

Schermi balzacchiani: Proust e l'ombra di Vautrin.

Conversazione con Mariolina Bertini

MARIOLINA BERTINI
Università di Parma

ILARIA VIDOTTO
Université de Lausanne

Proust, Balzac, schermo, Vautrin, paradigma indiziario

Ilaria Vidotto: *Nel suo ultimo libro, L'Ombra di Vautrin. Proust lettore di Balzac (Roma, Carocci, 2019), uscito anche in francese presso Classiques Garnier (À l'ombre de Vautrin. Proust et Balzac, 2019), lei sovrappone le traiettorie di due figure maggiori della letteratura francese – Proust e Balzac – e riunisce al contempo i due filoni principali di un percorso di ricerca che l'ha condotta a esplorare i loro reciproci universi. Al di là delle affinità più salienti – il ritorno dei personaggi, la cartografia della società, e in particolare dell'aristocrazia, la costruzione di una « cattedrale » romanzesca, per citare solo le più evidenti – quali sono i sentieri meno battuti che collegano la Recherche alla Comédie humaine?*

Mariolina Bertini: Come ho cercato di ricostruire e di evidenziare nel mio libro, i due percorsi sinora meno esplorati che conducono dal mondo di Balzac a quello di Proust sono, a mio parere, da un lato la centralità del paradigma indiziario e dall'altro la rivalutazione dell'*immaginazione melodrammatica*.

Quando Gilles Deleuze, in un saggio rivoluzionario che ebbe sulla critica proustiana un impatto enorme, sottolineò l'importanza dei *segni* nel mondo di Proust, nessuno pensò a collegare quei segni – la cui decifrazione conduce alla verità del *Temps retrouvé* – alla sociologia balzacchiana. Va detto che si era nel 1964 e gli imponenti lavori di Roland Chollet e di José-Luis Diaz destinati a rinnovare la lettura delle *Œuvres diverses* di Balzac erano ancora di là da venire. Ora, dal *Traité de la vie élégante* alla *Physiologie du mariage*, Balzac non si stanca di ripetere quanto ogni realtà psicologica e sociale vada letta con il metodo indiziario. L'uomo, afferma nella *Physiologie du mariage*, è come una lucciola; l'insetto non può nascondere la luce che emana, e l'uomo non può dissimulare le proprie passioni, la propria vera natura. Segni, indizi, tracce di quelle passioni, di quella natura sono scritti nei suoi

comportamenti e nelle sue parole; è a quei segni che deve guardare il romanziere – non alle affermazioni esplicite – se vuole capire a fondo un essere umano.

Dopo la lettura del saggio di Ginzburg, *Spie* (1979), mi sono resa conto che non si poteva ignorare la prossimità del pensiero balzacchiano e del metodo proustiano: se per Balzac sono i piccoli indizi che distinguono il vero gentiluomo dal *parvenu*, per Proust sono egualmente gli indizi, i dettagli che tradiscono la vera natura di Charles, di Legrandin o di Madame Verdurin. C'era però una difficoltà: Proust non cita mai e probabilmente non conosceva i testi in cui Balzac teorizza l'importanza della conoscenza per indizi. Lavorare per molti anni sul *Contre Sainte-Beuve* – di cui ho curato nel 1974 la prima edizione italiana e che ho poi incluso negli *Scritti mondani e letterari* – mi ha aiutato a risolvere questo enigma.

Non è dalla teorizzazione balzacchiana della conoscenza indiziaria che è folgorato Proust; è da una pagina di *Illusions perdues* in cui una serie di indizi suggeriscono la vera natura del fuorilegge omosessuale Vautrin, celato sotto le spoglie del canonico Herrera. Quella pagina, scoperta e lungamente analizzata dal futuro autore della *Recherche* nel 1909, in uno dei *cahiers* del *Contre Sainte-Beuve*, è veramente l'anello che unisce il pensiero di Balzac a quello di Proust; e non è certamente privo di significato il fatto che si riferisca a un personaggio che deve dissimulare il proprio orientamento sessuale.

Nelle zone della *Comédie humaine* meno apprezzate da Sainte-Beuve e dalla critica ottocentesca perché *melodrammatiche*, Proust scopre le verità che più gli stanno a cuore, legate alla definizione del personaggio di Vautrin. Per mettere a fuoco questo aspetto, mi è stata infinitamente utile la lettura del capolavoro di Peter Brooks *Melodramatic imagination* del 1976, tardivamente tradotto in Francia nel 2010.

IV: Questo numero dei Quaderni Proustiani, intitolato Proust et les écrans / Proust e gli schermi, intende offrire una panoramica delle molteplici «incarnazioni» di Proust sui nostri schermi digitali, ma altresì indagare gli schermi che alimentano l'estetica e la poetica della Recherche, nelle loro diverse declinazioni. In quest'ottica, quali «schermi balzacchiani» possiamo riconoscere nel romanzo proustiano?

È possibile affermare che Balzac, e la sua opera, hanno rappresentato una sorta di schermo per Proust, un filtro attraverso il quale confrontarsi con una certa idea della letteratura e della creazione ma, proprio per questo, anche uno schermo frapposto tra lo scrittore – penso soprattutto al giovane Proust di Jean Santeuil – e la propria originalità, la propria «visione»?

MB: Quando Proust comincia a scrivere, Balzac è per lui una presenza marginale, periferica. Altri modelli si frappongono tra lui e la realtà, come hanno ben dimostrato Anne Henry, Luzius Keller e tanti altri che hanno studiato le sue opere giovanili. È attraverso Tolstoj, Baudelaire, D'Annunzio che Proust guarda nei suoi

racconti giovanili alla realtà della morte; attraverso Emerson che guarda la natura; attraverso George Eliot che guarda ai rapporti tra le generazioni; più tardi, è attraverso Ruskin – lui sì, un vero schermo, un vero filtro – che guarda all'arte del Medioevo ma anche alla pittura di Turner. Balzac in *Jean Santeuil* è considerato con interesse, ma anche con una certa distanza: è un fenomeno più sociologico che letterario (lo scrittore amato dai non letterati, dai funzionari, dai militari). Non può aver la funzione di un filtro attraverso cui si guarda la realtà, perché nei suoi confronti Proust nutre troppa diffidenza; e infatti sottolinea l'ingenuità della sua rappresentazione dello snobismo troppo esplicita, troppo diretta. È soltanto quando nel 1909 prenderà in considerazione il personaggio di Vautrin che Proust si renderà conto che invece Balzac è un maestro dell'implicito, del segreto, del non detto.

IV: Il secondo capitolo del suo libro analizza nel dettaglio i due pastiches di Balzac che Proust pubblica rispettivamente nel 1908 e nel 1919. Mi pare che dalle sue osservazioni emergano molto bene le due "facce" dello schermo balzacchiano attraverso il quale è raccontata la vicenda dell'Affaire Lemoine: da un lato, il versante contenutistico, ovvero la ripresa di trame e personaggi della Comédie humaine; dall'altro, il versante stilistico. Come si articolano queste due dimensioni? È corretto sostenere che la redazione dei pastiches costituisce per Proust un momento di immersione totale nello schermo balzacchiano, ma anche di progressivo distacco?

MB: Possiamo in effetti dire che nei *pastiches* Proust proietta la vicenda di Lemoine su diversi schermi stilistici: quello di Balzac, di Flaubert, di Michelet ecc. Inizialmente, la riproduzione caricaturale della scrittura di Balzac è strettamente legata alle critiche che Proust muoverà a Balzac l'anno seguente nei *Cahiers Sainte-Beuve*: esibizionismo, ingenuità, pesantezza. Nella scrittura di Balzac sono, per Proust, troppo frequenti le intrusioni dell'*io biografico* dell'autore, desideroso di mettere in mostra tutte le sue conoscenze, storiche o scientifiche, spesso inattendibili e raffazzonate. Questo aspetto dello stile di Balzac è ben evidenziato nel *pastiche* del 1908 e resterà centrale anche nella riscrittura che Proust metterà a punto nel 1918 per *Pastiches et mélanges*. Nel frattempo, però, nel 1909, Proust è stato, come dicevo, folgorato dalla figura di Vautrin e dal modo *indiretto, indiziario*, in cui Balzac ne mette a fuoco l'omosessualità. Nel *pastiche* del 1918 l'introduzione di Lucien de Rubempré – che costringe Proust a una *entorse* nei confronti della cronologia della *Comédie humaine* – ci fa capire che tra il 1908 e il 1918 agli occhi di Proust il mondo di Balzac è cambiato: ora il suo centro è nel ciclo di Vautrin, dove Balzac ha affrontato verità impronunciabili per i suoi contemporanei. E per pronunciarle, ha dovuto ricorrere al metodo indiziario e all'implicito.

IV: Veniamo appunto al personaggio di Vautrin, che dà il titolo al suo saggio e la cui ombra proteiforme si profila fin dai primi abbozzi della futura Recherche. Che cosa

vede Proust riflesso su questo schermo misterioso che è Vautrin? Una prefigurazione del suo Charlus, o anche qualcos'altro?

MB: Quello che potremmo definire l'incontro di Proust con Vautrin, avviene quando nel 1909 Proust compie in uno dei suoi *cahiers* l'analisi ravvicinata della scena finale di *Illusions perdues*: scena nella quale Balzac non dice mai in modo esplicito che Vautrin è fisicamente, eroticamente attratto dal bel Lucien de Rubempré – che salva dal suicidio – ma lo fa capire attraverso una serie di dettagli lessicali e comportamentali. C'è in Proust, di fronte a questa scena, una sorta di duplice folgorazione. Una folgorazione di ordine metodologico: quel Balzac che gli è sempre parso un narratore *troppo esplicito*, si rivela d'un tratto un maestro dell'implicito e del paradigma indiziario. D'altro canto, c'è una folgorazione di ordine psicologico: l'autorevolezza beffarda di Vautrin e la sua capacità di impersonare alla perfezione, con tratto aristocratico, un dignitario della Chiesa, colpiscono certamente Proust, che ancora non ha messo a punto i tratti del marchese di Guercy, il futuro Charlus. Come ha puntualizzato Laurence Teyssandier nella sua opera veramente *incontournable*, che nessun proustiano dovrebbe ignorare (*De Guercy à Charlus. Transformations d'un personnage de À la recherche du temps perdu*, Champion, 2013), tra il 1909 e il 1910 avviene nei *cahiers* una sorta di cristallizzazione dei tratti balzacchiani mutuati a Vautrin che vanno a fondare la personalità di Charlus, la sua retorica, il suo stile. È ancora Laurence Teyssandier che ha messo in luce, meglio di chiunque altro, quanti elementi autobiografici racchiuda il personaggio di Charlus, che troppo sbrigativamente viene spesso ricondotto a Montesquiou. Virtuoso della decifrazione, come Vautrin, Charlus pratica una forma di conoscenza, di sapere, che è al centro dell'apprendistato del protagonista-narratore della *Recherche*. Vautrin è dunque una sua prefigurazione, ma prefigura anche l'instancabile attività decifratrice dispiegata da Marcel.

IV: Dalla lettura del suo libro si evince però che Vautrin non è il solo personaggio della *Comédie humaine* che sottende l'evoluzione genetica e diegetica del barone di Charlus. Lei mostra in particolar modo l'importanza che riveste agli occhi di Proust una novella considerata «minore» nel grande edificio balzacchiano, ovvero *Les Secrets de la princesse de Cadignan*. *Diane de Maufrigneuse* e *le sue toilettes* costituiscono dunque un altro schermo attraverso il quale interpretare i segreti di Charlus, così come l'immagine di quella che lei definisce «la verità secondo Balzac»?

MB: È certamente Robert de Montesquiou ad attirare l'attenzione di Proust sui *Secrets de la princesse de Cadignan*. Nella prefazione alla sua traduzione della *Bible d'Amiens* di Ruskin, del 1905, Proust infatti introduce una significativa allusione all'"idolatria" del celebre esteta. Montesquiou – suggerisce Proust – ammira una

stoffa non perché sia bella in sé, ma perché è uguale a quella che compare in un quadro di Gustave Moreau, o l'abito di un'amica perché riproduce «il vestito e l'acconciatura della principessa di Cadignan il giorno in cui vide per la prima volta d'Arthez». Siamo negli anni in cui Proust si va familiarizzando con l'opera di Balzac, seguendo i consigli di Albert Sorel, di Lucien e Léon Daudet e dello stesso Montesquiou. La novella che Montesquiou gli ha verosimilmente segnalato è ricca di temi per Proust molto suggestivi. Mette in scena una duplice “cristallizzazione” amorosa: la principessa di Cadignan, decisa a conquistare lo scrittore d'Arthez, si innamora veramente di lui; d'Arthez, pur essendo un genio, una mente superiore, crede a tutte le menzogne che la principessa gli propina, presentandosi a lui non come un'esperta seduttrice ma come una creatura angelica, ingenua e appassionata. Proust è certamente affascinato dall'analisi balzacchiana delle illusioni dell'amore romantico, e del ruolo dell'immaginazione nella genesi dell'amore, così come è affascinato dall'ambiente aristocratico in cui la novella si svolge. Inoltre, sempre nella prefazione della *Bible d'Amiens*, Proust continua: «Il vestito della principessa di Cadignan è un'incantevole invenzione di Balzac, perché ci dà un'idea dell'arte di lei e ci fa conoscere l'impressione ch'ella voleva destare in d'Arthez, nonché alcuni dei suoi *segreti*». Dunque il vestito della principessa di Cadignan è un *segno*, che d'Arthez è chiamato a decifrare. Questa intuizione è per Proust così importante che, a distanza di più di dieci anni, la attribuirà in *Sodome et Gomorrhe* a Charlus, facendo del barone una sorta di erede della semiologia balzacchiana.

IV: Un ultimo punto che mi sembra interessante sollevare a proposito dello schermo balzacchiano e delle sue diverse declinazioni nell'opera di Proust riguarda la ricezione della Comédie humaine nella seconda metà dell'Ottocento. Vautrin appare infatti non solo un palinsesto soggiacente a Charlus, ma, più ampiamente, il veicolo di una certa poetica narrativa, di un'idea del romanzo balzacchiano che la doxa critica della fine del XIX secolo tende a sottacere, e che Proust invece apprezza e difende. Su quali aspetti si focalizza lettura proustiana di Balzac e in che cosa consiste la sua originalità?

MB: Gli anni in cui Proust legge più sistematicamente Balzac – cioè il primo decennio del Novecento – vedono trionfare una visione censurata della *Comédie humaine*. Lettori tra loro diversissimi come Émile Zola, Gustave Lanson e Ferdinand Brunetière concordano nel privilegiare il Balzac realista, grande storico della società del suo tempo, e nel condannare il Balzac *mélodramatique*, quello che cade nel “romanticismo di bassa lega”. Un'altra corrente critica – quella rappresentata da Baudelaire – apprezza soprattutto il Balzac visionario dei racconti fantastici o filosofici come *Séraphita*. Proust è molto isolato nel ritenere che il Balzac più affascinante sia invece proprio il Balzac *mélodramatique* del ciclo di Vautrin e della *Fille aux yeux d'or*. Ma, riprendendo un'intuizione di Taine – che aveva elogiato

l'attenzione di Balzac per le "passioni contro natura" –, Proust ritiene che Balzac riveli la sua vera grandezza quando si confronta con il tema impronunciabile (per le convenzioni del suo tempo) dell'omosessualità. È allora che deve rinunciare al registro dell'esplicito, del didattico, per avvicinarsi alla verità attraverso una costellazione di indizi.

IV: Possiamo infine affermare che i personaggi proustiani da lei evocati negli ultimi due capitoli – Charlus, Brichot, il duca di Guermantes o Mme de Villeparisis – fungono, nella finzione, da schermo su cui Proust «proietta» due immagini opposte, e due interpretazioni critiche divergenti, dell'universo balzacchiano?

MB: Sì, ognuno di questi personaggi rappresenta una diversa interpretazione di Balzac. Volendo utilizzare la metafora dello schermo – che sarebbe piaciuta a Brassai, grande e sottovalutato esegeta di Proust – possiamo dire che su ognuna di queste figure Proust proietta una diversa visione di Balzac. Madame de Villeparisis ha di Balzac esattamente la stessa opinione che ne aveva la duchessa di Dino, nipote e amante di Talleyrand, di cui Proust lesse certamente le memorie pubblicate tra il 1909 e il 1910; vede nell'autore della *Comédie humaine* un *parvenu*, un uomo volgare che pretende di descrivere gli ambienti aristocratici che in realtà conosce imperfettamente. La visione di madame de Villeparisis è molto vicina – come d'altronde è stato spesso notato – a quella di Sainte-Beuve, per cui la volgarità dell'uomo Balzac svaluta il Balzac scrittore, gli toglie prestigio e credibilità. Il duca di Guermantes, a differenza di madame de Villeparisis, si crede un grande ammiratore di Balzac; ma in realtà gli attribuisce opere di altri scrittori. Attraverso la sua figura Proust suggerisce quanto sia spesso superficiale la cultura degli aristocratici del suo tempo. D'altronde, Brichot, professore alla Sorbona, ben più colto del duca, non capisce Balzac meglio di lui, e credendo di formulare un giudizio spiritoso e brillante sull'autore della *Comédie humaine*, in realtà ripete pari pari i luoghi comuni della critica del suo tempo, utilizzando i termini stessi del manuale di Lanson e dei saggi di Brunetière. L'ignoranza presuntuosa del grande aristocratico e la pedanteria dell'universitario *borné* finiscono dunque per arrivare allo stesso risultato: l'incomprensione assoluta del mondo di Balzac.

Chi è che capisce davvero Balzac? Soltanto Charlus, che pure è un lettore soggettivo, parziale se mai ce ne furono. Charlus legge attraverso lo schermo (qui la metafora funziona) dei suoi fantasmi erotici, della sua ossessione per l'omosessualità: e questo gli consente di capire il Balzac più profondo e originale, quello che per mettere in scena Vautrin deve ricorrere al paradigma indiziario e porre al centro della sua estetica il procedimento della decifrazione. Quanto c'è in Charlus di quel lettore certamente soggettivo, creativo, proiettivo che fu Marcel Proust? Moltissimo, mi pare.