Andrea Accardi

LE DUE BALBEC DI PROUST: LA FINE DELL'INFANZIA NELLA METAMORFOSI DI UN LUOGO

Vorrei approfittare di questo volume dedicato a Sergio Zatti per fare i conti con un'immagine che mi accompagna da molti anni, e lo farò usando come lente un bellissimo scritto dello stesso Zatti. L'immagine in questione chiude il secondo volume della *Recherche*:

> Midi sonnait, enfin arrivait Françoise. Et pendant des mois de suite, dans ce Balbec que j'avais tant désiré parce que je ne l'imaginais que battu par la tempête et perdu dans les brumes, le beau temps avait été si éclatant et si fixe que quand elle venait ouvrir la fenêtre, j'avais pu toujours, sans être trompé, m'attendre à trouver le même pan de soleil plié à l'angle du mur extérieur, et d'une couleur immuable, qui était moins émouvante comme un signe de l'été qu'elle n'était morne comme celle d'un émail inerte et factice. Et tandis que Françoise ôtait les épingles des impostes, détachait les étoffes, tirait les rideaux, le jour d'été qu'elle découvrait semblait aussi mort, aussi immémorial qu'une somptueuse et millénaire momie que notre vieille servante n'eût fait que précautionneusement désemmailloter de tous ses linges, avant de la faire apparaître, embaumée dans sa robe d'or[1].

Il narratore ha trascorso la stagione balneare a Balbec, insieme alla nonna, per curare l'asma. Lì ha conosciuto una comitiva di ragazze, le «fanciulle in fiore», tra cui c'era anche Albertine. L'estate è terminata, arrivano i primi freddi, l'hotel sta per chiudere, il narratore e sua nonna sono tra gli ultimi a partire. Così rievoca i giorni del caldo e della luce, quando aspettando il pomeriggio per poter uscire

[1] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1918], Paris, Gallimard, 2013, p. 514.

con le sue amiche, restava al buio nella stanza, fino al momento in cui la domestica Françoise non entrava ad aprire tende e persiane. «Le jour d'été» che penetrava all'interno gli sembrava allora morto e immemorabile come «una sontuosa e millenaria mummia», che una volta liberata dalle bende appariva «imbalsamata nella sua veste d'oro». Questa metafora è per così dire un'immagine nell'immagine: una stanza spalancata come una mummia rivelata chiama l'analogia tra la luce e l'oro, ma coinvolge anche con prepotenza l'elemento della morte. Da una parte potrebbe essere un ricordo dell'estate costruito a posteriori, dalla prospettiva della stagione finita. Credo però che si possa allargare molto di più il campo. In un saggio intitolato *Morfologia del racconto d'infanzia*, che è una ricognizione delle costanti nel *récit d'enfance* all'interno dell'autobiografia d'autore, Zatti mostra come gli scrittori esprimano sempre «la percezione di una cesura della loro esistenza che chiude la parabola dell'Io bambino» e che «il racconto d'infanzia supera il problema della morte – meta inibita dell'autobiografo – per la possibilità che consente di chiudere il testo entro una prospettiva che è in tutto e per tutto autenticamente "postuma"»[2]. Di questa prospettiva "postuma" la mummia proustiana è la perfetta raffigurazione, e in gioco sembra esserci in effetti la fine di una prima fase della vita del narratore. È vero che la sua infanzia risulta per certi aspetti interminabile, resa tale da una sensibilità già nevrotica esasperata dalla malattia; se ne accorgerà ad esempio nel volume successivo, a Doncières, ravvisando una continuità sofferente all'interno della propria esistenza, nell'incapacità di accettare il cambiamento: «il me fallait faire entrer en contact avec les choses ce "moi" que je ne retrouvais qu'à des années d'intervalles, mais toujours le même, n'ayant pas grandi depuis Combray, depuis ma première arrivée à Balbec, pleurant, sans pouvoir être consolé, sur le coin d'une malle défaite»[3]. Eppure, e vedremo in che modo, proprio Balbec risulta essere il teatro di una separazione e una frattura tra il prima e il dopo. Zatti rileva che «il racconto d'infanzia spesso conclude la sua parabola con una catastrofe che segna la fine dell'innocenza»[4], come un lutto traumatico. Quando arriva per la prima volta a Balbec il narratore non ne ha ancora vissuti (la morte della zia Léonie ha colpito piuttosto Françoise, che si prendeva cura di lei). Invece è già avvenuta nella sua esperienza la perdita dell'innocenza per definizione, la scoperta

[2] Sergio Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, in *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, a cura di Stefano Brugnolo, Pisa, Pacini, 2012, pp. 28-29. Com'è noto, la *Recherche* non è un'autobiografia, bensì un'opera di ispirazione autobiografica. Va però da sé che tra le due tipologie testuali vi sia una totale fluidità e corrispondenza. Invece per uno studio strettamente biografico e aneddotico sull'autore a proposito del nostro tema, rimando a Christian Péchenard, *Proust à Cabourg*, Paris, Quai Voltaire, 1994 (Cabourg in Normandia, cioè il referente reale della Balbec immaginaria). Cfr. in particolare le pagine relative all'origine del titolo *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, capitolo II, paragrafo 2.

[3] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes* [1920-1921], Paris, Gallimard, 2010, p. 75.

[4] Sergio Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 48.

della sessualità insieme a una cugina, sul canapè della zia (canapè ritrovato all'interno di un bordello frequentato con l'amico Bloch, dove vede per la prima volta, senza poterla incontrare, Rachel). Lo scrittore più prolisso di ogni tempo racconta quel momento di passaggio con totale noncuranza e in pochissime righe, conferendogli di fatto un carattere del tutto estrinseco rispetto all'evoluzione del personaggio, oltre che una dubbia precocità: «c'était sur ce même canapé que, bien des années auparavant j'avais connu pour la première fois les plaisirs de l'amour avec une de mes petites cousines avec qui je ne savais où me mettre et qui m'avait donné le conseil assez dangereux de profiter d'une heure où ma tante Léonie était levée»[5]. Anche nel racconto successivo delle sue conquiste amorose in una seconda stagione a Balbec, il narratore esibisce una forma di frettolosa vanteria che è quasi un'iperbole che si delegittima da sé: «Je comptai que dans cette seule saison, douze me donnèrent leurs frêles faveurs. Un nom me revint ensuite, ce qui fit treize. J'eus alors comme une crainte enfantine de rester sur ce nombre. Hélas, je songeais que j'avais oublié la première, Albertine qui n'était plus et qui fit la quatorzième»[6]. Molto spazio ha invece occupato tra il primo e il secondo libro il rapporto rimasto acerbo e ideale con Gilberte. Di certo, in occasione del suo primo arrivo a Balbec il protagonista è ancora morbosamente vincolato alla madre e alla nonna, e quindi alla dimensione della sua infanzia.

Torniamo alla citazione di partenza, e in particolare a questo passaggio: «dans ce Balbec que j'avais tant désiré parce que je ne l'imaginais que battu par la tempête et perdu dans les brumes». Prima di raggiungere Balbec, infatti, il narratore l'aveva lungamente sognata. Non la immaginava però soleggiata ed estiva, ma al contrario tempestosa e invernale. Il primo a parlargliene è stato Legrandin, a Combray: «"ce rivage funèbre, fameux par tant de naufrages, où tous les hivers bien des barques trépassent au péril de la mer"»[7], che nella memoria del narratore diventerà molte pagine dopo: «"ces côtes funèbres, fameuses par tant de naufrages qu'enveloppent six mois de l'année le linceul des brumes et l'écume des vagues"»[8]. Poi sarà Swann ad aggiungere al quadro l'elemento esotico di una cattedrale gotica, quasi orientale, innestando l'architettura e l'arte in una fantasia di natura selvaggia: «"Je crois bien que je connais Balbec! L'église de Balbec, du XII^e^ et XIII^e^ siècle, encore à moitié romane, est peut-être le plus curieux échantillon du gothique normand, et si singulière, on dirait de l'art persan"»[9]. Già nel primo volume ci viene detto con prolessi che la Balbec reale smentirà quella sognata, che è l'esatto contrario dell'idea balneare e vacanziera:

[5] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 148.
[6] Id., *Sodome et Gomorrhe* [1921-1922], Paris, Gallimard, 2014, p. 185.
[7] Id., *Du côté de chez Swann* [1913], Paris, Gallimard, 2012, p. 207.
[8] Ivi, p. 520.
[9] Ivi, p. 521.

> Mais rien ne ressemblait moins non plus à ce Balbec réel que celui dont j'avais souvent rêvé, les jours de tempête, quand le vent était si fort que Françoise en me menant aux Champs-Élysées me recommandait de ne pas marcher trop près des murs pour ne pas recevoir de tuiles sur la tête et parlait en gémissant des grands sinistres et naufrages annoncés par les journaux. Je n'avais pas de plus grand désir que de voir une tempête sur la mer[10].

Nel frattempo si è però imposta, in anticipo sull'esperienza, una catena di nessi e associazioni emotive che stringe insieme la tempesta, il mare, le scogliere e il campanile:

> Et ces lieux qui jusque-là ne m'avaient semblé être que de la nature immémoriale, restée contemporaine des grands phénomènes géologiques – et tout aussi en dehors de l'histoire humaine que l'Océan ou la Grande Ourse, avec ces sauvages pêcheurs pour qui, pas plus que pour les baleines, il n'y eut de Moyen Âge – ç'avait été un grand charme pour moi de les voir tout d'un coup entrés dans la série des siècles, ayant connu l'époque romane, et de savoir que le trèfle gothique était venu nervurer aussi ces rochers sauvages à l'heure voulue, comme ces plantes frêles mais vivaces qui, quand c'est le printemps, étoilent çà et là la neige des pôles. Et si le gothique apportait à ces lieux et à ces hommes une détermination qui leur manquait, eux aussi lui en conféraient une en retour. J'essayais de me représenter comment ces pêcheurs avaient vécu, le timide et insoupçonné essai de rapports sociaux qu'ils avaient tenté là, pendant le Moyen Âge, ramassés sur un point des côtes d'Enfer, aux pieds des falaises de la mort; et le gothique me semblait plus vivant maintenant que séparé des villes où je l'avais toujours imaginé jusque-là, je pouvais voir comment, dans un cas particulier, sur des rochers sauvages, il avait germé et fleuri en un fin clocher. On me mena voir des reproductions des plus célèbres statues de Balbec – les apôtres moutonnants et camus, la Vierge du porche, et de joie ma respiration s'arrêtait dans ma poitrine quand je pensais que je pourrais les voir se modeler en relief sur le brouillard éternel et salé. Alors, par les soirs orageux et doux de février, le vent – soufflant dans mon cœur, qu'il ne faisait pas trembler moins fort que la cheminée de ma chambre, le projet d'un voyage à Balbec – mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer [11].

Ci troviamo nel famoso capitolo *Noms de pays: le nom*, in cui fra le altre cose il simbolismo fonetico dei nomi, alla maniera delle *voyelles* di Rimbaud, suggerisce visioni e mondi, intensificando «les joies arbitraires» dell'immaginazione e per contrasto «la déception future» dei viaggi a venire[12]. Anche «Balbec», come «un de

[10] Ivi, pp. 519-520.
[11] Ivi, pp. 521-522.
[12] Ivi, p. 524.

ces noms […] sur une vieille poterie normande», si carica così di suggestioni medievali, feudali, sempre avendo sullo sfondo «la mer décharnée devant l'église»[13]. Il mare in tempesta che ossessiona il narratore è anche l'immagine esemplare della pittura ottocentesca e in generale della sensibilità romantica, di cui Proust risulta ancora inevitabilmente impregnato; produce in noi, come ogni paesaggio al di fuori della nostra portata, quel sentimento ambiguo di forze e grandezze incommensurabili che chiamiamo "Sublime", e che è in effetti il sentimento romantico per eccellenza. Ma come tutti sappiamo, un principio di consapevolezza estetica del Sublime precede di molti secoli il Romanticismo, dato che la prima trattazione risale all'età classica (Pseudo-Longino, I d.C.) e i versi che meglio lo hanno rappresentato nel tempo appartengono a un poeta latino. Si tratta naturalmente dell'incipit del secondo libro del *De rerum natura*, che descrive proprio un mare sconvolto e il piacere irrequieto di contemplarlo al riparo: «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est»[14]. Le prime parole appaiono, del tutto decontestualizzate, in almeno due punti della *Recherche*: rispetto ai giudizi sull'arte del duca di Guermantes («la satisfaction que lui donnait le sentiment de sa supériorité sur une œuvre à laquelle il s'était tant ennuyé, peut-être aussi par le *suave mari magno* que nous éprouvons, au milieu d'un bon dîner, à nous souvenir d'aussi terribles soirées»[15]); a proposito degli sguardi, nel salotto della principessa di Guermantes, di fronte ai segni della malattia sul volto di Swann («Et c'est avec une stupéfaction presque désobligeante, où il entrait de la curiosité indiscrète, de la cruauté, un retour à la fois quiet et soucieux sur soi-même (mélange à la fois de *suave mari magno* et de *memento quia pulvis*, eût dit Robert), que tous les regards s'attachèrent à ce visage»[16]). Tornando però all'idea vera e propria di Sublime, diciamo con Kant che Sublime è «ciò che è *grande al di là di ogni confronto*»[17], e che esiste un Sublime dinamico della natura rispetto al quale proviamo piacere e terrore; così davanti a «rupi ardite e scoscese, quasi minacciose, nubi di tempesta che si accumulano in cielo, avanzando con lampi e tuoni, vulcani in tutta la loro violenza distruttrice, uragani che si lasciano dietro devastazione, l'oceano illimitato, sollevatosi ribelle, un'alta cascata di un fiume potente» possiamo dire che «la loro vista finisce per attirare tanto più, quanto

[13] Ivi, p. 525.

[14] Lucrezio, *De rerum natura*, trad. it. Luca Canali, Milano, Rizzoli, 2018, p. 157 [«È dolce, quando i venti sconvolgono le distese del vasto mare, / guardare da terra il grande travaglio di altri; / non perché l'altrui tormento procuri giocondo diletto, / bensì perché t'allieta vedere da quali affanni sei immune»].

[15] Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, cit., p. 474.

[16] Id., *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 89.

[17] Immanuel Kant, *Critica della capacità di giudizio*, a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Rizzoli, 2002, p. 267.

più è terribile, se ci troviamo al sicuro; e noi chiamiamo volentieri sublimi questi oggetti, perché essi elevano la forza dell'anima al di sopra della sua solita misura media»[18]. Una condizione necessaria del Sublime è quindi la distanza, l'esserne fuori, al sicuro, come aveva già intuito Lucrezio. Consideriamo adesso il mondo come uno spettacolo turbolento, «grande al di là di ogni confronto» per la visione del bambino. E allora nella scrittura autobiografica quella visione non sarà solo dal basso, «mimesi linguistica della percezione infantile»[19], ma anche da fuori e potenziata, portata «al di sopra della sua solita misura media», alla misura cioè dell'io ormai adulto. Il narratore arriva a Balbec convinto ancora di «guardare da terra il grande travaglio di altri», e invece dovrà in qualche modo abbandonare la prospettiva e il riparo dell'infanzia.

Intanto Balbec non è, come detto, quella che si aspettava. Innanzitutto la chiesa non si trova affatto a ridosso del mare, ma più all'interno, a Balbec-en-terre, mentre il mare è distante alcune leghe, a Balbec-Plage; non è quindi sfiorata dalla schiuma delle onde, ma dai binari del tram; spicca sui tetti e non gareggia con i faraglioni. Tra l'altro, qui si vede bene la collaborazione frequente in Proust tra metafora e metonimia, messa in luce da Genette nel suo studio *Métonymie chez Proust*, per cui il rapporto metaforico si instaura spesso «entre deux termes déjà liés par une relation de contiguïté spatio-temporelle»[20], e quindi secondo una vicinanza oggettiva, fisica. Così il campanile è immaginato sul mare e simile a una falesia, ma non appena si scopre che la chiesa è in paese, la sua cupola appare come un frutto illuminato dalla stessa luce che indora le case:

> Balbec-le-Vieux, Balbec-en-terre, où je me trouvais, n'était ni une plage ni un port. Certes, c'était bien dans la mer que les pêcheurs avaient trouvé, selon la légende, le Christ miraculeux dont un vitrail de cette église qui était à quelques mètres de moi racontait la découverte; c'était bien de falaises battues par les flots qu'avait été tirée la pierre de la nef et des tours. Mais cette mer, qu'à cause de cela j'avais imaginée venant mourir au pied du vitrail, était à plus de cinq lieues de distance, à Balbec-Plage, et, à côté de sa coupole, ce clocher que, parce que j'avais lu qu'il était lui-même une âpre falaise normande où s'amassaient les grains, où tournoyaient les oiseaux, je m'étais toujours représenté comme recevant à sa base la dernière écume des vagues soulevées, il se dressait sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramways, en face d'un café qui portait, écrit en lettres d'or, le mot «Billard»; il se détachait sur un fond de maisons aux toits desquelles ne se mêlait aucun mât. Et l'église – entrant dans mon attention avec le café, avec le passant à qui

[18] Ivi, p. 303.

[19] Sergio Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 60.

[20] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1966, p. 60. Tra le metafore costruite secondo una traiettoria orizzontale e metonimica, Genette indica ad esempio i campanili di Saint-André-des-Champs, scorti al di là dei campi di grano, che appaiono per questo simili a due spighe.

> il avait fallu demander mon chemin, avec la gare où j'allais retourner – faisait un avec tout le reste, semblait un accident, un produit de cette fin d'après-midi, dans laquelle la coupole moelleuse et gonflée sur le ciel était comme un fruit dont la même lumière qui baignait les cheminées des maisons, mûrissait la peau rose, dorée et fondante[21].

Di fronte a questa chiesa mal posta rispetto al sogno, accade per il protagonista il consueto scarto tra l'attesa e il vero, e «al desiderio-*rêverie* […] fa seguito un'immancabile *déception*»[22]. Il precedente simbolismo fonetico è in questo modo sconvolto, invaso dai nuovi, inattesi elementi di realtà:

> mais pour Balbec, dès que j'y étais entré, ç'avait été comme si j'avais entrouvert un nom, qu'il eût fallu tenir hermétiquement clos et où, profitant de l'issue que je leur avais imprudemment offerte en chassant toutes les images qui y vivaient jusque-là, un tramway, un café, les gens qui passaient sur la place, la succursale du Comptoir d'escompte, irrésistiblement poussés par une pression externe et une force pneumatique, s'étaient engouffrés à l'intérieur des syllabes qui, refermées sur eux, les laissaient maintenant encadrer le porche de l'église persane et ne cesseraient plus de les contenir[23].

Come per la chiesa di Balbec, in Proust il desiderio passa sempre, senza alcuna gradualità progressiva, dall'idealità alla frustrazione. La scoperta del nuovo non è però soltanto deludente, può diventare almeno all'inizio, per la fragilissima struttura nevrotica del narratore, qualcosa di incomprensibile e insopportabile, «comme un arôme irrespirable que depuis [sa] naissance exhalait pour [lui] toute chambre nouvelle, c'est-à-dire toute chambre»[24]. Conosciamo fin dalle prime pagine il tormento e il dolore di una stanza nuova, che gli è resa invivibile dal colore delle tende, dal rumore della pendola, dall'odore del vetiver, dall'altezza eccessiva del soffitto[25]. Ricorre in quei momenti un altro leitmotiv dell'opera, l'Abitudine invocata e personificata («l'Habitude venait de me prendre dans ses bras et me portait jusqu'à mon lit comme un petit enfant»[26]; «ma pensée restait ailleurs et à sa place

[21] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., pp. 227-228.

[22] Giuseppe Girimonti Greco, La mort des cathédrales: *una difesa proustiana del paesaggio nazionale francese?*, in «Quaderni Proustiani», 2012, 6, p. 57. In confronto alla vastità del desiderio, erano passati non a caso inosservati gli avvertimenti involontari di Norpois: «"Non, elle n'est pas mal, mais enfin elle ne peut soutenir la comparaison avec ces véritables bijoux ciselés que sont les cathédrales de Reims, de Chartres at à mon goût, la perle de toutes, la Sainte-Chapelle de Paris"» (Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 36).

[23] Id., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 229.

[24] Id., *Le Côté de Guermantes*, cit., p. 75.

[25] Id., *Du côté de chez Swann*, cit., pp. 55-56.

[26] Ivi, p. 188.

envoyait seulement l'Habitude»[27]), che attenua le cose come accade alle metafore diventate comuni, al limite catacresi («les vieilles manières de dire où nous voyons une métaphore, effacée, dans notre moderne langage, par l'usure de l'habitude»[28]), capace infine di «nous rendre un logis habitable»[29], familiare. Anche a Balbec sarà necessario abituarsi, rispetto a uno scenario che non era quello previsto dal desiderio. Ma finché l'abitudine non avrà fatto il suo effetto («l'habitude qui allait assumer maintenant l'entreprise de me faire aimer ce logis inconnu, de changer la place de la glace, la nuance des rideaux, d'arrêter la pendule»[30]), la nevrosi gioca per così dire d'anticipo, e convoca, raduna confusamente davanti alla coscienza del narratore tutte le cose di prima destinate a essere sostituite o almeno ricoperte da quelle in arrivo, la loro protesta struggente. È quasi scontato da dire con Proust, ma, in questo come in altri innumerevoli momenti, si conferma uno straordinario, insuperabile studioso della mente umana, nell'auto-osservazione del nevrotico che avverte il fluire in sé della vita e del cambiamento come uno strappo intollerabile:

> Peut-être cet effroi que j'avais – qu'ont tant d'autres – de coucher dans une chambre inconnue, peut-être cet effroi n'est-il que la forme la plus humble, obscure, organique, presque inconsciente, de ce grand refus désespéré qu'opposent les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente à ce que nous revêtions mentalement de notre acceptation la formule d'un avenir où elles ne figurent pas[31];
>
> ce serait donc une vraie mort de nous-même, mort suivie, il est vrai, de résurrection, mais en un moi différent et jusqu'à l'amour duquel ne peuvent s'élever les parties de l'ancien moi condamnées à mourir[32].
>
> l'anxieuse alarme que j'éprouvais sous ce plafond inconnu et trop haut n'était que la protestation d'une amitié qui survivait en moi pour un plafond familier et bas. Sans doute cette amitié disparaîtrait, une autre ayant pris sa place (alors la mort, puis une nouvelle vie auraient, sous le nom d'Habitude, accompli leur œuvre double); mais jusqu'à son anéantissement, chaque soir elle souffrirait, et ce premier soir-là surtout, mise en présence d'un avenir déjà réalisé où il n'y avait plus de place pour elle, elle se révoltait, elle me torturait du cri de ses lamentations chaque fois que mes regards, ne pouvant se détourner de ce qui les blessait, essayaient de se poser au plafond inaccessible[33].

[27] Id., *Le Côté de Guermantes*, cit., p. 75.
[28] Id., *Du côté de chez Swann*, cit., p. 96.
[29] Ivi, p. 56.
[30] Id., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 239.
[31] Ivi, pp. 238-239.
[32] Ivi, p. 240.
[33] *Ibid.*

Ma infine l'abitudine, a Balbec come ovunque, compie il suo dovere: «Nous apercevions déjà l'hôtel, ses lumières si hostiles le premier soir, à l'arrivée, maintenant protectrices et douces, annonciatrices du foyer»[34]. Il narratore comincia insomma a cavarsela, ad apprezzare l'estate, diventa amico di Saint-Loup, conosce il pittore Elstir, e grazie a quest'ultimo inizia a frequentare il gruppo delle «jeunes filles en fleurs», fissandosi infine, come sappiamo, su Albertine. Per definirle, soprattutto all'inizio, nella loro misteriosa esistenza collettiva, fa ricorso a metafore di ispirazione marina che sembrano anch'esse risentire di quel contagio metonimico rilevato da Genette: «le polypier que par chacun des polypes qui le composent»[35]; «les blocs de vairons dans la Vivonne»[36]; «les sporades aujourd'hui individualisées et désunies du pâle madrépore»[37]. Per giunta così erotizzata, la nuova Balbec luminosa e vacanziera si sostituisce all'immagine dell'altra, avvolta dalle brume e dai temporali, che rimane però nella mente come un termine di paragone assillante:

> Autrefois j'eusse préféré que cette promenade eût lieu par le mauvais temps. Alors je cherchais à retrouver dans Balbec «le pays des Cimmériens», et de belles journées étaient une chose qui n'aurait pas dû exister là, une intrusion du vulgaire été des baigneurs dans cette antique région voilée par les brumes. Mais maintenant, tout ce que j'avais dédaigné, écarté de ma vue, non seulement les effets de soleil, mais même les régates, les courses de chevaux, je l'eusse recherché avec passion pour la même raison qu'autrefois je n'aurais voulu que des mers tempétueuses, et qui était qu'elles se rattachaient, les unes comme autrefois les autres à une idée esthétique[38].

> Surtout moi qui, parti pour voir le royaume des tempêtes, ne trouvais jamais dans mes promenades avec Mme de Villeparisis où souvent nous ne l'apercevions que de loin, peint dans l'écartement des arbres, l'océan assez réel, assez liquide, assez vivant, donnant assez l'impression de lancer ses masses d'eau, et qui n'aurais aimé le voir immobile que sous un linceul hivernal de brume, je n'eusse guère pu croire que je rêverais maintenant d'une mer qui n'était plus qu'une vapeur blanchâtre ayant perdu la consistance et la couleur[39].

D'ora in avanti, questa dualità, questa doppia corsia attraverserà letteralmente tutta la *Recherche*. La nebbia che aderisce al ricordo di Doncières evoca al narratore, quasi come una vernice opposta, l'oro dell'estate fisso su Balbec («ce brouillard, sans que je pensasse le moins du monde à lui, vint mouiller toutes mes pensées de

[34] Ivi, p. 290.
[35] Ivi, p. 388.
[36] Ivi, p. 389.
[37] *Ibid.*
[38] Ivi, p. 459.
[39] Ivi, p. 463.

ce temps-là, comme tel or inaltérable et massif était resté allié à mes impressions de Balbec»[40]); le due Balbec contrapposte fanno invece da specchio all'impossibilità del desiderio e dell'amore di trovare nel proprio oggetto l'ideale sognato («une poupée intérieure à notre cerveau, la seule d'ailleurs que nous ayons toujours à notre disposition, la seule que nous posséderons, que l'arbitraire du souvenir, presque aussi absolu que celui de l'imagination, peut avoir faite aussi différente de la femme réelle que du Balbec réel avait été pour moi le Balbec rêvé»[41]); il pensiero della delusione precedente accompagna poi, disturbandolo, il ritorno sul posto per la seconda volta («Je pensais aux images qui m'avaient décidé de retourner à Balbec. Elles étaient bien différentes de celles d'autrefois, la vision que je venais chercher était aussi éclatante que la première était brumeuse; elles ne devaient pas moins me décevoir»[42]); la convivenza parigina con Albertine, che diventerà clausura forzata, ha lontane visioni marine («Derrière cette jeune fille, comme derrière la lumière pourprée qui tombait aux pieds de mes rideaux à Balbec pendant qu'éclatait le concert des musiciens, se nacraient les ondulations bleuâtres de la mer»[43]; «en cette Albertine cloîtrée dans ma maison, loin de Balbec, d'où je l'avais précipitamment emmenée, subsistaient l'émoi, le désarroi social, la vanité inquiète, les désirs errants de la vie de bains de mer»[44]) e il senso di un cambiamento irreversibile tra il primo e il secondo soggiorno a Balbec, che ripete sempre lo stesso schema: ignoto affascinante /noto deludente («D'ailleurs, entre les deux tableau de Balbec, au premier séjour et au second, composés des mêmes villas d'où sortaient les mêmes jeunes filles devant la même mer, quelle différence»[45]); e infine Parigi, desolata e ventosa al tempo delle restrizioni durante la guerra, riaccende, per l'ennesima volta, il desiderio di una tempesta sul mare («les soirs où le vent chassait un grain glacial je me croyais bien plus au bord de la mer furieuse, dont j'avais jadis tant rêvé, que je ne m'y étais senti à Balbec»[46]).

A ben vedere, le due immagini di Balbec sembrano corrispondere a due diverse modalità del nostro desiderio, una in qualche modo rasserenante, l'altra per lo più tormentata. Faccio mie le riflessioni di René Girard, che in buona parte le ha ricavate proprio dalla lettura della *Recherche*. Secondo Girard, nell'epoca democratica e post-metafisica, il desiderio si gioca ormai tutto orizzontalmente, tra uguali, e per questo non è mai autonomo, ma sempre mimetico, triangolare, mediato da un terzo elemento, da un mediatore. Su di esso converge, deviata, la trascendenza di una

[40] Id., *Le Côté de Guermantes*, cit., p. 74.
[41] Ivi, pp. 359-360.
[42] Id., *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 149.
[43] Id., *La Prisonnière* [1923], Paris, Gallimard, 2016, p. 117.
[44] Ivi, p. 118.
[45] Ivi, p. 119.
[46] Id., *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927, I, p. 62. Nello stesso libro, il mare in tempesta ricorre come metafora della guerra che sconquassa la terra, pp. 145-146, 192-193.

volta, e l'oggetto desiderato è nei suoi confronti «ce que la relique est au saint»[47], brilla quindi di luce riflessa. Questo mediatore può però essere ancora lontano da noi, al limite astratto e ideale, e in quel caso otterremo da lui un'illusione in fondo benefica rispetto all'oggetto (è quella che Girard definisce «mediazione esterna»). Ciò accade di frequente nell'infanzia del narratore, e la stessa Balbec tra le tempeste è mediata, come detto, da un intero immaginario romantico ereditato. Anche la Balbec soleggiata avrà un suo mediatore esterno, molto più concreto e vicino, ma sufficientemente "altro" rispetto al narratore per non essergli d'ostacolo. Si tratta del pittore Elstir, che gli darà «la possibilità di superare lo stadio della *déception*»[48] iniziale, prima convincendolo dell'effettiva "persianità" della cattedrale, poi spostando grazie alla sua arte l'asse dell'immaginario, dalla Balbec invernale e fredda a quella solare dalle acque azzurre:

> Mais non, me répondit-il, il y a beaucoup de vrai. Certaines parties sont tout orientales; un chapiteau reproduit si exactement un sujet persan que la persistance des traditions orientales ne suffit pas à l'expliquer. Le sculpteur a dû copier quelque coffret apporté par des navigateurs[49].
>
> Mais cette mer, Elstir, comme ceux qui rêvaient dans ces barques engourdies par la chaleur, en avait jusqu'à une telle profondeur, goûté l'enchantement qu'il avait su rapporter, fixer sur sa toile, l'imperceptible reflux de l'eau, la pulsation d'une minute heureuse[50];
>
> maintenant c'était le mauvais temps qui me paraissait devenir quelque accident funeste, ne pouvant plus trouver de place dans le monde de la beauté: je désirais vivement aller retrouver dans la réalité ce qui m'exaltait si fort et j'espérais que le temps serait assez favorable pour voir du haut de la falaise les mêmes ombres bleues que dans le tableau d'Elstir[51].
>
> mes yeux instruits par Elstir à retenir précisément les éléments que j'écartais volontairement jadis, contemplaient longuement ce que la première année ils ne savaient pas voir[52].

Quando il mediatore è però, al contrario, in tutto e per tutto al nostro livello (e Girard parla in questo senso di «mediazione interna»), allora nasceranno nei suoi riguardi ambivalenza, risentimento e addirittura odio mortifero. Sarà il caso della

[47] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Grasset, 2010, p. 101.
[48] Giuseppe Girimonti Greco, *'La mort des cathédrales'*, cit., p. 57.
[49] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 406.
[50] Ivi, p. 463.
[51] Ivi, p. 464.
[52] Id., *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 179.

stessa Albertine, che diventerà suo malgrado, agli occhi del narratore, l'elemento di una mediazione impossibile per appropriarsi di un luogo e di una stagione della vita: «peut-être le désir d'elle étant lui-même une forme paresseuse, lâche et incomplète de posséder Balbec, comme si posséder matériellement une chose, faire sa résidence d'une ville, équivalait à la posséder spirituellement»[53]. Siamo appunto passati da un'esaltazione di tipo estetico, che appartiene all'artista ma ha già i suoi prodromi nello sguardo estatico dell'infanzia, a un'altra di carattere mondano, molto più ingannevole, perché cerca negli altri le proprie ragioni: «l'une s'élève de nous-même, émane de nos impressions profondes, l'autre nous vient du dehors. La première porte naturellement avec elle une joie, celle que dégage la vie des créateurs. L'autre courant, celui qui essaye d'introduire en nous le mouvement dont sont agitées des personnes extérieures, n'est pas accompagné de plaisir»[54]. A Balbec è avvenuta per il narratore la vera immissione nel sociale e una definitiva fuoruscita dall'«isolamento intellettuale e sociale dell'*enfant prodige*»[55], che trovava un perfetto emblema nell'idea di una tempesta sul mare vista da terra, nello sguardo capace di meraviglia del bambino che sogna di essere scrittore[56]. Quel filo dell'infanzia dovrà essere ripreso, ma prima, per centinaia e centinaia di pagine, assisteremo al coinvolgimento e alla compromissione con gli altri, agli effetti deleteri della mediazione interna, invidia, snobismo, competizione, e sul piano dell'amore ossessione e gelosia. Il lettore ha già conosciuto, dal didentro, il salotto di Mme Verdurin, nella celebre sezione *Un amour de Swann*, una lunga analessi risalente a prima della nascita del narratore, che è anche però un'anticipazione di molte sue esperienze future (la frequentazione di quegli stessi personaggi, un amore infelice con tratti simili a quello di Swann per Odette). Emerge soprattutto la gelosia della padrona di casa nei confronti del suo piccolo clan (al quale appartiene anche Elstir, che viene però chiamato Biche) e la sua freddezza simulata nei confronti dell'aristocrazia, che nasconde come sempre il desiderio di essere l'Altro (desiderio che si realizzerà alla fine dell'opera, quando Mme Verdurin, due volte vedova, sposerà il Principe di Guermantes). All'epoca del secondo soggiorno del narratore a Balbec, il salotto dei Verdurin si trasferisce a pochi chilometri, in un castello preso in affitto di proprietà dei Cambremer, *La Raspelière*. La mondanità dissipa così, definitivamente o quasi, il mistero dei luoghi, e avviene in definitiva il rovescio del capitolo *Noms de pays: le nom*, non più i nomi che suggeriscono e inventano la realtà e le cose, ma queste ultime che prendono il sopravvento sulle parole, le riducono alla loro referenzialità. Da un lato ci pensa l'accademico Brichot, a più riprese e a colpi di etimologie, a disincantare la Normandia che il narratore aveva immaginata:

[53] Id., *Le Côté de Guermantes*, cit., p. 341.
[54] Ivi, p. 530.
[55] Sergio Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 47.
[56] L'episodio fondativo dei campanili di Martinville con la prima euforia della creazione artistica, cfr. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 268 sgg.

> Déjà, avant les stations elles-mêmes, leurs noms (qui m'avaient tant fait rêver depuis le jour où je les avais entendus, le premier soir où j'avais voyagé avec ma grand-mère) s'étaient humanisés, avaient perdu leur singularité depuis le soir où Brichot, à la prière d'Albertine, nous en avait plus complètement expliqué les étymologies. J'avais trouvé charmant la fleur qui terminait certains noms, comme Fiquefleur, Honfleur, Flers, Barfleur, Harfleur, etc., et amusant le bœuf qu'il y a à la fin de Bricquebœuf. Mais la fleur disparut et aussi le bœuf, quand Brichot (et cela, il me l'avait dit le premier jour dans le train) nous apprit que «fleur» veut dire «port» (comme *fiord*) et que «bœuf», en normand *budh*, signifie «cabane»[57].

Saranno però gli spostamenti, in macchina o in treno, e la conoscenza diretta dei dintorni di Balbec a togliere i luoghi da quel vuoto, da quella sospensione e incertezza in cui li teneva il desiderio, a metà strada tra la familiarità e l'enigma. Così una collinetta chiamata Beaumont, conosciuta al tempo del primo soggiorno e che il narratore raggiungeva, ospite nella carrozza di Mme de Villeparisis, dopo una lunga digressione in salita per ammirare una strada di vecchi alberi, e lasciava quindi per lo stesso percorso, senza incrociare paesi o castelli; quella stessa Beaumont gli si mostra all'improvviso, costeggiata durante un viaggio in automobile, rivelandosi agganciata a tutto il resto, prossima al percorso compiuto abitualmente sul trenino, sottratta a quell'indeterminatezza al di fuori del tempo e dello spazio:

> La première année de mon séjour à Balbec, il y avait une hauteur où Mme de Villeparisis aimait à nous conduire parce que de là on ne voyait que l'eau et les bois, et qui s'appelait Beaumont. Comme le chemin qu'elle faisait prendre pour y aller et qu'elle trouvait le plus joli à cause de ses vieux arbres, montait tout le temps, sa voiture était obligée d'aller au pas et mettait très longtemps. Une fois arrivés en haut nous descendions, nous nous promenions un peu, remontions en voiture, revenions par le même chemin, sans avoir rencontré aucun village, aucun château. Je savais que Beaumont était quelque chose de très curieux, de très loin, de très haut, je n'avais aucune idée de la direction où cela se trouvait n'ayant jamais pris le chemin de Beaumont pour aller ailleurs; on mettait du reste beaucoup de temps en voiture pour y arriver. Cela faisait évidemment partie du même département (ou de la même province) que Balbec, mais était situé pour moi dans un autre plan, jouissait d'un privilège spécial d'exterritorialité. Mais l'automobile qui ne respecte aucun mystère, après avoir dépassé Incarville, dont j'avais encore les maisons dans les yeux, comme nous descendions la côte de traverse qui aboutit à Parville (*Paterni villa*), apercevant la mer d'un terre-plein où nous étions, je demandai comment s'appelait cet endroit et avant même que le chauffeur m'eût répondu, je reconnus Beaumont à côté duquel je passais ainsi sans le savoir chaque

[57] Id., *Sodome et Gomorrhe*, cit., pp. 483-484.

> fois que je prenais le petit chemin de fer, car il était à deux minutes de Parville. Comme un officier de mon régiment qui m'eût semblé un être spécial, trop bienveillant et simple pour être de grande famille, trop lointain déjà et mystérieux pour être simplement d'une famille quelconque, et dont j'aurais appris qu'il était beau-frère, cousin de telles ou telles personnes avec qui je dînais en ville, ainsi Beaumont, relié tout d'un coup à des endroits dont je le croyais si distinct, perdit son mystère et prit sa place dans la région, me faisant penser avec terreur que Mme Bovary et la Sanseverina m'eussent peut-être semblé des êtres pareils aux autres si je les eusse rencontrées ailleurs que dans l'atmosphère close d'un roman[58].

Sono sequenze prodigiose, in cui assistiamo al progredire del sapere, al suo guadagnare campo rispetto al mistero, che sia un tragitto in automobile o frammenti di erudizione, con l'effetto però di far cessare l'incantamento, di riproporre la *déception*:

> Et maintenant dans les brumes du soir, derrière cette falaise d'Incarville qui m'avait tant fait rêver autrefois, ce que je voyais comme si son grès antique était devenu transparent, c'était la belle maison d'un oncle de M. de Cambremer et dans laquelle je savais qu'on serait toujours content de me recueillir si je ne voulais pas dîner à La Raspelière ou rentrer à Balbec. Ainsi ce n'était pas seulement les noms des lieux de ce pays qui avaient perdu leur mystère du début, mais ces lieux eux-mêmes. Les noms déjà vidés à demi d'un mystère que l'étymologie avait remplacé par le raisonnement, étaient encore descendus d'un degré[59].

Ma il pensiero che guasta per sempre l'idea di Balbec è il sospetto che Albertine possa amare le donne, e basta un'indiscrezione da parte di Cottard (uno dei frequentatori abituali del salotto dei Verdurin) alla vista di Albertine e Andrée (un'altra delle *jeunes filles en fleurs*) che ballano allacciate al Casinò di Incarville («"Oui, mais les parents sont bien imprudents qui laissent leurs filles prendre de pareilles habitudes"»[60]) per scatenare da quel momento nella mente del narratore i fantasmi della gelosia e di *Gomorrhe*. Balbec diventa quindi pericolosa, un luogo pieno di tentazioni, da cui scappare in fretta («J'aurais voulu qu'aucune femme ne vînt plus à Balbec»[61]; «Balbec était comme ces endroits où un malade qui n'y respire plus est décidé, dût-il mourir en route, à ne pas passer la nuit suivante»[62]). Quando Albertine gli rivela poi di essere molto vicina a Mlle Vinteuil e alla sua amica, che

[58] Ivi, pp. 393-394.
[59] Ivi, pp. 493-494.
[60] Ivi, p. 191.
[61] Ivi, p. 235.
[62] Ivi, p. 509.

il narratore aveva spiato da bambino, a Montjouvain, in un momento di piacere e di sadismo nei confronti del ritratto del padre, M. Vinteuil[63], ecco che l'immagine solare del luogo si deturpa, e «derrière la plage de Balbec, la mer, le lever du soleil» riappare la stessa scena, ma con Albertine al posto dell'amica, che pronuncia quasi le stesse parole: «"Hé bien! si on nous voit, ce n'en sera que meilleur. Moi! je n'oserais pas cracher sur ce vieux singe?"»[64]. Anche durante la reclusione parigina, Balbec rimane lo sfondo su cui risalta la noia del presente, la stanchezza del desiderio («Une fois captif chez moi l'oiseau que j'avais vu un soir marcher à pas comptés sur la digue, entouré de la congrégation des autres jeunes filles pareilles à des mouettes venues on ne sait d'où, Albertine avait perdu toutes ses couleurs»[65]), che proprio la gelosia riesce a riattivare («La honte, la jalousie, le ressouvenir des désirs premiers et du cadre éclatant avaient redonné à Albertine sa beauté, sa valeur d'autrefois. Et ainsi alternait avec l'ennui un peu lourd que j'avais auprès d'elle, un désir frémissant, plein d'images magnifiques et de regrets»[66]). Infine, nel volume successivo, in una sorta di gelosia non solo retroattiva ma perfino postuma (Albertine è già morta cadendo da cavallo), il narratore invia a Balbec Aimé, il *maître d'hôtel*, per indagare sulle relazioni omosessuali della ragazza, concludendo che «L'Enfer c'était tout ce Balbec»[67], un inferno del desiderio, triangolare e mai libero.

Dopo il fallimento della Balbec luminosa ed estiva, nell'ultimo libro, *Le Temps retrouvé*, ritorna idealmente quella tempestosa e fredda, ma stavolta come un problema di posizionamento, di sguardo dell'io sul mondo. Il narratore compie «la récapitulation des déceptions de [s]a vie» e si accorge di avere «trop expérimenté l'impossibilité d'atteindre dans la réalité ce qui était au fond de [lui]-même», che la bellezza di Balbec, così come il piacere di stare con Albertine, non era stata percepibile se non «après coup»[68], e dunque nel ricordo e nella riformulazione. Dietro ogni luogo vissuto nel presente, persiste l'ombra struggente dei luoghi lasciati, "vinti", e per questo preferibili:

> Toujours le lieu actuel avait été vainqueur; toujours c'était le vaincu qui m'avait paru le plus beau, si bien que j'étais resté en extase sur le pavé inégal comme devant la tasse de thé, cherchant à maintenir aux moments où ils apparaissaient, à faire réapparaître dès qu'ils m'avaient échappé, ce Combray, cette Venise, ce Balbec envahissants et refoulés qui s'élevaient pour m'abandonner ensuite au sein de ces lieux nouveaux, mais perméables pour le passé[69].

[63] Id., *Du côté de chez Swann*, cit., p. 243 sgg.
[64] Id., *Sodome et Gomorrhe*, cit., pp. 513-514.
[65] Id., *La Prisonnière*, cit., p. 250.
[66] Ivi, p. 251.
[67] Id., *Albertine disparue* [1925], Paris, Gallimard, 2016, p. 100.
[68] Id., *Le Temps retrouvé*, cit., II, p. 22.
[69] Ivi, p. 19.

Era avvenuta in precedenza «la morte dell'Io fanciullo» (sancita probabilmente a Balbec, dall'immagine di una mummia avvolta nell'oro dell'estate), che è «la premessa indispensabile alla nascita dell'Artista che ne rappresenta la reincarnazione adulta»[70], e lo sguardo da fuori dell'infanzia (lo stesso che desiderava una tempesta sul mare) diventa qui finalmente la visione dall'alto dell'Arte. Questa verticalità era stata già annunciata in quelle poche righe memorabili che raccontano la morte dello scrittore Bergotte: «On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées ses livres disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection»[71]. Si impone nel finale dell'opera, in un abissale slittamento ironico dell'impresa romanzesca, dichiarata impossibile nel momento in cui si compie («Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre»[72]), dall'altezza vertiginosa degli anni e del Tempo ritrovato:

> La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi et en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années[73].

[70] Sergio Zatti, *Morfologia del racconto d'infanzia*, cit., p. 63.

[71] Marcel Proust, *La Prisonnière*, cit., p. 269. Su come invece Girard sopravvaluti il significato metafisico di questa e altre immagini, cfr. Stefano Brugnolo, *La visione romanzesca e la visione cristiana: una rilettura illuminista di* Menzogna romantica e verità romanzesca, in «Nuova corrente», 2006, 137, pp. 13-41.

[72] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., II, p. 261.

[73] Ivi, p. 260.