sfuggire entrambe ai loro mariti-sultani, per approdare allo stesso circolo saffico, quello delle *grandes lesbiennes*, fasciose, colte, cosmopolite, che avevano un loro feudo a Parigi nella dimora della celeberrima Amazone, Natalie Clifford Barney.

“Negli ultimi quindici anni della sua vita Proust dovette aver notizia dell'esistenza di un gruppetto di signore affascinanti e piene di talento, che preferivano la reciproca compagnia a quella degli uomini” scrive Painter. “Le grandi cortigiane Liane de Pougy ed Émilienne d'Alençon le frequentavano per un'idillica vacanza dai doveri professionali. La loro compagnia era prediletta anche da certe signore sposate e pentite, che le preferivano ai noiosi mariti: tra loro c'era la pittrice Romaine Brooks, l'amica di Proust Mme de Clermont-Tonnerre, il cui aspetto virile si andava accentuando sempre più, la femminista inglese Anna Wickham, Yvonne Sabini, una tossicomane moglie dell'addetto commerciale italiano a Parigi. Nell'anteguerra, il nucleo di quella piccola brigata era formato da Natalie Clifford Barney, Lucie Delarue-Mardrus, Renée Vivien e la sua amica Evelina Palmer”¹².

¹⁰ Ivi, p. 21.

¹¹ Cfr. il capitolo “La Mille et deuxième nuit” in PAUL POIRET, *En habillant l'Époque*, Paris, Grasset, 1930 (trad. it. di SIMONA BROGLI, *Vestendo la Belle Époque*, introduzione di SOFIA GNOLI, Milano, Excelsior 1881, 2009).

¹² PAINTER, op. cit., p. 653.

L'idea di questa “piccola brigata” non deve essere risultata estranea all'invenzione del gruppo femminile, e segretamente saffico, rappresentato dalle *jeunes filles en fleur* proustiane; le suggestioni che promanano sia dall'ambiente reale del gineceo illustre, sia dalle storie orientali nella loro veste moderna, hanno entrambe a che fare con la coppia Delarue-Mardrus, che nella Parigi di quegli anni furono fastosi anfitrioni e protagonisti onnipresenti delle scene mondane. Pochi fra i testimoni dell'epoca mettono in dubbio i loro rispettivi fascino personali: lui esotico ed enigmatico, lei seducente e silenziosa, ma anche dotata di talento; fra le rare voci contrastanti, quella di Anna de Noailles, che diceva di Lucie “Sembra una teiera”, svelando così una certa invidia. Peraltro, a giudicare dalle foto, si direbbero gemelle.

I riferimenti proustiani alle *Mille e una notte* erano dunque perfettamente comprensibili da parte del pubblico colto, a quell'epoca, dal momento che l'orientalismo era di gran moda e la nuova traduzione di Mardrus era giunta a sancire un patto d'amore fra Parigi e il miraggio del Levante, lungamente preparato da una serie di avvenimenti culturali, politici e sociali: la spedizione napoleonica in Egitto, all'inizio del secolo, e le conseguenti scoperte di Champollion; ancor prima, la fondazione dell'École de langues orientales (1795); la conquista dell'Algeria, nel 1830; l'apertura del canale di Suez, nel 1869; la voga pittorica e fotografica dell'immaginario esotico e le esposizioni universali che portavano in Francia l'Oriente, addomesticandolo, rendendolo decifrabile e presente, da lontanissimo e sfingeo che era, ma anche suscitando, come ha spiegato Said¹³, insanabili equivoci.

È noto come una delle preoccupazioni più forti che affliggevano Proust intento alla conclusione della sua immensa opera fosse l'evidenza della sua struttura; come spiega molto bene Mariolina Bertini a proposito della composizione del *Temps retrouvé*, gli sforzi dell'autore erano volti al chiarimento di un punto cruciale che poteva insidiare la comprensione del suo lavoro: “Uno degli equivoci in cui più frequentemente incorsero i primi critici e i primi lettori di *Swann* fu quello di considerare la *Recherche* come

¹³ L'ovvio riferimento è al sin troppo citato *Orientalism*, del 1978. Un bel libro che ne spiega i limiti e i difetti è stato scritto ancora da R. IRWIN, *For Lust of Knowing: The Orientalists and their Enemies*, London, Penguin, 2006 (trad. it. di FRANCESCA GERLA, *Lumi dall'Oriente: L'orientalismo e i suoi nemici*, Roma, Donzelli, 2008).

un'immensa divagazione, ricca di sottigliezze psicologiche e di particolari colti con stupefacente virtuosismo descrittivo, ma priva di ossatura, sproporzionata, cresciuta casualmente secondo il proliferare dei ricordi, senza ordine e senza armonia”¹⁴.

Era l'ampiezza stessa dell'opera a minacciarne la comprensione, quindi, per una sorta di babelico contrappasso alla temerità demiurgica del suo autore: “Contro questo fraintendimento, particolarmente grave perché coglieva un aspetto reale del suo metodo compositivo – il moltiplicarsi anarchico e impreveduto dei nuclei narrativi – senza tener conto però del movimento opposto e complementare che integrava incessantemente i frammenti dispersi del vissuto nella ricerca di una verità superiore, Proust reagì più volte, affermando che la struttura della sua opera corrispondeva a un preciso piano architettonico, rigoroso benché velato”¹⁵.

Era certo vero che l'ultima parte dell'ultimo volume dell'opera fosse stata scritta subito dopo la parte iniziale del primo, come spiega Proust medesimo al critico Paul Souday nel dicembre del 1919 e poi a Jacques Boulanger il primo gennaio dell'anno successivo¹⁶. L'esame dei manoscritti lo prova al di là di ogni dubbio e M. Bertini lo illustra egregiamente nella *Introduzione* citata, ma forse la verità non bastava, né le intenzioni erano sufficienti: occorre rendere più visibile non solo la forma dell'edificio ma anche qualche aspetto del metodo utilizzato nella sua costruzione, prima che fosse troppo tardi. Non potendo ovviamente tornare sui primi volumi del ciclo narrativo, già pubblicati, e sentendo che il tempo a disposizione era quasi terminato (con la consapevolezza preveggen- te di chi aveva lasciato che la propria opera divorasse l'esistenza stessa dell'artefice), Proust decideva di disseminare il volume conclusivo di indizi compositivi in grado di illuminare la struttura dell'insieme, se necessario in maniera abbagliante. Per natura più portato alla ricercatezza dell'allusione che alla brutalità della dichiarazione esplicita, però, sceglie di farlo ricorrendo a immagini e metafore che rendono, se possibile, ancora più intricato il tessuto dei rimandi e più ricca la sua caverna di Alì Babà.

¹⁴ MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI, introduzione a *Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1978, p. V.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Le due lettere sono pubblicate nella *Correspondance générale*, Paris, Plon, 1932, nel vol. III, rispettivamente alle pp. 72 e 202.

L'immaginario delle *Notti*, così familiare ormai al pubblico letterario, si prestava perfettamente a tale scopo e permetteva di saldare con eleganza il principio di un percorso sterminato alla sua fine. Il palazzo fiabesco intravisto nell'infanzia, più splendente ancora del miraggio aristocratico del castello di Guermantes – più grandioso per la mente perché non reale, e in grado di articolare l'immaginazione, alimentandola, quanto la fascinazione del passato medievale, altrettanto favoloso, era in grado di illuminare con una luce unica la realtà concreta della vita dei vicini illustri – si propone come paradigma di ogni suggestione, modello ancestrale dell'esistenza umana che si espande nei misteri del sogno e del tempo; la sua unione con il momento attuale e cronachistico della guerra forma un insieme dagli aspetti vertiginosi, in cui il tempo cronologico sembra potersi annullare. I fantasmi della lontananza prendono corpo nella Parigi del coprifuoco; gli stranieri che la popolano rendono reale la fiaba antica; le ore più cruente dei bombardamenti possono perdere almeno parte del loro volto orrifico per chi le può vivere attraverso il filtro di storie amate nell'infanzia: questa è la consolazione e la difesa che la letteratura offre, per allontanare l'incombere della Storia e del suo dolore.

Le *Nuits* assumono dunque un significato strutturale profondo e svelano un segreto essenziale: la tremenda realtà concreta della guerra si disgrega e si trasfigura in una parvenza di fiaba agli occhi dell'artista, come ogni evento umano che il tempo alla fine cancella.

Un'ultima osservazione prima di procedere a una sintetica analisi dei brani: le *Notti* non costituiscono soltanto un modello "esterno", come ha indicato con precisione D. Jullien, ma a mio parere suggeriscono anche un esempio stilistico; le frasi-baule o frasi-scrigno di Proust sono costruite come le storie interminabili di Shéhérazade, che non dovrebbero *mai* terminare, per sconfiggere la morte. Il ramificarsi delle subordinate e degli elementi accessori, in quei periodi sintattici, si espande sino all'inverosimile per catturare le immagini del mondo, per non lasciar sfuggire, potenzialmente, alcuna sfumatura del ricordo, prima che scompaia definitivamente nella cancellazione del tempo a cui ogni memoria è condannata.

Nella primissima parte della *Recherche*, tre sono i luoghi precisi in cui si allude alle *Notti*. Offrono un'indicazione trigonometrica al Narratore

che persegue la propria individuazione, nel flusso degli anni e degli spazi diversi dove la sua esistenza è trascorsa. Il primo è senz'altro il brano in cui si accenna al *fauteuil magique*, che si comporta esattamente come un tappeto volante:

Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes [...]. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée (I, 5).

Il secondo punto in cui si fa allusione alle *Notti* è ancora più esplicito: la menzione delle *assiettes à petits fours* della casa di Combray, su cui sono dipinti Ali Babà e i quaranta ladroni (I, 57). Il terzo riferimento è più elusivo, anzi persino fuorviante.

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous (I, 43-44).

Con tipico gusto per la complessità, ma anche con la civetteria della dissimulazione, Proust attribuisce questo concetto alla tradizione celtica; eppure non è difficile individuare l'immagine sottesa, che è quella degli *djinn* imprigionati negli oggetti, primo fra tutti il Genio nella lampada di Aladino.

La cosa che contiene lo spirito, la prigionia dell'entità eterea in un corpo (mutuata dalle dottrine gnostiche o dalla fede nella reincarnazione) sono figure di pensiero provenienti da concezioni arcaiche. Si trasformano qui in una delle idee cardinali del romanzo, dove si riflettono molteplici

aspetti della temperie culturale in cui l'autore viveva e pensava: il feticismo estetizzante della *Décadence*, il gusto parossistico per il collezionismo (a cui alludeva Luigi De Nardis, fra l'altro, parlando di oggetti-ricordo¹⁷), un certo neanimismo che costituiva l'emanazione e il precipitato della congerie di credenze e dottrine mistico-esoteriche di cui la *fin de siècle* era intrisa; lo stesso revival spiritico venuto dall'America a metà Ottocento non è estraneo a tale concezione ancestrale.

Da queste tre allusioni aurorali al mondo dell'Oriente si dipartono sentieri analogici che percorrono l'intero spazio della *Recherche*; le tracce disseminate dal bambino fantasioso, nella sezione dedicata a Combray, vengono infine ritrovate nell'ultimo volume dell'opera, dove si rifrangono e si moltiplicano le suggestioni orientali che hanno il potere di chiudere la grande ellissi temporale in un istante sconfinato, quello dell'*adoration perpétuelle* in cui presente e passato si sovrappongono. Con saggezza compositiva da autentico sinfonista, Proust riprende per dettagli, dapprima minimi e poi più ampi, secondo un preciso andamento musicale, temi e motivi esotizzanti, destinati a convergere e a fissarsi compiutamente nella figura della "guerra orientale", la situazione della Parigi bellica e cosmopolita dove tutte le etnie si confondono.

Fin dall'inizio del *Temps retrouvé*, la descrizione in immagini molto whistleriane – e quindi molto elstiriane – della stanza di Tansonville viene condotta, con un tocco *gautieriste* (IV, 275-276), secondo una fittissima rete di dettagli tutti in vario modo esotizzanti e orientaleggianti.

"Tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler en style japonais pour halluciner les heures que vous passez au lit" (IV, 275).

Gilberte fa visita all'amico vestita come Teodora, ballerina e poi imperatrice d'Oriente, sposa di Giustiniano: "Je restai stupéfait comme si j'avais eu devant moi une actrice, une espèce de Théodora" (IV, 280).

La doppia figura di Morel "excessivement noir" accanto a Saint-Loup "grand seigneur blond doré" (IV, 283) riproduce la dualità fondamentale delle etnie e delle contrapposizioni (pelle bianca e pelle nera, civiltà e natura, Oriente e Occidente, *erastés* raffinato e maturo contro *eròmenos* selvaggio e tentatore). È la stessa dualità dell'attrazione e del magnetismo che avvicina i mondi, al di là delle convenzioni sociali e delle separazioni fra stirpi e domi-

¹⁷ Cfr. LUIGI DE NARDIS, *Impressionismo di Mallarmé*, Roma, Salvatore Sciascia, 1957.

ni culturali, che si trova nella *Fille aux yeux d'or* (IV, 284 e *passim*). Gilberte legge proprio questo romanzo, che narra una vicenda molto prossima alle atmosfere delle storie arabe, scritta da un autore che sognava di comporre le *Mille e una notte* d'Occidente: Balzac¹⁸. L'irregolarità stessa degli amori a cui alludono queste pagine (l'omosessualità di Saint-Loup, il lesbismo di Albertine) sono una conseguenza delle aperture culturali indotte proprio da Mardrus, che faceva tutt'altro rispetto a quel che aveva fatto Galland: non censurare ma insistere, al contrario, sugli aspetti più eroticamente ambigui delle *Notti*, molto grati al pubblico colto ed eccentrico del primo Novecento, felice di sentirsi un po' perverso e un po' più libero di quanto non lo consentisse la morale borghese. Se alla fine del secolo XIX il miraggio edonistico era stato il Basso Impero romano, all'inizio del XX l'antidoto alla noia delle *bonnes mœurs* si cercava sempre più a Oriente, e Mardrus era stato tempestivo e astuto nell'offrirlo, come un sapiente stregone.

Le *Mille et une nuits* sono infine direttamente nominate nel pastiche del *Journal* dei Goncourt (IV, 288), tutto intessuto, anch'esso, di richiami orientali: i crisantemi giapponesi che adornano la tavola di Madame Verdurin (IV, 288), le *assiettes des Yung-Tsching* (IV, 289) e il *plat Tching-Hon* (IV, 290) che attestano il gusto troppo esibito per le *chinoiseries*, già all'epoca deprecabile.

Questa specie di "antiporta" dell'ultimo volume prelude alla descrizione dell'alta società in tempo di guerra. Le mode belliche, dominate dallo stile di Poiret, vengono evocate con dovizia di dettagli; anch'esse concorrono alla progressiva "esotizzazione" di Parigi, in cui le fogge degli abiti sono sempre più retaggio di un *altrove*, a cominciare dalle "tuniques égyptiennes droites, sombres, très guerre" (IV, 302). Inizia quindi a delinearsi il paesaggio della Parigi bellica su cui le ombre orientali si proiettano come emesse da una lanterna magica, trasfiguranti, disoggettivanti:

Et la femme qu'en levant les yeux bien haut on distinguait dans cette pénombre dorée, prenait dans cette nuit où l'on était perdu et où elle-même semblait recluse, le charme mystérieux et voilé d'une vision d'Orient (IV, 315).

¹⁸ Sulla *Fille aux yeux d'or* e i suoi rapporti speculari con la vicenda del Narratore e di Albertine cfr. la sezione relativa in M. BONGIOVANNI BERTINI, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 207-227.

Le stesse efferatezze del bordello, gli intrecci sadomasochisti dei piaceri di Charlus trovano riscontro nelle legendarie peccaminosità orientali; un analogo immaginario di selvatichezze e violenze barbariche è evocato nell'assassinio di Rasputin (IV, 356).

Con grande intelligenza coloristica, non solo tematica, e con un espediente tecnico mutuato – ancora – dal linguaggio musicale, Proust riesce anche a sdoppiare i suoi motivi esotici, accostando all'Oriente delle *Notti* l'immaginario germanico (IV, 338 e *passim*). La terra di Wagner forma per la Francia un "altro Oriente", data la sua posizione geografica collocata a est: bisogna infatti notare quanto tali punti cardinali siano sempre soggettivi, culturalmente delineati all'interno di un discorso politico-intellettualistico, come ha insegnato a definirlo Foucault. Dalla Germania viene la guerra, e favolosamente bellicosi erano i sovrani orientali; i germani sono essenzialmente barbarici, pur restando legati geneticamente ai francesi; in ogni guerra il nemico viene esotizzato, quindi erotizzato (non sempre in negativo) e demonizzato: in una parola, lo si "orientalizza", come intuiva Said¹⁹.

Inizia così a profilarsi la vertigine chimerica fra le epoche e gli spazi; al Narratore che non ha conosciuto alcun Levante oltre Venezia, almeno nei suoi viaggi fisici (dato che i suoi itinerari mentali sono andati ben al di là), giunge grata la visita dell'esotico nella città che gli è familiare – una risposta reale e storica al vagheggiamento orientale coltivato sin dall'infanzia:

Là, l'impression d'Orient que je venais d'avoir se renouvela, et d'autre part à l'évocation du Paris du Directoire succéda celle du Paris de 1815. Comme en 1815 c'était le défilé le plus disparate des uniformes des troupes alliées; et parmi elles, des Africains en jupe-culotte rouge, des Hindous enturbannés de blanc suffisaient pour que de ce Paris où je me promenais je fisse toute une imaginaire cité exotique, dans un Orient à la fois minutieusement exact en ce qui concernait les costumes et la couleur des visages, arbitrairement chimérique en ce qui concernait le décor, comme, de la ville où il vivait, Carpaccio fit une Jérusalem ou une Constantinople en y assemblant une foule dont la merveilleuse bigarrure n'était pas plus colorée que celle-ci (IV, 342).

¹⁹ È il "dialogo a distanza, inatteso e leggermente perturbante, fra Occidente e Oriente" a cui allude GIUSEPPE GIRIMONTI GRECO nel suo articolo "Cattedrali moribonde e 'monumenti quasi persiani': La riscrittura di un archetipo giovanile", in *Non dimenticare di Proust: Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di ANNA DOLFI, Firenze University Press, 2014, p. 581.

Fine umorista, Proust ci parla delle sofferenze di Madame Verdurin, la cui colazione è guastata dalla mancanza di *croissants* (IV, 352). È un gioco di parole che si comprende a distanza, perché il *croissant* lunare, la falce di luna araba, comparirà più tardi a suggellare l'incantesimo della notte levantina (IV, 385-388 e *passim*).

Il primo riferimento, nella geografia mobile e magica di Proust, è a un meridione d'Italia anch'esso, saidianamente, orientalizzato: la Pompei sodomitica e gomorrita che il Vesuvio punisce, come il biblico fuoco dal cielo (IV, 385-386). Quindi l'Ellade, di nuovo la Germania, e infine le porte del Bosforo:

Il faisait une nuit transparente et sans un souffle; j'imaginai que la Seine coulant entre ses ponts circulaires, faits de leur plateau et de son reflet, devait ressembler au Bosphore. Et, symbole soit de cette invasion que prédisait le défaitisme de M. de Charlus, soit de la coopération de nos frères musulmans avec les armées de la France, la lune étroite e recourbée comme un séquin semblait mettre le ciel parisien sous le signe oriental du croissant (IV, 388).

Queste sono probabilmente le ultime immagini inserite da Proust nella sua opera: "Si tratta dell'ultima grande aggiunta non compresa nel piano originario," scrive M. Bertini, che così chiarisce: "Secondo la cronologia della composizione del romanzo, l'estrema visione di Proust non è la *matinée* nella quale sfilano i personaggi incanutiti, già descritta nel 1909 e nel 1912, ma l'inquietante Parigi trasformata dalla guerra in una città delle *Mille e una notte*, dove Charlus e il Narratore si muovono in un mondo di fantasmi sotto il segno simbolico della mezzaluna"²⁰.

Le *Notti* assumono quindi, nella grande opera, un rilievo del tutto particolare: l'hanno ispirata, insieme ad altri innumerevoli modelli letterari (da Chateaubriand a Saint-Simon, da Anatole France a Tolstoj, oltre naturalmente a Balzac), ne hanno guidato la conclusione e la finitura strutturale, quindi la suggellano, perché a pochi passi dalla fine Proust ricorda l'antica narratrice, suo alter ego, che raccontava le proprie storie per scongiurare la morte.

²⁰ M. BONGIOVANNI BERTINI, introduzione al *Tempo ritrovato*, cit., p. XVI.

Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir (IV, 483).

In tal senso la *Recherche* appare davvero qualcosa di simile ai “contes arabes d'une autre époque” (I, 483), dove un ideale di civiltà e una strenua fiducia nei poteri del racconto si oppongono – disperate quanto caparbie – alla minaccia della distruzione. E l'allusione di Proust ai “nos frères musulmans” (IV, 388), cooperanti con l'esercito francese, non deve suonare paternalistico, ma potrebbe anzi commuovere profondamente, in tempi che temono scontri di civiltà e assistono a lotte fratricide.