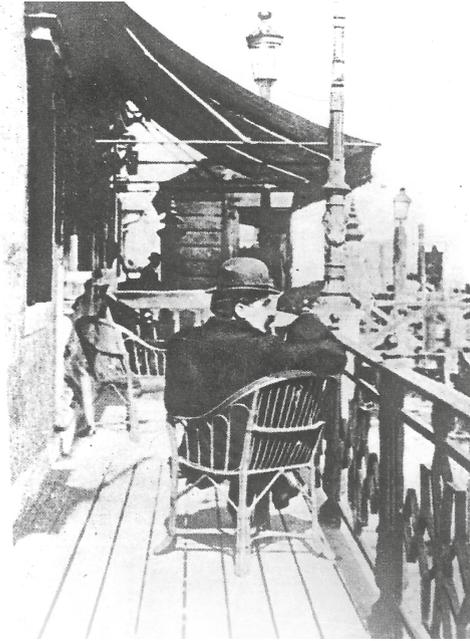


PROUST E VENEZIA

STEFANO TOFFOLO



Prélude

In *Jean Santeuil*, in *Contre Sainte-Beuve*, in alcuni saggi critici e, in particolare, nella *Recherche* di Proust, troviamo numerosi riferimenti - più o meno ampi, più o meno dettagliati - a Venezia (a luoghi e a edifici tipici della città come Palazzo Ducale, la Basilica di San Marco, il Battistero, la Piazzetta, le due colonne di San Teodoro, San Marco, le Zattere, la Giudecca, il Lido, le Gallerie dell'Accademia, San Giorgio Maggiore e San Giorgio degli Schiavoni, le isole di Murano, Burano, Torcello, San Lazzaro degli Armeni), e ai suoi grandi maestri della

pittura. Maestri veneziani di nascita (come Gentile e Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Jacopo Robusti “il Tintoretto”, Antonio Guardi o Giambattista Tiepolo), o a quelli appartenenti alla ‘scuola’ veneziana (come Giorgione, Tiziano, Veronese). Inoltre ci imbattiamo, prima o poi, in quelli che, pur essendo veneziani soltanto d’adozione, hanno subito il fascino della città (affascinando con le loro opere anche Proust), tanto da farne il centro o una tappa comunque essenziale della loro attività estetica e artistica (Ruskin) o anche solo artistica (Turner, Monet, Whistler). Il capolavoro di Proust è attraversato, innumerevoli volte, dall’idea e dalle immagini di Venezia, in tutta la sua amplissima estensione. La presenza della città lagunare, labirintica come la città orientale delle *Mille e una notte*, è un elemento fondamentale - come si scoprirà alla fine del grande romanzo - nella concezione del suo autore. E ciò non soltanto perché essa consente allo scrittore notevoli digressioni di carattere estetico sull’arte e l’architettura veneziana, o perché ne costituisca lo sfondo della sua relazione con Albertine, per trattare il tema dell’amore, della gelosia e dell’oblio o anche di altre passioni del Narratore. Venezia è importante anche - se non soprattutto - in quanto viene indicata ne *Le temps retrouvé* come una delle esperienze fondamentali nella scoperta della *memoria involontaria* che sola potrà condurre il protagonista a riflettere profondamente sul senso della vita, sul problema della creazione artistica e al suo lavoro di scrittore. Un città il cui nome e la cui importanza nella sua esperienza narrativa, e in parte vissuta, costituiva per lui un ‘sesamo’ meraviglioso. Come nel racconto arabo delle *Mille e una notte* - tante volte ricordato nella *Recherche* - la città costruita sulle acque, la città che John Ruskin aveva contribuito a fargli amare, la città di “diaspro e oro”, ha potuto spalancargli le porte del ricordo, del passato e della *salvezza*.

1. Soggiorno a Venezia

A Venezia Proust giungerà nel 1900, anno in cui muore John Ruskin: una fotografia lo ritrae seduto sulla terrazza dell’Hotel Europa, sul Canal Grande, con i baffi e un cappello alla Charlot e con lo sguardo rivolto, approssimativamente, in direzione della Basilica della Salute. L’Hotel

Europa & Regina è situato verso la fine della calle XXII Marzo, a poca distanza dalla chiesa di San Moisé, nei pressi della Piazza San Marco e del Teatro La Fenice. Al tempo in cui Proust vi giunse, aveva la sua sede presso il Palazzo Giustiniani, appartenente ad una delle più nobili e antiche famiglie veneziane. La celebre foto di Marcel Proust seduto sulla terrazza in legno sul Canal Grande, lo ritrae appunto qui, in questo albergo, non all'Hotel Danieli, al quale è stato spesso associato. Da questa posizione il grande Claude Monet, tanto apprezzato dallo scrittore, ritrasse alcune memorabili immagini di Venezia. Il 5 dicembre dell'anno precedente Proust scriveva a Marie Nodingler - la giovane scultrice cugina del suo amico musicista Reynaldo Hahn - confidandole, oltre che il peggioramento delle sue condizioni di salute, anche l'esaurirsi dell'ispirazione e l'annuncio di «un piccolo lavoro» su Ruskin. Il netto rifiuto da parte di quest'ultimo della separazione attuata dalla cultura moderna, per quanto riguarda le diverse forme di bellezza che ci è possibile incontrare nel corso della nostra esistenza, è soltanto uno dei temi che Proust sentirà affini alla propria sensibilità. In un primo tempo, le idee di Ruskin sulla relazione tra natura, genio e ispirazione sono quelle che maggiormente suscitano il suo interesse - unitamente alla rievocazione del mondo dell'infanzia presente nei primi capitoli di *Praeterita*; sarà l'architettura gotica, e in particolare le pagine sulla cattedrale di Amiens, ad affascinarlo e spingerlo a mettersi in pellegrinaggio verso i luoghi che lo scrittore inglese aveva più amato, seguendo l'itinerario suggerito da Ruskin. Amiens, che lo scrittore inglese definiva la «Regina delle Acque della Francia», grande «quasi come Venezia; e attraversata non da lunghe correnti di marea che sale e che scende, ma da undici bei corsi d'acqua dove vivono le trote [...]». Si chiedeva: «Perché questa sorgente d'arcobaleno scaturiva qui presso la Somme? Perché una piccola figlia di Francia poteva in questo modo dirsi la sorella di Venezia [...]?». La «Venezia di Piccardia», aggiungeva ancora Ruskin, non doveva il suo nome soltanto alla bellezza dei suoi corsi d'acqua, ma al carico che essi portavano. «Essa fu operaia, come la principessa adriatica, in oro e in vetro, in pietre, in legno e avorio [...]». Proust, da parte sua, in una nota di commento al primo capitolo della *Bibbia d'Amiens*, rilevava che - quando Carpaccio rappresentava una festa in città o voleva dare un'impressione di grande splendore - dipingeva tappeti spiegati alle finestre. Sottolineava, poi, che

in nessuno dei due grandi studi di Ruskin dedicati a Carpaccio (*Guida dell'Accademia di Belle Arti a Venezia* e nel *Riposo di San Marco, l'Altare degli Schiavoni*) egli aveva trovato questa osservazione: non si ricordava che ne parlasse nelle pagine consacrate al pittore veneziano in *Fors Clavigera*. Affascinato dalle cattedrali medievali, dai monumenti e non solo, si mette in viaggio e visita - dandone notizia a Émile Mâle - diverse città della Normandia: Caen, Bayeux, Balleroy, Dives. E sarebbe andato, così preannunciava, a Jumièges, Pont-Audemer, Lisieux, Saint-Georges-de-Borcherville, Falaise, Saint-Wandrielle. Progetta di andare a Cerisy-la-Forêt. Visita Amiens, Chartres, Reims, Rouen, Laon, Saint-Loup-de-Naud, Saint-Leu-d'Esserent e Senlis. A Emmanuel Bibesco scrive che, quando si sentiva in forze, andava a vedere ciascuna nel proprio «luogo lontano e sacro». Alla morte di Ruskin - avvenuta il 20 gennaio del 1900 - inviterà altri a fare altrettanto. Nei due saggi *John Ruskin* (pubblicato sulla «Gazette des Beaux-Arts» tra la primavera e l'estate del 1900) e *Ruskin à Notre-Dame d'Amiens* (apparso in aprile sul «Mercure de France») Proust evidenzia, tra l'altro, il delinarsi del sentimento della Bellezza come una vocazione: un termine, questo, che sarà più volte presente nell'ultimo volume della *Recherche*, *Le Temps retrouvé*. Stimolato dalla lettura delle *Pietre di Venezia*, Proust compirà il suo pellegrinaggio nella città più amata da Ruskin in compagnia della madre: ad attenderlo vi sono Marie Nordingler e Reynaldo Hahn, con i quali era giunta anche una zia. In una lettera inviata alla cugina di Reynaldo tra il 12 e il 13 aprile del 1907, Proust menziona ancora una volta il nome del saggista inglese: «sfogliando la poetica saggezza dei giorni». Se Marie era stata un prezioso aiuto nella traduzione delle *Pietre di Venezia* di Ruskin, con Reynaldo Proust vivrà una forte passione all'inizio della loro relazione, trasformata successivamente in una grande amicizia che durerà tutta la vita. Fu nel corso di un temporale che Marie si rifugiò con Marcel all'interno della Basilica di San Marco per leggergli dei passaggi di *The Stones of Venice* «d'une beauté appropriée» al contesto: nel suo ricordo, Proust ne fu stranamente commosso e come «soulevé d'extase». Tra il 30 settembre e il 4 ottobre del 1900, assaporando «il presentimento della bellezza», egli fa riferimento, nella corrispondenza, al previsto viaggio che, oltre a Venezia, potesse includere anche Padova e Verona. Vedremo più oltre che in *A la recherche du temps perdu*, lo scrittore si richiamerà - attraverso il racconto

del Narratore - ai *Vizi e alle Virtù* di Padova di Giotto, con intento chiaramente simbolico. In una prima versione, in questo passaggio, aveva pensato anche ad inserire un richiamo a Verona e all'isola di Torcello di Venezia. Si alzava alle dieci di mattina, osservando dalla finestra dell'Hotel Europa risplendere la luce intensa sull'angelo dorato del campanile di San Marco; attraversava frettolosamente la Piazza per raggiungere gli amici che lo attendevano e con i quali risaliva in gondola il Canal Grande, attraversando i piccoli canali e i rii. E ammiravano le opere dei grandi maestri veneziani alle Gallerie dell'Accademia. Al ritorno, Proust e i suoi amici prendevano una granita al caffè Florian o al Quadri. Guidato dal commento di Ruskin, Marcel studierà attentamente i capitelli del Palazzo Ducale, i mosaici di San Marco. Trascorrevano momenti indimenticabili («giorni beati», scriverà nella prefazione alla *Bibbia di Amiens* di John Ruskin) seduto accanto a Marie ad un tavolino di un caffè di Piazza San Marco, occupandosi alla correzione delle bozze di stampa di alcuni suoi articoli, osservando i piccioni che lui chiamava i «lillà del regno degli uccelli», come ricorderà la sua amica. In gondola con Marie e Reynaldo, Marcel visiterà alcune chiese, mentre la madre li attenderà affacciata al balcone dal caratteristico arco ogivale di parziale derivazione araba: tanto nel *Contre Sainte-Beuve* che in *Albertine disparue* ne troviamo una libera rievocazione. Quando il sole tramontava, i tre amici si ritrovavano per una uscita in gondola: Marcel e Marie ascoltavano Reynaldo intonare la canzone *La biondina in gondoleta* di Antonio Maria Lamberti o i versi di Alfred de Musset musicati da Charles Gounod: *Dans Venise la rouge / Pas un bateau qui bouge*; oppure quelli di Sully Prudhomme: *Au bord de l'eau*; o quelli di Paul Verlaine: *Clair de lune*, gli uni e gli altri musicati dal suo amatissimo Gabriel Fauré. All'amico compositore di origine venezuelana Marcel dedicherà un breve scritto, ricordando tra l'altro che Alphonse Daudet lo chiamava «la mia cara musica preferita». C'è una citazione indiretta su Reynaldo anche nella *Recherche* allorché il Narratore, in riferimento a Cottard, lo ricorda quando presenziava ai ricevimenti di Madame Verdurin in un'uniforme da colonnello dell'*Ile du Rêve*, «idillio polinesiano in tre atti», con libretto di Pierre Loti e musica, appunto, di Reynaldo Hahn. Dobbiamo a Reynaldo Hahn una delle più belle e significative testimonianze su Proust: a leggerla ci si rende conto della sua estrema sensibilità e di come le impressioni ricevute venissero poi rielaborate e sviluppate in quelle

«subtiles analyses» nelle quali Simone Weil vedeva chiaramente le tracce del mistico alla ricerca del senso più profondo e segreto delle cose, dell'asceta che compie la propria ricerca spirituale in direzione della «verità». E sarà proprio grazie a Venezia, e ad alcuni dei suoi luoghi eletti della spiritualità cristiana che - come vedremo - Proust ambienterà alcune delle scene più fortemente cariche di senso della sua vocazione di scrittore.

2. *Le pietre e i colori di Venezia*

Pittori moderni - Turner, Monet, Ruskin, Whistler...Proust: un filo rosso comune attraversa l'opera di questi grandi maestri della pittura, della saggistica, dell'estetica, della critica d'arte, del romanzo. Il filo rosso è Venezia, una *città-mito* che, ai loro occhi, rappresenta un concentrato di esperienze (visive, estetiche, storiche, simboliche) assolutamente decisivo all'interno del loro modo di sentire la vita e l'arte, del loro mondo espressivo e poetico. Uno studio dedicato ai rapporti tra Proust e Venezia può significare, quindi, non soltanto commentare i soggiorni veneziani dello scrittore e le pagine della *Recherche* dedicate a Venezia anche attraverso le opere di Turner, di Monet, di Ruskin (dagli acquarelli ai dagherrotipi ad alcune pagine delle *Pietre di Venezia*), le riproduzioni delle opere dei grandi maestri della pittura veneta menzionati nella *Recherche*, gli abiti di Mariano Fortuny, le immagini degli edifici, dei luoghi, del Battistero e della Basilica di San Marco ma, anche, comprendere i mille fili sottili che si intrecciano e dipanano nella costruzione dell'opera letteraria forse più grande di tutto il Novecento e tra le più grandi della storia della letteratura universale. Lo possiamo immaginare, durante il suo soggiorno veneziano, con la bombetta alla Charlot in testa e i baffi, inoltrarsi nelle piccole calli della città labirintica e che più di ogni altra gli ricordava *Le Mille e una notte*, come vedremo. E ammirare i grandi e piccoli edifici: Palazzo Ducale, Ca' d'Oro, Ca' Dario, l'Hotel Danieli, le case semplici di tradizione popolare, i piccoli rii. E studiare, come il suo 'maestro' Ruskin, le meraviglie della chiesa di San Marco, e i capitelli del Palazzo Ducale. E magari soffermarvisi a lungo, angolo estremo, verso il Ponte della Paglia: lì è raffigurata una scultura medievale che non lo avrà lasciato sicuramente indifferente. Non soltanto per la sua bellezza, ma anche

perché gli avrà ricordato - ci piace immaginare - le parole che egli stesso ebbe a scrivere, identificandosi con la figura di Noè. Avrebbe costruito il suo libro rigorosamente, minuziosamente, cercando di crearlo come un mondo, senza trascurare quei misteri che hanno la loro spiegazione, probabilmente, soltanto in altri mondi. Mondi il cui presentimento è ciò che ci emoziona di più nella vita e nell'arte: molti di questi libri, destinati a rimanere incompleti a causa della loro stessa ampiezza, rimarranno forzatamente *inachevés*. Non come una cattedrale avrebbe costruito il suo libro, ma - più semplicemente e più modestamente - come "une robe", come un vestito: 'architetto' e 'sarto' al contempo, quindi.

John Ruskin

Dai sogni adolescenziali alla lettura approfondita di John Ruskin (Londra 1819 - Brantwood, Lancashire, 1900), Venezia appare a Marcel come il luogo del *desiderio* da cui si diramano molteplici motivi e molteplici significati. Città a lungo sognata, ideale, e città vissuta, reale, da cui trarre ispirazione, spunto per l'elaborazione di una teoria della creazione artistica, della memoria involontaria attraverso la quale sarà possibile la "salvezza" dall'azione distruttrice del Tempo, dal perire delle cose e dal loro trasformarsi. Se John Ruskin - in *The Stones of Venice* - aveva criticato l'arte che alla verità religiosa o morale anteponeva la bellezza estetica, Marcel Proust - in *À la recherche du Temps perdu* - attribuirà all'arte un significato trascendente. A Ruskin Proust dedicherà approfonditi studi e importanti traduzioni. Non solo: alcuni aspetti delle teorie estetiche del grande scrittore e critico d'arte inglese lo influenzeranno profondamente, pur prendendo in un secondo tempo le distanze da quella che egli definirà l'*idolatria* ruskiniana. Con questa espressione Proust intendeva la subordinazione della verità e del sentimento morale al senso estetico, pur affermando l'opposto; la scelta delle dottrine non in quanto vere ma in quanto belle. Paradossalmente, afferma Proust, viene così a verificarsi che non vi è "una bellezza completamente falsa, perché il piacere estetico è precisamente quello che accompagna la scoperta di una verità". Ruskin ha avuto una grande influenza sul giovane Proust che dello scrittore inglese tradurrà, oltre alle celebri *The Stones of Venice* (1851-53), anche *The Bible of Amiens* (John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par M. Proust, Mercure de Fran-

ce, Paris, 1904) e *Sesame and Lilies* (John Ruskin, *Sésame et les lys. Des trésors des rois. Des jardins des reines*, traduction, préface et notes de M. Proust, Mercure de France, Paris, 1906). Ma non sono certo solo queste le opere che egli conosceva del saggista inglese. Nei suoi studi cita e fa riferimento anche ad altre pagine di Ruskin: quelle di *Modern Painters* (5 voll., 1843-1860), quelle - tanto care a Franck Lloyd Wright da indurlo a diventare architetto - di *The Seven Lamps of Architecture* (1849), dell'autobiografia di Ruskin, *Praeterita* (4 voll., 1885-89); di *The Queen of the Air, The two Past, Unto this Last* (1860), di *Val d'Arno* (1874), di *The Pleasures of England*, delle *Lectures on Architecture and Painting...* La Venezia di Ruskin ("la mia Venezia, come quella di Turner, era stata principalmente creata per noi da Byron", egli scriverà, nelle *Pietre di Venezia*) è soprattutto la Venezia medievale. Le concezioni estetiche che lo scrittore inglese aveva in merito all'arte veneziana sono piuttosto sorprendenti a nostro parere: la pittura a Venezia, a suo dire, iniziava "a grandi linee" nel Quattrocento e terminava nel Cinquecento. È la sua lettura del gotico che affascinerà Proust: una lettura fondata non sui valori strutturali, bensì su quelli decorativi e coloristici, espressione viva della creatività della società del Medioevo e di cui l'estetologo inglese rivaluterà il valore collettivo dell'attività artigianale. Ma anche la sua prosa e la concezione del significato *religioso* e *morale* dell'arte esaltato in *Modern painters* lascerà le sue tracce nel pensiero dell'autore della *Recherche*. La rievocazione che Ruskin aveva fatto della propria infanzia in *Praeterita* esercitò un notevole influsso e fascino sul giovane Proust. Sentivo, egli scriverà nel *Contre Saint-Beuve* "che Ruskin comprendeva una folla di cose che io non comprendevo, e che non amavo, e l'amore ch'egli nutriva per queste cose ne garantiva ai miei occhi la bellezza, ne aumentava il prestigio". Nel profondo saggio *In memoria delle chiese assassinate*, Proust cerca di stimolare nei suoi lettori lo stesso desiderio che gli era stato trasmesso dagli scritti ruskiniani: spingersi a visitare quei luoghi così ricchi di storia, arte e spiritualità che erano le cattedrali gotiche francesi. "Leggere" e comprendere le statue della cattedrale di Amiens, con la guida di Ruskin, era stata per lui un'esperienza eccezionale che lo aveva aiutato a comprendere la possibilità di una qualche forma di sopravvivenza, di "resurrezione" e di "salvezza" dall'azione distruttrice del tempo e dell'oblio, "Perché le parole del genio possono, altrettanto bene che lo scalpello, conferire alle

cose una forma immortale. Anche la letteratura è una ‘lampada del sacrificio’ che si consuma per illuminare i posteri”. Come nella *Recherche*, anche qui Proust pone tra virgolette un’espressione ruskiniana con la quale il critico inglese aveva titolato una parte del suo libro *Le sette lampade dell’architettura*. Se in Ruskin “lampada del sacrificio” indicava che ogni costruzione autenticamente gotica era originariamente una sorta di “offerta sacrificale alla divinità”, in Proust l’idea del sacrificio viene a connotarsi attraverso il rifiuto di ogni strumentalizzazione egoistica della bellezza, nella prospettiva dell’idea della decifrazione della bellezza e del sacrificio aperta ad una sensibilissima attenzione, tenerezza e cura per le creature e per le cose destinate alla caducità.

William Turner

È in *Modern painters* di Ruskin che troviamo acutissimi giudizi sull’arte dell’incisore, acquarellista e poi maestro della pittura ad olio Joseph Mallord William Turner (Londra 1775-1851). E non può passare inosservato il fatto che anche il nome di Turner ritorni a più riprese sia nella *Correspondance* che nella *Recherche*. Dopo il suo primo viaggio in Italia del 1819 (Venezia, Roma, Napoli furono le tappe di questa prima esperienza), Turner ritornò altre tre volte nella città lagunare, portando a termine alcune straordinarie vedute che ben riflettono il rapporto cromatismo-luminosità e spazio-luce, tema centrale dell’estetica della sua maturità. Tra le molte tele, ricordiamo qui di seguito almeno *Venezia dal Canale della Giudecca* (1840, Londra, Victoria and Albert Museum), *San Benedetto: veduta verso Fusina* (1840, Londra, Tate Gallery). Su Turner, Proust introduce qualche osservazione nei *Guermantes* e in *Sodoma e Gomorra*. In *Sodoma e Gomorra* troviamo un breve riferimento a Turner, in un passaggio in cui nomina anche Whistler, che Proust accosta - attraverso la voce del Narratore della *Recherche* - a Poussin e Montesquieu.

Claude Monet

Claude Monet (Parigi 1840 - Giverny 1926) - che fu influenzato non soltanto dal gruppo di Barbizon, da Jean-Baptiste-Camille Corot e da John Constable ma anche da William Turner - soggiornò a Venezia con la moglie Alice nel 1908: un anno, fondamentale per lo scrittore Proust. Monet rimane incantato dalla città lagunare, al punto da ritenerne im-

possibile la stessa raffigurazione: “trop beau pour être peint” (“troppo bello per essere dipinto”), come confiderà ad Alice Monet. Il Palazzo Ducale, Palazzo Contarini, Ca’ Dario, La Basilica della Salute, San Giorgio Maggiore...La Venezia, le *Venezie* di Monet, luminose, o avvolte nella luce autunnale possono aiutarci a raffigurarci anche la Venezia, le ‘Venezie’ di Marcel Proust.

Non a caso anche questo grande maestro del colore, dell’*impressione*, compare nell’epistolario e nella *Recherche*. Non a caso il Narratore dell’*opus magnum* di Proust attribuirà maggiore importanza all’impressione piuttosto che all’intelligenza, ai fini della conoscenza, nella sua ricerca della “verità”. Monet è in parte presente nella figura del pittore Elstir che almeno in una occasione Proust menziona in un riferimento a Venezia da parte del Narratore: Monet, la pittura di Monet, appaiono riflessi in parte in alcune opere di Elstir, come Proust sembra alludere in altri passi del suo romanzo. Mi riferisco ad alcuni riferimenti di carattere generale o a più specifiche allusioni all’estetica impressionista. La pittura innovativa del grande maestro del colore francese viene brevemente commentata per i nostri occhi con queste parole, ad esempio, in una passaggio dei *I Guermantes*: «Quella tal sera in cui, pur essendo malato, partivo per andare a vedere in un castello un quadro di Elstir, un arazzo gotico, era talmente simile al giorno in cui non avevo potuto fare a meno di prendere il treno per Venezia, o a quello in cui ero andato a sentire la Berma, o ero partito per Balbec, che fin d’ora presentivo che l’oggetto attuale del mio sacrificio mi avrebbe lasciato indifferente entro poco tempo, che avrei potuto, allora, trovarmi a brevissima distanza senza andare nemmeno a vedere quel quadro e quegli arazzi per i quali avrei affrontato adesso tante notti insonni». Un’allusione a Monet e alla sua produzione di opere con soggetto Venezia, mi sembra si possa cogliere anche in una passaggio dell’ultimo volume di *À la recherche du temps perdu*: Come Elstir amava vedere incarnata dinanzi a sé, nella moglie, la bellezza veneziana che spesso aveva dipinto nelle sue opere, io trovo la scusa di essere attratto da un certo egoismo verso le belle donne capaci di recarmi sofferenza [...].

James Whistler

Altro pittore che Proust menziona nelle sue lettere e nella *Recherche* è l’americano James Abbott McNeill Whistler (Lowell, Massachu-

setts, 1834 - Londra 1903). Lo scrittore francese ammirava molto questo artista che dipinse delle splendide "Venezie" ed ebbe, peraltro, una controversia legale con Ruskin. Nel 1879 la London Fine Arts Society accettò la proposta di Whistler di realizzare una serie di acqueforti. Partì per Venezia il mese di settembre, trovando alloggio in stanze a buon mercato; l'iniziale previsione di rimanervi per tre mesi venne modificata, prolungando di gran lunga il suo soggiorno di altri undici mesi e portando a termine anche alcuni delicati pastelli. A Venezia il pittore americano modificò ulteriormente la propria firma, aggiungendo al simbolo della farfalla anche quello dello scorpione. Attorno alla metà del 1860 la firma di Whistler era caratterizzata soltanto dalle sue iniziali, ispirato in questa scelta dal modo in cui i maestri vasai orientali usano firmare le loro opere. Con il tempo, egli modificò le sue iniziali nella forma di una farfalla. Infine, quando giunse a Venezia, attorno alla metà degli anni '60 dell'Ottocento, vi fu un ulteriore cambiamento. Mentre stava lavorando a delle incisioni, Whistler infilzò uno scorpione su un bulino. Osservando l'insetto muoversi in tutte le direzioni, ebbe l'idea di unire la forma della coda dello scorpione con quella della farfalla. La controversia tra i due artisti fu dovuta al fatto che, nel 1877, Whistler partecipò alla prima mostra della Grosvenor Gallery di Londra. Ruskin, in un suo scritto, ironizzò sul valore delle opere dell'artista americano, influenzando l'opinione pubblica inglese in senso negativo. Whistler procedette per vie legali, vincendo la causa. Intorno alla metà del 1860 la firma di Whistler era caratterizzata soltanto dalle sue iniziali, ispirato in questa scelta dal modo in cui i maestri vasai orientali usano firmare le loro opere. Quando Whistler cominciava a passare di moda in Francia, Proust non mutò parere sul valore della sua produzione pittorica: «Se la persona che ha dipinto le Venezie in color turchese, le Amsterdam in color topazio, le Bretagne in color opale [...] non è un grande pittore, vuol dire che, grandi pittori, non ce ne sono stati mai», scriverà Proust difendendolo così, decisamente, dai suoi detrattori.

3. Venezia nella Recherche: antichi maestri e luoghi della città

«[...] i libri si comportano come le cose:
il modo come si aprono, la grana della carta,
possono avere serbato in sé un ricordo
del modo in cui allora immaginavo Venezia
e del desiderio che avevo di andarci [...]».
Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*.

Venezia nella Recherche

Come in una partitura di Wagner, *À la recherche du temps perdu* ha i suoi *Leitmotiv*, le sue *idées fixes*, i suoi motivi fondamentali. Venezia è senza dubbio uno dei principali temi dello straordinario capolavoro di Proust: un tema già presente nel *Jean Santeuil*, in *Les plaisirs et les jours*, in *Contre Sainte-Beuve* ma che attraversa la *Recherche* - dall'inizio alla fine - con intenti che non sono esclusivamente di carattere estetico o di generale richiamo. Dei luoghi di Venezia che Marcel Proust ricorda nella *Recherche* alcuni sono tra i più celebrati in tutto il mondo, amati dai visitatori di ogni paese, altri sono semplici canali e rii senza nome. Inoltre, molti sono i riferimenti ai grandi maestri della pittura veneta, maestri che Proust ha conosciuto sicuramente attraverso le sue visite alle Gallerie dell'Accademia e quelle ad alcune chiese della città ma che, anche, avrà certamente in parte potuto ammirare attraverso alcune pubblicazioni di storia dell'arte francesi. Inoltre, attraverso John Ruskin, possiamo ulteriormente immaginarlo sollecitato all'approfondimento di alcune opere, in particolare di Vittore Carpaccio. Certamente Proust nomina (ma, appunto e essenzialmente: nomina!) anche altre città italiane nel corso del suo amplissimo racconto, ma è indubitabile che - fin dall'inizio - sia la città lagunare quella che egli ha avvertito come essenziale, indispensabile allo sfondo, insieme descrittivo, culturale e situazionale, di molte delle sue pagine. Luoghi, edifici, sculture, personaggi, quadri dei maggiori maestri veneziani dell'architettura e della pittura, servono spesso a Proust per osservazioni più o meno dirette a tali opere oppure per mettere in relazione luoghi, edifici, sculture, personaggi, quadri di una certa realtà con quella della città lagunare. Venezia come ricordo delle fantasie dell'infanzia quindi, del desiderio dell'adolescenza e del vissuto della ma-

turità. E della vocazione di scrittore, come vedremo più avanti. Venezia è ancora maggiormente presente, e lo è in rapporto a tutta la *Recherche*, in *Albertine scomparsa*. Il motivo del desiderio domina le pagine di questo romanzo. La Venezia che viene qui rievocata è la Venezia dei palazzi di “porfido e diaspro”, del Canal Grande e della Piazzetta, di San Giorgio Maggiore, di Rialto, dell’Arsenale, del Palazzo Ducale con quella sua “forma cubica”, delle colonne che Marcel dice essere “come quelle del palazzo di Erode”, dei pilastri di San Giovanni d’Acqui, dei cavalli disposti “sul balcone di San Marco”. Notizie storiche su questi luoghi celeberrimi ed emblematici della civiltà veneziana, Proust ne avrà facilmente trovate nelle diverse pubblicazioni disponibili in lingua francese, oltre che grazie alla lettura del ‘suo’ Ruskin, di cui stava traducendo alcune parti delle *Stones of Venice* anche a Venezia. Il Canal Grande, con il suo ponte di Rialto prima in legno - com’è raffigurato dal Carpaccio e costruito successivamente, nel XVI secolo, in pietra - lo scrittore lo avrà attraversato almeno un paio di volte nel corso del suo soggiorno veneziano. Gli elementi orientali di Venezia spingono il protagonista a vedere se stesso come una nuova Sherazade, la ragazza delle *Mille e una notte* che - per poter sopravvivere - è costretta a inventarsi ogni notte un nuovo racconto. Tiziano, Veronese, Carpaccio, Turner, Whistler: sono questi i pittori che troviamo menzionati nel penultimo volume della *Recherche*. Anche l’autore delle *Pietre di Venezia* viene evocato attraverso una chiarissima allusione autobiografica di Proust, allorché Marcel si prepara ad uscire con la madre, portando con sé dei quaderni sui quali avrebbe annotato alcune riflessioni relative a un lavoro che stava facendo su Ruskin: la sua traduzione, appunto, di *The Stones of Venice*.

4. *Antichi maestri e luoghi della città*

Le Gallerie dell’Accademia

Questa storica istituzione veneziana - che Proust menziona più volte nel suo grande romanzo - ha un passato davvero memorabile. Tiziano è il grande pittore veneziano a cui viene fatta allusione in relazione ad un disegno che il protagonista Marcel non nomina ma di cui viene detto che ha per sfondo la laguna: a quale opera del maestro cadorino pensava Proust

quando scriveva quelle righe? Più preciso è invece un riferimento al ritratto di *Maometto II* di Bellini: Gentile Bellini, aggiungiamo noi. In questo primo volume veniamo a sapere che la nonna di Marcel è convinta - come Ruskin - che le opere d'arte siano costituite di più piani sovrapposti, per cui in una Venezia di Tiziano si può ritrovare una laguna di William Turner. Troviamo così anticipata quella che sarà l'esperienza fondamentale del Narratore: la possibile 'resurrezione' attraverso l'arte. La nonna del protagonista privilegia quei paesaggi che un quadro può eternare; il quadro, analogamente, dovrà essere riprodotto in una stampa per garantirsi la sopravvivenza. Il celebre e grande dipinto di Gentile Bellini *La processione in Piazza San Marco*, con la sua grande facciata ricoperta parzialmente di mosaici, consente di proporre un'ulteriore dimostrazione della sopravvivenza dell'opera d'arte: il maestro veneziano, raffigurando nel suo telerò la Venezia del suo tempo, ne ha permesso la permanenza nella rappresentazione pittorica. I pittori veneziani - da Paolo Veneziano a Giovanni Bellini, da Carpaccio a Giambattista Tiepolo - hanno dato vita ad una tradizione che, pur con contatti più o meno evidenti con altre realtà, è inequivocabilmente e inconfondibilmente veneziana. Come possiamo osservare da questo capolavoro dell'arte, il maestro ha raffigurato con grande forza rappresentativa la Venezia dell'epoca: è assente solo la Torre dell'Orologio, semplicemente perché non era stata ancora costruita! In *Dalla parte di Swann* vi è un passaggio in cui il Narratore della *Recherche*, dopo aver citato il deterioramento dell'*Ultima Cena* di Leonardo, accenna al motivo del regalo, 'arte' non semplice da realizzare. E, ancora, allude ad un lavoro di uno dei suoi più celebri maestri quando immagina la città lagunare: l'idea che si era fatto di Venezia grazie ad un disegno di Tiziano che si presumeva avesse «per sfondo la laguna, era certamente molto meno esatta di quella che mi avrebbero dato delle semplici fotografie». Nello stesso primo volume della *Recherche* troviamo due riferimenti ad un busto del Doge Loredan che Proust attribuisce ad Antonio Rizzo. Il Narratore, dopo averci informati sulla tendenza di Swann a voler ritrovare nella pittura dei maestri non soltanto i caratteri generali della realtà che ci circonda, ma ciò che sembra al contrario meno suscettibile di generalizzazione, riporta come esempio i tratti individuali dei volti che conosciamo: «così nelle fattezze di un busto del Doge Loredan di Antonio Rizzo, la prominente degli zigomi, l'obliquità delle sopracciglia, in una parola una perfetta somiglianza con il suo

cocchiere Rémy; sotto i colori di un Ghirlandaio, il naso di M. de Palancy; in un ritratto del Tintoretto, l'attaccatura dei primi peli dei favoriti nella grassezza della guancia, il profilo del naso, la penetrazione dello sguardo, il gonfiore delle palpebre del dottor du Boulbon». Qualche pagina più oltre ritroviamo un altro riferimento allo stesso ritratto. Proust può accostare colori e suoni, sensazioni visive e tattili appartenenti a 'mondi' contrapposti, all'arte di autori, epoche e estetiche alquanto lontane nel tempo e nei contenuti, come Richard Wagner e Vittore Carpaccio:

«I suoi occhi rilucevano d'azzurro come una pervinca impossibile a cogliersi e che tuttavia mi avesse dedicato; e il sole, minacciato da una nuvola, ma irradiando ancora con tutta la sua forza sulla piazza e sulla sagrestia, dava un incarnato di geranio ai tappeti rossi ch'erano stati distesi a terra per la solennità, e sui quali avanzava sorridente la signora di Guermantes, e aggiungeva alla loro lana un velluto roseo, un'epidermide luminosa, quella forma di tenerezza, di seria dolcezza nella pompa e nella gioia che caratterizzano certe pagine del Lohengrin, certe pitture del Carpaccio, e fanno intendere come Baudelaire abbia potuto definire "delizioso" il suono della tromba».

Nonostante gli storici dell'arte continuino anche attualmente a definire "tromba" lo strumento a cui allude Proust, si tratta più precisamente di un oboe dalmata, come si può evincere osservandone attentamente l'imboccatura che presenta la caratteristica *ancia* degli strumenti a fiato della famiglia del clarinetto e dell'oboe. Altri riferimenti diretti a Tiziano, a Giorgione, e indiretti ad alcune pagine delle *Stones of Venice* di Ruskin e a situazioni e luoghi di Venezia, caratterizzano le riflessioni del protagonista in questo primo volume della *Recherche*. Quando si ripeteva, attribuendo un così grande valore a ciò che avrebbe visto, che Venezia «era la "scuola del Giorgione, la dimora del Tiziano, il più completo museo di architettura civile del Medio Evo"», si sentiva felice. Un nuovo indiretto richiamo a espressioni ruskiniane si trovano nelle righe in cui il Narratore, descrivendo la nobiltà delle tinteggiature del sole di primavera di azzurro cupo e di smeraldo sul Canal Grande, venendo a frangersi

«ai piedi dei dipinti del Tiziano, potevano rivaleggiare per ricchezza di colori con questi. [...] ci si poteva svegliare l'indomani mattina nella città di

marmo e oro, “irradiata di diaspro e lastricata di smeraldi”. Così, essa e la città dei gigli non erano solamente quadri fittizi da poter offrire alla propria immaginazione ma esistevano a una certa distanza da Parigi, distanza che bisognava assolutamente superare se si voleva vederle, in un certo punto determinato della terra e in nessun altro, in una parola erano assolutamente reali. [...] le due città regine, di cui avrei dovuto, con la più emozionante delle geometrie, iscrivere le cupole e le torri nel piano della mia vita. Ma mi stavo semplicemente avviando verso l’ultimo stadio della gioia».

Una miracolosa disincarnazione viene a prodursi nel protagonista, immerso nell’atmosfera di sogno racchiusa nell’atmosfera marina e indicibile, simile a quella che si produce nei sogni, e nel nome stesso di Venezia, attraverso allusioni a espressioni di John Ruskin, lette in *Le pietre di Venezia*:

«La raggiunsi, finalmente, (avendo soltanto allora la rivelazione che nelle calli sciabordanti, arrossate dal riflesso degli affreschi del Giorgione, non avrebbero passeggiato come, malgrado tanti avvenimenti avevo continuato a immaginare, gli uomini maestosi e terribili come il mare, con le loro armature dai riflessi bronzei sotto le pieghe del mantello color sangue, ma che, forse, avrei potuto essere io, la settimana prossima, la vigilia di Pasqua, a Venezia, il minuscolo personaggio che, in una grande fotografia di San Marco che mi avevano prestata, il fotografo aveva ritratto con la bombetta davanti al portale), quando sentii mio padre dire: Deve fare ancora freddo sul Canal Grande, farai bene a mettere in ogni caso in valigia il cappotto d’inverno e la giacca pesante».

Il nome di Venezia appare anche nel secondo volume della *Recherche*. Un primo riferimento, in *All’ombra delle fanciulle in fiore*, si trova nell’analisi delle molteplici impressioni suscitate nella memoria e, in particolare, da quelle della Sonata del compositore Vinteuil. Il Narratore osserva che non solo non riusciamo a cogliere subito le opere davvero rare ma che di ogni una di esse, come appunto la Sonata per violino e pianoforte di Vinteuil, si afferrano in un primo momento le parti che hanno meno valore. Di modo che, egli continua, si ingannava pensando che l’opera non potesse più riservargli niente (e che era il motivo per cui rimase a lungo senza ascoltarla) dal momento che Madame Swann gli aveva suonato la

frase più famosa. Gilberte, per fare un confronto anche con l'arte pittorica dopo quella più generica della scultura, aveva l'aria di un «ritratto ancora poco somigliante di Madame Swann che il pittore, per un capriccio di colorista, avesse fatta posare semitravestita da veneziana per recarsi a un ballo in maschera». Se ai suoi genitori Venezia sembrava troppo lontana e troppo eccitante per le sue febbri, era più facile e meno stancante andare a soggiornare a Balbec. Cominciava del resto a trovare in esse questo o quel piacere in cui Gilberte non entrava per nulla. I cieli cupi di Parigi vengono assimilati a quelli che si possono osservare nei quadri di Andrea Mantegna o di Paolo Veronese e dentro la propria anima. A quali quadri pensava lo scrittore? Per Mantegna si potrebbe immaginare il *San Sebastiano* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, databile tra il 1450 e il 1470 per alcuni critici, per altri anche successivamente. La paternità dell'opera è certificata da una scritta in greco sul pilastro a sinistra del Santo. Simile al successivo *San Sebastiano* custodito a Parigi, raffigura il santo trafitto dalle frecce del martirio e legato a una colonna; attorno, frammenti di sculture e di elementi architettonici antichi; sullo sfondo, osserviamo una città, forse Verona; nella nuvola in alto a sinistra del dipinto si può individuare la sagoma di re Teodorico a cavallo. Per Veronese ci sembra di poter supporre - realisticamente - lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, che egli può aver visto alle Gallerie dell'Accademia. Si tratta della tela centrale di un complesso iconografico inizialmente collocato nella chiesa di Santa Caterina, nel Sestiere di Cannaregio di Venezia:

«Bisogna abbandonare qualsiasi speranza di rientrare a dormire nella propria casa una volta che si sia presa la decisione di entrare nell'antro appestato, attraverso il quale si accede al mistero, in uno di quei grandi capannoni a vetrate, come quello della stazione di Saint-Lazare, dove andai a prendere il treno per Balbec, e che dispiegava al di sopra della città sventrata uno di quegli immensi cieli crudi e gravidi di minacce che si vanno drammaticamente accumulando, simili a certi cieli di una modernità quasi parigina del Mantegna o del Veronese, sotto i quali non poteva compiersi che qualche evento terribile e solenne come una partenza in treno o l'erezione della Croce».

Ritornano alcune immagini suggerite dalle opere di Carpaccio, in particolare dalla *Leggenda di Sant'Orsola*, attualmente nelle Gallerie

dell'Accademia. L'immagine che ci viene commentata può essere pienamente apprezzata a mio avviso se si ha dinnanzi lo splendido telero di Vittore Carpaccio della Gallerie dell'Accademia: un capolavoro della storia dell'arte nel quale alla perfezione della raffigurazione dei diversi elementi e soggetti descritti, corrisponde un diffuso senso di poetica raffigurazione della Venezia quattrocentesca:

«C'erano giostre sull'acqua, come qui vengono generalmente date in onore di qualche ambasciata, simili a quelle che il Carpaccio ha rappresentato nella *Leggenda di Sant'Orsola*. Le navi erano massicce, costruite come architetture, e parevano anfibiae, come Venezie minori in mezzo all'altra, quando, ormeggiate per mezzo di ponti volanti, rivestite di raso cremisi e di tappeti persiani, portavano donne vestite di broccato color ciliegia o di damasco verde, vicinissimo ai balconi incrostati di marmo policromo, di dove altre donne si piegavano per guardare nei loro abiti dalle maniche nere a spacchi bianchi stretti di perle o adorni di merletti. Non si sapeva più dove finiva la terra, dove incominciava l'acqua, che cosa era ancora il palazzo e che cosa era già la nave, la caravella, la galea, il Bucintoro. [...] Ma dicono che un artista di Venezia, Fortuny, ha ritrovato il segreto della loro fabbricazione [delle stoffe] e che tra qualche anno le donne potranno passeggiare in broccati altrettanto sontuosi di quelli che Venezia ornava, con disegni d'Oriente, per le sue patrizie».

E ritorna di seguito anche il nome di uno dei Bellini che, anche se non viene specificato se sia Jacopo, Gentile o Giovanni, è a quest'ultimo, ai piccoli angeli che ha raffigurato ai Frari che deve aver pensato quando Proust scrive: «E questo strumento più variato esse lo suonavano con le loro labbra, con quell'applicazione, quell'ardore degli angioletti musici di Bellini che sono anch'essi un dono esclusivo della giovinezza». Proust allude qui al *Trittico dei Frari* che raffigura il tema della *Madonna in trono col Bambino e Santi* collocandoli in tre pannelli. I due angioletti suonano un piccolo liuto soprano e un piccolo flauto dolce, avvolti anch'essi, come tutti i personaggi (Maria e il Bambino; San Nicola, San Pietro, San Benedetto, San Marco) in una calda luce dorata che tutto avvolge. A quest'opera guardava Albrecht Dürer quando, quasi quarant'anni dopo, raffigurò in alcuni suoi lavori alcune coppie di santi. Le belle ed eleganti donne, «graziose *yachtswomen*», che fanno una breve apparizione

in questo secondo volume della *Recherche*, e le gare di *yacht*, vengono paragonate alle descrizioni festose di Paolo Veronese e di Vittore Carpaccio. La città nella quale Veronese e Carpaccio avevano dipinto le loro opere, disse il pittore Elstir al protagonista del romanzo, avevano raffigurato feste in parte nautiche e imbarcazioni la cui bellezza consisteva frequentemente nella loro imponenza e nella loro complessità. Nel primo volume de *Le côté de Guermantes* Proust riprende, riadattandola, una citazione di Ruskin da Virgilio per mostrare il disprezzo non dichiarato di Swann nei confronti dei Guermantes. Una moneta veneziana, ingrandita dal procedimento fotografico per assecondare il frivolo desiderio di gloria genealogica dei Guermantes, assurge a vuota rappresentazione delle cartoline riproducenti opere di Giotto, regalate a Marcel qualche anno prima. Come anche in altri romanzi del ciclo, Proust utilizza anche una metafora musicale, accostando «una ultima nota di luce indefinitamente tenuta sui canali come per effetto di qualche *pedale* ottico» ai riflessi dei palazzi di Venezia e un richiamo alle opere di Beethoven dedicate all'arciduca Rodolfo, accostandole, a loro volta, alle rappresentazioni di personaggi nelle opere di Carpaccio. *En passant* ritroviamo in questo volume anche il nome di Bellini. Al contrario, in *La prigioniera*, Proust ricorre spesso a elementi e personaggi legati a Venezia: dai disegni antichi presenti negli abiti di Mariano Fortuny (qui e in altri luoghi menzionato sempre solo con il cognome), ai «magnifici vestiti delle contemporanee di Carpaccio e Tiziano», agli uccelli simbolo della morte e della resurrezione raffigurati sulle volte di San Marco, alle figure dei romanzi di Dostoevskij accostate alle cortigiane del Carpaccio; ai raffronti di Swann tra le donne conosciute e quelle dei quadri di Luini, ritrovandone il modo di vestire e i gioielli in un quadro di Giorgione. A quale opera del maestro di Castelfranco stava pensando lo scrittore francese? Aveva forse in mente *Giuditta con la testa di Oloferne*? Se così fosse, allora lo scrittore francese si deve essere ricordato di averlo visto riprodotto in qualche opera sulla pittura veneta. Il dipinto, infatti, databile attorno al 1499, si trova attualmente nello State Hermitage Museum di San Pietroburgo. Delle opere di Giorgione - che la critica d'arte di fine Ottocento e primo Novecento attribuiva al maestro di Castelfranco - non pare egli possa aver visto nulla a Venezia che raffiguri figure femminili con gioielli. Nella lunga digressione compiuta dal Narratore sulla diversità tra il *Settimino* di

Vinteuil e la sua precedente composizione, la *Sonata*, ci viene spiegata la diversità tra le due opere del musicista. Al trionfo del motivo gioioso del Settimino egli non avverte più - come nella Sonata - un richiamo quasi inquieto lanciato in un cielo vuoto, ma una «gioia ineffabile che sembrava venire dal paradiso». La gioia che gli procura il Settimino è tanto diversa da quella della Sonata quanto «potrebbe esserlo un angelo dolce e grave del Bellini, che suoni una tiorba, da qualche arcangelo del Mantegna, vestito di scarlatto, che suoni una buccina»: richiamo di una gioia *ultraterrena* che non avrebbe mai più dimenticato. Ora, in questo punto, Proust compie un errore che gli si può facilmente perdonare, dal momento che gli stessi musicologi - nel tentativo di chiarire l'etimologia e le caratteristiche organologiche dello strumento a pizzico definito «tiorba» - sono spesso stati tratti in inganno. Lo strumento venne infatti costruito verso la metà degli anni Ottanta del XVI secolo - probabilmente proprio a Venezia - e non può quindi essere corretta la sua inclusione in un dipinto di Giovanni Bellini. Forse egli voleva riferirsi al liuto, strumento, questo sì, presente frequentemente nelle opere del maestro veneziano. Oppure alla lira da braccio, visibile nella *Pala di San Zaccaria* di Giovanni Bellini. Morfologicamente, *chitarrone* e *tiorba* possono essere confusi con l'arciliuto ma la loro caratteristica peculiare è di avere le prime due corde all'ottava bassa anziché acuta come nel liuto, liuto attiorbato e arciliuto. La prima, grandiosa pala - originariamente collocata in una cappella della chiesa di San Giobbe - si trova attualmente in una sala delle Gallerie dell'Accademia, accanto all'altra pala di Vittore Carpaccio che, a sua volta, originariamente si trovava nella stessa chiesa di San Giobbe. Carpaccio è di nuovo menzionato nel secondo volume della *Recherche*, accanto a Tiziano e poi all'arte dell'attrice Berma, nella quale aveva liberamente fuso tratti di Réjane, Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. Avrebbe provato la stessa estasi che il giorno in cui da una gondola fosse stato condotto «ai piedi del Tiziano dei Frari o del Carpaccio di San Giorgio degli Schiavoni». Poi, di seguito:

«Un Carpaccio a Venezia, la Berma in Phèdre, capolavori d'arte pittorica o drammatica che il prestigio loro attribuito rendeva così vividi in me, vale a dire così inscindibili, al punto che, se fossi andato a vedere dei Carpaccio in una sala del Louvre o ad ascoltare la Berma in un qualche lavoro di cui non avessi mai sentito parlare, non avrei più provato lo stes-

so delizioso sbigottimento nell'aver finalmente sotto gli occhi l'oggetto inconcepibile ed unico di innumerevoli miei sogni».

In *La prigioniera*, come abbiamo anticipato, Proust accosta e contrappone le due opere del compositore Vinteuil a due opere di Andrea Mantegna e Giovanni Bellini, non senza lasciar trasparire una tensione spirituale dovuta alla possibilità della musica di richiamare gioiosamente altri 'mondi':

«Alla fine il motivo gioioso [del Settimino] trionfò; non era più un richiamo quasi inquieto lanciato in un cielo vuoto, era una gioia ineffabile che sembrava venire dal paradiso, una gioia tanto diversa da quella della Sonata quanto potrebbe esserlo un angelo dolce e grave del Bellini, che suoni una tiorba, da qualche arcangelo del Mantegna, vestito di scarlatto, che suoni una buccina. Sapevo che quella nuova sfumatura della gioia, quel richiamo verso una gioia ultraterrena, non l'avrei mai dimenticato. Ma si sarebbe realizzata per me?».

Ritorna anche il maestro veneziano più studiato e citato da Proust: Vittore Carpaccio, questa volta accostato alle figure dei romanzi di Fedor Dostoevskij. Il grande scrittore russo, attraverso la propria tormentata visione morale, venne a sostituire in qualche modo la figura di Ruskin nell'immaginario proustiano e impresse alla coscienza più innocente presente nel giovanile e abbandonato romanzo *Jean Santeuil*, una svolta irreversibile.

«Ebbene, questa nuova bellezza resta identica in tutte le opere di Dostoevskij (tipica quanto una donna di Rembrandt), con il suo volto misterioso la cui avvenente bellezza si trasforma all'improvviso, come se fino a quel momento avesse recitato la commedia della bontà, in un'insolenza terribile (benché nel fondo sembri piuttosto buona) non è forse sempre la stessa, sia che si tratti di Nastasja Filippovna che scrive lettere d'amore ad Aglaja dicendole che la odia, oppure in una visita assolutamente identica a quella - e anche a quella in cui Nastasja Filippovna insulta i genitori di Ganja - di Grušenka, tanto gentile con Ekaterina Ivanovna quanto questa l'aveva ritenuta terribile, che poi, di colpo, svela la sua cattiveria insultando Ekaterina Ivanovna (sebbene Grusenka, in fondo sia buona?). Grušenka, Nastasja, figure altrettanto originali e misteriose non soltanto delle cortigiane del Carpaccio, ma della Betsabea di Rembrandt».

Il barone di Charlus, afferma il Narratore in *Sodoma e Gomorra*, era consapevole della sua appartenenza ai Guermantes e di occupare un posto privilegiato in quella festa. Non si tratta soltanto di orgoglio: «la stessa parola “festa” evocava, per l’uomo dotato di senso estetico, la sensazione di lusso, di curiosità che costui potrebbe provare se questa festa avesse luogo non in casa di persone di mondo ma in un quadro del Carpaccio o del Veronese».

Il titolo *Le cortigiane* del dipinto di Carpaccio, parte di una iconografia più ampia, fu dato da Ruskin: oggi la critica d’arte, sulla base della identificazione del soggetto, definisce l’opera con *Le due dame*. Si tratta della parte inferiore in una tavola la cui parte superiore (*Caccia in laguna*) è attualmente custodita presso il Getty Museum.

Carpaccio e Fortuny

Tra i grandi pittori veneti Carpaccio era quello che Proust conosceva probabilmente meglio di ogni altro, avendo trascorso intere giornate a San Giorgio degli Schiavoni e davanti agli splendidi teleri del ciclo di Sant’Orsola, custoditi attualmente alle Gallerie dell’Accademia. Nella corrispondenza del 1916 il nome del maestro veneziano ritorna più volte, segno evidente che lo scrittore intendeva raccogliere informazioni utili per le pagine della *Recherche*, dedicate a Venezia, ad Albertine e al motivo della sopravvivenza dell’arte, come vedremo. Aveva inoltre tradotto tutto ciò che Ruskin aveva scritto su questo grande maestro della pittura veneziana del Rinascimento. Nel periodo in cui raccoglieva materiali e informazioni da inserire nella *Recherche*, non passava giorno nel quale non guardasse delle riproduzioni di Carpaccio. Si muoveva, quindi, su un terreno piuttosto familiare. In una lettera a Maria de Madrazo Proust chiedeva se, per caso, avesse conoscenza che a Venezia c’erano dei quadri - avrebbe voluto averne anche il titolo - in cui fossero dipinti mantelli, degli abiti a cui Fortuny si era ispirato, o avesse potuto farlo. Ne avrebbe cercato la riproduzione per vedere se avesse potuto ispirare anche lui. Il ricordo che aveva delle opere di Carpaccio viste a Venezia nel 1900 gli era così vivo da rendere superflua la proposta tanto di Maria de Madrazo quanto di madame Straus, moglie del celebre autore della *Carmen* George Bizet, di fargli vedere un mantello autentico di Mariano Fortuny: ne aveva già preso visione e la cosa non gli sarebbe stata necessaria. Gli sarebbe stato utile avere qualche opera su o di Fortuny, qual-

che indicazione precisa su un certo abito; chiedeva se l'artista spagnolo avesse mai fatto delle scarpe. A Maria de Madrazo chiede, inoltre, se le risultasse che Fortuny avesse usato per le sue vestaglie il motivo degli uccelli accoppiati che si abbeverano a una coppa e che sono così frequentemente raffigurati nei capitelli bizantini della Basilica di San Marco. La connotazione religiosa che originariamente caratterizza questo motivo di provenienza orientale, si integra così con quello più puramente erotico della relazione tra Marcel e Albertine: arte orientale, arte veneziana, esperienza sentimentale vengono in tal modo a fondersi in una somma di esperienze simboliche e culturali che veicolano anche in senso della relazione amorosa che, nei suoi momenti più forti, ha come sfondo la città lagunare. A questo possiamo aggiungere anche un richiamo a John Ruskin. L'artista e scrittore inglese, in *The Stone of Venice*, aveva chiarito la differente simbologia sottesa alle diverse raffigurazioni dei due pavoni. Quando i due animali si abbeverano alle fontane, si alludeva alla resurrezione, quando bevono ai fonti battesimali si intendeva alludere alla nuova vita che il battesimo dona a chi diventa cristiano. Anche in questo, quindi, Proust appare strettamente dipendente dalle osservazioni di Ruskin. In *La prigioniera* vi è un tripudio di termini e di colori: dall'azzurro «scintillante e dorato» del Canal Grande, al «rosa Tiepolo», al «blu e oro» della vestaglia di Fortuny. Opere di Giambattista Tiepolo che Proust potrebbe aver avuto modo di osservare si trovano sia alle Gallerie dell'Accademia sia in alcune chiese della città, oltre che in terraferma. Grazie ai mosaici di San Marco, gli uccelli nella Basilica rievocano nel Narratore le vetrate colorate della chiesa di Combray e gli uccelli raffigurati negli abiti di Fortuny si ricollegano a loro volta ai motivi ornamentali presenti nei quadri del Carpaccio. Cristo, in qualche modo, risorge attraverso l'iconografia dei mosaici di San Marco. Memore degli studi dell'eminente storico dell'arte religiosa francese Émile Mâle, Proust vuole suggerirci, con queste analisi, che esperienze sensoriali e suggestioni della memoria possono divenire al contempo *forma* e *contenuto*. Come Carpaccio ha eternato il suo tempo attraverso le sue opere, così Fortuny (attraverso i suoi abiti che ricordano motivi veneziani) ci fa rivivere nelle sue stoffe le immagini del grande pittore veneziano, salvandone in qualche modo dall'oblio il costume del suo tempo. Il dipinto che l'abito ha evocato amplifica l'immagine dell'arte veneziana, producendo una dupli-

ce metafora: gli abiti di Fortuny acquistano, così, la valenza di immagine di un'immagine. Ed è, questa idea, precisamente la concezione affascinante sviluppata da Mâle nei suoi lavori sull'arte e l'architettura sacra: la trasmissione accidentale dell'arte religiosa per mezzo di una prassi che religiosa non è. Secondo Émile Mâle nella scultura dell'arte sacra francese sono presenti alcuni motivi decorativi dei tessuti provenienti dall'Islam e da Bisanzio: l'aquila a due teste, ad esempio, e i pavoni intrecciati, che Proust menziona più volte nella *Recherche* come simbolo della resurrezione. L'illustre studioso francese aveva scoperto che una bandiera strappata al nemico in battaglia era stata custodita erroneamente in una chiesa, confondendola in tal modo con una reliquia sacra e funzionando, così, come reliquiario di un elemento artistico. Ancora: vetrate di chiese e pavimenti in mosaico avevano la loro derivazione nei motivi decorativi dei tessuti che provenivano dall'Oriente. Proust, che conosceva bene l'opera di Mâle e con il quale era tra l'altro in corrispondenza, deve essersi ricordato di tutto questo nella sua teoria della memoria involontaria e dell'esperienza sensoriale: perché possa essere garantito il valore estetico dell'esperienza originaria e la sua sopravvivenza, è necessario che essa muoia. Gli abiti o le vestaglie che indossava Madame de Guermantes, erano quelli che sembravano maggiormente corrispondere a un'intenzione determinata, essere dotati di un significato speciale, fatti da Fortuny su antichi disegni veneziani. Incerto se a renderli così particolari fosse il loro carattere storico o piuttosto «l'assoluta esclusività di ogni capo per cui l'atteggiamento della donna che lo indossa, mentre vi attende o sta chiacchierando con voi, assume un'importanza straordinaria, come se quell'abito fosse il risultato di una lunga riflessione e quella conversazione si staccasse dalla vita quotidiana alla stregua di una scena di romanzo». Gli abiti d'oggi - per il Narratore - non hanno «altrettanto carattere, a eccezione di quelli di Fortuny, fedelmente antichi ma fortemente originali, facevano apparire come una scenografia, ma con maggior forza, poiché bisognava immaginarla, la Venezia tutta satura d'Oriente dove sarebbero stati indossati, di cui erano, più che una reliquia nel reliquiario di San Marco, evocatori del sole e dei turbanti, il colore frammentato, misterioso e complementare». E, ancora, il Narratore si sofferma sulle vestaglie di Fortuny: si erano alla fine decisi per «una blu e oro, foderata di rosa che era ormai pronta». Ne

aveva ordinato altre cinque, alle quali Albertine aveva rinunciato. Se non aveva mai visto Venezia, la sognava però continuamente: da quella vacanza di Pasqua, quando, ancora bambino, avrebbe dovuto passarvi qualche giorno, «da prima ancora attraverso le incisioni di Tiziano e le fotografie di Giotto» che gli aveva regalato Swann a Combray. La vestaglia di Fortuny che Albertine indossava quella sera gli sembrava simile all'«ombra tentatrice di questa invisibile Venezia», interamente ricoperta «di motivi arabescati come Venezia, come i palazzi di Venezia nascosti, alla maniera delle sultane, dietro un velo traforato di pietra, come le rilegature della Biblioteca Ambrosiana, come le colonne i cui uccelli orientali che simboleggiano alternativamente la morte e la vita, si ripetevano nello scintillio della stoffa, di un blu intenso che via via che il mio sguardo vi penetrava si mutava in oro malleabile, attraverso quelle stesse trasmutazioni che, all'avanzare delle gondole, cambiano in metallo fiammeggiante l'azzurro del Canal Grande». Osservava che le maniche erano «foderate di un rosa ciliegia così tipicamente veneziano che viene chiamato rosa Tiepolo». Baciava allora Albertine una seconda volta, stringendo contro il suo cuore «l'azzurro scintillante e dorato del Canal Grande e gli uccelli accoppiati simbolo di morte e di resurrezione». Non percepiva più il ricordo di antiche sensazioni, ma di un antico desiderio, risvegliato ancora di recente dalla vestaglia blu e oro di Fortuny, che distendeva davanti ai suoi occhi un'altra primavera, «una primavera non più frondosa ma improvvisamente spogliata dei suoi alberi e dei suoi fiori da quel nome» che aveva appena pronunciato:

«Venezia; una primavera decantata, ridotta alla sua essenza, che esprime l'allungarsi, il riscaldarsi, il graduale sbocciare dei suoi giorni con la fermentazione progressiva non di una terra impura ma di un'acqua vergine e azzurra, primaverile pur senza corolle, e che potrebbe rispondere al mese di maggio soltanto con dei riflessi, da esso lavorata, e con esso in perfetto accordo nella nudità radiosa e fissa del suo scuro zaffiro».

Carpaccio, pittore al quale, quando non lavorava in San Marco, rendevano più volentieri visita, aveva rischiato un giorno di riaccendere il suo amore per Albertine. Vedeva «per la prima volta il Patriarca di Grado mentre esorcizza un posseduto». Segue a queste considerazioni una

successione di impressioni, di immagini, di correlazioni tra pittura e musica (un'opera di Richard Strauss), che si accumulano l'una dopo l'altra. Constatiamo che all'occhio di Proust non sono certo sfuggiti particolari, dettagli di edifici e di personaggi, che Carpaccio aveva inserito nei diversi teleri del suo ciclo dedicato a Sant'Orsola. Rimirando lo splendido cielo incarnato e violetto contro il quale si stagliano gli alti camini incrostati, la cui forma svasata e il rosso sbocciare dei tulipani fa pensare a tante Venezie di Whistler, lo sguardo del Narratore si posa poi sul Ponte più celebre di Venezia, simbolo tra i più noti al mondo - assieme al Campanile di San Marco, alla chiesa e al Palazzo Ducale - e sui personaggi raffigurati nel telero di Carpaccio, spingendo l'osservazione fino a quelli in secondo piano, collocati dal pittore a sinistra, sulla "Riva del Vin". Il suo sguardo andava dal vecchio ponte di Rialto in legno a quel Ponte Vecchio del XV secolo ai Palazzi di marmo ornati di capitelli dorati, e ritornava al Canal Grande

«dove le barche sono portate da adolescenti con giacche rosa e berretti piumati, del tutto simili, tanto da confonderli, a quel certo personaggio che rappresenta il Carpaccio in quella splendida *Leggenda di Giuseppe*, di Sert, Strauss e Kessler».

Non è raro, in Proust, trovare accostamenti tra le diverse forme di espressione artistica. Pittura e musica, anche in questo passaggio, risultano accostate in un contesto descrittivo che evidenzia l'attenzione dello scrittore per i particolari pittorici presenti nelle opere commentate. Infine, prima di lasciare il quadro, i suoi occhi ritornano sulla riva dove abbondano scene della vita veneziana dell'epoca. Osservava la scena a sinistra, affollata di personaggi il cui sguardo è rivolto in varie direzioni; personaggi in primo piano, sulla balaustra e sullo sfondo, presso il ponte di Rialto:

«il barbiere che asciugava il suo rasoio, il negro che reggeva il suo barile, la conversazione dei mussulmani, dei nobili signori veneziani in ampi abiti di broccato, damasco, in toque di velluto rosso», quando d'un tratto sente nel cuore «una lieve trafittura».

Il commento del Narratore coglie infine un'analogia tra le stoffe dei giovani della Compagnia della Calza e quelle realizzate da Mariano Fortuny. Riconosce nel mantello posato sulle spalle di uno dei giovani della Compagnia della Calza, dai ricami di oro e perle che disegnano sulle maniche o sul colletto l'emblema dell'allegra confraternita alla quale erano affiliati, il mantello che Albertine aveva indossato per venire in carrozza scoperta con lui a Versailles.

Guardi

Nell'ultimo volume della *Recherche*, leggiamo un ulteriore riferimento alle esperienze estatiche della memoria involontaria e di questo luogo sacro di Venezia, per passare in una pagina successiva al confronto tra Parigi e Venezia. In *Il tempo ritrovato* viene nominato, per la prima volta, uno dei più grandi pittori del Settecento, il Guardi. Ma a quale dei due Guardi alludeva l'autore della *Recherche*: Antonio o Francesco? Dipinti che raffigurano la chiesa della Salute ce ne sono diversi, infatti. A volte sono opera di Francesco, a volte di Antonio, a volte vengono attribuiti ad entrambi. A quale veduta di Venezia raffigurante la celebre chiesa costruita da Baldassarre Longhena si sarà voluto richiamare Proust nel suo romanzo?

«Poi, in un crepuscolo che accende intorno alle torri del Trocadero un ultimo bagliore rendendole del tutto simili alle torri glassate dei vecchi pasticciari, la conversazione prosegue nella carrozza che deve condurci in quei Conti dov'è la loro abitazione, il cui legittimo proprietario sostiene essere l'antica sede degli Ambasciatori di Venezia, e dove ci sarebbe un fumoir di cui Verdurin mi parla come di una sala trasportata tale e quale, alla maniera delle *Mille e una notte* da un celebre palazzo di cui mi sfugge il nome, una sala con un pozzo sulla cui bordura è raffigurata una incoronazione della Vergine, che Verdurin sostiene essere del miglior Sansovino, e che ora servirebbe ai loro invitati per gettarvi la cenere dei loro sigari. E, in fede mia, quando arriviamo in un glauco e soffuso chiaro di luna, simile a quelli che avvolgono Venezia nella pittura classica, e contro il quale il profilo della cupola dell'Institut fa pensare alla Chiesa della Salute nelle tele del Guardi, ho un po' l'illusione di essere sul Canal Grande».

Tiziano

La tradizione veneziana della lavorazione del vetro viene in qualche modo fatta rivivere attraverso il riferimento ad un bicchiere veneziano che il Narratore si trova davanti. Il primo pittore veneto menzionato da Proust nella *Recherche* è, come abbiamo visto, Tiziano Vecellio: ed anche l'ultimo ad esser ricordato nell'ultimo volume, nelle pagine conclusive. E, ciò, non è forse del tutto casuale: come nell'avverbio da cui tutto il grande romanzo aveva avuto inizio (*Longtemps*) è in parte contenuto l'ultimo termine, quello che chiude la *Recherche: le Temps*. In questo ultimo volume della *Recherche*, troviamo due richiami all'arte del maestro veneto. Ancora una volta Proust si serve della pittura veneziana per paragonarne alcuni contenuti, alcuni effetti o caratteristiche singolari, per confrontarla con altre realtà:

«Passi ancora che, in un museo, la sala che susciterà l'impressione della massima eleganza, dopo i grandi dipinti del Rinascimento, sia quella dove c'è il ritratto della piccola borghese ridicola che io, se non l'avessi conosciuta, davanti a quel quadro avrei sognato di poter avvicinare nella realtà, nella speranza di apprendere da lei i segreti più preziosi dell'arte del pittore, che la sua tela non mi rivelava e il cui sontuoso strascico di velluto e merletti è un pezzo di pittura paragonabile ai più belli del Tiziano».

Il nome di Tiziano chiude e apre ogni riferimento alla città che più di ogni altra ha avuto spazio e significato nel romanzo della memoria e del tempo. Quest'ultima volta Proust collega una affermazione dello scrittore Maurice Barrès alla posizione isolata dell'artista nella società a lui contemporanea:

«Fin dall'inizio della guerra M. Barrès aveva detto che l'artista (Tiziano nella fattispecie) deve innanzitutto servire la gloria della sua patria. Ma non può servirla che da artista, vale a dire solo a condizione, quando studia le leggi dell'arte, compie le proprie esperienze e fa sue le scoperte delicate quanto quelle della scienza, a condizione di non pensare ad altro - neppure alla patria - che alla verità che gli sta dinanzi, e che costituisce tutto il pregio dell'opera».

Tiepolo

La 'voce' della critica di Ruskin al turismo di Venezia contenuta nelle pagine di *Le pietre di Venezia* riecheggia nei commenti ironici di Bloch in un passo di *All'ombra delle fanciulle in fiore*. E, di nuovo, il linguaggio di Ruskin caratterizza la descrizione di Albertine e delle sue amiche, viste come angeli del Bellini. In questo volume della *Recherche* troviamo anche l'unico riferimento al Tiepolo: Proust ricorda il grande maestro veneziano elencando una serie di colori che ne caratterizzano la pittura, pur senza specificare un'opera di Giambattista. Vi è un profluvio di colori che appaiono ai suoi occhi mentre commenta la vestaglia dell'amante di Swann:

«Anche Odette andava a prepararsi benché io avessi protestato che nessun abito da passeggio valeva lontanamente la meravigliosa vestaglia di crêpe de Chine o di seta, rosa antico, ciliegia, rosa Tiepolo, bianca, malva, verde, rossa, gialla, a tinta unita o a disegni con la quale Madame Swann aveva pranzato e che andava a togliersi.[...] E in quelle giornate ancora fredde, i miei antichi desideri di partire per il Mezzogiorno e Venezia venivano risvegliati da quelle sale dove una primavera già avanzata e un sole ardente stendevano riflessi violacei sulle Alpile rosa e infondevano una cupa trasparenza smeraldina al Canal Grande. [...] Madame de Villeparisis [...] Fu contenta che la nonna apprezzasse una collana che si intravedeva sotto il vestito. Era nel ritratto di una sua bisavola, dipinto dal Tiziano e che non era mai uscito dalla famiglia. Con questo si era sicuri che si trattava di un Tiziano autentico. Se faceva cattivo tempo, andavano a un concerto a teatro e poi a far merenda in una sala da tè».

Se si fosse inoltrato nella chiesa di San Polo avrebbe allora alzato gli occhi e fissato sicuramente lo sguardo su una notevole opera del Tiepolo: *l'Apparizione della Vergine a San Giovanni Nepomuceno*, oltre che due importanti tele di Jacopo Tintoretto: *Assunzione della Vergine* e la seconda *Ultima Cena*. Ancora colori, nel commento delle ultime giornate invernali, quindi. Giornate invernali, ancora fredde, nelle quali gli antichi desideri del protagonista del romanzo sono da Proust collegati da una parte ad elementi meteorologici (primavera, sole) e coloristici

(rosa, smeraldo), dall'altra a soggetti familiari (la mamma) e artistici (Tiziano).

La Basilica dei Frari: Bellini e Tiziano

Inoltrandosi nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Proust ha certamente ammirato - oltre all'*Assunta* del Vecellio - anche il *Trittico dei Frari* di Giovanni Bellini. Il grande pittore veneto raffigura il tema della Madonna in trono col Bambino e Santi collocandoli in tre pannelli. Si sarà soffermato a lungo a contemplare, all'interno della piccola sagrestia aggiunta nella seconda metà del Quattrocento, il *Trittico* di Giovanni Bellini del 1488, raffigurante la *Vergine con bambino i Santi e due angeli musicanti* («i piccoli angeli musici»), e la grandiosa *Assunta* di Tiziano («il Tiziano dei Frari», come familiarmente Proust la ricorda nella *Recherche*), datata 1518. Al *Trittico* di Giovanni Bellini Proust si richiama in una pagina di *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*:

«E questo strumento più variato esse lo suonavano con le loro labbra, con quell'applicazione, quell'ardore degli angioletti musici di Bellini che sono anch'esse un dono esclusivo della giovinezza».

Le Zattere

Venezia e Padova vengono ricordate in una riflessione sulle persone che si sono ammirate nella propria infanzia: un padre, un professore, un compagno. Alfred de Musset, Leconte de l'Isle e Paul Claudel sono i tre poeti francesi il cui nome viene chiamato in causa, in rapporto all'evoluzione del gusto del Narratore. E Proust riporta il testo di una poesia nella quale si fa riferimento a San Basilio alle Zattere, il lato estremo di questa lunghissima fondamenta di Venezia, agli antipodi della chiesa della Salute e che si affaccia sul Canale della Giudecca. Le Zattere vennero così chiamate perché in questa zona approdavano appunto le *zattere* cariche di legname. Così commenta il Narratore a proposito del testo di Paul Claudel:

«un compagno più avanti di noi (ciò che Bloch era stato per me) che disprezza il de Musset dell'Espoir en Dieu quando a noi piace ancora, e, quando noi saremo arrivati al vecchio Leconte o a Claudel, lui andrà in estasi»

Il Lido e la Giudecca

Prosegue, il Narratore, citando alcuni versi tratti dalle *Poésies Nouvelles* di Alfred de Musset:

di tutte le Nuits non ricorda che: Au Havre, devant l'Atlantique, / A Venise, à l'affreux Lido / Où vien sur l'herbe d'un tombeau Mourir la pale Adriatique»

Il viaggiatore che non voglia ritornare a casa privo di un'esperienza unica, deve assolutamente recarsi al Lido di Venezia, centro cittadino e balneare reso famoso tra l'altro dall'indimenticabile racconto di Thomas Mann, *Morte a Venezia* e dal non meno indimenticabile e omonimo film di Luchino Visconti. Il racconto di Thomas Mann avrebbe probabilmente intrigato lo scrittore francese, se lo avesse potuto leggere... Ma non di questo parliamo ora! Sarebbe una impresa destinata a dare pochi frutti rintracciare diverse allusioni all'isola del Lido nella *Recherche*, al di là del riferimento che abbiamo più sopra riportato. Ruskin fa qualche cenno al Lido in *The Stones of Venice*, alla fine del capitolo dedicato al palazzo Ducale.

Il ponte di Rialto

Troviamo un passaggio interessante di richiamo al simbolo tra i più noti al mondo della città di Venezia in una pagina di *Albertine scomparsa*. Proust utilizza, come fa sovente nel suo romanzo, un richiamo ad un'opera d'arte della tradizione veneta, per esprimere uno stato d'animo o una spiegazione di una qualche sua analisi. Dopo aver rimirato nel *Patriarca di Grado mentre esorcizza un posseduto*, per la prima volta, lo «splendido cielo incarnato e violetto contro il quale si stagliano quegli alti camini incrostati, la cui forma svasata e il rosso sbocciare dei tulipani fa pensare a tante Venezie di Whistler», il suo sguardo

«andava dal vecchio ponte di Rialto in legno a quel Ponte Vecchio del XV secolo ai Palazzi di marmo ornati di capitelli dorati, e ritornava al Canal Grande dove le barche sono portate da adolescenti con giacche rosa e berretti piumati, del tutto simili, tanto da confonderli, a quel certo personaggio che rappresenta il Carpaccio in quella splendida *Leggenda di Giu-*

seppe, di Sert, Strauss e Kessler. Infine, prima di lasciare il quadro i miei occhi ritornarono sulla riva dove abbondano scene della vita veneziana dell'epoca. Osservavo il barbiere che asciugava il suo rasoio, il negro che reggeva il suo barile, la conversazione dei mussulmani, dei nobili signori veneziani in ampi abiti di broccato, damasco, in toque di velluto rosso, quando d'un tratto sentii nel cuore una lieve trafittura. Nel mantello posato sulle spalle di uno dei giovani della Compagnia della Calza, riconoscibile dai ricami di oro e perle che disegnano sulle maniche o sul colletto l'emblema dell'allegre confraternita alla quale erano affiliati, ravvisai il mantello che Albertine aveva indossato per venire in carrozza scoperta con me a Versailles, la sera in cui ero lontano dal sospettare che appena quindici ore mi separavano dal momento in cui lei se ne sarebbe andata da casa mia. Sempre disponibile ogni qualvolta le avevo chiesto di uscire, quel triste giorno, che nella sua ultima lettera doveva definire "due volte crepuscolare perché scendeva la notte e noi stavamo per lasciarci", si era gettata sulle spalle un mantello di Fortuny che l'indomani aveva portato con sé, e che non era mai ricomparso in seguito nei miei ricordi. Ora quel geniale figlio di Venezia l'aveva copiato proprio da quel quadro di Carpaccio, l'aveva staccato dalle spalle del giovane della *Compagnia della Calza* per gettarlo sulle spalle di tante parigine che certo ignoravano, come me del resto fino adesso, che il modello esisteva in un gruppo di gentiluomini, in primo piano, nel quadro del *Patriarca di Grado*, in una sala dell'Accademia di Venezia. Avevo riconosciuto tutto, e quel mantello dimenticato, avendomi reso, per guardarlo, gli occhi e il cuore di colui che sarebbe andato quella sera a Versailles con Albertine, mi pervase per un istante di una vaga sensazione, ben presto dissipata, di desiderio e malinconia».

Il Canal Grande

Nulla suscita più emozione nel protagonista della *Recherche* delle piccole calli di Venezia, preferite alla vista del Canal Grande. Ma troviamo anche il nome di Wagner e di due sue celebri opere: *L'anello del Nibelungo* e i *Maestri cantori di Norimberga*. Compositore apprezzatissimo da Proust, Wagner soggiornò a Venezia dopo la metà dell'Ottocento: una delle sue abitazioni fu proprio il palazzo Fortuny, in campo San Beneto. Madame de Cambremer afferma di avere

«orrore dei tramonti, sono romantici, fanno melodramma. Per questo detesto la casa di mia suocera con le sue piante del Mezzogiorno. Vedrete, ha l'aria di un giardino di Montecarlo. Preferisco la vostra sponda. È più triste, più sincera, c'è un sentierino da dove non si vede il mare. Nei giorni di pioggia c'è solo fango, è tutto un mondo. Come a Venezia, detesto il Canal Grande e non conosco niente di più emozionante di certe piccole calli. Comunque è una questione di atmosfera».

Proseguendo nelle sue analisi, il Narratore pone in relazione la musica di Richard Wagner e l'arte del vetro di Venezia. Di sera usciva da solo, inoltrandosi nei quartieri non visti, nel reticolo di stradine e di calli, come fosse stato un personaggio delle *Mille e una notte*. Raramente gli capitava di non poter scoprire qualche piazza sconosciuta e spaziosa, di cui nessuna guida, nessun viaggiatore gli aveva mai parlato. Alla sera, sopra le case, vedeva «alti camini svasati ai quali il sole dona i rosa più vivi, i rossi più chiari» e, sopra le case, gli sembrava vedere fiorire tutto un giardino con sfumature così varie che si sarebbe detto «piantato sulla città, il giardino di un appassionato di tulipani di Delft o di Haarlem». L'indomani, partiva alla ricerca della sua «bella piazza notturna», seguendo calli che si assomigliavano tutte e si rifiutavano di dargli la benché minima indicazione, se non smarrirlo ancora di più. Qualche volta, un vago indizio che credeva di riconoscere, gli faceva supporre che avrebbe visto comparire «nella sua clausura, solitudine e silenzio la bella piazza esiliata». E, a quel punto, qualche genio cattivo che aveva assunto l'aspetto di una nuova calle, lo faceva tornare indietro, riconducendolo bruscamente al Canal Grande. Poiché non ci sono grandi differenze tra il ricordo di un sogno e il ricordo di una realtà, finiva per chiedersi se non si fosse originato durante il suo sonno, «in un cupo frammento di cristallizzazione veneziana, quella strana fluttuazione che offriva, alla prolungata meditazione del chiaro di luna, una vasta piazza circondata da romantici palazzi». Il sole continuava a calare sul mare e sua madre, che non doveva esser molto lontana dalla stazione, ben presto sarebbe partita. Sarebbe rimasto solo a Venezia, solo con la tristezza di saperla in pena per lui, a causa sua e senza la sua presenza per consolarlo. Accadeva in modo simile anche per i palazzi, per il Canal Grande, per Rialto: «spogliati dell'idea che ne faceva

l'individualità e dissolti nei loro volgari elementi materiali». Anche nel bacino dell'Arsenale, la singolarità delle cose gli si rivela come estranea, come esiliata, «sotto altri cieli» e sentiva che quell'orizzonte così vicino, che avrebbe raggiunto in «un'ora di barca, era una curvatura della terra tutta diversa da quella della Francia». In quel luogo «solitario, irreale e gelido», a lui ostile e nel quale sarebbe rimasto solo, il canto di 'O sole mio!» gli pareva innalzarsi come una «deplorazione» della Venezia che aveva conosciuto e sembrava prendere a testimone la sua sventura.

La Chiesa della Salute

Nella *Recherche* la Chiesa della Salute viene ricordata due volte. Un primo esempio, evidenzia come Proust voglia farci capire come le cose collocate in lontananza possano essere riavvicinate attraverso il cambiamento della posizione del nostro sguardo, grazie ad un nuova visione prospettica del nostro occhio. Mano a mano che la bocca del protagonista si avvicina alle guance di Albertine, i suoi occhi si spostano e vedono guance diverse: osservando da vicino il collo, gli si rivela - come attraverso una lente - nella sua grana grossa, una robustezza che ne modifica le caratteristiche del volto:

«Le ultime applicazioni della fotografia - che rimpiccioliscono ai piedi di una cattedrale le case che ci sembrarono tanto spesso da vicino, alte quasi quanto le sue torri, e fanno successivamente manovrare come un reggimento, per fila, in ordine sparso, in ranghi serrati gli stessi monumenti, accostano l'una all'altra le due colonne della Piazzetta poco fa così distanti, allontanano la vicina Chiesa della Salute, e, su uno sfondo dai colori che via via impallidiscono e sfumano, riescono a far contenere un orizzonte immenso sotto l'arco di un ponte, nell'inquadratura di una finestra, o tra le foglie di un albero situato in primo piano e di una tinta più carica, donano come cornice a una stessa chiesa le arcate di tutte le altre - non c'è che questo, secondo me che, come il bacio, possa far scaturire da ciò che ritenevamo una cosa dall'aspetto definito, le cento altre cose che essa è, poiché ognuna è riferibile a una prospettiva non meno legittima».

L'altro riferimento a questa celebre chiesa di Venezia è relativo ad una veduta del Guardi che lo scrittore introduce nell'ultimo volume del suo ciclo:

«E, in fede mia, quando arriviamo in un glauco e soffuso chiaro di luna, simile a quelli che avvolgono Venezia nella pittura classica, e contro il quale il profilo della cupola dell'Institut fa pensare alla Chiesa della Salute nelle tele del Guardi, ho un po' l'illusione di essere sul Canal Grande».

La chiesa di Santa Maria della Salute è ricordata ancora una volta, sempre ne *Il tempo ritrovato*:

«E forse Madame de Souré sarebbe stata poca cosa staccata da quella cornice, come quei monumenti - la Salute per esempio - che, privi di una grande bellezza in sé, sono tuttavia mirabili là dove sono situati».

San Giorgio degli Schiavoni

Nel ciclo di dipinti su tela che Carpaccio aveva realizzato per San Giorgio degli Schiavoni acquista particolare significato la riproduzione di un'aquila (raffigurata anche in un anello appartenuto ad Albertine): la ragazza potrà essere rievocata dal mondo delle ombre, dei morti, proprio attraverso questa associazione di immagini, anche se Marcel non riesce ancora a farla risuscitare completamente, a rivivere e a ricreare del tutto il proprio passato. È un passaggio importante questo che riportiamo perché mette in rilievo la concezione proustiana della memoria, dell'oblio e dell'amore al contempo. Gli esseri, dice il Narratore, esistono per noi solo attraverso l'idea che ci facciamo di loro: gli è bastato ricordarsi le parole ipocrite che la bagnina di Balbec aveva pronunciato parlando di Albertine ad Aimé per far ruotare come «un Sesamo, sui suoi cardini la porta del sepolcro». Ma di lì a un istante quella porta si richiuse sulla prigioniera; egli non era colpevole di non volerla raggiungere visto che non riusciva più a vederla, né a ricordarsela. Invidiava per un attimo la sofferenza che provava, notte e giorno, a causa della presenza ossessiva del suo ricordo. Ed ecco, subito dopo, il richiamo alla istituzione veneziana:

«Un'altra volta a San Giorgio degli Schiavoni, un'aquila accanto ad uno degli apostoli, stilizzata alla stessa maniera di quella dei due anelli di cui Françoise mi aveva rivelato la somiglianza e di cui non avevano mai saputo chi li avesse donati ad Albertine, ne risvegliò in me il ricordo e la sofferenza».

Ma una sera accadde qualcosa che fece sembrare che il suo amore dovesse risorgere. Il portiere dell'albergo gli consegna un telegramma di Albertine che, teneramente, gli scriveva: «Mio caro, voi mi credete morta, perdonatemi sono vivissima, vorrei vedervi, parlarvi di matrimonio, quando ritornerete?». Pur in maniera opposta, accadde quello che era avvenuto quando alla morte della nonna, inizialmente, non aveva provato dolore. Soltanto, successivamente, con il presentarsi dei ricordi attivati dalla memoria involontaria aveva sofferto della sua perdita. Ora che Albertine nel suo pensiero non viveva più, la notizia che fosse viva non gli diede la gioia che avrebbe creduto: Albertine era stata per lui solo un coacervo di pensieri ed era sopravvissuta alla sua morte fisica fintanto che quei pensieri esistevano in lui. Ora che i pensieri erano morti, Albertine non resuscitava affatto con il suo corpo. Non era in grado di resuscitare Albertine in quanto incapace di far resuscitare se stesso, il proprio io di allora. Altro esempio delle teorie sull'arte e sulla memoria di Proust come preservazione dell'esperienza può essere indicato nelle pagine dedicate all'arrivo di Marcel a Venezia: la città lagunare che egli descrive fa rivivere la Combray della sua infanzia, come San Marco ha rigenerato nella sua figura quella di San Teodoro. La Basilica stessa di San Marco viene assimilata ad un vangelo, prefigurando così il libro che Marcel scriverà. L'angelo dorato della Basilica di San Marco darà successivamente il benvenuto al protagonista del romanzo, allontanatosi dalla dimensione tutta terrestre della sua passione per Albertine, vissuta tanto intensamente ne *La prigioniera*. Di più: dopo l'esperienza amorosa e la morte della ragazza, Marcel ne trasfigurerà il ricordo nella sua memoria raffrontandola con Maria Maddalena in relazione alle opere di Carpaccio. Ancora: come la donna anziana raffigurata nel *Martirio e funerali di Sant'Orsola*, sempre di Carpaccio, gli appare riflettere la Vergine Maria dei mosaici del Battistero di San Marco, così la madre di Marcel intenta a pregare per il figlio echeggia l'amore di Maria per il Cristo. La madre appare così

quale veicolo della sua redenzione di uomo e della sua rinascita artistica: è nella fresca penombra del Battistero di San Marco che Marcel si consacrerà alla futura vita di scrittore, per quanto la sua eccessiva dipendenza da Ruskin (che legge e studia, non casualmente, nel Battistero) attesti che la sua ricerca sia ancora destinata al fallimento. La leggenda di Sant'Orsola e delle sue compagne è una delle opere 'chiave' nella *Recherche* di Proust. E, così come Carpaccio è certamente il pittore maggiormente menzionato nel suo capolavoro, così il grande ciclo è l'opera d'arte che egli ha commentato in più riprese e sotto diverse angolature, con richiami ad aspetti diversi che si collegano a situazioni e personaggi funzionali al discorso narrativo o al commento. La leggenda è tratta da una *Passio del secolo X*. Il racconto riguarda il ritrovamento delle reliquie di giovani donne in un cimitero di Colonia, avvenuto nel VIII secolo. Il nome di una bambina di nome Orsola (termine che in latino è diminutivo di orsa e significa «forte») venne trovato in una iscrizione di queste reliquie.

San Giorgio Maggiore

Alla fine de *I Guermantes*, nella conversazione tra la duchessa Oriane e Charles Swann, l'esteta nel quale Proust aveva incarnato un po' del conte di Montesquiou, di nuovo è Venezia che viene presa in considerazione come paragone e, più precisamente, San Giorgio, menzionato due volte. Più che a San Giorgio dei Greci, forse è a San Giorgio Maggiore che viene fatta allusione in queste pagine. L'isola di San Giorgio Maggiore - che Proust avrà ammirato chissà quante volte nel corso delle sue passeggiate in Piazza San Marco o quando si sarà inoltrato alla punta della Dogana per visitare la chiesa della Salute - è una delle meraviglie di Venezia. Il desiderio di Venezia può tuttavia svanire quando la città si lega in modo indissolubile all'esperienza negativa dell'amore e diventa essa stessa, pertanto, motivo di esperienza dolorosa:

«Probabilmente vorrà dire rinunciare a Venezia, ma le città più desiderate - e ancor più di Venezia certe donne, per esempio la duchessa di Guermantes, o il teatro - come diventano pallide, indifferenti, morte, quando noi siamo legati a un altro cuore da un legame così doloroso che ci impedisce di allontanarci! [...] Come era lontano da me, ora, il desiderio di

Venezia! Come un tempo a Combray quello di conoscere Madame de Guermites quando veniva l'ora in cui non tenevo che a un'unica cosa: che la mamma venisse in camera mia a darmi la buona notte! [...] durante quei giorni, i primi della primavera, immaginando Venezia e belle donne sconosciute».

Sembra esserci una reale corrispondenza tra l'alzata alle dieci del mattino del protagonista delle *Recherche* e lo stesso scrittore: è verosimile, considerando che le notti proustiane erano assai...mattiniere! :

«Quando alle dieci del mattino venivano ad aprire le persiane della mia finestra, invece delle ardesie di Saint-Hilaire che il sole faceva brillare come marmo nero, vedevo risplendere l'angelo dorato del campanile di San Marco».

Il legame Combray (infanzia) - Venezia (maturità) si esplicita anche in alcuni riferimenti alle case di Venezia. La loro funzione di proiettare un po' d'ombra ai loro piedi, si legge più oltre, è affidata a «palazzi di porfido e diaspro»: dove al di sopra «della porta smerlata la testa di un dio barbuto, oltrepassando l'allineamento (come il batocchio di una porta a Combray), aveva per effetto di rendere più scuro con il suo riflesso, non il bruno del suolo ma lo splendente azzurro dell'acqua». E di nuovo Venezia, un albergo di Venezia, viene accostato a Combray, il luogo dell'infanzia del Narratore, anche se contrapponendolo in qualche modo. È una chiara allusione ad un passo delle *Pietre di Venezia* di John Ruskin quella che leggiamo nello stesso contesto. Proust non specifica il nome dell'albergo ma riferendosi ad un'ogiva riprodotta in vari testi, potrebbe richiamarsi ad un disegno di Ruskin, riprodotto nel suo celebre libro su Venezia. Ma... a quale finestra allude Proust, e di quale edificio? E da quale albergo poteva vederla il suo protagonista (lui stesso, durante il suo soggiorno veneziano)? :

«in quell'albergo di Venezia, dove udivo quelle parole così particolari ed eloquenti che ci permettono di riconoscere da lontano il luogo in cui rientriamo per la colazione, e più tardi restano nel nostro ricordo come una testimonianza che per un certo tempo quella dimora è stata la nostra. Ma

il compito di dirlo, a Venezia era affidato, non come a Combray e come avviene un po' dappertutto alle cose più semplici come alle più brutte, ma all'ogiva per metà ancora araba di una facciata che è riprodotta in tutti i musei di calchi e in tutti i libri d'arte illustrati, come uno dei capolavori dell'architettura privata del Medioevo».

Anche se dalle righe più sopra riportate nulla possiamo derivarne, tuttavia non si può realisticamente escludere che potesse trattarsi di un edificio che egli poteva vedere dall'albergo Europa: questa è l'immagine che più ci è familiare quando lo immaginiamo a Venezia, anzi l'unica disponibile! E, quindi, è quella terrazza collocata sul Canal Grande, sulla quale appare seduto con lo sguardo rivolto all'albergo o verso gli edifici sul lato opposto del Canale, in direzione della Salute, che potrebbe costituire un buon punto di partenza per capirci qualcosa di più. Così verrebbe da pensare. Ma un passaggio successivo sembra invitarci a ricontrollare le nostre affermazioni e ripensare un altro percorso interpretativo, un altro itinerario possibile. Seguiamolo:

«Da molto lontano, appena oltrepassato San Giorgio Maggiore, scorgevo quell'ogiva che già avevo visto, e lo slancio dei suoi archi spezzati aggiungeva al suo sorriso di benvenuto la distinzione di uno sguardo più elevato e quasi incompreso. E siccome dietro le sue balaustre di marmo a vari colori, la mamma mi aspettava leggendo, il viso contenuto in una veletta di tulle di un bianco straziante quanto quello dei suoi capelli bianchi, per me che capivo che, nascondendo le lacrime, l'aveva aggiunta al cappello di paglia, non tanto per avere un'aria habillée al cospetto dei clienti dell'albergo quanto per sembrare meno in lutto, meno triste, quasi sconsolata; siccome non mi aveva riconosciuto subito, non appena dalla gondola la chiamavo inviava verso di me, dal fondo del cuore, il suo amore che si arrestava solo là dove non c'era più materia per sostenerlo, alla superficie del suo sguardo appassionato che lei avvicinava il più possibile a me, e cercava di innalzare fino alle labbra in un sorriso che sembrava baciarmi, nella cornice e sotto la volta del sorriso più discreto dell'ogiva illuminata dal sole di mezzogiorno - per questo quella finestra ha assunto nella mia memoria la dolcezza delle cose che ebbero, contemporaneamente a noi, accanto a noi, una parte di una certa ora, la stessa che suonava per noi e per esse».

Non potrebbe allora darsi che il percorso che possiamo solo ipotizzare si svolgesse in realtà da San Giorgio Maggiore verso l'Hotel Danieli? E che l'ogiva a cui fa riferimento lo scrittore sia quella del quattrocentesco ex palazzo della nobile famiglia veneziana, successivamente diventato l'albergo più celebre di Venezia. Ciò appare più probabile, dal momento che durante il primo soggiorno veneziano in primavera era venuta anche la madre, alla quale fa riferimento nel passaggio più sopra riportato. La foto di lui sulla terrazza dell'Hotel Europa ritrae lo scrittore con un abbigliamento più autunnale che primaverile: nel secondo soggiorno venne in autunno e da solo. Non soltanto Combray, ma anche Aubervilliers può diventare un possibile confronto tra luoghi di paesi diversi, di momenti diversi, di età diverse del Narratore. E ora, in queste riflessioni, la Venezia splendente lascia il posto a quella minore, dei suoi luoghi più semplici ed umili, poiché a Venezia

«le cose magnifiche, incaricate di darci le sensazioni familiari della vita, sono opere d'arte, significa falsare il carattere di questa città, sotto il pretesto che la Venezia di certi pittori è freddamente estetica nella sua parte più celebre (eccetto nei superbi studi di Maxime Dethomas) rappresentandone solo gli aspetti miserabili, là dove sparisce ciò che ne costituisce lo splendore, e per rendere Venezia più intima e più vera, farla rassomigliare a Aubervilliers».

San Lazzaro degli Armeni

Anche se non ne fa alcuna menzione nelle lettere, sappiamo che Proust aveva visitato l'isola di San Lazzaro degli Armeni, in quanto un console francese ha scoperto la sua firma, in data 19 ottobre 1900, apposta sul registro dei visitatori del Convento. La piccola isola, amatissima da lord Byron, venne alle sue origini adibita a lebbrosario, come suggerisce anche la dedica al santo. Qui sorge il monastero mechtarista dei Padri Armeni, circondato da un giardino verdeggiante e di notevole ampiezza. Nel convento Proust avrà forse visitato la pinacoteca, il museo, la stamperia della fine Settecento e si sarà verosimilmente soffermato ad osservare i reperti archeologici egiziani, orientali e romani presenti, oltre ad una ricca collezione di manoscritti armeni. Ma, forse, più di tutto ciò, lo avranno affascinato le tele di Jacopo Palma il Giovane, di Sebastiano Ricci e un interessante affresco di Giambattista Tiepolo.

Murano, Burano e Torcello

È probabilmente alla sola opera di John Ruskin che devono farsi risalire le cognizioni che Proust aveva di queste isole. In *The Stones of Venice* Ruskin aveva dedicato alcune pagine anche alle isole di Torcello e Murano, in due capitoli distinti. Per il grande scrittore ed esteta inglese Murano aveva delle ricchezze architettoniche assolutamente degne di essere studiate: la chiesa di San Donato, accuratamente studiata, gli appariva deturpata in tutta la sua fabbrica a esclusione dell'abside. Osservava che i mosaici della cattedrale di Murano, eseguiti con una tecnica simile a quella di San Marco e Torcello, erano a questi perfino superiori per la varietà di marmi impiegati e dei loro colori. Nella *Recherche* i riferimenti all'isola di Murano sono essenzialmente associati ai prodotti dell'artigianato locale per eccellenza: il vetro, naturalmente. In particolare si può osservare come la fragilità del bicchiere possa essere collegata ad aspetti della vita sociale. Così avviene, ad esempio, in un passaggio de *I Guermentes*. Nella casa del Narratore c'è solo la domestica Françoise; la nebbia si era dissolta, la luce grigia cade come fosse pioggia sottile, tessendo continuamente reti trasparenti. Egli lascia cadere «Le Figaro», che aveva fatto comprare quotidianamente da quando aveva inviato un articolo che ancora non era stato pubblicato. Nonostante l'assenza di sole, l'intensità della luce gli indicava che si era soltanto a metà pomeriggio: «Le tende di tulle, vaporose e friabili come non lo sarebbero state con il bel tempo, avevano quella stessa mescolanza di dolcezza e di fragilità che hanno le ali delle libellule e i vetri veneziani». In *Sodoma e Gomorra* leggiamo riferimenti a celebri opere di Richard Wagner: *L'Anello del Nibelungo* e *i Maestri cantori di Norimberga*. Già nel romanzo giovanile *Jean Santeuil*, tuttavia, possiamo trovare un richiamo all'oggettistica veneziana. Mi riferisco a un riferimento che si legge nelle pagine relative al litigio tra Jean e i suoi genitori. In uno scatto d'ira per l'incomprensione che avverte da parte dei genitori, e in particolare del padre, nei suoi confronti, il protagonista rompe un vaso veneziano. La madre, contro le sue supposizioni, in realtà lo perdonava e pronunciava al suo orecchio con dolcezza, e baciandolo, le parole: «Sarà un simbolo di unione indistruttibile come al tempio». Se teniamo presente che la madre di Proust era di origine ebraica, è chiaro che l'allusione di questa espressione si riferisce all'invulnerabilità, all'indistruttibilità del vincolo d'amore, di affetto, che lega

la famiglia ebraica, illimitatamente nel tempo. In *Albertine scomparsa*, si trova un riferimento a Salviati, mosaicista e artigiano del vetro di Murano. Nello stesso volume, il Narratore racconta che - nei pomeriggi nei quali non usciva con la madre - poteva esplorare la città con la speranza di incontrare donne del popolo tra le quali elenca: «le fiammiferaie, le infilatrici di perle, le lavoranti del vetro o del pizzo, le piccole operaie, dai grandi scialli frangiati». Qui possiamo stabilire un indiretto richiamo anche all'altra celebre isola di Venezia, Burano, della quale sono caratteristiche - oltre alle case basse, a pochi piani, tutte coloratissime - anche le lavoratrici di perle e di pizzo. Infine, nell'ultimo volume *Il tempo ritrovato*, vi è un brevissimo cenno all'arte vetraria veneziana. In un passo di *All'ombra delle fanciulle in fiore*, dopo aver citato *La leggenda di Sant'Orsola* di Carpaccio, dopo aver menzionate le imbarcazioni che vi si trovano raffigurate (caravella, galeone o bucintoro) e descritte da Elstir, che Albertine ascoltava attentamente, la ragazza afferma che le sarebbe piaciuto vedere i merletti di cui gli parlava: «è così bello il punto Venezia [...] tra l'altro mi piacerebbe talmente andare a Venezia». Elstir le dice che avrebbe presto ammirato le stoffe meravigliose che si portavano nella città e che ormai non si vedevano più se non nei quadri dei pittori veneziani, oppure, rarissimamente, nei tesori delle chiese; a volte ce n'era anche qualcuna che veniva messa all'asta. Fortuny, tuttavia, ne aveva ritrovato il segreto della loro fabbricazione, consentendo così alle donne, nell'arco di qualche anno, di poterle indossare ancora, passeggiando, o rimanendo in casa: «avvolte in broccati altrettanto sontuosi di quelli che Venezia ornava, con i disegni d'Oriente, per le sue patrizie». Torcello è, delle tre isole quella che è trattata più ampiamente da John Ruskin e - in misura assai limitata - da Marcel Proust. A parte qualche semplice passaggio nel quale si legge il nome dell'isola che è stata l'origine di Venezia, nella *Recherche* poco o nulla possiamo rilevare in proposito.

La chiesa di San Zaccaria: Giovanni Bellini

Per quanto riguarda la chiesa di San Zaccaria, possiamo immaginare che Proust l'abbia visitata sin dai primi giorni del suo primo soggiorno veneziano del mese di maggio. Vicinissima a San Marco, e a pochi passi dall'Hotel Danieli, la chiesa presenta una facciata in stile policromo con una caratteristica che le è peculiare: la parte inferiore, provvista di for-

melle policrome, risale al periodo gotico; quella superiore - caratterizzata da grandi pilastri che portano al lunettone centrale - si rifà al tipico modello di Mauro Codussi al quale furono affidati i lavori nel 1485. Sorto nel IX secolo come istituto religioso per sole ragazze, il convento di San Zaccaria fu il più prestigioso tra quelli consimili. Tra le varie e pregevoli opere che sono ancora presenti nella chiesa di San Zaccaria (lavori di Domenico e Stefano Veneziano, di Andrea del Castagno, di Andrea Vivarini e Giovanni d'Alemagna, di Jacopo Palma il Giovane, di Jacopo Tintoretto, di Antonio Zanchi) spicca la meravigliosa Pala di Giovanni Bellini, collocata sull'altare a sinistra. *La Pala di San Zaccaria fu* realizzata nel 1505, concepita con lo stesso intento della *Pala di San Giobbe*: a questo capolavoro dove aver pensato Proust, a mio avviso, quando parla degli strumenti musicali in un passaggio che commenteremo più oltre.

L'Arsenale

Nella *Recherche* troviamo un richiamo alla storica sede dell'Arsenale di Venezia, collegata dallo scrittore ad una situazione interiore non positiva: è qui che Proust menziona la celebre canzone napoletana *'O sole mio*, già da allora udibile dai visitatori in gondola:

«Nel bacino dell'Arsenale, a causa di un elemento anch'esso scientifico, vale a dire la latitudine, c'era quella singolarità delle cose che, anche se simili in apparenza a quelle del nostro paese, si rivelano estranee, in esilio, sotto altri cieli; sentivo che quell'orizzonte così vicino, che avrei raggiunto in un'ora di barca, era una curvatura della terra tutta diversa da quella della Francia [...] e in quel luogo solitario, irreale e gelido, a me ostile, in cui sarei rimasto solo, il canto di *'O sole mio!* si innalzava come una deplorazione della Venezia che avevo conosciuto e sembrava prendere a testimone la mia sventura».

L'Arsenale di Venezia, che qui viene brevemente ricordato per la prima ed unica volta da Proust, occupa una vasta area nei dintorni di San Marco: la sua porta d'ingresso principale si può raggiungere dalla fondamenta della Tana o dalla Riva degli Schiavoni. Tradizionalmente, l'anno

della sua fondazione si fa risalire al 1104; esso fu ampliato notevolmente nel corso del tempo con bacini di carenaggio più vasti e più grandi capannoni. Tanto grande era la rinomanza acquisita da questa istituzione da suggerire una efficace immagine a Dante Alighieri - menzionato da Proust nella *Recherche* - che se ne ricorderà nella sua opera poetica.

Il Palazzo Ducale

Diverse pagine della *Recherche*, come è facilmente immaginabile, 'ruotano', per così dire, attorno al centro storico, in particolare agli edifici più caratteristici di San Marco o ad alcuni elementi architettonici particolarmente ricchi di storia o collegabili a qualche funzione descrittiva utile alla narrazione, all'ampliamento del gioco metaforico o allegorico che lo scrittore mette in atto nella strategia letteraria che gli è propria. Anche in queste escursioni, in più di qualche punto si può avvertire la presenza discreta delle *Pietre di Venezia*. Il richiamo a qualche opera d'arte veneziana che possa essere associata al volto o ai tratti caratteriali visibili o più nascosti di una persona si trova espresso in diverse pagine del romanzo di Proust. Nel caso sotto riportato, vi si legge una vera sostituzione del nome del cocchiere con quello del doge Loredan, opera di Antonio Rizzo. Diciamo qui di sfuggita che alla Scala dei Giganti si accede, ovviamente, dopo aver oltrepassato la celebre Porta della Carta - la porta d'ingresso al Palazzo Ducale - e l'Androne Foscari.

Il campanile di San Marco

Nel primo volume della *Recherche* il Narratore ricorda l'amore che portava per la chiesa di Combray, e il vecchio portale «bucherellato», e le pietre tombali addolcite dal tempo e «fatte colare come miele fuori dai bordi dei loro riquadri dai quali, qui, avevano trascinato in un fiotto biondo trascinandolo alla deriva una maiuscola gotica a fiori, sommergendo le violette bianche del marmo, mentre altrove si erano riassorbite al di qua del bordo contraendo ancora l'ellittica iscrizione latina. E poi, ancora, le vetrate antiche con le tante storie raffigurate e i colori mutevoli sotto l'effetto della luce, che lasciavano intravedere la loro «vecchiaia argentata e la trama del loro dolce arazzo di vetro». Théodore, il sacrestano, e sua sorella, erano la guida che li faceva sprofondare nella notte merovingia, rischiarando per i visitatori, con la luce di una candela, la tomba della giovane figlia di Sigiberto. L'indimenticabile

sagoma del campanile della chiesa di Saint-Hilaire era inconfondibile e si poteva riconoscere da grande distanza: la nonna era sicura che se avesse potuto suonare il piano non avrebbe suonato «picchiando solo sui tasti». Il campanile, per il Narratore, dominava ogni cosa, «levato» davanti a sé come «il dito di Dio, il cui corpo fosse rimasto nascosto tra la folla degli esseri umani». Possiamo ritrovare certi parallelismi, alcune corrispondenze, tra vari passaggi di queste pagine iniziali della *Recherche* e quelle successive degli ultimi volumi, più strettamente collegate a luoghi e nomi di Venezia. Quello che è uno dei simboli di Venezia, il campanile di San Marco, viene menzionato da Proust in alcune pagine di *La fuggitiva*. A Venezia, giunto con la madre per trascorrervi alcune settimane, indifferente ad Albertine, il Narratore assapora impressioni analoghe a quelle provate a Combray tante volte ma, egli afferma, in un modo diverso, più ricco. Alle dieci del mattino, quando aprivano le persiane della finestra dell'albergo dove alloggiava, invece delle ardesie di Saint-Hilaire, vedeva risplendere l'angelo dorato del campanile di San Marco. «Rutilante», continua, per un sole che impediva quasi di fissarlo, con le sue braccia spalancate. Gli faceva una promessa, per quando una mezz'ora più tardi sarebbe stato sulla Piazzetta, di una gioia più certa di quella che, forse, una volta fu incaricato di annunciare agli uomini di buona volontà. Standosene coricato non poteva vedere che lui, ma siccome il mondo non è che un vasto quadrante solare in cui un solo segmento illuminato permette di vedere l'ora, già al mattino del primo giorno pensava ai negozi di Combray. Ma dal secondo giorno in poi, quello che vide svegliandosi, quello che lo fece alzare (perché si era sostituito nella sua memoria e nel suo desiderio ai ricordi di Combray) furono le impressioni della sua prima uscita a Venezia, Venezia dove la vita quotidiana non era meno reale che a Combray. Osserviamo che Théodore, il sacrestano della chiesa di Saint-Hilaire, corrisponde esattamente al primo patrono di Venezia, San Teodoro. E che a San Teodoro è dedicata una delle due colonne della Piazzetta di San Marco. In una pagina di *Albertine disparue*, Proust non aveva dimenticato di ricordarsi delle colonne sulla Piazzetta (“che tu dici essere quelle del Palazzo di Erode”), dei “pilastrini siriaci” collocati a sinistra della Porta della Carta, del Palazzo Ducale (“nella sua forma cubica”), dei cavalli “sul balcone di San Marco”.

«Il sole era ancora alto nel cielo quando ritrovavo mia madre nella Piazzetta. Chiamavamo una gondola. “Come sarebbe piaciuta alla tua povera

nonna questa grandezza così semplice!” mi diceva la mamma, indicando il palazzo ducale [...] nella sua forma cubica, le colonne che tu dici essere quelle del Palazzo di Erode, collocate nel mezzo della Piazzetta, e ancor meno sistemati, messi lì come non ci fosse altro luogo, i pilastri di San Giovanni d’Acri; e poi quei cavalli sul balcone di San Marco!».

Vi è forse, qui, un ricordo delle espressioni che la madre doveva aver utilizzato nel corso del soggiorno veneziano compiuto assieme allo scrittore.

La Piazzetta e le due colonne

«Fu l’errore di certi grandissimi artisti, conseguenza di una reazione molto naturale contro la Venezia artificiosa di cattivi pittori, essersi fissati esclusivamente sulla Venezia che trovavano più realistica, quella degli umili campi, dei piccoli rii abbandonati»:

Sembra davvero di avvertire qui, in queste parole, il ricordo delle giornate trascorse con la madre a Venezia. Anzi, il ricordo dei momenti vissuti *senza* la madre, poiché così gli poteva essere più semplice fare nuovi incontri e dimenticare in tal modo l’oggetto del suo amore. Era appunto questa l’esplorazione del pomeriggio, se non usciva con sua madre. La sua gondola si inoltrava all’interno dei piccoli canali come «la mano misteriosa di un genio» che lo avesse guidato nei meandri di quella città orientale. Cosicché, man mano che procedeva, sembrava che essi gli aprissero «un cammino scavato nel cuore di un quartiere che dividevano, separando appena, con un solco arbitrariamente tracciato, le alte case delle finestrelle moresche». Come se la sua magica guida, tenendo tra le mani una lanterna, gli avesse illuminato il passaggio, quei canali «facevano brillare davanti a sé un raggio di sole a cui schiudevano la via». Quando il sole era ancora alto nel cielo, ritrovava sua madre nella Piazzetta, poi chiamavano una gondola. Avrebbe anche amato la dolcezza delle sue tinte rosa, perché non è ricercata. Così le case disposte sui due lati del canale facevano pensare a certi luoghi della natura, ma di una natura che avesse creato le sue opere con un’immaginazione umana. E, prosegue il Narratore, menzionando ancora una volta il maestro di Pieve di Cadore: «La bellezza dei suoi diciassette anni era così nobile e radio-

sa da renderla un autentico Tiziano da acquistare prima di andarsene». Nelle righe che seguono non è difficile scorgere anche un elemento autobiografico: effettivamente Proust tradusse una buona parte di *The Stones of Venice* di Ruskin nella città alla quale il critico inglese aveva dedicato tante intelligenti riflessioni, aiutato anche da Marie Nordingler. Dopo colazione, dopo aver vagato da solo per Venezia, si preparava per uscire con sua madre: prendeva quei quaderni su cui avrebbe annotato alcune riflessioni relative a un lavoro che stava facendo su Ruskin, e saliva nella sua camera. Frequentemente si dirigeva verso San Marco, e con tanto più piacere in quanto, «siccome bisognava prendere una gondola per arrivarci», la chiesa non gli si presentava semplicemente come un monumento ma come il termine di un tragitto «sull'acqua marina primaverile, con la quale la chiesa di San Marco faceva un tutt'uno indivisibile e vivo». Il visitatore che si incammini dalla Basilica di San Marco al molo non potrà non rimanere colpito dal vedere, sul lato sinistro della Piazzetta, ergersi, svettanti entrambe verso l'alto quasi fossero due dita puntate verso il cielo, due colonne che i Veneziani chiamano del "Todaro" e di "San Marco": di San Teodoro e del patrono della città. Sono due simboli di una devozione e di un cambiamento che avvenne nella storia di Venezia, come anche John Ruskin sapeva bene e senz'altro ha offerto a Proust uno stimolo e un motivo di riflessione per il suo romanzo. La colonna sulla quale è collocata la statua del primo patrono della città che calpesta il coccodrillo si contrappone a quell'altra, sulla quale è collocato San Marco con il simbolo dell'evangelista: il leone alato. Proust se ne ricordò nelle pagine della *Recherche*, definendole a modo suo anche in alcune pagine dei *Mélanges*:

«La *Divina Commedia*, i drammi di Shakespeare ci danno anch'essi l'impressione di farci contemplare, inserito nel presente, un po' del passato: quell'impressione così esaltante che rende certe "giornate di lettura" simili a certe giornate di ozio a Venezia, sulla Piazzetta per esempio, quando si ha dinanzi a sé, nel loro colore semiirreale di cose situate a pochi passi e a molti secoli di distanza, le due colonne di granito grigio e rosa che portano sui loro capitelli l'una il leone di San Marco, l'altra San Teodoro che calpesta un coccodrillo. Quelle due belle e svelte colonne straniere giunsero un giorno lontano dall'Oriente sul mare che oggi si frange ai loro piedi. E, senza comprendere i discorsi scambiati intorno a loro, esse

continuano ad attardare i loro giorni del secolo XII nella foto d'oggi, su quella piazza pubblica dove brilla ancora distrattamente, vicinissimo, il loro sorriso lontano».

Come il sacrestano Théodore di Combray accompagnava e guidava il protagonista fanciullo aiutato da un piccolo libro con le spiegazioni relative alla chiesa di Saint-Hilaire, così Marcel porta con sé nel Battistero di San Marco il libro di John Ruskin su Venezia, per poter comprendere le raffigurazioni dei mosaici. È assai verosimile pensare che Proust abbia stabilito in questo contesto una sottile relazione tra il mondo dell'infanzia (Combray), la chiesa di Saint-Hilaire, il sacrestano della stessa chiesa (Théodore) e il mondo della sua maturità (Venezia), la chiesa di San Marco, la figura di San Teodoro (la colonna a destra della Piazzetta) che precede quella di San Marco (colonna di sinistra) nella devozione popolare della città ducale. Queste curiose corrispondenze, il luogo stabilito da Proust per questa resurrezione non sono certamente state scelte casualmente, collocandole nel cuore della città che Ruskin aveva amato più di ogni altra, e alla quale aveva dedicato una delle sue opere più appassionate e sentite, oltre che riuscite: *Le pietre di Venezia*. Ed è difficile non cogliere nelle sue parole, al di là dell'allontanamento dichiarato dal suo 'maestro' e della critica alla sua teorica estetica, l'ammirazione mai spenta di Proust per il Ruskin poeta. Al Ruskin, per capirci che in *Praeterrita* - la sua autobiografia - aveva resuscitato i mandorli in fiore della sua infanzia, alberi meravigliosi che nessuna brina avrebbe potuto minacciare, avvolti ormai nella luce del ricordo e della scrittura che nulla più avrebbe potuto oscurare. L'influenza di John Ruskin, dell'autore di *The Stones of Venice*, è riscontrabile anche parzialmente in questo duplice elemento architettonico, così ricco di simbologia e di storia della città.

La Basilica di San Marco

Troviamo, nel secondo volume del capolavoro di Proust, anche un accostamento della città lagunare in un'ampia digressione sulla *Sonata* del musicista Vinteuil. La *Sonata* del compositore Vinteuil rappresenta una creazione artistica inferiore rispetto al suo successivo *Settimino*: così come i tentativi di diventare scrittore da parte del Narratore si pongono ad un livello artistico inferiore a quell'opera che porterà a termine e che

sarà quindi, e paradossalmente, la stessa *Recherche*. Non soltanto non si colgono subito le opere veramente rare, ma in ognuna di esse, come accadde per la Sonata di Vinteuil, si afferrano per prima le parti meno preziose. Il Narratore afferma che si ingannava pensando che l'opera non dovesse riservargli più niente (ragione per cui rimase a lungo senza cercare di ascoltarla) dal momento che Madame Swann gliene aveva suonato la frase più famosa (stupido in questo - egli dice - come coloro che non proveranno più sorpresa davanti a San Marco a Venezia, perché la fotografia ha già rivelato la forma delle sue cupole). La Basilica di San Marco deve aver avuto un impatto eccezionale sulla sensibilità del giovane Proust che, immerso anche nella lettura e nella traduzione delle *Pietre di Venezia* di John Ruskin, non può che averne tratto acutissime suggestioni anche ai fini del suo capolavoro. Nella *Recherche* di Proust, come vedremo, non soltanto troviamo generici riferimenti alla storica e magnifica chiesa, ma anche specifici richiami ad alcune delle sue componenti essenziali o ad alcuni elementi scultorei o architettonici collocati nelle sue strette o strettissime vicinanze: dai mosaici al pavimento, dal battistero ai quattro celebri cavalli d'oro posti sopra il portone principale, al campanile di San Marco e al suo angelo dorato, come abbiamo già accennato.

Il Battistero

Ciò che tuttavia assume sicuramente un valore simbolico importantissimo in *À la recherche du temps perdu* è il Battistero di San Marco, ricordato più volte da Proust, in particolare nelle parti decisive degli ultimi volumi del suo romanzo. Il Battistero, che subì alcune trasformazioni nel Trecento, viene anche denominato «chiesa dei Putti». Il fonte battesimale, costruito su progetto di Jacopo Sansovino, risale alla metà del Trecento. Le pareti e la cupola presentano diversi mosaici con due temi che Proust deve aver trovato essenziali alla fine del suo percorso di artista: *La vita di San Giovanni Battista* e *L'infanzia di Gesù*. Ruskin, prima di lui, descriveva la stanza «bassa coperta a volta, ma fatta a volta non per mezzo di archi, bensì di cupolette stellate d'oro e cosparse di mezze figure». La figura di Giovanni il Battista ha un comprensibile rilievo all'interno dell'ambiente e del suo programma iconografico: una statuetta di bronzo è collocata al centro della struttura bronzea che copre il fonte battesimale, mentre altre raffigurazioni di vari momenti della sua vita e

della sua morte sono visibili sulle pareti di questo particolare ambiente sacro. Più di una volta, ne *Il tempo ritrovato* - come vedremo - viene fatto riferimento al Battistero di San Marco in relazione all'esperienza fondamentale della memoria involontaria, uno dei temi centrali, se non *il* tema centrale *par excellence* di *À la recherche du temps perdu*. In una nota della sua Introduzione alla *Bibbia d'Amiens*, Proust aveva richiamato l'attenzione dei lettori sul fatto che nel *Saint-Mark's Rest*, lo scrittore inglese era giunto perfino a dire che non vi era stata arte se non greca: dalla battaglia di Maratona, sino al doge Salvo e nei mosaici del Battistero di San Marco Ruskin riconosceva «in un serafino un'arpia, in un'Erodiade una canèfora, in una cupola d'oro un vaso greco, ecc.». Ci sono diverse altre corrispondenze, vari parallelismi, presenti nel primo volume di *À la recherche du temps perdu* e negli altri romanzi del ciclo: da *La prigioniera* a *La fuggitiva*, a *Il tempo ritrovato*. Nel primo volume della *Recherche*, *Dalla parte di Swann*, troviamo il Narratore intento a svolgere le sue riflessioni attorno al filo dei ricordi degli anni dell'infanzia trascorsi a Combray (il bacio della madre adorata, l'esperienza della *petite madeleine*, la chiesa di Saint-Hilaire e il campanile che rappresentano i simboli religiosi della comunità locale). Sono momenti e luoghi che prefigurano le sue riflessioni attorno alla vita adulta, vissuta per un breve periodo a Venezia: la relazione morbosa con Albertine, la chiesa di San Marco e il campanile con l'Angelo d'oro, che rappresentano pure i simboli religiosi della città dei Dogi. Al pavimento irregolare della chiesa di Saint-Hilaire corrispondono in qualche modo le due lastre diseguali del Battistero di San Marco. Nella *Prigioniera* e nella *Fuggitiva* vengono a svolgersi alcuni eventi riguardanti i soggiorni del protagonista a Venezia con la ragazza e poi, in seguito alla morte di lei, da solo. Ai colori oro e azzurro dei mosaici di San Marco e di Torcello quelli delle vestaglie di Mariano Fortuny indossate da Albertine. La passione amorosa vissuta con la ragazza conosciuta sulla spiaggia di Balbec può porsi in relazione, e contrapporsi, all'amore per la madre che riacquista così un posto privilegiato nel cuore e nella memoria, un posto determinante nel ricordo del protagonista, per sempre custodito all'interno del Battistero di San Marco. A *François le Champi* di George Sand, il libro che la mamma del Narratore gli leggeva nell'infanzia, si può collegare il libro di John Ruskin che il protagonista della *Recherche* porta con sé nella chiesa di San Marco; alla morte della

madre fa da *pendant* quella dell'amante: sarà lei che lo aiuterà nella traduzione di Ruskin e che gli leggerà alcune pagine delle *Pietre di Venezia*. Nell'ultimo volume, infine, all'interno del Battistero di San Marco avviene l'apoteosi della rivelazione finale della sua vocazione di scrittore: nella penombra di quel luogo sacro e silenzioso, soffuso di luce, circondato dai mosaici dorati e dalle figure del Vangelo. Alle acque del Giordano dei mosaici di San Marco, sembrano corrispondere quelle della laguna di Venezia; alla figura del Giovanni Battista del fonte battesimale quella di John Ruskin, guida verso la resurrezione della nuova vita dello scrittore; alla donna anziana inginocchiata nel telerò di Carpaccio delle Gallerie dell'Accademia, il *Martirio e funerali di Sant'Orsola*, la madre del Narratore, e - ora possiamo affermarlo - anche dello stesso Proust, eternizzata nella sua opera letteraria, composta anche in segno di espiazione; al Cristo risorto si può far corrispondere la resurrezione a nuova vita di Marcel. Le pagine che seguono descrivono quasi una scena che, come apparirà evidente, risulta determinante ai fini della svolta decisiva che avverrà nella vita del protagonista del romanzo:

«Entravamo, mia madre ed io, nel Battistero camminando entrambi sul mosaico di marmo e vetro del pavimento, avendo dinnanzi a noi le ampie arcate di cui il tempo ha appena accentuato la curva delle superfici svasate e rosee, il che conferisce alla chiesa, là dove è stata rispettata la freschezza delle tinte, la sensazione di essere stata costruita in una materia dolce e malleabile come la cera di giganteschi alveoli, là invece dove il tempo ha reso rugosa la materia e gli artisti l'hanno traforata e messa in risalto con l'oro, di essere la preziosa rilegatura, in qualche cuoio di Cordova, del colossale Vangelo di Venezia. Intuendo che sarei rimasto a lungo davanti ai mosaici che rappresentano il Battesimo di Cristo, mia madre, avvertendo l'aria gelida che scendeva dall'alto del Battistero, mi gettava sulle spalle uno scialle».

È davanti a questi mosaici, a questo Battistero della chiesa di San Marco che per il Narratore (e noi sembra anche per Proust) l'immagine della madre viene inscindibilmente a fondersi nella memoria del protagonista. Ancora una volta, Proust stabilisce una relazione tra una figura reale (la madre) e quella che si può notare in uno degli splendidi teleri

che Carpaccio aveva realizzato e che lo scrittore aveva potuto ammirare alle Gallerie dell'Accademia, dove a tutt'oggi si trovano. Non solo: è proprio l'opera d'arte, sono proprio i dipinti del pittore veneziano che stimolano nel Narratore il ricordo di Albertine:

«Per me è giunta l'ora in cui, quando mi ricordo del Battistero, davanti alle acque del Giordano dove San Giovanni immerge il Cristo, mentre la gondola ci attendeva davanti alla Piazzetta, non mi è indifferente che in quella fresca penombra, accanto a me ci sia stata una donna, avvolta nel suo lutto, con il fervore rispettoso ed entusiasta della donna anziana che si vede a Venezia nel quadro di *Sant'Orsola* del Carpaccio, e che quella donna, dalle guance rosse e gli occhi tristi, nei suoi veli neri, e che nulla per me potrà mai far uscire da quel santuario dolcemente illuminato di San Marco, in cui sono sicuro di ritrovarla perché essa vi ha lì il suo posto, riservato e immutabile come un mosaico, sia mia madre».

In *Il tempo ritrovato* troviamo ancora riferimenti a luoghi, personaggi e pittori di Venezia o ad essa collegati in qualche modo: il “*fumoir* veneziano” della casa di Madame Verdurin, Piazza San Marco, San Giorgio Maggiore; Sansovino; e poi Tiziano, Guardi, Whistler, Monet. Ma è soprattutto la funzione del Battistero di San Marco ad essere di importanza fondamentale nella filosofia del romanzo: l'esperienza delle due lastre diseguali del pavimento della chiesa sarà così essenziale da essere accostata alle esperienze più importanti della teoria della memoria involontaria, della rivelazione e della vocazione dello scrittore. Proust la colloca accanto al famosissimo episodio della *petite madeleine* inzuppata nel tè, al rumore del cucchiaino sul piatto, alle lastre diseguali del cortile dei Guermantes. Inciampando sulle due lastre ineguali del Battistero di San Marco viene a prodursi nel Narratore della *Recherche* un'esperienza analoga a queste. Il fremito di felicità che si produce nel suo essere risveglia in lui un frammento di passato che libera l'essenza permanente e solitamente nascosta delle cose, cosicché «il nostro vero io, che a volte sembrava morto da un pezzo ma non lo era completamente, si desti, si animi ricevendo il celestiale nutrimento che gli è recato». È questa la funzione più importante che lo scrittore attribuisce a Venezia nel *Tempo ritrovato*: non più e non solo la città dei meravigliosi palazzi, dei grandi

pittori o del desiderio ma il luogo più elevato, attraverso la sede altamente simbolica del Battistero di San Marco, essenziale per sviluppare quella teoria del ricordo che tanta importanza avrà in Proust. Il Narratore della *Recherche*, incerto sulle sue doti di scrittore, incerto sulle gioie della letteratura, vede successivamente dissiparsi i dubbi sulla propria vocazione di scrittore e sulla funzione della letteratura stessa. Come la gioia inattesa, incomprensibile e misteriosa, provata inzuppando la *petite madeleine* nel tè (in *Dalla parte di Swann*) e con l'affiorare del ricordo le diverse immagini di Combray e di Venezia gli avevano dato una gioia simile alla certezza. Ma qual'era la ragione che lo aveva portato a rendergli indifferente la morte stessa? Era il miracolo di un'analogia, che gli aveva consentito di sottrarsi alle limitazioni del presente attraverso la rinascita involontaria del passato. Ecco che, improvvisamente, le sensazioni provate involontariamente nel palazzo dei Guermantes, gli rivelano il meraviglioso espediente che la natura può mettere in atto: la possibilità di afferrare «un frammento di tempo allo stato puro». Troviamo espresse nelle riflessioni che seguono alcune delle esperienze centrali nell'estetica proustiana sul tema della memoria e della 'resurrezione' del passato attraverso l'esperienza della memoria involontaria: una sorta di stato di grazia, di esperienza mistica, attraverso la quale ciò che sembrava assolutamente passato, morto definitivamente, può in realtà resuscitare miracolosamente e proiettarci in una dimensione *extra-temporale*, facendoci avvertire una sensazione di gioia che allontana dalla nostra esperienza insignificante del vivere quotidiano e infondere un'estrema beatitudine che avvicina questa esperienza di Proust, a nostro avviso, alla rivelazione che caratterizza il misticismo religioso. L'ambientazione di tale esperienza, di questa sorta di stato di grazia indipendente dalla nostra volontà, nella realtà di Venezia - e di quella sua più fortemente simbolica costituita al contempo dalla basilica di San Marco e dal suo Battistero - non può certo essere sottovalutata:

«Ogni volta che rifacevo solo materialmente il medesimo passo restava inutile, ma se riuscivo, dimenticando la matinée dei Guermantes, a ritrovare quello che avevo avvertito nel posare a quel modo il mio piede, la visione abbagliante e indistinta mi sfiorava di nuovo come per dirmi: "Coglimi al volo e tenta di risolvere l'enigma della felicità che ti propon-

go”. E quasi subito la riconobbi; era Venezia, di cui nulla mi avevano mai detto i miei sforzi per descriverla e le pretese “istantanee” della mia memoria, e che la sensazione da me provata un giorno su due lastre diseguali del Battistero di San Marco, mi aveva restituita, insieme a tutte le altre sensazioni connesse a lei in quel giorno, e rimaste in attesa, al loro posto, nella schiera dei giorni dimenticati, da cui un caso brusco le aveva imperiosamente tratte fuori».

L'intelligenza, dunque, non può in alcun modo far resuscitare il passato, il 'paradiso perduto'. Solo il caso, l'esperienza della memoria involontaria, possono farci avvertire quella sensazione di eternità che può arrecare il «nutrimento celeste». Le espressioni di carattere religioso, la particolare modalità attraverso la quale Proust le ha utilizzate nel suo romanzo, l'analisi sottile delle impressioni, sono soltanto un aspetto di quella sorta di 'aura', di spiritualità che i lettori della *Recherche* avvertono: se Dio (forse) non c'è più, tutto però sembra divino. I richiami alla tradizione ebraico-cristiana, così frequenti nella sua opera, non possono essere a mio avviso considerati soltanto un riflesso della sua cultura e dell'ambiente familiare (la madre era di origine ebraica, il padre cattolico). Credo che in Proust ci sia un forte bisogno di eternità: anche se non aveva la fede, tuttavia la preoccupazione religiosa non fu mai assente nella sua vita. In questo senso, a me pare, anche Venezia ha svolto un ruolo essenziale nella strategia del suo grande romanzo della maturità. Non soltanto uno splendido 'sfondo' per collocare in un suggestivo ambiente urbanistico - quello maggiormente amato dal suo 'Virgilio' inglese: il "paradiso delle città" per John Ruskin, bensì la sede privilegiata nella quale collocare lo 'scatto', l'impulso che stimolerà Marcel a scrivere il suo romanzo. Questa 'salvezza' possibile, a fronte di tutti i dolori e delusioni della vita, è molto significativo che possa essere realizzata in occasione di un incidente in fondo abbastanza banale. Ricordiamo ancora una volta, brevemente, la *matinée*, il ricevimento offerto dalla principessa di Guermantes. Il Narratore, entrando nel cortile per raggiungere il palazzo, per evitare una carrozza che avanzava e che distrattamente non ha visto, indietreggia e inciampa sulle pietre del selciato piuttosto mal livellato. Per riacquistare l'equilibrio posa il piede su una pietra il cui livello era un po' più basso della precedente: il suo scoraggiamento svanisce, avvertendo la

stessa sensazione di felicità provata alla vista di certi alberi, alla vista dei campanili di Martinville, assaporando la *madeleine* inzuppata nell'infuso. I dubbi sulle sue doti letterarie e sulla realtà stessa della letteratura, come per incanto, svaniscono. Questa volta, tuttavia, avviene in lui qualche cosa di diverso: sente che non deve più ignorare il motivo, che deve ricercare le cause profonde di quella gioia. Sente di dover ritrovare quello che aveva avvertito nel posare il piede in quel modo: la visione abbagliante e indistinta lo sfiora come per dirgli. "Coglimi al volo e tenta di risolvere l'enigma di felicità che ti propongo"; era Venezia", di cui nulla gli avevano detto gli sforzi per descriverla e le istantanee che la sua memoria pretendeva di aver fissato. Una visione profonda d'azzurro inebria i suoi occhi; avverte sensazioni di freschezza e di luce abbagliante. Ne comprende il significato e gli rende indifferente la morte stessa: il miracolo di una analogia gli aveva consentito di sfuggire al presente, di ritrovare il tempo perduto e dinanzi al quale a nulla gli erano valsi gli sforzi della sua memoria e della sua intelligenza. L'essere che assaporava tale impressione, in ciò che essa aveva di comune in un giorno lontano nel tempo e nel presente, in quanto essa aveva di extratemporale, per una di queste identità tra presente e passato, era un essere che poteva ritrovarsi "nel solo ambito in cui potesse vivere e gioire dell'essenza delle cose, vale a dire: fuori del tempo". Ma tale essere che era risuscitato in lui, che aveva gustato e contemplato l'eternità, ne comprende anche tutta la fugacità, anche se sente che quel piacere provato raramente nella vita era il solo "fecondo e reale". Doveva pertanto, per gustare meglio quelle sensazioni così speciali, cercare di conoscere più completamente, laddove esse si trovavano, in se stesso, cercando di chiarirle fin nel profondo. Doveva decifrare questi segni (una nuvola, un triangolo, un campanile, un fiore, un sassolino) perché sentiva che sotto di loro ci doveva esser qualche cosa di diverso che doveva cercare di scoprire. Bisognava che si sforzasse ad interpretare quelle sensazioni come "i segni di altrettante leggi e idee, cercando di pensare, vale a dire di far uscire dalla penombra", quanto aveva provato, convertendolo "in un equivalente spirituale". E come poteva riuscire in tutto ciò se non tramite il solo mezzo con il quale poteva raggiungere il suo scopo, vale a dire tramite la realizzazione di un'opera d'arte? Per la lettura di tali segni del suo libro interiore nessuno avrebbe potuto aiutarlo se non se stesso, non seguendo alcuna regola non quel-

la del proprio istinto. Compito dell'artista è ascoltare il proprio istinto, il che fa sì "che l'arte sia l'evento più reale, la più austera scuola di vita, il vero Giudizio finale".

A Venezia era stato, assieme alla mamma, molti anni prima, quando stava preparando un lavoro su Ruskin. Recandosi con lei nel Battistero della Basilica di San Marco, per riuscire ad osservare meglio il mosaico nel quale è raffigurato il *Battesimo di Cristo*, aveva indietreggiato, collocando il piede su di una pietra irregolare del pavimento della chiesa. La memoria involontaria e il procedimento metaforico stanno producendo i loro effetti: superando i confini dello spazio e del tempo, l'affinità eccezionale tra le due impressioni, convincono il Narratore che l'Arte abbia il compito di costruire su fondamenta più solide il senso della vita. Fino a qui siamo in presenza di un primo procedimento metaforico, di una prima associazione di eventi distanti nel tempo e nello spazio, di un primo livello di significato. Ma ve n'è anche un altro, a me sembra, ancora più sottile, ancora più raffinato. Credo che Proust avesse in mente - e intendesse trasmettere quindi anche ai suoi lettori - una *immagine* ben più profonda. Mi riferisco a quella che troviamo in diversi passi biblici, nell'*Antico Testamento* come nel *Nuovo Testamento* l'immagine semplice, 'umile' ma a suo modo 'potente' - della pietra scartata dai costruttori. È l'immagine della pietra irregolare, della pietra "d'inciampo" scartata dai costruttori e che tuttavia può diventare "testata d'angolo", può donare la *salvezza* a chi, privo di apparenza e bellezza, "disprezzato e reietto dagli uomini, uomo dei dolori che ben conosce il patire, come uno davanti al quale ci si copre la faccia", (*Isaia*, 53, 2-3), può trovare nonostante tutto una possibilità di riscatto, in segno di *espiazione*. Quella pietra irregolare potrà così servire per la realizzazione di una grande opera: è da quella pietra che - una volta riconosciuta la propria insufficienza, dopo tanti fallimenti, delusioni e sofferenze di ogni sorta, potrà sorgere in Marcel l'impulso - ormai senza più tentennamenti - ad erigere la propria 'cattedrale'. Una cattedrale da costruire non soltanto per realizzare la propria *vocazione* di scrittore, ma anche in segno di *espiazione* per le molte sofferenze inflitte alle persone più amate e, in particolare, alla madre. Tra le molte immagini di Venezia che Proust ha 'dipinto' in *À la recherche du temps perdu* (della città, dei più grandi maestri dell'arte) quella più bella, quella che a me rimane maggiormente impressa è quella

da cui tutto è cominciato, per lui e anche per noi. E' l'immagine della madre, indistruttibile nella memoria del figlio, immagine associata alla figura della 'vecchia' inginocchiata, con le mani giunte, dipinta nelle *Storie di Sant'Orsola* di Carpaccio, attualmente nelle Gallerie dell'Accademia: la madre che il figlio ha eternizzato nell'opera d'arte, ritrovandola e collocandola idealmente nei mosaici dorati di San Marco in Venezia e in quelli complessi della memoria, riscattata per sempre nel lavoro faticoso della riflessione e della scrittura (*Il tempo ritrovato*: "La nonna che avevo visto con tanta indifferenza agonizzare e morire accanto a me! Oh potessi, in espiazione, quando la mia opera sarà terminata, irrimediabilmente ferito, soffrire lunghe ore, abbandonato da tutti, prima di morire!"). Consapevole, significativamente, che "se il grano non muore non dà buon frutto" (Giovanni 12, 24). Proust ritorna più volte nella corrispondenza e nel *Tempo ritrovato* su questi passi evangelici. Desiderava assicurare un asilo al suo manoscritto affinché non fosse obbligato ad errare - condotto da lui o da qualcun altro nel caso non fosse sopravvissuto, e trovargli come "le Fils de l'Homme n'a pas d'oreiller où poser sa tête". Stanco come Giobbe di rigirarsi fin all'alba e di aver speso inutilmente la sua vita (*Giobbe* 7, 4-5); pronto quindi a morire, a conclusione della sua opera, come il vecchio Simeone nel Tempio e a consegnare, *cantando*, la sua anima al Signore. Consapevole, infine, che tutta la sua vita avrebbe potuto ma anche non avrebbe potuto, esser riassunta sotto questo titolo: "una vocazione". L'idea della sua costruzione non lo abbandonava un solo momento, incerto se il "grande piano d'insieme sarebbe stato una chiesa, dove i fedeli avrebbero potuto apprendere a poco a poco alcune verità, scoprire certe armonie, o se sarebbe invece rimasto, come un monumento druidico in cima a un'isola, qualcosa per sempre incrementato ma deciso tuttavia a consacrarvi tutte le poche forze che gli erano ancora rimaste. Nessuno aveva capito nulla dei primi abbozzi: Anche coloro che erano stati favorevoli alla sua percezione della verità che avrebbe voluto poi scolpire nel tempio, si rallegrarono con lui per averle scoperte al "microscopio", quando invece egli si era servito di un *telescopio* per scorgere cose in effetti piccolissime, ma solo perché erano situate a una grande distanza, e ognuna delle quali era un mondo. Dove cercava le "leggi universali", lo chiamavano "rovistatore di particolari". Avrebbe lavorato di notte per portare a termine la sua opera, dormendo di giorno e lavorando

solo di notte. Gli sarebbero state necessarie molte notti, “forse cento, forse mille”. Avrebbe vissuto nell’ansia di non sapere se le “Maître de ma destinée”, se il Padrone del suo destino, “meno indulgente del sultano Shariyar, quando il mattino avesse interrotto il suo racconto, avrebbe voluto soprassedere alla sua condanna a morte”, concedendogli di riprendere il lavoro la sera successiva, come la Sherazade delle *Mille e una notte*. Se la figura materna è stata fondamentale nella vita dello scrittore, non di meno essa ci appare come primo lettore, primo destinatario del grande romanzo: opera da lei ispirata e a lei dedicata. E la madre che leggeva al piccolo Marcel *François le Champi* di George Sand è la stessa persona che lo aiuterà a tradurre *The stones of Venice* di John Ruskin, leggendogli alcune pagine del suo ammirato artista inglese in quella città che sarà così rilevante nell’estetica e nella vita di Ruskin, come in quella di Marcel Proust. L’importanza che il romanzo “campagnolo” dell’amante di Chopin assume nelle ultime pagine de *Il tempo ritrovato*, la forte emozione nel ritrovarlo nella biblioteca del principe di Guermantes inaspettatamente, ed il turbamento successivo, è imprescindibile dal tenero e commovente ricordo della mamma che quel libro gli aveva letto ad alta voce fino a quasi tutto il mattino, serbandolo per lui tutto l’incontro di quella notte a Combray:

«Dapprima mi ero chiesto con rabbia chi fosse l’intruso venuto a farmi del male. L’intruso ero io, era il bambino che ero allora che il libro aveva ridestato in me, era quel bambino che il libro aveva subito chiamato, desideroso di esser guardato solo dai suoi occhi, amato solo dal suo cuore e di parlare soltanto a lui».

Grazie a quel ritrovamento nella biblioteca dei Guermantes, gli si sarebbe chiarito - dopo tanti tentennamenti - lo scopo della sua vita e forse dell’arte:

«[...] perché i libri letti un tempo a Combray, a Venezia, arricchiti ora dalla mia memoria di vaste miniature raffiguranti la chiesa di Saint-Hilaire, la gondola ormeggiata ai piedi di San Giorgio Maggiore, sul Canal Grande incrostato di scintillanti zaffiri, sarebbero divenuti degni di quei “libri di immagini”, bibbie istoriate, libri d’ore che il collezionista non

apre mai per leggere il testo, ma per deliziarsi, una volta di più, dei colori che vi abbia aggiunto qualche emulo di Fouquet, e che costituiscono tutto il pregio dell'opera».

C'è nella *Recherche* una sorta di aura, un "sesamo" che può spalancarci la porta del passato: ciò che credevamo perduto per sempre può ripresentarsi nuovamente. Non attraverso l'intelligenza potremo recuperare quel "tempo perduto" che non è mai stato "perso", ma attraverso il "caso", la memoria involontaria. In questo senso, anche Venezia gli aveva concesso motivo di profonda riflessione attorno alla creazione artistica, al suo lavoro di scrittore. Una città il cui nome e la cui importanza nella sua esperienza narrativa, e in parte di vita vissuta, costituiva per lui un 'sesamo' meraviglioso. Come nel racconto arabo de *Le Mille e una notte*, tante volte ricordato nella *Recherche*, la città costruita sulle acque, la città che Ruskin aveva contribuito a fargli conoscere ed amare, la città nella quale nel suo primo soggiorno veneziano si era recato con la madre, ha potuto spalancargli le porte del passato nel presente, e della "salvezza". Non è privo di significato, sotto questo aspetto, che nella narrazione più significativa di *À la recherche du temps perdu*, il Narratore collochi questa sua fondamentale esperienza artistica a Venezia: trovando il significato più alto della propria esistenza, e la forza per scrivere quel futuro romanzo filosofico che in realtà ha già scritto ("l'invisibile vocazione di cui questo libro è la storia") e che noi abbiamo letto, proprio *anche* grazie al ricordo di quella semplice e umile pietra irregolare del Battistero di San Marco in Venezia.

NOTA

Desidero ringraziare il prof. Stefano Toffolo per questo affascinante "pèlerinage proustien à Venise" - preziosa "guida" per gli amateurs di Proust - che per ragioni di spazio abbiamo dovuto colpevolmente pubblicare senza l'apparato di note; ce ne scusiamo con i lettori.

Gennaro Oliviero

