



SABRINA MARTINA

## DUE ESEMPI DI POETICHE ATTORIALI NELLA *RECHERCHE*: BERMA E RACHEL

*The article shows the narrative and narratological relationship between two important characters of Proustian actress: the star of Third-Republic Theatre, Berma, and the young symbolist actress Rachel. According to Girard's theories on desire, it shows that the two characters follow two different and irreconcilable ways: Berma represents the purification of desire, whereas Rachel represents the degradation of desire in the society life of the salons. The article makes the narrative analysis in relationship with the current historical poetics of actor's art at the end of Nineteenth Century and at the beginning of Twentieth Century. It results an historical evaluation by Proust who appreciates the classical style of Berma and devalues the symbolist experimentations in the context of a critical conception of the temporality in art.*

L'argomento di questo saggio passa attraverso il confronto fra i due maggiori personaggi di attrici nella *Recherche*, e tenta un accostamento fra quello sterminato deposito di conoscenze (storiche, socioeconomiche, psicologiche, di moda, di costume) che è il romanzo proustiano quando parla di teatro, le poetiche attoriali che sono deducibili da questo deposito e riferibili ai due personaggi qui presi in esame (cioè la grande attrice tragica Berma e la rampante attrice d'avanguardia Rachel), e le idee generali di Proust sul teatro e il modo in cui queste entrano a comporre un insieme organico, contribuendo alla poetica dell'autore oltre gli stessi limiti dell'argomento teatrale. Se la scelta è caduta su questi due personaggi, e non su altri pure coinvolti a vario titolo nel tema teatrale (come Odette, Bloch, Octave) è perché questi due sono posti in esplicita correlazione dialettica fra loro da Proust, e la loro presenza, distribuita nell'arco di un congruo numero di episodi della *Recherche*, culmina in una esplicita messa in relazione in uno dei momenti conclusivi del romanzo: ovvero quando i parenti della Berma morente, e abbandonata da tutti, chiedono, lasciando il suo ricevimento, di essere accolti al ricevimento della principessa di Guermantes da Rachel, che vi compare in veste di attrice affermata e che ha raggiunto l'apice della carriera. L'umiliazione mondana che segna il gesto della figlia e del genero di Berma non faranno altro che accrescere il prestigio di Rachel a detrimento della grande tragica che quella ha sostituito nelle simpatie del pubblico mondano e affrettarne così la morte. È possibile pertanto leggere, a partire



da questo episodio, tutta l'evoluzione parallela dei due personaggi come posti in contrapposizione fin da subito, e come una doppia linea, discendente e ascendente, che segna la fine – ma anche la consacrazione – del grande divismo ottocentesco delle *vedettes* e l'affermazione mondiale di una nuova tipologia di attrici, nate e cresciute con l'avanguardia simbolista. Occorre pertanto mettere subito in chiaro che il giudizio che Proust formula su questo avvicendamento storico è negativo. Pur riconoscendo le indubbie capacità attoriali di Rachel (la contrapposizione non avrebbe ragion d'essere se Rachel fosse solo un'attricetta sprovvista di talento), Proust dichiara che:

[...] le temps qui passe n'amène forcément le progrès dans les arts. Et de même que tel auteur du XVII<sup>e</sup> siècle, qui n'a connu ni la Révolution française, ni les découvertes scientifiques, ni la guerre, peut être supérieur à tel écrivain d'aujourd'hui, et que peut-être même Fagon était un aussi grand médecin que du Boulbon (la supériorité du génie compensant ici l'infériorité du savoir), de même la Berma était, comme on dit, à cent piques au-dessus de Rachel, et le temps, en la mettant en vedette en même temps qu'Elstir, avait surfait une médiocrité et consacré un génie.<sup>1</sup>

Occorre pertanto interrogarsi su questo giudizio, che mette un punto finale alla relazione tra Berma e Rachel, e indagare a quali zone dell'evoluzione nella poetica proustiana sia possibile metterlo in relazione. Nel 1921, Proust scrisse due lettere che apparvero rispettivamente sulla rivista *La Renaissance politique, littéraire, artistique* (gennaio 1921) come risposta a un'inchiesta su *Classicisme et romantisme*, e su *La Nouvelle Revue Française* (giugno 1921), dove esprimeva il suo giudizio su Baudelaire: *À propos de Baudelaire*<sup>2</sup>. In questi due scritti Proust accosta Baudelaire a Racine, affermando che ogni vera arte è classica:

Je crois que tout art véritable est classique, mais les lois de l'esprit permettent rarement qu'il soit, à son apparition, reconnu pour tel. [...] Manet avait beau soutenir que son *Olympia* était classique et dire à ceux qui la regardaient: «Voilà justement ce que vous admirez chez les Maîtres», le public ne voyait là qu'une dérision. Mais aujourd'hui, on

<sup>1</sup> M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, Édition publiée sous la direction de J.Y. Tadié, Gallimard, Paris, 1987-1989, IV, pp. 580-581. Tutte le successive citazioni dalla *Recherche* saranno tratte da questa edizione, in quest'ordine: titolo del romanzo siglato come CS (*Du côté de chez Swann*), JF, (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*), CG (*Le côté des Guermantes*), SG (*Sodome et Gomorrhe*), LP (*La Prisonnière*), AD (*Albertine disparue*), TR (*Le Temps retrouvé*), titolo complessivo dell'opera (RTP), indicazione del volume, numero di pagina.

<sup>2</sup> ID., *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Gallimard, Paris, 1971, pp. 617-639.



goûte devant l'*Olympia* le même genre de plaisir que donnent les chefs-d'œuvre plus anciens qui l'entourent, et dans la lecture de Baudelaire [le même] que dans celle de Racine. Baudelaire ne sait pas, ou ne veut pas, finir une pièce, et d'autre part il n'y en a peut-être pas une seule de lui où se succèdent et se pressent, avec une telle richesse, toutes les vérités accumulées dans la seule déclaration de Phèdre. Mais le style des poèmes condamnés, qui est exactement celui des tragédies, le surpasse peut-être encore en noblesse.<sup>3</sup>

Alla vigilia dell'apparizione di *Sodome et Gomorrhe*, che sarebbe stata pubblicata l'anno successivo (1922), rivelando in maniera patente il carattere scandaloso, e per alcuni tratti osceno, del romanzo proustiano, Proust intendeva, con queste dichiarazioni di classicismo, salvaguardare la propria moralità di artista affermando che, come per Baudelaire, la licenziosità delle pitture non aveva diminuito, anzi aveva spinto l'autore ad accrescere la purezza dello stile, e ancorando questa dichiarazione di purezza di intenti stilistici al saldo bastione del classicismo di Racine. È qui evocata la celebre dichiarazione di Fedra a Ippolito, che chiama in causa, nel romanzo proustiano, la dizione della Berma, poiché è a lei che il narratore adolescente affida il compito di rivelargli la bellezza della celebre scena di Racine. Ma, accanto a questo carattere apologetico del classicismo proustiano, dagli scritti citati si possono sussumere altri aspetti non meno interessanti: il confronto sul piano della moralità artistica coinvolge anche un paragone fra la prefazione autodifensiva che Racine antepose alla *Phèdre*, dove negava il carattere proibito e moralmente riprovevole della materia oggetto di rappresentazione (la passione incestuosa di Fedra per il figliastro Ippolito), e affermava la saldezza dell'intento edificante, con la poesia introduttiva delle *Fleurs du mal*, dove con ben diversa sincerità Baudelaire si rivolge al 'suo' lettore chiamandolo «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère»<sup>4</sup>. E ancora: Proust non compie questi accostamenti critici nell'ambito di una psicologia in piano, ma in quella che egli definisce psicologia nello spazio: perché la legge del tempo non permette che il classicismo dei moderni venga riconosciuto di primo acchito, ma solo dopo che questi ultimi hanno preparato il loro pubblico e lo hanno reso in grado di accogliere, con un trattamento che Proust altrove definisce,

<sup>3</sup> Ivi, p. 617.

<sup>4</sup> Sull'uso dissacrante, all'interno della *Recherche*, delle citazioni raciniane cfr. Antoine COMPAGNON, *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris, 1989, trad. it. di F. Malvani con la collaborazione di P. Misenti, *Proust tra due secoli*, Einaudi, Torino, 1992, in particolare il capitolo III: «Racine è più immorale». Sul carattere snobistico dell'adesione alle avanguardie artistiche e letterarie cfr. invece il cap. IX, *Mme de Cambremer, nata Legrandin, o l'avanguardia a ritroso*.



riferendosi all'esempio dei pittori, simile a quello degli oculisti, la nuova visione del mondo che essi portano con sé. I veri classici sono quindi anche i veri novatori e, nella prospettiva cangiante del tempo, è altrettanto esatto dire che essi sono i veri moderni. Non si può prescindere da questo carattere dialettico (in senso benjaminiano) del classicismo proustiano, se si vuole comprendere anche il giudizio che privilegia il classicismo della Berma a detrimento della dizione modernista di Rachel. Il classicismo proustiano è tutto il contrario di un processo di gelida museificazione dei capolavori: esso si fonda sulla categoria dell'anticipazione e della «*réminiscence anticipée*» e permette letture critiche a ritroso, fondandosi su quella grandiosa categoria dell'intermittenza che Proust applicherà non solo al cuore, ma anche al regno della storia, e della storia artistica e letteraria in particolare. Proust pertanto può affermare che, a questa critica letteraria che scorge nei classici una reminiscenza anticipata dei moderni, e viceevolmente, nei moderni un'anticipazione retrospettiva dei classici, è possibile cogliere nei grandi autori del passato bellezze che vi sono presenti oggettivamente, ma che la sensibilità dei loro contemporanei non poteva vedere, e che solo l'occhio del pubblico moderno, preparato a ciò dalle innovazioni di quei moderni che sono a pieno titolo successori dei classici, in quanto appartenenti alla categoria dei 'costruttori', può osservare. È possibile allora rileggere la grande arte della Berma alla luce di categorie moderne, come anticipazione di poetiche teatrali novecentesche che sfondano la prospettiva del tempo oltre l'episodio dell'avanguardia simbolista cui è irrimediabilmente legata Rachel, che può avere, quest'ultimo, solo un valore documentario in materia di erudizione e di gusto.

Sul piano narratologico, i due personaggi di Rachel e Berma sono in un certo senso in rapporto analogo ai nomi che appartengono alla parte di Swann, oggetto della quotidiana esperienza familiare del narratore, e ai nomi che appartengono alla parte di Guermites come pure essenze favoleggiate, tra i quali il narratore bambino crede che non possa esservi alcun legame, al punto che, quando scopre che la vecchina, amica di sua nonna e legata all'universo domestico di Combray sotto il nome di Mme de Villeparisis, è la zia di Mme de Guermites, esclama: «*Comment aurais-je pu croire à une communauté d'origine entre deux noms qui étaient entrés en moi, l'un par la porte basse et honteuse de l'expérience, l'autre par la porte d'or de*



l'imagination?»<sup>5</sup>. Affiora qui il tema classico delle due porte, che sono latrici l'una di sogni fallaci, l'altra di sogni veritieri, quindi connesse al paradigma verità/errore.

Nell'*Odissea*, dice Penelope a Odisseo travestito, che l'ha esortata ad avere fiducia nei sogni che le avevano predetto la fine prossima dei Proci e l'imminente ritorno del marito:

«Straniero, sono ambigui e inspiegabili i sogni e non si avverano tutti, per gli uomini. Due sono le porte dei sogni effimeri: una è fatta di corno, l'altra d'avorio; quelli che varcano la soglia di avorio tagliato sono ingannevoli, portano un vano messaggio; quelli che passano attraverso la porta di lucido corno, dicono il vero quando l'uomo li vede».<sup>6</sup>

Il paradigma verità/errore è ripreso, in chiave schiettamente filosofica, da Parmenide, con l'immagine delle due porte: la porta del Giorno e quella della Notte. C'è una sottolineatura, in questi modelli antichi, della luminosità delle porte che danno accesso al vero, presente anche nel testo proustiano. La Berma entra per la porta d'oro dell'immaginazione: all'inizio è un nome, confuso con quello di altre grandi attrici reali del tempo dell'infanzia di Proust: Sarah Bernhardt, Bartet, Madeleine Brohan, Jeanne Samary<sup>7</sup>. Nell'infanzia di Marcel il mondo del teatro riveste una parte di quel prestigio accaparrato in gran parte dalle proiezioni luminose su cui si stagliano, nelle vetrate della chiesa di Combray e nei vetri della lanterna magica, i nomi dei Guermantes, e ne condivide lo stesso aspetto di illusione fantasmagorica, accentuato dal fatto che il narratore bambino non ha mai assistito a uno spettacolo teatrale e si immagina le gioie che vi si possono godere in modo totalmente inesatto, affini a una proiezione stereoscopica in cui ciascuno spettatore vede una scena solo per sé, simile alle migliaia che guarderebbero tutti gli altri spettatori<sup>8</sup>. Anche l'aspetto fisico della Berma condivide questo carattere fantasmatico<sup>9</sup>: il narratore le presta di volta in volta «un aspect nouveau»<sup>10</sup>, ricavando le sue immaginazioni da una

<sup>5</sup> JF, in RTP, II, p. 58.

<sup>6</sup> Omero, *Odissea*, introduzione e traduzione di M.G. Ciani, commento di E. Avezzi, Marsilio, 2003<sup>2</sup>, Venezia, XIX, 560-567, p. 663. Ringrazio Rachele Branchini e suo marito Antonio per la consulenza su questa parte del testo dell'*Odissea*.

<sup>7</sup> CS, in RTP, I, p. 74.

<sup>8</sup> Ivi, p. 72.

<sup>9</sup> Sul carattere fantasmatico delle immagini di donne proustiane cfr. i due contributi di F. PICH, *Intorno a Miss Sacripant (I). L'angelo e l'icona*, e EA., *Intorno a Miss Sacripant (II). «Plus tard une photographie m'expliqua pourquoi»*, in *Proust e gli oggetti*, a cura di G. Girimonti Greco, S. Martina, M. Piazza, in corso di stampa presso Le Càriti, Firenze.

<sup>10</sup> JF, in RTP, I, p. 435.



*plaque* di Bergotte dove ha letto una descrizione della grande tragica nel ruolo raciniano di Phèdre: «noblesse plastique, cilice chrétien, pâleur janséniste, princesse de Trézène et de Clèves, drame mycénien, symbole delphique, mythe solaire»<sup>11</sup>. Emerge fin da subito il collegamento identificativo con Fedra: Berma è Fedra, e il narratore bambino desidera vederla solo in quel ruolo, perché se la vedesse in un ruolo diverso potrebbe farsi un'idea inesatta del suo talento: «Enfin, si j'allais entendre la Berma dans une pièce nouvelle, il ne me serait pas facile de juger de son art, de sa diction, puisque je ne pourrais pas faire le départ entre un texte que je ne connaîtrais pas d'avance et ce qui lui ajouterait des intonations et des gestes qui me sembleraient faire corps avec lui [...]»<sup>12</sup>.

Il narratore bambino parte dunque da una concezione del teatro come 'rappresentazione' o 'traduzione in spettacolo' di un testo: i gesti e le intonazioni *aggiungono* qualcosa al testo scritto. Ma prima di soffermarsi su questa ingenua concezione – del ruolo sostanzialmente ancillare della parola teatrale rispetto al testo scritto – che sarà causa della prima delusione del narratore quando finalmente potrà assistere a una recita della Berma, occorre notare l'importanza che assume in relazione a questo personaggio il tema della ricerca della verità. Andare a teatro significa, per il narratore bambino, andare a cercare impressioni preziose che devono costituire «des révélations sur certains aspects de la noblesse, de la douleur»<sup>13</sup>: ricerca dunque di *essenze*, poiché, scrive Proust, la dizione degli attori era la prima forma in cui si rendesse sensibile al narratore bambino il valore dell'arte. Questo coincide con il procedimento tipico dell'immaginazione proustiana: una riduzione di una città o di una persona a pochi elementi, chiaramente rappresentabili, tutti dipinti di un solo colore come quelle *affiches* pubblicitarie dove il mare, le barche, i passanti sono ugualmente rossi o azzurri<sup>14</sup>. Appare chiaro che la tonalità dominante negli elementi che entrano a far parte dell'immaginazione infantile della Berma è la chiarezza della luce solare (celebre la definizione di *voix d'or* data da Hugo alla Bernhardt, suo principale modello), tanto più che il narratore paragona la realizzazione del suo sogno, sentire recitare dalla Berma l'attacco della dichiarazione di Fedra a Ippolito, alla realizzazione di un viaggio a Venezia: «Je les connaissais [i versi di Racine] par la simple reproduction en noir et blanc qu'en donnent les éditions imprimées; mais

<sup>11</sup> *Ibidem*

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 433.

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> *CS*, in *RTP*, I, p. 381.



mon cœur battait quand je pensais, comme à la réalisation d'un voyage, que je les verrais enfin baigner effectivement dans l'atmosphère et l'enseulement de la voix dorée»<sup>15</sup>.

Fedra venera il Sole come suo antenato: e tutto fa pensare ad una ripresa della metafora fotologica (e prima ancora mitologica) tradizionale della filosofia, per cui l'audizione della Berma è una tappa verso la conquista della verità. Tuttavia, la prima audizione della Berma si risolve in una delusione. Il narratore scopre che la dizione della Berma *non aggiunge niente* al testo di *Phèdre*: «Je l'écoutais comme j'aurais lu *Phèdre*, ou comme si *Phèdre* elle-même avait dit en ce moment les choses que j'entendais, sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté.»<sup>16</sup> L'interesse scrupoloso che il giovane spettatore presta all'interpretazione e alla messinscena si risolve nell'utopistico tentativo di immobilizzare in *tableaux* la fluida dizione e l'atteggiamento dell'attrice:

J'aurais voulu – pour pouvoir l'approfondir, pour tâcher d'y découvrir ce qu'elle avait de beau – arrêter, immobiliser longtemps devant moi chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie ; du moins, je tâchais, à force d'agilité mentale, en ayant avant un vers mon attention tout installée et mise au point, de ne pas distraire en préparatifs une parcelle de la durée de chaque mot, de chaque geste, et, grâce à l'intensité de mon attention, d'arriver à descendre en eux aussi profondément que j'aurais fait si j'avais eu de longues heures à moi. Mais que cette durée était brève ! À peine un son était-il reçu dans mon oreille qu'il était remplacé par un autre. Dans une scène où la Berma reste immobile un instant, le bras levé à la hauteur du visage, baignée grâce à un artifice d'éclairage dans une lumière verdâtre, devant le décor qui représente la mer, la salle éclata en applaudissements, mais déjà l'actrice avait changé de place et le tableau que j'aurais voulu étudier n'existait plus.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *JF*, in *RTP*, I, p. 433. Il carattere prestigioso e indivisibile dell'interpretazione della Berma in *Phèdre* assume un chiaro valore fantasmatico, come si evince anche da questa osservazione: «Un Carpaccio a Venise, la Berma dans *Phèdre*, chefs-d'œuvre d'art pictural ou dramatique que le prestige qui s'attachait à eux rendait en moi si vivants, c'est-à-dire si indivisibles, que si j'avais été voir des Carpaccio dans une salle du Louvre ou la Berma dans quelque pièce dont je n'aurais jamais entendu parler, je n'aurais plus éprouvé le même étonnement délicieux d'avoir enfin les yeux ouverts devant l'objet inconcevable et unique de tant de milliers de mes rêves» (*ibid.*)

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 440.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 440-441. Questo interesse per il *tableau vivant* denota il carattere anti-realistico della estetica teatrale ingenua del narratore, fondata soprattutto sui vetri dipinti come vetrate di chiesa o proiezioni luminose di lanterna magica. Cfr. E. RANDI, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, Padova, 2001, p. 67: «il *tableau*, un dispositivo tipico del *mélo* situato in un momento di massima tensione emotiva, in cui per qualche secondo l'azione si cristallizza e i personaggi, immobilizzandosi in una posizione 'ad effetto', formano un quadro vivente muto. Pur prendendo spunto da un modello 'reale', il 'congelamento' delle figure presenti in scena appartiene ad una convenzione extra-quotidiana».



Questa attenzione spasmodica dello spettatore protesa verso ogni particella dello spettacolo non può che essere votata alla delusione. Come sempre avviene in Proust nel primo scontro tra immaginazione e realtà, la realtà è più forte e trascina via le pretese all'ideale del narratore. Nell'estetica ingenua del narratore adolescente si possono leggere i germi di una poetica radicalmente anti-teatrale, che per questa via è in grado di maturare e comprendere quel moto di rinnovamento che, a partire dalle considerazioni di Musset, Barbey d'Aurevilly, Mallarmé, Maeterlinck, Morice, Quillard, aprì la strada attraverso il Simbolismo a una serie di pratiche e sperimentazioni avanguardistiche miranti a proscrivere l'attore dalla scena, a sostituirlo con una proiezione luminosa, un gioco d'ombre o una Supermarionetta<sup>18</sup>.

L'estetica di Marcel nasce già predisposta ai lieviti dell'avanguardia: per questo il cammino che lo condurrà ad apprezzare l'arte classica della Berma è tanto più interessante, proprio perché nasce da una diffidenza di fondo nei confronti del mezzo d'espressione teatrale in genere, la stessa da cui partiranno i grandi uomini di teatro simbolisti e i diversi riformatori che seguiranno. Ciò può essere ricondotto a quello che ci pare un assunto platonico presente anche nel *Paradoxe sur le comédien* di Diderot: la distanza infinita che separa l'Idea dall'Individuo<sup>19</sup>. Nella *Recherche* è possibile isolare le tracce di questa estetica anti-teatrale, sempre in riferimento al contrasto immaginazione-realtà. Paragonando la prima volta che scorge Mme de Guermites a Combray con le immagini favoleggiate della sua fantasia, il narratore prova un analogo senso di delusione e afferma che, nell'immagine colta proprio malgrado della 'vera' Mme de Guermites, nulla è colorabile secondo le sfumature di una sola tinta come avveniva per le immagini dell'immaginazione, tutto è sottomesso alle leggi della realtà, «comme, dans une apothéose de théâtre, un plissement de la robe de la fée, un tremblement de son petit doigt, dénoncent la

<sup>18</sup> Cfr. R. TESSARI, *Teatro e letteratura: confusioni, distinzioni, intersezioni*, e L. ALLEGRI, *La marionetta fra tradizione e utopia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III, *Avanguardie e utopie del teatro*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 1051-1094. È noto l'apprezzamento di Proust per diversi fenomeni teatrali d'avanguardia: dai Balletti russi alle opere di Cocteau (messo in scena, nel romanzo, come Octave 'dans les choux'), alla sua amicizia con Jacques Copeau, che gli fece sottoscrivere una quota per l'apertura del Vieux Colombier.

<sup>19</sup> Cfr. D. DIDEROT, *Paradosso sull'attore*, a cura di P. Alatri, Editori Riuniti, Roma, 1972, pp. 107-108. L'edizione originale del testo di Diderot, redatto fra il 1773 e il 1777 e pubblicato postumo nel 1830, è: Id., *Paradoxe sur le comédien*, Ouvrage posthume de Diderot, Sautet, Paris, 1830. L'ultima edizione critica alla quale si rifanno gli studi recenti è: Id., *Paradoxe sur le comédien; précédé de, Observations sur une brochure intitulée: Garrick, ou, Les acteurs anglais; enrichi de: Observations sur un ouvrage intitulé: Traité du mélodrame, ou, Réflexions sur la musique dramatique, par M. Le Chevalier de Chastellux*, Texte établi et commenté par J. M. Dieckmann, Hermann, Paris, 1996.



présence matérielle d'une actrice vivante, là où nous étions incertains si nous n'avions pas devant les yeux une simple projection lumineuse»<sup>20</sup>.

Colpisce, nei due passaggi appena citati, l'analogia tra l'atteggiamento dello spettatore e quello dell'attrice, colta sempre in un momento in cui con un gesto fa 'tableau', e l'atteggiamento del fotografo<sup>21</sup>: il narratore adolescente nell'ascoltare la Berma prepara la propria attenzione come una lastra fotografica o il nastro di un fonografo, ciò che certifica il carattere ineliminabile della realtà dall'illusione teatrale è il carattere 'mosso' della fotografia, sempre imperfetta<sup>22</sup>, che se ne ha, e lo spettatore che spia i segni della realtà in quella che appariva una pura fantasmagoria dell'immaginazione si comporta come lo storico dell'arte Giovanni Morelli, (ispiratore, fra l'altro, del metodo del 'paradigma indiziario' di Carlo Ginzburg) che gli consentiva di identificare l'autore di una tela dalla forma di piccoli particolari quali, ad esempio, le dita o i lobi delle orecchie<sup>23</sup>. Lo spettatore è come uno storico o un geloso che spia i segni della realtà inevitabilmente materiale davanti alle immagini congelate che l'illusione teatrale gli offre. Il recupero del valore dell'arte teatrale starà quindi nel superamento del divario incolmabile immaginazione-realtà e nella presa di coscienza che l'arte teatrale, affine alla storiografia e alla fotografia, si colloca, come voleva Siegfried Kracauer, 'prima delle cose ultime', ovvero è un'arte che, «diversamente dalle arti tradizionali, si vanta di non consumare completamente la sua materia prima»<sup>24</sup>. Questo recupero passa quindi attraverso la sostanziale rivalutazione del *corpo* e l'abbandono di un ingenuo platonismo gnosticeggiante, che collocava troppo in alto e lontano il divario tra l'Idea e l'Individuo, verso un

<sup>20</sup> CS, in RTP, I, p. 173.

<sup>21</sup> Sul carattere fotografico dell'immaginazione proustiana e sul suo rapporto col perturbante cfr. G. GIRIMONTI GRECO, *La Nonna-étrangère: (per)turbamenti ottici ed epistemo-affettivi in Proust*, in *Dove non c'è nome. Nuovi contributi sul perturbante*, Scuola di Cultura Contemporanea, a cura di G. Rimondi e A. Buttarelli, Tipografia Commerciale Cooperativa, Mantova, 2007, pp. 109-128, e ID., *Note sulla «Recherche» in «camera obscura». Proust, Brassai e gli «enjeux romanesques» dell'immagine fotografica*, in *Letteratura & Fotografia*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma, 2007, I, pp. 265-320.

<sup>22</sup> Cfr. JF, in RTP, I, p. 481: «Le modèle chéri, au contraire, bouge: on n'en a jamais que des photographies manquées.»

<sup>23</sup> C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Einaudi, Torino, 1979, pp. 57-106. Cfr. anche M. BONGIOVANNI BERTINI, *Proust e la poetica del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

<sup>24</sup> S. KRACAUER, *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York, 1969, trad. it. di S. Pennisi, *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato, 1985, p. 45. Il parallelismo tra storiografia e fotografia nel romanzo proustiano e in relazione alle nuove teorie della storiografia è introdotto per la prima volta e ampiamente sviluppato in questo saggio.



platonismo delle ‘idee sensibili’<sup>25</sup>, che colloca nell’individuo l’inveramento e la realizzazione dell’Idea. Tanto è vero che il narratore, recandosi a teatro una seconda volta per ascoltare la Berma dopo che la sua iniziazione alla vita mondana e all’amore si è già compiuta e si è persa ogni traccia della giovanile infatuazione per il teatro, ha la meravigliosa sorpresa di accorgersi della grandezza del talento dell’attrice, ma non perché riceva un’impressione mutata, bensì perché ha rinunciato a paragonarlo ad un’idea astratta e falsa dell’arte teatrale e si accorge che «le génie dramatique c’était justement cela»<sup>26</sup>. La delusione provata la prima volta è paragonata alla delusione erotica che il narratore provava nei rari istanti di vicinanza al suo primo amore, Gilberte: egli andava da lei con un desiderio troppo grande. La delusione assume perciò una valenza metafisica, oltre a confermare il modello romantico che vedeva nel rapporto spettatore-vedette un rapporto erotico. Inoltre egli prende qui per la prima volta coscienza del carattere irriducibilmente individuale del talento e del genio, che sono destinati a deluderci sempre, di primo acchito, perché non corrispondono a nessuna di quelle idee generali di cui disponiamo come collezionisti<sup>27</sup>.

Con il riconoscimento del valore della Berma l’‘apprendistato teatrale’ di Marcel sarebbe concluso. Ma nel frattempo è entrata Rachel nello spazio narratologico del romanzo, a rendere sensibile tutto il carattere fittizio e illusorio dell’arte teatrale, innanzitutto come interrogazione sull’identità dell’attrice. L’identità di Rachel infatti non è chiara fin dall’inizio: essa matura a prezzo di una di quelle scoperte che tante volte intervengono nella *Recherche* a rischiarare la vera natura di un personaggio. All’inizio, quando grazie a Bloch il narratore adolescente – e reduce dalla prima audizione della Berma – scopre le case di appuntamenti, una delle frequentatrici abituali che Marcel vi trova è un’ebrea, non bella ma intelligente, di nome Rachel, che egli soprannomina ‘Rachel quand du Seigneur’ dall’aria de *La Juive* di Halévy<sup>28</sup>. Un secondo indizio si ha quando il narratore divenuto amico di Robert de Saint-Loup apprende della sua relazione con una donna ‘di teatro’ che fa disperare i suoi parenti<sup>29</sup>. Veniamo a sapere che la loro relazione è giunta a un punto

<sup>25</sup> Questa illuminante definizione e l’interpretazione estetica dell’opera di Proust ad essa collegata si devono a M. CARBONE, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata, 2004.

<sup>26</sup> CG, in RTP, II, pp. 348-349.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> JF, in RTP, I, p. 566-567.

<sup>29</sup> JF, in RTP, II, p. 139.



drammatico: l'amante di Saint-Loup frequenta dei letterati e attori d'avanguardia che l'hanno persuasa che la sua relazione con un esponente dell'aristocrazia, ovvero con quello che essi definiscono 'un nemico dell'intelligenza', finirebbe per avere un effetto negativo sul suo talento d'artista e sciupare le grandi speranze che aveva lasciato intravedere come attrice. Grazie alla protezione di Saint-Loup, la sua amante si presenta nel salotto di Mme de Guermantes per recitare alcune scene di una *pièce* simbolista in cui era apparsa in un teatro d'avanguardia. La recita è male accolta dal gusto conservatore degli ospiti di Mme de Guermantes:

Mais quand elle était apparue, un grand lys à la main, dans un costume copié de l'«Ancilla Domini» et qu'elle avait persuadé à Robert être une véritable «vision d'art», son entrée avait été accueillie dans cette assemblée d'hommes de cercle et de duchesses par des sourires que le ton monotone de la psalmodie, la bizarrerie de certains mots, leur fréquente répétition avaient changés en fous rires, d'abord étouffés, puis si irrésistibles que la pauvre récitante n'avait pu continuer.<sup>30</sup>

Infine, Robert presenta la sua amante a Marcel, e questi scopre che non è altri che Rachel, la prostituta ebrea della casa di appuntamenti che frequentava un tempo (senza per altro avere rapporti diretti con lei):

Je me rendais compte de tout ce qu'une imagination humaine peut mettre derrière un petit morceau de visage comme était celui de cette femme, si c'est l'imagination qui l'a connue d'abord ; et, inversement, en quels misérables éléments matériels et dénués de toute valeur pouvait se décomposer ce qui était le but de tant de rêveries, si, au contraire, cela avait été perçu d'une manière opposée, par la connaissance la plus triviale.<sup>31</sup>

Ritorna il tema delle due porte, ribadito dall'incomunicabilità delle due strade opposte che il narratore e Saint-Loup hanno percorso per arrivare al volto di Rachel: «Sans doute c'était le même mince et étroit visage que nous voyions Robert et moi. Mais nous étions arrivés à lui par deux routes opposées qui ne communiqueraient jamais, et nous n'en verrions jamais la même face.»<sup>32</sup> Quello che il volto di Rachel, contemplato da opposti punti di vista, rende visibile, è il mistero:

<sup>30</sup> Ivi, p. 142.

<sup>31</sup> CG, in RTP, II, p. 457.

<sup>32</sup> *Ibidem*.



L'immobilité de ce mince visage, comme celle d'une feuille de papier soumise aux colossales pressions de deux atmosphères, me semblait équilibrée par deux infinis qui venaient aboutir à elle sans se rencontrer, car elle les séparait. Et en effet, la regardant tous les deux, Robert et moi, nous ne la voyions pas du même côté du mystère.<sup>33</sup>

Ma di quale mistero si tratta? Evidentemente si tratta del meccanismo del 'desiderio triangolare' messo in luce da René Girard a proposito di Cervantes e Dostoievskij: nel mondo proustiano, il desiderio non è mai spontaneo, ma è sempre dovuto all'imitazione di un mediatore che costituisce tutto il valore attribuito all'oggetto. Ciò è particolarmente vero nel caso di Rachel, il cui valore si misura in termini strettamente economici: l'assenza di mediatore del desiderio nel caso di Marcel fa sì che ella valga non più di venti franchi, mentre dall'altro lato la presenza di un mediatore-rivale giustifica le somme folli che Saint-Loup spende per lei<sup>34</sup>. D'altro canto Girard sottolinea che anche il rapporto con la Berma nasce sotto forma di 'desiderio triangolare': il mediatore in questo caso è Bergotte, il grande scrittore ammirato dal narratore e dagli Swann, il quale fornisce una descrizione della grande tragica nel ruolo di Fedra, in una *plaquette* che Gilberte Swann fa avere a Marcel, con termini che esercitano una suggestione magica sulla sua immaginazione<sup>35</sup>. Se nel caso di Berma mediatrice è la più grande autorità letteraria che il narratore riconosce, e il suo testo scritto, nel caso di Saint-Loup la mediatrice che gli consente di vedere sotto una luce favorevole Rachel è l'illusione teatrale stessa, per essere più precisi una delle sue componenti materiali, la distanza:

Rachel jouait un rôle presque de simple figurante, dans la même pièce. Mais vue ainsi, c'était une autre femme. Rachel avait un de ces visages que l'éloignement – et pas nécessairement celui de la salle à la scène, le monde n'étant pour cela qu'un plus grand théâtre – dessine et qui, vus de près, retombent en poussière.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Ivi, p. 458.

<sup>34</sup> Maria Bertini osserva giustamente che se la rappresentazione del mondo della prostituzione occupa uno spazio tanto importante nel libro proustiano, è perché essa rende evidenti i meccanismi puramente materiali che nel caso del desiderio amoroso restano solitamente occultati da moventi più nobili. L'episodio dei rapporti Saint-Loup – Rachel fu ispirato a Proust dai rapporti che il suo aristocratico amico Louis D'Albufera intratteneva con l'attricetta Louise De Mornand, che lasciò per fare un matrimonio aristocratico, incaricando Marcel di renderle accettabile la separazione, come farà Saint-Loup nel romanzo quando lascerà Rachel per Gilberte (M. BONGIOVANNI BERTINI, *Guida a Proust*, Mondadori, Milano, 1981).

<sup>35</sup> R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961, pp. 34-43.

<sup>36</sup> CG, in RTP, II, p. 472.



La bellezza di Rachel è dunque frutto di un'illusione prospettica. Già nell'incontro prima evocato con Rachel, ritroviamo una doppia configurazione di Rachel a seconda del punto di vista di chi la guarda (che ne fa come l'epicentro di altrettanti possibili 'desideri triangolari') in cui è possibile identificare termini già da Marcel applicati al teatro: per Saint-Loup la personalità di Rachel è «mystérieusement enfermée dans son corps comme dans un Tabernacle»<sup>37</sup>, proprio come la Berma era «cachée comme le Saint des Saints sous le rideau qui me la dérobait»<sup>38</sup>, metaforica tratta in entrambi i casi dalla religione ebraica, mentre per Marcel Rachel è «un jouet mécanique»<sup>39</sup>.

Questa immagine dell'automa rimanda a culti molto più antichi e primitivi, in cui la marionetta giocava evidentemente un ruolo. Dalla configurazione classica del teatro, rappresentata dal classicismo logocentrico della Berma, il testo proustiano passa a una considerazione dell'illusione teatrale che si alimenta a una metaforica tratta da culti primitivi: proprio quando assiste per la prima volta a una recita di Rachel, il narratore afferma che gli attori avevano cessato da tempo di essere per lui i depositari di una verità e lo interessavano in sé stessi, come pure lo strano fenomeno della creazione dei personaggi,

ces individualités éphémères et vivaces que sont les personnages d'une pièce, séduisantes aussi, qu'on aime, qu'on admire, qu'on plaint, qu'on voudrait retrouver encore, une fois qu'on a quitté le théâtre, mais qui déjà se sont désagrégées en un comédien qui n'a plus la condition qu'il avait dans la pièce, en un texte qui ne montre plus le visage du comédien, en une poudre colorée qu'efface le mouchoir, qui sont retournées en un mot à des éléments qui n'ont plus rien d'elles, à cause de leur dissolution, consommée sitôt après la fin du spectacle, et qui fait, comme celle d'un être aimé, douter de la réalité du moi et méditer sur le mystère de la mort.<sup>40</sup>

Questo passaggio mostra che la disgregazione dell'attore e dell'illusione costitutiva del teatro ha fatto un passo avanti nella coscienza del narratore, e questo avviene in concomitanza con l'affermarsi della recitazione d'avanguardia, a cui Rachel evidentemente si ispira. Il nome di Rachel è legato al capofila della rivoluzione

<sup>37</sup> Ivi, p. 456.

<sup>38</sup> *JF*, in *RTP*, I, p. 435.

<sup>39</sup> *CG*, in *RTP*, II, p. 456.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 470-471.



simbolista, l'autore dei *drammes pour marionnettes*<sup>41</sup>, Maeterlinck: nei *Guermantes* apprendiamo che la *pièce* in cui Rachel era apparsa a casa di Mme de Guermantes era *Les Sept Princesses* (1891) di Maeterlinck. Trapela lo stupore del pubblico tradizionale davanti a «des gens qui cherchent à avoir l'air obscur e au besoin qui s'arrangent d'être ridicules pour cacher qu'ils n'ont pas d'idées»<sup>42</sup>. Se Berma è legata a Racine e alla chiarezza, Rachel è legata a Maeterlinck e all'oscurità. Il narratore, pur apprezzando le opere d'avanguardia e in particolare quelle di Maeterlinck (tanto

<sup>41</sup> Il tema della marionetta è fondamentale nella riflessione poetologica di Maeterlinck, come lo era stato, in area francese, per quella di Charles Nodier (cfr E. RANDI, *Anatomia del gesto*, cit.). Le considerazioni sull'incapacità della figura umana di trasmettere l'anima di un personaggio drammaturgico e sull'opportunità di sostituirla con una marionetta, con l'uso di maschere, della scultura, di proiezioni luminose, disegna tutto un quadro di possibili sperimentazioni *ante litteram*. Tali considerazioni si trovano in uno scritto del 1890, *Le Théâtre*, dove fra l'altro si legge: «La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments *accidentels et humains* est antinomique. Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. Il y a divergence ininterrompue entre les forces du symbole et celles de l'homme qui s'y agite. Le symbole du poème est un centre ardent dont les rayons divergent à l'infini, et ces rayons, s'ils partent d'un chef-d'œuvre absolu comme ceux dont il est question en ce moment, ont une portée qui n'est limitée que par la puissance de l'œil qui le suit. Mais voici que l'acteur s'avance au milieu du symbole. Immédiatement se produit, par rapport au sujet passif du poème, un extraordinaire phénomène de polarisation. Il ne voit plus la divergence des rayons, mais leur convergence; l'accident a détruit le symbole, et le chef-d'œuvre, en son essence, est mort durant le temps de cette présence et de ses traces» (M. MAETERLINCK, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, Édition établie et présentée par P. Gorceix, Complexe, Bruxelles, 1999, p. 401). L'antesignano di questa riflessione sul ruolo della marionetta, che rimanda ad uno stato di grazia anteriore al peccato originale, è Heinrich von Kleist, *Sul Teatro di marionette*, in *Il teatro di marionette. Aneddoti saggi*, Guanda, Parma, 1986 [Id., *Über das Marionettentheater*, 1810]

<sup>42</sup> Ivi, p. 546. Le osservazioni della duchessa danno un resoconto abbastanza esatto dello stile di recitazione di Rachel: «Imaginez qu'elle disait une phrase, pas même, un quart de phrase, et puis elle s'arrêtait; elle ne disait plus rien, mais je n'exagère pas, pendant cinq minutes. [...] Avec toute la politesse du monde je me suis permis d'insinuer que cela étonnerait peut-être un peu. Et elle m'a répondu textuellement: 'Il faut toujours dire une chose comme si on était en train de la composer soi-même'» (CG, in *RTP*, II, p. 527). I focolai della rivoluzione simbolista a Parigi sono il Théâtre d'Art di Paul Fort, fondato nel 1890, primo palcoscenico del simbolismo europeo dove vengono messe in scena le prime prove di Maeterlinck, e il Théâtre de l'Œuvre di Aurélien Lugné-Poë, fondato nel 1893, che debutta con *Pelléas et Mélisande*. «Durante il periodo di permanenza al Théâtre d'Art, Lugné-Poë si era distinto per il modo particolare con cui aveva saputo conferire vita scenica ai testi di Maurice Maeterlinck, l'autore più amato dal simbolismo europeo. Nel loro impianto allegorico di suggestione medievale, drammi come *L'Intruse* ('L'Intrusa'), o *Les aveugles* ('I ciechi'), dove i personaggi sono fragili marionette nelle mani di un destino imperscrutabile, non possono sopportare che un eccesso di fisicità ne disorienti le desinenze larvali, l'aspirazione ad essere cifra o emblema. Col suo intuito d'attore, Lugné-Poë indovina le giuste cadenze: una dizione salmodiante e monocorde, priva d'enfasi e di sottolineature; una gestualità congelata, come se gli interpreti fossero gruppi di icone stampate contro il fondale» (U. ARTIOLI, *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 89-90. Cfr. anche: J. ROBICHEZ, *Le symbolisme au théâtre: Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre*, L'Arche, Paris, 1957). Sul teatro simbolista in generale vedi: C. BONGIOVANNI, S. CARANDINI, M.G. PORCELLI, *Il teatro francese. 1815-1930*, Laterza, Bari, 2009; M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Abete, Roma, 1978; AA. VV., *Miti e figure dell'immaginario simbolista. Arte, teatro, musica, danza*, a cura di S. Sinisi, Costa e Nolan, Genova, 1992; S. CARANDINI, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Valerio Levi Editore, Roma, 1988.



che l'incomprensione di queste da parte della duchessa di Guermantes reca un duro colpo alla sua stima di lei) colloca l'arte d'avanguardia alle porte dei cerchi infernali di Sodoma. Ciò è confermato dal fatto che il 'desiderio triangolare' nel passaggio da Berma a Rachel cambia aspetto: da desiderio che s'ispira a un mediatore esterno, cioè distante dal soggetto desiderante e sentito come olimpico, il desiderio diventa mediato internamente (da un mediatore che si fa anche rivale). Questa progressione segue le linee tracciate da Girard nella sua interpretazione del mondo romanzesco: quanto più il mediatore si avvicina al soggetto desiderante, tanto più questo desiderio si fa artificioso e ossessivo, contaminato dai veleni dell'invidia, della vanità, dell'odio impotente, fino a sprofondare nel 'sottosuolo' in cui si aggirano i personaggi di Dostoievskij e, in Proust, i personaggi che percorrono i cerchi infernali della mondanità e di Sodoma, per arrivare all'amore totalmente inquinato dalla presenza del rivale fantasmatico, del narratore per Albertine. Ciò è confermato dal fatto che quando Rachel appare nello spazio romanzesco, il teatro ha perso ogni realtà, è ridotto a un aggregato di elementi puramente materiali (come le marionette) e mostra un rovescio sconcertante di crudeltà e sadismo. Prima di apparire lei stessa in scena, Rachel infatti organizza il fallimento del *recital* di un'esordiente che aveva fondato su quella audizione tutte le speranze di miglioramento della vita per sé e per i suoi<sup>43</sup>. Il teatro, come la mondanità, come l'amore, si organizza in carnefici e vittime.

Girard ha mostrato che questa discesa nelle profondità infernali comporta, negli universi romanzeschi e in particolare nella *Recherche* che li esemplifica tutti, un movimento di risalita. È quando il narratore rinuncia all'orgoglio che riesce finalmente a sfuggire ai meccanismi perversi del 'desiderio triangolare' e a diventare veramente artista, cioè a *concludere* il romanzo. Al momento della presentazione di Rachel a Marcel – episodio estremamente significativo delle leggi perverse che muovono il desiderio – siamo ancora all'inizio di una discesa infernale. Ma già un elemento preannuncia la rinuncia alla trascendenza deviata del desiderio e la risalita in direzione di una trascendenza verticale. «L'émotion esthétique n'est pas désir mais cessation de tout désir, retour au calme et à la joie. Comme la 'passion' stendhalienne, ces instants privilégiés sont déjà hors du monde romanesque. Ils préparent *Le Temps retrouvé* dont ils constituent, en quelque sorte, l'*annonciation*»<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Ivi, p. 471.

<sup>44</sup> R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, cit., p. 40.



L'incontro con Rachel, porta fallace del desiderio, avviene infatti in un giardino di peri in fiore che commuove profondamente Marcel per la sua bellezza ed è paragonato al giardino pasquale dove Maddalena incontrò e riconobbe Cristo risorto:

Gardiens des souvenirs de l'âge d'or, garants de la promesse que la réalité n'est pas ce qu'on croit, que la splendeur de la poésie, que l'éclat merveilleux de l'innocence peuvent y resplendir et pourront être la récompense que nous nous efforcerons de mériter, les grandes créatures blanches merveilleusement penchées au-dessus de l'ombre propice à la sieste, à la pêche, à la lecture, n'était-ce pas plutôt des anges? J'échangeai quelques mots avec la maîtresse de Saint-Loup. Nous coupâmes par le village. Les maisons en étaient sordides. Mais à côté des plus misérables, de celles qui avaient l'air d'avoir été brûlées par une pluie de salpêtre, un mystérieux voyageur, arrêté un jour dans la cité maudite, un ange resplendissant se tenait debout étendant largement sur elle l'éblouissante protection de ses ailes d'innocence en fleurs: c'était un poirier.<sup>45</sup>

Curiosamente ritroviamo in Maeterlinck un passaggio simile, ma che fa pensare piuttosto a una teologia rovesciata, come dimostra l'interrogativo che conclude il passaggio:

On circule autour des incandescents faubourgs de Sodome, et on entrevoit avec étonnement en certains angles secrets des murailles, des lys d'une fraîcheur attentive et obstinée. À quoi faut-il s'en tenir? Il est insolite d'éprouver ces inquiètes blancheurs aux portes de l'enfer, et de voir ces fleurs étranges et prépondérantes, se mirer en l'eau morte où sommeille Gomorrhe. Est-ce l'ange qui rafraîchit les flammes en passant au travers, ou le séculaire ennemi de l'ange qui attise les fraîcheurs qu'il voudrait malgré tout?<sup>46</sup>

Qui sta tutta la differenza fra i due autori: da simbolista, Maeterlinck crede alla spontaneità del desiderio, e proietta la sua salvezza 'dal basso' in una trasfigurazione del desiderio stesso; in Proust invece il desiderio non è mai spontaneo, e solo la rinuncia al desiderio può garantire la conclusione, ovvero la fattibilità del romanzo. Ciò rispecchia le diverse scelte di genere dei due autori:

<sup>45</sup> Ivi, p. 459.

<sup>46</sup> M. MAETERLINCK, *La Damnation de l'artiste*, in *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, Textes réunis et commentés par S. Gross, Éditions Labor, Bruxelles, s.d., p. 76.



Proust romanziere, Maeterlinck drammaturgo che attaccherà le formule narrative della *'pièce bien faite'*<sup>47</sup> e soprattutto saggista sempre più scucito e frammentario. Questa diversa evoluzione, che segna, dal punto di vista proustiano, i limiti del simbolismo, la compiono rispettivamente Berma e Rachel. Alla fine del romanzo, di Berma ci viene detto che ella aveva sacrificato tutto il suo egoismo e i suoi desideri di donna di teatro all'amore sconfinato per la figlia (che la tradirà nell'ultimo episodio): «Seulement tout cela, la Berma l'avait immolé à sa fille et s'en était ainsi délivrée»<sup>48</sup>. Berma si è purificata dunque del suo egoismo e pertanto il suo stile di recitazione, ben più, il suo corpo e la sua aderenza al ruolo di Fedra divengono immagine dello 'stile sostanziale' in cui Proust condensa la sua formula poetica: alla seconda audizione della Berma, davanti a un Marcel disingannato dai falsi prestigii dell'arte teatrale, il talento della Berma si impone con evidenza alla sua ammirazione come «ces visages des morts que les efforts passionnés de notre mémoire poursuivent sans les retrouver et qui, quand nous ne pensons plus à eux, sont là devant nos yeux, avec la ressemblance de la vie»<sup>49</sup>. Ancora un'immagine di resurrezione, che si accompagna alla scoperta che *il talento fa tutt'uno con il ruolo*, e che la dizione della Berma è perfettamente trasparente, tutto il suo corpo è fatto come di colate translucide di memoria intorno a un'idea. Ma per raggiungere la perfetta identificazione con Fedra, quell'«immedesimazione» che Stanislavskij cercherà di conseguire con procedimenti che sono stati paragonati alla memoria affettiva proustiana<sup>50</sup>, Berma ha dovuto fare *tabula rasa* dell'orgoglio e del desiderio, sacrificando sé stessa a un amore più grande. Questo le consentirà di incarnare un tipo particolare di coscienza, un sogno lucido che rischiarerà le profondità oscure dell'inconscio – ben diverso dall'oscurità superficiale ed esibita dei simbolisti, contro la quale Proust aveva già protestato nell'articolo giovanile *Contre l'obscurité*, in nome del dovere del chiarimento. E questo rende all'interpretazione della Berma il suo valore profetico: in *Albertine disparue*, Marcel ricorderà ancora una volta la recita di *Phèdre* e affermerà che «c'était l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie»<sup>51</sup>. Non solo: essa è, come i sogni profetici, prefigurazione dell'avvenire

<sup>47</sup> Cfr. M. CONSOLINI, *Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, cit., pp. 333-433.

<sup>48</sup> TR, in RTP, IV, p. 575.

<sup>49</sup> CG, in RTP, II, p. 347.

<sup>50</sup> Cfr. K. S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, Laterza, Bari, 2003 [1938].

<sup>51</sup> AD, in RTP, IV, p. 41.



stesso di Berma. L'identificazione arte-vita è infatti giunta in lei a un punto tale che Berma, come Phèdre, muore vittima dei conflitti e complotti familiari che si annodano intorno a lei. L'arte della Berma è dunque rivelazione di leggi: come ha mostrato Francesco Orlando, la parola di *Phèdre* equivale a quel ritorno labirintico del represso, a quella utopia di luce in cui si confondono nostalgicamente per Fedra il suo desiderio per Ippolito e l'abolizione stessa del conflitto fra Legge e Desiderio<sup>52</sup>.

Per questo la stessa voce di Berma è definita una 'finestra' che attua, in perfetta trasparenza, quel venire alla luce del segreto di Fedra su cui è pensata tutta la tragedia di Racine. È una parola disincarnata, pura espressione del segreto svelato, medium espressivo di perfetta trasparenza che non tollera il più piccolo residuo di oscurità derivante dall'individualità autoconservativa del corpo dell'interprete (e realizzando quell'incarnazione dell'Idea nell'Individuo che l'impostazione gnostica di Maeterlinck interdiceva per sempre di raggiungere al corpo dell'attore). Fedra-Berma realizza l'utopia di una parola sottratta alla stessa istanza della sua emissione e perciò stesso sottratta alla tirannia del presente (tempo della mondanità, dell'amicizia, della parola che sospende il pensiero a un'attesa), in favore di un passato irrimediabilmente perduto e riportato intatto alla luce nella confessione labirintica di Fedra, dove il mito di Teseo giovane è attualizzato e da passato diventa possibile (Orlando), oggetto di una nostalgia utopica che non si ancora più al passato ma trova, per la forza stessa del desiderio, slancio verso il futuro: l'eternità del mito che è sempre anticipazione retrospettiva, come la bellezza dei capolavori classici fra i quali *Phèdre*. La voce di Berma è l'equivalente dello 'stile sostanziale'<sup>53</sup>, di ascendenza flaubertiana, liscio, uniforme, trasparente, in cui Proust incarna il suo ideale poetico: è un mezzo per ritrovare il tempo perduto.

All'opposto, quando nell'ultima scena del romanzo ritroviamo una Rachel ammirata e festeggiata da Mme de Villeparisis, la nuova regina dei salotti, e da Mme de Guermantes, che per snobismo ora l'ha accolta come amica, la voce dell'attrice risulta sospesa e sovraccaricata dai frammenti e dai segni impuri della mondanità, di difficile e equivoca decifrazione in ragione stessa della loro insignificanza (come quando Marcel scambia l'ammicciamento dell'attrice durante la recita per un tentativo di seduzione, per poi scoprire che è solo il segno di un riconoscimento mondano: singolare rovesciamento dell'idea del rapporto spettatore/attore come rapporto

<sup>52</sup> Cfr. F. ORLANDO, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Einaudi, Torino, 1971. In particolare sul sole che illumina il conflitto fra Legge e Desiderio e sul tema della luce cfr. p. 75.

<sup>53</sup> Cfr. M. BONGIOVANNI BERTINI, *Proust e la poetica del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.



d'amore, e riduzione all'ambito dispersivo della mondanità e della conoscenza superficiale dell'ardore di desiderio che si comunica, spoglio di orpelli auto conservativi, nella voce di Fedra-Berma). Il contrasto fra le due poetiche attoriali è in conclusione un contrasto fra una dizione che imposta le sue risorse espressive in vista della conclusione di un testo, come fa la Berma<sup>54</sup>, e una dizione che si fonda sull'incompletezza e la frammentarietà, sottraendo al testo il suo valore *romanesque* di tutto conchiuso e immaginando «la poésie que l'actrice était en train de dire comme un tout existant avant cette récitation et dont nous n'entendions qu'un fragment, comme si l'artiste, passant sur un chemin, s'était trouvée pendant quelques instants à portée de notre oreille»<sup>55</sup>. Ci troviamo di fronte, in quest'ultimo caso, a una poetica dell'incompletezza coscientemente rivendicata.

Nella *Recherche*, troviamo questi due modelli di teatro – che abbiamo esemplificato con Racine e Maeterlinck – posti in relazione col duplice valore del sogno: sogno lucido e sogno oscuro<sup>56</sup>, che si possono mettere in relazione, come ha fatto Orlando, con la distinzione freudiana fra linguaggi comunicanti e non comunicanti dell'inconscio<sup>57</sup>. Da un lato, una serie di citazioni pone in relazione teatro e sogno, teatro e assurdo, teatro di regia (la «mise en scène»<sup>58</sup> del sogno): il riferimento è a un inconscio differenziale<sup>59</sup>, che evita i grandi contrasti e privilegia il valore della rivolta degli oggetti, come coscientemente rivendica Maeterlinck nelle sue dichiarazioni di poetica. Dall'altro lato, il riferimento è a un teatro classico fondato sull'inconscio opposizionale, simboleggiato dall'unità di luogo.

Commentando l'immutabilità della stanza dell'hôtel di Balbec con le varie vicende che vi si sono svolte, Proust la paragona all'unità di luogo immutabile dello scenario dei teatri di provincia. L'immutabilità della scena fa risaltare i grandi contrasti e rende visibile *la forma del tempo nei corpi*:

<sup>54</sup> *JF*, in *RTP*, I, pp. 441, a proposito della scena della dichiarazione: «d'ailleurs, elle la débita tellement vite que ce fut seulement quand elle fut arrivée au dernier vers que mon esprit prit conscience de la monotonie voulue qu'elle avait imposée aux premiers.»

<sup>55</sup> *TR*, in *RTP*, IV, pp. 576-577.

<sup>56</sup> Cfr. *LP*, in *RTP*, III, p. 629.

<sup>57</sup> F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

<sup>58</sup> *AD*, in *RTP*, IV, p. 119.

<sup>59</sup> Troviamo la contrapposizione inconscio differenziale/inconscio opposizionale in G. DELEUZE, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris, 1968 trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971.



N'était-il pas, cet hôtel de Balbec, comme cet unique décor de maison de théâtres de province, où l'on joue depuis des années les pièces les plus différentes, qui a servi pour une comédie, pour une première tragédie, pour une deuxième, pour une pièce purement poétique, cet hôtel qui remontait déjà assez loin dans mon passé ; et toujours, entre ses murs avec des nouvelles époques de ma vie, que cette seule partie restât la même, les murs, les bibliothèques, la glace, me faisait mieux sentir que dans le total, c'était le reste, c'était moi-même qui avais changé, et me donnait ainsi cette impression que n'ont pas les enfants qui croient, dans leur optimisme pessimiste, que les mystères de la vie, de l'amour, de la mort sont réservés, qu'ils n'y participent pas, et qu'on s'aperçoit avec une douloureuse fierté avoir fait corps au cours des années avec notre propre vie.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> AD, in RTP, IV, p.123.