

# Per una drammatizzazione della *Recherche*: il sogno del Tempo che si fa Spazio

MARCO FILIBERTI

*Regista, drammaturgo, scrittore*

Drammaturgo e regista di teatro e di cinema, scrittore e attore, Marco Filiberti è nato a Milano, ma vive da anni in Toscana, dove ha fondato *Le Vie del Teatro in Terra di Siena* (2013). I suoi lungometraggi, *Poco più di un anno fa – diario di un pornodivo* (2003), *Il compleanno* (2009) e *Cain* (2015) sono stati presentati in festival quali Berlino, Venezia, Cannes e Los Angeles. Con *Parsifal* (2021) si è aggiudicato il premio per il miglior film al Rhode Island International Film Festival. Tra le sue opere teatrali figurano la trilogia *Il pianto delle Muse* (*Conversation pieces I e II – Byron's ruins – Il crepuscolo di Arcadia*) e *Intorno a Don Carlos: Prove d'autenticità*. Nel 2022 Filiberti avvia il progetto di trasposizione teatrale della *Recherche*, di cui i *Cahiers d'Écriture n.1 e n.2* ne sono la prima espressione.

*Proust (Marcel), Theatrical Performance, Recherche, Cahiers, Synesthesia, Eschatology*

Drammatizzare per il teatro o per il cinema un'opera letteraria quale *À la recherche du temps perdu* non è cosa che si decida di fare, né tanto meno è un'idea che possa sopraggiungere così, all'improvviso, e ancor meno è un'impresa percorribile per il solo fatto di amare – quantunque incondizionatamente – questo romanzo e il suo Autore. Infatti è ben noto che si tratta di un progetto (quasi) impossibile da realizzare e per il quale le *chances* di successo, sia produttivo che artistico, sono ottimisticamente minime a fronte invece degli elevati rischi di incorrere nelle più imbarazzanti accuse – presunzione e velleitarismo *in primis* – considerati i rari e blasonati precedenti che, benché mossi dalle più nobili intenzioni, si sono arenati in risultati rinunciatari o parziali o discutibili.

Nel mio caso – e la qual cosa non mi esonera in alcun modo dai summenzionati rischi occorsi ai miei illustri predecessori – la più sentita appartenenza proustiana è quantomeno accreditata da tutta una vita, a partire da un primo folgorante incontro, nella biblioteca di uno zio, con il frontespizio di un romanzo in più volumi foderato in marocchino rosso con apposte scritte in oro che riportavano un titolo – e non mi riferisco solo a quello riassuntivo dell'intero ciclo ma, più specificatamente,

a quello parsifaliano di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* – avvolto da consonanze musicali e pittoriche talmente magiche da imprimersi immediatamente in me insieme a un profondo senso di frustrazione per l'impossibilità di appropriarmi di quei volumi, collocati in uno scaffale troppo alto da raggiungere. A quell'episodio, avvenuto intorno ai miei otto anni d'età e già inconsapevolmente proustiano nel suo *mélange* di incantamento e frustrazione, seguì, intorno ai miei tredici anni, la lettura completa dell'opera, dapprima nell'edizione Einaudi e, qualche anno dopo, in quella dei Meridiani, rimasta da lì in poi il mio riferimento per la versione italiana. L'impressionante impatto osmotico di quella immersione trasfigurante – non certo l'unica nella mia famelica educazione letteraria e artistica, ma probabilmente la più capace di rivelarmi la funzione dell'arte a me propria – mi portò qualche anno dopo a firmare il mio primo tentativo di drammaturgia e regia in una *mise en espace* in ambito universitario dal titolo *Proust-Hahn: une amitié entre deux siècles*.

Subito dopo la laurea in Storia del Teatro Francese, mentre cominciavo a muovere i primi passi nel mondo artistico, per qualche tempo elaborai un possibile progetto di dottorato incentrato su una lettura della *Recherche* quale doppio figurale del teatro di Racine e della *Phèdre* in particolare. Con questo soggetto si imponeva in me una forte centralità dell'idea della elaborazione dell'Opera-Mondo quale approdo glorioso di una vita marchiata dalle stimmate dell'*amour coupable* e del suo imprescindibile e tragico fallimento. Recentemente, allorquando dovetti prendere atto che, di fatto, stavo cimentandomi nel lavoro di drammatizzazione della *Recherche*, ritrovai proprio quella visione giovanile come una delle campate centrali sulle quali edificare la mia idea drammaturgica e registica dell'opera di Proust. Infatti, tutta la passione immaginabile non sarebbe stata comunque sufficiente a muovere un simile progetto se alle spalle non ci fosse stata una percezione chiara di quello che sarebbe stato il fulcro della mia visione poetico-drammatica dell'opera: fare cioè del romanzo di Proust una sorta di tragedia raciniana sul fallimento dell'amore – e quindi della vita – come presupposto per approdare a una creazione artistica totale, assoluta e redentiva.

Abbandonato il dottorato per una vocazione artistica ormai assunta incontrovertibilmente quale mio "essere nel mondo" ed entrati nella mia costellazione più intima altri spiriti-guida, quali Lev Tolstoj, Richard Wagner e George Gordon Byron, cominciai a intraprendere il mio percorso realizzando opere teatrali e cinematografiche che, apparentemente, con il romanzo di Proust sembravano non avere più molto a che fare. Ma, a ben guardare, la lezione proustiana era sempre lì, molto presente, in particolare nella mia produzione cinematografica: il primo cortometraggio, *Vespere a Tivoli*, è una digressione sulla storia e sul tempo, dentro e fuori dallo scorrere diacronico e dalla finzione narrativa (in questo caso, quella del film

nel film); in *Poco più di un anno fa – diario di un pornodivo*, mio primo lungometraggio, il protagonista, un giovane porno attore di successo, pervaso malgré lui da una inconsapevole tensione escatologica, tiene sul comodino *Sodome et Gomorrhe* e, a quanto viene detto *post mortem* da alcuni testimoni, avrebbe voluto fare lo scrittore, se ne avesse avuto le capacità. Nel secondo cortometraggio, *Sulle tracce di Medora*, il tema del fallimento artistico del protagonista si intreccia a doppio filo alla rimozione del dolore per le sofferenze di una figura materna perduta e idealizzata, tanto da poter scorgere *in nuce* una connessione *tout à fait proustienne* tra amore materno, amore colpevole e vocazione artistica. Nel film successivo, *Il compleanno*, il tormentato psicanalista protagonista legge Proust durante la vacanza marina che si rivelerà fatale per l'esplosione di una *passion coupable* inaccettabile per il setting sociale nel quale si svolge la vicenda e che trasformerà un dramma borghese in una tragedia euripidea. Con il terzo lungometraggio, *Cain*, se siamo certamente più distanti da suggestioni proustiane essendo un certo goticismo byroniano la cifra dominante, tuttavia nella rivalità dei due attori protagonisti non sono completamente assenti certe dinamiche proprie delle *vedettes* del teatro presenti nel romanzo, quali la Berma e Rachel.

Ma è certamente con l'opera cinematografica *Parsifal* che alcune fondamentali istanze proustiane si sono inverte in mio lavoro in modo più profondamente connesso, frammiste a una vasta *koinè* di detriti attinti dal bacino della cultura occidentale che fanno da sfondo allo scenario apocalittico nel quale si dipana la vicenda. E l'aspetto centrale di questa appartenenza non ha a che vedere con elementi tematici o narrativi più o meno espliciti, ma riguarda proprio la questione strutturale propria di quella forma epistemica che è l'Opera-Mondo – e che certamente riconosce tra i suoi modelli più compiuti proprio la *Recherche* –, identificata quale strumento massimamente esaustivo per ospitare una visione e una funzione dell'arte che possa proporsi come reale alternativa al *Sistema-Mondo* e che nel *Parsifal* si fa metafora di ogni *quête* teleologica verso un risveglio consapevole<sup>1</sup>. Quindi, la connessione tra fallimento relazionale con il mondo e spinta verso la creazione di un universo-sistema altrettanto esaustivo, autosufficiente e alternativo al primo, in *Parsifal* – da intendersi in questo caso sia in quanto *opus* che in quanto personaggio – diventa elemento costitutivo, non trattabile e che già lambisce, benché in modo allusivo ed implicito, la *questione fedrica* sulla quale poggerà una delle campate centrali del mio progetto drammaturgico.

Traguardato l'aspetto archetipico e strutturale – potremmo dire: la cosmogonia dell'opera – la prima cosa che balza agli occhi alla visione del *Parsifal* è la funzione sinestetica del tempo. Il film, infatti, è una ronda attorno alla fine del mondo e al

---

<sup>1</sup> Cf. MARCO FILIBERTI, *Il mio Parsifal. Inveramento di un mito*, Pisa, Titivillus, 2020.

concetto di *Adesso*, a quell'idea di "tempo che si fa spazio"<sup>2</sup> di ascendenza wagneriana sapientemente vocata al depotenziamento della linea temporale diacronica per focalizzarsi su quella sincronica, verticale: un *non-tempo* misurato in relazione non a una successione di fatti ma al grado di consapevolezza raggiunto di volta in volta dal protagonista e, in altro modo, da ciascuno dei personaggi. Infatti gli avvenimenti e i tempi storici presenti nel film – "portali" di esperienza conoscitiva – vanno e vengono in una sorta di karmica riproposta di condizioni atte a risvegliare i protagonisti verso quella "presenza consapevole e illuminata" che Parsifal abita inconsapevolmente per grazia, in quanto naturalmente affrancato dalle maglie restrittive delle identificazioni storico-biografiche. E questo processo gnostico attraverso una catabasi mnemonica, inutile dirlo, è molto prossimo al percorso di di-s-velamento che compie il Narratore-Marcel attraverso delle aritmie del tempo (o meglio, *nelle* aritmie di tempo), epifaniche anticipatrici di una condizione di affrancamento dalle identificazioni e dalla paura della morte, porte di Sapienza inverate in ultimo in una funzione assoluta, redentiva ed escatologica dell'arte.

Ma nel *Parsifal* è anche presente una scena esplicitamente proustiana nella quale la condizione psico-emotiva del protagonista, sovrapponibile a quella del Narratore della *Recherche* compendiata nel celebre episodio del negato "bacio della buonanotte", diventa nelle mani di Kundry, la scaltra seduttrice tenutaria di un bordello, il materiale sul quale la donna, per possedere Parsifal, costruisce la propria strategia manipolatoria, rivelando al giovane e smarrito marinaio la ragione storico-biografica – cioè, il "rifiuto" materno – del suo sterile errabondare «di porto in porto, tra labbra screpolate di annoiati marinai»<sup>3</sup>. Con l'inscenamento del rifiuto archetipico quale trauma e sigillo di colpa (e, come vedremo, d'elezione), l'abile manipolazione in salsa psicanalitica della *palette* emotiva del ragazzo apre involontariamente, nel suo collasso ermeneutico, la via all'agnizione che riguarda il regno della *psyché* per approdare a quello della *gnosi*: Parsifal e Marcel non sono mai stati tanto vicini.

Questo intreccio di motivazioni e connessioni stratificate nel tempo sembravano sopite fino a una mattina di giugno del 2019 allorché, all'Abbazia di Spineto, luogo benedetto dove preparavo il *Parsifal*, per una accidentale variazione dell'ordine del giorno mi trovai a dover "occupare il tempo" con i miei attori. Senza una ragione precisa, posizionai un attore e una attrice (Luca Tanganelli ed Elena Crucianelli), in modo speculare l'uno all'altra, utilizzai istintivamente la musica dei *Gymnopédie* di Satie e cominciai a bersagliarli di domande come un amante geloso e sofferente, chiedendo loro, assieme a uno sdoppiamento speculare, la massima imprevedibilità,

<sup>2</sup> RICHARD WAGNER, *Parsifal*, Atto III.

<sup>3</sup> M. FILIBERTI, Sceneggiatura *Parsifal*, in *Il mio Parsifal*, op. cit., p. 156.

evasività, indifferenza e ambiguità. Nacque così, da una *intermittenza* del tempo (e, certamente, del cuore) e da una incontrollata emersione di istanze stratificate nel mio *Io* più profondo e connesse a una dolorosa situazione personale che vivevo in quel momento, la prima immagine della mia futura *Recherche*: quella di una “doppia” Albertine in costume da bagno, un Giano bifronte, compiutamente femminile e maschile, distratta/o, inafferrabile, sfuggente, davanti al/alla quale un ansioso Marcel prova a farle confessare i suoi presunti amori saffici procurandosi al contempo del piacere nella più struggente e disperata solitudine. E questa istanza drammaturgico-narrativa non era altro che la visualizzazione, anzi, l'*inveramento* di una visione “fedrica” della *Recherche* quale risposta luminosa, trionfale e immortale alla impossibilità di realizzare la felicità, della quale quella amorosa e sensuale sembra ingannevolmente essere l'epitome più compiuta.

L'imprendibilità di Albertine e, di conseguenza, quella di Odette, di Morel, di Rachel, di Gilberte – come a dire: l'impossibilità di conoscere e di possedere l'oggetto del nostro amore – diventava così la colonna sulla quale si sarebbe edificata la materia narrativa del mio lavoro, a fianco di quella strutturale, quella cioè propria dell'arte intesa nella sua funzione più dilatante possibile, non dissimile da una vocazione spirituale in grado di sostituire la vita *reale* con una vita *vera*. Quella piccola scena improvvisata risuonò in me e in tutti i presenti in modo talmente convincente da farmi annunciare, quasi mio malgrado, che la *Recherche* sarebbe stato il mio grande lavoro successivo a *Parsifal*.

Nel celebrato anno 2022, anticipata da un teaser che annunciava in modo enigmatico l'inizio dei lavori, l'idea di una trasposizione teatrale della *Recherche* ha cominciato a prendere corpo declinandosi come un ampio progetto quinquennale e modulato in prima istanza in una *Performance* e in alcuni studi preparatori – denominati *Cahiers d'Écriture* – e, quindi, portato al suo compimento nella messa in scena dell'intera *Recherche* suddivisa in tre parti, delle quali le prime due, presentate separatamente, sarebbero andate poi a confluire, insieme alla terza e ultima stazione, nella rappresentazione di un unico *Accadimento* articolato in tre giornate consecutive in occasione del centenario della pubblicazione del *Temps retrouvé*, ultimo volume del ciclo.

È fondamentale tener ben presente che un programma maieutico, artistico e culturale di tale portata è, più che evidentemente, sottoposto alle reali opportunità produttive e finanziarie che si andranno a configurare, questione che, per quanto cruciale per le tempistiche e la stessa realizzazione del progetto, reputo tuttavia inappropriato esporre in questa sede. Questo progetto costituisce di fatto il primo tentativo di portare la *Recherche* in teatro, intendendo *tutta la Recherche* e non una

sua minima porzione o una generica suggestione dell'opera. Tale audace volontà nasce dal convincimento che al centro dell'operazione debbano imporsi innanzitutto l'*architettura* della cattedrale proustiana e una precisa visione registica e drammaturgica che definisca questa esperienza non come una mera trasposizione di un'opera letteraria (che è, inutile dirlo, perfettamente autonoma e di nulla necessitante) ma come un *inveramento* nato da una profonda connessione con l'opera stessa: una visione che, partendo da una sovrapposizione fra il testo antico e quello nuovo, lo riplasma *dall'interno*, attraverso una metamorfosi organica e non con un colpo di mano apposto arbitrariamente<sup>4</sup>. Per *architettura* intendo non solo l'ampiezza della struttura che sostiene e dispiega l'immenso arco narrativo e gnoseologico del romanzo (incontrovertibilmente manomesso e franteso da qualsiasi tentativo di rappresentazione parziale, anche quando si tratti di un segmento dotato di una sua autonomia, come è il caso di «Un amour de Swann»), bensì il *sistema* che la definisce, cioè la decifrazione dell'annullamento progressivo dei segni del *tempo diacronico* a favore del trionfo escatologico del *tempo ritrovato*. Pertanto, l'andamento dell'*Accadimento* non sarà strettamente narrativo né diacronico ma piuttosto sinestetico, sincronico, una linea verticale – riflesso dell'accidentato percorso di consapevolezza del Narratore – incastonata tra frammenti orizzontali, verità salvifica celata nelle pieghe di un tempo fluttuante e ingannevole parcellizzato in un pulviscolo evanescente. In questo senso l'opera sarà dunque esposta nella sua integrità non tanto sotto l'aspetto tematico e narrativo, bensì strutturale, sistemico, come se della grande cattedrale noi non potessimo che scorgerne una sezione, capace tuttavia di rivelarne perfettamente l'intera maestosità, l'arcata escatologica che, per quanto mi riguarda, è il perno e il senso più profondo dell'opera proustiana, nonché l'evidente collante con il mio lavoro. E, in questo senso, potrei dire che la “mia” *Recherche* sarà un proseguimento coerente e organico del cammino intrapreso precedentemente con lavori quali la trilogia teatrale *Il Pianto delle Muse* e, soprattutto, l'opera cinematografica *Parsifal*.

A fornirmi, semmai fosse stato necessario, una ulteriore motivazione ad affrontare l'arduo cimento è stato anche il fatto che, nell'epoca della più violenta delegittimazione del dato etico, estetico e culturale – deriva di tale portata che in questa sede risulta del tutto superfluo anche il solo farne cenno – forse è giunto il momento di provare a togliere il velario sacrale e sclerotizzante che pesa su alcuni grandi monumenti della civiltà occidentale e sull'opera di Proust in modo del tutto particolare, condannandola, soprattutto a causa della sua abnorme estensione, a vivere il paradosso di essere l'opera narrativa più importante e celebre del XX secolo e, al

---

<sup>4</sup> Cf. M. FILIBERTI, *Epitaffio per il Sublime*, in *Intorno a Don Carlos: prove d'autenticità*, Titivillus, Pisa, 2017.

contempo, la meno letta, nonché la più fraintesa da una vulgata propensione a fare di questo sterminato scibile di sapienza il romanzo della *madeleine*, della memoria e delle preziosità eleganti.

Da un punto di vista produttivo e artistico, il piano dell'opera prevede due momenti fondamentali. In una prima fase embrionale (2022/24) gli attori selezionati – appartenenti per la quasi totalità alla compagnia degli *Eterni Stranieri* (con saltuarie presenze di artisti ospiti), *corpi poetici* da me formati e diretti sui quali un ampio corredo critico elogia da anni la straordinaria specificità tecnica e poetica e gli eccezionali risultati ottenuti – compiranno un percorso di “iniziazione proustiana” e di appropriazione di una sintassi specifica, convogliando questa prima parte del lavoro in una *Performance* e in alcuni *Cahiers d'Écriture*, studi tematici incentrati su singole sezioni, *leitmotiv* e “categorie” del romanzo, nonché sulla specifica sintassi registica messa in opera. Quindi, seguirà una seconda fase costituita dalla vera e propria messa in scena dell'intera stesura dell'*Accadimento* declinato in tre giornate. La *Performance* di lettura ininterrotta dell'intero romanzo inizialmente avrebbe dovuto essere la prima espressione del progetto, e a giusto titolo; ma questioni logistiche e produttive hanno posticipato questo appuntamento, anticipando la realizzazione dei primi due *Cahiers*. Svincolata dalla cifra portante delle successive stazioni, questo momento porta in sé un incontrovertibile segno paradossale, polemico e – se non abborrissi il termine come la peste bubbonica – “concettuale”, che ne fa una sorta di *a parte* di forte impatto, per quanto profondamente connesso alle ragioni costitutive dell'intera visione. Contro ogni logica produttiva del sistema-profitto dominante, la *performance* costituirà infatti un momento unico, non replicabile e neppure riproducibile con mezzi audiovisivi: per la durata di circa cento ore – il tempo stimato per la lettura senza interruzioni dell'intera *Recherche* – nella platea svuotata di un vecchio teatro, con al centro solo un letto a barca e una candela cablata per la durata dell'intera lettura dell'opera, l'aurea presenza degli attori, alternati senza soluzione di continuità per otto giorni e otto notti, diverrà la voce oracolante di una sapienza artistica scorrente come un fiume dolce e implacabile a dispetto di un mondo cieco e antagonista a qualunque *prattica* di risveglio alla consapevolezza. Il pubblico, disposto nei palchi, sarà libero di entrare e uscire dal teatro a proprio piacimento; di dormire e risvegliarsi cullato dal cluster inarrestabile di una *melodia infinita* che abolirà ogni sutura tra giorno e notte, confondendo giorni e ore e mutando progressivamente il tempo diacronico in una esperienza sincronica: una bolla sospesa al di fuori del tempo e dello spazio, intima come l'incipit del romanzo ma maestosa nel suo flusso inesorabile che, avanzando contro ogni logica accreditata, innalza un monumentale frangiflutto a difesa dell'umano

in una delle sue più alte espressioni. Un estenuante rituale, mantra di sopravvivenza *versus* l'atarassico collasso antropo-culturale nel quale siamo immersi come dannati di un dantesco *Inferno*.

A partire dal 2023 una prima fase del lavoro è stata quindi concentrata su alcuni studi preparatori, denominati *Cahiers d'Écriture*, da proporre sia nei teatri quali spettacoli compiuti sia come performances in contesti non necessariamente deputati alla scena. Incentrati su *leitmotiv* e categorie – quali la gelosia, il sadismo, i codici occulti, la funzione dell'arte, l'escatologia epifanica – isolate e indagate con procedimenti analogici, queste messe in scena non sono in alcun modo frammenti incompiuti del futuro spettacolo ma atti iconici intorno alle illimitate prospettive estetiche, letterarie, etiche, spirituali, gnoseologiche e filosofiche del capolavoro proustiano. Oltre ai teatri, i contesti dove alcuni di questi *quaderni di appunti* potrebbero svolgersi saranno diversificati nella tipologia, riflesso dell'ampio ventaglio delle tematiche affrontate nell'Opera-Mondo, benché selezionati e calibrati sulla “categoria proustiana” messa di volta in volta sotto la lente d'ingrandimento: orti botanici e giardini per accompagnare le passeggiate di Madame Swann al Bois de Boulogne o per raccontare, tra archeologia arborea e darwinismo della specie, le seduzioni “in codice” del mondo omosessuale mutate sui rituali dell'impollinazione; saloni e luoghi mondani per vivisezionare le spietate traiettorie della gelosia o dei codici sociali; una piazza di notte, all'addiaccio, per introdurre la cornice scelta per il mio racconto (la prigionia in un gulag dell'ufficiale polacco Józef Czapski che racconta a braccio la *Recherche* ai suoi uomini per tenere desto lo spirito in una situazione estrema di sopravvivenza); i templi della moda per ospitare il crudele e impietoso episodio delle “scarpette rosse” di Oriane de Guermantes.

I *Cahiers* saranno sempre espressione di un lavoro *in fieri* che muterà di volta in volta rispetto allo stato dell'arte, allo sviluppo generale del progetto, agli spazi e alle circostanze nelle quali essi si svolgeranno. Al momento attuale sono già stati realizzati i primi due *Cahiers d'Écriture* che hanno visto la loro *première*, accolta con uno straordinario consenso di pubblico e critica, al Teatro degli Avvaloranti di Città della Pieve nel luglio del '23 e che proseguiranno il loro percorso nell'attuale stagione 2024/25, da integrare con un nuovo *Cahier*. In questi primi studi performativi ad essere messa in scena non è solo la narrazione di alcuni episodi inerenti alla patologia erotica e alla insoluta questione della reale identità psichica, morale e sentimentale degli oggetti del desiderio – ammesso che esista tale verità identificativa – bensì il linguaggio e la sintassi che prendono corpo in palcoscenico quale cifra narrativa atta a metamorfosare il linguaggio proustiano in un codice drammaturgico e registico specifico. Tale cifra si inverte principalmente tanto nell'aspetto sinestetico dell'azione – dipanata non tanto secondo un procedimento diacronico,



ma piuttosto in base a istanze impresse che, quali stazioni di una via crucis della passione, siglano i momenti salienti dello sviluppo narrativo e meta narrativo – quanto nella progressiva perdita di identità dei personaggi, sempre più prossimi a una disumanizzazione declinata quale *exempla* di “categorie cliniche”, tanto da confondere perfino i loro nomi e i tratti somatici e sovrapporre sia le ossessioni degli amanti – quelle di Swann con quelle di Marcel e Charlus – quanto le menzogne e i tradimenti degli amati, Odette, Albertine e Morel.

Ma nella definizione della cifra più autentica dello spettacolo non si può dimenticare il ruolo fondamentale ottemperato dalla dimensione coreutica e musicale, che imprime un segno preciso, al contempo fluido e scultoreo, volto ad allontanare quanto più possibile la narrazione visiva e testuale da qualunque ancoraggio naturalistico e meramente mimetico, al fine di aprirla a connessioni analogiche stratificate. Anche l’uso dei contributi musicali, sempre in linea coerente con la mia più accreditata prassi esecutiva e con la componente coreutica-corporale, non è mai apposto in funzione di commento all’azione, ma sempre quale una vera e propria drammaturgia musicale pressoché di pari peso rispetto a quella testuale, che agisce e sviluppa in *durchkomponiert* sempre “dall’interno”, e mai come funzione riempitiva o decorativa. Il cluster sonoro e musicale, costituito da brani accreditati quanto da frammenti ricomposti e abbinati a suggestioni rumoristiche, si dipana sul modello dei *leitmotiv* wagneriani, cellule che investono e rivestono ampie categorie di pensiero, personaggi e relazioni, ma anche sottili aritmie emotive, spesso tracciate anche con suggestioni sonore minimali o sincronicamente sovrapposte le une alle altre, a testimonianza della complessità morale, psichica ed emotiva di ciascun personaggio, abitato contemporaneamente da istanze anche molto distanti tra loro. Odette o Albertine, ad esempio, possono provare sentimenti d’amore per Charles o per Marcel mentre, in un’altra “parte” di loro, tramano i loro progetti di infedeltà. Questa complessa sinestesia psico-emotiva che affranca i personaggi proustiani da qualunque frontale linearità, se nella pagina scritta del romanzo trova lo spazio per le più articolate digressioni, nella verticalità della rappresentazione si arricchisce di una eloquente e ricca area semantica, anche grazie alla indeterminatezza di questo tipo di utilizzo del contributo musicale.

A titolo riassuntivo, riporto le principali fonti musicali utilizzate nel primo *Cahier*, nonché le relative aree di appartenenza:

- E. Satie: *Gymnopédies I e II* (Flusso generale e cifra esemplificativa del *Cahier*/Marcel e Albertine).
- M. Ravel: *La Valse (Faire Catleya – Swann e Odette)*.
- C. Franck: *Sonata per pianoforte e violino* (Sonata di Vinteuil con la *petite phrase* di Swann e Odette/Identificazione di Morel in quanto musicista e portatore di codici erotici).

- C. Saint-Saëns: *Sanson et Dalila* (in versione trio da camera), suddivisa in: *Amour, viens aider ma faiblesse* e *Mon coeur s'ouvre à ta voix* (La legge del desiderio, valida per le tre coppie).
- Lucienne Boyer: *Parle-moi d'amour (Rêverie)*
- R.S. Addinsell, *The Prince and the Showgirl* (versione Marzocchi con musica diegetica proveniente dalle strade di Parigi)

Il *Cahier n.1 – Sulla gelosia, o dell'illusione del possesso di un altro essere umano* – inaugurato con una visione da *tableau vivant* improntato a un bassorilievo greco monocromatico che si imprimerà come cifra estetica dominante, sviluppa la propria azione drammatica per circa cinquanta minuti in un crescendo vorticoso intorno al tema dell'ossessione inquisitoria dell'amante nei confronti dell'oggetto amato e del suo imprevedibile volto, focalizzandosi sulle tre principali coppie protagoniste di questa patologia amorosa. Si tratta di un sentimento parossistico che, generando un consapevole disfacimento nell'amante, diviene ragione di vita e motivo di *voluptas dolendi*, identificazione ossessiva senza soluzione, figura di ogni infelicità e di ogni fallimento. Marcel con Albertine (sdoppiata in un corpo femminile e in uno maschile, facce speculari atte a inverare l'imprevedibile ambiguità del personaggio nonché la sua sorgente "reale" nella figura di Alfred Agostinelli), Swann con Odette, Charlus con Morel: da una parte gli amanti, portati a una sorta di malattia mentale; dall'altra gli amati, icone inconsistenti di un desiderio proiettivo non troppo dissimile dal rapporto mitizzante che il Narratore opera dapprima sulle sue infatuazioni estetiche (l'aristocrazia, una certa visione dell'arte, Gilberte Swann, Oriane de Guermantes...) infine su tutto ciò che riguarda l'opera *in fieri* e la sua costituzione.

La struttura a spirale, modulata su un processo inquisitorio sempre più stringente, presenta in un "montaggio alternato" frammenti di azione narrativa inerenti alle vicende delle diverse coppie, sempre compresenti sulla scena fino a divenire sovrapponibili in quanto facce diverse di una medesima ossessione. Fin quando, in un crescendo spasmodico, tutto crolla improvvisamente in un vuoto atono: è la (presunta) morte di Albertine, l'ictus di Charlus davanti a un Morel insensibile e indifferente, nonché la presa di coscienza di Swann che, nella celebre frase «e pensare che ho speso gli anni migliori della mia vita... per una donna che, in fondo, non mi piaceva neppure, che non era neanche il mio tipo», sigla il totale fallimento di *questo* tipo di amore.

*On dit qu'un prompt départ...* è il titolo del secondo *Cahier*, "campione" dell'intero percorso conoscitivo in grado di raccontare le grandi "leggi" proustiane e incentrato su una doppia tematica che, fondendosi in un'unica linea narrativa, focaliz-

za quella che, come ho anticipato, costituisce l'aspetto centrale del mio approccio all'opera di Proust e, di conseguenza, al mio approdo drammaturgico e registico: l'origine del "fare artistico" e la funzione archetipica ed escatologica di un tipo di arte intrinsecamente "classica", cioè assoluta.

Senza ripetere le caratteristiche sintattiche che definiscono il linguaggio della *mise en scène*, mi limito a ricordare le costellazioni musicali che abitano questo secondo *Cahier*:

- M. Marais: *Les voix humaines*/S. de Brossard: *Troisième leçon des morts* (Il mondo di Racine)
- A. Bruckner: *VIII Sinfonia* – Adagio (Berma)
- I. Strawinsky: *Tango*/A. Schomberg: *Pierrot Lunaire* (Rachel e le avanguardie)
- Rimsky Korsakov: *Sherazade*/C. Debussy: *Le Martyre de Saint Sébastien* (Matinée dai Guermantes)
- J. Massenet: *Meditation*, da *Thaïs* (Phèdre et Hippolyte)

Il secondo *Cahier* verte dunque sulla figura di *Phèdre*, mutuata più da Racine che da Euripide, quale doppio del Narratore e motore di quel sentimento, assoluto e compresso, che costituisce un nodo scorsoio indissolubile tra frustranti sensi di colpa per un amore colpevole e reietto e l'accettazione di una resa incondizionata a una missione creativa assoluta, l'unica in grado di generare un'arte totale, redentiva, universale, incontrovertibile manifestazione di verità scevra dalle questioni del "gusto" soggettivo: come a dire, un'arte intrinsecamente "classica".

L'altro tema del *Cahier*, al primo strettamente connesso, vede protagoniste due attrici del teatro dell'epoca, la mitica e ormai declinante Berma, chiave della quale furono Sarah Bernhardt e Réjane, e la giovane e ambiziosa Rachel, ispirata principalmente a Louisa de Mornand, spregiudicata nella vita e sperimentatrice sulla scena delle correnti d'avanguardia legate alle mode e ai gusti del pubblico.

Il confronto fra le due maggiori attrici presenti nella *Recherche*, nutrito dallo sterminato deposito di riferimenti connessi nel romanzo al tema del teatro e il modo in cui queste entrano a comporre un insieme organico di elementi che traggono gli stessi limiti dell'argomento, rendono l'antagonismo tra le due *primedonne* un vero e proprio compendio della visione proustiana delle relazioni, della psicografia esistenziale e, naturalmente, dell'arte e della sua funzione.

La presenza delle due *vedettes*, distribuita nell'arco del romanzo in un congruo numero di episodi, culmina nell'esplicito e crudele confronto conclusivo qui rappresentato. La figlia della grande *tragédienne* Berma supplica l'anziana madre di tornare in scena per aiutarla economicamente a ristrutturare un lussuoso appartamento. Benché malatissima, la Berma accetta di recitare ancora *Phèdre*, suo ruolo d'elezione. Ma, all'ultimo momento, la figlia e il genero, avidi e ambiziosi

arrampicatori sociali, disertano la rappresentazione per recarsi alla *matinée* della Principessa di Guermantes ad applaudire Rachel, ex prostituta e amante crudele di Robert de Saint-Loup che qui compare ormai in veste di attrice affermata, protetta dall'amicizia della Duchessa di Guermantes, un tempo sua accanita detrattrice. L'umiliazione familiare e mondana della Berma non farà che accrescere il prestigio di Rachel che ha ormai sostituito la grande *tragédienne* nelle simpatie del pubblico. Rimasta sola, la Berma scorge nel fondo della stanza la presenza di un giovane, ultimo timido ammiratore che la diva spontaneamente identifica con Hippolyte, il bel figliastro amato da Phèdre, epitome di ogni desiderio proibito, colpevole e non corrisposto. Di fatto, l'attrazione per un giovane «pâle et marbré comme celui d'Hippolyte» resterà un topos estetico aleggiante in tutta la *Recherche*. La Berma vive dunque la sua abnegazione all'opera d'arte recitando per l'ultima volta la tirata di Phèdre come mai prima d'ora, frutto di un ineludibile senso di perdita e di una compressione erotica indicibile che ha il suo massimo appuntamento nella scena fatale tra Phèdre e Hippolyte (*On dit qu'un prompt départ/Vous éloigne de nous*), mentre il Narratore, assimilato a sua volta a Phèdre quale amante colpevole, coglie il potenziale "salvifico" del rifiuto di Hippolyte in quanto portale di una disfatta destinata a trasfigurarsi nella più luminosa resurrezione sapienziale e creativa. Intanto Rachel, improvvisando sui versi di qualche autore *à la mode* come Lugné-Poe o Maeterlinck diventa, in un contesto mondano e ipocrita, un perfetto oggetto di modernariato delle avanguardie simboliste. Quindi, dopo che Rachel ha consumato la sua vendetta umiliando l'antica rivale accogliendone pubblicamente i parenti, la Berma, sovrastando la scena mondana e scandalistica di Rachel con la sua arte sublime, vince per l'ultima volta, per poi morire, sola, assimilata al suo personaggio d'elezione.

Al centro di questo studio, segno trasfigurato del flusso di erotismo disperato e colpevole che attraversa tutto il romanzo – dalle ossessioni di Swann al sadismo di Mademoiselle Vinteuil, dalla patologica gelosia di Marcel ai rituali masochistici di Charlus – si staglia dunque l'attrazione compulsiva di Phèdre per Hippolyte e la totale immedesimazione del Narratore con la stessa regina incestuosa e colpevole, identificazione grondante di frustrazione che alimenta la gnosi mistica del romanzo su imago poetico-erotiche di ascendenza *Liberty* quali le *jeunes filles en fleurs* sulla spiaggia di Balbec o gli attraenti *valets* danzanti del Grand Hotel, doppi figurali delle fanciulle di Madame de Maintenon che rappresentavano le tragedie di Racine nel tiaso di Saint-Cyr dopo che il drammaturgo si era confinato alla scrittura di drammi di argomento religioso proprio a causa della "peccaminosità" della sua *Phèdre*.

Ancora in divenire è l'allestimento del terzo *Cahier d'Écriture*, *Il volo del calabrone o dei rituali segreti dell'inversione*, parodistica rilettura da *opéra-ballet* dedicata ai codici dell'inversione sessuale mutuati sui rituali botanici dell'impollinazione. Marcel, nascosto in una posizione sopraelevata del cortile di Palazzo Guermantes, assiste all'incontro "trasfigurativo" tra il Barone di Charlus e il farsettaio Jupien, segreto e misterico approccio assimilato a un codice scientifico di botanica darwiniana che illustra la deviazione in natura di alcuni membri delle comunità quale parodistico linguaggio per inaugurare solennemente il tema omoerotico che, da qui in poi, avrà un ruolo di incontrovertibile centralità nello sviluppo del romanzo. Il testo presente nella scena appartiene soltanto, come un "a parte", a Marcel, ad eccezione di alcune battute dei due protagonisti prese da altri momenti del romanzo quali, per esempio, le frequentazioni di Charlus al bordello che lo stesso Jupien aprirà durante la Grande Guerra per soddisfare i "capricci" del Barone e alleviargli così una penosa solitudine. La scena, ironica e irriverente, interamente coreografata sulla musica ossessivamente "in crescendo" del *Bolero* di Ravel, trova la sua apoteosi quando – a *impollinazione* compiuta – il farsettaio, come un mago illusionista uscito da una favola di Perrault, in una sorta di *trionfo* barocco materializza sotto gli occhi di un estasiato Charlus la visione di quella che sarà la creazione squallida e maestosa del suo bordello per omosessuali.

Fulcro e punto di arrivo di tutto il progetto resta comunque l'*Accadimento* teatrale, suddiviso in tre giornate e la cui realizzazione è prevista nella sua intera stesura per il 2027. Al centro dell'operazione deve imporsi l'*architettura* del romanzo, quel sistema di progressiva decifrazione dei segni e, quindi, del loro conseguente annullamento risucchiato nel depotenziamento del tempo storico a favore del trionfo escatologico della rivelazione che, emergendo tra sincopi e aritmie nel corso dell'intero romanzo, celebra la propria Pasqua di Resurrezione nelle ultime pagine del *Temps retrouvé*. E questa sarà la linea dominante dello spettacolo, del quale i frammenti "narrativi" non sono che "campioni" di un percorso conoscitivo selezionati per raccontare le grandi categorie proustiane e comporre il puzzle escatologico che Marcel costruisce con le rovine del mondo.

Conseguentemente a questa centralità dell'aspetto strutturale ed escatologico, il *tempo* dello spettacolo non sarà narrativo né diacronico, bensì sincronico, cristallizzato in *frames*, stalattiti prismatiche atte a rivelare l'essenza delle verità nascoste nelle pieghe del tempo e, al contempo, flusso eternamente fluttuante nel quale i personaggi vagano come fantasmi in uno *stream* parcellizzato in un pulviscolo evanescente. Da questa visione sinestetica, mescolando eventi capitali a dettagli insignificanti, traguardando l'apparentemente casuale cluster caotico della vita,

viene astratto, come solo i sapienti e i grandi artisti possono fare, la semplice e maestosa verità delle cose prime e ultime: cioè, il senso primo e ultimo di ogni cosa. In questa oscillante ambiguità cronologica, sempre liminale a un annullamento del tempo, improvvisi “fermi immagine”, aritmie di tempo, arrestano l’azione allorché Marcel coglie un tratto di eternità, un frammento che contiene passato e futuro del destino di un personaggio, di un luogo, di un momento: e così, proprio mentre ne smaschera la relatività e la fatuità oggettiva, scorge un più ampio arco di vita nel breve istante di una *intermittence du cœur*, esaltandone l’assolutezza metafisica.

All’esterno del teatro, un *prologo* precede e inquadra il grande flusso narrativo che si aprirà di lì a poco: in un Gulag sovietico, un ufficiale polacco, Józef Czapski, per non far morire l’intelletto e lo spirito di sé stesso e dei suoi uomini, prigionieri all’addiaccio in condizioni disumane, racconta a braccio il romanzo di Proust, percepito nella sua funzione di potenziale mezzo salvifico<sup>5</sup>. L’attualità di questa emergenza, purtroppo, non è da spiegare. Tuttavia non è tanto l’odierno scenario politico a indurmi a usare la paradossale condizione vissuta realmente da Czapski a Grjazovec come cornice del mio lavoro, quanto il punto limite raggiunto dagli attuali sistemi dominanti – *in primis* quelli finanziari e mediatici – nell’operazione, consapevole e sistematica, di esautorazione di quelle istanze che formavano la nostra antropo-cultura quali categorie di *nobiltà dello Spirito*, espressioni di una tensione conoscitiva che Marcel Proust, con la sua opera, ha inverato con una abnegazione e una profondità assolute, erigendo dalla sua stanza foderata di sughero un monumentale frangiflutto nel disperato tentativo di ri-affermazione dell’Umano in un mondo alle soglie di un collasso disumanizzante.

Una volta entrati all’interno del teatro, eccoci alle soglie della *Recherche*: una lenta e progressiva messa a fuoco, sulfurea, onirica, melmosa come il lungo pedale di Mi bemolle che apre il wagneriano *Ring* è il primo e lento avvicinamento del Narratore alla sua resa, quella di sconfitto nella vita e di vittorioso nell’arte, sciamanica condizione propensa alla creazione di personaggi, vicende e luoghi che daranno vita alla sua opera.

L’impianto scenico dovrà manifestarsi in modo coerente e organico alla visione che lo genera: una struttura a *mansions*, da teatro medievale francese, aperta sulla platea antistante trasformata in una vasta arena uniformata al livello del palcoscenico. Le singole *mansions*, o luoghi deputati, si distribuiranno nello spazio su più livelli a suggerire la massima sincronicità degli avvenimenti rappresentati, specchio della concezione sinestetica propria della scrittura di Proust e, come già ampiamente accreditato, del mio lavoro.

---

<sup>5</sup> Cf. JÓZEF CZAPSKI, *Proust a Grjazovec*, Milano, Adelphi, 2015.

Punto di fuga centrale del boccascena sarà il letto di Marcel, che un sistema di binari farà muovere nello spazio fino alla platea, quale proseguimento del palcoscenico. Alle spalle del letto, un grande elemento strutturale a suggerire la percezione della costola di una cattedrale gotica all'interno della quale, in un rosone, proiezione dell'occhio del Narratore, si manifestano le immagini epifaniche della sua poetica filosofica: la lanterna magica, il campanile di Combray, il mare di Normandia, i meli di Méséglise, le pietre di Venezia...

Sparsi nello spazio aperto della platea e su praticabili sviluppati in verticale a diverse altezze, ecco comparire e scomparire i diversi "luoghi deputati", materializzati attraverso pochi elementi stilizzati quali manifestazioni intermittenti di un flusso irriducibile, parti di un "tutto" più allusivamente evocato che apertamente mostrato: il piccolo giardino di Combray, il salotto Verdurin, gli spazi dei Guermantes e dell'aristocrazia – con un'immensa *table habillée* ad occupare tutta la platea per la II Giornata – la spiaggia di Balbec e la hall del Grand Hotel con i suoi valletti danzanti, il bordello di Jupien ispirato a una caravaggesca scena di martirio, la metropolitana di Parigi...

Dunque, la cifra visiva dell'allestimento sarà contraddistinta da una combinazione di elementi esposti nella loro crudezza materica (funi ed elementi strutturali "a vista" in ferro e legno, in quanto la *teatralizzazione* è parte della lettura stessa della realtà da parte di Marcel) accorpati a frammenti, rovine decorative e architettoniche ispirate alla Francia del *Grand Siècle* come a quella del Secondo Impero (sipari, colonne, tessuti, finti boccascena, elementi ornamentali para-strutturali...) vòlti a enfatizzare il legame profondo che connette la *Recherche* alla cultura francese del XVII secolo e, in particolare, a Racine e alle sue sublimi mistificazioni teatralizzanti.

Anche i costumi seguiranno questa organica alternanza tra nudità strutturale e sontuosità filologica: a elementi stilizzati di neutralità monocromatica, ispirati al pannello greco di figure "a bassorilievo", si affiancheranno realizzazioni ad ampia densità materica e cromatica fuoriuscite da dipinti di Courbet e Monet, seguendo poi l'evolversi delle mode fino agli Venti del XX secolo. Tuttavia, tutti gli elementi di costume subiranno una metamorfosi interna verso una stilizzazione tesa a riportarli alla loro essenza semantica, sempre in linea con quell'idea sineddotica di *tutto attraverso una parte* che impronta l'intera operazione.

Il rapporto tra il demiurgo e i suoi personaggi è elemento cardine della mia proposta registica. Infatti il Narratore, anche se non è presente nell'*agire*, inchiodato al suo letto di malattia e di abnegazione alla sua opera-mondo in un'altra zona della scena, tuttavia può saltuariamente aggettare nello spazio rappresentativo della sua visione attraverso il suo "doppio", Marcel. Dunque, dal suo letto-romitorio,

il Narratore risponde, interagisce, crea, guida, plasma e “salva” i suoi personaggi astraendoli dal caos anarchico della vita per consegnarli alla verità dell’arte e alla perfezione del Tempo sincronico, quello ritrovato. Il *tono* del Narratore sarà ovviamente differente rispetto a quello degli altri personaggi: se questi, infatti, “recitano” fisiologicamente la loro parte nel teatro sociale, lui, l’eremita, l’eletto misconosciuto, sarà costretto a “farsi udire”, consapevole della sua insignificanza rispetto a un mondo che non lo vede e non lo sente per quel che è. L’*altro* Marcel, che lo scrittore manda in avanscoperta nella scena del mondo, attraversa invece l’esperienza della vita per comprenderla, studiarla, tragarla e, infine, trascriverla, traendone categorie e verità, distillati di Sapienza. A questo registro straniante si alterna tuttavia un altro colore, somnesso, pacato, una voce interiore distesa morbidamente nei lunghi monologhi interiori. Questo sfasamento di registro tra Marcel e le “sue creature” ha di per sé un marchio tragico di forte rilievo: impossibilitato a qualsiasi movimento, paralizzato nelle sue stesse relazioni da una visione poetica e filosofica più forte di tutto, il Narratore si fa figura di un agnello sacrificale abnegato alla sua opera, un Cristo crocifisso ignorato da quel mondo inconsistente che, tuttavia, egli plasma ed eterna muovendo i suoi personaggi come un burattinaio.

Questo sfasamento drammatico doppiierà con forte rilievo l’inveramento delle teorie proustiane espresse nel *Contre Sainte-Beuve* sulla separazione tra l’Io biografico dell’artista e la sua opera. Infatti, il più autentico e profondo *Io* di Marcel sarà lì, inchiodato al suo letto in fondo alla scena, intento a dare nuova vita al mondo con la forza della sua mente e del suo spirito. E così è stato per Proust, emblema di una condizione artistica pura e totale in un mondo alle soglie della desacralizzazione del dato etico ed estetico generatore di vita spirituale.

Come anticipato nella presentazione del secondo *Cahier d’Écriture*, un altro elemento generativo e costitutivo di questa proposta di drammatizzazione della *Recherche* è l’idea di una profonda connessione tra l’opera di Proust e quella di Racine, e della *Phèdre* in particolare, qui intesa quale doppio metonimico del Narratore e, di conseguenza, di alcune istanze generative del romanzo.

La condizione di Phèdre/Narratore – nonché dei diversi Hippolyte che si incarnano nella tirannica dinamica della legge del desiderio – colpevole ed eternamente inappagata, non solo si inverte con evidenza nella imprevedibilità assoluta di ogni oggetto d’amore (Odette per Swann, Morel per Charlus, Rachel per Saint-Loup, Gilberte, Oriane e, massimamente, Albertine per Marcel) ma, ancor più, diventa postulato e fulcro dello stesso gesto trasfigurativo del reale – lo scollamento anti-*saintebeuviano* tra dato biografico e opera d’arte – primo vero “oggetto” d’amore perpetuamente ambito e ri-connesso con una sorgente primaria, come a dire,



ri-motivato di *senso* se non, addirittura, *sacralizzato*. Nel gioco di specchi tra Proust e Racine, la condizione *fedrica* – quella legge del desiderio (patologico) tra soggetto desiderante e oggetto sfuggente e inadeguato – diviene epitome di ogni elemento tragicamente generativo al punto da estendersi fino alla teatralizzazione stessa del romanzo e delle chiavi che ne detengono gli accessi. Infatti, il processo di edulcorazione dei temi eversivi, addomesticati da Racine per le fanciulle di Saint-Cyr attraverso una estenuante sublimazione formale, non differisce poi tanto dalla metamorfosi teatrale e melodrammatica operata da Proust su una realtà scabrosa e indicibile attraverso una poetica raffinata e coltissima, squisitamente *francese* e così vicina al gusto del *Grand Siècle*. Così, alcune vere e proprie *mises en scène*, quali le vorticose torsioni di Charlus e Jupien in vesti entomologiche e botaniche, le apparizioni parsifaliane delle *jeunes filles* sulla spiaggia di Balbec, le coreografate figure da *opéra-ballet* dei valletti del Grand Hotel, l'apocalittico martirio sadomasochistico di Charlus nel bordello o le mummificazioni dei personaggi del bel mondo al *Bal de têtes* conclusivo sono emblematiche manifestazioni di un tratto al contempo criptico e teatralissimo di ascendenza raciniana.

Altro elemento identificante la mia visione dell'opera proustiana è il trattamento *wagneriano* dei complessi circuiti sinestetici che abitano la drammaturgia della *Recherche*. I frammenti "narrativi" portati all'attenzione del pubblico nel vasto scorrere di un flusso continuativo di *melodia infinita*, intrecciati in una ragnatela enigmatica e assunti a "campioni" del percorso conoscitivo dell'opera-cattedrale, vengono infatti esemplificati e trattati quali *leitmotiv* delle grandi categorie presenti nel romanzo, componendo in tal modo il puzzle escatologico elaborato dal Narratore con le rovine del suo mondo, divenute miticamente *rovine di mondo*. In tal modo non solo diversi elementi narrativi vivranno spostamenti in un asse temporale pressoché annullato, ma si impregneranno altresì di quelle sinestesie analogiche che il teatro, il cinema e la musica sono in grado di evidenziare in modo assai più fisiologico e fluido rispetto alla letteratura: utilizzando le sincronie visive della scena nonché quelle offerte, sul modello sinestetico wagneriano, dall'apporto sonoro e musicale, anche la stessa complessità di stati d'animo compresenti in un personaggio nel medesimo istante saranno vivificate in quella che potremmo chiamare la *prise de rôle* della regia, fondamentale viatico per entrare in un tempo/non tempo quantico, esattamente come già accaduto nel mio *Parsifal* cinematografico.

In questo flusso inarrestabile si potrà scorgere *l'aspetto ciclico* che caratterizza l'opera proustiana, fortemente assimilabile alla *Tetralogia* nibelungica wagneriana: un *Ring* che, partendo da un lungo pedale melmoso e sulfureo – il nebuloso dormiveglia che, in qualche modo, sigla la percezione della realtà per tutto il romanzo

–, attraversa e cataloga quale coscienza cosmica il mondo e le sue leggi attraverso un ristretto campione di divinità – gli abitatori del Faubourg Saint-Germain – idoli pronti a precipitare come il Walhalla in una *Götterdämmerung* parigina, figura di rovina di una civiltà, per poi farla riemergere quale rinnovata coscienza cosmica per dare vita a una nuova *creazione di mondo*: l’opera d’arte escatologica.

Al termine di questo flusso ciclico, in una scena dilatata fino allo stremo delle forze, il Narratore, inchiodato al letto per l’intera durata delle tre Giornate, liberatosi dalle sue catene e unificato al suo “doppio”, Marcel, può finalmente lasciare il suo scranno eremitico e, vestitosi di tutto punto, attraversare la scena diretto verso un immaginario *altrove*. I suoi personaggi, accennato un inchino al suo passaggio, perdono corpo, marmorizzandosi in un *freeze* emblematico sotto una fitta e soffice nevicata che ricopre ogni cosa trasfigurando i segni di un mondo divenuto ormai altro da sé, mentre lassù, nel grande rosone centrale, splendono per sempre i campanili di Martinville, i meli di Méséglise, la spiaggia di Balbec, le pietre di Venezia: le rivelazioni delle grandi epifanie, ottenute a prezzo della vita stessa.

E qui mi spingo a ipotizzare un *epilogo*, esattamente sovrapponibile al sulfureo incipit della Prima Giornata, che vede Marcel a letto intento a cominciare la sua opera: una sorta di nuovo principio, un *Archè* sussurrato in un *pianissimo* quasi inafferrabile da protrarre *ad libitum*, fin quando l’ultimo spettatore non avrà lasciato il teatro.

Così, forse, potrebbe realizzarsi quel sogno – tanto wagneriano quanto proustiano – di un *tempo che si fa spazio*.