



Laboratorio critico 2015, 3 (5), pp. 1-6

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Sulla costruzione del volto di Albertine a Balbec

Federica SPINELLA

«Sapienza» - Università di Roma

federicaspinella@gmail.com

Nel movimento di risalita della sensazione ancora informe verso una superficie che la renda comprensibile, e conseguentemente esprimibile, si può cogliere l'essenza del processo conoscitivo del protagonista della *Recherche*. Per la straordinaria ricettività del suo corpo, pronto a subire e contemporaneamente ad analizzare ogni minima modificazione che l'ambiente esterno gli infligge, ogni cosa sembra chiamata ad acquisire una sorta di spessore polisensoriale. Tutti i sensi chiedono di partecipare ad una conoscenza che, tanto confusa quanto mitologica, prende le forme iniziali di una vera e propria ierofania. Vediamo ripetersi questo meccanismo ogni volta che il giovane Marcel entra in contatto con un nuovo mondo. Ad una prima percezione ne susseguono altre in cui piano delle linee iniziano a profilarsi, la visione si delimita, acquisendo dei contorni. Metafora per eccellenza di questo meccanismo è evidentemente la celebre frase di Vinteuil; il motivo musicale, infatti, forse anche grazie al particolare statuto del senso che veicola, si trova più di ogni altro a dare una misura della fascinazione indistinta che precede e accompagna il procedimento conoscitivo così caratteristico della riflessione, o forse sarebbe meglio dire dell'esperienza, proustiana.

Se, come analizzato da Deleuze, la *Recherche* può a buon diritto apparire come un insieme di mondi di cui deciptare i segni, se quindi la penetrazione di un mondo comporta un necessario sforzo d'interpretazione, è pur vero, e qui il cortocircuito messo in atto continuamente all'interno del romanzo, che ogni penetrazione corrisponde ad una creazione. I mondi con cui Marcel si trova ad entrare in contatto sono cioè contemporaneamente dei mondi che lo scrittore sta creando; non solo, lo stile della scrittura tende a modificarsi sulla base della natura delle sensazioni cui si richiede di dare forma. Pare cioè verificarsi all'interno della *Recherche* una sovrapposizione fra le modalità del sentire e le tecniche della creazione.

Nel momento del primo soggiorno del narratore a Balbec questa sovrapposizione si manifesta con stra-

ordinaria chiarezza, infatti, mentre la comparsa del gruppo delle fanciulle in fiore, tanto lieve quanto mutevole e fugace, viene descritta con immagini che rimandano alla pittura impressionista, la figura di Albertine, che su questo sfondo inizia a stagliarsi piano, necessita di ripetuti cambiamenti di tecnica. Così questo momento di passaggio dall'informe (il gruppo colorato e indistinto delle fanciulle in fiore), alla forma (Albertine, in rilievo pur nella sua incessante mutevolezza), si rivela utile per delineare ad un primo livello una dinamica fondante del processo conoscitivo proustiano, che potremmo definire di individuazione lenta e affascinata e, ad un secondo livello, l'aderenza dello stile alle variazioni del sentire.

Tutto in questo primo soggiorno a Balbec sembra insistentemente rimandare ad una sfera visiva, quando non prettamente pittorica. È un quadro quello che si sta componendo davanti ai nostri occhi, un quadro dipinto con una tecnica non dissimile da quella utilizzata da Elstir nelle sue marine. Non appare infatti casuale che l'atelier di Elstir (laboratorio per la creazione del mondo [I; 834]), e il gruppo di fanciulle siano tanto indissolubilmente legati fra loro. Quella segreta unione fra il pittore e le fanciulle che nel *récit* si esplica semplicemente ponendo il primo come reale punto di congiunzione fra Marcel e la «petite bande» (è lui, come noto, a presentare le ragazze al protagonista), pare celare più intimi motivi strutturali. È nei momenti in cui il narratore si sofferma sulla qualità della visione prodotta dai quadri di Elstir che risulta possibile cogliere, a propria volta, il segreto di quella sorta di impressionismo della visione con cui sono descritte le fanciulle. Tutto si rispecchia in questo soggiorno al mare, i colori si contaminano fra di loro, le tinte delle marine si espandono verso i paesaggi per cui Marcel cammina (e che del resto perlopiù queste marine ritraggono), verso i tratti confusi delle fanciulle, creando un effetto di straordinaria unità. Si potrebbe riconoscere in questa diffusa uniformità di tono proprio quel principio del «fendu» così importante, come una volta per tutte analizzato da Genette, nell'orchestrazione dell'intero romanzo¹. Ancora, potremmo dire che questa fuoriuscita di medesime tinte, dall'atelier di Elstir, al mare, al gruppo di fanciulle, questo continuo rispecchiarsi di tutto nel tutto, causa della fascinazione e della continua confusione sensoriale di Marcel a Balbec, rimandi a quello stesso principio di non demarcazione alla base della pittura di Elstir:

Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement ré-

¹ G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, pp. 60-61.

pétée dans une même toile, qui y introduisait cette multiforme et puissante unité [I; 835-6]

È stato notato come il ruolo di Elstir in questo momento del romanzo sia proprio quello di insegnare a vedere², solo grazie al pittore, infatti, Marcel diviene in grado di riconoscere nel paesaggio che lo circonda delle forme che il suo occhio prima non avrebbe saputo neppure avvertire. Elstir gli mostra, ad esempio, come scoprire *falaises* nelle cattedrali e come, viceversa, ritrovare cattedrali negli aspetti «*découpés*» delle rocce [I; 901]. Una stessa bellezza continua e indivisa caratterizza anche la «*petite bande*». Le fanciulle ancora sconosciute non si distinguono le une dalle altre, ogni tratto si perde in una confusione di colori e dettagli in cui nessun elemento spicca sull'altro se non per un guizzo passeggero. Così sin dal loro primo apparire esse vengono descritte come una «*tache singulière*»³ di colori in movimento, un «*ensemble merveilleux*» di cui risulta impossibile stabilire qualunque contorno:

(selon l'ordre dans lequel se déroulait cet ensemble, merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents, que toutes les gammes de couleurs y étaient rapprochées, mais qui était confus comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après) [...]. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile [I; 790]

Questa mancanza di confini permette loro di dare forma tanto a *rêveries* marine quanto terrestri, portatrici, per l'appunto, di quella stessa «*beauté fluide*», intimamente refrattaria a ogni demarcazione, espressa dai quadri di Elstir. E, proprio come nelle tele del pittore, anche il mare su cui le fanciulle si delineano come figure di quadro, non può fare a meno di creare forme montagnose tra le onde: «*elles, c'était pour moi*

² Fra i numerosi studi critici in merito, oltre al classico studio sulla pittura di Monning-Hornung (J. Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Genève Droz, Giard Lille, 1951), cfr. Anne Simon: «La réhabilitation par le héros, à la suite du peintre, de ce qu'on a coutume de nommer l' "erreur des sens" est à cet égard une étape décisive. Le jeune garçon [...] accède à une nouvelle façon de voir en réenclenchant son regard sur le monde tel qu'il se donne et en désactivant la recherche de la signification intellectuelle du sentir». A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, Paris 2000, p. 113.

³ «Seul, je restai simplement devant le Grand-Hôtel à attendre le moment d'aller retrouver ma grand'mère, quand, presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tache singulière, je vis avancer cinq ou six fillettes» [I, 788].

les ondulations montueuses et bleus de la mer» [I; 823].

Caratteristica essenziale dell'arte di Elstir, da Marcel rimarcata a più riprese, è quella di non sciogliere alcun fenomeno ottico, di non sottoporre cioè la visione a nessun astratto principio regolatore, ma di affidarla in pieno alla realtà percettiva. Elstir dipinge solo ciò che vede, non ciò che conosce, solo così la terra e il mare possono apparire indistinti, perché bagnati da una stessa luce, immersi nel colore di uno stesso cielo [I;838]⁴. La visione che emerge da questo procedimento non può che essere soggettiva, così ogni artista si trova necessariamente a mostrare, e a creare, il proprio mondo personale. La grandezza di un artista-consisterà allora nel riuscire a trasformare la propria individualità, sempre confusa, sempre piena di errori di prospettiva, in qualcosa di universalmente comprensibile. Le tele di un pittore non sono dunque che frammenti di una medesima visione del mondo, conservando in se stesse l'impronta del pensiero che le ha generate. Questa considerazione si ritrova in numerosi testi critici di Proust, oltre ad essere più volte ribadita all'interno del romanzo, è espressa dal riferimento a quella sorta di «*matière dorée*» in cui sola sono dipinti i capolavori di Rembrandt, ad esempio, sotto la luce di quel giorno particolare che corrisponde all'unicità della sua visione⁵.

La *Recherche* vuole riprodurre questo passaggio, questa evoluzione dallo squisitamente individuale all'universale. Non vuole essere la fedele (dunque astratta, perché sottomessa ad un principio razionale) riproduzione del mondo, vuole espressamente esserne la creazione. Il soggiorno a Balbec e la conoscenza delle fanciulle non sono che un esempio di questo procedimento di progressiva contaminazione, per cui tutto è intriso dell'individualità di colui che guarda, bagnato del colore particolarissimo della sua visione. I riferimenti alla pittura di Elstir in cui si applicano

⁴ In sede critica è stato già più volte notato come questa modalità pittorica, per cui si rifiuta di inserire nozioni concettuali acquisite all'interno dei quadri, nasconda un non troppo velato riferimento ad un aneddoto su Turner riportato da Ruskin in *Peintres modernes*. Cfr. ad esempio, fra i contributi più recenti in merito, E. Eells, *Elstir à l'anglais. Proust et la peinture de l'ambiguïté*, in AA.VV., *Proust et ses peintres*, a cura di S. Bertho, CRIN, Amsterdam-Atlanta, 2000.

⁵ «Mais à partir d'un certain moment, toutes ces figures apparaissent dans une sorte de matière dorée, comme si elles avaient été toutes peintes dans un même jour qui serait, semble-t-il, celui du soleil couchant quand les rayons frappant directement les objets les dorent. [...] Ce sont les goûts de Rembrandt, et cette lumière où sont ses portraits et ses tableaux, c'est en quelque sorte le jour même de sa pensée, l'espèce de jour particulier dans lequel nous voyons les choses, au moment où nous pensons d'une façon originale». M. Proust, *Essais et articles*, Gallimard, Paris 1994, p. 355.

queste medesime tecniche ne sono un esempio perfetto, mostrandoci, inoltre, un vero e proprio modello di poetica in atto. Lo stile con cui i diversi momenti sono rappresentati, il colore e il tratto della pennellata, si adeguano alle sensazioni del protagonista, perché ne sono la riproduzione. Sono cioè il risultato, per tornare all'affermazione iniziale, della confusa risalita della percezione verso una superficie che la renda esprimibile, o meglio, rappresentabile. Così, se è vero che qui Marcel vede e descrive il mondo con gli occhi di Elstir, tenendo conto del cortocircuito cui si è fatto riferimento in precedenza, appare nondimeno vero anche il contrario. È la visione del narratore a contaminare di sé non solo questo episodio, ma ogni paesaggio e passaggio del romanzo.

Dall'informe si delinea la forma. Non per questo però l'informe iniziale, il momento cioè della prima visione e della prima rivelazione, viene mai rinnegato, restando al contrario il tacito depositario del segreto che si tenta di far risalire alla superficie. La prima visione, nella sua distanza incolmabile da tutte le successive, su cui a lungo a seguito delle intuizioni proustiane ha ragionato Merleau-Ponty, rimane un nucleo originario puro, una sorta di ispirazione primigenia da cui pur lo sforzo della conoscenza richiede di allontanarsi. In questo modo le visioni successive, nel loro progressivo aumentare di nitidezza, necessario affinché la sensazione possa essere rappresentabile, si rivelano al contempo di questa prima visione un tradimento e una continua ricerca. Da questo punto di vista le ripetute comparse della «petite bande», sempre meravigliosamente uguali a se stesse, paiono serbare l'incanto di una prima visione lungamente reiterata. Il loro ritornare non comporta all'inizio alcun aumento di conoscenza, è come se tornassero ogni volta per la prima volta, sempre ierofaniche, sempre imprevedibili, sempre nuove, confuse le une alle altre, come una «nébuleuse indistincte et lactée» [I;823].

La fascinazione che provocano in Marcel è accresciuta da questa loro reiterata impenetrabilità, esse racchiudono l'essenza immaginifica della passante, sono le passanti, pura potenzialità in fuga. È anche per questo che il protagonista non riesce a cogliere la legge segreta che regola il loro apparire, il gruppo dalle dinamiche inaccessibili si paleserà immancabilmente al di fuori delle sue aspettative, in altri orari, in altri luoghi. Nonostante l'attesa di una loro ulteriore manifestazione possa essere dolorosa per Marcel, esse non cessano mai di essere leggere ai suoi occhi. Sono figure senza spessore e senza peso, anche per questo i loro ripetuti ritorni non provocano alcun accrescimento, queste sagome sono restie a stratificarsi, sono e vogliono restare come spuma del mare. Tutto ciò che a loro è associato non può che essere lieve, e, a ulteriore dimostrazione di come tutto si rispecchi, di come lo stato d'animo di Marcel determini non solo il

tono, ma anche in un certo senso la profondità della pennellata, vediamo come la leggerezza costitutiva del gruppo di fanciulle si ritrovi poi nell'umore insolitamente frivolo del protagonista, che, solo nel letto in attesa della serata a Rivebelle con l'amico Saint-Loup, si riconosce incapace di «mettre de la profondeur derrière la couleur des choses» [I; 804].

Albertine resta sempre ancorata a questa leggerezza, pur essendo destinata la sua figura ad aumentare progressivamente di spessore (aumento al contempo di rilievo e di profondità) nel corso del romanzo. Fra le successive visioni di lei che si sovrappongono creando delle stratificazioni, se non delle vere e proprie incrostazioni («son visage insignifiant si incrusté dans notre cœur» [III; 420]), l'incanto della sua prima apparizione rimane infatti come una sorta di fondo meraviglioso che si tenta incessantemente di far riemergere. A differenza del gruppo di fanciulle, a lei non è dato di ritornare sempre uguale a se stessa, stupisce al contrario la continua mutabilità del suo volto, che ne rende a lungo inafferrabili i tratti, tanto nel momento presente quanto nel ricordo. Anche dopo la prima presentazione nell'atelier di Elstir, in cui Marcel si trova costretto quasi con riluttanza a sostituire l'Albertine immaginaria con un'altra ben più prosaica e reale, la ragazza continuerà a mostrarsi ogni volta sotto forme talmente diverse da richiedere quasi uno sforzo intellettuale per riconoscerla. Con queste ripetute metamorfosi Albertine si inserisce piano nel tempo (oltre che nel *récit*), e se ne lascia modificare. È così che ella può arrivare ad acquisire quella profondità temporale di cui parla Richard, che invece non è richiesta al gruppo di fanciulle in fiore da cui con tanta fatica la sua figura è emersa: «Ce qui assure cette foi l'appui, c'est par-delà toute la contingence diversifiante du vécu, la stratification peu à peu crée d'une profondeur du temps».⁶

Il critico, nella sua ormai classica monografia su Proust, si sofferma sull'importanza rassicurante che la consistenza (delle persone come degli oggetti) esercita all'interno della *Recherche*, mostrando come di fronte ad una diffusa impenetrabilità del reale, lo spessore delle cose paia poterne in qualche modo favorire la presa. Da questo discenderebbe anche il piacere con cui Marcel osserva le granulosità del corpo di Albertine, in particolare la pelle dai «gros grains»⁷ del suo collo, su cui si torna insistentemente nel corso del romanzo. L'ispessimento della figura sembrerebbe cioè garantirne una maggiore afferrabilità, in questo modo i «gros grains» del collo, proprio in virtù del lo-

⁶ J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris 1974, p. 13.

⁷ Cfr. ad esempio: «le cou, aperçu de plus près et comme à la loupe, montra, dans ses gros grains, une robustesse qui modifia le caractère de la figure» [II; p. 364].

ro eccesso di spessore, apparirebbero letteralmente più facili da accarezzare, cogliere, mangiare.

La consistenza, tuttavia, non manca di comprendere una controparte negativa, perché le stratificazioni del corpo di Albertine possono apparire al contempo come una spia delle sue inarrivabili profondità. La superficie granulosa della sua pelle diviene allora una sorta di spessa piega che la ricopre e in cui la sua interiorità resta sepolta. Così il continuo ridisegnarne i tratti in perenne mutazione, invece di rendere la figura più nitida, rischia di confonderla in modo irreparabile. Albertine diviene una compresenza di troppi punti di vista, di troppe sedimentazioni temporali successive, che non si annullano fra di loro come sempre avviene nella vita (perché il protagonista non si regala l'oblio), ma persistono come una molteplicità di stati contraddittori, rendendo l'enigma della fanciulla sempre più irrisolvibile. Non appare dunque casuale che in relazione a questa insistita sovrapposizione di volti si sia parlato in sede critica di una vicinanza dello stile di Proust alle tecniche della pittura cubista; Placella Sommella, ad esempio, ha riconosciuto nella rappresentazione di Albertine aspetti peculiari al Cubismo sintetico⁸.

I volti della fanciulla possono apparire l'uno sull'altro, creando un ispessimento della figura (la profondità temporale cui si è fatto riferimento in precedenza), oppure dispiegarsi per brevi istanti in modo orizzontale. Questa seconda dimensione sembrerebbe risultare dallo sforzo analitico di Marcel, il cui processo conoscitivo sfida continuamente il principio di non contraddizione, cercando di mettere su uno stesso piano e su uno stesso tempo ciò che di per sé apparterebbe ad altri piani e ad altri tempi. La risultante figurale di questo sforzo è una Albertine dalle molte facce, quella stessa sorta di «*déesse à plusieurs têtes*» [III; 365], che si era rivelata agli occhi di Marcel nel momento del loro primo bacio. Come accennato in precedenza, la gioiosa piatezza della «*petite bande*», l'uniformità tonale che porta le fanciulle a confondersi con il paesaggio in cui sono immerse, non può apparire adatta a seguire l'intero evolvere metamorfico di Albertine nel corso del romanzo. Ad un mutare della visione e della percezione corrisponde necessariamente un mutare delle tecniche di rappresentazione, anche se questo non comporta, forse, un adeguamento totale ad alcuna modalità compositiva, visto che

tutto è chiamato presto o tardi a piegarsi alla luce particolarissima della visione di colui che scrive. Sembra che l'aderenza della visione di Proust alle contemporanee sperimentazioni pittoriche (includendo dunque l'influsso di Cézanne, il postimpressionismo, il cubismo e anche in parte il futurismo), non possa fare a meno di essere uniformata e in fin dei conti ricondotta ad una sorta di imprescindibile fondo antico, equivalente forse della luce dorata di Rembrandt cui si è fatto riferimento in precedenza. In questo modo, se è vero che le fanciulle in fiore vengono descritte con tratti tipici della pittura impressionista, e se l'evolvere di Albertine arriva a prendere il multiforme aspetto di una tela cubista, queste figure soavi mai cessano di essere radicate in una sorta di altrove mitologico e fuori del tempo. È così che esse possono apparire come delle «*vierges impitoyables et sensuelles*» [II; 949], o come delle armoniose bellezze classiche immobili al sole: «*Et n'était-ce pas de nobles et calmes modèles de beauté humaine que je voyais là, devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce?*» [II; 791].

La prima visione non smette di protrarre il suo incanto nelle visioni successive e il ricordo ne rimane intatto anche quando Marcel ha ormai conosciuto ed individuato tutti gli elementi della «*petite bande*». Ciò permette alle fanciulle di restare delle ninfe pur divenendo delle semplici ragazze con cui parlare o giocare. Questa dualità (la loro origine soprannaturale e la loro presenza tangibile) ne permette una rappresentazione a molteplici livelli, esse possono così avere le sembianze tanto di una macchia di colore impressionista, quanto di una statua classica. Ancora, i loro tratti, che l'adolescenza rende incessantemente mutevoli, possono apparire incastonati su uno sfondo dorato come nei quadri di alcuni primitivi: «*et, comme la fluide peinture de certains primitifs, faisait se détacher les détails les plus insignifiants de leur vie sur un fond d'or*» [II; 905].

Queste diverse manifestazioni non sono in contraddizione fra di loro, così come l'Albertine cubista con le sue stratificazioni e giustapposizioni non appare in intimo contrasto con l'aura di quella lontananza mitica da cui per la prima volta la sua figura è emersa. Ciò che è nel tempo, cioè, e che il tempo incessantemente modifica, non smette di trarre la sua origine e il suo motivo primo da qualcosa che invece al tempo non è soggetto, pur restando compresente. Il fatto che tanto per le fanciulle in fiore quanto per Albertine non sussista un prosaico quotidiano che non rimandi ad un altrove mitologico sembra in ultima analisi permettere questa ampiezza rappresentativa, che del resto corrisponde ad un'ampiezza della visione. Inoltre, il modo in cui queste due dimensioni incessantemente si intrecciano non manca di essere velato di una leggera ironia, che pur non smentendo questa compre-

⁸ «Dal carattere frammentario di visioni diverse – che si rivelano, si riveleranno e che egli attraverserà “successivement” - dovrà risalire alla coerenza dei vari aspetti di Albertine posti l'uno accanto all'altro come “des clichés indépendants” e ricostruire così la realtà della sua immagine secondo cadenze che ci appaiono, nel campo della pittura, peculiari al Cubismo sintetico». P. Placella Sommella, *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Bulzoni, Roma 1982, pp. 52-53.

senza, permette forse al *récit* di andare avanti senza dover mai subire il peso delle lontananze che trascina. Mirabile da questo punto di vista è il brano seguente, in cui la metafora pitturale, che quasi ininterrotta ha accompagnato il primo soggiorno del narratore a Balbec, si condensa in un'immagine che insieme riunisce e mette in scena tutti gli elementi sin qui analizzati:

Mon désir avait cherché avec tant d'avidité la signification des yeux qui maintenant me connaissent et me souriaient, mais qui, le premier jour, avaient croisé mes regards comme des rayons d'un autre univers, il avait distribué si largement et si minutieusement la couleur et le parfum sur les surfaces carnées de ces jeunes filles qui, étendues sur la falaise, me tendaient simplement des sandwiches ou jouaient aux devinettes, que souvent dans l'après-midi pendant que j'étais allongé, - comme ces peintres qui, cherchant la grandeur de l'antique dans la vie moderne, donnent à une femme qui se coupe un ongle de pied la noblesse du «Tireur d'épine» ou qui comme Rubens, font des déesses avec des femmes de leur connaissance pour composer une scène mythologique -, ces beaux corps bruns et blonds, de types si opposés, répandus autour de moi dans l'herbe, je les regardais sans le vider peut-être de tout le médiocre contenu dont l'expérience journalière les avaient remplis, et pourtant (sans me rappeler expressément leur céleste origine) comme si, pareil à Hercule ou à Télémaque, j'avais été en train de jouer au milieu des nymphes. [II; 950]

L'affresco bucolico cui questo brano dà forma mostra una scena insieme quotidiana e mitologica, le fanciulle in fiore, che pur la frequentazione giornaliera ha appesantito di «un médiocre contenu», non cessano per questo di essere delle dee e delle ninfe. Il fatto che Marcel sia consapevole di prendere, come Rubens, delle semplici ragazze come modello per la propria trasposizione non comporta alcun abbassamento del registro compositivo. Sarebbe erroneo ricondurre l'ironia di cui tutto il brano è intriso ad una presa di distanze dalla dimensione antica e inattuale in cui Marcel si pone, mangiando panini sdraiato sull'erba con delle ninfe. Questa è l'immagine che chiude l'intero idillio che Balbec ha rappresentato, le fanciulle, nonostante l'emergenza a venire di Albertine pale-satasi a più riprese nel corso dell'episodio, sono rimaste sostanzialmente un tutto indiviso da cui lasciarsi circondare. L'ironia non vuole rendere risibile l'importanza mitologica di questa esperienza, che influenzerà il protagonista lungo l'intero corso del romanzo, ma è quanto permette alle due dimensioni di sussistere, secondo un procedimento caratteristico dello stile proustiano. La frase finale che scioglie l'immagine (Marcel paragonato a Telemaco ed Ercole), consente al *récit* di proseguire senza cesure, in leggerezza, riconducendo il mitologico al quotidiano,

al tempo della storia che così può andare avanti: «Puis les concerts finirent, le mauvais temps arriva, mes amies quittèrent Balbec» [II; 950]⁹.

Non appare dunque casuale che l'episodio di Balbec, in cui la preponderanza dell'immagine pitturale non sarà più equiparata nel corso del romanzo, si chiuda con questa sorta di cornice antica e inattuale, chiamata in un certo senso a congedare l'incanto impressionista che aveva fin qui accompagnato la comparsa delle fanciulle in fiore. È il mondo di Elstir, insieme creato e penetrato che così si congeda, ma i suoi toni resteranno determinanti per l'evoluzione psicologica e artistica di Marcel, che per l'appunto qui ha imparato a vedere. E questi stessi toni rimarranno intrinsecamente legati alla figura di Albertine, costituendone in un certo senso l'incanto primo, irripetibile e sempre ricercato. Per quanto l'abitudine, nelle pagine della *Prisonnière*, abbia reso questo incanto sempre più lontano fin quasi a farlo dissolvere del tutto, Albertine resta una figura emersa dal mare, come una ninfa che solo lentamente è riuscita a distaccarsi dal suo fondo meraviglioso e ad avere dei contorni propri. Non solo, dunque, nel lontano sfondo del suo viso, sua naturale cornice¹⁰, rimane sempre lo scenario marino di Balbec, ma ella stessa nelle sue metamorfosi resta una forma del mare:

je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine; je devrais plus encore donner un nom différent à chacun de ces Albertine qui apparaissent devant moi, jamais la même, comme - appelées simplement par moi, pour plus de commodité, la mer - ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, elle se détachait [II; 947]

La metafora del mare associata ad Albertine appare dotata di un'importante polivalenza simbolica. Il mare è la leggerezza di schiuma, puro gioco di superfici, che la sua figura condivide all'inizio con il gruppo di fan-

⁹ Questo scioglimento in cui un paragone elevato riporta rapidamente il protagonista alla realtà si ritrova, ad esempio, nel celebre episodio della contemplazione delle Vivonne, in *Du côté de chez Swann*, in cui a Marcel richiamato dai parenti si sovrappone per un rapido tratto Dante, che si affretta nel seguire Virgilio: «Tel était ce nénufar, pareil aussi à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante, et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents» [I; 169].

¹⁰ Per l'importanza dello sfondo nei personaggi proustiani cfr. l'ancora fondamentale lavoro di Poulet, G. Poulet, *L'espace proustien*, Gallimard, Paris, 1982. In questo caso Albertine condivide lo sfondo marino con le altre fanciulle in fiore, essendo tutte, nel loro insieme: «des figures dans un fresque ayant pour fond la mer» [II; 865].

ciulle in fiore. Leggerezza e mutabilità che resteranno sue costitutive nonostante le successive stratificazioni dei suoi volti; ma il mare è anche di per sé stratificazione e sedimentazione, è ciò che incessantemente ritorna, trascinando con sé delle profondità che restano inarrivabili.

Inoltre, nel paragone fra il progressivo spiccare di Albertine dal gruppo della «petite bande» e la sua emersione di ninfa dalle acque appare possibile riconoscere la dinamica caratteristica del procedimento conoscitivo proustiano cui si è fatto riferimento all'inizio, che consiste nella lenta risalita della sensazione verso la superficie e nell'altrettanto lento profilarsi, dall'informe, della forma. La conquista della forma, acquisizione del resto mai definitiva, può darsi solo a seguito del manifestarsi ripetuto (eppur sempre diverso) di uno stesso fenomeno. Albertine è stata in primo luogo il risuonare di un nome, Simonet, poi è apparsa confusa con un gruppo colorato di fanciulle e solo in ultimo i suoi contorni hanno potuto prendere forma e rilievo e iniziare così a stratificarsi, a disporsi cioè nel tempo. Il progressivo aumentare di spessore di Albertine è del resto proporzionale al suo «incrostarsi» nel cuore di Marcel, mostrando dunque quanto nello stile della *Recherche* sia profonda la corrispondenza fra interno ed esterno. Non che l'esterno sia una mera emanazione dell'interiorità del protagonista, questa visione ridurrebbe l'importanza della vera e propria fenomenologia del reale cui l'opera dà corpo; ciò non toglie però il fatto che tutte le acquisizioni di Marcel siano delle acquisizioni dei sensi, e che, più in generale, il processo conoscitivo proustiano, basato sul costante inseguimento di un elemento in fuga, così come lo stile che questo inseguimento vuole ricreare, sia profondamente sensuale.

Il modo in cui il suono Simonet, breve e oscuro guizzo da cui si resta incantati senza che si sia potuto trattenere nulla del suo apparire riproduce in modo perfetto, da un punto di vista stilistico e musicale, la prima comparsa della frase di Vinteuil per Swann. Un vero e proprio guizzo di sirena che sparisce tra le acque, ma destinato a ritornare. Questo, del resto, è un modello creativo ricorrente dell'invenzione proustiana, che ritroviamo in embrione in una frase del fondamentale *Cahier* del 1908:

Phrase émergeant pour la première fois d'un morceau, comme une figurante qu'on n'avait pas encore remarquée, comme un nymphe apparaissant sous les ondes sonores (tziganes de Cabourg, Werther, valse de Strauss)¹¹.

Nel costruirsi del volto di Albertine ritroviamo le leggi di questa sinuosa emergenza marina, ma ritroviamo anche, del mare, la stratificazione e la levità. La forma

che piano emerge da questo fondo meraviglioso, Albertine cioè come figura di quadro nel colore e nelle granulosità della sua pelle, sembra permettere che un'uniforme tinta antica riesca a sussistere anche nella progressiva proliferazione (stratificazione e giustapposizione) dei suoi volti, consentendo a ciò che è fuori del tempo di entrare nel tempo e lasciarsene modificare. Secondo un procedimento caratteristico dello stile di Proust, vediamo il narratore ridisegnare strato su strato i tratti del suo volto e contemporaneamente tentare di scalfire la sua dolorosa impalpabilità di tela.

¹¹ M. Proust, *Cahiers*, Gallimard, Paris, 2002.