

Volume 12, December 2018



Dante, i Verdurin e l'inferno proustiano della mondanità. Note su un'allusione alla *Commedia* in *Un amour de Swann*

Ilaria Vidotto

How to cite:

Vidotto, I. (2018), 'Dante, i Verdurin e l'inferno proustiano della mondanità. Note su un'allusione alla *Commedia* in *Un amour de Swann*', *Quaderni Proustiani*, n. 12, 25-46.

URL:

<http://quaderniproustiani.padovauniversitypress.it/2018/1/2>

DOI:

10.14658/PUPJ-QP-12-2

Article first published online

December 2018

Dante, i Verdurin e l'inferno proustiano della mondanità. Note su un'allusione alla *Commedia* in *Un amour de Swann*

ILARIA VIDOTTO

Università di Bologna / Université de Haute-Alsace

I riferimenti alla *Divina Commedia* sono rari nella *Recherche*. Studi critici hanno evidenziato la loro funzione di *point de repère* evocato per illustrare una situazione diegetica triviale, generando in tal modo un effetto comico. L'allusione all'*Inferno* dantesco presente in *Un amour de Swann* cela però risvolti insospettati e legami più profondi con il romanzo. Nel presente articolo vengono dapprima analizzati la forma linguistica e il contesto discorsivo dell'allusione, poi le sue implicazioni tematiche. In particolare, si metterà in evidenza come il rimando criptato al cerchio dei traditori fornisca una chiave di lettura per interpretare le dinamiche infernali della cerchia mondana dei Verdurin, nonché spunti di riflessione sull'intertestualità proustiana.

Dante, Proust, Verdurin, Inferno, intertestualità

Introduzione

Nella fitta trama di riferimenti ad artisti e a opere letterarie, pittoriche e musicali che danno vita al complesso «*jeu intertextuel*» della *Recherche* (Bouillaguet 1990), la presenza di Dante è quantomeno discreta, se non addirittura evanescente. Nelle oltre tremila pagine del romanzo proustiano, il poeta fiorentino e il suo capolavoro vengono menzionati solo in sei occasioni; inoltre, se si escludono il cenno aneddotico a Beatrice nel *Temps retrouvé*, e quello al *Paradiso* in un passo delle *Jeunes Filles*¹, è lecito pensare che la lettura e la conoscenza di Proust vertano essenzialmente sulla prima cantica del poema. Tutti i rimandi evocano infatti, sempre in modo piuttosto vago, alcuni frangenti dell'itinerario di Dante all'*Inferno*, con un'attenzione particolare alla relazione mentore-discepolo che egli intrattiene con Virgilio (*RTPI*, 167; II, 499; III, 711). Un «*pédoncule un peu mince peut-être*», direbbe

¹ MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, IV, Gallimard, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 377 e *ibid.*, II, p. 24. D'ora in poi tutti i riferimenti alla *Recherche* saranno indicati a seguito della citazione, con l'abbreviazione *RTP* seguita dal tomo in cifre romane e dal numero di pagina in cifre arabe.

il narratore del *Temps retrouvé* (RTP IV, 494)², al quale ancorare un parallelo di più ampio respiro tra Proust e Dante, e nondimeno imprescindibile, come attestano gli studi critici condotti in tempi recenti, con finalità ed esiti diversi, da Gemma Pappot, Jacqueline Risset, Karlheinz Stierle, Anne Teulade o Adam Watt³. Tali studi sono accomunati dall'aspirazione a rintracciare legami più sostanziali, una rete di «*similarities, overlaps and echoes*» (Watt 2013, 102) dai quali desumere un'analogia strutturale o tematica profonda tra le due opere, entrambe incentrate sull'accidentato percorso di formazione e di redenzione di un individuo per il tramite della creazione artistica⁴, superando o smentendo così il carattere in apparenza futile dell'intertesto dantesco.

Non si può negare, però, che i riferimenti all'*Inferno* o a Dante appaiono spesso in contesti diegetici triviali; dotati di una funzione esplicativa, essi fungono da *point de repère* illustre alla luce del quale il narratore interpreta un evento assai banale, per non dire insignificante, creando in tal modo un contrasto comico tra il prestigio del riferimento letterario e la mediocrità della situazione rappresentata dalla diegesi⁵. Si pensi ad esempio alla celebre scena di *Combray* in cui l'eroe-narratore, avvinto dall'incessante ondeggiare della ninfea nella Vivonne, paragona il proprio *ravissement* a quello di Dante, esterrefatto di fronte allo spettacolo miserabile dei dannati, instaurando per il tramite dello sfortunato fiore una grottesca analogia tra le anime dell'*Inferno* e i nevrastenici come Tante Léonie (RTP I, 167); o ancora alla descrizione liminare del «salon de lecture» del Grand Hôtel di Balbec, al quale l'angoscia o la speranza del protagonista attribuiscono alternativamente «*les couleurs du Paradis ou de l'Enfer*» (RTP II, 24). L'integrazione dell'allusione dantesca nel tessuto diegetico proustiano innesca dunque un'esagerazione iperbolica, ed è accompagnata da una patina di comicità che induce il lettore a relativizzarne il peso e la solennità, come se Proust intendesse smorzare la componente erudita, e potenzialmente pedante, del riferimento conferendogli un «*caractère fortement rhétorique*» (Pappot 2003, 103) e un valore ornamentale.

² Dal canto suo, WATT 2013 definisce gli accenni espliciti a Dante come «*small pickings*» rispetto al «*vaste bulk of Proust's novels*»; si veda 2013a e 2013b, 102.

³ Si vedano rispettivamente PAPPOT 2003, 91-118; RISSET 2007; STIERLE 2008; TEULADE 2010, 15-36; WATT 2013.

⁴ Jacqueline Risset afferma ad esempio che «*c'est peut-être Proust qui, à sa façon lointaine et dérobée, retrouve le caractère fondamental de la Comédie, la totalité. Peu d'œuvres dans la littérature française, et même la Comédie Humaine, sont construites avec la même perspective, qui reprend, sans le montrer, la voie de la Comédie "divine"*» (RISSET 2007, 106).

⁵ Tale effetto è stato notato anche da BERETTA ANGUISSOLA (2014, 283), che scrive: «*le sourire du lecteur naît du contraste entre la petitesse de la réalité vécue et la sublime grandeur de l'exemple dantesque, qui finit par être ridiculisé par une comparaison incongrue*».

Si deve pertanto dare per assodato che nella *Recherche*, l'accenno a Dante «aboutit à la parodie» (Beretta 2004, 106)? Non sempre, e non del tutto. Nelle pagine che seguono, ci si soffermerà sull'allusione all'*Inferno* contenuta in *Un amour de Swann*, la quale appare non nel racconto retrospettivo del narratore, bensì all'interno del discorso endofasico di Swann, alle prese con i temibili editti dei Verdurin. Nonostante l'intertesto si colori delle sfumature comiche sopra descritte, e malgrado il commento del narratore sia volto a minare la credibilità del personaggio-enunciatore, un'analisi più approfondita delle implicazioni stilistiche, enunciative e contenutistiche del riferimento impediscono di considerarlo un effimero *étalage d'érudition*, o addirittura, un esempio di profanazione comica del prestigioso modello. Si vedrà, al contrario, che l'evocazione di Dante cela risvolti insospettati e offre una nuova chiave di lettura per comprendere – a livello diegetico – le dinamiche dell'inferno mondano del clan Verdurin, e – a livello extradiegetico – per riflettere sulle specificità del fenomeno allusivo nella *Recherche*.

Anatomia di un'allusione

Il passo su cui verte la nostra analisi, tratto da *Un amour de Swann*, figura in una lunga sequenza in cui il regime di focalizzazione interna che caratterizza il racconto del narratore – centrato in modo predominante sul punto di vista di Swann⁶ – raggiunge il grado massimo di penetrazione nella coscienza del personaggio e mette a nudo, attraverso una trascrizione al discorso diretto, il flusso dei suoi pensieri. Posto di fronte allo smacco dei Verdurin, i quali hanno deciso di non invitarlo a Chatou, preferendogli il nuovo arrivato Forcheville, Swann sfoga la sua collera inveendo contro il *petit clan*, tramutato ai suoi occhi nel «dernier des milieux»:

C'est vraiment, disait-il, ce qu'il y a de plus bas dans l'échelle sociale, le dernier cercle de Dante. Nul doute que le texte auguste ne se réfère aux Verdurin! (RTP I, 283)

È bene precisare innanzitutto che l'impeto di rabbia di Swann, culmine di una *tirade* che si protrae per quasi due pagine, segna un punto di rottura nel racconto e suggella un capovolgimento di fronte accuratamente preparato da Proust. Ancor prima di essere decifrato al microscopio, ovvero nelle sue implicazioni inter- e intratestuali immediate, il riferimento a Dante merita perciò di essere considerato servendosi, per riprendere una nota metafora proustiana, di un telescopio (RTP

⁶ È doveroso precisare che il regime di focalizzazione interna di *Un amour de Swann* non è perfettamente rigoroso, poiché il narratore offre spesso e volentieri un contrappunto di natura commentativa o esplicativa che permette di cogliere il personaggio dall'esterno e di oggettivarne i pensieri. Si veda su questo punto GENETTE 1972, 206-210.

IV, 618), alla luce del contesto più ampio in cui si colloca e tenendo conto altresì della struttura narrativa che sottende la seconda sezione di *Du côté de chez Swann*.

Proust ha affermato più volte che il suo romanzo procede secondo i principi di una solida composizione, sorretta da un rigoroso sistema di simmetrie e di opposizioni, da un reticolo di echi sotterranei tra episodi e personaggi in apparenza distanti che conferiscono alla narrazione la sua «ordonnance cachée» (Gide in Tadié 1971, 33). A riprova che nella *Recherche*, «il n'y a pas un détail qui n'en amorce un autre dans le même volume ou dans les volumes suivants» (*Corr.* XIX, 519), è opportuno ricordare che l'invettiva di Swann contro i Verdurin trova il suo esatto e opposto corrispettivo a sole quaranta pagine di distanza, in un'accorata ed enfatica dichiarazione di stima per il salotto che, come un fertile terreno, ha reso propizia la fioritura della sua relazione con Odette. Poiché al suo interno egli può frequentare senza impedimenti la donna che ama, Swann «aim[e] la société des Verdurin» (*RTP* I, 243) e giunge persino a ribaltare la scala di valori mondani che fino ad allora aveva plasmato la sua personale gerarchia sociale: il *petit noyau* si rivela di colpo ai suoi occhi ben superiore al Faubourg Saint-Germain (*RTP* I, 244) e Mme Verdurin, *Patronne* del clan e fautrice della sua *liaison* con Odette, gli appare munita non solo di alte doti artistiche e intellettuali, ma soprattutto di una vera «noblesse de cœur» (*RTP* I, 245).

Questa professione di fede, che sembra sancire l'avvenuta assimilazione di Swann nel clan, è però minata da un'ombra di scetticismo, da un residuo barlume di lucidità responsabile di una sottile discrepanza tra le opinioni e le parole di Swann, discrepanza che affiora surrettiziamente nel suo discorso e che viene impietosamente messa in luce dai commenti del narratore. Il «plaidoyer *pro domo* Verdurin» di Swann è improntato infatti sulla struttura binaria del *distinguo* (Fonvielle e Galli 2013, 61-77): la parte del *concedo*, dove generalmente si effettua un'apertura in favore della tesi avversa, è l'interstizio attraverso cui si fa strada il giudizio sincero di Swann nei confronti dei Verdurin e degli altri membri del salotto, l'inventario dei loro difetti e dei loro ridicoli comportamenti; essi vengono però subito minimizzati e virtualmente rimossi nel secondo polo del *distinguo*, il *nego*, con cui Swann mette a tacere ogni perplessità:

Comme Mme Verdurin, *malgré de petites exagérations un peu risibles*, a un amour sincère de la peinture, de la musique [...] *Elle se fait une idée inexacte des gens du monde*; mais avec cela que le monde n'en a pas une plus fausse encore des milieux artistes! [...] je me plais parfaitement bien avec Cottard, *quoiqu'il fasse des calembours ineptes*. Et quant au peintre, *si sa prétention est déplaisante quand il cherche à étonner*, en revanche c'est une des plus belles intelligences que j'aie connues. (*RTP* I, 244, corsivo nostro)

Le riserve che manifestano le numerose subordinate concessive trovano un'ulteriore amplificazione nel controcanto moralista del narratore, il quale sbugiarla apertamente la disonestà intellettuale di Swann; dal momento che la sua facoltà di giudizio è filtrata, e perciò offuscata, dalla sua passione per Odette, la credibilità delle sue parole e delle sue intonazioni, così come la sua autorità enunciativa, risultano pressoché nulle: «Swann, laissant à son insu la reconnaissance et l'intérêt s'infiltrer dans son intelligence et influencer sur ses idées, allait jusqu'à proclamer que Mme Verdurin était une grande âme» (RTP I, 245).

Questa rapida analisi delle lodi che Swann tesse dei Verdurin funge così da premessa alla scena simmetrica della loro diffamazione e offre soprattutto alcuni elementi importanti per considerare la configurazione enunciativa in cui si inserisce l'allusione a Dante. A mano a mano che la narrazione prosegue, l'infatuazione iniziale dei Verdurin per il nuovo venuto si muta in sospetto, poi in palese ostilità; Swann, novello Adamo, viene impercettibilmente allontanato dalla sua Eva, confinato ai margini dell'Eden della Rue Montalivet, il quale, da paradiso di magnanimità e di *camaraderie*, assume poco a poco – e in modo inequivocabile dopo la serata che sancisce l'ammissione nel clan di Forcheville – le tinte fosche di un inferno.

Estrapolata dal suo contesto, l'allusione onomastica al poeta fiorentino potrebbe risultare estemporanea, nulla più di una mera nota di colore che viene a ornare il monologo di Swann. A una lettura più attenta, si nota tuttavia che essa è sottilmente integrata da Proust al tessuto testuale, preannunciata dall'isotopia del miasma e del fango che informa il paragrafo precedente, in cui riecheggia in modo vivido⁷ la rappresentazione dell'*Inferno* dantesco. Nel salotto dei Verdurin, Swann si vede ora esposto agli effluvi di una «gaiété fétide», alle «plaisanteries nauséabondes» che assalgono con i loro «relents» «toute narine un peu délicates»⁸, così come Dante, via via che si addentra nel basso Inferno, viene colto dall'«orribil soperchio del puzzo che 'l profondo abisso gitta» (Dante 2010, 179)⁹. Nell'immaginazione infervora di Swann, coloro che accettano di buon grado la «promiscuité avec cette infamie» assumono le sembianze delle «genti fangose» della *Commedia*, anime condannate a rotolarsi in eterno nella «fange» della maldicenza e della viltà, immerse in un pantano in cui «clapotent et clabaudent de tels sales papotages» che

⁷ Jacqueline Risset nota a tal proposito che, per quanto rari, i riferimenti di Proust a Dante sono sempre frutto «d'une lecture précise, directe, intense», che va al di là «du lieu commun dix-neuviémiste, fondé sur l'adjectif [dantesque]» (RISSET 2007, 106).

⁸ Tutte queste espressioni, riconducibili all'isotopia del fango, appaiono nel lungo monologo di Swann in RTP I, 282.

⁹ Tutte le citazioni provengono da questa edizione.

assimilano i «bas-fonds» mondani occupati dai Verdurin alle «sudice onde» della palude Stigia¹⁰.

Il cliché espressivo che consiste nell'associazione metaforica della calunnia al fango¹¹, così come l'antitesi tra l'elevazione e la bassezza (morale ma soprattutto sociale)¹², appaiono quindi ravvivati dalla presenza in filigrana dell'ipotesto dantesco, dapprima criptato e poi esplicitato nel passo che ci riguarda da vicino: «c'est vraiment ce qu'il y a de plus bas dans l'échelle sociale, le dernier cercle de Dante. Aucun doute que le texte auguste ne se réfère aux Verdurin.» La menzione del nome del poeta risuona quindi come un *point d'orgue* tutt'altro che gratuito, l'apice e il coronamento rivelatore di un'analogia che ha preso vita nel monologo di Swann seguendo una progressione ascendente, in un climax di rivendicazioni e di risentimento che culmina in questa presa d'atto intertestuale e liberatoria.

Se si analizza più da vicino la forma linguistica dell'allusione, si nota come la frase sia introdotta dal presentativo *c'est*, seguito da un avverbio epistemico a valore intensivo (*vraiment*) e da due complementi coordinati, i quali forniscono due definizioni, non certo lessicografiche ma soggettive, del *salon* Verdurin. Il primo complemento è assiologicamente connotato ed enfatico: il superlativo assoluto inserito nella struttura *ce + subordinata relativa* conferisce al segmento un andamento iperbolico volto a sottolineare l'enormità, e di conseguenza l'indicibilità, dell'abiezione raggiunta dai Verdurin. Se nessuna espressione denotata è dunque in grado di designare ciò che il *petit clan* rappresenta ora per Swann, ecco allora entrare in gioco le risorse figurali della metafora. Collocato in funzione di apposizione, il secondo complemento apporta una predicazione supplementare e opera una riformulazione metaforica che, rinunciando alla cautela di un *comme* comparativo¹³, colma il vuoto espressivo lasciato dall'iperbole. L'identità referenziale tra il clan Verdurin e il gruppo nominale «le dernier cercle de Dante» viene così affermata

¹⁰ «In la palude che v'ha nome Stige / questo tristo ruscel, quand'è disceso / al pié de le maligne piagge grige. / Ed io, che di mirare stava inteso, / vidi genti fangose in quel pantano, / ignude tutte, con sembiante offeso.» *Inferno*, canto VII, v. 106-111.

¹¹ Si pensi ad esempio alle locuzioni francesi *trainer quelqu'un dans la boue, tirer/sortir de la boue*, o all'italiano «coprire di fango», «gettare del fango su qualcuno».

¹² Nel passo completo Swann afferma: «j'habite à trop de milliers d'altitude au-dessus des bas-fonds où clapotent et clabaudent de tels sales papotages, pour que je puisse être éclaboussé par les plaisanteries d'une Verdurin» (*RTPI*, 282).

¹³ La similitudine esplicita introdotta da *comme* è onnipresente nella scrittura proustiana e rappresenta l'incarnazione testuale privilegiata della *métaphore* che Proust pone a fondamento della propria estetica (si veda a questo proposito la nostra tesi di dottorato *Les comparaisons en comme dans À la recherche du temps perdu. Étude stylistique*, diretta da Maria Chiara Gnocchi e Luc Fraisse e discussa all'Università di Bologna il 20 aprile 2018). L'assenza del *comme* nell'affermazione di Swann indica pertanto la piena volontà di assimilare i due termini messi a confronto attraverso la struttura sintattica della metafora attributiva: A è B.

senza mediazioni, suggellando l'assimilazione del referente diegetico all'ultimo girone infernale. Una tale strutturazione semantico-sintattica richiama alla mente il meccanismo dell'antonomasia, definito da Barthes «l'incarnation d'une vertu – in questo caso negativa – dans une figure» (Dupriez 1984, 58): la perifrasi metaforica «le dernier cercle de Dante» fornisce infatti a Swann, in virtù delle sue implicazioni intertestuali, una nuova e più esatta denominazione, suscettibile di sostituire, nell'idioletto del personaggio, il nome proprio Verdurin o le sue varianti (*milieu Verdurin, clan Verdurin, salon Verdurin*)¹⁴. In quanto concentrato di tutta la bassezza e la viltà possibili, nella visione distorta e collerica di Swann il *petit clan* assume connotazioni mitiche e diventa, appunto, l'Inferno per antonomasia.

Oltre alla metafora e all'antonomasia, nella breve allusione si intrecciano altre figure significative per l'interpretazione, che provano a nostro avviso la densità e la complessità del riferimento. Inanzitutto la sillessi – dispositivo molto frequente nella scrittura proustiana (Chaudier 2006, 421-430) – che si manifesta nella co-presenza delle accezioni propria e figurata del termine *cercle*. Non disponendo il francese della variazione di genere che seleziona, in italiano, i due tradurenti corrispondenti («cerchio»; «cerchia»), la parola *cercle* condensa un doppio strato di senso e attualizza simultaneamente nella frase il significato proprio di cerchio, di rimando alla conformazione concentrica che Dante ha immaginato per l'Inferno, e il significato metaforico di cerchia sociale e mondana¹⁵. Nella cosmologia personale che Swann elabora sull'onda del risentimento, alla cerchia dei Verdurin spetta naturalmente il cerchio infernale più profondo, degna punizione per il loro atteggiamento inspiegabilmente ostile e per l'empietà delle loro azioni. In un nuovo e spettacolare ribaltamento delle gerarchie, la *chapelle* della rue Montalivet torna a occupare lo scaglione più infimo della piramide sociale, alla sommità della quale troneggia nuovamente l'empireo del Faubourg Saint-Germain, la rosa dei beati formata dalla *côterie* Guermantes¹⁶.

La sillessi è uno dei procedimenti stilistici che danno vita alla forte connotazione ironica che Proust, per interposto narratore, imprime a tutto il monologo di Swann. In quanto figura macrostrutturale (Molinié 1992, 180), l'ironia scaturisce dalla combinazione, nel contesto discorsivo, di diverse figure microstrutturali: nel nostro

¹⁴ Sul funzionamento linguistico dell'antonomasia si veda FLAUX 1991, 40-41.

¹⁵ Come afferma PERRI nel suo articolo *On Alluding* (1978, 289-307), il segnale allusivo mostra una stratificazione e una molteplicità di determinazioni che vanno al di là del suo significato letterale, aspetto sul quale torneremo in conclusione.

¹⁶ «Au fond, comme les gens du monde, dont on peut médire, mais qui tout de même sont autre chose que ces bandes de voyous [...] Les gens du monde ont leurs défauts que personne ne reconnaît mieux que moi, mais enfin ce sont tout de même des gens avec qui certaines choses sont impossibles.» (RTPI, 283).

caso, oltre alla sillessi, notiamo la sfumatura iperbolica e intensiva che assumono gli aggettivi *dernier* – che qui sta a indicare la posizione terminale in un ordine non spazio-temporale ma morale, ed è quindi sinonimo di «vile», «abietto» – e *auguste*, i cui semi /solennità/ e /gravità/ contribuiscono ad accentuare l'esagerazione delle parole di Swann, nonché il paradosso (eroi)comico che scaturisce dall'accostamento tra la materia elevatissima dell'*Inferno* dantesco e la situazione diegetica. Come già nelle altre menzioni della *Commedia* ricordate in introduzione, la tragedia umana e spirituale dei dannati di Dante sembra uscire profanata dal contatto con la «tragédie d'arrière-cuisine» (RTP I, 120: Beretta 2004) e il futile dramma della gelosia che vive Swann.

Se lo scarto ironico risulta così evidente agli occhi dei lettori, ciò è dovuto sia all'interazione tra l'allusione e il suo contesto, sia alla configurazione enunciativa e alla polifonia che contraddistingue tutto il passo. Anche in questo caso, il narratore si applica, con una dovizia da grillo parlante, a smascherare il personaggio, facendo così apparire la sua metafora ancora più impropria e contraddittoria. Non solo Swann non sembra consapevole che l'idea grottesca di ritrovare in Dante un'allusione ai Verdurin mina il suo intento argomentativo e l'efficacia delle sue rivendicazioni, poiché il prestigio del riferimento letterario nobilita ed eleva paradossalmente il suo bersaglio – coloro che egli chiama con sprezzo «petites gens» (RTP I, 281), «bandes de voyous» (RTP I, 283) sono nondimeno degni di figurare in un capolavoro della letteratura mondiale¹⁷. Particolarmente graffiante è soprattutto la strategia di delegittimazione che, come nella scena speculare degli elogi commentata sopra, il narratore mette in atto per discreditare Swann, svelando l'ipocrisia, l'insignificanza dei pretesti e le false motivazioni del geloso. Negli incisi che inframmezzano il discorso riportato, il narratore ricorda puntualmente a chi avesse, come il personaggio, la memoria corta, le inclinazioni ben diverse professate da quest'ultimo¹⁸ e snida nella «verve d'insincérité dont les intonations menteuses, la sonorité artificielle de sa propre voix lui versaient d'instant en instant plus abondamment l'ivresse» (*ibidem*) l'assurdità di un rovesciamento di fronte troppo repentino e radicale per essere credibile.

¹⁷ Si potrebbe affermare che Proust qui sottolinea un'altra sfaccettatura del peccato di idolatria caratteristico di Swann, ovvero il suo confondere l'arte e la vita ricercando nelle opere d'arte somiglianze o affinità con le persone reali.

¹⁸ «Le salons des Verdurin qui tout à l'heure encore lui semblait amusant, respirant un goût vrai pour l'art et même une sorte de noblesse morale, maintenant que c'était un autre qu'Odette allait y rencontrer, y aimer librement, lui exhibait ses ridicules, sa sottise, son ignominie» (RTP I, 281); «En somme la vie qu'on menait chez les Verdurin et qu'il avait appelée si souvent "la vraie vie" lui semblait la pire de toutes» (RTP I, 283).

Swann appare quindi, da un punto di vista retorico, completamente inaffidabile. Mettendo a nudo la sua insincerità, così come la natura esageratamente enfatica e ipocrita del suo sfogo, il narratore inchioda il personaggio-enunciatore di fronte alla sua incoerenza; in tal modo, egli invita implicitamente i lettori a non prestare fede alle sue parole, e quindi a non prendere particolarmente sul serio nemmeno il riferimento dantesco. Ne consegue allora che, una volta compresa la sua funzione iperbolica, di supporto alla valenza comica del passo, l'allusione sembra esaurire il suo potenziale interpretativo, e confermare il carattere effimero e superficiale della presenza di Dante nella *Recherche*. Viene però spontaneo chiedersi se sia davvero così, se l'intento parodico e vagamente profanatore sia la sola motivazione che porta Proust a "scomodare" il poeta fiorentino.

L'ultimo cerchio dell'Inferno tra la Rue Montalivet e il Quai Conti?

Ripartiamo dal convincimento tanto granitico quanto infondato con cui Swann conclude la sua invettiva («Nul doute que le texte auguste ne se réfère aux Verdurin») e proviamo a considerarlo senza il filtro dell'ironia, sottraendoci alla connivenza e alla lettura univoca che propone il narratore. Esiste una remota possibilità che, malgrado la natura oggettivamente paradossale dell'accostamento, l'esteta erudito *abbia ragione?* Pur escludendo l'opzione di un saporoso e straniante «plagiat par anticipation» (Bayard 2009) da parte di Dante, nulla vieta di interpretare alla lettera, e non per antifrasi, l'affermazione di Swann e di chiedersi allora se la collocazione dei Verdurin nell'ultimo girone dell'*Inferno* sia in qualche modo plausibile, non casuale ma legittimata dalla realtà diegetica. Questa ipotesi porta quindi ad approfondire le implicazioni dell'allusione dantesca e ad appurare che nel nono cerchio della regione infernale, ovvero nel punto più vicino a Lucifero – «lo 'mpeador del doloroso regno»¹⁹ – Dante pone le anime dei traditori.

«Oh sovra tutte mal creata plebe/ che stai nel loco onde parlare è duro/mei foste state qui pecore o zebe!»²⁰, con queste violente parole il poeta apostrofa coloro che in vita si macchiarono del peccato più grave, massimamente contrario alla natura umana, ovvero il tradimento perpetrato nei confronti di chi nutriva fiducia in loro. Discendendo lungo le quattro zone concentriche che si succedono dopo il pozzo dei giganti – Caina, Antenora, Tolomea e Giudecca – Dante incontra man mano i traditori dei parenti, tra cui spicca il conte Ugolino, i traditori della patria, i traditori degli ospiti e i traditori dei benefattori. Secondo la logica del contrappasso,

¹⁹ *Inferno*, canto XXXIV, v. 29.

²⁰ *Ibid.*, canto XXXII, v. 13-15.

per analogia con l'inumanità e il «gelo della premeditazione» (Bosco 2010, 506) che contraddistinsero queste anime in vita, la pena immaginata da Dante consiste nell'immersione totale o parziale nel lago ghiacciato formato dalla stagnazione del Cocito. Ad eccezione dei traditori di Caina, il cui viso rivolto verso il basso permette alle lacrime di cadere nel ghiaccio, gli altri dannati hanno il volto scoperto e pertanto non possono piangere, poiché il vento gelido generato dal movimento incessante delle ali di Lucifero congela immediatamente e sigilla il pianto attorno ai loro occhi²¹. I commentatori sono unanimi nell'affermare, come sintetizza Bosco, che l'essenza della pena consiste proprio nella contrapposizione tra «l'irrigidimento, l'impietramento» dei dannati in un freddo eterno, simbolo della loro insensibilità e indifferenza terrena, e il «fuoco della carità» che mai li lambì (Bosco 2010, 506-507).

Al lettore che dunque decide di dare credito alle parole di Swann, la decodifica, tutto sommato semplice, del riferimento dantesco riserva una pista di riflessione interessante. Nel richiamo al cerchio dei traditori, deliberatamente taciuto da Proust e dissimulato dalla più generale allusione onomastica, non è forse contenuto un riferimento intratestuale ben preciso ai Verdurin? Sotto la patina comico-iperbolica conferita dal contesto enunciativo alla citazione potrebbe celarsi una chiave di lettura per cogliere le dinamiche che regolano il funzionamento del *petit clan* e i comportamenti dei suoi membri? Da una rilettura attenta delle grandi scene mondane incentrate sul *milieu* Verdurin, condotta alla luce dell'intertesto dantesco, affiorano allora nuove prospettive e soprattutto l'ipotesi che i Verdurin – dipinti come virtuosi della maldicenza, artisti del complotto posseduti dal «*désir de brouiller, d'éloigner*» (RTP III, 734) – rappresentino, non solo nel delirio geloso di Swann, ma nel più vasto Inferno sociale e mondano della *Recherche*, l'incarnazione per eccellenza dei danteschi traditori degli ospiti e dei parenti.

Xenia violata: i Verdurin traditori degli ospiti

«*Tout pour les amis, vivent les camarades!*»: questo è il motto professato a ogni piè sospinto dai Verdurin, artefici e custodi di un salotto senza eguali; nel *petit clan* si coltivano i piaceri dell'arte, della convivialità e del buon cibo, e, dato che «on [est] entre copains», le convenzioni costrittive e banali vigenti presso gli *ennuyeux* del Faubourg Saint-Germain (*l'habit noir*, le grandi *soirées*) vengono sostituite da

²¹ «livide, insin là dove appar vergogna / eran l'ombre dolenti nella ghiaccia, / mettendo i denti in nota di cicogna. / Ognuna in giù tenea volta la faccia; / da bocca il freddo, e da li occhi il cor tristo/ tra lor testimonianza si procaccia. / [...] e poi ch'ebber li visi a me eretti, / li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli, / gocciar su per le labbra, e 'l gelo strinse / le lagrime tra essi e riserrolli.» *Inferno*, canto XXXII, v. 34-39 e 45-48.

un idilliaco regime di libertà dove «on ne forç[e] personne»²². Fin dalle prime mordenti righe dell'incipit di *Un amour de Swann*, è chiaro però che il monito più esatto da incidere sulla soglia dell'antro dei Verdurin sarebbe il dantesco «lasciate ogni speranza voi ch'entrate»; tra le pieghe della narrazione che i padroni di casa costruiscono a beneficio dei loro ospiti, oltre che per placare le loro frustrazioni mondane, il narratore proustiano lascia infatti intravedere i reali e ben più foschi contorni delle dinamiche che regolano il funzionamento della «petite église» della Rue Montalivet. Essa è sorretta da pochi ma ortodossi dogmi di fede e da comandamenti non scritti che ogni *fidèle* deve nondimeno osservare:

Il fallait adhérer tacitement à un Credo dont un des articles était que le jeune pianiste, protégé par Mme Verdurin cette année-là et dont elle disait «Ça ne devrait pas être permis de savoir jouer Wagner comme ça», «enfonceait» à la fois Planté et Rubinstein et que le docteur Cottard avait plus de diagnostic que Potain. Toute «nouvelle recrue» à qui les Verdurin ne pouvaient pas persuader que les soirées des gens qui n'allaient pas chez eux étaient ennuyeuses comme la pluie, se voyait immédiatement exclue.

La libertà proclamata dai membri del clan non è dunque che il volto attraente e fallace della tirannia che esercita Madame Verdurin sui suoi ospiti²³, con la quale ogni nuovo venuto che varca la soglia del salotto deve presto fare i conti. Ed è appunto di questo despotismo mascherato da magnanimità che Swann e Charlus, innesti temporaneamente accettati, poi rigettati dal *petit clan*, faranno le spese. Le traiettorie e il destino di questi due personaggi all'interno del *milieu* Verdurin sono orchestrati in modo perfettamente simmetrico da Proust, e ci paiono emblematiche per illustrare il valore tutt'altro che casuale del riferimento ai traditori dell'*Inferno* dantesco.

Ospiti socialmente atipici, poiché abituati a gravitare in sfere ben più elevate, attratti nell'orbita di Madame Verdurin non in virtù delle piacevolezze del suo salotto, bensì a causa di una passione nefasta per uno dei suoi *habitués* (Odette e Morel), Swann e Charlus sembrano dapprima suscitare un'ottima impressione nei due severi guardiani del *clan*. «Vous savez que votre ami nous plaît beaucoup [...] il est simple, charmant» (RTP I, 212), confessa Madame Verdurin a Odette, promotrice dell'invito a Swann, così come più tardi, nel corso della sua prima visita alla Raspelière, la *Patronne* dirà a Morel di Charlus: «il est agréable l'ami de vos parents [...] on voit que c'est un homme instruit, bien élevé. Il fera bien dans notre petit

²² Tutte le espressioni citate, esemplari dell'idioletto dei Verdurin, provengono da RTP I, 186.

²³ Come precisa, causticamente, il narratore di *Sodome et Gomorrhe* a proposito di Mme Verdurin: «Sa prétention était que le régime sous lequel elle faisait vivre les fidèles, la tyrannie, fût appelée liberté» (RTP III, 363).

noyau» (RTP III, 343). Tale “promozione” è il frutto di un’infatuazione iniziale della padrona di casa per i nuovi venuti, la quale si concreta in gesti amabili, gradevoli attenzioni e soprattutto nell’incoraggiamento delle *liaisons* che si consolidano tra Swann e Odette prima, e tra Morel e Charlus poi. La benevola intercessione di Madame Verdurin fa nascere quindi, negli ospiti ingenui e offuscati dall’amore, un sentimento di affetto e di fiducia, il quale poggia però, da ambo i lati, su basi opportunistiche, e pertanto fragili. Se gli elogi ipocriti di Swann e di Charlus nei confronti della *Patronne* sono motivati non tanto dai suoi meriti, quanto dalla certezza di trovare in lei un’aiutante – in senso proppiano – nel personale romanzo sentimentale che vivono accanto a Odette e Morel, dal canto suo Madame Verdurin apprezza, nascondendo probabilmente a sé stessa le vere ragioni di tale fascinazione, la fedeltà assoluta (ma non incondizionata) delle nuove reclute, l’assiduità della loro presenza che li rende dei perfetti esemplari di ospiti, «le[s] fidèle[s] des fidèles» (RTP III, 431).

L’insistenza con cui Proust ribadisce, non senza ironia, la meravigliosa intesa che caratterizza le prime fasi del rapporto tra le due *vedettes* del Faubourg Saint-Germain e i Verdurin fa parte di uno stratagemma narrativo caratteristico della *Recherche*, che consiste nell’orchestrare *renversements* e voltafaccia tanto più sorprendenti quanto più le premesse poste dal narratore porterebbero il lettore ad aspettarsi azioni in linea con esse. In questo caso, la stima e l’affetto che gli ingenui Swann e Charlus ripongono in Madame Verdurin non è altro che la cartina di tornasole che rende ancora più eclatante il tradimento di cui essi saranno vittime. In entrambi i casi, Madame Verdurin tradisce senza scrupoli coloro che avevano riposto in lei la loro fiducia, macchiandosi di ciò che, se ci situiamo nell’ottica dei due personaggi colpiti, si configura come un’inspiegabile e vile ingiustizia, messa in atto con le armi favorite della *Patronne*: il *potin*, l’insinuazione, la cattiveria gratuita, ovvero ciò che Dante nel *Convivio* identifica come peccati contigui al tradimento: «ingratitude, falsitate, furto, rapina, inganno e loro simili» (Dante 1988, 28). Il tradimento odioso che Madame Verdurin compie nei confronti delle due vittime apparentemente innocenti consiste nell’agire come un «seminator di scandalo e di scisma»²⁴ e come una forza distruttrice del loro amore. Se nel caso di Swann, l’azione malevola si limiterà a ostacolare la sua relazione con Odette, facendo di lui un ospite non gradito ed estromettendolo dalle riunioni del *petit noyau*, il tradimento nei confronti di Charlus si compirà con modalità ed esiti ben più gravi ed equivarrà a una simbolica – ma quasi effettiva – *mise à mort*. La trama di menzogne e cattiverie che i Verdurin architettano al termine della grande esecuzione del *septuor* di

²⁴ *Inferno*, canto XVIII, v. 35.

Vinteuil²⁵, con l'intento di allontanare Morel dal barone, riuscirà non solo a bandire Charlus dal salotto del Quai Conti, e a neutralizzare la minaccia che egli costituisce per la sua unità, ma, più radicalmente, a provocare una rottura irreversibile tra i due amanti. Senza trascurare le sottili variazioni che sottendono le parabole simmetriche di Swann e Charlus²⁶, la ripetizione dei loro destini mostra che, in entrambi i casi, l'ospite viene dapprima ingannato, poi pubblicamente umiliato, insultato e infine cacciato dalla casa che lo aveva accolto con le migliori disposizioni, tradito negli affetti e nella fiducia che, seppur non esenti da opportunismo, egli aveva nutrito per i *maîtres de maison*.

La trama romanzesca della *Recherche* offre numerose testimonianze a sostegno dell'analogia tra i traditori dell'ultimo cerchio di Dante e i Verdurin, ai quali spetta quantomeno un posto d'onore nell'inferno di piccoli tradimenti e meschinerie che è la mondanità proustiana. Tuttavia, l'ingegnosità e la ricchezza della narrazione di Proust risiedono anche nel rifuggire qualsiasi presa di posizione morale, e nell'indurci ad assumere di tanto in tanto il punto di vista del traditore, ovvero di una Madame Verdurin che, secondo la propria logica di dominazione, può apparire al contempo carnefice e vittima, traditrice poiché tradita dai propri *fidèles*. Il narratore si applica infatti a suggerire che, in fin dei conti, *la trahison a ses raisons*²⁷; la cacciata di Swann e di Charlus non viene proprio dal nulla, poiché che essi sono, seppur inconsapevolmente, causa della loro stessa esclusione, non fosse altro che per aver subordinato la propria facoltà di giudizio (sociale e morale) alla passione amorosa e, di conseguenza, per non aver saputo cogliere i sottili meccanismi che regolano il funzionamento del clan.

Ancora una volta, dal confronto in parallelo tra Swann e Charlus si delinea una dialettica interessante di identità e differenze. Le colpe del primo possono infatti apparire futili al lettore, e tuttavia schiaccianti agli occhi di Madame Verdurin; poiché troppo legato ai retaggi della *côterie* Guermantes, Swann conserva un fondo di scetticismo nei confronti del nuovo Credo e non riesce a interiorizzare pienamente i comandamenti della *Patronne*, che non tarda pertanto a percepirlo come un pericoloso eretico²⁸. Inoltre, il carattere esclusivo della sua relazione con Odette, «dont

²⁵ Per una lettura integrale della scena, si veda *RTP* III, 784-826.

²⁶ Le differenze si osservano non solo nelle conseguenze immediate delle manovre di Mme Verdurin, ma nell'accrescimento della violenza della *Patronne*, i cui insulti e calunnie nei confronti di Charlus sono molto più espliciti e pesanti che nel caso di Swann. Inoltre, mentre Swann si ribella, seppur in modo vano e sterile, con il lungo monologo che qui analizziamo, Charlus non reagisce, resta inerme e annientato di fronte a un tradimento che, come avviene anche per Saniette, lo porta alle soglie della morte.

²⁷ Naturalmente secondo «les codes 'amoureux'» che regolano la vita sociale dei salons (Chardin 2010, 27-41).

²⁸ «Swann se contenta de rire d'un air qui signifiait qu'il ne pouvait même pas prendre au sérieux

il avait négligé de faire de Mme Verdurin la confidente quotidienne», «la discrétion même avec laquelle il usait de l'hospitalité des Verdurin» (RTP I, 255), nonché l'atroce sospetto di nascondere una brillante situazione mondana, fanno di lui un corpo estraneo da estirpare per preservare «l'unité morale du petit noyau» (RTP I, 256). Comparati a tali peccati oggettivamente veniali, ma capitali nell'universo amorale dei Verdurin, le azioni di Charlus ci pongono di fronte a un ribaltamento delle posizioni ben più problematico, nella misura in cui il tradimento e la vendetta di Madame Verdurin sono inserite in una dialettica di azione e reazione che, senza nulla togliere alla sua bassezza, le rende quantomeno intelligibili. Contrariamente ad altre esecuzioni gratuite di vittime innocenti, la messa al bando di Charlus sembra motivata, oltre che dall'astio geloso di Mme Verdurin²⁹, dal fatto che il barone si macchia di una forma specifica di tradimento, anch'essa contemplata da Dante, che si rivolge contro i benefattori.

Nella serata che dovrebbe consacrare l'ascensione mondana di Madame Verdurin, Charlus esprime senza freni l'alterigia dell'aristocratico nei confronti delle classi inferiori, sfodera tutta l'insolenza di cui è capace nel rivolgersi a Madame Verdurin e nell'accaparrarsi il centro della scena; così facendo, egli tradisce e umilia i padroni di casa prima di essere egli stesso tradito e punito, manca di rispetto a coloro che hanno inizialmente favorito la sua relazione con Morel, e non può pertanto ambire pienamente alla palma di martire che sembra spettargli alla fine del «mélodrame» inscenato dai Verdurin. In questo salotto infernale, il tradimento appare dunque trasversale e diffuso; se è pur vero che la perversione e la raffinatezza delle macchinazioni di Madame Verdurin non hanno eguali, traendo ella un «plaisir désintéressé dans ce genre de drames et d'exécutions» (RTP III, 262), Proust getta altresì un sospetto sull'innocenza e l'irreprensibilità delle sue illustri vittime, introducendo inoltre una sottile sfumatura tra un tradimento "motivato" e, per quanto riprovevole, in qualche modo spiegabile, e un tradimento totalmente gratuito, perpetrato per puro sadismo nei confronti dell'ospite.

Pensiamo a questo proposito a un altro membro del clan, al *fidèle* per cui frequentare i Verdurin equivale a vivere un inferno in terra: l'archivista Saniette. Sebbene con modalità differenti, e con accenti talvolta caricaturali, il tradimento praticato

une pareille extravagance. [...] elle éprouvait la colère d'un grand inquisiteur qui ne parvient pas à extirper l'hérésie, et pour tâcher d'amener Swann à une rétractation, comme le courage de ses opinions paraît toujours un calcul et une lâcheté aux yeux de ceux à l'encontre de qui il s'exerce, M. Verdurin l'interpella [...]» (RTP I, 255).

²⁹ «Il ne faut pas qu'il se permette de régenter les jeunes gens qui viennent ici et de porter le trouble dans notre petit noyau» (RTP III, 749) e, soprattutto, Charlus progetta di sottrarre al clan la sua perla, Morel, per farlo esibire nei saloni più in voga del Faubourg Saint-Germain, così da «déchaîn[er] ce sentiment haineux qui n'était chez [Mme Verdurin] qu'une forme particulière, une forme sociale de la jalousie» (RTP III, 782).

dai Verdurin consiste in una sostanziale e sistematica rottura della fiducia che il povero Saniette è invitato, nonostante le angherie e i rimproveri, a riporre in loro. Per prevenire l'eventualità di una ribellione e di un improbabile *lâchage* da parte di colui che «grâce à sa sensibilité frémissante, à sa timidité craintive et vite affolée, [...] leur offrait un souffre-douleur quotidien» (RTP III, 293), i Verdurin rinnovano i loro inviti «avec de paroles aimables et persuasives» (*ibidem*); dopo un'ennesima sfuriata del suo consorte, Mme Verdurin si premura di sorridere a Saniette, gli riserva attenzioni speciali³⁰, secondo una strategia di *captatio benevolentiae* che induce la vittima a ritornare, nonostante le offese, e a credere ingenuamente che «décidément, c'étaient de bonnes gens. Il ne serait plus torturé» (*ibidem*).

A crudele smentita di quest'ingenua speranza, non mancano – sia in *Un amour de Swann*, sia soprattutto, sempre in virtù di un andamento ascendente, in *Sodome et Gomorrhe* e *La Prisonnière* – episodi in cui Saniette è esposto alle angherie di Verdurin – «Ah, le pédant, c'est vous! La Zerbine! Non, mais il est toqué» (RTP III, 327) – o alla maldicenza della sua consorte (RTP III, 363). Colpevole soltanto di un eloquio stentato e della scarsa padronanza dei codici linguistici del clan, Saniette è la vittima sacrificale non solo dei *patrons*, che con la loro violenza verbale causeranno l'attacco apoplettico che lo porterà alla morte (RTP III, 770), ma di tutti gli altri ospiti, che assistono, impassibili o divertiti, alle continue vessazioni, spinti – in virtù della logica tardiana dell'imitazione – a sfogare le proprie pulsioni sul più debole: «Presque aucun des fidèles ne se retenait de s'esclaffer et ils avaient l'air d'une bande d'anthropophages chez qui une blessure faite à un blanc a réveillé le goût du sang» (RTP III, 325).

Il tradimento appare quindi una pratica generalizzata e pervasiva. Non solo i Verdurin, ma tutti i *fidèles* sono traditori, tutto il *cercle* che li riunisce, in cui sembra vigere, in ultima analisi, il principio hobbesiano dell'*homo homini lupus*, come testimonia l'orribile sequela di insulti che il nuovo venuto Forcheville, mosso dal desiderio di brillare di fronte ai suoi nuovi amici, fa piovere sul cugino Saniette, mentre gli altri *habitués* restano freddi come il ghiaccio – freddezza che ci riporta sottilmente al contrappasso dantesco (RTP I, 272). La diegesi giustifica dunque, e rivela a posteriori, l'*à-propos* dell'allusione ai traditori che Proust fa sagacemente pronunciare a Swann, tanto più che nel cerchio infernale della Rue Montalivet, e poi del Quai Conti, anche i legami famigliari, siano essi biologici o creati attraverso la frequentazione, vengono calpestati e traditi.

³⁰ Ad esempio, chiedere che ci sia sempre una caraffa con dell'acqua per Saniette che non beve altro, cfr. RTP III, 321.

«Les familles, ce dissolvant du petit noyau»: i Verdurin traditori dei parenti

A differenza delle dieci malebolge, le quattro zone concentriche in cui si articola il cerchio dei traditori nella *Commedia* non sono separate da confini specifici: malgrado la diversità delle sue declinazioni, il tradimento ha un'unica origine. Allo stesso modo, anche nella cerchia infernale dei Verdurin, il tradimento perpetrato nei confronti degli ospiti si interseca e si sovrappone a una forma ancora più grave di violazione della fiducia, che tocca un caposaldo dei rapporti umani: le relazioni famigliari.

Fin dalla prima descrizione del *petit clan* in *Un amour de Swann*, il narratore si premura di precisare in una parentesi che Mme Verdurin proviene da un'agiatissima e rispettabile famiglia borghese «avec laquelle elle avait peu à peu cessé toute relation» (RTP I, 185); in un dialogo con l'eroe durante la serata alla Raspelière, la stessa *Patronne* ribadirà: «c'est du reste si ennuyeux, les familles, on n'aspire qu'à en sortir» (RTP III, 301). Il testo suggerisce pertanto che, nel fare tabula rasa delle proprie radici borghesi, poco spendibili in società poiché oscure, Sidonie Verdurin sacrifica i parenti sull'altare dell'ascensionemondana e si macchia del tradimento originale, atto necessario su cui poggia la fondazione del *petit noyau*. Ella compie dunque per prima il passo che dispoticamente esigerà poi da tutti gli altri *fidèles*; ammonendo, come Gesù di fronte agli Apostoli, che «celui qui aimait son père et sa mère autant qu'elle et n'était pas prêt à les quitter pour la suivre, n'était pas digne d'elle» (RTP III, 270)³¹, Mme Verdurin si pone come Madre elettiva di tutti i suoi accoliti³² e punta a fare del clan una famiglia sostitutiva, superiore alla famiglia naturale poiché (idealmente) scelta, e non imposta da legami biologici. I parenti costituiscono dunque una categoria particolarmente temibile di *ennuyeux* e una minaccia per l'integrità del clan, in quanto rappresentano un vincolo esterno che i *fidèles* non riescono a rompere e che li porta, di tanto in tanto, a *lâcher*: alla zia del pianista che esige la presenza del nipote a Capodanno presso la madre di lei, Mme Verdurin risponde con durezza «vous croyez qu'elle en mourrait, votre mère [...] si vous ne diniez pas avec elle le jour de l'An, comme en province!» (RTP I, 187).

Anche in questo caso Proust lascia trasparire la reciprocità del tradimento: la preferenza occasionale di un *habitué* per la propria famiglia d'origine è vista da Mme Verdurin come un abbandono e quindi un'infedeltà nei confronti di colei che si prodiga per loro. Al contempo, la *Patronne* fomenta il tradimento dei parenti da

³¹ Come precisano gli editori della Pléiade, l'intertesto evangelico a cui Proust allude in modo ludico è il Vangelo di Matteo (X, 37) o quello di Luca (XIII, 26).

³² «Les fidèles de mes mercredis, mes enfants comme je les appelle» (RTP III, 319).

parte dei *fidèles*, dissuadendoli in tutti i modi dalla tentazione di allontanarsi da lei e dai suoi *mercredis*, non fosse altro che per osservare un lutto:

si l'un d'eux perdait sa mère, elle n'hésitait pas à lui persuader qu'il pouvait sans inconvénient continuer à venir à ses réceptions. «Le chagrin se porte dans le cœur. Vous voudriez aller au bal (elle n'en donnait pas), je serais la première à vous le déconseiller, mais ici, à mes petits mercredis ou dans une baignoire, personne ne s'en étonnera. On sait bien que vous avez du chagrin...» (RTP IV, 348)

In sprezzo al quarto comandamento, nella *petite église* dei Verdurin, il padre e la madre vengono disonorati e traditi in quanto «dissolvant[s] du petit noyau» (RTP III, 301), suscettibili di insidiare il ruolo di una madre d'elezione gelosa e possessiva, che non tollera alcun “terzo incomodo” tra lei e i suoi pupilli, come dimostra la sua prontezza nel soffocare sul nascere ogni legame sentimentale allacciato dai *fidèles* al di fuori del suo controllo³³.

Ma c'è di più. Se tutti gli sforzi di Mme Verdurin sono volti a rinsaldare nei suoi adepti la convinzione che il clan rappresenta una famiglia nuova e migliore, ecco allora che certi atti, e soprattutto certe curiose “dimenticanze” della *Patronne*, possono essere letti come un'ulteriore esempio di tradimento dei parenti. Ci riferiamo in particolare alla parabola della principessa Sherbatoff, nobildonna russa disdegnata dal Faubourg Saint-Germain, le cui frequentazioni mondane sono limitate alla Grande Duchesse Eudoxie e al salotto dei Verdurin. Caduta in disgrazia, esiliata e senza famiglia, Madame Sherbatoff costituisce il tipo ideale di *fidèle*, lungamente agognato da Madame Verdurin: la sua abnegazione e la sua fedeltà sono infatti totali, ella è la sola che – non avendo altre relazioni o altri luoghi più attraenti da raggiungere – «ne lâche jamais» e quindi non tradisce, nemmeno nelle feste comandate, come si premura di affermare: «D'ailleurs, [le jour de l'An] on reste en famille, et vous êtes ma famille» (RTP III, 270).

A fronte di tanta devozione – ispirata, non dimentichiamolo, da cause di forza maggiore – Madame Verdurin, sperando dal canto suo «de s'assurer une “fidèle” jusque dans la mort» (RTP III, 271), esprime persino il desiderio di essere sepolte l'una accanto all'altra, desiderio che, prevedibilmente, non verrà realizzato. È infatti proprio «dans la mort», al momento della morte di Madame Sherbatoff, quando la vicinanza dei parenti, naturali o elettivi, dovrebbe essere incondizionata, che il

³³ Si pensi in particolare al caso di Brichot, costretto da Mme Verdurin a porre fine alla sua relazione con la propria lavandaia e poi con Mme de Cambremer (RTP III, 262 e 785). La perversità della *Patronne* si evince dal fatto che, invece di suscitare una ribellione, le sue azioni punitive, supportate da una retorica efficace, portano il *fidèle* in questione a legarsi ancora di più al tiranno: «[il] n'avait jamais oublié le service que Mme Verdurin lui avait rendu en empêchant sa vieillesse de sombrer dans la fange et lui était de plus en plus attaché» (RTP III, 262).

tradimento viene consumato. In virtù di un ennesimo ribaltamento di fronte, alla notizia della morte della principessa, annunciata da Saniette all'inizio della *soirée* Vinteuil, le reazioni dei *Patrons* appaiono sconcertanti. Se Verdurin, come già il duca di Guermantes³⁴, minimizza e di fatto nega l'accaduto, più preoccupato di salvaguardare l'evento mondano e musicale che non della salute di Madame Sherbatoff³⁵, il tradimento di sua moglie è più grave e odioso, poiché in esso l'insensibilità si combina alla crudeltà. La *Patronne* ostenta la glaciale impassibilità dei traditori, che nessuna tristezza o pietà possono scalfire – «je suis obligée d'avouer que de tristesse je n'en éprouve aucune. Il est inutile de feindre les sentiments qu'on ne ressent pas» (RTP III, 743) –, e anzi rivendica tale atteggiamento come un gesto di brutale ma coraggiosa sincerità, il che le permette di mascherare il suo intento, ovvero preservare la serata che dovrebbe portare alla sua consacrazione mondana.

E per rendere ulteriormente inattaccabile agli occhi dei perplessi *fidèles* la sua posizione, ella correda l'indifferenza con la consueta rete di calunnie:

Oui, c'est très drôle, dit-elle, ça ne m'a presque rien fait. Mon Dieu, je ne peux pas dire que je n'aurais pas mieux aimé qu'elle vécût, ce n'était pas une mauvaise personne. – Si, interrompit M. Verdurin. – Ah! lui ne l'aime pas parce qu'il trouvait que cela me faisait du tort de la recevoir, mais il est aveuglé par ça. – Rends-moi cette justice, dit M. Verdurin, que je n'ai jamais approuvé cette fréquentation. Je t'ai toujours dit qu'elle avait mauvaise réputation. – Mais je ne l'ai jamais entendu dire, protesta Saniette. – Mais comment? s'écria Mme Verdurin, c'était universellement connu; pas mauvaise, mais honteuse, déshonorante. (RTP III, 744)

Oltre alla morte effettiva, la principessa Sherbatoff subisce pure una morte simbolica, che si concreta nella "divina", o piuttosto diabolica, indifferenza della sua amica Sidonie Verdurin. Esclusa dalla vita e, pertanto, esclusa dal *petit clan*, ella viene punita poiché colpevole di un solo ma definitivo *lâchage*; nell'universo capovolto della mondanità, la morte viene quindi accolta come un peccato capitale, come il tradimento supremo e imperdonabile³⁶.

Lo stesso destino di sprezzante oblio è riservato ad altri membri del clan, altri parenti d'elezione che, una volta trapassati, verranno spazzati via con una crudele maldicenza dalla memoria e dal cuore di Madame Verdurin: il pianista Dechambre,

³⁴ Il riferimento è alla scena simmetrica dell'inizio di *Sodome et Gomorrhe* in cui Basin commette lo stesso tipo di tradimento nei confronti del cugino d'Osmond, bollando la morte di quest'ultimo come un'esagerazione per non dover rinunciare a una festa in maschera (RTP III, 162).

³⁵ «La soirée n'étant pas décommandée, il préférerait l'hypothèse de la maladie» (RTP III, 733).

³⁶ «Ces festins de barbares qu'on appelle dîners en ville et où, pour les hommes en blanc, pour les femmes à demi nues et emplumées [...] la mort ou une grave maladie sont les seules excuses à ne pas venir, à condition qu'on eût fait prévenir à temps pour l'invitation d'un quatorzième, qu'on était mourant» (RTP IV, 617).

il cui peccato letteralmente “mortale” provoca l’annullamento delle qualità riconosciutegli in vita – «ce n’est pas une raison parce qu’il est mort pour en faire un génie qu’il n’était pas. Il jouait bien, c’est entendu, il était surtout bien encadré ici; transplanté, il n’existait plus» (RTP III, 293) –, oppure Cottard, genio della diagnosi finché assiduo dei *mercredis*, e poi degradato *post mortem* al rango di volgare “macellaio”³⁷. Parafrasando il celebre motto sartriano, potremmo quindi dire che per Madame Verdurin *l’enfer, c’est l’absence des autres*, il loro sottrarsi – volenti o nolenti – alle logiche di dominazione del clan e al suo tirannico controllo; a tale tradimento la *Patronne* risponde allora negando non solo il vissuto comune, ma l’esistenza stessa della persona, abbandonata all’oblio definitivo:

Mme Verdurin, comme presque tous les gens du monde, justement parce qu’elle avait besoin de la société des autres, ne pensait plus un seul jour à eux après qu’étant morts, ils ne pouvaient plus venir aux mercredis, ni aux samedis, ni dîner en robe de chambre. [...] dès qu’on était mort, c’était comme si on n’avait jamais existé. (RTP III, 288)

Conclusion: «l’art de dissimuler sous des périphrases ingénieuses une allusion personnelle»

Alla luce delle analisi qui condotte, appare quanto mai riduttivo considerare il riferimento esplicito alla *Divina Commedia* contenuto in *Un amour de Swann* una mera fioritura retorica o una menzione superficiale. La corretta decifrazione dell’allusione all’*Inferno* ha, al contrario, ripercussioni evidenti sulla diegesi e ne arricchisce i risvolti, attivando una rete di nessi interpretativi suscettibili di rigenerare la lettura di determinati episodi del romanzo. L’intertesto dantesco permette di esaminare sotto una nuova luce i rapporti che si instaurano tra i Verdurin e i *fidèles* del loro clan, i quali sono sorretti da un’infinità di piccoli e grandi tradimenti reciproci, dalla sottomissione a leggi (a)morali che sovvertono valori tradizionali quali l’ospitalità e la famiglia. Inoltre, la logica del tradimento che guida i comportamenti dei due impietosi *Patrons* (ma anche degli altri membri del salotto) rinforza le simmetrie tra personaggi diversi (Swann e Charlus; Dechambre e la principessa Sherbatoff).

Le dinamiche ritorsive messe in atto da Madame Verdurin supportano altresì la rappresentazione della sfera sociale e mondana come un inferno che non è poi così

³⁷ «Il est mort comme tout le monde, il avait tué assez de gens pour que ce soit son tour de diriger ses coups contre lui-même» (RTP III, 746). Ricordiamo però che l’annuncio della morte di Cottard ne *La Prisonnière* è forse una svista di Proust, poiché il dottore riappare qualche pagina dopo alla soirée Vinteuil.

dissimile da un altro inferno proustiano, quello dell'amore e della gelosia. Se è pur vero che «Mme Verdurin aimait vraiment les habitués, les fidèles du petit clan», è altrettanto vero che «elles les voulait tout à leur Patronne» (RTP III, 782); questo amore non è altro che un violento bisogno di possesso, la necessità di esercitare sull'altro un controllo dispotico al fine di placare la propria angoscia, ovvero la stessa ossessione fagocitante che coglie tutti gli innamorati della *Recherche*, a cominciare proprio da Swann e dal narratore. Da qui l'interpretazione del *lâchage* degli ospiti come un'infedeltà, un tradimento che per Mme Verdurin equivale a essere sia *trahie*, sia *trompée*; ella però – a differenza degli altri gelosi del romanzo, torturati dal sospetto ma di fatto passivi – agisce, e di tradimento, esecuzioni e rotture ferisce.

Diretta apparentemente all'esterno dell'opera, l'allusione a Dante si rivela così, come le strampalate e ammiccanti perifrasi delle zie del narratore, «une allusion personnelle»³⁸ e intratestuale. Ciò porta quindi a riflettere brevemente, in guisa di conclusione, sulla pratica allusiva che Proust mette in atto nella *Recherche*. Benché l'allusione venga tradizionalmente definita come una forma incompleta, non letterale di rinvio intertestuale, e come tale contrapposta alla citazione, alcuni studi di area anglosassone hanno sottolineato il carattere riduttivo di tale concezione, basata sull'opposizione tra implicito ed esplicito, insistendo invece sull'«*allusion's potential to build up semantically significant links between the alluding text and the alluding-to text*» (Hebel 1991, 136). In quest'ottica più ampia, l'interprete non deve tanto soffermarsi sul grado di trasparenza od opacità del segnale allusivo, né tantomeno ridurre il suo gesto ermeneutico a una "caccia al tesoro", poiché un indizio facile da decifrare nasconde un reticolo sotterraneo di significati spesso criptati, attualizzati dal con-testo ospitante³⁹.

Ponendo quindi più attenzione al «*further stage of intratextual attributes [that] may be activated by an allusion*» (Perri 1978, 296), si coglie meglio il gioco abilmente calibrato di *caché-montré* che caratterizza l'allusione dantesca, e, in generale, la pratica intertestuale di Proust⁴⁰. Se, di primo acchito, l'allusione alla *Divina Commedia* appare perfettamente riconoscibile e trasparente, grazie al segnale onomastico («Dante») e al termine evocativo *cercle*, tale componente esplicita è

³⁸ «Car [les sœurs de ma grand-mère] par horreur de la vulgarité poussaient si loin l'art de dissimuler sous des périphrases ingénieuses une allusion personnelle qu'elle passait souvent inaperçue de celui même à qui elle s'adressait.» (RTP I, 22).

³⁹ «[*the allusion's*] great power of signification resides in the additional inter-an intratextual patterns associated attributes it can evoked once the primary sense is comprehended.» (HEBEL 1991, 293).

⁴⁰ Nel caso di richiami a opere artistiche, letterarie o musicali, Proust è attento a esplicitare almeno il nome dell'autore, una parte del titolo, o una sommaria descrizione del referente, in modo da permettere la decifrazione corretta del rimando, senza però svelare i nessi profondi soggiacenti. Cfr., ad esempio, RTP II, 302.

ben lungi dall'esaurire le ramificazioni e il potenziale dell'allusione. Rifuggendo la tentazione balzacchiana della spiegazione, Proust opta infatti per una formulazione al contempo trasparente e opaca («le dernier cercle de Dante»), con cui egli nasconde ai lettori le informazioni essenziali, nonché il senso profondo dell'intertesto nell'economia della trama. Il riferimento ai traditori e il nesso intratestuale, a valore di parziale anticipazione, tra questi ultimi e i Verdurin restano accuratamente criptati, per non dire occultati dal carattere ironico del passo. Il loro affioramento, così come il rilancio dell'interpretazione che inducono, è quindi lasciato alla buona volontà interpretativa del lettore, costantemente sollecitato da Proust a colmare i vuoti, a rinsaldare i molteplici fili della trama che sottende la sua ampia *tapisserie* e soprattutto a non fidarsi delle apparenze, a diventare anch'egli, come il narratore, «fouilleur de détails» certo minuscoli, ma la cui osservazione riserva insospettite, talvolta infernali, scoperte.

Bibliografia

- Alighieri, D. (2010), *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco & G. Reggio, Firenze, Le Monnier.
- Alighieri, D. (1988), *Convivio*, Torino, Einaudi, «Letteratura italiana».
- Bayard, P. (2009), *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit.
- Beretta Anguissola, A. (2004), *Dante*, in A. Bouillaguet & B.G. Rogers (a cura di), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion.
- Bosco, U. (2010), *Introduzione*, in D. Alighieri, *L'Inferno*, Firenze, Le Monnier.
- Bouillaguet, A. (1990), *Proust et le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre.
- Chardin, Ph. (2010), *Amoralités proustiennes*, in M. Bertini & A. Compagnon (a cura di), *Morales de Proust*, Bergamo-Parigi, Sestante Edizioni-L'Harmattan, «Cahiers de Littérature Française», IX-X, 27-41.
- Chaudier, St. (2006), *Proust et la syllepse vive*, in Y. Chevalier & Ph. Wal (a cura di), *La Syllepse, figure de stylistique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 421-430.
- Dupriez, B. (1984), *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18.
- Flaux, N. (1991), *L'antonomase du nom propre ou la mémoire du référent*, «Langue française», 92.
- Fonvielle, St. & Galli, H. (2013), *La figure du distinguo. Esthétique du fragment*, in I. Serça & G. Henrot Sostero (a cura di), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 61-77.

- Genette, G. (1972), *Figures III*, Paris, Le Seuil.
- Hebel, U. (1991), *Towards a Descriptive Poetics of Allusion*, in H. Plett (a cura di), *Intertextuality*, Berlin-New York, Walter De Gruyter, 135-164.
- Molinié, G. (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française.
- Pappot, G. (2003), *L'Inferno de Proust à la lumière de Dante. Remarques sur les renvois à la Divina Commedia de Dante dans À la recherche du temps perdu*, «Marcel Proust aujourd'hui», 1, 91-118.
- Perri C. (1978), *On Alluding*, in «Poetics»,7, 289-307.
- Proust, M. (1970-1993), *Correspondance*, a cura di Ph. Kolb, 21 voll., Paris, Plon.
- Proust, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Risset, J. (2007), *Traduction et mémoire poétique : Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann.
- Stierle, K. (2008), *Zeit und Werk: Prousts À la Recherche du Temps perdu und Dantes Commedia*, München, C. Hanser Verlag.
- Tadié, J.-Y. (1971), *Lectures de Proust*, Paris, Armand Colin.
- Teulade, A. (2010), *Proust et l'épopée de Dante*, in K. Haddad & V. Ferré (éds), *Proust, l'étranger*, Amsterdam, Brill-Rodopi, «Cahiers de recherche des Instituts néerlandais de langue et de littérature françaises», 15-36.
- Watt, A. (2013), «L'air de la chanson»: *Dante and Proust*, «La Parola del testo», XVII(1-2), 2013: *Dante in France*, a cura di R. Goulbourne, Cl. Honess & M. Treherne.