

LA RAZZA ESTINTA DI COMBRAY. PASSATO FAMILIARE E VERITÀ DELL'ARTE IN PROUST

MATTEO RESIDORI

Come Wilhelm Meister, anche il protagonista della *Recherche* finisce per scoprire che tutta la sua vita sta in un libro. Ma la differenza non potrebbe essere più grande. La pergamena scritta dai benevoli massoni della Società della Torre – e intitolata esattamente come il romanzo di Goethe – illumina retrospettivamente, per Wilhelm e per il lettore, la razionalità teleologica del percorso del protagonista: tutti gli episodi della sua vagabonda giovinezza, anche i più apparentemente casuali, sono le tappe di un apprendistato che lo ha reso infine maturo e pronto ad affrontare la vita all'interno della comunità adulta. L'apparente dissipazione risulta essere stata una "formazione", il senso si rivela immanente al tempo. Quello che balena alla fine della *Recherche* è al contrario un libro ancora da scrivere: per scriverlo il protagonista precocemente e inconsapevolmente invecchiato deve segregarsi dal consorzio umano e vivere recluso in una notte incalzata dalla morte, ma solo in questo modo può sperare di conferire un senso a un'esistenza che non sembra averne avuto nessuno. Il risultato della formazione di Wilhelm Meister è una personalità completa e armonica, in cui nessuna qualità particolare rompe l'ordine di una medietà socievole, e in cui la stessa educazione estetica mira a promuovere e regolare l'agire etico. La "personalità" del protagonista proustiano, al contrario, si manifesta esclusivamente nel lavoro letterario, come qualità della visione, timbro della voce, stile; ma riscatta questa sua specializzazione con una individualità spiccatissima, imponendo al mondo la violenza redentrice delle sue metafore e l'ordine totalitario delle sue leggi.

Il confronto tra due opere che si collocano agli estremi opposti della parabola del romanzo borghese può sembrare improprio, anche a voler tenere conto dell'interesse che l'autore della *Recherche* manifesta in più occasioni per il *Wilhelm Meister*¹. Ma esso mira soltanto a far capire quan-

¹ Cf. M. BONGIOVANNI BERTINI, *Proust lettore di Goethe*, in *Proust e la teoria del romanzo*, Bolati Boringhieri, Torino 1996, pp. 65-88.

to Proust sia acutamente consapevole della impraticabilità dell'ideale armonico goethiano nel mondo moderno, e quanto sia centrale nella sua opera l'alternativa tragica che si è sostituita a esso: quella tra «esperienza vitale» e dedizione assoluta alla scienza o all'arte, tra costruzione di una «personalità» superficialmente completa e annullamento di sé in un oggetto, secondo le distinzioni fissate da Max Weber in uno scritto celebre e perfettamente contemporaneo alla stesura della *Recherche*². Nell'opera di Proust, i titolari delle «personalità» più spiccate e delle «esperienze vitali» più interessanti sono senza dubbio Swann e Charlus, dilettanti condannati a una tragica sterilità³. Di contro, è sistematica l'insistenza sull'opacità sociale degli artisti di genio (soprattutto Vinteuil e Bergotte), mentre sul versante della scienza bastano a illustrare la stessa legge la clamorosa imbecillità di un luminare della medicina come Cottard e il cattivo gusto erudito dell'accademico Brichot.

E tuttavia il monumento della *Recherche* è costruito anche *contro* l'idea che della letteratura si possa fare una professione. La repentina conversione letteraria inscenata dal *Tempo ritrovato* obbedisce a una logica soprannaturale che è vistosamente incompatibile con la gradualità assennata di una “formazione”; e la decisione di mettersi finalmente al lavoro porta il protagonista non a integrarsi nell'ordine settoriale della società borghese, a trovare il suo posto nel mondo, ma a uscirne per sempre. Per l'intera estensione dell'opera, la possibilità di intraprendere la carriera letteraria, incoraggiata più o meno apertamente da tutti, aveva incontrato un ostacolo soltanto nella fiacca volontà del protagonista, o meglio in una incapacità di determinarsi che manifestava, in fondo, il timore della morte. Ma alla luce della conversione finale quella scelta che sembrava troppo onerosa si rivela al contrario troppo poco radicale per garantire un'esperienza di verità; e le esitazioni del protagonista acquistano, retrospettivamente, una specie di provvidenziale necessità. Da questo punto di vista, ha una sua importanza simbolica il fatto che il personaggio che scopre il segreto della sua salvezza sia per così dire già vecchio e ancora adolescente, avendo saltato per intero – in virtù di un'illusione ottica di cui egli non è meno vit-

² M. WEBER, *La scienza come professione* (1919), in *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, Torino 1967, pp. 16-17.

³ Sull'affinità tra i due personaggi insiste opportunamente J. ROUSSET, *Forme et signification*, Corti, Paris 1962, pp. 147-49.

tima che il lettore – il periodo della maturità: come se Proust volesse dirci che alla letteratura è congeniale, più che quello della pienezza adulta, un tempo liminare che è insieme un prima e un dopo. Si può dire infatti che lo scrittore scopertosi vecchio promuova a virtù quelli che erano stati i difetti cronici dell'adolescente: in fondo, l'ambizione "totale" dello scrittore non traduce in positivo l'incapacità di determinarsi del personaggio? e non si può dire lo stesso di un'attività analogica che mette incessantemente in rapporto, contro le barriere elevate dalla ragione strumentale, i campi più disparati dell'esperienza e del sapere umano?

La camera dell'asceta che ha rinunciato al mondo per scrivere la sua opera coincide dunque con quella del bambino nevrotico che nel mondo non trovava la forza di entrare: e non è meno importante che si tratti, come allora, di una solitudine vegliata da una madre, che insomma lo scrittore continui, in assenza di ogni rapporto familiare rivolto verso il futuro, a essere *un figlio*. L'insostituibilità degli affetti infantili, infatti, non solo è all'origine della scelta radicalmente antisociale dell'artista, ma – ed è ciò che più conta – è promossa a principio conoscitivo da un'opera che crede risolutamente nella «retrospettività assoluta del vero»⁴. A ogni lettore della *Recherche* è evidente che esiste un rapporto di stretta implicazione tra il rilievo che Proust assegna al tema della famiglia e il maturare di questa poetica; ma forse tale rapporto merita di essere precisato attraverso un'analisi delle principali articolazioni del tema lungo tutta l'opera.

Quando si parla della famiglia del protagonista della *Recherche* bisogna subito rendere conto di una curiosa sparizione: quella del padre. Nei primi due romanzi egli ha il ruolo modesto, ma ben caratterizzato, di difensore limitato e bonario delle ragioni della "realtà": la sua ossessione per il barometro fa da contraltare alla meteorologia romantica del figlio, e un puntiglio un po' infantile lo spinge ad accanirsi sistematicamente sull'ingenua mitologia che il bambino costruisce intorno alle sue prime "divinità" sociali, gli Swann. Poi, all'altezza dei *Guermantes*, egli scompare più o meno definitivamente: scomparsa che può stupirci solo fino a un certo punto in un'opera così sovraneamente selettiva, ma che ha tuttavia un senso preciso nell'economia simbolica del racconto. Come membro

⁴ F. ORLANDO, *Marcel Proust dilettante mondano e la sua opera*, «Nuovi Argomenti», 25, gennaio-febbraio 1972, p. 98.

della famiglia che ha più contatti con il mondo sociale, infatti, egli non è del tutto estraneo alla legge universale della società proustiana: lo snobismo. Già lo smascheramento di Legrandin a Combray rivela una certa confidenza con questo codice, prima che la sudditanza nei confronti del pomposo Norpois e il tentativo fallito di ottenere un seggio all'Académie mostrino chiaramente quanto egli sia interno ad esso. Ma il leggero ridicolo di queste vicende lascia il posto a un'impressione più grave all'ultima vera apparizione del personaggio: quando la frivolezza e le preoccupazioni snobistiche dimostrate al capezzale della nonna finiscono per confonderlo in quella galleria di meschinità diverse (la vanità dei medici, la crudeltà di Françoise, l'orgoglio disumano del duca di Guermantes) che è investita come dalla luce di un giudizio sovranaturale dall'agonia solitaria della morente.

La scomparsa del padre sembra dunque destinata a preservare la "purezza" della famiglia, allo scopo di rendere il più possibile netta e diametricale la sua opposizione all'universo della società. E infatti, mentre si compie l'ascesa fiabescamente gratuita del protagonista all'interno del *côté de Guermantes*, vanno acquistando un peso sempre maggiore, a dispetto della modestia dei loro ruoli narrativi e persino della loro assenza fisica, le due figure familiari che a quel mondo sembrano più radicalmente irriducibili, quelle della madre e della nonna. Forse non si semplifica troppo il testo proustiano dicendo che la principale ragion d'essere di questi due personaggi consiste nel loro incarnare un principio esattamente contrario a quello, rivelatosi ben presto universale, del "desiderio mediato"⁵. La nonna, «che è contenta della sua sorte e non rimpiange affatto di non vivere in una società più brillante» (II, p. 115⁶) è l'opposto di uno snob; come la madre, essa è priva di ogni amor proprio, del tutto estranea alla ricerca di piacere, incapace di mentire, discreta fino all'austerità, mentre dovunque, nel romanzo, trionfano la doppiezza interessata, l'ambizione, la maldicenza brillante. Ma l'opposizione non si limita alla morale, e agli eventuali sottintesi culturali e sociologici (la nonna, ammiratrice dichiarata di Proudhon, sembra esprimere in realtà un'avversione per la mobilità

⁵ La definizione deriva dal saggio di RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1961.

⁶ I rimandi si riferiscono (con indicazione del volume e della pagina) all'edizione della Pléiade (Gallimard, Paris 1987). Le traduzioni sono di chi scrive.

sociale in cui si fondono le sue origini piccolo-borghesi – il mondo chiuso di Combray – e il culto per il *Grand Siècle*: i suoi veri antagonisti sono i frenetici Verdurin⁷). Essa investe anche, e soprattutto, lo statuto narrativo dei due personaggi: la loro unicità si manifesta in modo decisivo nel fatto che essi non sollecitano in nessun caso gli strumenti ermeneutici e la logica indiziaria che sono tipici dello sguardo del narratore. Le parole e i gesti delle due donne non chiedono di essere interpretati: ognuno di essi traduce limpidamente un'intenzione benevola. Tutti gli altri personaggi emettono messaggi cifrati, nascondono i loro moventi in profondità accessibili unicamente a un'osservazione "radiografica"; la madre, al contrario, non è capace che di astuzie elementari e altruistiche, e il narratore sa bene che «si può sempre leggere sul suo volto, senza timore di ingannarsi, se si prende come chiave il desiderio di far piacere agli altri» (IV, p. 147).

Questo significa, d'altra parte, che madre e nonna sono radicalmente estranee anche alla dimensione in cui l'ermeneutica proustiana trova la sua giustificazione e si organizza in un senso coerente: quella della "legislazione" analogica che, individuando le costanti universali dell'agire umano, riduce l'individualità a riproduzione inconscia di modelli e la libertà ad adempimento involontario di leggi. Le due figure familiari incarnano l'eccezione, non la regola; il loro spazio è quello dell'esemplarità, non quello dell'esempio. Esemplarità anche nel senso che esse sono gli unici personaggi a interpretare l'universale tema proustiano dell'imitazione in modo non degradante, scegliendosi liberamente un modello nobile e distante come è quello di Madame de Sévigné. E viene quasi da leggere come un adeguamento del narratore all'estetica classicista della nonna ("nobiltà", "semplice grandezza") il sensibile cambio di registro che accompagna regolarmente l'entrata in scena delle due donne, privando il discorso proustiano della sua sordina meticolosa e prospettica per renderlo di colpo più acuto, impostato e univoco.

Coerenza, trasparenza, disinteresse totale: a norma dell'antropologia proustiana, madre e nonna *non sono* veri personaggi. E in effetti la loro caratterizzazione, sempre oscillante tra soggettività e oggettività, viene a situarle in uno spazio che non è completamente distinto da quello del

⁷ «Disertata negli ambienti mondani intermedi, che sono in preda a un perpetuo movimento di ascensione, la famiglia svolge al contrario un ruolo importante negli ambienti immobili come la piccola borghesia e come l'aristocrazia principesca» (II, p. 671).

narratore: le loro intenzioni, in fondo, sono perfettamente leggibili solo per chi, come lui, è unito a loro da un'intimità che confina con l'identità; e la loro bontà assoluta non è facile da distinguere dalla parzialità e dall'indulgenza verso il figlio e il nipote. Questo equivale a dire che madre e nonna sono per così dire interne alla coscienza del narratore, e di fatto coincidono con i parametri secondo cui egli giudica il mondo: «[Mia nonna], nel cui cuore mi mettevo sempre per giudicare anche la persona più insignificante» (II, p. 609; e cfr. anche IV, pp. 509-10). Non è un caso che solo a loro sia concessa la facoltà di formulare giudizi sull'universo mondano; giudizi ingenui, che esprimono un punto di vista totalmente esterno e ignaro dei codici, ma che proprio per questo possono eguagliare, in forza straniante se non in raffinatezza analitica, quelli del narratore: come quando la nonna paragona la custode dei gabinetti degli Champs Élysées, tutta fiera della sua clientela selezionata, ai Verdurin e ai Guermantes. Con le loro qualità, madre e nonna rappresentano dunque la forma che dà unità alla percezione del narratore. E questo criterio di giudizio, questo centro di verità si situano nel passato: perché solo nell'infanzia, e all'interno della famiglia, ha luogo quell'esperienza perfetta di amore e di comunicazione in rapporto alla quale va misurata l'imperfezione di tutte le altre. Se «la razza di Combray, la razza da cui avevano origine persone assolutamente intatte come mia nonna e mia madre, sembra quasi estinta» (II, p. 105) è perché a essere «estinta» è l'infanzia, dal punto di vista della quale il mondo adulto non può che apparire popolato da una razza di uomini ostili ed egoisti. Del resto, che l'eccezionalità di statuto delle due figure familiari sia espressione del loro radicale "anacronismo" risulta anche dal rilievo crescente che assume, con il procedere del racconto, quella della nonna, che è la più lontana dal presente, e ne è presto staccata a opera della morte.

Il romanzo proustiano elimina dunque la figura del padre, tradizionale mediatore tra famiglia e società, per far giganteggiare sempre più, dietro le spalle del protagonista, le figure femminili che incarnano i valori essenzialmente "antisociali" dell'intimità familiare e del passato. Quanto più si rivelano universali le leggi perverse del mondo sociale, tanto più si staglia sullo sfondo del racconto la condanna silenziosa dei due unici esseri «intatti». Annullata ogni possibilità di mediazione, i due ambiti si vengono così a contrapporre in un radicale e teso dualismo; ed è naturale che il loro

contatto produca scintille. Si può sostenere infatti che proprio l'esistenza di questa alternativa imperiosa (tra santità della famiglia e perversione del mondo, ma anche, come vedremo, tra rassegnazione all'atavismo e libertà individuale) sia all'origine dell'emergere periodico nel testo di una tematica dalla forte e insolita coloritura di religiosità decadente: quella che ruota intorno ai motivi del matricidio e della «profanazione delle madri».

Come ogni lettore ricorda, il protagonista è il primo a uccidere la propria madre: fin dalla sera fatale del bacio di Combray, ogni dispiacere causato dalla mancanza di volontà del figlio aggiunge una ruga al volto materno e lo avvicina alla morte, secondo una visione morbosamente magica della dipendenza reciproca tra madri e figli che appare compiutamente dispiegata nell'articolo sui *Sentimenti filiali di un parricida* (1907). D'altra parte, allontanandosi dalla nonna malata per seguire la strada del piacere e delle infatuazioni mondane, il giovane si rende colpevole di «assassinio»; ed è anche per «espiarlo» che alla fine dell'opera egli deciderà di votarsi a una solitudine che ricordi quella in cui la nonna ha dovuto vivere la sua agonia. A dire il vero, il ricorso insistente al motivo della *mater dolorosa* (di probabile ascendenza baudelairiana) appare un po' sproporzionato ai misfatti del ragazzino, affettuosissimo e colpevole al massimo di qualche piccolo egoismo; sembra rappresentare, insomma, l'intrusione di una logica regressiva e iperbolica (e al tempo stesso di un gusto letterario datato) nel raziocinio sovranamente maturo del narratore proustiano. In realtà, l'opera si incarica di giustificare ampiamente questo *pathos*, fornendo delle colpe dei figli verso i genitori un'illustrazione copiosa, alla quale si potrebbe semmai rimproverare di essere troppo visibilmente dominata da un assillo di dimostrazione. Tra i personaggi della *Recherche*, sono infatti molti quelli che, per ambizione, desiderio di piacere o semplicemente di indipendenza, feriscono, rinnegano o dimenticano i loro genitori. Per ricordare solo gli episodi più esemplari e stilizzati: Gilberte Swann baratta la sua ammissione tra i Guermantes con l'oblio completo – fino al cambio di nome – del padre; la figlia della Berma, per pagare i lussi della quale l'attrice, vera *mère Goriot*, si è rovinata la salute tornando in tarda età sulle scene, abbandona la festa organizzata per lei e si precipita, pungolata dal demone dello snobismo, alla più prestigiosa *matinée* Guermantes⁸.

⁸ Cfr. G. MACCHIA, *Proust e Dostoevskij*, in *Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, Torino 1997, pp. 165-80, in particolare pp. 168-69.

Il motivo trova il suo svolgimento perfetto quando viene completato (e complicato) dal tema, importantissimo in Proust, dell'ereditarietà e dell'atavismo; il che avviene regolarmente, in modi molto diversi ma ugualmente drammatici, quando si tratta di ebrei o di omosessuali. I legami degli ebrei con la famiglia e la razza sono alimentati dal rituale e visibili fin nell'aspetto fisico; e a quelli di loro che cercano l'integrazione sociale le regole del *monde* impongono in maniera tanto più imperativa di reciderli. Così Bloch, che lungo tutto il romanzo nutre per il padre una venerazione persino un po' ridicola, riesce a ottenere il successo mondano solo adottando uno pseudonimo che cancella ogni traccia delle sue origini. Nel caso degli omosessuali, l'eredità familiare non deve subire il ricatto delle leggi sociali, ma l'affronto di un desiderio individuale che sembra esserle – non da ultimo per la sua intrinseca sterilità – oltraggiosamente estraneo. Proprio questo è il nucleo del tema delle «matri profanate», che Proust evoca in *Sodoma e Gomorra* (III, p. 300) solo per lasciarlo da parte come meritevole di una trattazione specifica⁹.

L'unica vera profanazione inscenata dal romanzo è a dire il vero quella di un padre: Vinteuil. Ed è importante ricordare che nella celebre scena di Montjouvain la crudezza del gesto sadico è accentuata e insieme ridotta a una forma di “recitazione” dall'insistenza del narratore sulla profonda somiglianza tra il musicista e sua figlia: una somiglianza che si esprime nei gesti, nell'espressione del volto e soprattutto nella radicale bontà della giovane omosessuale, di cui molto tempo dopo apprenderemo che ha curato con amorosa dedizione, insieme all'amica, la pubblicazione delle opere del padre¹⁰. Sul versante dell'omosessualità maschile, il barone di Charlus sembra sfogare solo a parole, e sui parenti altrui, un'inclinazione peraltro molto pronunciata per i rituali profanatori. L'espressione del desiderio, diretta o indiretta, è in lui indissociabile dall'aggressività verso le famiglie. La prima manifestazione della sua inspiegabile “follia” è la frase con cui, a Balbec, rovescia improvvisamente la lode dell'amore del protagonista per la nonna in un invito volgare a tradirlo («Ma noi ce ne infischiamo della vecchia nonna, eh? Piccola canaglia!»: II, p. 126); l'attrazione per Bloch si esprime obliquamente attraverso la concezione esaltata di una pantomima

⁹ Cfr. A. COMPAGNON, «Quel fremito di un cuore cui si fa male», in *Proust tra due secoli*, Torino, Einaudi 1992, pp. 145-81.

¹⁰ Cfr. M. LAVAGETTO, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991, pp. 72-82.

sadica e antisemita nella quale il giovane ebreo dovrebbe picchiare padre e madre «come Davide Golia» (II, pp. 584-85); infine, egli si dichiara poco soddisfatto di uno dei ragazzotti della *maison* di Jupien, perché, pur frustandolo diligentemente a sangue, si dimostra in fondo così piattamente buono da «esprimere sentimenti di rispetto per la propria famiglia» (IV, p. 407). Ma l'assenza di gesti plateali non basta a proteggere la famiglia del povero barone dalla sua azione profanatrice; egli ha un bell'essere stato un figlio esemplare, e non essere capace di evocare la madre morta senza un tremito di commozione nella voce: ogni sua parola e ogni suo gesto di invertito, nella descrizione che ne fa Proust, sono un insulto alla sua memoria e un pervertimento della sua eredità. Secondo una visione in cui la perspicacia del biologo e del genealogista si fonde con il fatalismo religioso del poeta tragico, l'omosessualità di Charlus è una miscela perversa di tratti ereditari. Sulle sue labbra si deposita ogni tanto il sorriso fine di una bisnonna bavarese; la sua andatura sembra tradire il ricordo inconscio di un'ingombrante crinolina; e quando i tratti del suo volto di moschettiere si rilassano è impossibile non riconoscerci il «ritratto materno» (IV, p. 570). Ma naturalmente questa migrazione ereditaria trasforma le qualità in vizi: la femminilità in affettazione, la riservatezza in suscettibilità, l'amore romantico per un principe nella passione brutale per un controllore di omnibus.

E tuttavia, esattamente come la profanazione perversa di Montjouvain si rivelava illustrazione di una verità universale (quella della crudeltà che ognuno di noi mostra quotidianamente verso chi ama), così il caso apparentemente eccezionale di Charlus e dei suoi confratelli riceve la sua melodrammatica intitolazione proprio nel momento in cui il narratore ne rivela l'ampia esemplarità: «Del resto, si può separare interamente l'aspetto di M. de Charlus dal fatto che i figli, non assomigliando sempre al padre, anche se non sono invertiti e cercano le donne, consumano nel loro volto la profanazione della loro madre?» (III, p. 300). Ragionamento che resterebbe un po' specioso se non fosse illuminato dalla vicina formulazione di una legge che riguarda addirittura il funzionamento complessivo della vita:

quella legge che vuole che la vita, nell'interesse dell'atto non ancora compiuto, sfrutti, utilizzi, snaturi, in una prostituzione perpetua, i lasciati più rispettabili, talvolta i più santi, qualche volta soltanto i più innocenti del passato (III, p. 299).

È il semplice fatto che ogni nuova individualità si costruisca a partire da elementi ereditati a rappresentare una «prostituzione»; il cammino stesso della vita sembra tracciare un percorso che allontana irrevocabilmente dalla santità e dall'innocenza. Naturalmente, questa legge non presuppone alcuna dialettica mitica di origine e decadenza, se non nel breve spazio di una vita umana: la santità è puramente retrospettiva, e ogni uomo può riconoscerla soltanto in quei genitori che ha “tradito” per il fatto stesso di non essere completamente identico a loro. E alla luce di questa legge acquista una sorta di esemplarità e di necessità anche un episodio dell'adolescenza del protagonista che sembrava da attribuire, ancor prima che alla sua amoralità, alla sua incredibile sventatezza: quello in cui, traducendo alla lettera la metafora della «prostituzione dei lasciati più rispettabili», egli regalava a un bordello i brutti mobili borghesi ereditati dalla zia Léonie.

Lo spettro del sacrilegio si riaffaccia all'inizio dell'episodio di Albertine. Accettando di venire ad abitare nella casa dei suoi genitori, la ragazza fa al protagonista una concessione che ricorda quella con cui, nella notte fatale di Combray, il padre aveva permesso alla madre di dormire accanto al figlio: «Tanto la vita, se deve una volta di più liberarci da una sofferenza che sembrava inevitabile, lo fa in condizioni diverse, talvolta opposte al punto che vi è quasi sacrilegio apparente a constatare l'identità della grazia concessa» (III, p. 520). E uno dei temi dominanti nella *Prigioniera* è proprio l'interrogativo sulla possibilità di trovare in nuove persone la consolazione di dolori antichi, e in particolare di sostituire l'amore materno con quello per un'altra donna. Questo romanzo spoglio e claustrofobico appare, di conseguenza, letteralmente gremito della presenza dei genitori: sia perché i piaceri e le angosce che vengono al protagonista da Albertine sono sistematicamente rapportati, come a un paradigma inevitabile, all'esperienza del bacio della buonanotte materno; sia perché è durante questa reclusione che egli, scoprendo quanto sia formidabile su di lui l'azione dell'eredità, si sorprende ad agire ripetutamente con la ragazza come i genitori e la nonna facevano con lui. Non stupisce allora che Albertine sia al tempo stesso amante, sorella, figlia, madre (III, p. 619), in una indistinzione affettiva che sembra promettere «una permanente provvista di dolcezza domestica, quasi familiare» (III, p. 567). E tuttavia l'illusione di una compresenza di affetti che annulli la distinzione tra impurità e purezza deve alla fine cedere il posto alla logica del conflitto e

dell'alternativa: nella quale Albertine può ottenere effimeri trionfi («Non permettevo più che in famiglia i miei genitori, chiamandomi anche loro “tesoro”, togliessero il pregio di essere uniche alle parole deliziose che mi diceva Albertine»: III, p. 583), ma è inevitabilmente destinata alla sconfitta. La comunicazione perfetta sperimentata con madre e nonna – il cui simbolo resta per tutto il romanzo la «diafanità musicale» che i piccoli colpi affettuosi della nonna conferiscono alla parete dell'hotel di Balbec (III, 501-502) – rappresenta un termine di paragone troppo esigente, e fa apparire tanto più angosciata l'impossibilità assoluta di penetrare nei pensieri di Albertine. E l'ossessione interpretativa indotta da questa opacità totale è portata ad appuntarsi su un passato che è immaginato a priori come l'esatto contrario dell'innocenza e della santità familiare – del resto Albertine, inconoscibile anche perché unico personaggio della *Recherche* a essere «senza padre né madre» (III, p. 557), non dichiara a un certo punto che a farle da madre è stata nientemeno che l'amica di Mademoiselle Vinteuil? È naturale allora che la fuga della ragazza chiuda un'esperienza che si è rivelata solo l'ennesimo, inevitabile “snaturamento” dell'eredità infantile; e che nell'atmosfera di convalescenza che segue la sua morte e il suo oblio, mentre le apparizioni del “mondo” si fanno sempre più rade e più cupe, si stagli con immutata nettezza la figura della madre, nella quale il passato familiare sembra conservarsi magicamente intatto.

L'eccezionalità della madre fra tutti i personaggi del romanzo si manifesta anche nell'abnegazione assoluta con cui essa accoglie e amministra i «lasciti» ereditari. All'opposto dei molti che uccidono metaforicamente le loro madri, lei garantisce alla propria una sopravvivenza spirituale dopo la morte; anziché profanare e prostituire la sua eredità in nome della libertà personale, le vota un culto perpetuo, che sembra esigere da lei la rinuncia completa alla propria individualità. Dopo la morte della nonna, la madre si trasforma letteralmente in lei: conserva come reliquie le sue abitudini di linguaggio e di pensiero, adotta interamente i suoi gusti letterari, si sforza di formulare su cose e persone il giudizio che lei avrebbe formulato. L'opposizione è diametrale rispetto ai Verdurin, i nemici giurati delle famiglie, nel cui *clan* «non appena uno era morto era come se non fosse mai esistito» (III, p. 288). Mentre che questa trasformazione rappresenti in qualche misura una vittoria sulla morte è confermato dal parallelo esplicito che Proust istituisce tra essa e il fenomeno della

successione nobiliare (III, pp. 165-66): in virtù del quale, ad esempio, la principessa di Guermantes è unica ed eterna, e sopravvive alle sue molteplici incarnazioni umane «ignara della morte, indifferente a tutto ciò che muta e ferisce i nostri cuori» (IV, p. 534). E non c'è bisogno di ricordare che proprio questa «placidità immemoriale» è all'origine dell'immenso prestigio che il protagonista attribuisce all'aristocrazia, il quale sopravvive – anche come fondamento estetico di una visione intimamente “genealogica” – alla constatazione della mediocrità personale dei suoi componenti.

Mentre la madre va perfezionando la sua ascetica trasformazione, il protagonista deve tuttavia prendere atto della propria incapacità a emularla. Lo sconvolgimento che gli deriva, a Balbec, dal prendere coscienza per la prima volta della morte della nonna è totale ma intermittente, e non resiste a lungo alla marea montante delle angosce e dei piaceri provocati da Albertine. Ciò non toglie che l'improvviso e violento ricordo della nonna sia avvertito dal protagonista come un'esperienza di verità assoluta, e che sia tra i pochissimi eventi che gli fanno intravedere quella via di salvezza che si preciserà soltanto alla fine del libro. Del resto, prepotentemente vero e anticipatorio era stato già, nei *Guermantes*, un altro episodio legato alla nonna: quello in cui, dopo un'assenza di pochi giorni, il dileguarsi del filtro dell'abitudine aveva sottoposto allo sguardo del narratore una visione in cui si materializzavano atrocemente l'incubo dell'estraneità e l'opera inavvertita del tempo (II, p. 440). Ma se lo sguardo straniato sulla nonna anticipava la lunga sfilata di volti “mascherati” dal tempo che si offre al protagonista nel corso della *matinée* Guermantes, l'esperienza prepotente del suo ricordo sembra celare, al contrario, il segreto della vittoria sul tempo. Il carattere involontario, il legame con una circostanza minuta, l'intensità allucinatoria: tutto avvicina l'«intermittenza» alle altre estasi che punteggiano la *Recherche*; e come quelle, del resto, essa si interrompe, per un difetto di energia spirituale del protagonista, prima di potergli rivelare il suo profondo legame con il segreto della creazione artistica. Ma la nonna non cessa di mandare segnali: e si direbbe proprio mandato da lei lo straordinario sogno in cui il narratore affronta una discesa agli inferi che è insieme la *nèkyia* di Ulisse (per Proust metafora privilegiata della creazione letteraria¹¹) e la “Discesa alle Madri” che nel

¹¹ Cfr. per esempio *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1971, p. 532.

Faust precede e rende possibile l'evocazione della storia passata. La profondità in cui scende Faust è un Nulla in cui si può trovare il Tutto, poiché le Madri simboleggiano la memoria, che può dare la vita, e forse l'eternità, a ciò che è morto¹²; di fronte all'emergere improvviso dell'immagine della nonna, il protagonista sperimenta come contraddizione la compresenza della vita e del nulla (III, p. 156), perché non sa ancora che essa sarà il fondamento della sua opera futura, di quel «libro» che nel corso del sogno la nonna si rallegra che egli si sia finalmente deciso a scrivere. Questi segnali sembrano dunque indicare una via diversa da quella seguita dalla madre con la sua sublime abnegazione; e l'inadempienza del protagonista al culto dei morti nasconde forse l'attesa che si precisi un modo diverso e più compiuto di praticarlo.

Nel *Tempo ritrovato* l'eredità e l'atavismo, che sono sempre stati per Proust categorie interpretative fondamentali, acquistano un enorme rilievo alleandosi al tema del Tempo. «A partire da una certa età, e anche se in noi si compiono evoluzioni diverse, più diventiamo noi stessi, più i tratti familiari si accentuano» (III, p. 256): l'ultimo romanzo della *Recherche* offre un'illustrazione sistematica di questa verità, producendo una casistica abbondante e via via sempre più angosciosa. I figli si trasformano nei loro padri, i dolci volti delle fanciulle prendono la fissità ossuta di quelli materni, i nobili liberali riscoprono l'orgoglio di casta, gli ebrei più laici e mondani diventano vecchi Shylock cultori delle tradizioni. In questo caso, il ritorno del passato familiare o razziale non ha nulla di consolante, perché si rivela al contrario uno strumento della progressione distruttiva del tempo. Le sue manifestazioni sono così penose perché comportano una riaffermazione della legge sull'illusione della libertà, il sopravvento della tipologia sull'originalità, la dissoluzione dell'individuo nella classe: invano le donne incalzate dal montare dell'eredità cercano di «restare in contatto con ciò che vi era di più *individuale* nel loro fascino» (IV, p. 524). È significativo che, contemporaneamente, anche i rappresentanti dell'aristocrazia, che al passato devono tutto il loro prestigio, sembrano per la prima volta schiacciati dal suo peso: il che si manifesta attraverso un ricorso insistito alla topica della degenerazione, che arriva a mobilitare, moltiplicando all'inverosimile i casi di inversione ereditaria, anche l'as-

¹² W. GOETHE, *Faust*, II, vv. 6251-52 e 6429-32.

sociazione tradizionale tra omosessualità e aristocrazia, tra sterilità di un vizio e tramonto inevitabile di una classe. «L'umanità», si può ben dirlo, «è molto vecchia» (III, p. 662). In questa fosca notte del mondo, è vero, viene ancora qualche luce dall'esempio della madre. La sua trasformazione in nonna, frutto di una «imitazione edificante e liberatrice» (III, p. 524), è apparentemente il contrario delle molte metamorfosi involontarie e degradanti che popolano la fine del romanzo. Eppure anch'essa ha per risultato un annullamento completo dell'identità: le lettere inviate al protagonista, ridotte a delicati *collages* di citazioni di Madame de Sévigné, ne sono un'immagine addirittura un po' caricaturale.

Il culto pietoso del passato non ha insomma un esito diverso dall'indipendenza recalcitrante e profanatrice. Esso, è vero, è infinitamente più morale, è anzi l'unica forma di morale possibile in questo mondo: ma si tratta di una morale estenuata, che ha il suo culmine nella sublimità di un annullamento che sembra anticipare quello operato dal tempo. Questo modello sembrava ancora praticabile a Jean Santeuil, eroe del romanzo giovanile di Proust, che trovava una malinconica pace con se stesso solo nell'orgoglio dell'eredità e nel sentimento di appartenenza alla continuità familiare («Jean era fiero di sentirsi così legato a suo padre, fiero di vedere che non era più un povero ragazzo tutto solo, ma che in lui esisteva qualcosa di più antico di lui, che lui esisteva al di fuori di sé»), arrivando a votare come avrebbe fatto il padre assente, contro le proprie idee, pur di provare l'emozione contenuta che dà «il sentimento della solidarietà e della tradizione»¹³.

Ma il narratore della *Recherche* non può non vedere i limiti di questa languida soluzione; egli sa che il ricatto ultimo del tempo toglie pertinenza alla distinzione tra culto della continuità e rottura sacrilega, e questa consapevolezza claustrofobica è lo sfondo e il presupposto della sua decisione di lasciare per sempre il mondo per cercare la salvezza nell'arte.

Una volta che il narratore ha guadagnato la sua posizione contemplativa, i condizionamenti ereditari perdono la loro forza terribile di alleati del tempo per ridursi a una fonte di quelle corrispondenze che fanno «il nutrimento e la gioia» (IV, p. 296) della sua conoscenza analogica. La scomparsa progressiva delle individualità è registrata con una specie di euforia

¹³ M. Proust, *Jean Santeuil*, Gallimard, Paris 1971, p. 857-58.

dal suo intelletto affamato di tipologie e di «essenze generali» (*ibid.*). Le leggi universali che determinano l'agire umano sembrano concedere una sovrana libertà a chi sa decifrarle. Il narratore non nasconde che questa salvezza solitaria comporta un atteggiamento essenzialmente strumentale verso le persone che hanno popolato la sua vita, e su cui ora si appunta il suo sguardo di zoologo o di botanico. E se solo madre e nonna sono sottratte a questo immenso erbario umano, se in questo «grande cimitero dove sulla maggior parte delle tombe non si possono più leggere i nomi cancellati» (IV, p. 482) i loro nomi sono invece perfettamente leggibili, non è solo in obbedienza al culto sacro dei morti. Ciò ha a che fare con l'analogia profonda tra la trasparenza di linguaggio che sopravvive miracolosamente in loro e la «comunicazione delle anime» (III, p. 763) che l'arte sembra rendere possibile; tra l'intatto passato che esse incarnano e il mondo di cui le opere d'arte sembrano dimostrare l'esistenza: un mondo integralmente morale, «fondato sulla bontà, lo scrupolo, il sacrificio» (III, p. 693), che gli artisti abbandonano nascendo alla vita terrena, ma che resta per sempre con loro, a guidarne l'opera, come eredità e ricordo.