

AL RIPARO DELL'ASSENTE: LA MADRE, IL LUTTO E LA CREAZIONE IN PROUST E BARTHES

FABIO LIBASCI

“Longtemps je me suis couché de bonne heure”: così Roland Barthes decide di intitolare la conferenza che tiene nel 1978 al Collège de France, conferenza di cui conviene stabilire subito l'importanza. Fin dalle prime battute, egli rivela al pubblico che proporrà una conferenza su Proust e se medesimo, o meglio su Proust come luogo di una identificazione, di un'aspirazione particolare: quella di scrivere; «je ne m'identifie pas à l'auteur prestigieux d'une œuvre monumentale mais à l'ouvrier, tantôt tourmenté, tantôt exalté, de toute manière modeste, qui a voulu entreprendre une tâche à laquelle, dès l'origine de son projet, il a conféré un caractère absolu»¹. Sono in molti a conoscere la fedeltà quasi religiosa di Barthes all'opera proustiana, meno forse quelli che riconosceranno in queste frasi il desiderio che nutre il semiologo negli ultimi anni: scrivere un romanzo. Desiderio che albeggia in *Barthes par Roland Barthes*, in alcune interviste, nelle lettere agli amici, nei frammenti pubblicati postumi e nei corsi tenuti proprio al Collège. Proust viene eletto a guida e a guardia di questo progetto irrealizzato di romanzo che presto si può leggere come romanzo di un progetto, sulla scorta di Girimonti Greco² o di Gallerani³. Questa premessa va intesa come un primo approccio al tema dell'assenza, del lutto e della creazione, e va considerata come la parte del tesoro che emerge dal fondo di uno scrigno: in questo caso la lettura di Proust proposta da Barthes, l'esemplificazione di un'identificazione che trapassa quello stesso desiderio di scrivere e rimonta fino all'originale impedimento e poi scioglimento. È alla biografia di entrambi che ancora bisogna guardare, a

¹ R. BARTHES, «Longtemps je me suis couché de bonne heure», in, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 313-314.

² Cfr. G. GIRIMONTI GRECO, *L'ultimo Barthes fra "science du sujet" e "imitation" proustiana*, e, *La Nonna étrangère: (per)-turbamenti ottici ed epistemo-affettivi in Proust*, in *Dove non c'è nome. Nuovi contributi sul perturbante*, a cura di A. BUTTARELLI e G. RIMONDI, *Scuola di cultura contemporanea*, Mantova, 2007. Per la feconda lettura di questi contributi esprimo la mia gratitudine.

³ Cfr. G. M. GALLERANI, *Roland Barthes e la tentazione del romanzo*, Milano, Morellini, 2012.

quella madre, a quell'assenza da cui scaturisce la grande opera per Proust e la piccola *Chambre claire* per Barthes. Aggiungeremo ancora che, grazie alla pubblicazione del *Journal de deuil*⁴ composto dall'indomani della morte della madre, il 25 ottobre 1977, la centralità del lutto non può più essere messa in dubbio. Possiamo subito anticipare che il lutto e il fantasma della madre si rivelerà nei due autori, come in un vero e proprio romanzo di formazione, salvifico.

Fra il 1910 e il 1925, Freud si interroga a più riprese sul lutto e la malinconia. A partire dal celebre e discusso *Leonardo* del 1910, Freud elabora alcune tesi legate alla creazione come sostituto dell'attività sessuale e in seconda istanza come fantasma della perdita della madre. È la madre il soggetto che Freud interroga, quella madre naturale a cui viene strappato il piccolo Leonardo per essere consegnato alla matrigna. Assume così un senso particolare il ben noto ricordo mnestico del nibbio che è al centro dell'indagine. Nell'opera d'arte, suggerisce Freud, i conflitti vengono pacificati: «sotto il sorriso beato di sant'Anna l'artista ha smentito e celato la gelosia che la poverina provò quando dovette cedere alla più nobile rivale prima l'uomo e poi anche il figlio»⁵. Freud è convinto che attraverso l'opera d'arte Leonardo abbia superato e appagato il desiderio fusionale di vita con la madre e il suo ideale di essere il maschile-femminile rappresentato dal quel nibbio maschio-femmina.

In *Lutto e Melanconia*, dopo aver descritto gli stati psichici caratteristici (il venir meno dell'interesse per il mondo esterno, la perdita della capacità d'amare, l'avvilimento del sentimento di sé, l'avversione per ogni attività che non sia legata alla memoria), Freud spiega in cosa consista il lavoro del lutto, ovvero quell'esame di realtà che dimostra che l'oggetto non è più. A partire da questo esame si attiva l'esigenza che l'investimento libidico si ritiri da quell'oggetto; una volta portato a termine questo lavoro l'Io ridiventa libero.

Proust guarirà mai da quel lutto? L'ombra della madre davvero si ritira quando l'opera è terminata? Diciamo pure subito che siamo convinti – non pretendendo di essere i soli o i primi ad affermarlo – che la *Recherche* sia il grande e unico lavoro che Proust è in grado di realizzare dopo la morte della madre e di Agostinelli, l'unica costruzione possibile: un monumento alla

⁴ ROLAND BARTHES, *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, 2009. Tr. it. di V. MAGRELLI, *Dove lei non è*, a cura di Nathalie Lèger, Torino, Einaudi, 2010.

⁵ S. FREUD, *Leonardo* (1910), Torino, Boringhieri, 1975, p. 68.

memoria per chi leggerà la sua opera. Cosa è e cosa fa, dopotutto, la scrittura, in Proust, se non mettere in scena i conflitti del paziente-scrittore? La *Recherche* può essere letta come una lunga ed estenuante auto-analisi il cui termine coincide con la luce restituita ai fantasmi. Rivive poi in Proust, come in molti pazienti, l'urgenza di lasciare la cura proprio nel momento in cui "si sta per guarire"; l'opera la si è sognata come la guarigione solo sperata, estimo di un desiderio senza compimento. Sussiste, per convesso, l'incapacità di staccarsi dal medico come a staccarsi dall'opera – nelle ultime pagine della *Recherche* il Narratore è angosciato all'idea di abbandonare la sua opera che non è mai finita, ma necessita sempre di un'ultima parola per mettere a tacere l'angoscia, per paura di risvegliare altri demoni, per paura che quel rimosso mai sopito torni a colpire come un diavolo a molla. La scrittura, ancora, come terapia infinita? Come infinita messa in scena isterica del lutto? Sono certo ipotesi affascinanti che pure hanno bisogno di qualche riscontro all'interno dell'opera proustiana.

La realtà, nella scrittura, viene elusa con la fuga nel passato che è anche una fuga in avanti, verso la sua riconquista; il presente, quello della scrittura, viene licenziato nell'atto stesso⁶. L'opera d'arte è perciò un territorio protetto in cui rifugiarsi, ricreare il proprio mondo e fantasticarvi; la scrittura è perciò quel mondo dove psicosi e nevrosi possono convivere in cocente tensione tra la troppa realtà (nella psicosi), e la perdita di una sua parte considerata insopportabile (nella nevrosi).

La madre in Proust è protagonista intermittente, talvolta presente proprio in quanto assente: con lei si apre la *Recherche*. La prima parte del primo volume della *Recherche* ruota in fondo attorno a questo bimbo insaziabile e alla sua mamma divisa fra un amore viscerale e l'obbedienza alla morale borghese che le imporrebbe un rapporto certamente più distante; in seconda istanza la madre è la letteratura: è con lei che il protagonista inizia a leggere *François le Champi* di George Sand ed è grazie al suo invito a bere una tazza di thé che ha luogo la prima epifania del romanzo.

È poi nel corso del secondo viaggio a Balbec, nella seconda parte di *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, che ricompare prepotentemente la ma-

⁶ Si ricorda su questo tema l'importante G. DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

dre. Il protagonista sta viaggiando in direzione della località normanna quando si accorge, per la prima volta, della possibilità che questo viaggio rappresenti la metafora e l'anticipazione della loro effettiva separazione, della perdita dell'oggetto che avverrà più tardi, un *più tardi* che però mai come adesso, in una sorta di prolessi reale, egli sente così vicino.

Pour la première fois je sentais qu'il était possible que ma mère vécut sans moi, autrement que pour moi, d'une autre vie [...]. Cette séparation me désolait davantage parce que je me disais qu'elle était probablement pour ma mère le terme des déceptions successives que je lui avais causées [...] et peut-être aussi le premier essai d'une existence à laquelle elle commençait à se résigner pour l'avenir⁷.

La prolessi proustiana, costante formale ben individuata da Genette in *Figure III*⁸ è allo stesso tempo un'analessi, ovvero un ritorno indietro: man mano che si figura il futuro della madre il Narratore ne cerca le cause che lo hanno determinato. Alla madre non spetta dunque che rassegnarsi a questo ulteriore dolore – ma è forse lui stesso che fantasma il dolore di quell'assenza proiettandolo? E lui stesso la madre che prova quel dolore? Se nella vita reale la madre di Proust muore nel 1905, nella *Recherche* ella segue da distanze diverse il protagonista fino alla fine, cioè fino a quando egli si sente pronto a scrivere il suo tempo. Sarà la nonna a morire, a incarnare quel dolore. Attraverso di lei, Proust sarà in grado di regalarci le pagine più belle che siano mai state scritte sulla separazione, il lutto e la creazione.

In *Sodome et Gomorrhe II* il Narratore recupera la figura della madre, oscurata prima dalla malattia e dalla morte della nonna, e poi dal rapporto sempre più complesso fra lui e Albertine. Albertine è una nuova possibile madre da cui ricevere il bacio salvifico, la donna che finalmente avrebbe potuto avere tutta per sé, posseduta fino all'idea di tenerla sotto chiave. È lo stesso Narratore, del resto, che nelle pagine di *Sodome et Gomorrhe* suggerisce questo parallelo fra le due donne.

⁷ M. PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *A la Recherche du temps perdu vol. II*. Paris, Gallimard, 1988, p. 9.

⁸ Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, in particolare le pp. 90-105.

Ce terrible besoin d'un être à Combray, j'avais appris à le connaître au sujet de ma mère, et jusqu'à vouloir mourir si elle me faisait dire par Françoise qu'elle ne pourrait pas monter. Cet effort de l'ancien sentiment peut se combiner et ne faire qu'un élément unique avec l'autre, plus récent [...], cet effort aboutit souvent à ne faire qu'un corps nouveau, qui peut ne durer que quelques instants⁹.

Ciò di cui il Narratore ci parla è evidentemente l'intermittenza: il ricordo che si lega a una sensazione presente trasfigurandola e rendendola eterna per qualche istante, il tempo di fissarla nella scrittura e attraverso essa risalire alle essenze, alle verità ultime. C'è, poche pagine dopo, un'altra importante analessi: il Narratore ricorda il momento terribile in cui non aveva nascosto la sua impazienza per la civetteria mostrata dalla nonna, il giorno in cui si era fatta fotografare da Saint-Loup (civetteria apparente, dietro la quale ella dissimulava in verità i segni della malattia che l'aveva già colpita); quelle righe possono svelarci diverse cose: da un lato il bisogno d'amore, dall'altro la capacità di infliggere sofferenze e di non capirle se non attraverso uno sguardo retrospettivo. Vi è ancora il ricorso alla fotografia come duplicato, immagine oggettiva ma straniante, perturbante¹⁰ di ciò che è stato, prova che quella sofferenza inflitta alla nonna in preda alla paralisi è esistita veramente.

Ces douleurs, si cruelles qu'elles fussent, je m'y attachais de toutes mes forces, car je sentais bien qu'elles étaient l'effet du souvenir de ma grand-mère, la preuve que ce souvenir que j'avais était bien présent en moi [...]. Je ne cherchais pas à rendre la souffrance plus douce, à l'embellir, en adressant à sa photographie des paroles et des prières comme à un être séparé de nous mais qui, resté individuel, nous connaît et nous reste relié par une indissoluble harmonie¹¹.

⁹ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe II*, in *A la Recherche du temps perdu III*, Paris, Gallimard, 1988, p. 130.

¹⁰ Si veda G. GIRIMONTI GRECO, *La Nonna étrangère*, cit. pp. 12-15. Si veda anche l'originale opera di BRASSAI, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997 e in particolare la terza parte, *L'influence de la photographie sur la pensée de Proust*, pp. 127-174.

¹¹ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe II*, in *A la Recherche du temps perdu vol. III*, Paris, Gallimard, 1988, p. 156.

Jean-Yves Tadié ha confermato, attraverso le lettere private di Proust il dolore provato dallo scrittore alla morte della nonna. È bene non dimenticare che Proust avrebbe ritrovato un quaderno della madre dove questa annotava il suo dolore per la perdita della madre¹². Quelle pagine torneranno nella *Recherche* e serviranno forse da veline alla scrittura di quel dolore che il Narratore prova per la perdita della nonna. Forse attraverso quelle lettere l'autore ha potuto far scrivere al Narratore un ekfrasi struggente:

Et pourtant, ses joues ayant à son insu une expressions à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand-mère avait un air de condamné à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand-mère¹³.

Attorno alla fotografia c'è anche qualcos'altro da notare: se è vero che essa avvicina il Narratore al dolore della madre, paradossalmente questo dolore non può essere condiviso con quest'ultima. Ciò che il Narratore accetta come realtà, viene rifiutato dalla madre proprio in quanto realtà, quella realtà. La madre ritroverà sua madre nella scrittura di Madame de Sevigné, nei libri ch'ella leggeva. Tema che, capovolto, ritroveremo in Barthes.

Torniamo ora ad Albertine e proviamo a stabilire, non senza precauzioni, un parallelo fra queste due «madri», fra il lutto e la gelosia, intesa come disperazione dell'amore, espiazione perpetua di un lutto che si consuma in vita. Lo stesso Narratore a un certo punto della sua riflessione sembra stabilire un parallelo tra la sofferenza provocata dalla morte e quella provocata dalla gelosia.

C'est ainsi qu'est interminable la jalousie, car même si l'être aimé, étant mort par exemple, ne peut plus la provoquer par ses actes, *il arrive que des*

¹² Cfr. J.-Y. TADIÉ, *Marcel Proust I*, Paris, Gallimard, 1996, p.194.

¹³ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe II*, in *A la Recherche du temps perdu III*, Paris, Gallimard, 1988, p.176.

*souvenirs postérieurement a tout événement, se comportent tout à coup dans notre mémoire comme des événements eux aussi, souvenirs que nous n'avions pas éclairés jusque-là, qui nous avaient paru insignifiants et auxquels il suffit de notre propre réflexion sur eux, sans aucun fait extérieur, pour donner un sens nouveau et terrible. On n'a pas besoin d'être deux, il suffit d'être seul dans sa chambre à penser pour que de nouvelles trahisons de votre maîtresse se produisent, fut-elle morte*¹⁴.

Il ricordo, come già abbiamo letto, può scatenare la sofferenza più acuta, rendendo presente il passato. Allo stesso tempo, però, questa sofferenza non è inutile né semplicemente catartica: è ermeneutica; ci aiuta, infatti, a capire il passato, a leggerlo, a cogliere quei segni che avevamo tralasciato e a portarli oltre: è un lavoro.

Quando la certezza della morte di Albertine si affaccia nella mente e nel cuore del Narratore, la sofferenza fino ad allora intermittente non cessa d'un colpo, anzi mostra il suo vero volto, il suo aspetto crudele, quello più vero che il Narratore grazie ad Albertine ha modo di sperimentare e grazie al quale possiamo tornare alla serie da cui abbiamo preso le mosse: la madre, la morte e la sofferenza.

Pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps; ne nous apparaissant que par minutes successives, il n'a jamais pu nous livrer de lui qu'un seul aspect à la fois, nous débiter de lui qu'une seule photographie¹⁵. *Grande faiblesse sans doute pour un être, de consister en une simple collection de moments, grande force aussi; [...]* Et puis cet émiettement ne fait pas seulement vivre la morte, il la multiplie. Pour me consoler, ce n'est pas une, c'est d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier. Quand j'étais arrivé à supporter le chagrin d'avoir perdu celle-ci, c'était à recommencer avec une autre, avec cent autres¹⁶.

Mi pare che questa pagina contenga in distillato la grande teoria della memoria, dell'oblio, la dialettica dell'incontro con l'Altro presente in tutta l'opera. Il Narratore non si accontenta di spiegare perchè non riesce

¹⁴ Ivi. pp. 594-595. Il corsivo è mio.

¹⁵ Si veda ancora BRASSAÏ, *Op. cit.*, pp. 162 – 174.

¹⁶ Ivi. p. 60. Il corsivo è mio.

a dimenticare Albertine: da questa verità intima, particolare, soggettiva, tenta e riesce come sempre a recuperare una verità diversa, più alta, *oggettiva* o universale, una sorta di *science du sujet* per usare un'espressione cara a Barthes, una *Mathesis singularis*. Non esistono Oblio, Memoria, Sofferenza, ma tanti piccoli oblii, sofferenze, momenti da ricordare tali da non permettere mai l'estinzione del dolore. Allo stesso tempo forse non esiste la Creazione, l'Opera, ma una serie di fili che solo dopo, nel tempo, si intrecceranno fino a farsi tessuto.

Proust qualche pagina dopo ci dice che Albertine è un'allegoria di tante altre separazioni, di tante altre volte in cui per scoprire che amiamo davvero quell'essere dobbiamo essere già lontani da lui. È una legge crudele: il ricordo, proprio come l'amore, deve diventare puro, deve lasciare il corpo, la contingenza, l'incontro, per essere fissato in tanti piccoli momenti d'eternità. Ci appare a questo punto chiaro come Albertine e la nonna siano legate dallo stesso destino, da un doppio movimento; «tantôt le narrateur se reproche de se souvenir de sa maîtresse quand oublie sa grand-mère, et tantôt, cette dernière ressuscitée par une réminiscence efface la jeune fille, sombrée dans l'oubli»¹⁷.

Entrambe saranno il grande motore della *Recherche*.

Piano piano, assieme al Narratore, scopriamo in che misura e secondo quali affermazioni prende forma una teoria del ricordo inscindibile dal lutto, dall'assenza dell'essere amato e dalle modificazioni soggettive che questo essere provoca in noi. Il dolore, al pari della gelosia, fa esplodere in un caleidoscopio i fatti e le immagini che credevamo oggettive, le modifica radicalmente fino a confondere reale e virtuale e fino a convincerci che non c'è oggettività possibile che non passi attraverso l'esperienza conoscitiva del soggetto e le sue emozioni. Proust lo sa benissimo e sa altresì che non può parlare di Albertine e, prima, della nonna se non ci racconta i dubbi di questa parola, di questo dire. Nello stesso enunciato viene così a coincidere la cosa raccontata e il come viene raccontata; tutti gli enunciati insieme rendono conto di questa difficoltà, di questo centro così mobile, che si muove a seconda dei segni che si acquisiscono, delle nuove informazioni che finiscono irrimediabilmente per rimettere in causa i dati che si davano per certi.

¹⁷ J. – Y.TADIÉ, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 222-223.

Il Narratore ricerca nelle tracce della sua vita la sua essenza, per immobilizzarla, ma paradossalmente tutto ciò che trova la rende più mobile, leggera, tutto ciò che interroga rinvia a nuovi interrogativi. Anche quando pensa che il periodo di lutto stia per finire e si sente pronto per cercare un'altra donna si rende conto che quel desiderio è in realtà, più che un bisogno d'amare, il desiderio dell'assente, di rivivere quell'essere, la ricerca di quel passato che inevitabilmente quel presente muove, all'ombra e al riparo dell'assente.

L'opera sarebbe in questo senso la messa in ordine, in successione, di quegli Io, di quel desiderio intemittente all'ombra dell'assente; è attraverso l'opera che egli può accedere a quegli strati, infinite fotografie, lastre non sviluppate, e leggerli alla fine, quando sono già scritti, regalando la possibilità di rappresentarlo per intero; ritrovare tutti gli strati però è la molla per ricominciare, per leggere i precedenti in un processo circolare apparentemente perverso e senza fine: un'elaborazione del lutto in-finita? Forse. Questo aspetto sarà notevole in Barthes, come vedremo. *Albertine disparue* si chiude con un'impasse, un dilemma di non facile soluzione: ammettere che ogni ricordo tende ad affievolirsi e scomparire senza poterlo salvare dall'oblio o alimentarlo continuamente? Le due domande irrigano diverse pagine della *Recherche* e credo che questi siano gli interrogativi più urgenti a cui il Narratore ci sottopone.

Solo nel *Le Temps Retrouvé*, e dopo essersi lungamente soffermato sulla figura di Charlus e sulla Parigi bombardata e sull'effetto di quelle immagini su di sé, sul ruolo della letteratura e dell'arte, il Narratore può lentamente ripercorrere tutta questa strada già tracciata in tutte quelle pagine e dare un senso alle emozioni vissute e al dolore provato, riuscendo forse a restituirci il senso di quelle perdite. E così che il tema del lutto, della memoria e dell'oblio si intreccia adesso al tema dell'arte e quindi delle essenze.

La grandezza dell'arte è saper ritrovare e conoscere. In Proust i due termini sembrano davvero inscindibili come giustamente nota Deleuze¹⁸: la realtà lontana rispetto a quella in cui viviamo, il mondo materiale e quello spirituale; *quella realtà che senza la letteratura rischieremmo di perdere con la morte senza averla mai conosciuta*: «la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature»¹⁹. Solo at-

¹⁸ Cfr. G. DELEUZE, *Op.cit.*, pp. 53-65.

¹⁹ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in, *A la recherche du temps perdu* IV, Paris, Gallimard, 1989, p. 474.

traverso di essa possiamo uscire fuori da noi stessi, vedere paesaggi, che altrimenti sarebbero rimasti sconosciuti quanto la luna. Il lavoro dell'artista è proprio questo: vedere al di sotto delle cose, della materia, qualche cosa di differente, tradurre le apparenze, leggerle a ritroso e decifrarle. Siamo qui di fronte alla trasformazione del ricordo, al suo agire inconscio in noi tramite l'opera d'arte. *Quando l'arte, attraverso il suo strumento principale, che è lo stile, ricomincia a comporre la vita, da cui ha tratto la materia, allora il viso della persona amata, una conversazione, un'atmosfera riavrà il suo senso; allora ogni sofferenza sarà servita alla nostra vita come un grado o uno scalino per accedere alla forma divina. Solo così l'artista si può finalmente rendere conto che tutto ciò che stava cercando era lì, nella sua vita passata, in quei lutti.*

Je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. *Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir*, sans que ma vie me parût entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet.²⁰

Ecco che ancora una volta, prendendo a prestito i fenomeni biologici più elementari e misteriosi a un tempo, Proust cerca di spiegarci la complessità del rapporto vita/letteratura.

La souffrance que les autres lui causeraient, ses efforts pour le prévenir, les conflits qu'elle et la seconde personne cruelle créeraient, tout cela, interprété par l'intelligence, pourrait faire la matière d'un livre non seulement aussi beau que s'il était imaginé, inventé, mais encore aussi extérieur à la rêverie de l'auteur s'il avait été livré à lui-même et heureux, aussi surprenant pour lui-même, aussi accidentel qu'un caprice fortuit de l'imagination²¹.

²⁰ Ivi. p. 478.

²¹ Ivi. pp. 479-480.

Proust rivela dunque la natura sublimatoria dell'opera d'arte in termini ancora più netti, rispetto a Freud. L'intimo rapporto tra perdita e scrittura come possibile ricompensa è del resto sottolineata a più riprese nella monumentale biografia di Tadié; non può essere un caso che Proust all'indomani della morte della madre e dopo il fallito ricovero nella clinica del dottor Sollier per guarire dalla sua malattia, decida di scrivere un'opera che confida a Lucien Daudet essere sulla madre. Tadié conferma attraverso gli elementi biografici a disposizione quanto il lutto e la sofferenza siano stati decisivi nella vita di Proust e nella creazione dell'Opera, quanto questi abbiano travolto ancora una volta l'opera appena iniziata, la sua struttura, arrivando a duplicare le pagine che egli pensa di scrivere fino al 1913, data dell'arrivo di Agostinelli e ancora al 30 maggio 1914, data della sua morte. Bisognava estrarre da quei lutti, come dalla sua malattia: «tutto ciò che può dare e che la salute non ci permette di vedere, accecati come siamo dalla luce»²². Cosa doveva estrarre l'autore/Narratore? Evidentemente la creazione di uno dei personaggi, Albertine, più interessanti e misteriosi della storia della letteratura.

L'opera d'arte per Proust si situa davvero in un *entre-deux*:

Nous sommes obligés de revivre notre souffrance particulière avec le courage du médecin qui recommence sur lui-même la dangereuse piqûre. Mais en même temps il nous faut la penser sous une forme générale qui nous fait dans une certaine mesure échapper à son étreinte [...]. Là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue, car il n'est pas de remède à un amour non partagé, on sort de la constatation d'une souffrance, ne fut-ce qu'en tirant les conséquences qu'elle comporte. L'intelligence ne connaît pas ces situations fermées de la vie sans issue²³.

Il dolore – possiamo così fornire qualche risposta alle tesi iniziali – va sempre trasformato, va asservito allo scopo di conoscere di più; «l'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en mar-

²² G. Macchia, *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 99.

²³ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in, *A la recherche du temps perdu* IV Paris, Gallimard, 1989, p. 484.

che»²⁴. Solo così quella terapia infinita, la messa in scena del lutto può avere senso.

Il dolore è per Proust, come riconosce Citati, l'arma per penetrare nel cuore degli altri²⁵. *La Recherche* è per molti versi una negromanzia, un'incessante rievocazione dei morti, una discesa agli inferi e una continua resurrezione, lo scrutare di ombre a cui bisogna restituire la luce che è venuta a mancare loro; è il monumento funebre, il mausoleo, infinito. La morte è solo momentanea; è solo un momento del ciclo morte-resurrezione. Adesso può persino apparire meno ardua l'immagine della nonna ringiovanita dopo la morte; immagine che è della vita che ricomincia in eterno come la giovinezza che si strappa al corpo esanime.

Così è tempo ormai di cominciare un nuovo e più incessante, massacrante lavoro, «si je voulais atteindre ce que j'avais quelquefois senti au cours de ma vie, dans des brefs éclairs, du côté des Guermantes, dans mes promenades en voiture avec Mme de Villeparisis, et qui m'avait fait considerer la vie comme digne d'être vecu»²⁶. Il libro a volte intravisto è ora davanti a lui che deve iniziare a scriverlo, ripercorrendo e tracciando tutti quei momenti, quelle presenze e assenze che hanno fatto sì che continuasse a vivere la vita (e intanto il libro che ha scritto e che coincide – sembra – con quello che doveva scrivere sta per finire...).

Ora, come ci fa notare Citati, la sua esistenza illuminata retrospettivamente dalla voce della memoria, diventa una vocazione, tutto acquista un senso; ora tutto ciò che aveva visto e udito mira a costruire un libro²⁷. Il lutto è ora creazione. Non gli resta che superare le difficoltà e la voluminosità di quel progetto e

l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme un ami-tié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de coté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans

²⁴ Ivi, p. 487.

²⁵ Cfr. P. CITATI, *La colomba pugnata*, Milano, Adelphi, 1995, 2008, p. 75.

²⁶ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in, *A la recherche du temps perdu* IV, Paris, Gallimard, 1989, p. 609.

²⁷ Cfr. P. CITATI, *Op. cit.*, p. 328..

la vie et dans l'art. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées. On le nourrit, on fortifie ses parties faibles, on le preserve mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque temps contre l'oubli»²⁸.

Come *Les Essais* si chiudono con la morte di Montaigne, allo stesso modo la parola fine della *Recherche* sembra essere solo provvisoria, diventata definitiva solo a causa della morte del suo autore.

La vita deve farsi arte se vuole sfuggire all'oblio che la morte e prima il tempo impongono. È quando gli esseri giacciono finalmente indisturbati, quando si smette di cercarli che essi si mostrano davvero, che il lavoro del lutto dà i suoi frutti lasciando che la luce si stacchi dalle ombre e venga alla scrittura²⁹. Sappiamo che «l'oblio è una condizione della memoria; senza l'oblio momentaneo o totale d'un numero prodigiosi di stati di coscienza noi non potremmo ricordare»³⁰. Nelle ultime pagine emerge infine ancora una volta un lutto di natura diversa e simmetrica: è la disperazione per quell'opera che appena nata, o meglio concepita, deve già rimanere sola: «elle était pour moi comme un fils dont la mère mourante doit encore s'imposer la fatigue de s'occuper sans cesse [...]. Chez moi les forces de l'écrivain n'étaient plus à la hauteur des exigences égoïstes de l'œuvre»³¹.

Come non leggere in queste frasi l'ambiguità del Narratore nei confronti di quel lutto che ancora torna a bussare prepotentemente, che non si lascia contenere nell'opera? Come non vedere forse quella madre la cui vita negli ultimi anni era diventata impossibile proprio a causa di quel figlio tanto amato, e che muore prima che il figlio si dedichi veramente

²⁸ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *A la Recherche du Temps Perdu* IV, Paris, Gallimard, 1989, p. 610.

²⁹ Sulla Memoria intermittente, il Tempo e alcune implicazioni di natura filosofica si vedano alcune interessanti pagine in G. MACCHIA, *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 109-110, l'ancora interessante *L'espace proustien* di GEORGES POULET, Paris, Gallimard, 1963, e in particolar modo l'appendice *Bergson le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition*, pp. 167-205 in cui discute assai approfonditamente il tema dell'ipermnesia dei morti che tanto avrebbe in comune con quell'idea di tempo ritrovato cara a Proust.

³⁰ Ivi. p. 111.

³¹ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *A la recherche du temps perdu* IV, Paris, Gallimard, 1989. p. 619.

alla scrittura? Non sappiamo se è questa un'ipotesi arrischiata, ma certo varrebbe la pena di riflettervi, anche alla luce della vicenda barthesiana in cui, come vedremo, il ritrovamento della madre coincide con la sua stessa morte³². Ad ogni modo quella morte seguirà di poco la parola «fin»; quei «géants» che aveva sognato, seguito, disperato di poter scrivere sono ancora qui, eternamente qui e di loro Barthes deve essersi innamorato e a loro deve avere pensato quando pur modestamente decide di intraprendere il suo *journal*.

Il *Journal* si presenta come una cronaca puntuale, angosciata di un dolore che non vuole ma soprattutto non deve morire. Il diario dunque avrebbe questo statuto duplice: da un lato è la traccia di questo dolore, dall'altro permette al suo autore di riattraversarlo mentre lo scrive. In Barthes la trasparenza del discorso, la sincerità con la quale viene scritto non si presta certo a grossi giri di parole: «le deuil (la dépression) est bien autre chose qu'une maladie. De quoi voudrait'on que je guérisse ? Pour trouver quel état, quelle vie ?»³³. Questo frammento, scritto a due giorni dalla morte della madre, riassume bene ciò che ho detto precedentemente e sottolinea la depressione da cui non vuole guarire descrivendo in fondo ciò che la caratterizza: la non speranza di un nuovo stato migliore e di una nuova vita. «Pour la première fois depuis deux jours, idée *acceptable* de ma propre mort»³⁴: a colpire il lettore è questa idea di fine imminente, sopportabile³⁵ e allo stesso tempo la necessità di raccontare che questa fine sta arrivando e comunque la si ritarda di un po', almeno il tempo di scrivere e di scrivere l'altra fine, quella necessariamente raccontabile perché giocoforza avvenuta. Come già Proust, Barthes ha un atteggiamento ambivalente nei confronti della scrittura: «avant, elle se faisait transparente pour que je puisse écrire»³⁶ e sulla probabile inutilità di questi frammenti: «en prenant ces notes, je me confie à la *banalité* qui est en moi»³⁷. C'è poi

³² Roland Barthes licenza *La Chambre claire* nel febbraio del 1980. Morirà il 25 marzo del 1980 senza essersi mai ripreso dopo essere stato tamponato da un furgoncino all'uscita dal Collège de France un mese prima.

³³ ROLAND BARTHES, *Journal de deuil*, éd. du Seuil/Imec, Paris, 2009, p.18.

³⁴ Ivi. p.22.

³⁵ Sul desiderio di morte di Barthes si legga il romanzo di JULIA KRISTEVA, *Les Samourais*, Paris, Fayard, 1990, dove Barthes pur dietro un nome di finzione è riconoscibile.

³⁶ ROLAND BARTHES, *Journal de deuil*, cit. p. 26.

³⁷ Ivi. p.27.

in quelle pagine la grande domanda, l'immensa angoscia che attraversa il lutto di un figlio per la madre:

*pouvoir vivre sans quelqu'un qu'on aimait signifie-t-il qu'on l'aimait moins qu'on ne croyait...?*³⁸

Domanda che rivolge più a se stesso che a un possibile lettore, un modo per fissare la disperazione contenuta in quelle parole, e leggerle e ripensarsi. Il fatto che lui sopravviva, soltanto questo, deve pur significare qualcosa, e allora deve significare che quell'immaginario non era reale, che l'amore era meno intenso, come a un certo punto si dirà il Narratore pensando ad Albertine. Succede allora che si fa più forte il rapporto col diario, più profonda la riflessione su questa vita da vivere con la presenza dell'assenza, all'ombra dell'assente. Siamo davanti al melanconico indicato nelle pagine sopra da Freud e forse siamo di fronte a qualcosa di più; forse a un protestante che riscopre la sua fede e insieme la sua stessa debolezza; il *journal* si trasforma in un esercizio spirituale, continuo anche se discontinuo nella traccia scritta.

Barthes progetta *Vita Nova*³⁹ che dovrà avere nelle sue intenzioni la madre come protagonista⁴⁰ prova quindi nuovi investimenti libidici, tenta di reagire. Eppure, ancora nel gennaio 1978 si sente: «attiré par une décision de retraite loin des autres»⁴¹ da un bisogno, nelle parole di due giorni dopo, di solitudine; forse per imparare davvero che nel lutto non vi è continuità e dunque usura.

Siamo nell'universo proustiano allorchè il 23 marzo 1978 annota il desiderio di «intégrer mon chagrin à un écriture»⁴². La scrittura, dovremo allora dire, non sostituisce, forse, il lutto ma lo integra, lo appoggia, lo rende comunicabile. Allo stesso tempo è difficile non ammettere che facendo ciò lo trasforma perché la scrittura che viene dal lutto non può ritornare a noi senza averci cambiato, senza che quel che abbiamo scritto

³⁸ Ivi. p.78.

³⁹ Cfr. G. GIRIMONTI GRECO, *L'ultimo Barthes fra "science du sujet" e "imitation" proustiana*, in *Ermeneutica letteraria*, vol I, 2205.

⁴⁰ R. BARTHES, *Op. cit.*, p. 84.

⁴¹ Ivi. p. 97.

⁴² Ivi. p. 114.

non partecipi di quel lutto. Questo forse il grande e benefico paradosso. Allora la stessa assenza piano piano è vista con gli occhi della scrittura, e sembra maturare la necessità di quelle tracce, il bisogno del monumento: «écrire pour se souvenir. Non pour me souvenir mais pour combattre le déchirement de l'oubli (...). Nécessité du "Monument"»⁴³ dirà già in aprile quando ha ormai la certezza di non riuscire a investire il suo amore in nessun essere e avverte il tempo come l'unica cosa che davvero separa la sua morte da quella della madre. Siamo fermi in quest'impasse, tra la necessità del dire e la constatazione della sua impossibilità, tra il desiderio di essere ancora e l'annientamento finale quando il 13 giugno "ritrova" la foto della madre bambina,

ce matin à grande peine, reprenant les photos, bouleversé par une où mam. petite fille, douce, à côté de Philippe Binger (Jardin d'Hiver de Chennevières, 1898). Je pleure. Pas même l'envie de se suicider⁴⁴.

È un dato come un altro in questo momento, un segno in più del suo lutto; vedremo invece l'importanza che ha questo ritrovamento, per la scrittura di Barthes e la sua posterità. Già qualche giorno dopo matura la decisione di scrivere a partire da quella foto, convinto che non c'è nessun lavoro del lutto, nessun processo; dunque niente può essere prematuro. È in questo stesso momento che Barthes comincia ad abbandonare questo diario; le sue tracce si fanno più rare: è tempo di cominciare l'Opera⁴⁵. Ciò che invece può ancora essere interessante è il riferimento incessante a Proust che fa nel luglio del 1978, prima annotando la biografia scritta da Painter e poi le parole della madre del Narratore alla morte della nonna. Proust è presente nella vita di Barthes di quei mesi, è il fantasma letterario ed è anche una realtà per l'Opera futura, mentre ritorna a affacciarsi sempre più prepotentemente il progetto della scrittura sulla fotografia, ma:

⁴³ Ivi. p. 125.

⁴⁴ Ivi. p. 155.

⁴⁵ Si veda ancora l'interessante articolo di G. Girimonti Greco dove egli stempera in realtà la nostra affermazione gioiosa, tenendo ben distinta l'operazione proustiana da quella compiuta da Barthes a suo dire rimasta al livello di tentativo abbozzato, di fragment, incident, haiku, pp. 88-89. Mentre qui noi consideriamo *La chambre claire* un tentativo compiuto e di ritrovamento e di scrittura, certo una prima prova, ma quale prova, del grande cambiamento ormai maturato a partire da *Barthes par Roland Barthes* nel 1975.

come dirne il senso evidente – quello che altrove chiamerà l'ovvio? Forse l'impossibilità a dire questo senso è ciò che fa nascere la letteratura, è ciò che fa sì che si crei una struttura di segni che vi rinviano. Nei mesi di luglio e agosto legge e prende nota di quasi tutti i testi proustiani: mette tra parentesi ancora una volta, un'ultima, la sua scrittura, il suo desiderio di varcare la soglia. Barthes attraversa lo stesso fenomeno che ha interessato Proust e che abbiamo letto con insistenza: la mancanza di vocazione, di fiducia nella propria scrittura.

Man mano che avanza il progetto di scrivere su quella fotografia il *journal* si svuota, il suo dispiacere non viene più scritto, non nel diario perlomeno. È chiaro, nel gennaio 1979, che la sola ragione, ancora per vivere, è la letteratura, e quella ragione è nella foto – la verità è per Barthes, forse, della fotografia: il punctum per la letteratura, per vivere ancora un pò: «je vis sans aucun souci de la postérité (...) mais je ne peux supporter qu'il en soit ainsi pour mam (peut-être parce qu'elle n'a pas écrit et que son souvenir dépend entièrement de moi)»⁴⁶. È quasi, questa, una giustificazione della scrittura che offre a se stesso: *scrivere ancora per lei che non ha mai scritto, che non può avere altrimenti nessun monumento per essere ricordata e certo questo non lui non potrebbe sopportarlo; allora questa è la molla che fa ancora scattare la scrittura, l'investimento in qualcosa, la temporanea uscita dalla melanconia che lo affligge, forse dopo il silenzio, forse dopo la fine.*

Barthes scrive *La Chambre claire* tra il 15 aprile il 3 giugno 1979; è di importanza capitale annotare queste date perché il 22 luglio la disperazione si riaffaccia.

Tous les “sauvetages” du Projet (Vita Nova) échouent. Je me retrouve sans rien à faire, sans aucune oeuvre devant moi. Toute forme du Projet: molle, non résistante, coefficient faible d'énergie. “A quoi bon”?

- C'est comme si advenait maintenant avec clarté le retentissement soennel du deuil sur la possibilité de faire une oeuvre. Épreuve majeure, épreuve adulte, centrale, décisive du deuil⁴⁷.

È questa una delle ultime note del *journal* che coincide inesorabilmente con la fine di ogni progetto, con lo scacco del lutto che non si lascia

⁴⁶ Ivi. p. 254.

⁴⁷ Ivi. p. 248.

recuperare, che non lascia produrre nessun'opera, forse non si lascia nemmeno raccontare. Non permette di riconoscere nemmeno che ciò che ha appena terminato era tutto ciò che di lei poteva scrivere, raccontare, la sola opera possibile. *La Chambre claire* è forse, e prima di tutto, il romanzo di un ritrovamento, il racconto della ricerca e anzitutto la foto della madre: non è questo, forse, il monumento?

La Chambre claire è l'Opera e insieme il racconto di un ritrovamento di cui il *journal* costituisce la genesi e a suo modo una costola indipendente. Il monumento che pensa di costruire può avere luogo a patto di dimenticare momentaneamente di farlo. Il lavoro del lutto è forse questo, è questo paradosso: *lavorare mentre si sa di non farlo, scrivere un'opera e continuare a dire che non è questa l'Opera che si vuol scrivere.*