

# PEDRO SALINAS ALLA RICERCA DELL'INAFFERRABILE: LA TRACCIA PROUSTIANA

MARCO PIAZZA

## 1. *La teatralizzazione della realtà*

Pedro Salinas è stato il primo traduttore in lingua straniera della *Recherche*: sue infatti sono le traduzioni di *Du côté de chez Swann* (1920) e di *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1922) per le edizioni Calpe di Madrid. Come nel caso di Walter Benjamin, pressoché suo coetaneo (lo spagnolo è nato nel 1891, il tedesco nel 1892), Salinas accetta con entusiasmo l'incarico di tradurre la *Recherche*, affidatogli dal filosofo Ortega y Gasset, anche se poi, per motivi diversi rispetto a quelli intervenuti nel caso dello scrittore berlinese, lascia a metà l'impresa dopo la pubblicazione dei primi due volumi e dopo aver avviato quella del terzo (che sarà portata a termine da José María Quiroga Plá e data alle stampe nel 1931-1932). Lo spagnolo aveva alle spalle due permanenze a Parigi – una intorno al 1912, l'altra, più lunga, tra il 1914 e il 1917 – quando si accinge a tradurre Proust, all'indomani del primo conflitto mondiale: parrebbe che Salinas sia venuto in contatto con l'opera proustiana al suo rientro a Madrid, intorno al 1919, anche perché non vi sono tracce di un incontro precedente, allorché si trovava nella capitale francese<sup>1</sup>. Soltanto a distanza di sessant'anni della traduzione saliniana sono stati riconosciuti i limiti quanto alla fedeltà al testo originale, individuando tutta una serie di errori e di imprecisioni in qualche caso persino vistosi<sup>2</sup>. Tuttavia è an-

<sup>1</sup> Cfr. J.M. BARRERA LÓPEZ, *El azar impecable (Vida y obra de Pedro Salinas)*, Alcalá de Guadaíra (Sevilla), Editorial Guadalupe, 1993, pp. 30, 64. A proposito della ricezione di Proust da parte di Salinas, si vedano: B. GICOVATE, *Salinas y Proust: seducción y retorno* in *Ensayos sobre Poesía Hispánica del modernismo a la vanguardia*, México, Ediciones De Andrea, 1967, pp. 104-112; C.B. MORRIS, "Pedro Salinas and Marcel Proust", in *Revue de Littérature Comparée*, 44, 1970, pp. 195-214; I. ANTICI, "Du côté de chez Salinas: un poeta che legge Proust", in *Quaderni proustiani*, 8, 2014, pp. 89-101.

<sup>2</sup> Relativamente alle traduzioni di Proust effettuate da Salinas cfr.: H.E. CRAIG, «Pedro Salinas as Proust's First Translator», in *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y literatura*, 18

che vero che il fascino di tale traduzione risiede nel tentativo del poeta spagnolo di salvaguardare la complessità della struttura temporale della frase proustiana, al prezzo di una semplificazione del lessico che sfoltisce la pluralità di sinonimi impiegati da Proust<sup>3</sup>. Ilena Antici suggerisce di considerare la traduzione di Salinas come una lettura poetica della *Recherche*, che tradisce l'incantamento subito dal lettore-traduttore, più preoccupato di riprodurre la magia del testo che di restarvi fedele con il rigore di chi traduce di mestiere<sup>4</sup>. Un incantamento che travolge Salinas, tanto da farlo entrare in una vera e propria dimensione estetico-percettiva segnata dall'incontro con Proust: si tratta dell'entrata in un mondo che ha i tratti di un dramma permanente, in una sorta di teatralizzazione della realtà il cui drammaturgo è l'autore della *Recherche*.

Precisamente a teatro ci invita il poeta spagnolo nel suo unico pezzo letterario dedicato espressamente a Proust, che costituisce uno dei primissimi testi narrativi dedicati all'autore della *Recherche* scritti da autori di fama o in procinto di diventare tali. Si tratta di un brevissimo omaggio, a lungo dimenticato, e ancora oggi escluso dall'edizione spagnola delle opere complete di Salinas<sup>5</sup>. In esso lo scrittore Marcel Proust inscena una rappresentazione teatrale per un unico spettatore, che è lo stesso

(1), 2002, pp. 129-138; H. E. CRAIG, *Proust en España durante los tiempos de Franco*, in L. CARRIEDO, M.L. GUERRERO (dir.), *Marcel Proust: écriture, réécritures / Marcel Proust: escritura, rescrituras*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 355-365; I. ANTICI, *Traduire et créer: l'expérience proustienne de Pedro Salinas*, in E. de DAMPIERRE, A.-L. METZGER, V. PARTENSKY et I. PAULIN (éd.), *Traduction et parages: que pensons-nous devoir transmettre?*, Société française de littérature générale et comparée, Vox Poetica, 2014, pp. 355-366; Th. BARÈGE, *Un ping-pong transatlantique: les traductions de Proust en espagnol*, in E. de Dampierre, A.-L. Metzger, V. Partensky et I. Paulin (éd.), *Traduction et parages: que pensons-nous devoir transmettre?*, cit., pp. 379-391.

<sup>3</sup> Cfr. I. ANTICI, *Deux poètes lecteurs de Proust, mémoire et relation au tu dans l'oeuvre lyrique d'Eugenio Montale et de Pedro Salinas*, Thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction de Mme Karen Haddad et Mme Simona Costa, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense en cotutelle avec Università degli Studi Roma Tre, Date de soutenance: 30 novembre 2012, 501 pp., p. 73.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> P. SALINAS, «Para un descanso en *La recherche du temps perdu*, emprendida por M. Proust», in *Índice, revista mensual*, n° 2, Madrid, 1921, pp. 22-23. Il testo, rimasto escluso dall'edizione critica delle opere di Salinas, è stato recentemente ripubblicato, nella traduzione italiana di I. Antici, insieme a un altro 'omaggio' saliniano dedicato a Calderón de la Barca (P. SALINAS, *Due intermezzi di lettura: Calderón e Proust*, traduzione e cura di I. Antici, testo spagnolo a fronte, postfazione di M. Piazza, Milano-Udine, Mimesis, 2014).

Salinas, nella quale fa comparire sul palcoscenico i personaggi principali dei primi libri della *Recherche*, da Swann a Françoise, da Gilberte alla Tante Léonie. Regista e protagonista di tale sfilata sul palco è lo stesso Proust, in un cortocircuito tra narratore e autore su cui si fonda la ricezione della *Recherche* in quegli anni. Se Proust ordina ai suoi personaggi di fare capolino sulla scena, in una sorta di *mise en abyme* uno di loro ha il potere di dar vita a una figura solo dipinta: è Charles Swann, che, al vedere un quadro di Botticelli portato sul palco, esclama «Odette de Crécy», dando avvio alla trasformazione di un'immagine pittorica in una donna in carne e ossa<sup>6</sup>. In primo piano vi è dunque l'aspetto figurativo, complice una certa staticità che fissa i contorni dei personaggi in una «nobile irrealtà», malgrado le apparenze proprie del «vissuto», e che in una vertiginosa forma a chiasmo trascolora nella «sicura realtà della finzione». Come a dire che ciò che è finto è più vero del reale, ovvero che l'esperienza vissuta ha qualcosa di irreali che la apparenza con la finzione. Se le cose stanno in questi termini, la teatralizzazione del reale ne restituisce l'intima verità, in accordo con le convinzioni proustiane sulla capacità della scrittura di ricreare la realtà senza inventarla.

La particolarità dell'arte di Proust risiede nella sua capacità di restituire le sfumature dell'esperienza umana, regalando al lettore una gamma così ampia di situazioni che solo un paragone musicale sembra in grado di renderne la ricchezza: l'autore della *Recherche* non è solo un regista teatrale, ma è anche un violinista che suona instancabilmente traendo dalla sua «scatola di legno [...] i giorni della vita passata, ognuno con il suo suono intimo e peculiare». Il suo è dunque uno «Stradivarius delle passioni», che gli permette di affermarsi come «un virtuoso della psicologia»: Salinas dimostra così di aver colto con acutezza il territorio chiave su cui Proust dirige il suo sguardo indagatore, e cioè quello delle passioni, ma anche la natura 'scientifica' di tale sguardo, che ne fa un collezionista di leggi psicologiche esposte in maniera narrativa.

Salinas condivide dunque con Proust la medesima alchimia di ragione e sentimento, o meglio di intelligenza e passione, un'alchimia che governa la scrittura e ne impedisce da un lato il rischio dell'intellettualismo

<sup>6</sup> Sulla Odette di Salinas cfr. I. ANTICI, M. PIAZZA, *Une rencontre inédite avec Swann: Salinas lit Proust*, in *Marcel Proust aujourd'hui* (in corso di stampa).

e dall'altro quello del sentimentalismo. Ma soprattutto in entrambi la scrittura non dimentica mai la sua funzione interpretativo-ricostruttiva in rapporto al reale, con cui non si fonde mai completamente, nella consapevolezza dello scarto ironico che separa la descrizione dalla realtà. La parola è dunque il circolo magico in cui Salinas si muove per certi aspetti seguendo le orme di Proust, una parola che è il fine della sua stessa impresa letteraria, come traspare chiaramente dalla prima poesia della raccolta *Seguro Azar* («Sicuro azzardo», 1929), che insieme a *Fábula y signo* («Favola e segno», 1931) è una delle testimonianze poetiche novecentesche di maggior pregio in cui si può riconoscere un netto debito nei confronti della poetica proustiana. Dopo ventun versi dominati dal bianco delle nubi, della neve, delle colombe e degli ermellini – tutte metafore della bianchezza del foglio di carta intonso (si veda il titolo della poesia: *Cuartilla*) – il ritmo cambia d'improvviso con l'entrata in scena di una luce aurale, colorata, metafora della penna del poeta che ricrea il mondo: «E quella che vince è | rosa, blu, sole, l'alba: | punta d'acciaio, penna | contro ogni bianco, in bianco, | l'inizio, tu, parola»<sup>7</sup>.

## 2. *Un azzardo sicuro*

Una presenza, quella di Proust, che segna tutta la produzione saliniana degli anni Venti, facendo di Salinas uno dei primissimi autori fortemente influenzati dall'intensa frequentazione dei primi volumi della *Recherche*. Si tratta delle raccolte poetiche *Presagios* («Presagi», 1924), uscita quando il lavoro di traduzione era da poco ultimato, ma soprattutto le succitate *Seguro Azar* e *Fábula y signo*, in cui dominano i proustianissimi temi della *rêverie*, del ricordo, dell'infatuazione amorosa, della dinamica illusione/delusione, all'interno di un'omologia dialettica tra amore e memoria impensabile senza gli strumenti messi a disposizione dalla *Recherche*.

Il *seguro azar* saliniano allude a una dimensione di attesa e insieme di ricerca di quanto ad ogni ora ci può sorprendere e da cui solo deriva la nostra felicità. Si tratta di un ossimoro prettamente proustiano, se si pen-

<sup>7</sup> P. SALINAS, *Seguro azar*, Madrid, Revista de Occidente, 1929; trad. it. di V. Nardoni, *Sicuro azzardo*, Firenze, Passigli, 2005, p. 19.

sa all'improduttività di quella dissociazione tra piano dell'involontarietà e del caso e piano della ricerca e dell'impegno intellettuale che il lettore della *Recherche* sulle prime potrebbe essere tentato di compiere, salvo poi ricredersi, nel seguire fino in fondo la pista indicata nel romanzo. La sicurezza è attribuita al fortuito in virtù di una disposizione scientemente assunta da Salinas, uomo e poi poeta, che ricalca la stessa disposizione indicata da Proust, allorché, non fermandosi allo stadio della *madeleine*, ci indica un lungo percorso da compiere per traguardare quel *bonheur* assaporato dall'io narrante fin dall'episodio della tazza di tè. Che poi il termine «azar» derivi dalla poetica mallarmeana nulla toglie alla creatività della congiunzione saliniana e all'ascendenza proustiana della costellazione filosofica illuminata dalla felicissima espressione che fa da titolo alla raccolta del 1929.

Si consideri che per Proust la felicità deriva dall'incontro casuale con una verità che fundamentalmente non è prodotta da noi, ma da noi soltanto rinvenuta, ritrovata, come si rinviene una moneta in un prato o una fotografia dimenticata in un cassetto. Meglio, la verità brilla nella penetrazione intellettuale di un evento che ci sorprende e che possiamo rendere 'trattabile' solo accettandone l'imprevedibilità e nel contempo la profonda significatività, ma anche solo a patto di tradurlo in parole, oltre che in emozioni. Una traduzione che comporta un complesso lavoro di confronto e di classificazione di ciascun singolo evento, di ogni specifica esperienza, che per secernere la sua verità dev'essere comparata con altre evenienze, con le tracce lasciate in noi dal passato. Si tratta di uno sguardo obliquo, non diretto, dal momento che ogni sforzo esercitato direttamente sul reale lo rende opaco e incapace di restituirci il significato di quanto ci interroga e ci sfida con la sua presenza.

Pur senza conoscere l'epilogo della *Recherche*, precisamente a quest'idea di ricerca della verità allude Salinas nella poesia *Busca, encuentro*, che fin dal titolo evoca la *ricerca* proustiana e dove il ritrovamento – apparentemente fortuito, ma in verità apprestato con metodo – non si fonda sulla visione diretta di quanto nei versi si fa metafora della poesia, ma pure anche dell'altro significativo (da declinare in ogni caso al femminile): «Il guardare, per che cosa? | e la volontà, inutile». Se qui la dimensione della prossimità fisica e dell'abbandono all'oscurità immediata del possesso sembrano indicare un percorso assai meno raziocinante e complesso di

quello indicato dalla *Recherche* («Non ti vedo, già ti sento, | già ti stringo. Mia»), è perché Salinas si sofferma a lungo sul momento inaugurale della passione, del sorgere dell'emozione, che proustianamente declinerà come riflessione sul possesso e sulla sua tragica impossibilità<sup>8</sup>. Del resto è l'intera realtà a risultare inafferrabile nella sua purezza – per Salinas mai disgiunta dall'effettività del concreto: il «mondo sospettato | concreto e vergine dietro» di *Mirar l'invisible*<sup>9</sup> –, quella purezza di cui il poeta va alla ricerca vanamente, esattamente come accade al protagonista apprendista filosofo della *Recherche*, che, partito alla ricerca di «essenze», dovrà alla fine ripiegare sulla definizione di un pacchetto di «leggi» sull'umana condizione<sup>10</sup>.

L'azzardo saliniano è dunque l'equivalente della memoria involontaria proustiana e la 'sicurezza' che il poeta vi associa ne smorza l'aspetto fortuito, correggendolo in chiave intellettuale. Così come la ricerca di Proust è innescata dal caso ma è perseguita dall'intelligenza, la poesia di Salinas denota la medesima tensione tra pensiero e sentimento, tra ragione e passione che pervade l'intero tessuto della *Recherche*. La parola del poeta mima l'eccedenza del reale, ne restituisce la magica evocatività, ma si rifiuta di spostarsi in un mondo irreali, astratto. Lo scenario in cui si dà la passione – al cui centro si pone emblematicamente la figura femminile – è finito, come il cielo guardato dall'amata e su cui rivolge indirettamente il suo sguardo anche il poeta, che le sta accanto e finora ha fissato solo lei, polo d'attrazione del suo amore: «E il cielo | – tu lo guardi, io lo guardo –, | non è infinito in altezza: | il cielo | – ti appoggi alla sua ringhiera – | ha quattro angoli, umido, | sta dentro l'acqua, quadrato»<sup>11</sup>. I confini del cielo sono determinati dallo specchio d'acqua in cui il poeta fissa lo sguardo per cogliere come in una fotografia la scena dell'amata sporta sulla ringhiera che rivolge i suoi occhi al cielo. L'acqua è dunque una sorta di filtro tra la realtà inafferrabile e la finzione, è come il bagno acido in cui il fotografo sviluppa un negativo. Ed è metafora di una sorta

<sup>8</sup> P. SALINAS, *Seguro azar*, cit.; trad, it. cit., p. 109.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>10</sup> Su questo e sugli altri temi filosofici accennati in queste pagine a proposito della *Recherche* mi permetto di rinviare a: M. PIAZZA, *Passione e conoscenza in Proust*, Milano, Guerini e associati, 1998.

<sup>11</sup> P. SALINAS, *Seguro azar*, cit.; trad, it. cit., p. 23 (dai versi di *Otra tú*).

di lavoro intellettuale indispensabile per trattare il materiale esistenziale e poterlo tradurre in parola.

Il mondo che il poeta traduce in versi non è, come abbiamo visto, un universo trasparente e finito, ma piuttosto un cosmo opaco e incompiuto, cui l'azione poetica dà senso e forma: è l'altro mondo, rispetto a quello che si contempla ad occhi aperti, un «mondo incompleto, tremolante, | di sarà o non sarà, | – masse goffe, piani sordi – | senza grazia, luce, ordine | un mondo non terminato, | bisognoso, che mi chiama, | me, o te, o chiunque altro | che metta ciò che gli manca, | che gli dia perfezione»<sup>12</sup>.

### 3. *Oblío e invenzione*

Se la verità sul mondo è solo indirettamente e mai pienamente raggiungibile, la verità sull'altro, la verità sulla persona amata è altrettanto irraggiungibile nella sua pienezza, nella medesima misura per cui di tale persona è impossibile conservare un ricordo che ne custodisca i tratti con esattezza: una simile verità esiste solo nella presenza fisica, per poi annullarsi immediatamente con il distacco. Di ciò il poeta Salinas è consapevole, avendolo appreso oltre che dalla vita anche dalla lettura della *Recherche*, laddove Proust insiste sul carattere sfuggente della persona amata, sull'intrinseca sfuggevolezza dell'altro, rispetto alla quale i due principali alter ego dell'autore – il protagonista e Charles Swann (ma è soprattutto con il secondo che Salinas fa i conti, con ogni probabilità non avendo letto che qualche estratto di *Sodome et Gomorrhe* e di *La Prisonnière*<sup>13</sup>) – elaborano vane e morbide strategie centrate sul controllo e sullo spionaggio dell'amata. Per questo lo spagnolo, la cui traiettoria esistenziale fu senz'alcun dubbio meno estrema ed estremistica di quella proustiana, può appagarsi, sia pur temporaneamente, della presenza

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 25 (dai versi di *Vocación*).

<sup>13</sup> Cfr. M. PROUST, «Jalousie», in *Les Œuvres libres*, n° 5, Novembre 1921, pp. 7-156; Id., «Précaution inutile», in *Les Œuvres libres*, n° 20, Février 1923, pp. 7-131; Id., «La regarder dormir – Mes reveils», in *La Nouvelle Revue Française*, n. XIX, 1922, pp. 513-519 e 520-522. Salinas doveva aver letto integralmente solo i primi tre volumi della *Recherche* all'epoca in cui ha redatto i racconti di Vispera del gozo (cfr. I. ANTICI, *Deux poètes lecteurs de Proust, mémoire et relation au tu dans l'oeuvre lyrique d'Eugenio Montale et de Pedro Salinas*, cit.).

dell'amata, paragonata all'«oblio» per via della consapevolezza che di lei non è possibile memoria, e dunque nemmeno un prolungato e duraturo possesso: «Sei tu stessa il tuo ricordo. | Ora posso già scordarti | perché sei qui, al mio fianco»<sup>14</sup>.

Secondo un *topos* che segna il pensiero occidentale tra Otto e Novecento, Salinas allude a più riprese all'opacità dell'interiorità altrui, all'irraggiungibilità dell'anima dell'altro, che diventa modernamente specchio della realtà stessa, in accordo con quello che è l'esito novecentesco sulla fine dell'interiorità intesa come dimensione in sé, isolabile dal rapporto che il soggetto ha con il mondo. Saranno Sartre e Merleau-Ponty, in anni di poco successivi, rielaborando le tesi husserliane, a insistere in modo chiarissimo sulla liquidazione dell'interiorità e a porre l'accento sul nostro essere sempre situati in relazione con l'esterno, sul nostro costitutivo rapportarci a qualcosa che solo permette il darsi della stessa soggettività. Salinas pare già muoversi nella medesima direzione allorché descrive l'anima come mero riflesso delle immagini che sfilano al suo esterno, sorta di pellicola vergine impressionata dalla luce che viene dal di fuori. Un'interiorità che è tutt'uno con la superficie esposta al mondo: «Questa notte ti brillano | azzurre, verdi, rosse, rapidissime | strane luci negli occhi. | Sarà la tua anima? | Luci della tua anima, che vedo? | Sono lettere, nomi chiari | capovolti, dentro i tuoi occhi. | [...] Le comprenderemo tutte | quando aprono i negozi, proprio adesso | – Cine Universum, quando bacerò | le luci della tua anima, sì, le luci, | insegne luminose della vita | nella notte, dentro i tuoi occhi»<sup>15</sup>.

Della persona amata non è pertanto possibile, per Salinas, proprio come per Proust, conoscere l'interiorità, dovendosi l'amante fermare sulla frontiera del suo corpo, mirabilmente raccontato mentre dorme – come non pensare ad Albertine assopita contemplata dal Narratore, che Salinas aveva dovuto certamente incontrare nell'estratto del 1922 *La regarder dormir*<sup>16</sup>? – nel racconto *Livia Schubert, incompleta* («Livia Schubert, incompiuta»), contenuto nella raccolta *Vispera del gozo* («Vigi-

<sup>14</sup> P. SALINAS, *Seguro azar*, cit.; trad. it. cit., p. 91 (dai versi di *Amada exacta*).

<sup>15</sup> P. SALINAS, *Fábula y signo*, Madrid, Plutarco, 1931; trad. it. di V. Nardoni, *Favola e segno*, Firenze, Passigli, 2009, p. 53.

<sup>16</sup> Cfr. M. PROUST, «La regarder dormir», cit.



lia del piacere», 1926)<sup>17</sup>. Di Livia, l'alter ego saliniano Melchor possiede il corpo, ma non l'anima, che lei avrebbe disposto «generosamente, di slancio, sopra la sua carne, più nuda che lo stesso corpo, visibile e priva di mistero». Talmente in vista da risultare però trasparente a Melchior, che afferma: «Tanto che io non la vedo, e abbracciandola non sento altro contatto che quello della sua deliziosa, corporea realtà». Quell'anima però l'amante ha bisogno di afferrarla, inappagato da una relazione che si ferma sulla superficie magica dell'individualità. Si tratta di un bisogno culturale, filosofico, come chiarisce Salinas: «Allora la mia insoddisfazione, insoddisfazione dottrinale e dogmatica, che viene di lontano, dalla definizione consacrata: "l'uomo è un animale composto di anima e di corpo", s'è messa al lavoro: le ho fabbricato un'anima». Un lavoro pazientemente portato avanti durante i tre mesi nei quali si consuma la loro relazione, salvo poi scoprire che per l'appunto era una costruzione arbitraria, tanto da rivelarsi inadatta per la donna cui era stata attribuita, mentre in modo del tutto imprevedibile – per una sorta di *casualità certa* – calzerà su misura sul corpo di colei che la rileverà proprio nell'istante dell'addio: Susana, discesa dal treno su cui s'invola Livia, e di cui il lettore non conoscerà altro che il nome.

Non a torto, del resto, la splendida raccolta di *Vispera del gozo* in cui compare il racconto su *Livia Schubert, incompiuta* fu etichettata fin da subito dalla critica come «proustiana», tanto da scoraggiare Salinas nello scrivere in prosa per un ventennio. Essa è certamente inscrivibile sotto il segno di Proust, anche se la struttura frammentaria e lo stile evocativo la connotano in modo originale<sup>18</sup>. Proustiano è il piccolo gioiello di *Mundo cerrado* («Mondo chiuso»), che apre la raccolta, e proustiana è l'idea della moltiplicazione dell'io qui riferita all'altro, di per sé non completamente accessibile, come abbiamo già notato. Nel racconto, il protagonista Andrès (sorta di alter ego di Salinas) è descritto in uno dei suoi viaggi abituali, le cui mete sono esclusivamente luoghi e città ove

<sup>17</sup> Cfr. P. SALINAS, *Livia Schubert, incompleta*, in *Vispera del gozo*, Madrid, Revista de Occidente, 1926; trad. it. di C. Greppi, *Livia Schubert, incompiuta*, in *Vigilia del piacere*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 65-81.

<sup>18</sup> Sul dibattito relativo all'influenza proustiana rilevabile in *Vispera del gozo* cfr.: J.M. BARRERA LÓPEZ, *El azar impecable (Vida y obra de Pedro Salinas)*, cit., pp. 135 ss.; H.E. CRAIG, "Proust in Spain before the Civil War", in *Transitions Journal*, 1, 2005, pp. 56-76.

abita una persona da lui incontrata in precedenza: quella persona sarà il tramite per cogliere l'essenza della località prescelta. In questo caso la meta è Icosia, «piccolo capoluogo d'Europa», associata al nome di Lady Gurney, la cui identità è per Andrès paradossalmente sconosciuta, in quanto egli aveva conosciuto tempo addietro la sua precedente personalità, da nubile, ossia Alice Chesterfield, da due settimane diventata la sposa di Lord Gurney. Ecco che persino alcuni dei tratti fisiognomici di Alice possono aver subito una trasformazione, nel suo assumere una nuova personalità sociale: «Come sarà Lady Gurney? Occhi bruni, ora di che colore? Il suo passo, breve, energico, e oggi chissà, come guidato da un ritmo misterioso e lontano che solo lei percepisce, forse conquistato a insoliti languori e ritardando. E il sorriso di ieri, secco, intermittente, senza mistero, oggi forse più aperto, espressivo e profondo, fermo sempre sul volto, disponibile in ogni momento, senza bisogno di agguati e di sorprese come allora...»<sup>19</sup>. Ma Andrès non scoprirà mai quali trasformazioni avrà nel frattempo subito Alice, dal momento che al suo arrivo scoprirà che costei è morta da poco. In ogni caso il protagonista custodirà per sempre dentro di sé «il più succoso dei due lembi» in cui si spezza il suo «monologo interiore» quando quest'ultimo viene interrotto dall'arrivo in stazione<sup>20</sup>.

D'altra parte l'esperienza di Salinas è tutta segnata dal sottrarsi dell'altro e dalla possibilità di una sua riappropriazione in forma di ricordo e di scrittura. Dell'amata la parola poetica offre la fissazione di quella «vita seconda» che sorge nell'interiorità di fronte allo scomparire della 'vita prima', della realtà che si fa inconsistente, che diventa trasparente e letteralmente scompare alla vista. L'altro si ritrae, ma nel frattempo viene ri-creato, inventato e solo di questo suo alias poetico è possibile il possesso: un alias che nasce dall'oblio del suo modello reale, che anzi solo in tale oblio può essere ritrovato. In altre parole, è la creazione artistica a fornire una *chance* unica, quella della (ri-)creazione, della restituzione di quanto si è perso, in apparenza irrimediabilmente, secondo un dispositivo ricalcato sulla stessa dinamica psicologica amorosa:

<sup>19</sup> P. SALINAS, *Livia Schubert, incompleta*, cit.; trad. it. cit. p. 10.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 11.

[...]  
Però un giorno di novembre  
lasciasti in bianco i tuoi atlanti;  
abolite le frontiere,  
fuggisti via dal ricordo.  
Eri già, senza i tuoi termini,  
smarrita nel mio scordare.  
E io dovetti inventarti  
– era nel secondo giorno –  
nuova,  
[...]  
Su misura del mio dentro  
Ti andai inventando, Afrodite,  
perfetta su dall'oblio,  
vergine e nuova, affiorata  
dall'oblio della tua forma<sup>21</sup>.

#### 4. *Illusione, déception, creazione*

L'assimilazione del motivo proustiano della ricerca anti-volontaristica – in sé intrinsecamente tensionale per via del contrasto tra l'aspetto strategico e razionale del ricercare e quello passivo e casuale dell'avvento imprevisto della rammemorazione – potrebbe essere simboleggiato da questi versi di *Fábula y signo*: «Non ti cerco | perché lo so che è impossibile | trovarti così, cercandoti»<sup>22</sup>. Per Salinas si tratta di una verità acquisita, ormai pienamente accettata. Altrettanto certa è la consapevolezza della forza dell'oblio, che erode i ricordi e sgretola persino il nome di una delle amate, fino a frantumarlo nelle sue lettere, che si agitano sparse nella memoria di chi tenta di ricordare: «Ho scordato il tuo nome. | Le sette lettere vagano sparse; | non si conoscono»<sup>23</sup>. L'unica strada da percorrere è adesso quella della ricreazione-invenzione, che tuttavia non perde mai di vista il debole

<sup>21</sup> P. SALINAS, *Fábula y signo*, cit.; trad. it. cit., pp. 79, 81 (dai versi di *Vida segunda*).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 45 (dai versi di *Hallazgo*).

<sup>23</sup> *bid.*, p. 57 (dai versi di *Muertes*).

filo che congiunge la parola alla realtà da cui trae origine la scrittura.

La dialettica tra realtà e finzione è altrettanto complessa in Salinas quanto lo è in Proust, la finzione determinando effetti di realtà che non si configurano mai come il trasferimento in una dimensione onirica alternativa a quella reale, ma come svelamento di un'altra verità in grado di far luce su quella che vanamente ricerchiamo mentre osserviamo quanto ci sta di fronte e tentiamo di possederlo, si tratti di una persona, di un paesaggio o di una città. Proprio in quest'ultimo caso le analogie tra Salinas e Proust sono lampanti, sia nel testo poetico, sia nelle prose di *Vispera del gozo*. In particolare è attorno al viaggio in treno, con le sue sinestesie artificiali, esattamente come nella *Recherche*, che si produce quello spaesamento capace di far elaborare una verità altra che va a sostituirsi a quella effettiva, in un gioco di illusione e di delusione in cui sono determinanti le aspettative di chi si è posto in viaggio. È la «magica cittadina acustica» della poesia *Estación*<sup>24</sup> – generata dall'annuncio del suo nome che risveglia di soprassalto il viaggiatore assopitosi durante il viaggio –, ma è anche la successione fantasmagorica di paesaggi e di località letteralmente prodotti dal procedere stesso del treno, con i suoi rapidi passaggi e le sue imprevedibili soste, che apre lo splendido racconto *Mundo cerrado* («Mondo chiuso») e che non può non richiamare il trenino di Balbec con le sue fermate, anche per l'inclusione, da parte di Salinas, di alcuni termini utilizzati da Proust, dal «madreperla» di una gola dirupata, alla «gola», al «torrentello», fino al «cartello» con scritta. Una costruzione, intessuta da un misto di sensazioni visive, uditive (ad es.: «il fragore dei metalli»), tattili (l'effetto del «vento esterno» con il suo «fumo grigio e compatto»), che nientemeno genera un «libro», un «testo, impossibile da inquadrare in qualsivoglia genere letterario», il quale per così dire s'intreccia con quella «cartografia geografico-sentimentale» su cui il protagonista Andrès elabora la propria strategia di esplorazione del mondo, scegliendo di andare a visitare solo le città ove abiti una persona da lui incontrata in precedenza<sup>25</sup>. È questa la situazione descritta nel racconto:

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 77. Un'analisi molto accurata di questa poesia è contenuta in: I. ANTICI, *Deux poètes lecteurs de Proust, mémoire et relation au tu dans l'oeuvre lyrique d'Eugenio Montale et de Pedro Salinas*, cit.

<sup>25</sup> P. SALINAS, *Mundo cerrado*, in *Vispera del gozo*, cit.; trad. it. di C. Greppi, *Mondo chiuso*, cit., pp. 3-13, pp. 5-9. Si confronti il testo con: M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y.

ma la promettente cittadina di «Icosia», come abbiamo già anticipato sopra, gli provocherà una terribile delusione, nel momento in cui, sbarcato in stazione, apprenderà di lì a poco che Alice Chesterfield, divenuta Lady Gurney negli anni successivi al loro incontro, è improvvisamente morta.

Secondo una dialettica cara a Proust, la passione cresce nell'illusione che precede l'avvicinamento all'oggetto desiderato e decresce nella delusione che segue il raggiunto incontro con esso. Persone o città, non vi è differenza: è la *vigilia del piacere* a dilatare la nostra sensibilità, che resterà inappagata dallo scontro con il reale, salvo poi fornirci gli elementi con cui ricucire lo strappo doloroso tramite la paziente arte della scrittura.

Nel caso di Salinas, ma pare si sia trattata di un'esperienza generazionale<sup>26</sup>, la stessa *Recherche* proustiana è stata oggetto del meccanismo passionale che vi viene così mirabilmente descritto: intorno al 1927, anno di pubblicazione del *Temps retrouvé*, come per gli altri *hommes de lettres* spagnoli dell'epoca, l'interesse di Salinas per Proust inizia a scemare, tanto che il poeta spagnolo non avrebbe nemmeno proseguito la lettura della *Recherche* o, per lo meno, se tale lettura fu mai condotta, questa non lasciò la traccia lasciata dai primi volumi del romanzo nel periodo della sua più intensa frequentazione dell'opera proustiana, raccolta nel quinquennio 1920-1925. È stato dunque un Proust 'acaudato' quello sotto il cui segno Salinas ha elaborato il cuore della sua poetica e ha composto le sue prime e forse ineguagliate prose.

Tadié, 4 voll., Gallimard, Paris, 1987-1989, vol. II, pp. 15-19; tr. it. di G. Raboni, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di L. De Maria, note di A. Beretta Anguissola, D. Galateria, prefazione di C. Bo, 4. voll., Mondadori, Milano, 1983-1993, vol. I, pp. 792-797.

<sup>26</sup> Anche il filosofo Ortega y Gasset, che contribuì al celebre *Hommage à Marcel Proust* apparso su *La Nouvelle Revue Française* del 1923, conosceva a fondo soltanto i primi due libri della *Recherche* quando nel maggio del 1922 aveva dato una conferenza sull'estetica proustiana. Sulle ragioni dell'allontanamento da Proust da parte dei letterati spagnoli pesò pare proprio la delusione di Ortega y Gasset e di altri di fronte alla teoria estetica esposta nel *Temps retrouvé*, che avrebbe ai loro occhi smentito il modello del romanzo aperto e frammentario rappresentato dai primi volumi del romanzo. A proposito cfr.: H.E. CRAIG, "Proust in Spain before the Civil War", cit. Si veda anche: I. Antici, M. Piazza, *Une rencontre inédite avec Swann: Salinas lit Proust*, in *Marcel Proust aujourd'hui* (in corso di stampa).

