

Volume 12, December 2018



L'inferno della seduzione: l'inganno di Odette de Crécy

Adelaide Pagano

How to cite:

Pagano, A. (2018), 'L'inferno della seduzione: l'inganno di Odette de Crécy', *Quaderni Proustiani*, n. 12, 59-74.

URL:

<http://quaderniproustiani.padovauniversitypress.it/2018/1/4>

DOI:

10.14658/PUPJ-QP-12-4

Article first published online

December 2018

L'inferno della seduzione: l'inganno di Odette de Crécy

ADELAIDE PAGANO
Università degli Studi di Napoli Federico II

Questo articolo intende analizzare le strategie di seduzione dell'eroina di *Un amour de Swann*, Odette de Crécy. Questa donna, *femme entretenue* dei bei salotti parigini della *Belle Époque*, si configura come una delle seduttrici più astute della letteratura se confrontata a modelli precedenti quali Manon Lescaut e Marguerite Gautier. Odette riesce nella conquista di Swann perché, con una mente calcolatrice, si mostra all'amante come un'attrice sulla scena. Questa sua recita serve a instaurare con l'uomo un rapporto servo-signore che saprà perfettamente alimentare, fingendosi inizialmente bisognosa e pudica al solo scopo di soggiogarlo. La *superbia mentis* che mostra di possedere è degna dell'Inferno dantesco poiché opera un vero e proprio inganno amoroso alle spese di Swann.

Parole chiave: Seduzione, desiderio, Hegel, pudore, servo-signore, Odette, Inferno, Swann, Dante.

Superbia mentis e seduzione in Odette

Odette de Crécy è l'eroina proustiana che nell'arco della *Recherche* subisce più cambiamenti ed evoluzioni, passando da *coquette* dai gusti discutibili a *bourgeoise* elegante, icona di stile del romanzo di Marcel Proust. La sua metamorfosi, sociale ed estetica, attraversa un periodo che va dal 1879 al 1925 e, di tutte le protagoniste femminili del romanzo, sembra quella con il passato più turbolento: sospettata di sodomia, venduta dalla madre a un gentleman inglese e, infine, moglie di Charles Swann¹. Eppure, nella trama che vede un uomo di classe facoltoso che si invaghi-

¹ Odette de Crécy appare inizialmente al Narratore della *Recherche* come la « Dame en Rose». Del suo trascorso, prima di comparire nel salotto dei Verdurin, non si hanno che informazioni lacunose: il suo nome da nubile è sconosciuto, e si sa poco del suo passato ambiguo a Nizza, dove conduce già la vita di *femme entretenue*, con lo pseudonimo di Miss Sacripant. Sposa in prime nozze Pierre de Verjus, conte di Crécy, separandosene in seguito. Frequenta Charles Swann nel salotto dei Verdurin, cominciando quella che sarà una scalata sociale di successo. Il loro matrimonio scioccherà la borghesia di Combray. Ma Odette pian piano riuscirà a rendere il suo salotto uno dei più frequentati e alla moda. Alla morte di Swann sposa il conte di Forcheville – nei cui confronti Swann nutre una forte gelosia già in *Un amour de Swann*. Riesce, alla fine della *Recherche*, non solo a dare in moglie sua figlia Gilberte a Robert de Saint-Loup, ma anche a diventare amante del duca di Guermantes, arrivando a insinuarsi nella vita di persone che in passato l'avevano disprezzata per la sua condotta immorale. Odette non

sce di una *coquette* al punto tale da ritrovarsi in un matrimonio svantaggioso, non sembra esserci particolare originalità. Il capovolgimento delle dinamiche è ciò che sorprende il lettore di *Un amour de Swann*, dinamiche che non richiamano alla mente alcun cliché letterario, nessun colpo di fulmine, nessun *émerveillement* iniziale che portino i due amanti a desiderarsi follemente.

Mostreremo in questo articolo come, grazie alla sua capacità di instaurare con Swann un rapporto servo-signore, Odette si configuri come una delle seduttrici più astute della letteratura, soprattutto se la si confronta con altre eroine del passato come Manon Lescaut e Marguerite Gautier², anch'esse *femmes entretenues*, il cui destino è considerevolmente più tragico di quello che Odette riesce a conquistare. La protagonista di *Un amour de Swann* ribalterà a suo vantaggio questo rapporto servo-signore quando percepirà il continuo bisogno di Swann di possederla. In questo rapporto la cui analisi, come si sa, è alla base dell'autocoscienza nella filosofia hegeliana (Hegel 1960), mostreremo come sia esclusa qualsiasi idea di pudore spontaneo nella donna. Ella si mostrerà a Swann non come una persona autentica che mette in risalto le sue qualità, ma come un'attrice, capace di presentarsi con artificio, facendo di Charles un personaggio patetico, quasi la vittima di un amore ingannevole. Non è infatti un caso che, nell'inferno dantesco, la seduzione unita all'adulazione appartenga a quei peccati che intendono prendersi vantaggio sugli altri attraverso la *superbia mentis* (Dante 2016).

è un semplice personaggio creato sulla scia delle seduttrici del passato, ma rappresenta una vera *outsider*, capace d'imporsi, per la sua eleganza, in un mondo a lei estraneo. Non a caso è creata sulla scia di *coquettes* della *Belle Époque*, come Méry Laurent (1849-1900), *demi-mondaine* che accolse nel suo salotto personaggi come Mallarmé, Zola e lo stesso Proust. Questa donna compare in molti ritratti di Édouard Manet, di cui fu anche amante.

² Già ROUSSET 1964 aveva mostrato che l'opera di Proust conteneva particolari riferimenti e allusioni dirette alla letteratura del passato. La rappresentazione di Odette de Crécy sembra contenere molti riferimenti intertestuali a Marguerite Gautier, l'eroina de *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas (1848). MICHAEL R. FINN (1974, 528-542) riporta che Proust era entrato in contatto con il romanzo di Dumas, rintracciandone nel testo della *Recherche* alcuni chiari riferimenti e allusioni. Per Finn, Proust ricalca il rapporto che si instaura tra Armand e Marguerite con la *liaison* di Swann e Odette: entrambi gli uomini si innamorano di una *coquette*, la idealizzano, impazziscono di gelosia fino a spiarla. Ciò che sembra interessante è la personalità delle due donne: la *naïveté* e l'innocenza a loro attribuita dai rispettivi amanti sono vere solo per l'eroina dumassiana e, ironicamente, sarà proprio lei ad andare incontro al destino tragico. Non solo Marguerite Gautier, ma anche Manon Lescaut è legata alle due eroine già menzionate. In *La Dame aux camélias*, il romanzo dell'abbé Prévost è citato apertamente nelle prime pagine, creando una *mise en abyme* con la storia di Marguerite. I destini delle tre eroine sono dunque saldamente intrecciati tra loro e l'uno sembra contenere l'altro.

Odette de Crécy: la «femme impudique» di *Un amour de Swann*

La devozione che Swann instaura per gran parte di *Un amour de Swann* per la protagonista non è scontata, come abbiamo già accennato. Infatti, l'innamoramento non deriva da un primo incontro in cui compaiono i motivi del colpo di fulmine, favorito dagli sguardi che si incrociano per un istante che si rivelerà fatale. Al contrario, la freddezza di Swann si palesa fin dal primo incontro con Odette:

Pour lui plaire elle avait un profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes, les traits trop tirés. Ses yeux étaient beaux mais si grands qu'ils fléchissaient sous leur propre masse, fatiguaient le reste de son visage et lui donnaient toujours l'air d'avoir mauvaise mine ou d'être de mauvaise humeur³. (RTP I, 193)

Il primo sguardo che Charles posa su Odette non è di certo lusinghiero, né dimostra un'improvvisa attrazione fisica che inneschi il desiderio maschile. Al contrario, Swann vede Odette come una donna «non [...] sans beauté, mais d'un genre de beauté qui [...] lui causait même une sorte de répulsion physique» (*ibidem*). L'espedito della *répulsion physique* è voluto dal narratore per sottolineare che l'innamoramento folle di Swann non nasce da una pulsione fisica, né da una particolare predilezione per i tratti di Odette. Difatti, il primo identikit della protagonista tracciato dall'autore negli inediti (Raimond 1995) contrasta totalmente con la versione definitiva apparsa nel 1913. Prima di questa data, Proust aveva modellato il volto di Odette donandole le guance rosa, poiché, secondo l'autore, «le rose est la couleur de l'attrance sensuelle: les femmes qui lui paraissent attirantes ont les joues roses et rebondies» (RTP I, 116). Siamo, dunque, agli antipodi delle guance magre e smorte, dagli occhi troppo grandi e dai tratti tirati che caratterizzeranno la bellezza atipica di Odette de Crécy (RTP I, 193). Swann è ben consapevole che i suoi gusti ricadono su cameriere od operaie dalle guance rosa, ciononostante l'uomo sia colpito inizialmente dalla particolare somiglianza della *coquette* con la Zefora botticelliana⁴. È evidente che il rimando a Zefora e Mosè può essere interpretato come una *mise en abyme* del rapporto che si stabilirà tra Swann e Odette⁵. Inoltre, Proust

³ MARCEL PROUST (1987), *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade». D'ora in avanti, indicato RTP I, seguito dal numero di pagina, nel corpo del testo.

⁴ Il dipinto in questione è *Le Prove di Mosè* (1481-1482). Secondo la critica, questi affreschi, che fanno parte della maestosa opera della Cappella Sistina, mostrano tutta la loro intensità proprio nelle rappresentazioni di Zefora. Si veda *Dizionario Larousse della pittura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, 1998.

⁵ *La Grande Bibbia del Giubileo* (1998), Milano, Edizioni San Paolo. Sefora o Zippora fu l'unica moglie di Mosè. Ciò nonostante non ritroviamo nella Bibbia delle lunghe descrizioni o narrazioni riguardo alla donna, originaria della regione di Median. Sappiamo, invece, che ella era una delle sette

riprende il gusto diffusosi negli ambienti estetizzanti della fine dell'Ottocento⁶, che dava alle eroine di molti romanzi lineamenti ed espressioni botticelliane (Pasquali 1961). Se dunque non è la bellezza di Odette ad attirare il desiderio di Swann, come riesce una *coquette* a conquistare un uomo amante dell'arte e del bello? Odette è forse consapevole di questa *répulsion physique*, ma non si arrende a questo dato di fatto. Infatti, sovvertirà le regole del corteggiamento e sarà lei a fare delle aperte *avances* a Swann. Vediamo già nelle primissime fasi della loro conoscenza come Odette mostri la sua disponibilità all'uomo:

Moi, je n'ai jamais rien à faire! Je suis toujours libre, je le serai toujours pour vous. À n'importe quelle heure du jour ou de la nuit où il pourrait vous être commode de me voir, faites-moi chercher, et je serai trop heureuse d'accourir. (RTPI, 196)

Analizzando questa dichiarazione di Odette, che avviene in uno dei primissimi scambi di battute tra i due, ritroviamo alcuni elementi che ci potrebbero già suggerire il rapporto di Odette con il sentimento del pudore. Innanzitutto questa dichiarazione di totale apertura, devozione e disponibilità della donna verso l'uomo ci suggerisce più di una lettura: oltre a palesare la simpatia per Swann, la *coquette* allude, in modo impudico, al desiderio di soddisfare ogni bisogno dell'uomo, «à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit». Non possiamo, dunque, definire Odette come colei che sembra provare un reale sentimento di pudore, in quanto fin dalle primissime pagine il suo intento è assolutamente palese, cioè la seduzione. Il pudore, oltre a essere un sentimento di remissività di fronte a tutto ciò che è legato alla natura della sessualità e della corporalità dell'altro, è anche un impulso con cui ci si rifiuta di mostrarsi all'altro come mero oggetto sessuale. In altre parole, si ha una vera manifestazione di pudore laddove l'uomo o la donna prova una sorta di freno naturale di fronte alla sessualità altrui e propria. Un freno naturale che per i greci era l'*aidòs*⁷, mentre per Platone e Aristotele rispettivamente una virtù ne-

figlie del sacerdote Ietro nel libro dell'Esodo. Insieme alle sei sorelle, si recò al pozzo, dove vengono viste da Mosè. Quest'ultimo non prova nessuna pulsione o sussulto causato dalla bellezza di Zefora, proprio come Swann per Odette.

⁶ Non a caso non fu solo Marcel Proust a trovare un profondo interesse per l'arte rinascimentale. Gabriele D'Annunzio, come Charles Swann, si invaghisce in gioventù (nel 1887) di una donna, Elvira Natalia Fraternali. La donna in questione appare agli occhi di D'Annunzio come una versione in carne e ossa della Zefora di Botticelli, tanto che il poeta venerava l'immagine del dipinto dell'artista fiorentino. Si veda ANNAMARIA ANDREOLI 2017, versione digitale.

⁷ Il sostantivo *aidòs* deriva da *aidomai* (αἰδομαι) il cui senso è quello di «temere, rispettare un'entità superiore oppure le convenzioni sociali». L'*aidòs* greco designa, in modo più generale, la manifestazione di un sentimento di rispetto dell'essere di fronte ad un'entità superiore ma, allo stesso tempo, il sentimento che impedisce all'uomo l'abbandono verso ogni tipo di bassezza morale o fisica. Il termine pudore si riferisce comunque a un ritrarsi dell'uomo di fronte a ciò che riguarda la sfera sessuale. Anche per i greci l'*aidòs* si differenziava dal termine *aiskhunè* (αἰσχύνη) che significa

cessaria alla sopravvivenza dell'uomo sulla terra e una predisposizione dell'animo del singolo individuo alla moralità. In ogni caso, sia per la filosofia sia per l'arte, passando dalla letteratura, il pudore è descritto come un sentimento innato, puro e spontaneo, soprattutto nella donna⁸: un velo invisibile che impedisce allo sguardo altrui di posarsi sul proprio corpo, come una barriera che permette alla persona di nascondersi, celando la propria vulnerabilità. Per il critico e romanziere Jean-Claude Bologne, è un sentimento naturale, un velo che nasce, si forma e cresce insieme alla donna (Bologne 1986). Cosa fa Odette con questa dichiarazione è presto detto: ella si offre come oggetto sessuale alle fantasie di Swann, riuscendo perfettamente nel suo intento, poiché poche righe più avanti è lo stesso Charles ad affermare che l'immagine di Odette era entrata di fatto «entre beaucoup d'autres images de femmes dans des rêveries romantiques» (RTPI, 196). Non solo il pudore funge da freno contro ogni cosa che attiene alla sessualità, ma al tempo stesso è il sentimento capace di risvegliare l'interesse umano verso la scoperta dell'altro e diventa quindi responsabile dell'unione carnale tra uomo e donna (Scheler 1979). In altre parole, una reazione di pudore, che intende nascondere sé – il proprio corpo o i propri sentimenti – dallo sguardo indiscreto, aumenta il desiderio dell'osservatore di scrutare e possedere (nei secoli, gli artisti non hanno mancato di sfruttare l'espedito del velo proprio per aumentare, in chi osserva l'opera, l'impulso irrefrenabile di continuare a guardare⁹). Ora, riprendendo la teoria di Max Scheler, sarebbe interessante verificare se Odette mostra o no segni di pudore autentico quando si trova in compagnia dell'uomo. È importante, in questa prospettiva, considerare che Odette, prima di ammettere la “dichiarazione di dipendenza” citata, mostra in compagnia di

letteralmente «ignominia, disonore, vergogna; avere vergogna di qualcosa», traducibile con il termine vergogna, appunto. Vergogna e pudore sono dunque due nozioni facilmente confondibili ma, in realtà, sottendono due diverse dimensioni dell'agire umano.

⁸ La nozione di pudore, ben lontana dall'essere facilmente etichettabile come sentimento innato nell'uomo o virtù acquisita, è stata ampiamente messa in discussione nel secolo scorso da due studiosi: Norbert Elias e Hans Peter Duerr. I loro studi differirono sulla prospettiva con la quale si analizzò il pudore. Elias rivedeva il pudore come il frutto dei cambiamenti sociali avvenuti con il Rinascimento, adottando quindi una prospettiva storico-sociale. Hans Peter Duerr mise in discussione la tesi di Elias, e dimostrò come ogni civiltà del mondo fosse in grado di regolare e nascondere le funzioni corporali – come il desiderio sessuale – attraverso dei codici di comportamento. Lo studioso adottò una prospettiva antropologica, arrivando a dimostrare che il sentimento del pudore è innato e indipendente dalla civiltà o dall'epoca storica. Si vedano NORBERT ELIAS 1973 e HANS PETER DUERR 1988.

⁹ Si pensi ad esempio alle opere dell'artista veneto, Antonio Corradini (1688-1752), il quale nel Settecento adoperò il motivo del velo nel suo repertorio, realizzando opere artistiche simboliche grazie a questo espediente, come la *Pudicizia* (1752), custodita nella Cappella di Sansevero e il bozzetto del Cristo Velato, che sarà realizzato da Giuseppe Sanmartino (1720-1793).

Swann un atteggiamento che potrebbe essere associato a un sentimento di pudore autentico.

Mais, quand Odette était partie, Swann souriait en pensant qu'elle lui avait dit combien le temps lui durerait jusqu'à ce qu'il lui permît de revenir; il se rappelait l'air inquiet, timide, avec lequel elle l'avait une fois prié que ce ne fût pas dans trop longtemps, et les regards qu'elle avait eus à ce moment-là, fixés sur lui en une imploration craintive, et qui la faisaient touchante sous le bouquet de fleurs [...]. «Et vous, avait-elle dit, vous ne viendriez pas une fois chez moi prendre le thé?» (RTP I, 195)

Ci colpiscono nella descrizione di Odette gli aggettivi, che la dipingono nei ricordi di Swann, e che non lasciano pensare a una donna apertamente sfacciata e impudica che invita nella sua casa un uomo semiconosciuto. L'aria inquieta, la timidezza, lo sguardo implorante nascosto sotto il «*bouquet de fleurs*» potrebbero tranquillamente essere interpretati come un segno di pudore vero e spontaneo della donna di fronte all'uomo. Però, a suggerirci come questo pudore di Odette non sia in realtà un riflesso autentico ma il frutto di studiate strategie di seduzione, è il fatto che la donna ha in mente di destare nell'uomo una reazione, cioè vuole ottenere una risposta positiva alla sua richiesta di farle visita. Inoltre:

La véritable pudeur est spontanéité, la coquetterie serait une pudeur devenue trop consciente d'elle-même [...] la coquetterie comme la pudeur se dérobe. L'une comme l'autre abaisse le regard mais il y a un monde entre la manière que la coquette et la pudique ont de baisser les yeux [...] parce qu'au moment même où la coquette baisse les yeux, elle pense déjà à les relever pour voir l'effet produit. Elle ne songe nullement à se protéger, à disparaître; au fond la coquetterie est une intention de montrer, alors que la pudeur, elle, est véritablement une intention de cacher. (Van Reeth & Fiat 2016, 10)

Odette è capace di fingere una remissività che non le appartiene in quanto il suo non è un vero freno dell'anima, ma piuttosto una maschera che deve produrre l'effetto desiderato sull'osservatore. Siamo lontani da un'idea di pudore autentico che ritroviamo invece nella già citata Marguerite Gautier, la quale viene descritta in termini quasi virginali. In *La Dame aux camélias*, Dumas, oltre a presentare una donna innamorata, pone l'accento anche sulla sua innocenza (Finn 1974, 541):

Il y avait dans cette fille quelque chose comme de la candeur. [...] Bref, on reconnaissait dans cette fille la vierge qu'un rien avait faite courtisane, et la courtisane dont un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure. Il y avait encore chez Marguerite de la fierté et de l'indépendance: deux sentiments qui, blessés, sont capables de faire ce que fait la pudeur. (Dumas 1855, 110)

Entrambe le donne sono cortigiane, entrambe sono «*femmes entretenues*», eppure ciò che le differenzia è quel sentimento di pudore autentico che diventa innato

in Marguerite Gautier, mentre in Odette sembra essere ambiguo ed evocato solo per soddisfare i bisogni della donna. La timidezza di Odette, in più occasioni, stride con le sue continue dichiarazioni di devozione per l'uomo, come abbiamo già visto. Se in questo caso *l'abile coquette voleva mostrarsi disponibile a soddisfare ogni bisogno del suo interlocutore*, in altre dichiarazioni la vulnerabilità mostrata serve a creare quella dinamica servo-signore che la vedrà inizialmente succube di Swann. Vediamo, infatti, con quale abilità diabolica adoperi una modalità da adulatrice per solleticare l'ego di Swann, ponendosi su un piano intellettuale inferiore:

Je comprends que je ne peux rien faire, moi, chétive, à côté de grands savants comme vous autres, lui avait-elle répondu. Je serais comme la grenouille devant l'aréopage. Et pourtant j'aimerais tant m'instruire, savoir, être initiée. Comme cela doit être amusant de bouquiner, de fourrer son nez dans de vieux papiers! [...] Vous allez vous moquer de moi, ce peintre qui vous empêche de me voir (elle voulait parler de Ver Meer) je n'avais jamais entendu parler de lui. (RTP I, 195)

Odette gioca d'astuzia: gonfia l'ego di Swann, si mostra vulnerabile, timida, tocca le corde giuste per imprimere nell'uomo una forte immagine di donna bisognosa di protezione. Questo atteggiamento di sottomissione non è indice di un pudore spontaneo della donna, al contrario, ha come obiettivo la conquista di Swann, è dunque studiato fin nei minimi dettagli. Bisogna inoltre aggiungere che l'istituzione della dinamica servo-padrone stride nettamente, secondo Merleau-Ponty (Pélissier du Rausas 2016, 202), con il sentimento di pudore: quest'ultimo è la difesa naturale della persona che non vuole essere svilita e ridotta a mero oggetto dall'altro, là dove, invece, il rapporto servo-padrone tende a caratterizzarsi come un modo di possedere l'altro. Odette si pone come "serva", timida e sommessa, all'inizio di *Un amour de Swann*, al solo scopo di risvegliare il desiderio di Swann, di far sì che egli la noti e ne sia attratto. Ella si nasconde al solo fine di mostrarsi; si sottomette per rendersi vulnerabile e desiderabile, abbassa lo sguardo scimmiettando un pudore che in realtà non prova, sapendo che questo sentimento «a quelque chose d'esthétiquement attirant» ed è la più erotica tra le virtù femminili (Van Reeth & Fiat, 2016, 19).

L'inganno di Odette: il capovolgimento del rapporto servo-signore

È interessante vedere come Odette riesca a capovolgere la dinamica servo-padrone che l'aveva vista inizialmente sottomessa a Charles. Riprendiamo per un momento la dichiarazione iniziale di Odette con la quale si rende apertamente disponibile a Swann. Questa dichiarazione appare all'uomo come un patto di godimento permanente. Godimento che potrà appagare con il possesso dell'altro. Il piacere e il

soddisfacimento del bisogno diventano per Swann appuntamenti quotidiani della sua vita. Odette rappresenta per Swann un'abitudine piacevole che lo porta a desiderare a dismisura. Swann riconosce Odette «comme un corps seulement, comme chair» (Van Reeth & Fiat, 2016, 19).

Charles diventa quello che la filosofa Inès Péliissié du Rausas chiama *homme de désir*, cioè l'uomo che ha bisogno dell'altro, i cui valori sessuali appaiono come promessa di felicità (Péliissié du Rausas 2016, 204):

Swann avait souvent pensé qu'Odette n'était à aucun degré une femme remarquable, et la suprématie qu'il exerçait sur un être qui lui était si inférieur n'avait rien qui dût lui paraître si flatteur à voir proclamer à la face des «fidèles», mais depuis qu'il s'était aperçu qu'à beaucoup d'hommes Odette semblait une femme ravissante et désirable, le charme qu'avait pour eux son corps avait éveillé en lui un besoin douloureux de la maîtriser entièrement dans les moindres parties de son cœur. Et il avait commencé d'attacher un prix inestimable à ces moments passés chez elle le soir. (RTPI, 267)

Siamo qui a metà del romanzo *Un amour de Swann* e questo momento ci appare come un vero punto di svolta nella storia d'amore tra i due amanti. Il dominante è ancora Swann, il quale è convinto dell'inferiorità di Odette: il narratore usa infatti termini di «suprématie», «être inférieur» tra i due. La dinamica servo-padrone conserva ancora in sé la sua iniziale stabilità, ma si legge anche che Swann, da esteta e amante del bello qual è, non abbia inizialmente provato interesse a Odette, non perché ella non fosse effettivamente bella o attraente, ma perché solo con l'adulazione di altri uomini per Odette, Charles si rende conto di quanto la *coquette* possa essere desiderabile. Allo stesso tempo, si evince come Odette sia diventata portatrice di godimento quotidiano per l'uomo. Il bisogno doloso «de la maîtriser» richiama alla mente non solo il desiderio sessuale di Swann ma anche una necessità psicologica, che vede nel possesso l'unico atto d'amore possibile. Dunque, la narrazione inizia con una dichiarazione di totale disponibilità di Odette, confermata dai quotidiani incontri piacevoli tra i due, che instaurano un'abitudine al piacere serale:

[...] la prenant à part, [Swann] ne manqua pas de la remercier avec effusion cherchant à lui enseigner selon les degrés de la reconnaissance qu'il lui témoignait, l'échelle des plaisirs qu'elle pouvait lui causer, et dont le suprême était de le garantir, pendant le temps que son amour durerait et l'y rendrait vulnérable, des atteintes de la jalousie. (RTPI, 267)

E il dominatore, riletto in chiave hegeliana¹⁰, è colui che sottomette l'altro giacché nella lotta egli ha mostrato che l'altro vale per lui solo come qualcosa di negativo (Hegel 1960, 70). La dinamica servo-padrone di Hegel (che corrisponde al tipo di società del mondo antico) è destinata a iniziare una paradossale inversione dei ruoli, ossia a una situazione per cui *il signore diviene servo del servo e il servo signore del signore*. Infatti, il signore, che inizialmente appariva indipendente, come il nostro Swann che rivedeva in Odette delle qualità negative e una personalità del tutto «négligeable», nella misura in cui si limita a godere passivamente del "lavoro" – nel nostro caso potremmo dire dei piaceri sensuali dell'altro – finisce col rendersi dipendente dal servo. Ed è proprio la passività con la quale Swann vive inizialmente il rapporto con Odette che lo rende immediatamente sicuro di poter godere all'infinito dei piaceri che la donna gli arreca, di poter vivere, dunque, con «l'esprit tranquille et le cœur content» (RTPI, 267), imperturbato all'idea di vedersi mano a mano togliere i piaceri cui era stato furbescamente abituato dalla giovane. È proprio in questa sicurezza passiva di essere padrone della situazione – nel caso di Swann, del rapporto amoroso – che si compie il capovolgimento della dinamica servo-padrone; il servo, che inizialmente appariva dipendente, nella misura in cui padroneggia e trasforma le cose da cui il signore riceve il proprio sostentamento, finisce per rendersi indipendente:

Come la signoria mostrava che la propria essenza è l'inverso di ciò che vuol essere [cioè si mostrava dipendente], così anche la servitù nel proprio compimento diventerà piuttosto il contrario di quel che essa è immediatamente [...] e si volgerà nell'indipendenza vera. (Hegel 1960, 161)

Questa dinamica servo-padrone, come già accennato, si ricollega al pudore grazie alle teorie di Merleau-Ponty (1980). Il pudore e l'impudicizia entrano a pieno titolo nella dialettica dell'io e dell'altro: essendo io dotato di corpo, posso essere automaticamente svilito e ridotto a mero oggetto dello sguardo altrui e non contare più per l'altro come persona, ma solo come corpo. Odette, con la sua condotta passiva, arrendevole e apertamente votata al soddisfacimento dei bisogni di Swann, accetta questa degradazione di sé al grado di oggetto, rifiutando, di conseguenza, qualsiasi sentimento autentico di pudore del suo corpo. Inoltre, anche se si instaura questa dinamica, in cui il servo-oggetto sovverte il rapporto con il padro-

¹⁰ Nella sezione dell'autocoscienza della sua opera, Hegel sposta il centro della sua ricerca dall'oggetto al soggetto, cioè l'io. Negli scritti giovanili Hegel aveva romanticamente sostenuto che il reciproco conoscersi delle autocoscienze avvenisse nell'amore. Nella *Fenomenologia* il filosofo arriverà a percorrere un'altra strada, sostenendo che le autocoscienze potevano ottenere il riconoscimento solo attraverso il conflitto, dove ognuna di loro lotta per affermare la propria indipendenza, arrivando non alla morte ma alla subordinazione dell'una all'altra.

ne diventando il dominante, secondo Merleau-Ponty ci ritroviamo in una *impasse*. Dal momento in cui le qualità del servo-oggetto sono riconosciute soltanto dal desiderio dell'altro, l'altro non è più la persona che desideravo mi riconoscesse in quanto soggetto (e non oggetto). L'altro è diventato, attraverso questo meccanismo, un essere guidato soltanto dal desiderio, dunque senza libertà e non può più contare nulla per il servo-oggetto. È ciò che accade anche nel rapporto Swann-Odette, nel momento in cui quest'ultima toglie all'uomo, rifiuto dopo rifiuto, il piacere quotidiano che Swann brama. Infatti, egli riceverà il primo vero rifiuto da parte di Odette proprio nel momento in cui sarà sicuro di ottenere prestazioni della giovane, quando dunque sarà nello stato già citato di tranquillità e contentezza:

«Alors, pas de catleyas ce soir? Lui dit-il, moi qui espérais un bon petit catleya¹¹.»
Et d'un air un peu boudeur et nerveux, elle lui répondit: «Mais non, mon petit, pas de catleyas ce soir, tu vois bien que je suis souffrante! [...]»
[...] Mais quand il fut rentré chez lui, l'idée lui vint brusquement que peut-être Odette attendait quelqu'un ce soir, qu'elle avait seulement simulé la fatigue et qu'elle ne lui avait demandé d'éteindre que pour qu'il crût qu'elle allait s'endormir, qu'aussitôt qu'il été parti, elle avait rallumé, et fait entrer celui qui devait passer la nuit auprès d'elle. (RTPI, 268)

Ed ecco che, al primo rifiuto della donna, il bisogno di appagamento di Swann diventa un tarlo di sospetti che gli rode la mente: l'aria imbronciata e la stanchezza diventano motivo d'inquietudine per l'uomo, messo in allerta all'idea di essere stato vittima di una "truffa" da parte di Odette. Il totale ribaltamento di questo rapporto si ottiene qualche pagina più in là e con le stesse dinamiche. Nella scena Odette si prepara per uscire per assistere a teatro alla pièce *Une nuit de Cléopâtre*. In questa occasione, Swann subisce un rifiuto più netto da parte di Odette, e forse più bruciante del primo, in quanto la sua amante non solo non accetta di restare con lui, dimenticando la serata a teatro, ma rifiuta anche tutti i canoni di bellezza artistica amati dall'uomo che, dopo sei mesi di frequentazione quotidiana, avrebbe dovuto imparare a riconoscere e a far propri:

Vois-tu, *Une nuit de Cléopâtre* (quel titre!) n'est rien dans la circonstance. Ce qu'il faut savoir, c'est si vraiment tu es cet être qui est au dernier rang de l'esprit [...]. Alors, si tu es cela, comment pourrait-on t'aimer, car tu n'es même pas une personne, une

¹¹ Odette porta delle cattleya sul vestito all'altezza del petto che Swann si offre di sistemarle. Questo gesto sarà il preludio al rapporto sessuale. Più tardi nel romanzo si continuerà ad alludere ai rapporti sessuali attraverso l'espressione «faire catleyas». Jean Claude Bologne, nel suo volume *Histoire de la pudeur*, annovera tra le espressioni linguistiche pudiche che alludono alla sessualità – a una parte del corpo o a un istinto fisico – la proustiana «faire catleyas» (BOLOGNE 1986, 259). È interessante notare che i fiori diventano un'allusione sessuale esattamente come nel già citato romanzo di Dumas, *La Dame aux camélias*.

créature définie, imparfaite, mais du moins perfectible? [...]. Comprends-tu que ta réponse, je ne dis pas aura pour effet que je cesserai de t'aimer immédiatement, bien entendu, mais te rendra moins séduisante à mes yeux quand je comprendrai que tu n'es pas une personne, que tu es au-dessous de toutes les choses et ne sais te placer au-dessus d'aucune? (RTP I, 285-286)

Swann mascherà il suo bisogno di Odette e per tanto, il suo essere diventato servo del servo, cercando comunque di fingere una superiorità nei confronti di Odette sul piano intellettuale, disprezzando apertamente l'oggetto di svago e divertimento della donna e minacciando che una tale bassezza di gusti possa sminuirla ai suoi occhi. Se il padrone, divenuto servo del servo, non si avvede subito di esser dominato da chi dominava, bisogna ancora una volta rilevare la *superbia mentis* di Odette che si rende conto apertamente e subito dell'effettivo e definitivo cambiamento del paradigma servo-padrone che si era instaurato nel rapporto con l'amante. La sua mente lucida analizza la minaccia di Swann ma non ne vede un'effettiva intimidazione, perché essa è, al contrario, un'ammissione di arrendevolezza e sudditanza per la donna:

Odette depuis un moment donnait des signes d'émotion et d'incertitude. À défaut du sens de ce discours, elle comprenait qu'il pouvait rentrer dans le genre commun des «laïus» et scènes de reproches ou de supplications, dont l'habitude qu'elle avait des hommes lui permettait, sans s'attacher aux détails des mots, de conclure qu'ils ne les prononceraient pas s'ils n'étaient pas amoureux, que du moment qu'ils étaient amoureux, il était inutile de leur obéir, qu'ils ne le seraient que plus après. (RTP I, 286)

Il gioco è fatto! Odette dimostra di essere totalmente priva del sentimento di pudore. Non solo non lo dimostra nelle prime *avances* a Swann, ma ne è inconsapevolmente priva poiché pone sé stessa come un oggetto di desiderio per l'uomo, laddove il pudore autentico rifiuta di essere svilito a oggetto e tende a preservare il suo essere soggetto.

La seduttrice-attrice

L'ultimo spunto di riflessione sul tema del pudore in rapporto alle strategie di Odette è dato da un motivo tipico della seduzione femminile in letteratura: quello del *négligé*. Abbiamo già detto che il pudore è rappresentato iconograficamente da un velo sottile che copre appena il corpo, portando l'osservatore a desiderare di vedere ancora, ed è inteso metaforicamente come una barriera che nasconde il corpo allo sguardo altrui. Nella scena in cui Odette riceve Swann nel salotto di casa, vestita di un «peignoir de crêpe de chine mauve, [...] une étoffe richement brodée» (RTP I,

219), ritroviamo il tentativo di Odette di mostrarsi nella semplicità, o meglio, nell'intimità della sua casa. È ancora un tentativo di mostrare sé stessa vulnerabile agli occhi di un uomo, falsamente pudica. Eppure, il motivo del *négligé* non è certamente di creazione proustiana: basti pensare a un altro classico della letteratura francese del Settecento, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* di Prévost. In una delle scene più famose del romanzo, la protagonista in veste da camera è seduta di fronte al cavaliere Des Grieux, illuminata dalla luce soffusa di una candela. Il *déshabillé* è un espediente usato per rilevare la forte carica sensuale sia di Manon sia di Odette, ma per quanto riguarda la coquette di Prévost, Auerbach vede nel suo *négligé* un richiamo alle sregolatezze e al disordine del periodo della reggenza (Auerbach 1956, 155-197); quello di Odette serve a imprimere l'immagine di sé nella mente di Swann poiché «le vêtement et les attitudes sont chez elle incarnation du sens personnel et réassortissent le comportement social à l'art de l'acteur» (Simon 2000, 63). Un'attrice, dunque, che studia nei dettagli il modo migliore per dare mostra di sé:

Il élevait son autre main le long de la joue d'Odette; elle le regarda fixement, de l'air languissant et grave qu'ont les femmes du maître florentin avec lesquelles il lui avait trouvé de la ressemblance; amenés au bord des paupières, ses yeux brillants, larges et minces, comme les leurs, semblaient prêts à se détacher ainsi que deux larmes. Elle fléchissait le cou comme on leur voit faire à toutes, dans les scènes païennes [...]. Et, en une attitude qui sans doute lui était habituelle, [...] qu'elle faisait attention à ne pas oublier de prendre, elle semblait avoir besoin de toute sa force pour retenir son visage, comme si une force invisible l'eût attiré vers Swann. (RTPI, 229)

Non solo ritroviamo il motivo delle lacrime che, insieme a quello del *déshabillé*, segnano la scena di una sensualità femminile tipica delle femmes fatales – si pensi sempre a Manon Lescaut –, ma rivediamo anche l'insistenza sulla parola «attitude». Odette adotta nelle sue movenze una «attitude habituelle», cioè conosce perfettamente l'arte della seduzione, mira a provocare delle reazioni in un osservatore. Questa *idea* è sicuramente suggerita dalla scelta del termine «attitude». Quest'ultimo, secondo le varie definizioni, non solo indica una «postura» o «il modo di manifestare dei sentimenti di un individuo», ma anche un «comportement affecté par quelqu'un qui veut cacher ses sentiments réels»¹². Le maniere studiate, che sono agli antipodi delle reazioni di un reale pudore, riflettono la tesi di Elizabeth Richardson, secondo la quale «la femme proustienne est, avant tout, actrice» (Viti Richardson 1986, 155).

La coquetterie si basa dunque su una finzione del carattere e delle virtù della donna e il pudore, di certo, non può definirsi spontaneo. Per Éric Fiat:

¹² <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/attitude/6295> (7/08/2018).

La coquetterie, c'est la fiction de la pudeur. La femme coquette fait semblant d'être pudique, elle joue la pudeur pour attirer le désir. Elle fait mine d'être gênée par son corps pour mieux attirer l'attention sur lui. (Van Reeth & Fiat 2016, 10)

L'attrice-Odette millanta qualità che in realtà non possiede: finge il carattere ritroso, un artificio che serve soltanto a renderla appetibile agli occhi di Swann. Vi è dunque, nella sua seduzione, non solo il mezzo per "condurre a sé" (*seducere*), mostrando sotto buon occhio le qualità fisiche e morali che le appartengono, mettendosi in mostra per l'uomo che desidera conquistare, ma una vera e propria menzogna. La seduzione è un mezzo ingannevole per ottenere ciò che si desidera, una vera e propria truffa. Non a caso lo stesso Dante dedica ai seduttori e agli adulatori un cerchio di Malebolge: nel canto XVIII dell'*Inferno*, costoro sono immersi in buche, ricoperti di escrementi e tormentati da diavoli cornuti che sferzano le loro carni. La seduzione letta in questa chiave, non è una capacità d'ingegno femminile, né ciò che rende possibile l'unione carnale tra uomo e donna, e quindi l'amore fisico ma, al contrario, diventa un peccato mortale che il poeta fiorentino racchiude sullo stesso piano di altri fraudolenti. La truffa di Odette è, infatti, portata avanti con determinazione, con la malizia, ovvero con la *superbia mentis* che rende il peccato più invisibile e disgustoso, com'è disgustosa l'atmosfera del XVIII canto dantesco. Ed è proprio in questo canto che appare l'unica prostituta menzionata dalla *Commedia* – non punita tra i lussuriosi, ma tra gli adulatori, appunto – nonché la prima peccatrice donna citata nel secondo cerchio, Taide. Quest'adulatrice, cui Dante dedica i versi molto coloriti pronunciati da Virgilio¹³, non solo rappresenta il peccato della frode perpetrata ai danni dell'amante mediante l'adulazione, ma è anche colei che, a mente lucida, sfrutta i suoi attributi femminili per suoi scopi: «*she used her organ in her body that defines her as a female in order to make money*» (Kay 2016, 144). Odette, come Taide, diventa la personificazione di un impudore al femminile che consta nell'usare le virtù fisiche tipicamente femminili al solo fine di trarne vantaggio, economico o sociale che sia.

Conclusioni

Perché ha in mente come secondo fine la seduzione, la *coquette* recita il ruolo di donna pudica solo in un iniziale contatto con Swann. Il pudore, accennato a tratti nella parte iniziale della conoscenza con Swann, lungi dall'essere una virtù femminile angelica, diventa uno strumento votato alla seduzione maschile: nasconde

¹³ «[...] quella sozza e scapigliata fante/ che là si graffia con le unghie merdose, e or s'accoscia e ora è in piedi stante. / Taide è, la puttana che rispuose/ al drudo suo quando disse "Ho io grazie/ grandi appo te?": "Anzi meravigliose!"». D. ALIGHIERI, *Inferno*, canto XVIII, vv. 127-136, cit., p. 147.

un'impudicizia di fondo. Odette dimostra di essere priva di pudore in quanto si pone agli occhi dell'amante, non come un soggetto dotato di mente e anima, ma come un oggetto di desiderio capace di rispondere a determinati bisogni fisici dell'uomo. Ciò che si crea è la dinamica servo-padrone che esclude a prescindere ogni tipo di manifestazione di pudore nell'uno e nell'altro. Tutto ciò rientra in una strategia di seduzione ben precisa che Odette ha in mente. Una seduzione che deve mostrare una faccia diversa della *cocotte*, artificiosa, diabolica, poiché svela la capacità della donna di ragionare a *mente lucida traendo in inganno l'uomo*. La sua seduzione, e di conseguenza il suo pudore, diventano una sorta di *tricherie* in cui si soddisfano il bisogno e la pulsione dell'altro finché l'uomo, credendo il piacere perpetuo e in suo possesso, non si vedrà, invece, sottomesso al suo stesso desiderio. Odette de Crécy è il personaggio proustiano che vendica le eroine del passato, *coquettes* e seduttrici il cui lieto fine è stato di volta in volta loro negato. Benché Proust conoscesse il personaggio di Marguerite Gautier, nella creazione di Odette sceglie di eliminare dal suo carattere ogni tratto di candore e pudore. Ironicamente, questi elementi impudici e a tratti cinici della donna le serviranno come arma per affrontare, con una mente lucida e non annebbiata dal sentimento dell'amore, la sua scalata sociale fino al duca di Guermantes. Infatti, Odette si rende colpevole di una vera e propria truffa ai danni di Swann: la protagonista di *Un amour de Swann* agisce lucidamente, organizzando secondo uno schema ben preciso azioni, parole, sguardi e gesti rivolti all'amante. Ella, come i seduttori e gli adulatori del XVIII canto della *Commedia* dantesca, si macchia dell'utilizzo della *superbia mentis* per ingannare il prossimo. Charles Swann, dal canto suo, crede nell'iniziale *naïveté* della sua amante, nella sua finta vulnerabilità e alla sua disponibilità che innescano in lui desiderio e, come Armand Duval di *La Dame aux camélias*, manca della lucidità necessaria per scrutare il cuore della donna. Lucidità che riacquisterà nelle ultime pagine del romanzo, ammettendo amaramente «[qu'elle] n'était pas son genre».

Bibliografia

- Ahlstedt, E. (1983), *La Pudeur en crise. Un aspect de l'accueil d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust (1913-1930)*, «Romanica Gothoburgensia», XXIV.
- Alighieri, D. (2016), *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- Auerbach, E. (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.

- Bologne, J.-Cl. (1986), *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban.
- Coudert, R. (1998), *Proust au féminin*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Dizionario Larousse della pittura italiana. Dalle origini ai nostri giorni* (1998), edizione italiana a cura di M. Sennato, Roma, Gremese Editore.
- Finn, M. R. (1974), *Proust and Dumas fils: Odette and La Dame aux camélias*, «The French Review», XLVII(3), 528-542.
- Grande Bibbia del Giubileo* (1998), Milano, Edizioni San Paolo.
- Hegel, G.W.Fr. (1960), *Fenomenologia dello spirito*, I, traduzione di E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia.
- Huas, J. (1971), *Les Femmes chez Proust*, Paris, Hachette.
- Kay, Tr. (2016), *Seductive Lies, Unpalatable truths, Alter Egos*, in G. Corbett & H. Webb (a cura di), *Vertical Readings in Dante's Comedy*, II, Cambridge, Open-Book publisher, 127-150.
- Merleau-Ponty, M. (1980), *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore (edizione originale: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945).
- Meyers, J. (1972), *Proust's Aesthetic Analogies: Character and Painting in Swann's Way*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXX(3), 377-388.
- Pasquali, C. (1961), *Personaggi proustiani: Mme Swann e i suoi vestiti in Proust*, in *Proust, Primoli, la moda. Otto lettere inedite di Proust e tre saggi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Pélissié du Rausas, I. (2016), *De la pudeur à l'amour : Philosophie et théologie de la pudeur*, Paris, Éditions du Cerf.
- Proust, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 4 voll.
- Raimond, M. (1995), *Odette dans tous ses états*, in *Personnages proustiens* (Atti del Convegno di Parma, 11 marzo 1993), introduzione di M. Bongiovanni Bertini, Parma, Università degli Studi di Parma, Istituto di lingue e letterature romanze, 111-121.
- Rousset, J. (1964), *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti.
- Scheler, M. ([1933] 1979), *Pudore e sentimento del pudore*, Napoli, Guida.
- Simon, A. (2000), *Proust ou le corps expressif malgré lui*, «Littérature», 119, 52-64.
- Topping, M. (2002), *The Proustian Harem*, «The Modern Language Review», XC-VII(2), 300-311.

Van Reeth, A. & Fiat, É. (2016), *La Pudeur*, Paris, Édition Plon/ France Culture.

Viti Richardson, E. (1986), *Proust et le romanesque de la transformation: L'exemple féminin*, «Romance Notes», 27(2), 155-161.