UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN "FILOLOGIA E CRITICA"
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXIII

Curriculum "ITALIANISTICA E COMPARATISTICA"

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

ÉCOLE DOCTORALE LLSH

DENARO E ECONOMIA NEL ROMANZO MODERNISTA FRANCESE

PROUST E GIDE

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: Simone BACCHELLI

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:
Pierluigi Pellini, Professore all'Università di Siena
Michael Jakob, Professeur, Université Grenoble Alpes

Tesi discussa all'Università di Siena / Thèse soutenue à l'Université de Sienne,
il / le 27/01/2022

Simone
Bacchelli
20.01.2022
09:19:25
GMT+01:00

Indice

Indice 2
Introduzione 4
André Gide dall'*acte gratuit* alla *fausse monnaie* 11
I. Libertà, rivolta e consumo: i prodromi dell'atto gratuito 11
1.1. Il cantico di Ménalque 11
1.2. L'archetipo del figliol prodigo e la nozione di valore 36
II. Il lusso dell'atto gratuito 45
2.1. Il genere della sovversione 45
2.2. Prometeo, il Dio banchiere e la condanna del debito 51
2.3. *Les Caves du Vatican* tra denaro e fede 72
2.4. Dalla teoria alla pratica dell'atto gratuito 101
2.5. La scrittura come atto gratuito? 117
III. Le «*roman somme* » de l'économie gidienne 124
3.1. Il romanzo del denaro: lo sterco del diavolo 124
3.2. Tra realtà e metafora: la letteratura come moneta falsa 138
3.3. La crisi degli equivalenti generali, ossia la crisi della modernità 152
Proust e l'economia del desiderio 161
I. Un entomologo sociale 161
1.1. I lavoratori "*des pourboires*" 166
I.2. *Les pays et le nom* : eredità e rapporti tra aristocrazia e borghesia 183
II. Borsa e metafore economiche 204
2.1. Eredità, *spéculations* e *titres* 204
III. Economia Libidinale 230
3.1. Dinamiche del desiderio 230
3.2. Il dono e l'ombra del possesso 241
3.3. La prostituzione: l'essere tra bisogno e desiderio 262
3.5. Letteratura e ricchezza libidinale 281
3.6. Pornografia del denaro 290
Conclusione 305
Omologie e discordanze – Continuità e rottura 305
Bibliografia 317

Introduzione

Quando ho iniziato a ragionare su questo studio non avevo ancora ben chiaro se sarei riuscito a rispondere in maniera esaustiva a tutti quegli interrogativi di cui un lavoro di questo tipo avrebbe dovuto dare conto. Il denaro rappresenta un elemento letterario di lunga durata e porta in sé da secoli sfide storiche e sociali straordinarie. Come evidenzia Ferguson il denaro e l'economia sono stati il motore portante delle civiltà, «la radice di molta parte del progresso».[1] Quando si tratta di denaro la prospettiva di studio diventa infatti pluridisciplinare e i confini si fanno labili mentre tutto sembra volgersi verso un *mélange* indistinto. Soggetto e strumento ambiguo, questo oggetto affianca la storia dell'uomo da millenni, e nei secoli la sua presenza ingombrante ha subito via via esaltazioni e critiche, apologie e condanne. Anche per questi motivi, per tale complessità e ambiguità peculiare, non ero certo di riuscire a ricostruire un profilo interessante, unitario e coerente della presenza del denaro e dell'economia all'interno di un genere e di una stagione letteraria dove si assiste a un importante cambio di paradigma di rappresentazione, e in cui, a prima vista, il denaro e l'economia sembrano assenti o quasi. Ma alla fine credo sia stato proprio quest'ultimo aspetto a darmi l'impulso decisivo e a guidarmi nella lettura e nella formulazione delle ipotesi. Come ha notato Pellini, paradossalmente è per molti versi «più produttivo» uno studio sul denaro e sull'economia in opere «dove notoriamente quasi nessuno lavora e le preoccupazioni economiche sono evacuate dall'orizzonte dei personaggi» piuttosto che «una monografia su *Balzac et l'argent*».[2] Nell'Ottocento il denaro era infatti diventato «una presenza pervasiva», un elemento «scontato […] in alcuni casi perfino ridondante», arrivando a «farsi stereotipo; spesso privo d'interesse».[3] Mentre nella stagione successiva questo elemento sembra sfuggire agli occhi del lettore venendo trattato proprio come un dato acquisito. L'*argent* sembra quindi eclissarsi dietro altri pianeti, dietro nuovi elementi che invece si stagliano radianti davanti al nostro sguardo, come il simbolo e la soggettività,

[1] Naill Ferguson, *Ascesa e declino del denaro*, Mondadori, Milano, 2018, p. 5.
[2] Pierluigi Pellini, *Il denaro. Appunti per la storia di un tema nelle letterature europee* in *Nuova antologia*, n. 2262, 2012, p. 274.
[3] *Ibidem*.

sintomo di una realtà interiore che prende il sopravvento sul mondo esterno, sul materiale e sul contingente. È a questo punto che si pone la risposta alla problematica squisitamente critica della classificazione del denaro come tema, *topos* o motivo letterario, che sempre Pellini ha messo in evidenza. Tale distinzione, infatti, diventa importante per stabilire l'atteggiamento critico e formale con cui ci si deve avvicinare all'argomento, e soprattutto per valutare l'importanza e l'opportunità di quello che si ricerca. In questa prospettiva, ciò che diventa interessante, e si prospetta produttivo da rintracciare e analizzare, non è un motivo ricorrente e spesso scontato, come un elemento codificato, ma qualcosa di più profondo e complesso: non un *topos* o un motivo tra i tanti che la storia letteraria da un lato ci pone, e che un'opera estremamente elaborata, complessa e voluminosa può sicuramente almeno in parte custodire (come nel caso della *Recherche*); ma un elemento essenziale, *il* tema «capable d'éclairer en profondeur non seulement le sens idéologique d'un texte, mais aussi sa construction formelle».[4] E quando alla riflessione sull'elemento formale si affianca anche quella sociale o antropologica, allora il tutto si fa ancora più interessante, più completo. Ma se in alcune opere, al di là della stagione artistica in cui hanno visto la luce, di questo tema è facilmente intuibile la portata e la centralità strutturante (seppur non banale né pervasiva), come nel caso del denaro nei *Faux-monnayeurs*, in altre ciò diventa estremamente più difficile, proprio nella misura in cui il mutamento sociale e artistico ha reso tale elemento meno evidente, e l'autore stesso ha deciso di non evidenziarne la presenza, come invece fa Gide nel suo *roman somme*. Tuttavia, come accennato, meno evidente non vuole per forza dire meno importante. Osservare come un tema fondamentale si lega, ad esempio, a un atro elemento meno visibile ma altrettanto importante (sia esso letterario, antropologico, artistico, economico, ecc.) può dare origine a riflessioni e ipotesi che elevano questo soggetto "secondario" a tema d'inaspettata importanza e, perché no, anche strutturante di un pensiero o di un'opera di cui non si supponeva la portata. Si tratta di ciò che il sottoscritto spera di aver fatto legando, per esempio, un soggetto letterario da secoli consumato, come il desiderio, a un altro recentemente esaurito qual è il denaro dopo le esperienze del realismo e del naturalismo.

La sfida si faceva poi ancora più accattivante per il fatto che, oltre che su un soggetto oramai in piena decadenza rappresentativa, avrei lavorato su un genere, il romanzo, che proprio per quel preciso periodo storico-letterario è stato visto da alcuni come in piena crisi. Ma più che in una

[4] Pierluigi Pellini, *Thème littéraire ou* Topos *banalisé* ? in *La littérature au prisme de l' économie*, (sous la direction de Francesco Spandri), Garnier, Paris, 2014, p. 32.

crisi di agonia, il romanzo sembrava trovarsi in quella fase che precede l'avvento di un profondo rinnovamento, in quello che potremmo definire un momento di passaggio. In quegli anni che vanno dalla fine del secolo alle prime tre decadi del novecento, veniamo messi di fronte a «une littérature romanesque pénétrée d'intentions nouvelles et de techniques inédites».[5] Si tratta di opere che per molti aspetti sfuggono agli inquadramenti "tradizionali" del *roman* e si incamminano attraverso sentieri inediti verso un futuro incerto. E questi sentieri, a loro volta, cercano di ricalcare gli intricati itinerari dell'interiorità, per giungere alle zone più profonde dell'anima.

Volgendomi alla scelta degli autori da includere nella ricerca si presentava come necessaria una selezione ponderata che tenesse conto di svariati elementi tra cui la rappresentatività intellettuale delle figure e soprattutto il valore letterario delle loro opere. Dovevano quindi essere degli scrittori in grado di poter essere confrontati in un contesto internazionale, oltre che risultare rappresentativi, se non emblematici, di una certa idea di letteratura e di un clima storico-culturale ben preciso. Avendo identificato le due figure chiave non rimaneva che stabilire l'approccio con cui avvicinarsi al tema prescelto. Ho deciso così di partire dall'analisi dell'opera dell'autore in cui la presenza del denaro e dell'economia risultava più evidente (ed era stata almeno in parte già studiata) ossia Gide, facendone una specie di "palestra", così da poter successivamente passare all'autore nella cui opera il tema suddetto, oltre che apparire meno evidente, era stato meno studiato, e di cui i pochi esempi disponibili riguardavano aspetti correlati a elementi prettamente biografici. L'idea era infatti quella di stabilire tra almeno due *oeuvres*, appartenenti al medesimo momento storico e artistico, elementi comuni che permettessero una visione in prospettiva storico-letteraria piuttosto omogenea dell'argomento e, in un secondo momento, di rintracciare almeno alcuni aspetti di continuità e/o di rottura con il passato. Ho quindi pensato di analizzare i singoli testi e le singole occorrenze in una sorta di *close reading*, per poi contestualizzarle all'interno della produzione dell'autore stesso e della stagione storico-artistica di riferimento, valutando la possibilità di costruire un impianto teorico che potesse almeno in parte spiegare quale fosse lo "scarto" che si era realizzato rispetto al passato, quali rielaborazioni o idee nuove su questo tema si fossero prodotte, ma anche cosa rimanesse della rappresentazione "classica". Ciò avrebbe infatti potuto rappresentare almeno una prima proposta per collegare la mole di studi effettuati sull'argomento per quel che

[5] Michel Raimond, *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Corti, Paris, 1967, p. 15.

concerne i secoli precedenti, con quelli incentrati sulle opere immediatamente successive, o magari anche postmoderne.[6] Quello che in altre parole speravo di fare era di colmare uno spazio lasciato vuoto (o quasi) dalla critica, che potesse riallacciare il settecento e l'ottocento letterario alla metà del novecento, anche solo tracciando alcune ipotesi che potessero magari essere sviluppate successivamente nel quadro di un lavoro più ampio.

A questo punto si poneva la necessità di trovare "un cappello", un inquadramento piuttosto limitato e suggestivo, in cui queste opere potessero essere isolate, analizzate e poi raffrontate. La scelta è caduta quindi su quella classificazione tanto problematica quanto interessante e ancora ricca di spunti che è rappresentata dalla parola modernismo. In Francia il termine e il concetto di *modernisme* non ha avuto fortuna, a contrario del più ampio e generico *modernité*.[7] Come sottolineato da Compagnon in francese le parole *moderne*, *modernité* e *modernisme* non hanno lo stesso significato e soprattutto non rimandano a idee chiare e a concetti fissi.[8] Per Henri Meschonnic il termine modernismo è «plus fragile encore que celui de modernité, et trivial à raison de sa charge polémique», ma la «différence est subjective». [9] Uno dei sensi più accreditati o meglio connotati, sembra infatti riguardare «cet excès du moderne, ou sa déviation, qui en fait la rupture radicale avec le passé».[10] Ma ciò sembra designare a mio avviso più che la realtà modernista quella di poco successiva delle *Avant-gardes*.

Tale sostantivo si attesta infatti per la prima volta nella critica inglese e americana attorno agli anni venti (John Crow Ransom, Laura Riding, Robert Graves), senza tuttavia penetrare anche nel vocabolario degli autori e intellettuali che cerca di accomunare. Si tratta dunque di una definizione a posteriori che comincia a riscuotere un vero successo solo a partire dalla fine degli anni cinquanta.[11] Per tale motivo possiamo affermare che il modernismo «n'est un mouvement

[6] Sul postmoderno rimando a due testi critici fondamentali quali il saggio di Fredric Jameson, *Postmodernismo* (1984), Fazi editore, Roma, 2007, e il contributo di Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

[7] Come ha sottolineato Raffaele Donnarumma una cosa analoga è accaduta anche in ambito italiano, in cui il termine modernismo ha stentato ad affermarsi fino almeno al dibattito sul postmoderno. Cfr. Raffaele Donnarumma, *Gadda Modernista*, ETS, Pisa, 2006, p. 7. In Italia inoltre lo stesso termine è stato storicamente utilizzato in ambito religioso, e si è legato al movimento cattolico, sviluppatosi tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, che predicava una riformulazione del messaggio cristiano alla luce delle istanze della società contemporanea. Per un approfondimento in questo senso rimando a Maurilio Guasco, *Il modernismo*, *I fatti, le idee, i personaggi*, San Paolo edizioni, Roma, 1995.

[8] Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990, p. 15.

[9] Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Gallimard, Paris, 1988, p. 66.

[10] *Ibidem*.

[11] Ricordo in particolare i volumi di Monroe K. Spears, *Dionysus and the City: Modernism in twentieth-century Poetry*, Oxford University press, New York, 1970, e Malcom Bradbury, James McFarlane, *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1976.

que rétrospectivement, pour le regard critique qui, quelques années plus tard, sent le besoin d'identifier, de classer de rassembler un ensemble de manifestations convergentes».[12] Ma tale sguardo retrospettivo non si fonda su un capriccio critico: se infatti questa parola non designa propriamente «un generale atteggiamento storico» tuttavia è possibile riconoscervi le peculiarità «di una prassi artistica concreta» e una comunanza di sensazioni, atteggiamenti e idee che esulano dai confini nazionali.[13] Gli autori che vengono canonicamente annoverati sotto questo termine sono accomunati, ad esempio, da procedimenti formali oltre che dai segni di un'insoddisfazione, di una crisi e di un disagio della civiltà da cui partono per denunciare le ipocrisie e i problemi legati alla società di massa.

Tuttavia, come accennato, se di modernismo non si parla, di *modernité* nelle lettere francesi si tratta da tempo, ma è dopo la rivoluzione portata da Baudelaire e dalla sua opera che questo concetto diventa imprescindibile. Si tratta di un sentimento equivoco e antiborghese, che si scaglia contro il cattivo gusto di una società conformista che ha ridotto l'artista all'alienazione. Da qui partono infatti le rivendicazioni di un'arte autonoma e *inutile*, *gratuita* e *polemica*. Gli artisti che possono a mio avviso essere designati con il termine modernisti si rifanno quindi in parte a questo tipo di modernità di stampo baudelairiano, più che a quella distruttiva e rivoluzionaria delle avanguardie. Infatti, questi autori non negano né rigettano in toto l'arte di ieri (né tanto meno la tradizione), seppur manifestano una perdita di fiducia in quell'idea di progresso che la stagione positivista aveva forse esaurito. Nel campo della letteratura (e in particolare della narrativa), se rimane quindi una posizione critica rispetto al passato recente si può riassumere nel rifiuto di perpetuare un realismo e una posizione filosofica che appaiono oramai inadeguate, esauste, insufficienti a esprimere le esigenze dell'oggi e soprattutto le sfide di questa modernità da tanti proclamata. Ciò che si prospetta sotto gli occhi di tali scrittori è un mondo nuovo, non più solido e trasparente, non più "una casa di vetro", ma uno spazio enigmatico ed evanescente, come la nebbia delle grandi metropoli, di Londra ma anche di Parigi. E se la tradizione più recente può dare ancora qualcosa al presente, questo qualcosa passa sicuramente oltre che dalla lezione di Baudelaire anche da quella di Flaubert, e in particolare del suo stile eccezionalmente moderno, rivoluzionario.[14]

---

[12] Jean Michel Rabaté, *La tradition du neuf : introduction au modernisme anglo-saxon*, citato in Henri Meschonic, *Modernité Modernité*, cit., p. 65.

[13] Raffaele Donnarumma, *Gadda Modernista*, cit., p. 8.

[14] Gide nel suo diario parla dell'autore di *Madame Bovary* in questi termini: «Je relis le chapitre de *Salambô* avec le serpent: plus on le relit, plus le style vous subjugue et vous éblouit: C'est une fulgurante mosaïque». André Gide,

Nuovi metodi, nuove tecniche per rappresentare nuovi punti di vista, e nuovi personaggi per cogliere la sfuggente complessità del reale che risulta spesso conflittuale, incerta. Nel 1887 il primo fondamentale passo verso questa direzione viene inaugurato proprio nelle lettere francesi da un romanziere, Dujardin, che propone un primo abbozzo di monologo interiore (*Les lauriers sont coupés*), il quale sarà una delle basi tecniche del nuovo romanzo.[15] Ecco quindi che emergono da queste riflessioni dei momenti eccezionali, quelli che Virginia Wolf chiama "*moment of being*" e che diventano in Proust, le "*intermittences du coeur*". Vi è in tutto questo una nuova concezione del tempo e dello spazio, che invade tutti gli aspetti del quotidiano, (e come vedremo anche dell'economia) così come persino una nuova concezione dell'artista e del romanzo, di cui lo scrittore stesso diventa il personaggio principale, passando attraverso l'indagine autobiografica e giungendo al metaromanzo.

Volendo andare oltre la polemica su *modernisme* et *modernité*, mi limito quindi a indicare con tale definizione (*moderniste*) l'opera di un ristretto gruppo di autori accomunati da un insieme di sensazioni, idee, posizioni e particolarità letterarie, che vivono la loro vita e producono la loro arte in un lasso di tempo che va dall'ultimo decennio dell'ottocento fino a circa il 1930.[16] Si tratta infatti di uno dei periodi letterari più floridi e stimolanti della letteratura francese e mondiale, un periodo dove come sottolinea Virginia Woolf «human nature changed», o come afferma Lawrence «the old world ended». Sono infatti gli anni di cambiamenti storici e sociali straordinari, gli anni in cui si assiste all'avvento di una guerra su scala mondiale e a mutamenti economici significativi. Il vecchio mondo, o perlomeno i frammenti che erano sopravvissuti

---

Journal 1887 – 1925, Gallimard, Paris, 1996, p. 46. Mentre, dal canto suo, Proust ribadisce l'importanza dello stile di Flaubert in un celebre articolo scritto in polemica con Thibaudet sulla *NRF* del 20 gennaio 1920: « J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traiter de peu doué pour écrire, un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur». Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de Pastiches et mélanges et suivi de *Essais et articles*, Gallimard, Paris, 1971, p. 586. Tuttavia, tale rivalutazione dell'opera e dello stile del romanziere francese non si esaurisce all'interno dei confini nazionali. Anche per i modernisti inglesi la lezione di Flaubert è fondamentale, come notano tra gli altri Carlo Pagetti e Marialuisa Bignami: *La coscienza narrativa tra vecchio e nuovo secolo*, in *Modernismo/Modernismi*, a cura di Giovanni Cianci, Principato, Milano, 1991, pp. 63-82.

[15] Dujardin scrive il suo romanzo «avec la folle ambition de transporter dans le domaine littéraire […] la vie de l'âme exprimée par l'incessante poussée des motif musicaux, […] les états de la pensée» espressi attraverso «la succession de courtes phrases donnant chacune un de ces états […], sans ordre logique, à l'état de bouffées montant des profondeurs de l'être». Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Messein, Paris, 1931, p. 97.

[16]Ossia per quanto riguarda la produzione di Gide e di Proust da Paludes (1895), fino agli anni che vedono uscire gli ultimi volumi della *Recherche* (1927). Bisogna notare inoltre che il periodo che va dal 1890 al 1930 è, guarda caso, lo stesso in cui secondo Raimond si sviluppa la *querelle* sul romanzo e sulla sua ipotetica crisi . Dopo il trenta infatti il dibattito sembra appiattirsi e «des soucis moins littéraires vont bientôt mobiliser les esprits». Michel Raimond, *La crise du roman*, cit., p. 10.

all'epoca delle rivoluzioni (1789-1848), sembrano infatti cadere definitivamente sotto i colpi dei moderni cannoni o asfissiati dai gas tossici impiegati nel primo conflitto mondiale. È questo infatti il periodo in cui vedono la luce opere dall'impatto letterario, intellettuale e artistico straordinario, come per esempio i *Calligrammes* di Apollinaire, il *Barnabooth* di Larbaud, *Le grand Meaulnes* di Fournier, il saggio sul *Roman d'Avanture* di Rivière,[17] la rappresentazione de *Le sacre du printemps* di Stravinskij a opera dei Ballets Russes, *Les Faux-monnayeurs* di Gide e *Du côté de chez Swann* di Proust.

Dai profili di questi ultimi due uomini e artisti, e soprattutto dalla loro opera, partirò quindi analizzando alcuni elementi chiave come l'atto gratuito, il consumo, la moneta falsa, il desiderio, il dono e la borsa, al fine di ricostruire un'immagine della rappresentazione del denaro e dell'economia proprio in quel periodo che sembrava aver messo fine alla ricca tradizione dell'*argent* letterario.

[17] Sull'idea del *roman d'aventure* come possibile trampolino per il rilancio del romanzo a venire era già intervenuto Marcel Schwob nel 1891, identificando nei romanzieri inglesi i precursori del genere, e in particolare nell'mato Stevenson. Nella *préface* al suo *Cœur Double* scrive: «Alors le roman sera sans doute un roman d'aventures dans le sens le plus large du mot, le roman des crises du monde intérieur et du monde extérieur, l'histoire des émotions de l'individu et des masses, soit que les hommes cherchent du nouveau dans leur cœur, dans l'histoire, dans la conquête de la terre et des choses, ou dans l'évolution sociale». Marcel Schwob, *Cœur Double*, Flammarion, Paris, 2008, p. 26.

André Gide dall'*acte gratuit* alla *fausse monnaie*

I. Libertà, rivolta e consumo: i prodromi dell'atto gratuito

1.1. Il cantico di Ménalque

Non è un caso che quest'analisi cominci proprio con l'opera di uno degli scrittori più importanti della letteratura francese del novecento; un autore nella cui vita il denaro non è stato certamente meno importante rispetto a quanto lo sia stato per un Balzac ad esempio, e che di quest'importanza ha lasciato un'immagine fondamentale nella sua opera.

Ricco borghese protestante, Gide ha sempre manifestato un rapporto di natura ambigua con la sua ricchezza, talvolta addirittura ambivalente e contrastante, non semplice da seguire tra le curve di una logica non propriamente lineare, ma decisamente profonda e tormentata; una logica che rappresenta il riflesso di un'epoca particolarmente problematica sia per quanto riguarda la storia umana che quella letteraria.

Nato a Parigi nel 1869 da una famiglia di grandi borghesi André «ne connut en effet jamais d'autre souci d'ordre financier que celui de l'administration d'une fortune assez considérable»;[18] amministrazione che tuttavia non gli ha risparmiato pensieri e rimorsi, rimorsi che la fede puritana di una madre fortemente credente e dal carattere piuttosto rigido ha contribuito in un certo modo ad accrescere. Ma i risvolti di questa vita agiata non sono per noi interessanti se non nella prospettiva dei segni lasciati nella sua opera. André Gide è stato infatti l'intellettuale di riferimento, il *maître à penser* di almeno una generazione di giovani francesi che si sono trovati frastornati dalla guerra e dalle crisi economiche e sociali.

[18] Claude Martin, *Gide*, Seuil, Paris, 1974, p. 8.

Definito da André Rouveyer "*le Contemporain Capital"* questo intellettuale così anticonformista e allo stesso tempo così legato al mondo classico[19] ha svolto per almeno un trentennio il ruolo di guida culturale di un intero paese, grazie anche al peso di quella che oramai tutti sono portati a riconoscere come la sua creatura più importante e imprescindibile: la *Nouvelle Revue Française*, fondata assieme a Charles–Louis Philippe, Jean Schlumberger, Marcel Drouin, Jacques Copeau , André Ruyters e all'amico di sempre Henri Ghéon nel 1908.[20]

Ma la fama che lo ha avvolto e continua ad avvolgerlo come intellettuale legato al mondo dell'editoria ha forse fatto sì che almeno da un certo punto di vista la sua opera sia passata in secondo piano, oramai desueta e avvolta dalla polvere di una stagione apparentemente distante. In realtà Gide fu veramente rivoluzionario e *capitale* proprio con la sua scrittura, preludio di una tendenza all'innovazione delle forme e dei contenuti che avrà il suo culmine con il *Nouveau Roman*, che molto deve a questo vecchio maestro da molti dimenticato o rinnegato.

In un'inchiesta condotta da Alain Goulet nel 1975 (ma pubblicata solo di recente), in cui veniva chiesto ad alcune celebrità del mondo letterario e intellettuale di quegli anni quale fosse stata l'influenza di Gide sulla loro vita e di conseguenza sulla loro opera, molti hanno rinnegato o ridimensionato la sua importanza. Jaques Antoine ad esempio ricorda di aver letto l'opera di Gide da giovane e di aver trovato in lui all'epoca il suo vero «maître à penser» anche se nell'età adulta la sua opinione sull'autore delle *Nourritures* è tuttavia cambiata.[21] Naturalmente, questo atteggiamento non ha riguardato tutti gli intervistati. Se quindi non gli sono state risparmiate critiche o silenzi imbarazzanti, come da parte di Claude Simon e Sartre, altri come Robert Sabatier e Simone de Bouvoir ne hanno riconosciuto la fondamentale importanza, elogiando il suo «goût de la liberté [et] amour de la vie», e ricordando come senza dubbio almeno due generazioni hanno potuto «profit[er] des libérations et des luttes contre les préjugés qui lui sont dues».[22]

Leggendo l'opera narrativa e saggistica di Gide ci troviamo infatti di fronte a un atteggiamento artistico rivolto alla sovversione dello *status quo*, che si esprime nei modi più svariati: toccando

[19] «D'une part, on peut tenir Gide pour éminemment classique, de l'autre il porte la flamme incendiaire de la révolution», André Rouveyer, *Le contemporain capital : André Gide*, *Les Nouvelles Littéraires*, 1924 (apparso in tre parti rispettivamente il 25 Ottobre e l'8 e 22 Novembre).

[20] Il primo numero uscì in realtà il 1 Febbraio 1909. Per un approfondimento si veda a riguardo: Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française* I, Gallimard, Paris, 1979.

[21] Alain Goulet, *Un enquête sur l'influence de Gide en 1975* in *Actualité d'André Gide : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon et à la Villa Noailles à Hyères les 10,11 et 12 mars 2011*, Champion, Paris, 2012, p. 122.

[22] *Ibid*., pp. 117– 119.

le fondamenta dello stile e arrivando a minare i dogmi della morale e della religione; cosa che non gli ha risparmiato attacchi e rotture anche da parte di amici di vecchia data come Claudel, che lo hanno accusato di essere un *pervertisseur* di quei giovani che lo hanno poi incoronato loro modello e portavoce.[23]

Gide, che è stato un osservatore e testimone lucido della società in cui era nato, benché non abbia mai apprezzato l'idea stessa di letteratura "*engagée*" definendola un "*non sense*", ha dato vita a un'opera che trae dalla sovversione e dalla critica sociale la sua vocazione artistica.

Come ha osservato Goulet, la vita sociale lo circonda da ogni parte, lo determina, lo nutre spiritualmente, gli dona la materia stessa della sua opera; e quest'opera a sua volta, elaborando, rappresentando e criticando tale materia diventa un fatto storico e sociale.[24] Sempre da questo universo prendono vita proprio le sensazioni, sensazioni che con la loro energia sacra mettono in moto il complesso meccanismo della scrittura.

Paludes molto probabilmente non avrebbe mai visto la luce se il giovane André non si fosse fatto portavoce di un senso intimo di soffocamento e stagnazione proveniente dall'universo circostante. Si tratta dell'inizio dell'inquietudine, che si dirama a partire dagli strati più giovani del tessuto sociale.

Immerso in un ambiente troppo stretto, chiuso, soffocante, l'eroe di *Paludes* si sforza di riversare nel mondo il suo messaggio. Tutto in quest'opera si organizza infatti attorno al tema della stagnazione, dell'ambiente palustre, della materia fangosa, nella prospettiva di una landa desolata. Si tratta chiaramente di una rappresentazione metaforica di una realtà interiore di malessere e di oppressione, di crisi, che si manifesta anche nel dominio della letteratura, come dimostrato da Michel Raimond.[25]

Da quest'opera *sui generis*, difficilmente classificabile, prende dunque il via quel sentimento di libertà che assumerà una solida fisionomia con la denuncia de *Les Nourritures Terrestres*.

Alla sua uscita nel 1895, *Paludes* non era la prima opera del giovane Gide. Prima di questa, aveva infatti dato prova del suo talento letterario con i *Cahiers d'André Walter*, sorta di diario romantico scritto in prima persona (il titolo richiama il Werther di Goethe), e con una serie di

[23] Claudel, scandalizzato dal personaggio di Lafcadio scrive in una lettera a Gide del 2 Marzo 1914: «Ne vous rendez pas compte de l'effet que peuvent avoir vos livres sur des malheureux jeunes gens ?». André Gide, Paul Claudel, *Correspondance* (1899–1926), Gallimard, Paris, 1949, p. 217. E in una lettera a Rivière sempre riguardante *Les Caves* lo stesso Claudel tuona: « Ce livre est vraiment sinistre, tous les sentiments y sont comme flétris [...] avec l'absurdité, la mollesse et parfois l'obscénité du cauchemar». Paul Claudel, Jacques Rivières, *Correspondance (1907 – 1924)* , Gallimard, Paris, 1984, p. 199

[24] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'Œuvre d'André Gide*, Minard, Paris, 1986, p. 5.

[25] Michel Raimond*, La crise du roman.* cit.

trattati di ispirazione simbolista.[26] *Paludes*, tuttavia, all'esterno del circolo raccolto attorno alla figura di Mallarmé, non ottiene il successo dei lettori ed esce in mezzo all'indifferenza generale. Ma questo non stupisce: la storia di Tytire e del suo narratore assume infatti una fisionomia estremamente complessa ed articolata; si tratta di un'opera avanguardista, un'opera che per forma e contenuti appare molto lontana dal panorama *fin de siècle* di quegli anni.[27] Chi ne sfoglia le pagine si trova di fronte un "*roman moderne*" (come afferma lo stesso Gide in una lettera a Valéry),[28] un *roman* che non potrà essere apprezzato che qualche decennio più tardi, quando i tempi saranno finalmente maturi.

Rappresentazione critica di quel simbolismo e della vanità di quei letterati con cui aveva mosso i primi passi, questo romanzo – originariamente concepito come trattato e poi diventato *sotie* – [29] narra la storia di uno scrittore che tiene un diario e scrive delle note proprio in vista della scrittura di un romanzo (dal titolo *Paludes* appunto) che tratta a sua volta di uno scrittore in procinto di scrivere un romanzo. L'opera si sviluppa quindi attorno alla tecnica della *Mise en Abyme,*[30] tecnica che rimarrà cara a Gide per l'elaborazione di buona parte delle sue opere (come i *Faux-Monnayeurs* ma anche le *Caves du Vatican*).
Il narratore – *alter ego* dello scrittore – ci appare disgustato dalla monotonia, dalla mediocrità della sua vita, ma anche dalla stagnazione di certi salotti letterari parigini (primo fra tutti proprio quello simbolista), che oramai emanano solo un deprimente odore di chiuso e di morte.[31] Non a caso infatti la situazione del personaggio evoca l'ideale dell'artista simbolista, chiuso e isolato nella sua torre d'avorio, ideale che oramai risulta stretto al Gide che ha iniziato a scoprire nuovi orizzonti, soprattutto attraverso i viaggi in Africa, terra simbolo della

[26] Come accennavo poco sopra, Gide era un assiduo frequentatore del salotto di Mallarmé dove conoscerà a fondo l'ambiente simbolista e dove svilupperà amicizie e influenze che conserverà per tutta la vita, come quella con il giovane Paul Valéry. Il contatto con i simbolisti avrà inoltre un'importanza fondamentale nell'elaborazione della sua opera, allontanandolo dal lirismo romantico e dalla retorica dei sentimenti di cui il *Walter* porta ancora una vistosa traccia.
[27] Si assisterà infatti a una vera e propria riscoperta di questo testo solo nei primi anni del novecento.
[28] André Gide, Paul Valéry, *Correspondance (1890 –1942)*, 28 maggio 1894, Gallimard, Paris, 1955, p., 204.
[29] Sull'argomento si veda il paragrafo 2.1 *Il genere della sovversione*.
[30] In una celebre pagina del suo diario Gide descrive in questi termini tale tecnica: « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte... C'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme". André Gide, *Journal I*, *(1887 –1925)*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1996, p. Per un ulteriore approfondimento rimando al fondamentale saggio di Lucien Dallenbach, *Le Récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977.
[31] Cfr., André Gide, *Si le grain ne meurt* in *Souvenirs et Voyages*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2001, p. 293.

rigenerazione che passa attraverso delle energie primordiali. Se dunque il narratore è un eroe sofferente ma ridotto al silenzio, il portavoce del suo malessere, il suo eroe, quel Tityre di ispirazione virgiliana, non è da meno, essendo presentato, allo stesso tempo libero dalle contingenze esteriori ma immobilizzato, immerso nel panorama palustre. Ci troviamo di fronte a un eroe rassegnato, un eroe che dice: «J'aime mieux ne pas désirer»[32] e che, con la rappresentazione della sua rassegnazione, con la raffigurazione simbolica di tutti gli aspetti paludosi della sua esistenza, lancia comunque un'accusa silenziosa e frastornante: quella tipica di un modello caricaturale. Il desiderio infatti è il motore dell'intera *Œeuvre* gidiana, sempre posto al centro della maggior parte delle opere a rompere le abitudini, mettendo a nudo le apparenze e sovvertendo le regole della società.

Nella prospettiva di Tityre e del suo autore la pretesa assenza di desiderio non è altro che l'incarnazione di un'ironia che contraddistingue in maniera inequivocabile se non tutte, almeno quelle opere che successivamente Gide ha contraddistinto proprio con il termine di *sotie*. Per l'autore *Paludes* non è altro che «une satire [...] du temps présent»,[33] una satira rivolta ai suoi colleghi letterati, che hanno girato le spalle alla vita vera per rifugiarsi nel mondo fittizio della letteratura, rendendo a loro volta quest'ultima un oggetto sterile, morto, inutile.

Attraverso lo sconforto crescente del narratore/autore l'*humour* soggettivo e caricaturale tende a trasformare tutto in una parodia dell'autore stesso, mentre l'atmosfera della satira e gli elementi onirici contribuiscono a dare al testo un'impressione di assurdo, di "stranezza" (o forse meglio di straniamento). *Paludes* è «l'histoire de l'homme couché»,[34] la storia dell'uomo immobile sulle sue idee, che l'autore vuole denunciare con un silenzio paradossale. Ma questa "*satire de la résignation*" – come l'ha definita Jean Hytier –rappresenta solo il punto di partenza della critica sociale e letteraria che Gide ha deciso di intraprendere. Se infatti «toute satire suppose la liberté et fait toujours le procès du mauvais usage de notre liberté»,[35] non è tuttavia possibile denunciare questo cattivo uso della libertà solo attraverso una rappresentazione del silenzio e dell'immobilismo sociale.

Il passo che l'autore compirà nel 1897 con l'uscita delle *Nourritures* sarà infatti qualcosa di completamente diverso. La denuncia da silenziosa passerà a essere un grido capace di propagare

[32] André Gide, *Paludes* in *Romans et Récits, Œuvres lyrique et dramatiques I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009, p. 279.
[33] André Gide, Albert Mockel, *Correspondance*, mi–novembre 1894, Droz, Genève, 1975, p. 169.
[34] André Gide, *Paludes*, Cit., p. 285.
[35] Jean Hytier, *André Gide*, Charlot, Paris, 1946, p. 20.

un'eco infinita di libertà, e la satira della banalità e della stagnazione morale ed artistica lascerà il posto al cantico del desiderio e dell'energia che fagocita e consuma.
Con le *Nourritures* Gide passa dunque all'azione. Il soggiorno africano di cui già *Paludes* reca traccia[36] ha definitivamente segnato il suo pensiero e il suo spirito. La ribellione verso tutto ciò che di soffocante lo aveva oppresso fino ad allora (il puritanesimo, la morale borghese dell'ambiente famigliare, il polveroso snobismo dei salotti parigini) prende una fisionomia differente, votata alle grida e all'azione. E se l'immagine di stagnazione aveva eliminato la nozione di avventura, adesso questa può finalmente *éclater* anche se – per il momento – solo attraverso le narrazioni favolose di Ménalque, eroe lirico di questo cantico del desiderio.

Il 18 ottobre 1893 André si imbarca a Marsiglia con l'amico Paul Laurens per sbarcare il 20 a Tunisi. Questa terra dal clima eccessivo e dalla vita frenetica e lussureggiante genera nel ventiquattrenne scrittore un cortocircuito emozionale che lo porterà ad altri cinque soggiorni ravvicinati (1894, 1896, 1899, 1900 e 1903), oltre che a percepire la sua vita passata nella capitale francese con un senso di straniamento e di diffidenza che sono la base appunto dell'inquietudine di *Paludes.*
L'Africa rapidamente risveglia il regno delle sensazioni e la voglia di libertà generando una vera e propria rinascita:

> «Je renaquis avec un être neuf, sous un ciel neuf et au milieu de choses complètement renouvelées».[37]

Anche la sua forza creatrice ne risulta rigenerata e l'André titubante del *Walter* lascia il posto a uno scrittore voracemente produttivo. La voce narrante delle *Nourritures* all'opposto di quella di *Paludes* è la voce di chi ha vissuto, di chi ha viaggiato, di chi ha gustato i piaceri dei sensi; è la voce di chi vuole insegnare a un giovane Nathanaël qualsiasi ciò che nella vita ha scoperto di più prezioso: «la ferveur».[38] Ma questo percorso di liberazione e creazione è contornato da altri due momenti fondamentali della vita di Gide, quali la morte della madre (31 maggio 1895), che fa crollare definitivamente quasi tutte le *contraintes* morali e religiose provenienti dall'esterno, e l'incontro con Oscar Wilde a Blida nel gennaio dello stesso anno, incontro che lo inizia a una

[36] Cfr. André Gide, *Paludes*, cit., pp. 312 – 313.
[37] André Gide, *Les Nourritures terrestres* in *Romans et Récits, Œuvres lyrique et dramatiques I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009, p. 358.
[38] André Gide, *Les Nourritures terrestres*, cit., P. 354.

scoperta sessuale tutta votata alle esigenze della carne oramai da tempo represse.[39] Gide, liberandosi di tutta quell'infrastruttura che si portava dietro dalla nascita, si apre a una pluralità potenzialmente infinita. Dio è morto, o perlomeno nella sua agonia ha cambiato forma, diventando un tutt'uno quasi indistinto con il mondo naturale e generando così una sorta di armonia universale del creato:

> «Ne souhaite pas, Nathanaël, trouver Dieu ailleurs que partout. Chaque créature indique Dieu, aucune ne le révèle».[40]

A questo punto anche l'altro pilastro della morale borghese cade: le regole famigliari vengono definitivamente abrogate in favore di un'unica legge, quella della natura, quella del piacere senza limiti. In quest'ottica non stupisce che la casa paterna e la famiglia generino un'avversione che come vedremo si diffonderà in tutte le opere successive:

> «Je haïssais les foyers, les familles, tous lieux où l'homme pense trouver un repos; et les affections continues, et les fidélités amoureuses, et les attachements aux idées [...]».[41]

Per conquistare la libertà è necessaria la rivolta, e questa rivolta ha come prima vittima proprio il *foyer* domestico. La famiglia da rifugio diventa solamente una prigione che soffoca le energie e le potenzialità dei giovani. Per questo molti personaggi nelle opere di Gide fuggiranno da quest'istituzione o ne prenderanno le distanze, magari scoprendosi dei *bâtards*.[42]
La tranquillità della vita borghese lascia quindi il posto al viaggio senza meta, gli affetti stabili e la fedeltà amorosa alle avventure estemporanee di una notte (magari omosessuali), così come le idee si susseguono in un vortice perpetuo poiché «chaque nouveauté doit nous trouver toujours tout entiers et disponibles».[43]
La rottura è insanabile, e quella che potremmo chiamare la pace borghese è oramai un ricordo che non provoca altro che disgusto. Sempre in questa prospettiva va letto quindi l'appello al

[39] In realtà il giovane Gide aveva già incontrato Wilde a Parigi nel 1891, dopo averne sentito parlare nel salotto di Mallarmé, rimanendone allo stesso tempo affascinato e sconvolto. (Cfr., André Gide, *Oscar Wilde* in *Essais critiques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1999, pp.837–838). Questi primi incontri lasciano tuttavia nello scrittore una certa diffidenza nei confronti del romanziere inglese, come testimoniato da una pagina del suo diario datata 1 Gennaio 1892 dove dichiara: «Wilde ne m'a fait, je crois, que du mal. Avec lui, j'avais désappris de penser. J'avais des émotions plus diverses, mais je ne savais plus les ordonner...»; André Gide, *Journal I*, cit., p. 148,
[40] André Gide, *Les Nourritures terrestres*, cit., p.351.
[41] *Ibid*., p. 380.
[42] Si tratta, ad esempio, del caso di Bernard nei *Faux-Monnayeurs*, di cui tratterò più avanti.
[43] *Ibidem*.

consumo di Ménalque, figura centrale dell'intero corpus narrativo del giovane Gide. Questo personaggio infatti compare già nel *Voyage d'Urien* (1893) come emblema del ribelle avverso a ogni omologazione e a ogni *diktat* pronunciato della morale dominante; e lo si ritrova – oltre che nelle *Nourriture*s – anche nell'*Immoraliste* (1902) dove viene riproposto nei panni di un eroe decadente e misterioso in perenne migrazione:

> « À Paris, toujours en passage, Ménalque logeait à l'hôtel ; il s'y était, pour ce séjour, fait aménager plusieurs pièces en manière d'appartement ; il avait là ses domestiques, mangeait à part, vivait à part, avait étendu sur les murs, sur les meubles dont la banale laideur l'offusquait, quelques étoffes qu'il avait rapportées du Népal et qu'il achevait, disait–il, de salir avant de les offrir à un musée».[44]

Ménalque è un maestro di vita che professa e diffonde una fede nuova e rivoluzionaria, incentrata sulla libertà, sul piacere, sulla precarietà e sull'esaltazione dell'individualità. Ma è anche al contempo il dandy raffinato e attraente che molto deve alla figura di Wilde. Esteta colto, ricco e famoso, questo personaggio ama circondarsi di cose belle e lussuose, e proprio come lo stesso scrittore inglese viene coinvolto in «un absurde, un honteux procès à scandale»[45] che ne rovina la reputazione e la vita.[46] Dell'autore del *De Profundis*, Ménalque conserva inoltre la verve aggressiva e l'arguzia sottile, capaci di regalarci aforismi taglienti e di sicuro impatto che ne danno un'immagine ancora più seducente e intrigante:

> «Je ne peux, dit–il, exiger de chacun mes vertus. C'est déjà beau si je retrouve en eux mes vices»,[47]

Egli è l'incarnazione del *déraciné* che proprio nel 1897 Barrès attaccava col suo romanzo *Les Déracinés*, mettendo in questione tutta una generazione e richiamandola al nazionalismo e alla riscoperta della cultura e dei valori della propria terra natale.

---

[44] André Gide, *L'Immoraliste* in *Romans et Récits, Œuvres lyrique et dramatiques I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009, pp. 647 –648.

[45]André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Cit., p. 647. Wilde viene processato e condannato per « immoralità » a Londra nel 1895 venendo così rigettato anche dalla buona società inglese.

[46] Nel ritratto che Gide ne schizza nella I° Lettre à Angèle il raffronto con Wilde risulta forse ancora più stretto. Egli è schiavo del lusso del piacere e del culto della sua persona: «Sa passion était toujours tendue: il semblait d'autant plus austère qu'il goûtait un plus ardent plaisir. Il prétendait ne pas aimer, mais bien adorer le plaisir ; il s'y poussait comme à un devoir ; il disait qu'il fallait tout faire âprement et ne jamais se laisser ne plus sentir de résistance ; [...] il avait empli sa provisoire demeure d'un luxe sonore où sa témérité s'exaltait». André Gide, Articles in Essais critiques, cit., pp. 10–11.

[47] André Gide, *L'Immoraliste*, Cit., p. 648.

Non ci stupisce quindi che buona parte della carica innovativa e sovversiva delle *Nourritures* giri attorno a questo personaggio d'eccezione, capace (assieme al suo futuro erede Lafcadio) di affascinare e influenzare migliaia di giovani lettori. Tuttavia è bene ricordare che l'elezione a *livre de chevet* di questo manuale lirico del nuovo *enfant du siècle* è stata piuttosto tardiva. Proprio come *Paludes* anche *Les Nourritures* – uscite per il Mercure de France nel 1897 – passano praticamente inosservate (in undici anni ne vengono vendute meno di cinquecento copie), fino alla fine della prima guerra mondiale, quando la martoriata generazione primo novecentesca, ritrovatasi in cerca di nuove ragioni di vita, lo elegge a suo vangelo, regalando a Gide – che nel frattempo si sta volgendo verso delle *Nouvelles Nourritures* – il meritato successo.

Les Nourritures rappresentano una presa di coscienza dell'abbondanza e della moltitudine del mondo in tutti i suoi aspetti. Se nel *Walter* solo l'io interiore esisteva isolato da tutto, unico rappresentante di ogni valore, adesso questa nuova ricchezza va esplorata e goduta anche attraverso il corpo, attraverso i sensi che sono il tramite tra noi e ciò che ci circonda:

> «*Oh ! que ce soit ce que tu peux toucher que tu désires, Nathanaël, et ne cherche pas une possession plus parfaite*».[48]

Attorno al tatto, al gusto e all'olfatto prende avvio l'incitazione al consumare, al godere di quest'abbondanza che la vita ci ha donato. I beni della terra, i «fruits mûrs»,[49] le sorgenti d'acqua fresca, sono le mercanzie che stimolano e soddisfano il desiderio:

> «Marchandises! Provisions! Tas de trouvailles! Que ne vous donnez-vous sans conteste ? Et je sais que les biens de la terre s'épuisent (encore qu'ils soient inépuisablement remplaçables) [...] ».[50]

[48] André Gide, *Les Nourritures terrestres*, cit., p. 389, (il corsivo è del testo).
[49] *Ibid*., p. 361.
[50] *Ibid*., P. 381.

Un desiderio volto ad appagare quei bisogni che si sviluppano a partire dalle sensazioni: dal caldo e dal freddo, dalla fame e soprattutto dalla sete che non cessa mai, ridestandosi a ogni alba o mutando in una metaforica «soif d'aventures»:[51]

> *«les plus douces joies de mes sens ont été des soifs étanchées.*
> [...]
> Nathanaël, je veux enflammer tes lèvres d'une soif nouvelle, et puis approcher d'elles des coupes pleines de fraîcheur. J'ai bu ; je sais les sources où les lèvres se désaltèrent [...]
> Il y a des sources qui jaillissent des rochers;
> Il y en a qu'on voit sourdre de sous les glaciers;
> Il y en a de si bleues qu'elles en ont l'air plus profondes. [...] Inépuisable provision! ».[52]

Gli oggetti, le mercanzie, *les choses,* a differenza che nei trattati o nel *Walter* non servono ad aprire lunghe estasi contemplative, ma vengono piuttosto evocate rapidamente, quasi di passaggio, per stimolare il piacere e il godimento momentaneo. Sono quindi enumerate, raggruppate in categorie, presentate al plurale in una cascata inesauribile di istanti che sbiadiscono in pochi secondi. Siamo definitivamente entrati in un'estetica delle impressioni, che devono essere più che mai vive e fuggitive per poter essere libere e imprescindibili.[53]

Per appagare il proprio *désir* bisogna quindi godere delle ricchezze che si hanno a disposizione, bisogna consumarle. Ma quando il consumo diventa eccessivo, quando la *ferveur* ne prende il controllo portandolo all'estremo, questo sfocia nella prodigalità, anti-valore per eccellenza della morale borghese. La prodigalità infatti si concretizza come attacco sovversivo verso la logica dell'accumulo, del non consumare per mettere a frutto, ed è quindi l'attacco più grave che si possa sferrare alle fondamenta dello stesso potere borghese, che si regge interamente sul potere economico.
Nell'economia delle *Nourritures* tuttavia l'unico profitto possibile è il «profit aux désirs» o meglio il «profit au rassasiement des désirs – parce qu'ils en sont augmentés».[54]
Il distacco dalle ricchezze materiali in favore del desiderio puro predicato dal narratore si evolve quindi sulle labbra di Ménalque nella negazione stessa di ogni possesso:

---

[51] *Ibid*., p. 383.
[52] *Ibid*., pp. 389, (il corsivo è del testo) e 410 – 411.
[53] Cfr. Germaine Brée, *André Gide l'insaisissable protée*, Les Belles–Lettres, Paris, 1953, pp. 78–81.
[54] André Gide*, Les Nourritures terrestres,* cit., p. 352.

> «Je te le dis en vérité, Nathanaël, chaque désir m'a plus enrichi que la possession toujours fausse de l'objet même de mon désir. [...]
> [J'ai] aversion pour n'importe quelle possession sur la terre».[55]

La presa di distanza coinvolge quindi tutti quei beni che non sono opera di Dio o della natura; tutti quei beni che non sono frutti della terra. I tesori degli uomini sono un miraggio: il denaro, le dimore, i preziosi non hanno senso in questa rivoluzionaria visione e devono perciò essere alienati. Solo i frutti vivi del creato, immediatamente godibili e consumabili sono per il nostro eroe dei veri tesori capaci di scatenare l'eros più intimo:

> «J'aimais mieux les trésors des champs».[56]

Tuttavia quella di Ménalque, più che una vera vocazione risulta essere una conversione. Egli infatti confessa che in una prima stagione della sua vita si è arricchito e come un avaro o, meglio, come un accumulatore seriale, si è impossessato di beni, di conoscenze e di amicizie:

> «Durant quinze ans, je thésaurisai comme un avare ; je m'enrichis de toutes mes forces ; je m'instruisis ; j'appris les langues épuisées et pus lire dans beaucoup de livres ; j'appris à jouer de divers instruments ; chaque heure de chaque journée était donnée à quelque étude fructueuse; [...] J'accumulai les amitiés que mon grand cœur et ma légitime noblesse me permirent de ne pas dérober; elles me furent, plus que tout le reste, précieuses, et pourtant, même à elles, je ne m'attachai point».[57]

Ma una volta raggiunta l'età di cinquant'anni qualcosa in lui è cambiato portandolo a liquidare tutta quella ricchezza accumulata, spinto dal desiderio di poterne godere immediatamente e completamente senza più conservare nulla di personale:

> «À cinquante ans, l'heure étant venue, je vendis tout, et, comme mon goût sûr et ma connaissance de chaque objet ne m'avaient fait possesseur de rien dont la valeur n'eût augmenté, je réalisai en deux jours une fortune considérable. Je plaçai cette fortune tout entière

[55] *Ibid.*, pp. 352 e 379.
[56] *Ibid.*, p. 384.
[57] *Ibid.*, pp. 384–385.

de façon que j'en pusse perpétuellement disposer. Je vendis absolument tout, ne voulant rien garder de personnel sur cette terre ; pas le moindre souvenir d'antan».[58]

I tesori degli uomini per essere goduti, per essere consumati devono essere trasformati, resi disponibili e agilmente trasportabili, devono in definitiva essere resi liquidi.

La disponibilità e la liquidità sono quindi due dei pilastri speculari fondamentali su cui si regge la concezione economica gidiana. E se in campo economico per disponibilità si intende l'equivalente di una somma di denaro immediatamente in possesso di un individuo o reperibile in brevissimo tempo per disporne liberamente, viene da sé quindi che spesso per poter godere della piena disponibilità di ciò che si possiede è necessario trasformarlo in liquidità, ossia smaterializzarlo. Si tratta in poche parole di un procedimento di astrazione, un procedimento intermedio che trasforma la ricchezza immobile o ingombrante in puro segno, cioè in denaro o titoli di credito. Ma questo procedimento non elimina di per sé la ricchezza del soggetto poiché è solo un processo di trasformazione. Infatti, la nozione di possesso non viene meno ma subisce una semplice modifica diventando possesso portativo: un possesso immateriale o semi immateriale che permette al soggetto di poter disporre in ogni momento di tutta la sua ricchezza. Il capitale quindi – in questa fase – diventa puro simbolo e senza tuttavia privare il soggetto di ogni sostanza lo mantiene all'interno di una logica che potremmo definire neocapitalistica. Una logica dell'immaterialità creditizia che vede trasformare la grande proprietà borghese legata alla casa e alla terra (eredità che la nuova classe dominante ha ricevuto dalla precedente: l'aristocrazia) in carta, in numeri, in puro simbolo.[59] Con la generazione di Gide e Proust assistiamo infatti all'evoluzione del vecchio capitalismo borghese, un'evoluzione in cui ai proventi della proprietà fondiaria si sostituiscono i proventi delle cedole, sintomo del passaggio da un'economia di produzione a una più propriamente finanziaria.

Ménalque non è l'unico personaggio che affronta questo procedimento di trasformazione del proprio patrimonio al fine di poterne godere pienamente. Nell'*Immoraliste*, il protagonista della narrazione Michel – suo giovane seguace – ripercorre esattamente il processo di trasformazione patrimoniale intrapreso nelle *Nourritures* dal maestro, ma non prima di aver degradato la propria vita e il proprio patrimonio.

[58] *Ibid.*, p. 385.
[59] Su questo argomento tornerò ampiamente nella parte su Proust .

In questo testo del 1902 assistiamo dunque a un'ulteriore evoluzione della rappresentazione gidiana della libertà. Se infatti in *Paludes* ci trovavamo davanti a una libertà soffocata e a una denuncia silenziosa, diventate nelle *Nourritures* il racconto di una libertà vissuta in terza persona, qui il testo ci mette direttamente di fronte alla ribellione, facendoci ripercorrere in prima persona il processo di liberazione e degradazione vissuto dal protagonista, fino al raggiungimento della libertà più estrema, dipinta in tutta la sua carica distruttiva.

L'autore inizia a scrivere *L'immoraliste* nello stesso periodo in cui escono le *Nourritures* (1897) per poi pubblicarlo – proprio come le precedenti – sul Mercure de France nel 1902. Come sottolineato dallo stesso Gide, l'opera nasce in diretta comunicazione con la precedente (come era accaduto anche per *Paludes*) facendo di Michel la trasposizione "vivente" di Nathanaël. Lo scrittore stesso infatti dichiarerà in diverse occasioni come la storia fosse già presente nella sua mente da tempo.[60] Questo elemento è importante per comprendere come – in realtà – tutte le opere gidiane si leghino le une alle altre in un processo di germinazione che va dalla precedente alla seguente, mettendo in scena una vera e propria evoluzione di pensiero, complessa e pianificata.

Il racconto si presenta ancora una volta come una *mise en abyme*, dove un narratore – amico del protagonista – racconta la storia (che a sua volta Michel ha raccontato a lui ed altri amici) al fratello, personaggio di spicco dell'apparato burocratico francese. La narrazione è dunque quella di un personaggio in carne ed ossa che vive il suo processo di trasformazione, processo che nel testo precedente era soltanto auspicato nei confronti di un ipotetico discepolo (Nathanaël)[61] e che ora viene invece pienamente rappresentato e vissuto. Si è passati quindi da un racconto dello spirito, del puro pensiero, a un racconto dell'azione o forse, per meglio dire, della realtà.

L'immoraliste è un'opera diretta in cui la forza egoistica e travolgente del fervore trionfa sulle debolezze del pensiero, sulle esitazioni spirituali e morali e sulle *contraintes* dell'educazione e della religione. Il personaggio di Michel rompe con la consuetudine – cara a Gide – dell'appoggiarsi al mondo classico e biblico creando un gioco di riferimenti letterari e simbolici capace di dare ai testi un'aria quasi allegorica di "irrealtà". Questo giovane colto e di buona famiglia prende le sembianze di un eroe nuovo e reale; è quello che potremmo definire un

[60] Lettere a Jammes citate in Pierre Lafille, *André Gide Romancier*, Hachette, Paris, 1954, p. 5.

[61] Si noti che Nathanaël è anche il nome di uno dei seguaci di Cristo che compare nel 1° e nel 21° capitolo del vangelo di Giovanni.

«perturbateur, moderne et vrai»[62] che vive un dramma umano che in buona parte è stato il dramma vissuto dallo stesso Gide.

Michel cresce in un ambiente austero e rigido, tutto incentrato sugli studi eruditi e sulla ricchezza del pensiero, senza prestare la minima attenzione al mondo materiale del denaro e delle cose. Come egli stesso racconta, le abitudini frugali e le spese ridotte alla sussistenza non gli avevano mai fatto percepire che in realtà egli proveniva da una famiglia ricca:

> Cette sorte d'austérité dont ma mère m'avait laissé le goût en m'en inculquant les principes, je la reportai toute à l'étude. [...] À mon père et à moi des choses simples suffisaient ; nous dépensions si peu tous deux, que j'atteignis mes vingt–cinq ans sans savoir que nous étions riches. J'imaginais, sans y songer souvent, que nous avions seulement de quoi vivre, et j'avais pris, près de mon père, des habitudes d'économie telles que je fus presque gêné quand je compris que nous possédions beaucoup plus. J'étais à ce point distrait de ces choses, que ce ne fut même pas après le décès de mon père, dont j'étais unique héritier, que je pris conscience un peu plus nette de ma fortune, mais seulement lors du contrat de mon mariage.[63]

Questa scena, che sembra ricalcare il comportamento che Juliette Rondeaux adotta con il piccolo André nei confronti della loro fortuna,[64] ci restituisce l'immagine di un Michel pienamente immerso in quell'ambiente e in quella morale che sono tipici della grande borghesia di fine Ottocento. Tuttavia alcuni avvenimenti fanno sì che per il personaggio si aprano i cancelli di una strada completamente opposta a quella che era stata la sua vita precedente. La morte del padre, il matrimonio con Marceline e soprattutto il viaggio e la scoperta della calda ed esotica terra d'Africa, gli rivelano una dimensione completamente nuova e seducente, che a piccoli passi lo trascina verso una degradazione che intacca al contempo sia la sua morale che il suo patrimonio. Appare quindi già evidente come quest'opera attinga a piene mani dalla vita dell'autore stesso[65] richiedendo al lettore «un réel effort de discrimination pour séparer le

[62] Pierre Lafille, *Cit*., p. 3.
[63] André Gide, *L'immoraliste*, cit., pp. 598 – 599.
[64] «Ma mère prenait grand soin que rien, dans les dépenses qu'elle faisait pour moi, ne me vînt avertir que notre situation de fortune était sensiblement supérieure à celle des Jardiniers» ; André Gide, *Si le grain ne meurt*, *cit*., p. 133.
[65] Subito dopo la morte della madre nel maggio del 1895, André decide di sposare la cugina materna Madeleine Rondeaux, con cui intratteneva già dal 1882 una relazione platonica, che oscillava tra l'esaltazione religiosa e la complicità intellettuale e che tuttavia era sempre stata ostacolata dalla rigida morale della figura materna. Dopo il matrimonio nell'ottobre dello stesso anno, la coppia passa sette mesi in viaggio di nozze tra Svizzera, Francia e Africa del nord, proprio come avviene per Michel e Marceline. Per una biografia dettagliata di questo periodo anche in

"récit" des "mémoires"» e per «distinguer ce qui appartient à la confession personnelle et au souvenir pur» da «ce qui relève de la transposition et de l'utilisation littéraire».[66]

L'Africa, a cui il narratore di *Paludes* aveva rinunciato e che Ménalque si era limitato solo a cantare, vede finalmente la luce nel viaggio di Michel. Si tratta di una terra calda e soffocante, ma al contempo energica, viva, fervente, ricca di acqua, di sorgenti, di oasi, di piogge e frutti succosi, capace di rinvigorire con la sua primavera anche lo spirito polveroso dell'eroe:

> [...] les tiges semblaient lourdes, molles et gonflées d'eau. Cette terre africaine, dont je ne connaissais pas l'attente, submergée durant de longs jours, à présent s'éveillait de l'hiver, ivre d'eau, éclatante de sèves nouvelles ; elle riait d'un printemps forcené dont je sentais le retentissement et comme le double en moi-même.[67]

Appare sempre più chiaro come l'elemento liquido, acquatico, sia un motivo centrale nella rappresentazione gidiana delle prime opere narrative. Proprio a partire dai viaggi infatti, l'acqua diventa qualcosa di fondamentale e imprescindibile, simbolo della precarietà e del movimento, ma anche della scoperta e del rinvigorimento del fervore vitale dell'uomo *déraciné*. Attraverso l'acqua Ménalque esplora il mondo potendo gustarne i frutti succosi; e sempre attraverso l'acqua anche Michel giunge alla scoperta della libertà assoluta, che – guarda caso – si situa in un paesaggio descritto come quasi liquido, un paesaggio caratterizzato dall'esoticità algerina. L'ambientazione ricca di luoghi umidi, piovosi o cosparsi di ramificazioni acquifere, di laghi, fontane, pozzi e sistemi di irrigazione,[68] richiama abilmente il tema del movimento riportandoci ancora una volta verso la questione della liquidazione del patrimonio fondiario.
La stessa Molnière, la tenuta di famiglia di Michel, ci viene fin da principio evocata come «une grande et très agréable maison, dans un jardin coupé d'eaux vives» capace di ridestare nel personaggio «des souvenirs enchantés»,[69] come una proprietà immersa in una terra «mouillée»,[70] ma che ben presto subirà la degradazione portata dal suo stesso padrone, per poi

---

rapporto all'opera si vedano ad esempio: George D. Painter, *André Gide*, Feltrinelli, Milano, 1969, e Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, Garnier, Paris, 2016.
[66] Pierre Lafille, *Cit.*, p. 4.
[67] André Gide, *L'immoraliste*, cit., p. 619.
[68] *Ibid*., pp. 611,612,615,616,625.
[69] *Ibid*., p. 630
[70] «La Molnière, je vous l'ai dit, est située entre Lisieux et Pont–l'Évêque, dans le pays le plus ombreux, le plus mouillé que je connaisse. De multiples vallonnements, étroits et mollement courbés, aboutissent non loin de la très large vallée d'Auge, qui s'aplanit d'un coup jusqu'à la mer. Nul horizon ; des bois taillis pleins de mystères ; quelques champs, mais des près surtout, des pacages aux molles pentes, dont l'herbe épaisse est deux fois l'an fauchée, où des

essere prosciugata[71] e liquidata, riportando il suo "valore" allo stato che l'eroe più ama e di cui maggiormente può godere.

L'immoralista Michel infatti, a differenza del suo maestro, presenta un'indole per alcuni aspetti estremamente particolare. Egli è da un lato – proprio come Ménalque – un animo profondamente ribelle, tenuto a freno in un primo periodo dalle impalcature della cultura, della religione e della morale borghese, che una volta venuto a contatto con la primitiva terra d'Africa riscopre in sé l'essere originale, affascinato da quella forza primordiale che nella narrazione si trasfigura nel mito dello storico re barbaro Atalarico, simbolo del fervore puro;[72] ma da un altro lato Michel non si presenta come un vero e proprio convertito alla religione dello "spossessamento" – o meglio – della liquidazione patrimoniale a cui fa riferimento Ménalque. Egli infatti sembra mancare di un elemento fondamentale:

> «– Il y a là, reprit–il [Ménalque], un « sens », comme disent les autres, un « sens » qui semble vous manquer, cher Michel.
> – Le « sens moral », peut–être, dis–je en m'efforçant de sourire.
> – Oh ! simplement celui de la propriété.»[73]

L'assenza del "*sens de la propriété,*" che il maestro denuncia in Michel, non è grave di per sé, infatti lo stesso dandy confessa di averne «si peu qu'ici, voyez, rien n'est à [lui]; pas même ou surtout pas le lit où [il se] couche»,[74] ma lo è in quanto «pour quelqu'un qui n'a pas le sens de la propriété» Michel sembra «posséder beaucoup», ed è questo che «c'est grave».[75] Il personaggio conosce poco le sue proprietà e le rendite che ne derivano poiché mai se ne è interessato prima di allora. Quando si reca alla tenuta per la prima volta in qualità di proprietario è il giovane Charles a istruirlo e a metterlo in guardia sulla cattiva gestione che il fattore Bocage – suo padre

---

pommiers nombreux, quand le soleil est bas, joignent leur ombre, où paissent de libres troupeaux ; dans chaque creux, de l'eau, étang, mare ou rivière ; on entend des ruissellements continus.»; *Ibid*., p. 632.

[71] Emblematica a riguardo è la scena dello svuotamento delle vasche per l'acquacultura che si trovano nella tenuta stessa, Cfr, *Ibid.*, p. 635.

[72] « [...] la figure du jeune roi Athalaric était ce qui m'y attirait le plus. J'imaginais cet enfant de quinze ans, sourdement excité par les Goths, se révolter contre sa mère Amalasonthe, regimber contre son éducation latine, rejeter la culture comme un cheval entier fait un harnais gênant, et, préférant la société des Goths impolicés à celle du trop sage et vieux Cassiodore, goûter, quelques années, avec de rudes favoris de son âge, une vie violente, voluptueuse et débridée, pour mourir à dix– huit ans, tout gâté, soûlé de débauches.»; *Ibid*., p. 630.

[73] *Ibid*., pp. 649–650.

[74] *Ibid*., p. 650.

[75] *Ibidem*.

– portava avanti da anni.[76] La sua mancanza non è qualcosa che si può sistemare con l'apprendimento. L'indole del proprietario è innata, originaria, come la *ferveur* stessa. Il possesso è inoltre una responsabilità e lo stesso Charles lo farà presente proprio a Michel quando verrà a scoprire il suo doppio gioco nella faccenda del bracconaggio:

> «Qu'on ait des devoirs envers ce qu'on possède, Monsieur me l'enseignait l'an dernier, mais semble l'avoir oublié. Il faut prendre ces devoirs au sérieux et renoncer à jouer avec... ou alors c'est qu'on ne méritait pas de posséder».[77]

A questo punto Michel non può più ignorare questa sua lacuna incolmabile e non può che abbracciare fino in fondo la via aperta dal maestro delle *Nourritures*, vendendo la tenuta e trasformandola in liquidità:

> «Charles ! – Il a parbleu raison... Oh ! Oh ! Mais si c'est là ce qu'on appelle posséder!... [...] – Tu peux annoncer à ton père que je mets la Morinière en vente».[78]

Adesso non rischierà più di cadere nel gioco del possesso per il quale «on croit que l'on possède, et l'on est possédé»,[79] come aveva fatto tempo prima quando, giocando al proprietario terriero, si era spinto fino a togliere le terre ai fittavoli per gestirle in proprio.[80] Il rischio dato dal possesso – che forse corse anche lo stesso Gide – è qualcosa che, come vedremo, può condurre a rinnegare la propria essenza, a ritornare sui propri passi abbandonando l'ideale d'indipendenza dello spirito.

Gide, per costruire la figura di Michel, ha chiaramente attinto dalla sua biografia. Anche lo scrittore infatti dichiara di difettare – proprio come il suo personaggio – per quel che riguarda il senso della proprietà, giungendo a dichiarare di non averne e spingendosi fino all'odio vero e proprio per la *propriété*:

[76] *Ibid.,* pp. 636 – 637.
[77] *Ibid.,* p. 672.
[78] *Ibidem*.
[79] *Ibid.,* p. 656.
[80] *Ibid.,* p. 641.

> «Je n'ai jamais eu celle [l'âme] d'un possesseur. [...] Le seul mot de propriétaire me parait et ridicule et odieux».[81]

Si capisce quindi come possano essere emblematiche le vendite del patrimonio famigliare e personale che lo scrittore affronterà nella sua vita, a partire da quella fondamentale del castello materno de La Roque–Baignard nel Calvados (1900)[82] fino poi alla vendita della sua villa di Auteuil e di buona parte della sua biblioteca e dei suoi manoscritti nel 1925.[83] Come evidenziano i due episodi sembrerebbe proprio che l'autore voglia applicare alla sua vita quella logica della "dépossession" auspicata dai suoi personaggi, ma il fatto che questi possano essere mescolati e confusi con la sua persona reale lo preoccupa:

> «La figure de Ménalque [...] dans *les Nourritures*, se confondant sur certaines points avec la mienne, elle risque de fausser ma ligne et contrevenir à ce qui reste de plus précieux dans l'ouvrage: l'apologie du dénuement».[84]

Ciò che teme è che questa confusione e le relative accuse di ipocrisia rivolte alla sua persona possano snaturare quello che secondo lui è il centro teorico e morale di queste opere, ossia il distacco dal mondo materiale dei beni e delle ricchezze, a favore di una morale caratterizzata dal puro "dénuement," che affonda le radici della sua filosofia nella religione cristiana e soprattutto nelle sacre scritture, da sempre a lui molto care.

Questa preoccupazione molto probabilmente nasce e si sviluppa dalla coscienza di una certa ambiguità di fondo, a cui egli stesso, proprio come i suoi personaggi, è soggetto.

Per tutta la sua vita Gide oscilla infatti tra più poli, spesso contrapposti, come nel caso dell'ammirazione per l'abnegazione puritana (che si identifica con il risparmio e con l'economia in senso lato) e la ribellione a questa stessa ideologia, che si manifesta invece con la liquidazione dei beni immobili e con la prodigalità. Questo pendolo tra l'accumulo e il consumo, tra la conservazione e la distruzione è infatti un tratto che emerge prepotentemente in

---

[81] André Gide, *Jeunesse* in *Souvenirs et Voyages*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2001, p. 721; citato anche da David A. Steel, *Le prodigue chez Gide: essai de critique économique de l'acte gratuit* in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n. 2, 1970, p. 213 ; e da Ryo Morii, *André Gide une Œuvre à l'épreuve de l'économie*, Garnier, Paris, 2017, p. 35.

[82] L'episodio è raccontato anche in *Si le grain ne meurt*, dove Gide ammette di essersi rifatto proprio a La Roque per creare la Molnière. Cfr. André Gide, *Si le grain ne meurt* in *Souvenirs et Voyages*, cit., pp. 121–122.

[83] Cfr. David A. Steel, *Le prodigue chez Gide: essai de critique économique de l'acte gratuit,* cit., p. 213.

[84] André Gide, *Journal* II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1997, p. 449, per quanto riguarda Michel, Gide ribadisce questo timore nella *Préface* de *L' Immoraliste* dove confessa che: «pour un peu l'on voulait me confondre avec lui». André Gide, *L'immoraliste*, cit., p. 591.

quasi tutte le sue opere narrative, oltre che nelle scritture private, ed è sicuramente speculare, da una parte, al senso di colpa e all'orrore per il suo status di ricco borghese, e dall'altra alla volontà di goderne appieno. Gide è quindi conscio che questo suo atteggiamento rischia di disorientare il lettore o di farlo apparire come un ipocrita e ciò lo inquieta profondamente. Un elemento esemplare che ben illustra questa situazione è dato dall'ambiguità con cui i personaggi gidiani concepiscono il lusso.

Il comportamento che Michel manifesta più volte a riguardo è quello che potremmo definire con l'ossimoro orrore-piacere, ossia un godimento castigato dalla riflessione morale che egli spiega apertamente durante il viaggio in Svizzera con la moglie, in cui dichiara riferendosi alle spese di soggiorno: «Rien ne me paraît assez beau ni trop cher». Infatti, durante la selezione della camera in cui lui e Marceline avrebbero soggiornato la scelta cade naturalmente su quella più cara con il commento:

> «l'appartement est hors de prix, mais que m'importe! [...] Je pense qu'un complet changement de fortune doit éduquer autant qu'un complet changement de santé...». [85]

Al fine di giustificare la folle spesa il personaggio si nasconde dietro alla precaria salute della moglie confessando infine – ipocritamente – quel conflitto di sensazioni:

> «Marceline, elle, a besoin de luxe ; elle est faible... ah ! Pour elle je veux dépenser tant e tant que... [...] je prenais tout à la fois l'horreur et le goût de ce luxe. J'y lavais, j'y baignais ma sensualité, puis la souhaitais vagabonde».[86]

Il lusso bagna le proprie radici nella sensualità, nella parte più profonda del personaggio medesimo, e allo stesso tempo provoca in lui anche sofferenza, orrore. A suscitare questo sentimento contrastante è infatti sempre la stessa morale, qui richiamata dall'ambientazione, dalla Svizzera puritana, terra della tranquillità e del risparmio, che diventerà in effetti il paese delle banche, in cui l'«honnêteté [...] transpire là–bas des murs et des visages», *les visages* del suo popolo: l'«Honnête peuple suisse! [...] Sans crimes, sans histoire, sans littérature, sans arts, [...] unrobuste rosier, sans épines ni fleurs»;[87] una terra che impedisce a Michel – con il suo influsso – di essere fino in fondo sé stesso. Questo luogo sembrerebbe infatti che con i suoi

[85] *Ibid.,* p. 676
[86] *Ibidem.*
[87] *Ibid.,* p. 677.

vincoli, con la sua tranquillità forzata rappresenti la culla della sterilità, la palude in cui non germoglia nessuno dei frutti più preziosi dell'uomo, quali la letteratura e le altre arti.[88]

Un altro episodio emblematico in cui questa forza contrastante prende vita, sviluppandosi in maniera ancora più approfondita, è quello in cui Michel si dedica a spese folli e ingiustificate: affitta una casa costosa, si circonda di oggetti lussuosi (stoffe pregiate, ninnoli, mobili ricercati) con la volontà di «tout protéger» di «mettre tout sous clef pour moi seul»,[89] così che gli altri non possano consumarle con il loro tocco degradante, capace di farvi perdere immediatamente ogni valore ai suoi occhi:

> « Meubles, étoffes, estampes, à la première tache perdaient pour moi toute valeur ; choses tachées, choses atteintes de maladie et comme désignées par la mort».[90]

A questa volontà di conservazione, che evidenzia un profondo egoismo, oltre che una chiara filiazione dalla stessa morale borghese (mettere sottochiave per tesaurizzare), fa eco un atteggiamento completamente opposto, che sembra dettato invece da una travolgente volontà di degradare ogni cosa, fino a rinnegarne qualsiasi possesso, come accade nell'episodio sopra accennato del bracconaggio a La Mornière, di cui lo stesso Michel si rende complice.
Nel terzo capitolo della seconda parte del libro vediamo quindi il giovane tuttofare Bute informare il padrone che nei suoi boschi si tendono trappole e si «*braconne*» a sua insaputa. A fare ciò è proprio uno dei figli del fattore, il giovane Alcide. Michel si fa quindi indicare da Bute i luoghi in cui il giovane posiziona le trappole e, aiutato dallo stesso garzone, decide di tendere una trappola ad Alcide. Tuttavia, quello che succede dopo non è esattamente ciò che ci si aspetterebbe da un proprietario terriero che scopre di essere derubato dai suoi contadini:

> « [Bute] me montra, dans tel creux, des collets tendus par Alcide, puis m'enseigna tel endroit de la haie où je pouvais être à peu près sûr de le surprendre. C'était, sur le haut d'un talus, un étroit pertuis dans la haie qui formait lisière, et par lequel Alcide avait accoutumé de se glisser vers

[88] Nei *Faux-Monnayeurs* anche a Bernard ed Édouard la Svizzera farà una pessima impressione, salvo infine rivalutarla proprio per il suo paesaggio naturale, per le sue caratteristiche di luogo appartato da tutto, quasi come fosse terra neutra, sterile: «Eh bien mon vieux, je ne dirai plus de mal de la Suisse: quand on est là-haut, qu'on a perdu de vue toute culture, toute végétation, tout ce qui rappelle l'avarice et la sottise des hommes, on a envie de chanter, de rire, de pleurer, de voler, de piquer une tête en plein ciel ou de se jeter à genoux». André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, in Romans et Récits II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 302.
[89] André Gide, *L'immoraliste*, cit., pp. 651–652.
[90] *Ibidem*.

six heures. Là, Bute et moi, fort amusés, nous tendîmes un fil de cuivre, très joliment dissimulé. Puis, m'ayant fait jurer que je ne le dénoncerais pas, Bute partit, ne voulant pas se compromettre. Je me couchai contre le revers du talus ; j'attendis.

Et trois soirs j'attendis en vain. Je commençai à croire que Bute m'avait joué. Le quatrième soir enfin, j'entends un très léger pas approcher. Mon cœur bat et j'apprends soudain l'affreuse volupté de celui qui braconne. Le collet est si bien posé qu'Alcide y vient donner tout droit. Je le vois brusquement s'étaler, la cheville prise. Il veut se sauver ; retombe, et se débat comme un gibier. Mais déjà je le tiens. C'est un méchant galopin, à l'œil vert, aux

cheveux filasse, à l'expression chafouine. Il me lance des coups de pied ; puis, immobilisé, tâche de mordre, et comme il n'y peut parvenir commence à me jeter au nez les plus extraordinaires injures que j'aie jusqu'alors entendues. À la fin, je n'y puis plus tenir ; j'éclate de rire». [91]

Una volta catturato il malandrino la situazione da tesa diventa comica e Michel si lascia andare ad un profondo riso liberatorio. Terminato il paradossale battibecco tra i due, ciò che il padrone chiede a Alcide non sono delle scuse, ma piuttosto di insegnargli a tendere quelle stesse trappole:

«– Vous n'sauriez pas si bien. Montrez–moi voir comment que vous faites. – Apprends–moi».

Una volta mostratagli la tecnica ciò che segue risulta ancora più assurdo:

«Ce soir, je ne rentrai que bien tard pour dîner, et comme on ne savait où j'étais, Marceline était inquiète. Je ne lui racontai pourtant pas que j'avais posé six collets et que, loin de gronder Alcide, je lui avais donné dix sous».[92]

Michel invece di punire il servitore sorpreso a rubare sulla sua terra gli dona addirittura dei soldi! E questo dopo essersi fatto insegnare l'arte del bracconaggio. Continuando a leggere, la scena arriva poi all'inverosimile:

«Le lendemain, allant relever ces collets avec lui, j'eus l'amusement de trouver deux lapins pris aux pièges ; naturellement je les lui laissai. La chasse n'était pas encore ouverte. Que devenait donc ce gibier, qu'on ne pouvait montrer sans se commettre ? C'est ce qu'Alcide se refusait à

[91] *Ibid.,* pp. 667–668.
[92] *Ibid.,* p. 668.

> m'avouer. Enfin j'appris, par Bute encore, que Heurtevent était un maître recéleur, et qu'entre Alcide et lui le plus jeune des fils commissionnait. [...] Avec quelle passion je braconnai!»[93]

Adesso è il padrone stesso a cacciare di frodo nella sua tenuta, lasciando infine le prede catturate al suo complice per venderle a Heurtevent, il losco commerciante di legname che si scopre essere anche un ricettatore. Michel diventa quindi complice del depauperamento delle sue stesse terre e quindi della degradazione dei suoi beni.[94]

Per spiegare quest'ambiguità di fondo del personaggio dobbiamo quindi tenere presente che la storia dell'*Immoraliste* è il racconto di un cambiamento, la storia di una trasformazione, la trasformazione che un ragazzo nato e vissuto sotto le *contraintes* della morale borghese compie dopo l'incontro con l'energia primordiale, scoperta in Africa e rafforzata dalla testimonianza di un *maître* d'eccezione qual è Ménalque. Quello che viene messo in scena in questo testo è quindi il percorso di vita che Michel compie degradando sé stesso e le sue proprietà per diventare *immoraliste* appunto, e per ergersi contro quella morale che lo ha soffocato fin dalla nascita. Ma questo processo di formazione non si interrompe con la liquidazione dei beni paterni, né con il viaggio. Per essere liberi bisogna non possedere nulla, bisogna essere come quell'invidiato maestro di vita:

> «Que Ménalque est heureux [...] qui n'a rien! Moi c'est parce que je veux conserver que je souffre».[95]

La liquidazione quindi non è sufficiente in quanto – come già detto – non elimina completamente il possesso ma lo trasforma semplicemente. Per eliminare quest'ultimo bisogna

---

[93] *Ibidem*.

[94] Prima di essere scoperto da Charles tuttavia Michel avrà modo anche di farsi truffare ulteriormente da Alcide e Bute, che — non contenti di cacciare di frodo con la complicità del padrone — fingeranno col fattore di aver sventato loro stessi alcuni atti di bracconaggio, ricevendo come ricompensa cinque soldi e chiedendone poi a Michel altri cento per comprare i lacci necessari a rimettere le trappole: «Le sixième soir de braconnage, nous ne retrouvâmes plus que deux collets sur douze ; une rafle avait été faite pendant le jour. Bute me demanda cent sous pour racheter du fil de cuivre, le fil de fer ne valant rien. Le lendemain, j'eus le plaisir de voir mes dix collets chez Bocage, et je dus approuver son zèle. Le plus fort, c'est que, l'an passé, j'avais inconsidérément promis dix sous pour chaque collet saisi ; j'en dus donner cent à Bocage. Cependant, avec ses cent sous, Bute rachète du fil de cuivre. Quatre jours après, même histoire ; dix nouveaux collets sont saisis. C'est de nouveau cent sous à Bute ; de nouveau cent sous à Bocage. Et comme je le félicite : – Ce n'est pas moi, dit–il, qu'il faut féliciter. C'est Alcide. – Bah ! – Trop d'étonnement peut nous perdre ; je me contiens. – Oui, continue Bocage ; que voulez–vous, Monsieur, je me fais vieux, et suis trop requis par la ferme. Le petit court les bois pour moi ; il les connaît ; il est malin, et il sait mieux que moi où chercher et trouver les pièges. – Je le crois sans effort, Bocage. – Alors, sur les dix sous que Monsieur donne, je lui laisse cinq sous par piège. – Certainement il les mérite. Parbleu!»; *Ibid*., p. 670.

[95] *Ibid*., p. 652.

infatti rivolgersi verso altri procedimenti, che possano donarci la libertà del *dénuement*, libertà che Gide vuole esaltare. E tra questi procedimenti vi è proprio la degradazione del capitale personale in senso lato, che – come vedremo più avanti – può essere di natura fisica e quindi reale, oppure simbolico/morale.

Tornando alla storia di Michel infatti possiamo notare che il suo processo formativo non termina con la vendita della Molnière e con il viaggio verso l'Africa. Il giovane possiede ancora troppo, possiede molto di più di ciò che ad esempio possiede il libero e invidiato *maître* delle *Nourritures*. Nel colloquio con Ménalque infatti, oltre alle tenute e alle ricchezze ereditate, ciò che viene biasimato a Michel è il fatto di avere una famiglia:

> «[...] Vous êtes marié. N'attendez–vous pas un enfant?».[96]

Ancora una volta il *foyer* domestico è disprezzato e visto come un ostacolo, come un limite allo sviluppo dell'individuo. La prossima tappa verso la liberazione dovrà quindi assolutamente passare attraverso l'alienazione della moglie e del figlio. Non a caso Marceline è colei che tiene e verifica tutti i conti in famiglia[97] ed è anche – come confessa Michel – l'unico debole ostacolo alle sue spese folli:

> « Marceline put s'inquiéter quelque peu, non point seulement du loyer plus élevé, mais aussi de toutes les dépenses auxquelles nous allions nous laisser entraîner».[98]

La moglie incarna quindi ancora di più quella morale della conservazione e dell'attaccamento alla ricchezza che tengono imprigionato Michel nel suo passato, impedendogli di volgersi verso il futuro.[99] Egli infatti si trova ancora in bilico tra due realtà, tra l'avventura del viaggio liberatorio e l'orrore per il provvisorio, costruito attorno a quella stabilità che a un certo punto proprio lui si sforza di riconquistare, rimanendo ancorato ai pilastri borghesi del lavoro, della famiglia e della religione:

> «À toutes ses craintes j'opposais une factice horreur du provisoire ; je me forçais moi–même d'y croire et l'exagérais à dessein. Certainement les divers frais d'installation excéderaient nos

[96] *Ibid.*, p. 650.
[97] *Ibid.*, p. 638.
[98] *Ibid.*, p. 643.
[99] Nella biografia di Gide le figure femminili hanno svolto esattamente questi stesso ruolo "detentivo," basti pensare alle ingerenze esercitate su di lui prima dalla madre e poi dalla moglie.

> revenus cette année, mais notre fortune déjà belle devait s'embellir encore ; je comptais pour cela sur mon cours, sur la publication de mon livre et même, avec quelle folie ! sur les nouveaux rendements de mes fermes. [...] je me liais d'autant plus, et prétendant supprimer du même coup toute humeur vagabonde que je pouvais sentir, ou craindre de sentir en moi».[100]

Marcelin risulta quindi essere l'ancora che lo tiene saldo e stabile in un mare che promette tempesta, oltre a rappresentare anche un'immagine speculare della Molnière, poiché proprio come la tenuta andrà incontro a un progressivo degrado venendo consumata da un misterioso morbo, che ne prosciuga ogni energia vitale.

Con lo scorrere delle pagine e con l'avanzare della trasformazione di Michel, la bella ragazza dalla figura quasi mariana comincia a deperire, a consumarsi piano piano, diventando giorno dopo giorno sempre più «affreusement pâle et [...] fatiguée».[101] Presto la febbre (trasfigurazione della *ferveur* che comincia a infuocare l'animo di Michel) inizia a bruciarne le carni fino a farle perdere il bambino che portava in grembo.[102] L'erosione del corpo di Marceline si trascina lungo le pagine, accentuando nel lettore la percezione del lento sgretolamento della figura, che – come un pendolo – alterna gravi attacchi tubercolotici a illusori miglioramenti, fino a quando il medico consiglierà al marito di portarla a respirare l'aria pulita delle Alpi. Ma il viaggio invece che portare i miglioramenti sperati non fa che peggiorare lo stato sempre più precario della donna, che nell'illusione di trovare una cura – prima nella mite primavera italiana, poi nel caldo africano – continua a spostarsi, peggiorando a ogni tappa: Firenze, Roma, Napoli, Sorrento, Siracusa, Palermo, fino ad approdare ancora una volta su quella fervente terra d'Africa cara al marito. Sbarcati a Tunisi il viaggio continua verso El Kantara per poi giungere a Biskra, la città quasi magica in cui Michel aveva assaporato – anni addietro – i primi piaceri del vizio e della carne.

Oramai di Marceline non rimane che un'esile figura semi trasparente e mentre il neo-immoralista va in cerca di quei ragazzini che un tempo avevano solleticato i suoi sensi, gli ultimi aliti di vita in lei vengono portati via da uno «siroco aride [...] tout chargé de sable».[103]

---

[100] *Ibid.,* pp. 643 – 644.

[101] *Ibid.,* p. 652. É interessante notare come la "funzione" di Marceline sia – da questo punto di vista – quasi speculare a quella che ricopre il ritratto di Dorian Gray nell'omonimo romanzo del maestro e amico Oscar Wilde. Come il dipinto, ella imbruttisce e si consuma nel corpo per ogni amoralità commessa dal marito che invece rimane – proprio come Dorian – sempre "fresco" e carico di energie.

[102] *Ibid.,* p. 658.

[103] *Ibid.,* p. 688.

Al suo ritorno Michel non potrà che trovarla in un bagno di sangue, oramai stremata, pronta a lasciar spazio alla sua nuova vita,[104] culmine di una ricerca che gli ha mostrato la sua vera essenza, il suo reale valore:

> «Est-ce que je ne m'arrêterai pas ? – J'ai cherché, j'ai trouvé ce qui fait ma valeur : une espèce d'entêtement dans le pire».[105]

[104] *Ibid.,* p. 689.
[105] *Ibid.,* p. *686.*

1.2. L'archetipo del figliol prodigo e la nozione di valore

L'eroe dell'*Immoraliste* rimane fino alla fine un personaggio scisso fra quelle che potremmo definire due economie: l'economia borghese, votata al sacrificio e alla conservazione del capitale e l'economia del piacere votata al godimento e alla prodigalità. Oltre che fra due economie, Michel si trova scisso fra due ideali: quello della stabilità e dell'equilibrio (offerto dalla morale famigliare) e quello della rivolta, che emerge dal profondo della sua anima. È proprio la prodigalità consumatrice che lo porta alla distruzione totale, punto più estremo a cui il personaggio giunge. Come già accennato si tratta di un elemento essenziale nell'ottica economica di Gide, poiché si pone come tappa successiva alla trasformazione del patrimonio in liquidità. La prodigalità si struttura inoltre attorno a una figura che potremmo definire archetipica della produzione di questo scrittore, ossia quella del figliol prodigo.
Gide infatti, a partire da Michel, darà vita a tutta una serie di personaggi, che saranno costruiti su questa immagine di derivazione biblica, che – nelle sue mani – viene caricata di significati talvolta nuovi e contrastanti. Come vedremo più avanti, il Lafcadio delle *Caves*, il Bernard dei *Faux-Monnayeurs*, così come ad esempio anche la Isabelle dell'omonimo romanzo, assumeranno i tratti caratteristici della figura raccontata da Luca nel suo vangelo. Si capisce quindi come il brevissimo racconto, scritto in circa quindici giorni e pubblicato nel 1907, spesso ignorato o lasciato in secondo piano dalla critica, ricopra invece un posto fondamentale per comprendere pienamente lo sviluppo del pensiero e della produzione letteraria dello scrittore.

Per l'elaborazione di quest'opera l'autore si ispira naturalmente alla parabola raccontata nel vangelo di Luca (XV, II–32) e almeno per quel che riguarda la prima parte ne segue ordinatamente il testo, per poi distaccarsene progressivamente. Dobbiamo tenere presente che questo racconto vede la luce in un momento particolare della vita dello scrittore. Tormentato dalla sterilità artistica e psicologica, dovuta alla difficile e tumultuosa stesura de *La Porte étroite*, Gide si trova a fronteggiare le continue pressioni di Jammes e soprattutto di Claudel, che vorrebbero farlo convertire al cattolicesimo, sfruttando le debolezze di un momento in cui le sue convinzioni religiose appaiono sempre più labili. Imprigionato in un'atmosfera che ci riporta ancora una volta a quella soffocante di *Paludes*, la preoccupazione dello scrittore rimane quella di proteggere la sua indipendenza, fuggendo ancora una volta le costrizioni provenienti dai versanti più svariati e cercando tuttavia di trovare un equilibrio – anche se pur sempre

precario – tra l'ordine e la libertà, tra l'attaccamento alle persone che ama e la ribellione a quelle *contreintes* morali e religiose che dall'infanzia lo hanno imprigionato.

A metà tra il trattato e il dialogo di tradizione filosofica, il testo si suddivide in tre parti costituite all'inizio da un brevissimo racconto introduttivo, in cui lo stile e la lingua nella loro precisione e semplicità danno un senso profondo di solennità, immergendo il lettore nella storia. Successivamente vengono inserite due cosiddette *réprimandes* (quella del padre e quella del *frère aîné*) seguite poi dai due dialoghi: quello con la madre e quello con il *frère puîné*. Proprio in quest'ultima parte dialogica si trovano le novità più importanti che lo scrittore introduce rispetto all'originale. L'invenzione del personaggio della madre e del fratello minore, chiara manifestazione della volontà dell'autore di dare un'interpretazione propria al racconto biblico, introduce l'elemento polifonico (derivato molto probabilmente dall'appassionata lettura di Dostoievskij)[106] che sarà fondamentale per il futuro sviluppo romanzesco della sua opera. Questa volontà di donare una parte di sé al racconto originale, di farlo portatore di un'istanza più umana e personale, non mancò tuttavia di suscitare le critiche e l'irritazione dei due amici che ne erano, almeno originariamente, i destinatari privilegiati.[107] Come sottolinea d'altronde Germaine Brée, non bisogna ridurre tutta l'interpretazione del testo alla, sia pur fondamentale, tematica religiosa: la casa paterna a cui il figliol prodigo fa ritorno non rappresenta solamente la chiesa, ma piuttosto: «tous les systemes, tout l'ensemble des édifices intellectuels [...] que l'homme construit aux confins du désert, au bord de l'inconnu où il est situé».[108]

La casa paterna, centro del racconto, è quindi un filo rosso che unisce famiglia, società e religione, non limitandosi più a ricoprire il ruolo di mera immagine allegorica dell'istituzione religiosa nelle sue varie sfaccettature.

I temi che vengono affrontati, già delineati nelle pagine introduttive, riguardano quindi ancora una volta la ricerca del *dénuement* e dell'evasione dallo spazio chiuso e claustrofobico delle mura domestiche. Anche il fervore, allo stesso tempo perduto e ritrovato, e il ritorno alla

[106] Gide è stato uno dei più precoci e attenti lettori di Dostoevskij in Francia, come dimostrato dalla serie di articoli scritti nel 1908 e dal ciclo di conferenze apparse su la *Revue hebdomadaire* nel 1923 e poi raccolte in volume (con aggiunte e modifiche) per Plon nello stesso anno. L'insegnamento di Dostoevskij è per lo scrittore un momento fondamentale, in particolare per il percorso che lo porterà finalmente al romanzo vero e proprio. Gide fu inoltre uno dei promotori più importanti dell'opera dello scrittore russo in Francia, paese in cui non godeva di una grande popolarità a discapito di altri suoi connazionali quali Tolstoj e Turgenev. Cfr. Moutote Daniel, *Dostoevskij et Gide* in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, année 76, n. 5, 1976, pp. 768–793.

[107] Cfr. La lettera di Jammes a Gide del giugno 1907 in André Gide, Francis Jammes, *Correspondance (1893 – 1938)*, Gallimard, Paris, 1948, pp. 248–249; e la lettera di Claudel a Gide del 3 marzo 1908 in André Gide, Paul Claudel, *Correspondance (1899–1926)*, Gallimard, Paris, 1949, pp. 83–85.

[108] Germaine Brée, *Cit*., p. 191.

dimensione intima dell'universo famigliare con la sua morale da riconquistare a fatica, riappaiono accostati al rimorso per la conseguente felicità mancata, che avevamo già incontrato alla fine della storia dell'*Immoraliste*.

Il figliol prodigo, anch'egli atavico discepolo di Ménalque, è colui che «au prix de tous [ses] biens [...] [à] acheté la ferveur». Viaggiatore instancabile questo personaggio, durante il suo cammino, ha «connu l'amour qui consume», e – fedele solo a quell'amore e a quella «flamme» – ha deciso di abbracciare il *dénuement* disprezzando tutti quei «mercenaires» rimasti per denaro a servizio del padre. Questo giovane figlio di mercante «riche entre tous» è inoltre l'archetipo del personaggio votato alla liquidità e quindi alla disponibilità immediata della propria ricchezza. Egli, viaggiatore instancabile per vocazione, ha «emporté tout ce qu'il [à] pu de ses richesses» tralasciando tutti quei beni, dono ed eredità paterna, che per loro natura non potevano essere spostati (come la stessa casa di famiglia). Per tali beni tuttavia il prodigo continua a non manifestare alcun interesse di tipo economico, se non nella prospettiva di poterli liquidare a loro volta:

> «Que m'importent les biens qu'on ne peut emporter avec soi?»[109]

Eroe della liquidità, il figliol prodigo si lega inscindibilmente all'ideale della trasformazione, del perpetuo divenire e del mutamento economico. Egli infatti ha «changé» l'oro della sua eredità «en plaisirs», i buoni «préceptes [de son père] en fantaisie», la «chasteté» della morale cattolica «en poésie» e «l'austérité» della morale borghese tradizionale «en désirs».[110] Queste trasformazioni, il cui esito non poteva che essere la dissipazione e il consumo sfrenato, non potevano che condurlo a loro volta su una strada tortuosa, flagellata dalla fame, dalla stanchezza e dalla sete. Si tratta della strada della povertà, della miseria momentanea, per la quale dovrà infine confessare «qu'il n'a pas trouvé le bonheur, ni même su prolonger bien longtemps cette ivresse qu'à défaut de bonheur il cherchait».[111] Tuttavia, qualcosa di prezioso il figliol prodigo è riuscito a riportarlo dal suo viaggio. Alla domanda, al contempo bonaria e accusatoria del padre: «que t'est–il resté [de cette aventure]»? egli prontamente risponde: «le souvenir de ces plaisirs».[112] I piaceri assaporati nella prodigalità estrema vissuta durante il viaggio ai confini del

[109] André Gide, *Le retour de l'enfant prodigue*, cit., p. 782.
[110] *Ibidem*.
[111] *Ibid.*, p. 780.
[112] *Ibid.*, p. 782.

mondo rivivono come dei veri e propri tesori nel ricordo, ricordo che il maestro ideale del figliol prodigo – Ménalque – aveva disprezzato nelle pagine dell'*Immoraliste*. Il cantore delle *Nourritures* infatti aveva criticato questo processo formato da «Regrets, remords [et] repentirs», in quanto legato alla dimensione del passato e delle «joies de naguère, vues de dos», quindi potenzialmente inutile se non pericoloso per la realizzazione del futuro.[113] Per il giovane sconfitto e costretto a tornare in quella casa accogliente ma al contempo troppo piccola e dall'aria soffocante, il ricordo diventa l'unica ricchezza ancora disponibile, l'unico tesoro che ha potuto riportare a casa, un tesoro interiore di cui avrò modo di parlare approfonditamente analizzando l'opera di Proust. Per il momento, ciò che è necessario valorizzare di quest'ottica è il fatto che essa presenta una visione particolare della nozione di valore, nozione che, nella sua ambiguità e pluralità di campi di utilizzo, rappresenta una tappa fondamentale per la nostra riflessione. Per il nuovo eroe modernista infatti il concetto di valore si lega sempre più a una dimensione immateriale e strettamente personale. Il valore più evocato da questi personaggi è quello intimo, quello che si lega alla profondità dell'io, e che secondo lo stesso Ménalque si riduce a ciò che di più raro, di unico, si conserva nell'animo umano:

> «Ce que l'on sent en soi de diffèrent, c'est précisément ce que l'on possède de rare, ce qui fait à chacun sa valeur [...]»[114]

Questa accezione più strettamente immateriale del concetto di valore sembra quindi assoggettarsi alle leggi economiche, apparendo come un qualcosa di mosso e regolato dagli stessi meccanismi che regolano il mondo del commercio e dell'economia.
Con le sue parole infatti il personaggio non fa altro che applicare una delle leggi di mercato più antiche e banali alla dimensione immateriale dell'essere: ossia il fatto che, se un bene è per natura scarsamente disponibile, esso raggiungerà ipoteticamente sul mercato una quotazione più elevata, proprio come accade per i metalli preziosi o per le gemme. Questa legge del valore, inserita in una dimensione più propriamente sociologica, si scontra con la tendenza delle società moderne all'omologazione e all'imitazione, motivo per il quale il nostro Ménalque si scaglia ferocemente proprio contro quella morale borghese propria della sua epoca:

> «c'est là que l'on tâche de supprimer [toute valeur]. On imite. Et on prétend aimer la vie!».[115]

[113] Cfr. André Gide, *L'immoraliste,* cit., p. 657 e 664.
[114] *Ibid*., p. 653.

Una morale questa, che tende a sopprimere il valore individuale, sacrificato sull'altare della coesione sociale o dell'esaltazione della patria, che si scontra pesantemente con questa idea di valore estesa alla dimensione interiore.

Non ci stupisce quindi che ciò che il figliol prodigo teme al suo ritorno a casa, sia proprio una svalutazione del *moi*, svalutazione a cui tuttavia dovrà necessariamente sottomettersi per poter tornare a far parte di quella famiglia, che pretende l'omologazione alle leggi morali che la dirigono e la proteggono.

«Mon seul soin désormais c'est de ressembler à vous tous», dichiara l'eroe rassegnato alla madre, madre che diventa il simbolo dell'amore e della comprensione affettuosa, ma che tuttavia non è in grado di capire che «rien n'est plus fatigant que de réaliser sa dissemblance».[116]

La rinuncia alla propria individualità, a ciò che ci rende unici e quindi preziosi, assume in questo caso le sembianze di una svalutazione che intacca il capitale disponibile più importante, quel capitale che Morii chiama *le capitale du moi*.

Quel valore che Michel cercava e identificava alla fine del racconto in un'«espèce d'entêtement dans le pire»,[117] in realtà altro non è che la ricerca di sé medesimo in quanto essere unico, ed è questo che il figliol prodigo cerca di dimostrare al suo ritorno:

> «Je ne cherchais pas le bonheur [...] Je cherchais... qui j'étais».[118]

Questa ricerca dell'individualità e della dimensione interiore è quindi il sintomo di un mutamento nella concezione stessa del valore anche nella sua prospettiva più propriamente economica e non solo morale, in quanto – come osservato dallo stesso Morii – la dimensione del *moi* viene vista in Gide come un capitale che può essere tesaurizzato, scambiato, venduto, svalutato o dilapidato.[119] Si tratterebbe quindi di un vero e proprio "*Moi-Fortune*" la cui disponibilità seguirebbe le stesse leggi riservate agli oggetti materiali, dotati di un valore economico.

---

[115] *Ibidem*.
[116] André Gide, *Le retour de l'enfant prodigue*, cit., p.787.
[117] André Gide, *L'Immoraliste,* cit., p. 686.
[118] *Ibidem*.
[119] Cfr. Ryo Morii, *Cit*., pp. 84–85.

Dal mutamento della prospettiva del termine valore assistiamo quindi anche a un cambiamento della figura del personaggio. Il nuovo personaggio di cui abbiamo detto che il figliol prodigo è sicuramente l'archetipo, si oppone infatti a quello visto nell'ottica di molti dei romanzieri della stagione letteraria precedente, ottica che nel racconto gidiano può essere facilmente riassunta dalla figura del *frère aîné*.

Il fratello maggiore, con il suo dogmatismo radicato, è il guardiano dell'ordine e dello *status quo* e quindi il campione della vecchia morale borghese: sottomesso totalmente alle antiche impalcature della società umana occidentale. Egli infatti nel dialogo con il prodigo risponde con frasi nette e sicure, sintomo di certezze effimere e dogmatiche, rimproverando al fratello più giovane di aver abbandonato la retta via per mera vanità e orgoglio:

> « – Mon frère, nous ne nous ressemblons pas [...].
> – C'est ta faute.
> – Pourquoi la mienne ?
> – Parce que moi je suis dans l'ordre ; tout ce qui s'en distingue est fruit ou semence d'orgueil.
> – Ne puis-je avoir de distinctif que des défauts ?
> – N'appelle qualité que ce qui te ramène à l'ordre, et tout le reste, réduis-le».[120]

Il fratello rappresenta in breve la voce dell'autorità, la voce di chi impone regole e valori, di chi è pronto a condannare chiunque non si conformi alla massa cercando invece di distinguersi:

> «c'est te l'imposer que je voudrais».[121]

Oltre che guardiano dell'ordine, egli è anche, o forse dovremmo dire di conseguenza, il custode di quella fortuna solida (fatta principalmente di beni fondiari) che il prodigo non ha potuto portare con sé nel suo viaggio. Questi beni, di cui il giovane domanda al fratello, lo interessano solamente nella speranza di una possibile trasformazione futura in disponibilità personale e portativa:

> « – Je sais que tu m'as gardé des richesses».

[120] André Gide, *Le retour de l'enfant prodigue*, cit., pp. 783–784.
[121] *Ibid.*, p. 784.

«– Ceux de tes biens que tu n'as pas dilapidés, c'est–à–dire cette part qui nous est commune, à nous tous: les biens fonciers».[122]

Tali risorse immobili rappresentano quindi anche la parte di ricchezza comune a tutta la famiglia. Si tratta infatti non di beni personali posti nella disponibilità del singolo, ma di ricchezze che, in un certo modo, ricoprono lo stesso ruolo che riveste il capitale sociale nella logica economico-aziendale; ed è proprio per questo motivo che il prodigo non li ha potuti portare con sé in passato come «cette part de dons personnels [...] [qui] fit [sa] perte» nella corsa distruttiva mossa dal fervore. I beni immobili, il capitale comune, rappresentano quindi il pilastro della sicurezza borghese, che adesso – proprio grazie al fratello maggiore – «[il va] retrouver intact».[123]

Per il prodigo tuttavia, questo capitale, di cui il fratello riveste il ruolo di nume tutelare, non è che un peso, un ulteriore elemento posto a ricordargli la sua sconfitta e la sua nuova condizione di sottomesso. Ora che si trova a essere nuovamente parte di una collettività organizzata (che ne ridimensiona la vera ricchezza, ossia l'individualità) egli si sente oppresso da tutta una serie di pesi che gli schiacciano la testa impedendogli di volgere lo sguardo al futuro.
La famiglia, quale insieme di individui legati da un vincolo non ideologico ma di sangue, tende chiaramente al contempo a omologare e gerarchizzare i rapporti tra i suoi membri; non stupisce quindi che il giovane si rivolga al fratello a metà fra lo sconfortato e l'irritato, chiedendo: «Ne posséde-je donc plus rien en propre?».[124] Queste parole sono dettate dal permanere di quella scintilla, di quella fiamma della ribellione, che in passato lo ha condotto negli angoli più remoti del mondo. *L'enfant prodigue* infatti «aspire à se soumettre certes, mais sans oublier la révolte du passé»[125] che rimane custodita come un tesoro, sotto forma di ricordi, in quel "forziere" che è la memoria.

Con questo racconto Gide vuole quindi mettere in scena le reticenze e gli slanci avventurosi dello spirito nella loro conflittualità interiorizzata. Lo scrittore non è infatti «miraculeusement sorti de ses contradictions» ma ha solamente «trouvé le moyen de les exprimer».[126] Egli è

[122] *Ibid*., p. 785.
[123] *Ibid*., p. 786.
[124] *Ibid*., p. 785.
[125] Jean Claude, *Notice* sur *Le Retour de l'enfant prodigue* in André Gide, *Romans et Récits*, cit., p. 1410.
[126] Pierre Masson, *Le Retour de l'enfant prodigue : Problèmes de création et d'interprétation* in *Bulletin des amis d'André Gide*, n.41, Lyon, 1979, p. 45.

dunque ancora tormentato da quel conflitto interiore che oppone la sua origine borghese puritana alla voglia di ribellione e all'etica del *dénuement.* Gide nel suo *Journal* confessa infatti come il testo sia un chiaro frutto di questo atteggiamento:

> «J'élabore un Enfant prodigue, où je tache à mettre en dialogue les réticences et les élans de mon esprit».[127]

Non possiamo quindi dubitare che la voce dell'autore e quella del figliol prodigo all'interno del racconto si confondono e che «la parabole évangélique joue ici le rôle d'un miroir dans lequel Gide se regarde pour ne pas s'y reconnaître, ou plutôt devant lequel, prenant conscience de ce qu'il est sur le point de devenir, il s'empresse de changer d'attitude».[128]
Il vero cambiamento che l'autore si augura è infatti rappresentato non dalla figura del figliol prodigo, bensì da una di quelle che sono state aggiunte *ex novo* rispetto al racconto biblico, ossia quella del *frère puîné*.
Questo personaggio infatti incarna l'essere in divenire e quindi la speranza per il futuro. Fratello di Nathanaël, in lui vive la speranza riposta dalla generazione precedente sulla successiva. Egli è colui che dovrà far tesoro degli errori del fratello più grande, al fine di poter raggiungere l'autentica libertà, cercando di non cadere in quelle contraddizioni, che hanno portato il prodigo al fallimento e al ritorno a casa. La sua anima infatti non è dissimile da quella di chi prima di lui ha sentito il richiamo della *ferveur* ed è partito. Egli infatti confessa al fratello prodigo di essere uguale a «celui que tu étais en partant»;[129] ed è proprio grazie al suo esempio che non sarà portato a fare i suoi stessi errori, cadendo in quel dubbio che lo ha condotto al fallimento e che ora gli fa confessare:

> «[...] j'ai douté. [...] douté de tout, de moi; j'ai voulu m'arrêter, m'attacher enfin quelque part; [...] j'ai failli».[130]

Alla vigilia della sua partenza quale *nouveau prodigue*, il *frère puîné* vuole quindi tranquillizzare il fratello più grande dicendogli che farà tesoro del suo insegnamento:

---

[127] Citato da German Brée, *Cit*., p. 189.
[128] *Ibidem*.
[129] *Ibid*., p. 791.
[130] *Ibid*., p. 792.

«Tu m'as ouvert la route, et de penser à toi me soutiendra».[131]

Durante il suo viaggio ciò che forse gli sarà ancora più prezioso del suo insegnamento sarà il fatto di partire senza ricchezze, né liquide da portare con sé, né immobili ad aspettarlo a casa:

« – Tu sais bien que, puîné, je n'ai point part à l'héritage. Je pars sans rien».[132]

L'essere sprovvisto dell'eredità di famiglia lo avvicina quindi a una figura cristologica-francescana votata al *dénuement* puro. Il fratello minore, proprio come Francesco d'Assisi, è il figlio di un mercante che lascia gli agi e le ricchezze della vita domestica per partire alla volta di nuove e profonde esperienze, senza portare con sé nulla dell'eredità paterna. Quella religiosa è insomma una forma esemplare su cui Gide non smette di riflettere, come dimostrato anche dal suo *Journal*, dove rammenta più volte le parole del testo biblico: «Vends tout ton bien et le donne aux pauvres».[133]

Privo di ogni sostanza, di ogni *héritage*, il *puîné* è quindi completamente libero, privo di qualsiasi vincolo e dal rischio di incorrere in quei dubbi che hanno portato il prodigo a *douter* e quindi a *faillir*. Con il suo viaggio egli potrà quindi arrivare alle estremità di quel deserto arido e inospitale per nutrirsi di quei frutti aspri e selvatici, capaci di dissetare e al contempo far cedere qualunque uomo, tranne chi, realmente libero come lui, abbia deciso di lasciare il mondo dei suoi avi per cercare la sua vera essenza.

Sotto questo punto di vista, se *l'enfant prodigue* rappresenta quindi l'eroe del romanzo presente, o per meglio dire della strada verso il romanzo, la figura del *frère puîné* non può che incarnare l'archetipo dell'eroe del romanzo futuro, quell'eroe che Gide sta ancora cercando. Tale personaggio presto assumerà infatti la propria fisionomia definitiva attraverso il rigetto (almeno apparente) di ogni ottica economica e utilitaristica, spingendosi a un gesto estremo di rottura con tutto: ossia l'atto gratuito.

[131] *Ibid*., p. 793.
[132] *Ibidem*.
[133] André Gide, *Journal I*, *cit*., p. 1240.

II. Il lusso dell'atto gratuito

2.1. Il genere della sovversione

Quella che Gide intraprende fin dalla sua gioventù è una ricerca a tutto campo, la ricerca di una dimensione propria, di una comprensione che riguarda i molteplici aspetti della vita del singolo in rapporto alla vita degli altri. Si tratta quindi di una *quête* che – passo dopo passo – lo condurrà verso tematiche complesse e contraddittorie, tematiche che a loro volta richiederanno un giusto mezzo espressivo o – per meglio dire – una codifica che sia in grado di renderle fruibili a tutti, e – al contempo – che abbia un ben preciso valore intellettuale, artistico, religioso e morale. Come vedremo, la strada di questa *quête* fondamentale andrà di pari passo con la ricerca di un genere letterario che sia veramente in grado di esprimere tutta la complessità del mondo nei suoi aspetti più dettagliati e antitetici. Da questo punto di vista risulta comprensibile allora come durante questo cammino Gide si trovi ad affrontare di pari passo sia problemi religiosi e morali che teorico-letterari capaci di indirizzarlo verso scelte non casuali, bensì frutto di un'attenta riflessione teorica.
La scelta di un determinato genere rappresenta infatti una presa di posizione nei confronti del proprio lettore, oltre che nell'articolazione del messaggio che si vuole trasmettere. Si tratta insomma di una sorta di dichiarazione programmatica di intenti, che risulterà sicuramente fondamentale al fine della comprensione dei testi.

Fino dai tempi del *Walter* è possibile percepire una sorta di indecisione, di atteggiamento di "messa alla prova del testo" da parte di Gide. La narrazione, che potremmo definire nell'accezione più ampia e moderna del termine come un romanzo, mette chiaramente in luce un'ottica compositiva fondamentale che questo genere assume, vale a dire la tendenza all'ibridazione cioè all'incorporare al proprio interno istanze, strutture e forme tipiche di altri generi letterari. Come teorizzato da Bacthin il romanzo – fin dalla sua origine – si presenterebbe come «un fenomeno pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco» in cui «eterogenee unità stilistiche [...] si uniscono in un armonioso sistema artistico e si sottomettono alla superiore unità stilistica del tutto che non può essere identificato con alcuna delle unità a esso

subordinate».[134] In epoca modernista ciò si rivela ancora più capitale giungendo in alcuni casi alla produzione di testi romanzeschi che possono essere equiparati a dei veri e propri *collage* di generi e strutture letterarie differenti; e proprio il *Walter*, così come *Paludes*, sono esempi di opere realizzate in quest'ottica: un'ottica della mescolanza e della giustapposizione frammentaria, che mira a riprodurre la complessità del tutto. All'interno di queste opere non è difficile infatti rilevare elementi o vere e proprie porzioni di testo appartenenti alla diaristica, alla struttura epistolare, alla lirica, al rendiconto di viaggio o al dialogo filosofico; ma, come accennato, questi primi testi gidiani nella loro imprecisione e immaturità non sono che una tappa del percorso letterario dell'autore, e non ci stupisce quindi il fatto che anche la loro struttura di genere risulti ambigua e di difficile classificazione, quasi a dimostrare un tentativo almeno in parte fallito. Come dimostrato da Bertrand Filladeau l'interesse di Gide alla questione dei generi letterari non è cosa di secondaria importanza. L'autore delle *Nourritures* afferma infatti nel suo "*Subjectif"* (sorta di quaderno di lettura) di aver studiato con attenzione e ammirazione *L'étude de l'évolution des genres dans L'histoire de la littérature* di Ferdinand Brunetière (1890),[135] dimostrando quanto questa ricerca sia per lui un elemento essenziale per giungere a qualcosa di più completo. Al contempo, almeno all'inizio, Gide non conta di fermarsi definitivamente su un genere ben preciso, quanto piuttosto mira a volerne esplorare a fondo tutto l'universo nella sua potenzialità creativa e liberatoria, come se si trattasse di un viaggio avventuroso da intraprendere senza mai fermarsi:

> «je préférais né réussir point, plutôt que de me fixer dans un genre».[136]

Si tratta quindi di una *quête* verso una libertà artistica assoluta che sfiora i limiti del gioco e dell'ignoto:

> «J'aime le jeu, l'inconnu, l'aventure: j'aime à n'être pas où l'on me croit; c'est aussi pour être où il me plaît, et que l'on m'y laisse tranquille. Il m'importe avant tout de pouvoir penser librement».[137]

[134] Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 69 –70.
[135] Bertrand Fillaudeau, *L'univers ludique d'André Gide : les Soties*, José Corti, Paris, 1989, p. 26.
[136] André Gide, *Si le grain ne meurt*, cit., p. 247
[137] *Ibidem*.

Allo stesso tempo, questa ricerca letteraria – negl'anni che vanno dal 1895 al 1914 – lo avvicinerà a una forma che – per l'epoca – risultava sicuramente desueta oltre che altrettanto libera, proteiforme e di conseguenza ambigua: una forma che sarà la prima tappa vera e propria verso la "pura" forma romanzesca.

Il genere detto *sotie* condivide sicuramente molti aspetti con il romanzo, sia dal punto di vista della storia che da quello della struttura e della logica espressiva. Il nome di questo genere deriva infatti da un tipo di personaggi che prendono il nome di "*sots*," ossia dei buffoni designati a celebrare la "*fete des fous*," goliardica e irriverente parodia delle cerimonie religiose medievali. Questo genere affonda quindi le proprie radici nel clima di festa tardo medievale e rinascimentale, influenzato dall'aspetto carnevalesco e dalla carica sovversiva votata al capovolgimento dei valori, delle gerarchie sociali e della morale religiosa. Ci troviamo quindi all'interno di una logica che potremmo definire «del mondo alla rovescia, all'incontrario» in preda a «permutazioni continue dall'alto verso il basso». In questo periodo infatti «il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù». Risulta chiaro allora come in questo clima sovversivo «l'individuo fosse dotato di una seconda vita che gli permetteva di avere rapporti nuovi, puramente umani, con i suoi simili», così che «il senso di estraneità spariva temporaneamente» insieme alle regole correnti.[138]

Questo modello letterario riscoperto da Gide è – in poche parole – una sorta di crocevia che fa la sua comparsa in un periodo in cui il tempo, le energie e le risorse passano dall'essere dedicate quasi unicamente al lavoro e a Cristo (si pensi alle crociate), verso un nuovo orizzonte, un nuovo impiego di quel tempo e di quelle risorse che potremmo definire giocoso e improduttivo. L'elemento ludico, legato alla dimensione dei giochi e della farsa, con i suoi travestimenti e il clima della festa popolare, genera infatti un sistema di specchi che sembrano invadere il reale aprendo una parentesi di spensieratezza ricreativa capace di rigenerare gli spiriti e la società in crisi. Si tratta di un espediente che si caratterizza per una incalzante ricerca del consumo sfrenato e della distruzione del surplus negli attimi dell'esaltazione conviviale, quando ogni regola e ogni limitazione vengono sospese. Ci troviamo infatti in un periodo liminale, un momento di congiunzione verso quella che sarà una nuova stagione economica, quella che

[138] Michail Bachtin, *L'Opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 2011, pp. 13–14.

vedrà l'avvento della grande borghesia capitalistica e che si distaccherà completamente dal clima della *fête des fous* per abbracciare un nuovo rigore volto al risparmio e al successivo investimento delle risorse e delle energie.
Gide, per giungere alla forma principe scelta per rappresentare il suo pensiero, guarda quindi per il momento verso un genere *bâtard* che racchiude in sé una forte carica critica capace di colpire allusivamente diversi aspetti della vita sociale ed economica, e questo per mezzo di un'arma, che da sempre l'autore sente come profondamente legata al suo modo espressivo, cioè l'ironia: elemento che egli adotta come cardine delle sue opere narrative più importanti.

Questo mosaico di generi e di toni, fedele alla sua origine medievale, si avvicina quindi per molti aspetti al romanzo stesso. Proprio come il romanzo, che fino al XVIII secolo viene percepito come un genere "non serio", quasi futile e riservato ad argomenti ricreativi o di secondaria importanza, la *sotie* si orienta verso un ambiente popolare e ludico, segnato tuttavia da una profonda vena critica e pervasa da un intento quasi distruttivo.[139]

Sicuramente questa scelta così insolita va vista come il sintomo di una situazione di crisi, che coinvolge sia la società che la letteratura. Il romanzo come era stato reinterpretato nel secolo precedente, legato alla prospettiva del realismo e della rappresentazione "oggettiva" della realtà, appariva agli occhi dello scrittore come una forma profondamente desueta e inadeguata, esattamente come inadeguata risultava oramai anche l'idea del romanzo introspettivo sviluppatosi nel solco della tradizione del romanzo psicologico sull'esempio della *Princesse de Clèves*:

> «[Il faut] chercher à dégager quelque beauté et quelque vérité d'ordre général de l'inextricable fouillis que présentait alors le "réalisme"».[140]

Anche le innovazioni introdotte dai simbolisti, di cui in un primo momento Gide vuole diventare il grande romanziere (come dichiarerà egli stesso all'amico Valéry),[141] sembrano allo

[139] Per una sintetica ma precisa storia del romanzo si veda: Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.
[140] André Gide, *Si le grain ne meurt*, cit., p. 255.
[141] In una lettera datata 26 gennaio 1891Gide scrive all'amico : «Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux deux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman.» ; André Gide, Paul Valéry, *Correspondance*, cit., p.46.

scrittore oramai insufficienti a ridare vita a un genere che egli vede come prosciugato della sua primitiva energia.

L'autore sapeva che per dare nuovo slancio, non solo al romanzo stesso ma all'intera letteratura, era necessario passare attraverso il rinnovamento delle forme oltre che per quello dei contenuti, e di questo aveva già dato prova con la presa di distanza proprio dall'ambiente simbolista in cui era sbocciato. All'altezza di questi due decenni, il giovane André (poco più che trentenne), non è ancora pienamente in grado di donare a un genere così complesso e storicamente stratificato come il romanzo un aspetto che sia al contempo fortemente innovativo e di solido valore letterario. Per questo motivo durante la sua ricerca egli esita più volte e approda alla *sotie*, oggetto ambiguo e proteiforme per statuto, che rifiuta il realismo con la sua visione positivista, così come la serietà dell'introspezione psicologica tradizionale; tutto ciò a favore piuttosto di uno spazio di libertà strutturato attorno all'ironia, alla satira e alla carica critica – se non distruttiva – del "sorriso di denuncia".

L'adozione del termine *sotie*, per designare alcune sue opere, è tuttavia un'adozione tardiva e a posteriori. Come ricordato da Brée quasi tutte le opere di Gide oscillano infatti nella sua mente tra l'appartenenza a un genere e l'altro, cosa che sembra non arrestarsi fin quasi agli anni quaranta.[142] La scelta della *sotie*, sempre secondo Fillaudeau, sarebbe inoltre segnata da una triplice volontà, volontà marcata da «enracinement dans un genre ancien, dépassement et rupture avec ce genre, mais aussi avec l'ensemble des genres existant».[143] Si tratterebbe in definitiva di un chiaro segnale di spaccatura rispetto alla tradizione, nella speranza di trovare nuova linfa vitale, non solo per il suo lavoro ma – come già detto – per la letteratura in generale. Lo stesso Gide, a riguardo, dichiarerà infatti nella lettera *dédicatoire* delle *Caves* a Coupeau:

> «Pourquoi j'intitule ce livre SOTIE ? Pourquoi récits les trois précédents ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des romans... il m'apparait que je n'écrivis

[142] « Traités, récits, poèmes en vers libres, en vers en prose, soties, romans, viennent nous poser leurs insolites étiquettes. [...] D'ailleurs les œuvres gidiennes émigrent d'un genre à l'autre avec la plus grande facilité. Les "poèmes" qui le plus souvent ne le sont pas, ont pu d'abord [...] être conçus comme "romans" ou comme "traités". Des trois soties, l'une, *Paludes*, fut d'abord "traité" ; une autre, *Le Prométhée mal enchaîné*, fut "roman". Un drame comme *Philoctète* naquit "traité " et les "récits" furent tous à une certaine époque "romans". [...] Gide ne s'est arrêté qu'assez tard, aux environs de 1910, au classement actuel de ses œuvres et dans les années de 1930–1940, il semble avoir été disposé à l'abandonner. En fait, poèmes, traités, drames, récits, soties, romans se sont dégagés les uns des autres, tant bien que mal, après leur création.»; Germaine Brée, *Cit*., p. 27.

[143] Bertrand Fillaudeau, *Cit*., p. 27.

jusqu'aujourd'hui que des livres ironiques (ou critiques si vous le préférez) dont sans doute voici le dernier».[144]

L'autore è quindi pienamente consapevole di essere ancora piuttosto distante da quel genere verso cui sente tendere la sua poetica; tuttavia in questa prospettiva piuttosto nebulosa e intricata non possiamo quindi che domandarci come ha fatto Jean Hytier «si, en un sens, toutes les ouvres de Gide ne sont pas des soties».[145]

Proprio l'ambiguità di questa forma – non dobbiamo dimenticarlo – lascia inoltre all'autore un ampio margine di lavoro liberandolo da schemi e convenzioni, che appaiono inconciliabili alla sua natura; ma ciò che forse ha contribuito in maniera determinante a quest'elezione andrebbe forse ricercato proprio nell'aspetto sociologico legato a questo genere «qui vise à montrer tous les aspects de sa bêtise à une société contemplant sa propre folie, et qui en vient à douter de ses propres valeurs».[146]

La rappresentazione dei costumi passa quindi secondo Gide non più attraverso una narrazione oggettiva della realtà, quanto piuttosto attraverso una narrazione satirica e/o ironica delle cose, capace di mostrare perfettamente anche quelle contraddizioni e quei paradossi in cui la società a lui contemporanea si è ritrovata. Questa nuova narrazione sarà inoltre caratterizzata da una proteiforme liquidità delle strutture narrative, non più date a priori e quindi statiche, ma in continuo movimento, in perpetua trasformazione. Come vedremo quindi l'autore, nel suo percorso verso il romanzo, costruirà una sorta di caleidoscopio di generi capace di rimettere in questione proprio la "credibilità" dell'istituzione romanzesca, e lo farà volgendosi verso il diario, verso il racconto di viaggio, e verso i cosiddetti sottogeneri romanzeschi, come il romanzo epistolare, il romanzo popolare, il *roman policier* e il *bildungsroman*. Lo scrittore insomma si rivolgerà verso tutti quei generi e sottogeneri che avevano ricoperto un ruolo fondamentale nel secolo precedente e che ora verranno rielaborati e mescolati per formare un'entità del tutto nuova. Gide cercherà allora di ridonare energia a quell'ambiente letterario "stagnante", che aveva denunciato in *Paludes*, ripartendo proprio dalla «singolarità stilistica del genere romanzesco, [che] sta proprio nell'unione di queste unità subordinate, ma relativamente

[144] André Gide, *En marge des "Caves du Vatican"* in *Romans et Récits* I, cit., p. 1196. La lettera datata 12 giugno 1914 verrà infine soppressa dall'edizione a stampa.
[145] Jean Hytier, *André Gide*, cit., p. 93.
[146] *Ibid*., p. 29.

autonome» oltre che nella «pluridiscorsività sociale [...] e plurievocità individuale artisticamente organizzata»[147] di cui questo si fa portatore.

2.2. Prometeo, il Dio banchiere e la condanna del debito

Una certa ambiguità "sovversiva" circonda quindi tutta la narrativa gidiana fino almeno ai *Faux-Monnayeurs*, quasi a dimostrazione che «l'intention de Gide manque volontairement de clarité».[148] Questa assenza volontaria di chiarezza, che scivola spesso nel "*saugrenu,*" caratterizza anche il *Promethée mal enchaînée*, con i suoi chiari riferimenti al mondo classico e al contempo le vistose innovazioni, inscrivendolo pienamente in quest'ottica di ambiguità e sovversione. *Le Prométhée* apre infatti «la voie à une esthétique de l'Œuvre non seulement "déconcentrée," mais encore éclatée, une esthétique du discontinu et de la rupture».[149]

Pubblicato nel 1899 per il *Mercure de France*, come ricordato da Jean-Jacques Thierry, l'opera è da prima annunciata come *roman* in *Philoctète*, poi confermata con questa stessa etichetta nella pubblicazione di *Saul* (1903), fino a diventare *sotie* nel 1914, con l'uscita delle *Caves*, che segnano l'apice della riflessione dell'autore sulla questione letteraria legata al genere, e – al contempo – la riclassificazione pressoché definitiva delle sue prime opere narrative.[150]

Opera allegorica caratterizzata da una struttura astratta e piuttosto schematica, il *Promethée* risente decisamente delle letture e degli avvenimenti sociali e politici degli anni tra 1892 e il 1899. Di fondamentale importanza in questo periodo è infatti la lettura del *Prometeo* di Goethe (autore già preso a modello da Gide in gioventù per il *Walter*) avvenuta nell'aprile del 1892, e di cui lo scrittore apprezza particolarmente l'ideale di libertà e rivolta che il drammaturgo tedesco lascia trasparire dalle sue pagine. A stimolare ancora di più questa riflessione, che abbiamo visto essere da sempre centrale nel suo pensiero, si aggiungono da un lato il terremoto causato dall'esplosione dell'*affaire* Dreyfus con il successivo processo a Zola (1898) e dall'altro la condanna infamante dell'amico e maestro di un tempo: Oscar Wilde (1895). Sono

[147] Michail Bachtin, *Estetica e Romanzo*, cit., pp. 70 – 71.
[148] Bertrand Filladeau, *Cit*., p. 25.
[149] Alain Goulet, *Le Prométhée mal enchaîné : une étape vers le roman* in *Bulletin des amis d'André Gide*, n. 51, Lyon, 1981, p. 46
[150] Cfr. Jean-Jacque Thierry, *Notice sur Le Prométhée mal enchaînée*, in *Romans*, *Récits* et *Soties I*, *Œuvres Lyriques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1958, p. 1504.

quindi anni in cui l'attenzione da parte di Gide per le questioni sociali è massima, e André non manca di immergervisi completamente anche al fine di cogliere a piene mani spunti e materiale per i lavori in cantiere.

La narrazione è ambientata nella Parigi contemporanea all'autore, più precisamente in un *Café* vicino all'*Opéra*, dove un *garçon* senza nome e dai tratti fortemente stereotipati si diletta nel creare incontri tra perfetti sconosciuti, in nome di ciò che – secondo lui – vi è di più interessante e prezioso al mondo, vale a dire la personalità:

> «[...] personnalité; ce que nous appelons ici, idiosyncrasie. Ainsi moi (un exemple), tel que vous me voyez, vous jureriez que je suis garçon de café. Eh bien ! monsieur, non ; c'est par goût. Vous me croirez si vous voulez : j'ai une vie intime : j'observe. Les personnalités, il n'y a que cela d'intéressant ; et puis les relations entre personnalités».[151]

Ancora una volta quello che viene messo al centro della riflessione è la questione del valore, che – come abbiamo visto – già Ménalque risolve con l'identificarne la vera essenza in ciò che caratterizza ognuno di noi, nell'unicità individuale, ossia in quello che di raro si possiede: la propria dimensione interiore, dimensione che in questo caso prende il nome di personalità. Il cameriere infatti invita ad andare oltre le apparenze per poter vedere realmente l'elemento "di valore" che ogni uomo porta in sé. Egli non è semplicemente un *garcon du café*, e anzi, quei panni che si trova a rivestire non hanno senso se non in funzione di ciò che la sua curiosità cerca di realizzare in quel luogo. L'elemento di novità, che si lega all'ottica di valore già presentata nel *Retour de l'enfant prodigue,* passa infatti proprio attraverso ciò che questo personaggio cerca di dimostrare con le sue azioni, ossia la possibilità di un *surplus*, di un qualcosa in grado di aumentare maggiormente quel valore intimo caratterizzato dall'unicità dell'essere, e che adesso assume proprio le forme dei legami che vengono a crearsi fra le diverse personalità, vale a dire le relazioni interpersonali.
Questa specie di missione, che il *garçon* si prefissa, va infatti letta come una dichiarazione di poetica. Come dicevamo, l'interesse di Gide in questi anni si è notevolmente spostato dalla dimensione individuale a quella collettiva o per meglio dire sociale. Non è quindi un caso che dopo il *Prométhée mal enchaîné*, *L'immoraliste* e *Isabelle*, le successive opere narrative a cui lo scrittore si dedica indichino già dal titolo – attraverso l'uso del plurale – la dimensione sociale

[151] André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné* in *Romans et Récits* I, Cit., p. 471.

votata all'analisi della collettività (*Les Caves du Vatican*, *Les Faux-Monnayeurs*, *L'École des Femmes*).[152] Il *Prométhée* dopo tutto non è altro che un campo di prova per quella che sarà la sua opera più importante e completa: quel "*roman somme*" a cui egli già da tempo pensa, e che realizzerà solo nel 1925.

Nel prosieguo del racconto il cameriere spiega a Prometeo l'articolazione del suo esperimento sociale mentre il semidio, appena liberatosi dalle catene dell'«haut du Caucase» e giunto davanti al *café*, si guarda attorno con un'espressione interrogativa, accentuando l'atteggiamento straniato con cui osserva i movimenti dei passanti:

> «Des tables de trois, oui, c'est ce que j'ai trouvé de plus commode. Trois messieurs arrivent ; on les présente (quand ils le demandent, naturellement) parce qu'à mon restaurant, avant de dîner on doit dire son nom et puis ce qu'on fait tant pis si on se trompe. Alors on s'assied (pas moi) on cause (pas moi non plus) mais je mets en relation j'écoute, je scrute, je dirige la conversation. A la fin du dîner je connais trois êtres intimes, trois personnalités !»[153]

L'anonimo personaggio che attira Prometeo si pone quindi come nume tutelare degli scambi interpersonali, come arbitro di incontri e conversazioni legate alla pura casualità e spronate solamente dalla sua mano. Il *Cafè* altro non è che un *carrefour* in cui uomini sconosciuti si incontrano per generare qualcosa di nuovo: un legame o una relazione apparentemente casuale. Questo bizzarro personaggio senza storia né spessore non è l'unico all'interno del racconto a generare questo tipo di relazioni, che potremmo definire appunto gratuite.
L'opera si apre infatti su un aneddoto isolato, che getta immediatamente il lettore in un clima di mistero e di attesa.
In queste prime pagine, una voce narrante alla terza persona racconta l'incontro avvenuto in una luminosa mattina del mese di maggio dell'anno 189... tra due uomini che si ritrovano a passeggiare sul *boulevard* che dalla *Madeleine* porta all'*Opéra*. Questo incontro bizzarro e precisamente collocato sembrerebbe inizialmente uno dei tanti avvenimenti dettati dal caso che accadono lungo le strade di una grande città. Un signore corpulento e dall'aria benestante lascia cadere un guanto, che viene raccolto da un signore magro che a sua volta, sorridendo innocentemente, glielo riconsegna compiaciuto della sua buona azione. L'uomo dalla figura massiccia in risposta lo ringrazia per poi riprendere rapidamente la sua passeggiata. Fino a

[152] Cfr. Alain Goulet, *Le Prométhée mal enchaîné : une étape vers le roman*, cit., p. 49.
[153] *Ibidem*.

questo punto la storia sembra non avere nulla di notevole, ma giusto qualche momento dopo ecco succedere l'inaspettato. Il signore corpulento torna sui suoi passi chiedendo delle informazioni alla gentile controparte. Nel fare ciò egli gli porge una penna e un pezzo di carta per farsi scrivere quello che possiamo pensare essere un'indicazione stradale o un indirizzo. Dopo aver scritto sul foglietto, l'uomo dalla figura sottile riconsegna carta e penna all'altro che, per ringraziarlo, gli scaglia uno schiaffo talmente forte da farlo piombare a terra sanguinante sotto lo sguardo incuriosito dei passanti. La narrazione termina praticamente su questa scena, ma non prima di averci informati su chi fosse quello strano personaggio dalla pingue figura, che viene quindi identificato con il nome e il titolo di «Zeus, le banquier».[154]

Il lettore accorto non potrà allora fare a meno di collegare il nome del misterioso personaggio con quello che appare nel titolo della *sotie*, cioè Prometeo, presagendo una relazione significativa e nascosta tra il mito greco raccontato da Eschilo e i fatti appena letti. Questa tecnica narrativa, costruita attorno alla *suspence*, concentra immediatamente il *focus* su quelli che potremmo al momento identificare come i due personaggi principali.

Zeus e Prometeo sono infatti i due *personnages* che fin dall'epoca classica segnano inequivocabilmente il destino dell'umanità: il primo rappresenta l'ordine, il potere e quindi, nell'ottica di Gide, il dramma della *contrainte*, mentre il secondo è da sempre l'immagine del progresso e della ribellione. Queste due figure tuttavia, trasposte nella contemporaneità, diventano per lo scrittore portatrici di nuovi significati e di nuove prospettive, che si legano comunque in qualche modo al messaggio originario assunto fin dall'antichità. Come vedremo, infatti, Zeus diventa in questo racconto il portatore di un'energia stravolgente e rivoluzionaria, cosa che seguendo il mito classico ci aspetteremo piuttosto dalla figura di Prometeo. Il rapporto tra figura dell'ordine e figura della ribellione subisce quindi una sorta di capovolgimento (elemento tipico tipico della *sotie*), senza tuttavia ribaltare i rapporti di potere incarnati dai due personaggi mitologici.

Prima di analizzare "l'anomala" energia divina incarnata dalla figura di Zeus, dobbiamo tuttavia precisare che il nostro racconto contiene in realtà al suo interno tre storie opportunamente collegate tra loro e dotate allo stesso tempo di una certa autonomia. Oltre al *garçon du café* (che crea la cornice), a Zeus e a Prometeo, si aggiungono infatti altri personaggi che arricchiscono la storia e ne scandiscono l'andamento dei paragrafi. Continuando la lettura

[154] *Ibid.,* p. 469.

vedremo infatti che, una volta entrato nel locale, Prometeo verrà fatto accomodare ad un tavolo con altri due signori. Il primo di questi a prendere la parola è un certo Damoclès, emblema dell'uomo comune, perfettamente omologato all'interno della società, ma che da qualche tempo ha riscoperto il suo vero valore, il valore della sua individualità e originalità:

> «Je menais une vie parfaitement ordinaire et me faisant un devoir de cette formule: ressembler au plus commun des hommes. [...] Or, messieurs, depuis trente jours, je sens que je suis un être original, unique, répondant à une vraiment singulière destinée».[155]

Questa riscoperta, questa rivalutazione della percezione di sé medesimo, passa tuttavia attraverso un fatto curioso accadutogli qualche giorno prima: si tratta della ricezione di una lettera, la cui busta, scritta con una calligrafia sconosciuta, non conteneva altro che un biglietto da cinquecento franchi. Damoclès continua quindi dicendo che non aspettava assolutamente nulla, tantomeno del denaro, in quanto a lettere era solito riceverne solo «trois par an» e paradossalmente quasi tutte riguardanti richieste di pagamenti:

> « une de mon propriétaire pour réclamer le terme; une de mon banquier pour m'annoncer que je suis en mesure de le faire [et] une au premier janvier... je préfère ne pas vous dire de qui...».[156]

Questo personaggio rappresenta infatti l'emblema dell'uomo comune avvezzo a una vita semplice, con dei «revenues fixes», e le cui «économies de chaque an compensent à peu près la baisse régulière de [sa] rente».[157] Dal suo punto di vista doveva quindi esserci stato un errore: quella banconota era necessariamente destinata a qualcun altro. Continuando la narrazione l'apparentemente fortunato personaggio racconta allora dei tentativi falliti nel cercare la persona cui era certo fosse destinata originariamente quella somma: ricerche anagrafiche, consulenze grafologiche, nulla che potesse ricondurre al presunto destinatario o al misterioso mittente. A questo punto, quasi rassegnato, Damoclès non può fare altro che tenere la banconota, ma quest'ultima incomincia improvvisamente a gravare in maniera ossessiva sulla sua coscienza:

[155] *Ibid.,* p. 474.
[156] *Ibid.,* p. 475.
[157] *Ibidem*.

> «Ces cinq cents franc chaque jour plus me pèsent ; je voudrais m'en débarrasser et je ne sais pas comment faire. Car enfin... Ou si quelqu'un me les a donné sans erreur, au moins mérite-t-il une reconnaissance».[158]

Proprio come la spada, sospesa sopra la testa del personaggio mitologico al quale il nostro deve il nome, la banconota turba la sua vita e la sua felicità. Egli non è più in grado di apprezzare le cose semplici che lo circondano sentendosi oppresso da un peso insostenibile. Quella banconota, che adesso porta sempre con sé nella speranza che un nuovo evento dettato dal caso lo possa sollevare dalla sua pena, ora lo domina e ne condiziona in maniera devastante scelte e vita. Un semplice pezzo di carta ha donato nuova energia alla sua esistenza facendolo emergere dalla massa indistinta dell'umanità, ma ciò gli è costato forse qualcosa di più importante:

> «J'y suis acquis [au billet]. – Avant j'étais banal mais libre. À présent j'appartiens à lui. Cette aventure me détermine ; j'étais quelconque, je suis quelqu'un».[159]

Proprio come fosse un oggetto posto sul mercato, Damoclès si sente infatti "acquistato" dalla banconota arrivata per caso al suo indirizzo. Privato della libertà, come uno schiavo, ora egli appartiene a qualcuno, appartiene all'energia stessa di quel simbolo economico, e sempre a tale energia appare strettamente legato il suo destino. Per questo motivo ogni giorno il nostro *everyman* si reca al *café*, con la speranza di trovare qualcuno che riconosca la calligrafia sulla busta, potendolo quindi liberare dalla schiavitù del mercato e della riconoscenza mancata.

Il significato che assume questo personaggio ci conduce quindi a una profonda riflessione sui concetti di debito e di dovere, riflessione che per Gide sembra diventare una vera e propria autocritica. Come testimoniato anche dal *Journal* in cui riprende le parole di Matteo nella prima lettera ai Corinzi,[160] lo scrittore – nato e vissuto negli agi di una famiglia estremamente benestante – concepisce ciò che possiede come qualcosa di ricevuto e non direttamente prodotto da lui, frutto di un'eredità o meglio di un dono divino. Quest'ottica lo porta quindi a individuare nel suo patrimonio una specie di debito primordiale, capace di stimolare una sensazione continua di dovere, che si trasforma in una vera e propria *contrainte* morale. Naturalmente, se ragioniamo in termini strettamente economici, non ci troviamo in realtà di fronte a un vero e

[158] *Ibidem*.
[159] *Ibid*., p. 476.
[160] «qu'as–tu que n'aies pas reçu?»; André Gide, *Journal I*, cit., p. 1240.

proprio debito, quanto piuttosto a un qualcosa che potremmo definire un sentimento debitorio generico o, per meglio dire, una sensazione di dovere e di obbligo verso qualcuno o qualcosa situati a un livello superiore, come un Dio o un'istituzione socioculturale fondamentale quale potrebbe essere appunto la famiglia.
Di questa forma di "dovere debitorio" avevamo già avuto una certa rappresentazione in *Paludes*, dove il narratore ci dice essere solito tenere un'agenda in cui annota rispettivamente ciò che avrebbe dovuto fare e ciò che invece realmente ha fatto:

> «Dans mon agenda il y a deux parties : sur une feuille j'écris ce que ferai, et sur la feuille d'en face, chaque soir, j'écris ce que j'ai fait. Ensuite je compare ; je soustrais, et ce que je n'ai pas fait, le déficit, devient ce que j'aurais dû faire».[161]

Più che un'agenda tuttavia, dalla descrizione che ci viene riportata e dall'utilizzo che il personaggio ne fa, questa sembra rappresentare una sorta di quaderno in partita doppia come quelli utilizzati dai ragionieri per la contabilità ordinaria. Il personaggio è infatti solito utilizzare questo metodo per comparare e eseguire operazioni di calcolo al fine di valutare se nella sua quotidianità vi sia stato o meno un *déficit* in rapporto a ciò che la sua volontà o la sua morale avevano programmato. Vi sarebbe quindi, in questa prospettiva, una sorta di convergenza di due piani fondamentali: quello morale e quello economico, che si intrecciano in maniera pressoché inestricabile. Il narratore, in poche parole, struttura la sua esistenza attraverso un bilancio preventivo, che in un secondo momento viene comparato con un bilancio consuntivo; e – come è noto – il bilancio, considerato in ambito economico aziendale, è quello che viene definito una "scrittura obbligatoria", sancita dalla legge (e quindi da un potere superiore); una rendicontazione che il contabile deve presentare necessariamente alla fine del periodo di esercizio per non incorrere in sanzioni. Si capisce quindi come i due piani qui rappresentati si mescolino e giochino attraverso un sistema di specchi e di rimandi, che ci riconduce in fine a un medesimo punto.

Questa pratica, del diario trasfigurato in *carnet de comptes*, non è peculiarità solamente del narratore di *Paludes*, ma la ritroviamo anche nei *Faux-Monnayeurs*, dove il vecchio titolare della pensione Azaîs, ricordandosi della sua giovinezza, dice a Édouard: «Chacun de nous recevait [...] un carnet où inscrivait ses défaillances, ses manquements, avec une absolue

[161] André Gide, *Paludes*, cit., p. 266.

sincérité»;[162] e soprattutto lo ritroviamo nelle *Caves* a ribadire ancora una volta quale importanza rivesta per Gide questa strutturazione su base "economico-contabile" della vita.

Nella *sotie* del 1914 chi si diletta in questa pratica è l'eroe centrale del racconto: Lafcadio, figlio illegittimo del vecchio conte de Baraglioul. La scoperta di tale agenda avviene fortuitamente durante il primo incontro tra Cadio e il fratellastro. Sotto incarico di Juste-Agénor, suo padre, Julius si dirige verso l'appartamento del giovane a lui sconosciuto, che tuttavia in quel momento non si trova in casa. Entrato nelle sue stanze, grazie all'aiuto di Carola Ventinequa (prostituta e amante del giovane), Julius, ignaro della vera identità del suo ospite, comincia a curiosare fino a quando non rivolge lo sguardo su «un carnet relié en cuire de Russie»[163] e decide di sfogliarne le pagine. Il piccolo quaderno appare, in un primo momento, proprio come una sorta di *Journal* riportante accadimenti quotidiani di scarsa importanza, ma dopo qualche pagina il contenuto cambia improvvisamente:

> « [...] *on retombait dans la comptabilité. Pourtant, c'était une comptabilité d'un autre ordre. On lisait, sans plus d'indication de dates ni de lieux:*
>
> *Pour avoir gagné Protos aux échecs = 1 punta.*
> *Pour avoir laissé voir que je parlais italien = 3 punte.*
> *Pour avoir répondu avant Protos = 1 p.*
> *Pour avoir eu le dernier mot = 1 p.*
> *Pour avoir pleuré en apprenant la mort de Faby = 4 p*. ».[164]

Quella che si presenta agli occhi del conte sembra proprio essere una sorta di breve annotazione contabile, e non ci stupisce infatti che egli prenda la parola «"punta" pour une pièce de monnaie étrangère » definendo quei «comptes» come nient'altro « qu'un puéril et mesquin marchandage de mérites et de rétribution».[165] L'episodio risulta quindi speculare a quello già letto in *Paludes*, in cui l'ambito economico e quello morale o più semplicemente interiore, sembrano fondersi in una sorta di economia dell'io rendicontabile.[166]

---

[162] André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 348.
[163] André Gide, *Les Caves du Vatican* in *Roman et Récits* I, cit., p. 1028.
[164] *Ibid.*, p. 1030, (Il corsivo è del testo).
[165] *Ibidem*.
[166] Come dimostrato anche dal suo stesso *Journal* la pratica di mescolare scritture private e scritture contabili è per Gide qualcosa di assolutamente normale. In una pagina del 7 gennaio 1902 leggiamo infatti:

Come verremo a scoprire nella continuazione del racconto, ciò che Julius aveva scambiato per un'annotazione di tipo economico non è in realtà che un promemoria, un monito che il giovane vuole imprimere allo stesso tempo sulla carta e nella sua mente, al fine di non ricommettere gli stessi errori. Il termine "punta" infatti non indica una valuta straniera, ma rappresenta proprio la punta di un temperino, oggetto con cui Lafcadio è solito infliggersi delle punizioni. Quando Julius lascia il fratellastro strappandogli la promessa di rivedersi il giorno seguente, Cadio prende in mano il medesimo *carnet* per aggiunge alla lista la seguente scritta:

«*Pour avoir laissé Olibrius fourrer son sale nez dans ce carnet = 1 punta*».[167]

Dopo aver segnato tali parole il ragazzo estrae di tasca «un canif, dont une lame très effilée ne formait plus qu'une sorte de court poinçon» e improvvisamente se lo conficca nella coscia, già segnata da diverse cicatrici.

Il *Journal* del giovane proprio come quello dello stesso Gide fonde quindi il piano morale e religioso con quello economico diventando, come nota Sartre, «une sorte d'offertoire religieux et classique, un livre de comptes moraux, avec une page pour le crédit [et] une page pour le débit».[168] Questo atteggiamento inoltre, allo stesso modo di quello del narratore di *Paludes,* si lega evidentemente alla questione del *deficit*, o meglio a una riflessione legata al senso del dovere che a sua volta ci riconduce alla questione del debito.

Sia l'atteggiamento programmatico-comparativo di *Paludes* che quello punitivo delle *Caves* mettono in evidenza come i due personaggi si sentano profondamente condizionati dall'idea di dovere; idea che non si lega unicamente – come si potrebbe pensare – alla dimensione del rapporto con gli altri, ma coinvolge anche – se non soprattutto – la propria dimensione

---

« J'allais pour toucher quelque modique somme, aux bureaux de *La Revue blanche*. Me voici devant le guichet. Je me présente en créancier ; on me reçoit en débiteur. C'est près de 100 francs, prétend–on, que je dois. Je réclame à mon tour le compte détaillé de ma dette. On me présente un morceau d'enveloppe sur lequel on a griffonné :

21 ex. *chine de* Candule 42
6 ex. *hollande des* 1001 Nuits 60

102
Doit à M. Gide pour collaboration 17

Dû par lui 85

Je fourre le papier dans ma poche, sans mot dire [...] mais ce soir, me sentant dispos, je monte à la revue et demande à parler à Alexandre Natanson. » ; André Gide, *Journal I*, cit., p. 314.

[167] André Gide, *Les Caves du Vatican,* cit., p. 1032.

[168] Jean-Paul Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, Paris, 1983, p. 90.

individuale o per meglio dire il rapporto con sé stessi. Quello che Cadio paga in punte è una mancanza o meglio un debito che egli contrae con sé medesimo. L'aver permesso a uno sconosciuto di profanare la sua intimità e di aver percepito la sua debolezza ha fatto sì che egli si auto svalutasse, creando un *deficit* pari se non superiore a quello che la mancanza di volontà rappresentava per il narratore di *Paludes*. Questo deficit tuttavia Lafcadio lo paga anche con il suo corpo, con la sua carne, così come Fleurissoire pagherà con il suo corpo il debito verso Dio. Conficcandosi il temperino nella coscia il giovane crea quindi un ulteriore legame, legame che va a unire il *côté* corporale a quello economico, sviluppando un aspetto estremamente interessante di cui avremo modo di riparlare nel capitolo sull'economia libidinale.

Appare oramai chiaro quindi come la concezione dell'autore in merito al suo patrimonio personale (visto come qualcosa di ricevuto, come una sorta di debito intimo e atavico) si trasformi nella sua opera esprimendo in definitiva un medesimo atteggiamento d'insofferenza dei personaggi nei confronti della *dette*. Come ricordato da Morii infatti «la dette désigne d'abord celle ressentie en lui [Gide]», poiché «elle représente plus ou moins le déséquilibre de l'état d'âme de l'auteur».[169] Se quindi – come abbiamo detto in precedenza – Gide si trova oramai alla perenne ricerca di un equilibrio per la sua vita e per la sua opera, allora questo elemento *déséquilibrant* non può che rappresentare per lui un intralcio, un peso, una condanna. Il debito economico si trasforma quindi in debito esistenziale, in un sentimento di mancanza che invade oltre che il piano materiale e spaziale anche quello intimo e temporale come l'autore stesso conferma:

> «Il est des jours où l'on se sent particulièrement loin de compte ; en retard, en dette ; en déficit. Aujourd'hui, je ne vois partout que des manques ; ce qui me manque ; ce à qui j'ai manqué...»[170]

La *dette* diventa quindi una lacuna che intacca la ricchezza materiale così come quella interiore, e nel momento in cui è il *moi* l'elemento che viene svalutato, di conseguenza si viene a creare una sorta di vuoto esistenziale, una mancanza vera e propria dell'io più profondo. Addentrandoci in questa direzione, non ci sorprenderà il fatto che questo debito trascendente, percepito come sentimento del dovere o obbligo interiore, ci riconduca infine all'ambito religioso.

[169] Ryo Morii, *Cit*., p. 47.
[170] André Gide, *Journal II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1997, p. 155 (20 octobre 1929). Riportato anche da Ryo Morii, *Cit*., p. 47.

Per Gide infatti la natura debitoria si può disporre su due piani: quello orizzontale, che coinvolge altre persone essenzialmente nostre pari, e quello verticale, che riguarda invece il rapporto tra noi e il trascendente, vale a dire il divino. Questa rappresentazione bidimensionale, e in particolare quella legata al piano verticale, è un elemento tipico della concezione cristiana che fa si che si possa «considérer la manque perçu à l'intérieur de soi-même comme un don de quelqu'un de transcendant».[171] Di conseguenza, seguendo questo ragionamento, veniamo a trovarci intrappolati in una sorta di debito primordiale non molto differente nella sua essenza dal peccato originale di matrice cristiana.

Il debito che si pone sul piano verticale infatti diventa problematico in quanto i due attori del rapporto debitorio non si trovano essenzialmente sullo stesso livello, ma si situano a piani gerarchici diversi e tra loro non comunicanti. Il rapporto che si crea tra la divinità e l'umano è infatti un rapporto di inferiorità e sudditanza. Questo squilibrio diventa quindi tanto più grave in quanto appare essenzialmente incolmabile. Se potessimo rappresentare brevemente questa situazione attraverso la nostra esperienza quotidiana, la potremmo infatti pensare come una *dette* nella quale la figura del creditore risulta al debitore sconosciuta o irraggiungibile; e se la figura del creditore, di colui verso cui il sentimento debitorio è rivolto, risulta tuttavia assente o sconosciuta, allora il debito sarà per sua natura insolvibile. Ed è esattamente questa la situazione che si trova a vivere Damoclès all'inizio del racconto. Egli è infatti prigioniero di un debito in cui il creditore risulta irreperibile, e questa assenza fa sì che egli non possa saldare la sua *dette,* generando di conseguenza una situazione debitoria insostenibile, e il cui peso risulta schiacciante e invalidante.

Al fine di colmare questo debito che è – allo stesso tempo – vuoto esistenziale e peccato originale, sarà infatti necessaria una moneta completamente diversa, sarà necessaria una valuta che possa andare a risarcire anche chi si trova al di fuori del circuito economico tradizionale, com'è appunto il divino.

Per scoprire la forma di questa moneta capace di saldare perfino una *dette* incolmabile dobbiamo quindi continuare la lettura del nostro testo prestando attenzione al destino dei personaggi che abbiamo incontrato.

[171] Ryo Morii, *Cit*., p. 49.

Dopo che Damoclès ha terminato il suo racconto, il terzo uomo presente al tavolo oltre a lui e Prometeo, che risponde al nome di Coclès, comincia a guardare il malcapitato con aria strana e, cercando di appoggiargli una mano sulla spalla, pronuncia una frase misteriosa:

> «Au reste, cela vaut mieux, car si je vous avais rendu la gifle vous eussiez cru devoir me rendre ce billet, et... il ne m'appartient pas».[172]

A queste parole sibilline Damoclès ancora più frastornato, sembra attendere ulteriori spiegazioni da Coclès, che non tardano a arrivare:

> «C'est moi, ajouta-t-il en désignant l'enveloppe, qui écrivis ci-dessus votre adresse».[173]

L'ultimo dei tre commensali presentatoci confessa quindi di aver scritto egli stesso l'indirizzo di Damoclès sulla busta, indirizzo che tuttavia l'uomo scrive casualmente, senza sapere che si trattasse dell'indirizzo del commensale. Coclès continua poi dichiarando di non voler rendergli lo schiaffo ricevuto da Zeus in quanto, a quel punto, quasi volendo chiamare in causa la legge economica del dare e dell'avere (che nelle scritture contabili in partita doppia devono sempre risultare uguali), Damoclès avrebbe potuto restituirgli la banconota da cinquecento franchi, scaricando quindi su di lui quel peso insostenibile, peso che come dice il personaggio "ne [lui] appartient pas".

A questo punto, quasi a volersi scusare con i commensali, Coclès racconta la sua storia definendola «plus curieuse encore» di quella dello sventurato appena conosciuto. Il personaggio si lascia allora andare a un racconto strappa lacrime descrivendosi come orfano, solo al mondo, «quêtant une détermination du dehors» per motivare la sua «existence».

Appare già chiaro quindi come la situazione iniziale di quest'uomo non si presenti molto differente da quella della sfortunata controparte. Il racconto di Coclès infatti non apporta altro che un'ottica narrativa differente alla storia già raccontata da Damoclès, tranne per quel che riguarda una considerazione di tipo morale con cui il personaggio chiude il suo racconto:

> «[Je suis] certain que vous serez heureux de savoir à qui vous devez votre aubaine... [...] Car sachez et n'oubliez pas que votre gain prenait sur ma misère...»[174]

[172] André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné,* cit., p. 476.
[173] *Ibidem*.
[174] *Ibid*., p. 478.

Ciò che vuole dirci Coclès con il suo lamento è che i cinquecento franchi ricevuti da Damoclès sarebbero il risultato diretto dello schiaffo da lui subito. Il povero malcapitato vuole quindi ribadire che «entre votre gain [celui de Damoclès] et ma peine il y a une relation», anche se questa relazione gli è per ora sconosciuta.
Il duplice atto compiuto dal banchiere Zeus avrebbe quindi causato un doppio squilibrio poiché, se per Damoclès la situazione debitoria creata risulta una condanna, è altresì vero che la lesione subita da Coclès è – allo stesso tempo – definibile come un danno per il quale egli avrebbe dovuto avere un risarcimento; risarcimento che tuttavia invece che essere a lui corrisposto è andato a qualcuno altro, qualcuno di fisicamente estraneo all'incontro di quella mattina. Ciò a cui dà il via Zeus con il suo gesto gratuito non è quindi altro che una situazione di squilibrio generale che mette in crisi la vita dei due *everymans*, che ora si trovano oppressi da una forma di *deficit* incolmabile.

La domanda che a questo punto sorge spontanea riguarda il soggetto che può essere chiamato a colmare questa situazione *désequilibrée*; e chi se non quel Prometeo, emblema dell'amicizia tra la divinità e l'uomo, che fino a questo momento era rimasto a ascoltare in silenzio le storie dei suoi due commensali, può giungere in soccorso dei due malcapitati? Questi ultimi infatti lo chiamano in causa chiedendogli di raccontare la sua storia, ma il giovane risponde dicendo di non avere un avvenimento capace di caratterizzarlo com'è invece il loro caso. L'unica cosa capace di definirlo sarebbe infatti la sua aquila, aquila che i due personaggi incuriositi chiedono di vedere. Quando Prometeo richiama l'animale con il suo fischio, tuttavia la situazione precipita, e il rapace, entrato sfondando la vetrata del *café,* si getta sul povero Coclès strappandogli via un occhio. L'ingresso del vorace uccello, che versa evidentemente in uno stato «pieteux» a causa della sua magrezza, infligge un ulteriore danno al malcapitato *everyman* che si trova a questo punto ancora più rovinato. Nel tumulto generale inoltre Damoclès riesce a chiedere il conto al *garçon,* il quale poco dopo si presenta con un pezzo di carta riportante le seguenti cifre e relative causali:

« Trois déjeuners complets (avec conversation) ..... 30 , — F
Une glace de devanture ..... 450 , — F

Un œil de verre pour Coclès. ..... 3,5 — F».[175]

Pagato il conto con i cinquecento franchi ricevuti, Damoclès lascia il resto al cameriere e si allontana tra le lamentele degl'altri commensali, che pretendono di pagare la loro parte del conto. La successione degli avvenimenti causati dall'arrivo dell'aquila di Prometeo fa quindi si che Damoclès si possa disfare dei cinquecento franchi e di conseguenza anche del suo fardello, o almeno così sembrerebbe. Ciò che accade poco dopo ci rivela infatti che in realtà la situazione del personaggio invece che migliorare è andata peggiorando. Nei giorni seguenti infatti Prometeo viene arrestato e imprigionato con l'accusa di essere un «fabricant d'allumettes sans brevet».[176] Rinchiuso in una specie di torre, isolato dal resto del mondo, il titano umanizzato riceve la visita del *garçon du café* che lo informa della tragica situazione dell'ex commensale. Il sollievo morale portato dall'essersi liberato dei cinquecento franchi non ha portato infatti i risultati sperati, e anzi, ha fatto sì che «son inquiétude [de Damoclès] était pire».[177] Se la sensazione debitoria nei confronti di uno sconosciuto lo aveva condotto a uno stato opprimente di malessere, ora un nuovo sentimento "del dovere" lo tormenta con ancora più forza. Si tratta di un'inquietudine causata proprio dal sapere che quel debito, tutt'altro che estinto, adesso ha un creditore in carne e ossa, cioè Coclès, il quale di quei cinquecento franchi di risarcimento – in verità – non ha ricevuto che una minima parte (ossia 3,5 franchi spesi per l'occhio di vetro). Poco conta a riguardo che in realtà adesso quest'uomo reso cieco da un occhio sia «devenu très riche» proprio grazie a quell'incidente. Damoclès infatti non riesce a non pensare che «sans ces cinq cents franc Coclès ne serait pas misérable».[178]

Il debito viene quindi concepito dal personaggio come un qualcosa di immateriale, di intimo e perciò di metafisico, uno squilibrio che altera in qualche modo lo *status quo* dell'individuo. Similmente ai vizi o agli ideali estremi, la *dette* si pone allora come forma erosiva che agisce nei confronti di chi la contrae consumandone anima e carne.

Aprendo una piccola parentesi possiamo notare che, all'interno del racconto, l'aquila di Prometeo, che vediamo nutrirsi del fegato del semidio, rappresenta il simbolo di tutto ciò che divora l'uomo, delle sue passioni, dei suoi vizi, ma anche delle virtù o della stessa fede:

[175] *Ibid.,* p. 481.
[176] *Ibid.,* p. 482.
[177] *Ibidem*.
[178] Come viene raccontato dal *garçon* infatti Coclès adesso fa sfoggio della sua menomazione e del suo occhio di vetro attirando l'attenzione e la benevolenza della gente che «a ouvert pour lui une souscription de faveur» rendendolo ricco. Cfr., *Ibid.,* pp. 482 – 483.

> «l'aigle de toute façon, nous dévore, vice ou vertu, devoir ou passion ; cessez d'être quelconque, et vous n'y échapperez pas [...] mais si vous ne repaissez pas avec amour votre aigle, il restera gris, misérable, invisible à tous, et sournois ; c'est lui qu'alors on appellera conscience, indigne des tourments qu'il cause ; sans beauté».[179]

L'aquila è infatti frutto e allo stesso tempo oggetto della coscienza, ed è capace quindi di arricchirla, di abbellirla o di infangarla, senza tuttavia riuscire a liberarci da quel tormento che solo chi ne possiede una può provare. Quest'aquila, proprio come la coscienza, la possiamo quindi «étouffe[r]» o addirittura «vend[re]».[180] Essa ci può aiutare a fuggire dalle prigioni del mondo (come fa nel caso di Prometeo permettendogli di evadere dalla torre-prigione) o divorarci l'anima, distruggendoci dall'interno. Non dobbiamo dimenticare infatti che a partire dal Michel dell'*Immoraliste* tutti i personaggi di Gide, siano essi rappresentati sotto un aspetto apparentemente negativo o positivo, sono personaggi che vantano una coscienza profonda, ed è proprio questa coscienza a causare loro le sofferenze più atroci.

Damoclès è quindi in balia delle pene che la sensazione di *dette* mediata dalla sua coscienza gli causa erodendolo nell'intimità dell'anima e nella fisicità della carne.
Alla fine del racconto il personaggio ci appare oramai degradato, «maigri, maigri, maigri», perennemente in preda a un delirio che lo riporta continuamente a quel biglietto da cinquecento franchi che « il cherche partout et ne le revoit nulle part; il croit l'avoir mangé, se purge et pense le trouver dans ses selles».[181]
Il debito insolvibile per l'assenza di un referente, così come la figura mitologica di Zeus fa in modo che sia nel racconto, mette quindi in crisi l'equilibrio del sistema creditizio facendolo diventare *dette* verso tutti e allo stesso tempo verso nessuno, come denuncerà lo stesso Damoclès in punto di morte:

> «Et de ce jour-là, disait-il, il me sembla tout à la fois et que ma vie prenait un sens, et que je ne pouvais plus vivre ! Ces cinq cents francs, haïs exécrés, je croyais les devoir à tous et n'osais les donner à aucun – j'en aurais privé tous les autres. Je ne songeais qu'à m'en débarrasser – mais où? ».[182]

[179] *Ibid.,* pp. 493 – 494.
[180] *Ibid.,* p. 481.
[181] *Ibid.,* p. 497.
[182] *Ibid.,* p. 498.

Si tratta infatti di un debito di cui non ci si può liberare se non illusoriamente, come dimostrato dall'episodio dell'entrata in scena dell'aquila di Prometeo; e di questo è ora ben conscio anche il povero moribondo:

> «Plus de dette! Sauvé! – Ah ! Messieurs ! quelle erreur... C'est de ce jour que j'agonise. Comment vous expliquer ceci ? [...] Ces cinq cents francs, je les dois toujours et je ne les possède même plus ! J'ai tenté lâchement de me débarrasser de ma dette, mais je ne l'ai pas acquittée. Dans les cauchemars de mes nuits, je me réveille en sueur, m'agenouille, crie à voix haute : « Seigneur ! Seigneur ! à qui devais-je ?».[183]

A poco o nulla è valso liberarsi della banconota incriminata pagando il conto del cameriere. Il debito nella coscienza di Damoclès è infatti rimasto intatto in quanto quel conto è stato pagato con del denaro non suo, e quindi non può essere visto come una vera e propria restituzione, come il risarcimento capace di saldare quella sorta di cambiale dell'anima che il personaggio ha contratto. La *dette*, come abbiamo detto, va infatti vista in una dimensione più morale che materiale, come una specie di questione di principio; e le questioni di principio sono dominio della coscienza più che dell'economia. Per questo motivo lo sventurato si rivolge a Dio chiedendogli chi sia l'entità verso cui egli sente ancora di avere un debito.[184]
In definitiva, se la sensazione debitoria assume le sembianze di una cambiale dell'anima, allora questa non potrà che generare degli interessi passivi, interessi che andranno ad aggravare ulteriormente il debito stesso:

> « La caisse d'épargne ! c'était là grossir mon ennui ; ma dette s'aggravait de tous les intérêts de ma dette ; et l'idée d'autre part de laisser stagner cette somme m'était intolérable ; de sorte que je croyais devoir faire circuler cette somme ; [...] régulièrement tous les huit jours je changeais le billet contre des pièces, les pièces contre un autre billet. On ne perd ni ne gagne au change; c'est une folie circulaire, simplement».[185]

[183] *Ibidem*.
[184] Nell'interpretazione del testo non possiamo tuttavia escludere che quel Dio a cui la domanda viene rivolta possa essere lo stesso Zeus, il quale rappresenta in un certo senso l'immagine dell'onnipotenza divina e allo stesso tempo finanziaria.
[185] André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, cit., p. 498.

Una volta innescato, il meccanismo debitorio non può che espandersi sempre di più con il passare del tempo, tempo che è la base su cui si calcolano proprio gli interessi passivi. A riguardo, inutile risulta infatti anche l'espediente di rendere mobile e liquida la somma incriminata, attraverso un cambio continuo e folle di monete e banconote, cosa che Damoclès tenta nella speranza di risolvere questa sorta di crisi moral-finanziaria. Il dovere, *la dette*, nella sua oppressiva semplicità, non è scaricabile sugli altri come lo può essere una moneta falsa:

> «Le devoir est horrible, messieurs..., mais combien plus horrible le remords d'avoir voulu se décharger d'un devoir... Comme si pouvait exister moins la dette, pour être endossée par un autre...».[186]

Il personaggio rimane infatti ancorato al proprio senso del *devoir*, alla propria coscienza di individuo unico e irripetibile all'interno del magma indistinto della folla. Questo *enracinement* nella morale della responsabilità non può quindi che portare all'orrore stesso nei confronti del debito, un orrore che molti personaggi gidiani infatti proveranno, e che lo stesso Gide confesserà di aver scoperto assai giovane durante una particolare visita presso uno sfortunato amico.[187]

L'aquila di Damoclès, la sua coscienza, quel qualcosa che ha permesso che egli diventasse quindi non uno dei tanti ma "qualcuno", adesso come un morbo incurabile lo conduce verso la distruzione, verso la morte, o per meglio dire verso una modalità di pagamento del debito che è al contempo la più estrema e la più risolutiva. Damoclès pagherà infatti con ciò che ha di più prezioso al mondo: pagherà con il suo corpo, pagherà con la sua vita quel *devoir* verso Dio e verso gli uomini, poiché dopo tutto – come egli rammenta in punto di morte – «Qu'as-tu donc que n'aies reçu?».[188]

---

[186] *Ibid*., p. 499.

[187] «Abel, sans un mot, se dirigea vers une armoire [...] l'ouvrit [...] il sortit de là une douzaine de lettres [...]. L'écriture de toutes ces lettres était la même ; une écriture de femme, déliée, égale, banale, pareille à celle des comptables ou des fournisseurs, et dont le seul aspect eût glacé la curiosité. [...] j'avais pu croire à des lettres d'amour ; mais non : c'étaient des lettres de sa sœur, [...] de pauvres lettres éplorées, lamentables, où il n'était question que de traites à payer, de termes échus, d'« arriéré » – Je voyais pour la première fois ce mot sinistre – [...] je me souviens spécialement d'une phrase où il était dit que son geste ne suffirait pas, hélas ! à « couvrir l'arriéré »...» ; André Gide, *Si le grain ne meurt*, cit., p. 178.

[188] André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, cit., p. 498.

Come vedremo anche nel prossimo paragrafo, la pratica del pagare col proprio corpo, e quindi con la propria vita, non sarà prerogativa solo di Damoclès, ma diventerà il tratto caratteristico di un certo tipo di personaggi gidiani: quei personaggi che in maniera sintetica potremmo definire dei "deboli d'animo".

Ciò su cui invece dobbiamo ancora soffermarci per completare questa lettura del *Prométhée* è la figura che innesca tutto il meccanismo dell'azione e allo stesso tempo il circolo debitorio all'interno del racconto. Quello che ci viene detto dell'insolito personaggio che scaglia lo schiaffo a Damoclès e dona i cinquecento franchi a Coclès si limita, fino a un certo punto della storia, al suo nome e alla sua professione, cosa che lo farebbe sembrare quasi una figura marginale. All'inizio del racconto oltre a questi due dati veniamo informati solamente che Zeus è un amico del *garçon du café*, e che è un uomo molto ricco; ma è soltanto verso la fine del testo che questi ci viene presentato – quasi tra parentesi – attraverso l'inserimento di una sorta di intervista. Definito dal cameriere col termine (insolito per la lingua francese) di «*Miglionnaire*»[189] Zeus, rispondendo alle domande del suo intervistatore, si presenta così:

> «Je suis riche; bien plus que l'on ne peut imaginer. Tu es à moi ; il est à moi ; tout est à moi. – Vous me croyez banquier ; je suis bien autre chose. Mon action sur Paris est cachée, mais n'est pas moins considérable».[190]

L'accento viene portato ancora una volta, quasi fosse un motivo ossessivo, sulla ricchezza personale e sulla liquidità finanziaria che il personaggio detiene; ma – fatto ancor più importante – Zeus sembra sottolineare con decisione la sua potenza, la sua forza captativa che appare quasi sterminata, estesa su ogni cosa o persona di questo mondo, lasciando intendere che egli è "*bien autre chose*" che un semplice "*banquier*". In questo testo l'immagine del padre degli dei della mitologia greca si fonde infatti con quella di un altro dio mitologico, vale a dire Mammone.

Demonio delle profondità sotterranee, questo nume appare anche nel nuovo testamento come immagine negativa delle ricchezze materiali, del lusso e dello spreco. Il suo nome sembrerebbe infatti derivare dall'aramaico *mamon*, passato poi in greco a *mamonas* termine con cui si indicava la ricchezza in generale. Secondo Widmann questa duplice associazione tra il nome

[189] In una nota al testo Pierre Masson sottolinea a riguardo: «ce nom est apparemment une création de Gide à partir de *miglio* qui signifie « mille », ou « millet », ce qui pourrait s'accorder avec la fonction de semeur qu'il revendique plus loin [...]» André Gide, *Roman et Récits* I, cit., p. 1354.

[190] André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, cit., p. 495.

della divinità stessa e il concetto di ricchezza risulta essere quasi «un lapsus collettivo» che «eleva la ricchezza a dimensione divina, trasfigura il denaro e le sue rappresentazioni equivalenti (oro, preziosi, ricchezze) in immagini di dei. In questo modo il denaro [e la ricchezza] si ammanta[no] di un'aura non soltanto aurea, ma più esattamente numinosa. Questi, entrano infatti «nella storia, [nella mente] dell'uomo e nella realtà della vita con il fascino, la potenza e l'implacabilità dei numi, con la trascendente energia degli dei».[191] Di tale energia divina è quindi un tratto essenziale il potere apparentemente illimitato di cui il denaro si ammanta. Questo è infatti simbolo di potenza per eccellenza «di cui addita forme, estensione e rischi».[192] La sua aura numinosa dona quindi alla ricchezza un'immagine di grandiosità e di potere seducente e pressoché assoluto, che può far facilmente precipitare l'uomo in una sorta di "complesso di potenza", stimolato dalla pulsione captativa e pericolosamente volto verso forme distruttive. Se infatti già il nome poteva bastare a rivelare la vera natura del nostro personaggio, il fatto che egli si presenti come onnipotentemente ricco e fugace, capace di mostrarsi solo per brevi istanti – quasi fosse un'apparizione mistica – non lascia molti dubbi. Zeus rappresenta l'essenza numinosa del denaro, egli è un dio, l'incarnazione del dio sotterraneo Mammone che si intreccia e si fonde con la superiore natura del padre degli dei, arrivando per alcuni versi a rivestire i panni del Dio cristiano del vecchio testamento, quel dio terribile, onnisciente e onnipotente, che dirige la vita degli uomini e che dona a ognuno la sua aquila, come il personaggio stesso ricorderà a Prometeo:

> «Les aigles (Zeus riait), les aigles, c'est moi qui les donne».[193]

La sua mano invisibile, «cachée» (che ricorda per molti versi la mano invisibile di Smith), è quindi la scintilla che innesca la fiamma della vita umana ed è al contempo anche il timone che ne governa la direzione. In quanto simbolo questo personaggio è la rappresentazione dell'idolatria con cui da sempre gli uomini guardano al denaro stesso, che diventa «*imago* divina [...], onnipotente *deus ex machina* che governa le sorti dello sviluppo sociale»;[194] ma in quanto pura potenza, nei momenti in cui Zeus appare sulla terra, non può che portare scompiglio e sofferenza a coloro che gli sono sottoposti. Con un semplice gesto il milionario è

[191] Claudio Widmann, *Il mito del denaro*, Magi edizioni, Roma, 2009, p. 66.
[192] *Ibid*., p. 56.
[193] André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, cit., p. 497.
[194] Claudio Widmann, *Cit*., p. 263.

infatti riuscito a sconvolgere la vita di tutti gli altri personaggi, e questo con una leggerezza assoluta, attraverso un'azione che potremmo realmente definire gratuita.

L'atto gratuito di cui già il *garçon* rivendicava una certa paternità al momento dell'incontro con Prometeo,[195] quell'atto che egli definisce «extraordinaire» e al contempo vero elemento «qui distinguait l'homme des animaux», non è in realtà qualcosa che può appartenere alla dimensione umana concreta. Quella del cameriere è infatti una pura speculazione filosofica, in quanto anch'egli sa bene che ciò che caratterizza l'uomo è proprio il contrario, vale a dire «que c'était le seul être incapable d'agir gratuitement».[196] L'essere umano infatti, vivendo immerso nel fiume delle relazioni sociali ed economiche, non può che ragionare tenendo permanentemente presenti quelle leggi che egli stesso ha creato e che ora regolano, dirigono e limitano la sua esistenza. Chi invece può veramente essere capace di un gesto così estremo e così complesso nella sua semplicità è qualcuno che per sua natura si situa a un livello più alto di quello umano, un essere che agisce *al di là del bene e del male*, in maniera completamente disinteressata. Nell'ottica di Gide questo personaggio non può essere quindi che un dio banchiere ricchissimo e plenipotenziario, un sovversivo che si scaglia gratuitamente contro l'ordine e la morale della società borghese creata dagli uomini:

> «Moi seul, celui–là seul dont la fortune est infinie peut agir avec un désintéressement absolu ; l'homme pas».[197]

La sua potenza divina e la splendente numinosità del suo denaro lo rendono quindi capace di compiere un atto che sembrerebbe fuori dalla portata dell'uomo, o perlomeno dell'uomo comune. Infatti, non di un solo atto gratuito, ma di ben due si dimostra regista il nostro personaggio; e l'episodio di cui abbiamo visto protagonisti loro malgrado Damocès e Coclès ne è la rappresentazione concreta e perfetta:

> «Comprenez-vous? Deux actions gratuites d'un seul coup : ce billet de cinq cents francs à une adresse pas choisie par lui, et une gifle à quelqu'un qui s'est choisi tout seul, pour lui ramasser son mouchoir. – Non ! mais est-ce assez gratuit ?».[198]

---

[195] «Mon goût à moi, c'est de créer des relations... Oh! Pas pour moi... c'est là comme qui dirait un action absolument gratuite» ; André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, cit p. 471

[196] *Ibid*., p. 471.

[197] *Ibid*., p. 496.

[198] *Ibid*., p. 472.

Dall'alto della sua posizione divina, sfuggente e irraggiungibile, ma anche dal "basso" della sua posizione di banchiere, il dio milionario getta le sue vittime in una sorta di tortura circolare, caratterizzata dall'incertezza debitoria; e lo fa solamente per gioco, quasi a dimostrare che qualcosa si è incrinato nelle regole che dominano gli scambi e le relazioni tra gli uomini. Il gesto di Zeus mette in rilievo una crisi epocale, una crisi che riguarda il concetto di fiducia e di valore, che sono al contempo due pilastri fondamentali sia del sistema sociale che di quello economico, in cui i concetti di credito e di debito, speculari a quelli di valore e fiducia, ci appaiono – allo stesso modo – fortemente compromessi.

2.3. *Les Caves du Vatican* tra denaro e fede

Il *Promethée* – come abbiamo visto – è l'opera gidiana dedicata al tema della *dette*. Grazie al suo statuto allegorico e al potere dell'ironia questa *sotie* ci pone davanti a delle problematiche morali che si celano dietro quella che potrebbe sembrare una mera questione economica. Nel fare questo Gide si rifà continuamente alle mutazioni sociali della sua epoca, mutazioni che diventano sempre più importanti col maturare del suo pensiero. Tuttavia, questo racconto di matrice mitologica, oltre che rappresentare e problematizzare il concetto di *dette* sotto le sue diverse sfaccettature, ci introduce a dei temi cardine per la comprensione delle opere successive dell'autore. Come infatti già accennato, la *quête romanesque* a cui Gide si dedica va di pari passo con l'evoluzione delle sue riflessioni morali e sociali. La critica verso un debito insolubile contratto nei confronti di un essere superiore, che si trasforma in una vera e propria ipoteca sulla vita (se non in una sorta di peccato originale) tira in ballo riflessioni che dall'economia arrivano fino alla teologia, rimettendo in questione concetti come quello di libero arbitrio e di fede; ed è proprio su questa strada che si inseriscono *Les Caves du Vatican*.

L'idea dell'opera, uscita sulla NRF in due parti nel 1914, comincia a prendere forma nella mente dello scrittore a partire da due fatti di cronaca rispettivamente del 1893 e 1896.
Il primo avvenimento riguarda "une escroquerie," ossia una truffa perpetrata ai danni di alcune signore della buona società convinte a donare del denaro per la liberazione del Santo Padre, ipoteticamente tenuto prigioniero a Castel Sant'Angelo da un gruppo di massoni. Da qualche tempo, in alcuni ambienti, girava infatti la voce di un ipotetico sequestro ai danni di Leone XIII. Tale fatto viene dapprima appreso da Gide su una *brochure* pubblicata a Saint-Malo e recante come titolo «*Compte rendu de la Déliverance de Sa Sainteté Léon XIII emprisonné dans les cachots du Vatican*»,[199] e poi – con ogni probabilità – approfondito da un articolo de *La Croix* del 15 novembre 1893.
Il secondo fatto riguarda invece la conversione di un dirigente della massoneria (presunto cugino di Zola) di nome Salvatore Avventore Zola apparso su *La Civiltà Cattolica* del 18 aprile

[199] Saint-Malo, Imprimerie Y. Billois, rue de l'Orme 4, 1893.

1896, di cui lo stesso Gide dà notizia in una lettera a Thibaudet.[200] Proprio da queste due basi lo scrittore comincia quindi a imbastire la trama. Il testo si apre infatti sulla figura di un certo Anthime Armand-Dubois, scienziato e massone da poco trasferitosi a Roma, che a seguito di un evento "miracoloso" decide di convertirsi al cattolicesimo abbandonando la loggia che lo aveva protetto e aiutato fino a quel momento. La storia del dottor Armand-Dubois si intreccia quindi con altre due vicende: rispettivamente quella di Lafcadio Wluiki e Amedé Fleurissoire, quest'ultimo comproprietario della B. F. L., società produttrice di statue religiose in cartone romano plastico.

Due elementi chiave uniscono fatti e personaggi all'interno del racconto, ossia il denaro e l'aspetto religioso. L'evento attorno al quale ruota tutta la storia riguarda infatti una truffa organizzata da un gruppo di criminali denominato *Le Mille-Pattes* che, guidati da un giovane di nome Protos (ex compagno di Lafcadio), cercano di estorcere soldi ad alcune ricche e pie signore. Fra queste spicca il nome della contessa Guy de Saint-Prix, figlia del conte de Baraglioul e intima amica di Madame Fleurissoire. Dopo averci presentato la vicenda di Anthime e quella riguardante Julius e Lafcadio il narratore ci introduce all'incontro tra la contessa di Saint-Prix e un abate di nome J. P. Salus, canonico di Virmontal (che altri non è che lo stesso Protos travestito). Presentatosi con una falsa lettera di raccomandazione da parte del vescovo presso la signora, Protos comincia a narrare la storia del sequestro ordito ai danni del Santo Padre. Dopo un primo momento di reticenza, volto a stimolare l'attenzione e la curiosità della contessa, il losco personaggio svela il motivo della sua visita raccontando i fatti con arguzia e dovizia di dettagli. Ciò che sarebbe accaduto a Roma nelle settimane precedenti viene presentato come qualcosa di una gravità assoluta. La loggia massonica con la complicità del Quirinale avrebbe infatti imprigionato Leone XIII nelle segrete di Castel Sant'Angelo sostituendolo con un falso Papa. La missione del gruppo di fedeli e prelati di cui il canonico si proclama portavoce avrebbe quindi lo scopo di liberare il pontefice facendolo fuggire dal Vaticano; ma per realizzare questo articolato piano di fuga sono necessarie oltre che sincere e devote preghiere anche cospicue risorse economiche:

[200] Lettera del 21 marzo 1930 citata da Jean-Jacques Thierry, *Notice sur Les Caves du Vatican* in *Romans et Récits* I, cit., p. 1569.

«Il ne consent à travailler aujourd'hui à l'élargissement de notre Saint-Père que si on lui permet du même coup de s'enfuir lui-même ; et il ne peut s'enfuir que très loin, dans un pays d'où l'extradition n'est pas possible. Il exige deux cent mille francs».[201]

Dopo il sommario racconto, sentendo l'ammontare della cifra necessaria alla liberazione, la contessa viene colta da un malore perdendo conoscenza. Per farla rinvenire più che l'utilizzo dei sali al falso canonico bastano poche e semplici parole:

« — Rassurez-vous, Madame la comtesse — il lui tapait dans les mains: — Qu'à cela ne tienne! — il lui portait le flacon de sels aux narines: — Sur ces deux cent mille francs, nous en avons déjà cent quarante — et comme la comtesse ouvrait un œil: — La duchesse de Lectoure n'en a consenti que cinquante; il en reste soixante à verser ».[202]

Come si intuisce già da questa breve scenetta la contessa è una donna molto assennata e parsimoniosa, una brava padrona di casa attenta alle spese. Ancor più che la notizia del sequestro ciò che la fa venir meno è il pensiero dei duecentomila franchi necessari alla liberazione: infatti quando Protos la rassicura sul fatto che buona parte della somma è già stata reperita comincia a riprendersi e riapre un occhio.
Per convincerla a contribuire alla causa il falso chierico fa leva su un aspetto proprio alla classe sociale della donna, vale a dire al suo orgoglio aristocratico. Il fatto che la duchessa di Lectoure abbia contribuito con la somma di cinquanta mila franchi impone infatti alla contessa di contribuire a sua volta con una cifra non inferiore a quella versata dall'aristocratica rivale:

« — Vous les aurez, murmura presque indistinctement la comtesse ».[203]

Convinta la donna a sobbarcarsi tale impegno, a Protos non resta altro che stabilire tempi e metodi per il conferimento del denaro. Il lestofante sa bene infatti che per non rischiare di essere scoperto il tutto deve avvenire in tempi rapidi, anche se si tratta di una cifra che difficilmente una persona – seppur ricca – può avere a disposizione in pronta liquidità:

[201] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1064.
[202] *Ibidem*.
[203] *Ibidem*.

« — Comtesse de Saint-Prix, dit-il, j'ai dans votre généreuse parole la confiance la plus entière; mais songez aux difficultés sans nom qui vont accompagner, gêner, empêcher peut-être la remise de cette somme; somme, j'ai dit, que vous-même devrez oublier de m'avoir donnée, que moi-même je dois être prêt à nier d'avoir touchée, pour laquelle il ne me sera même point permis de vous faire tenir un reçu... Je ne puis guère prudemment la recevoir que de la main à la main, de votre main à la mienne. [...]

« — Mais, Monsieur l'abbé, vous pensez bien pourtant que je n'ai pas sur moi cette somme énorme. Et même...

L'abbé s'impatientait légèrement; elle n'osa donc pas ajouter qu'il lui faudrait sans doute quelque temps pour la réunir ».[204]

Mme de Saint-Prix sembra infatti temporeggiare, ma questo non tanto perché la cifra le risulta in realtà difficile da recuperare in tempi stretti, quanto piuttosto «car elle espérait bien n'avoir pas à débourser toute seule [ce chiffre]».[205]

La donna infatti rappresenta il modello di un'aristocrazia ormai molto lontana dai tempi delle spese folli e della "gratuita" munificenza. La sua classe, oramai in preda a un inarrestabile declino già dai tempi della rivoluzione, sopravvive solo grazie alle particolari attenzioni e alle capacità di adattarsi al nuovo assetto socioeconomico dei suoi singoli membri.

Già Zola ne *L'Argent* (1890) ci pone davanti alla prepotente aggressività del neocapitalismo finanziario, mostrandoci un'aristocrazia che, goffamente incapace di adattarsi ai mutamenti dell'epoca, è destinata alla miseria e all'estinzione;[206] e lo stesso Gide non manca di approfondire tale tematica in un'opera che precede immediatamente la pubblicazione delle *Caves*.

Con *Isabelle*, testo scritto tra l'estate e l'autunno 1910, poi pubblicato sulla NRF tra gennaio e febbraio 1911, l'autore ci fa immergere in un'atmosfera d'altri tempi, atmosfera dominata dal paesaggio normanno delle grandi proprietà fondiarie. Quest'opera (atipica per l'epoca) presenta

[204] *Ibid*., p. 1065.

[205] *Ibidem*.

[206] Mi riferisco naturalmente alle figure della Contessa de Beauvilliers e di sua figlia che ci vengono presentate dallo scrittore, attraverso la descrizione del loro fatiscente palazzo parigino, come un'istituzione in rovina, soffocata dall'ascesa della borghesia capitalistica: «Ces Beauviulliers [...] n'avaient plus à Paris que cette ancienne maison de plaisance, bâtie en dehors de la ville au commencement du siècle dernier, et qui se trouvait aujourd'hui enclavée parmi les constructions noires de la rue Saint-Lazare. Les quelques beaux arbres du jardin restaient là comme au fond d'un puits, la mousse mangeait les marches du perron, émietté et fendu. On eût dit un coin de nature mis en prison, un coin doux et morne, d'une muette désespérance, où le soleil ne descendait plus qu'en un jour verdâtre, dont le frisson glaçait les épaules. [...] Ces arbres centenaires qui avaient vu tant de fêtes et que les bourgeoises maisons du voisinage étouffaient, prenait une mélancolique douleur, comme si elles eussent promené le deuil des vieilles choses mortes.», Émile Zola, *L'argent* in *Les Rougon-Macquart* V, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1967, pp. 68 – 69.

infatti un linguaggio insolitamente ricercato che slitta talvolta verso il desueto, armonizzando la forma con il contenuto. Ancora una volta Gide attinge dalla vita reale il cuore del racconto. Sempre preoccupato per la sorte de La Roque dopo la morte della madre, lo scrittore rimane colpito dalle vicissitudini di una famiglia aristocratica che viveva in un'ampia proprietà non lontano dal castello dei Rondeaux.

I Saint-Alban, proprietari del Château de Formentin, erano infatti caduti in rovina nel 1893 a causa delle avventure sentimentali della loro figlia Louise-Henriette, perdendo di conseguenza la proprietà. L'idea di raccontare la storia di questa famiglia della piccola nobiltà di campagna e di «ce grand chateau vendu, [avec] ce parc abandonné aux bûcherons»[207] era presente in Gide già da almeno quindici anni, come egli stesso confessa nel *Journal*.[208]

La visita alla dimora abbandonata che il narratore compie assieme a Francis Jammes[209] e Gerard de Lacase (protagonista del racconto) è il pretesto per un lungo *flash back* che ci riporta al periodo in cui Lacase, giovane dottorando, si era recato per le sue ricerche alla Quartfourche (specchio letterario di Formentin) ospite dei Saint-Auréol (Saint-Alban) e dei Floche loro parenti. Questi ultimi da qualche tempo avevano infatti abbandonato le loro attività parigine per vivere al castello con i due anziani aristocratici.

Appena arrivato alla tenuta il giovane studente cade preda di fantasticherie romantiche legate a possibili avventure alla Julien Sorel, fantasticherie che a ogni modo verranno ben presto eclissate dalla costatazione della misera situazione in cui versano i vecchi nobili decaduti:

> «Quelques mots inconsidérés de M. Dersnos, dont mon imagination s'empara, me firent espérer de trouver là-bas une société avenante, qui tout aussitôt m'attira plus que les documents poudreux du Grand Siècle ; déjà ma thèse n'était plus qu'un prétexte ; j'entrais dans ce château non plus en scolar, mais en Nejdanof, en Valmont ; déjà je peuplais d'aventures».[210]

Ciò che affascina Gérard è la scoperta di una "société" oramai perduta, la società cantata da Turgenev e Laclos, che il giovane eleva al grado di mito.

---

[207] Lettera del luglio 1893 a Henri de Réginer in André Gide, Henri de Réginer, *Correspondance*, PUL, Lyon, 1997, pp. 90-91.

[208] André Gide, *Journal* I, cit., p. 57.

[209] Gide in effetti visiterà la proprietà in rovina insieme a Henri Ghéon e Francis Jammes nel settembre del 1896, e proprio da questa visita Jammes ricaverà l'ispirazione per la sua "*Elégie quatrième*" di cui lo stesso Gide riprenderà due versi nell'ultima pagina di *Isabelle*.

[210] Come riportato in nota al testo da David H. Walker il termine "scolar" utilizzato in questo passo da Gide deriva dall'inglese *scholar* e significa *érudit*. André Gide, *Isabelle*, cit., p. 920.

Benché rovinati i Saint-Auréol cercano tuttavia di mantenere in piedi i riti e i privilegi propri alla tradizione della loro classe: governante, cameriera, cuoca, calesse con cocchiere e precettore sono infatti mantenuti a caro prezzo, quello pagato dai Floche, come racconta lo stesso abate Dersnos:

> « — Et quoi! M. et Mme Floche vivraient ici aux crochets des Saint-Auréol!
> — Mais non, mais non, fit-il [l'abbé] impatienté ; ce sont les Saint-Auréol qui sont ruinés ou presque ; toutefois la Quartfourche leur appartient ; les Floche, qui sont dans une situation aisée, habitent avec eux pour les aider ; ils subviennent au train de maison et permettent ainsi aux Saint-Auréol de conserver la Quartfourche [...] ».[211]

Per continuare a vivere nel loro fastoso passato fatto di palazzi e servitori, gli aristocratici sono oramai costretti a rivolgersi verso la classe che ha preso il loro posto, ossia verso quella borghesia qui rappresentata dai parsimoniosi Floche; ma anche questi ultimi, una volta abbandonate le loro abitudini e i precetti propri alla loro morale per assumere e mantenere quelli della nobiltà, vanno incontro alla rovina, rovina che è il sintomo dell'inesorabile mutamento degli assetti socio-economici che preludono a una nuova era.
Come nota Goulet infatti « la petite noblesse de province qui s'était accrochée à ses terres et qui a manqué le grand virage de l'industrialisation est vouée à la ruine. [...] C'est au capitaliste que va maintenant la grande propriété, à celui qui brasse des affaires, de ce côté ou de l'autre de l'Atlantique car il ne connaît pas de frontières ; tandis que les hobereaux Saint-Auréol se sont maintenus un temps grâce à l'aide des bourgeois Floche, avant de retomber dans la paysannerie».[212] A differenza della vecchia aristocrazia, la borghesia non si pone barriere geografiche né tantomeno economico-finanziarie. La sua fortuna si regge infatti sull'industria e non sulla terra, mentre i suoi orizzonti spaziano dal vecchio al nuovo mondo, dalla campagna alle città, grazie alla versatilità del capitale liquido, non più ancorato e statico ma fluido e in perpetuo movimento, in perpetua trasformazione e rigenerazione.

A dare il "colpo di grazia" alla vita ritirata fuori dal tempo delle due famiglie "imprigionate" nel castello della Quartfourche interviene infine la figura che dona il titolo alla storia. Isabelle, unica figlia dei Saint-Auréol e nipote dei Floche, fa la sua comparsa nel racconto dapprima come una sorta di ombra avvolta dal mistero, per poi manifestarsi in carne e ossa con tutta la

[211] André Gide, *Isabelle*, cit., p. 949.
[212] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, cit., p. 121.

sua carica distruttiva e fagocitante. Di lei – allontanata misteriosamente dal castello anni addietro – Gerard fantastica, raccoglie testimonianze e legge una lettera scritta all'amante, fino a quando la giovane non compare davanti ai suoi occhi in una delle due occasioni annuali in cui è solita far ritorno alla tenuta. Ogni anno infatti, nei giorni della riscossione dei «paiement des fermages», il ritorno della ragazza prende le forme di una tragicommedia che adesso si dispiega davanti agli occhi del giovane incredulo. Mentre Madame Floche, incapace di dire no alla nipote bramosa di denaro, le passa furtivamente alcune delle banconote appena riscosse, entra in scena improvvisamente la baronessa madre:

> «La baronne apparaissait dans l'embrasure, guindée, décolletée, fardée, en grand costume d'apparat et le chef surmonté d'une sorte de plumeau-marabout gigantesque. Elle brandissait de son mieux un grand candélabre à six branches, [...] qui la baignait d'une tremblotante lumière [...]. Au milieu de la chambre elle s'arrêta, se tourna tout d'une pièce du côté de sa fille, [...] et, avec une voix aigue à percer les murailles:
> «Arrière de moi, fille ingrate ! je ne me laisserais plus émouvoir par vos larmes [...]. Ne vous aura-t-il pas suffi d'apporter au foyer de vos parents la misère ; prétendez-vous poursuivre plus loin les...» [...]
> J'étais comme au spectacle. [...] Les attitudes et les gestes de la fille me paraissaient aussi exagérés, aussi faux que ceux de la mère... [...]
> Mme de Saint-Auréol cependant avait fait trois pas vers le fauteuil de Mme Floche:
> «Allons ! donnez-moi ces billets ! Pensez-vous que sous votre mitaine, je ne voie pas froisser le papier ? Me croyez-vous aveugle, ou folle ? Donnez- moi cet argent, vous dis-je!» Et mélodramatiquement, approchant les billets, dont elle s'était emparée, de la flamme d'une bougie du candélabre :
> «Je préférerais bruler tout [...] plutôt que de lui donner un liard.»
> Elle glissa les billets dans sa poche et reprit son geste déclamatoire :
> «Fille ingrate ! Fille dénaturée ! Le chemin qu'ont pris mes bracelets et mes colliers, vous saurez l'apprendre à mes bagues!» Ce disant, d'un geste habile de sa main étendue, elle en fit tomber deux ou trois sur le tapis. Comme un chien affamé se jette sur un os, Isabelle s'en saisit».[213]

Questa scena, per la sua drammaticità portata all'inverosimile e per i gesti innaturali dei personaggi, risulta, agli occhi del protagonista che ne è spettatore, quasi una commedia che le tre teatranti sembrano solite ripetere con una cadenza ben definita. La figura solenne della

[213] André Gide, *Isabelle*, cit., pp. 968 – 969.

baronessa, con i suoi gesti plateali e quasi cerimoniosi non può che stimolare nel lettore una certa sensazione di comicità, dietro la quale si consuma invece la tragedia di quella stessa famiglia. Pur non concedendogli denaro liquido, la nobildonna – quasi a compensazione –getta alla figlia alcuni gioielli, pressappoco come si farebbe a un cane con degli avanzi. Questo particolare svela la consapevolezza della madre nei riguardi della giovane: Isabelle è infatti una sorta di *Immoraliste* al femminile, un essere votato alla distruzione data dalla prodigalità economica e sessuale. La giovane non esita infatti a prostituirsi,[214] a degradarsi, a consumare tutta se stessa e tutto il suo patrimonio. Il fatto che la baronessa le dia dei preziosi al posto delle banconote non è altro che un espediente volto a rallentare l'energia consumatrice della ragazza, in quanto – proprio come molti altri beni "solidi" – i gioielli necessitano di un processo di trasformazione per poter essere resi capitale personale liquido e quindi immediatamente godibile. Bisogna inoltre notare che proprio per la caratteristica di essere oggetti di valore appartenenti alla famiglia da generazioni questi preziosi diventano simbolo della famiglia stessa, famiglia verso cui si accanisce il fervore distruttivo della giovane. Non è infatti «de l'argent anonyme que dilapide Isabelle; [mais] il s'agit pour elle de liquider les biens de famille, c'est-à-dire, par métonymie, de liquider sa famille en la dépouillant».[215] L'avversione al *foyer* domestico cantata da Ménalque e messa in opera da Michel è ripresa da Gide ancora una volta, e ancora una volta il primo elemento verso cui si riversa quest'avversione distruttiva è l'eredità paterna rappresentata dal nome, dal sangue e dal patrimonio. Poco più avanti infatti il narratore ci informa che la ragazza, divenuta proprietaria di quello che resta dei beni famigliari, fa abbattere tutti gli alberi centenari del parco della Quartfourche per liquidarli illegalmente prima dell'inevitabile vendita del castello e dei suoi annessi. La liquidazione delle piante farebbe infatti guadagnare a Isabelle «douze pistoles»[216] ad albero, ossia una cifra molto inferiore rispetto al loro valore di mercato; ma ciò che per noi risulta ancora più interessante è il fatto che questa scena sia speculare a quella del taglio e della vendita «à très bas prix» degli alberi della Molnière da parte di Michel, fatto che ribadisce ancora una volta la sovrapponibilità di questi due personaggi anche nell'intento sovversivo e distruttivo rivolto verso la famiglia e la sua morale.[217]

[214] La ragazza infatti si concede in cambio di vantaggi di natura economica ad un certo «homme d'affaires des créanciers», un losco personaggio legato al mondo della finanza e della speculazione che lavora alla liquidazione della tenuta. André Gide, *Isabelle*, cit., pp. 974 – 975.
[215] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, cit., p. 120.
[216] Come ci informa la voce di Gerard: «dans ce pays ils appelaient pistoles les écus de dix francs»; André Gide, *Isabelle*, cit., p. 976.
[217] André Gide, *L'immoraliste*, cit., p. 664.

In definitiva, ciò che viene rappresentato in *Isabelle* è la fine di un modello sociale ed economico, quello del *domaine foncier;* modello che in quegli anni sembra ricevere una forte attenzione da parte degli scrittori francesi, specie di quelli legati alla NRF: basti pensare all'esempio de *Le Grand-Meaulnes* (1913) di Alain Fournier o alla *Recherche* di Proust.

Tornando al testo delle *Caves* non ci sorprenderà constatare quindi che la Contessa di Saint-Prix, nella sua assennata misuratezza (caratteristica che ha contribuito a non farle fare la medesima fine di Isabelle), cerchi di offrire al canonico un acconto per poi andare a recuperare il resto della cifra da amiche e conoscenti:

> « — J'ai bien là-haut quelques bijoux...
> — Ah! fi, Madame! les bijoux sont des souvenirs. Me voyez-vous faisant métier de brocanteur? Et pensez-vous que je veuille donner l'éveil en cherchant le meilleur prix? Je risquerais de compromettre du même coup et vous-même et notre entreprise.
> Sa voix grave, insensiblement se faisait âpre et violente. Celle de la comtesse tremblait légèrement.
> — Attendez un instant, Monsieur le chanoine: je vais voir ce que j'ai dans mes tiroirs.... Elle redescendit bientôt. Sa main crispée froissait des billets bleus.
> — Heureusement, je viens de toucher des fermages. Je puis vous remettre déjà six mille cinq cents francs.
> Le chanoine eut un haussement d'épaules.
> — Qu'est-ce que vous voulez que je fasse avec ça?
> Et avec un mépris attristé, d'un geste noble, il écartait de lui la comtesse:
> — Non, Madame, non; je ne prendrai pas ces billets. Je ne les prendrai qu'avec les autres. Les gens intègres exigent l'intégralité. Quand pourrez-vous me remettre toute la somme? ».[218]

Protos, tuttavia, proprio in quanto truffatore e quindi essere legato alla precarietà e alla furtività, incarna anch'egli un tipo di personaggio immoralista votato alla pura liquidità del capitale. Egli infatti non può che rifiutare, non solo la proposta di un acconto, ma soprattutto un acconto in oggetti preziosi come quelli offerti dalla donna, che – come abbiamo detto – per loro natura necessitano di almeno un ulteriore complicato passaggio per essere resi godibili al pari della moneta. Il truffatore inoltre sa bene che anche i proventi della terra, quei «fermages» appena riscossi, sono ben poca cosa in confronto a ciò che può estorcere alla contessa.

[218] *Ibid.,* pp. 1065-1066.

Il di lui rifiuto appare quindi carico di tutta quell'energia e solennità conferitagli dagli abiti che indossa: in quanto "membro del clero," il nostro personaggio esercita sulla donna una forza che affonda le sue radici nel timore reverenziale nei confronti del divino, di cui egli è agl'occhi di lei il rappresentante. Il falso religioso si rivolge allora alla contessa con tono severo, a tratti minaccioso, quasi a ricordarle cosa spetta a chi, come lei, non impiega completamente il proprio volere e le proprie risorse a "fin di bene". Bisogna considerare inoltre che il fatto che Mme de Saint-Prix appartenga all'aristocrazia rafforza questo rapporto di reverenza verso l'ambiente religioso: per secoli infatti il potere esercitato da Re, principi, duchi e conti veniva legittimato proprio dal clero, che ne sanciva l'origine divina.
Incalzata dal furfante la contessa non potrà quindi che cedere, ricambiando le parole del canonico e la promessa del paradiso con un cospicuo assegno:

> « — Comtesse de Saint-Prix, l'Église se serait-elle méprise? Huit jours! Je ne dirai qu'un mot : le pape attend.
> Puis levant les bras au ciel:
> — Quoi! vous avez l'insigne honneur de tenir entre vos mains sa délivrance, et vous tardez! Craignez, Madame, craignez que le Seigneur, au jour de votre délivrance à vous, ne fasse également attendre et languir votre âme insuffisante, au seuil du Paradis!
> Il devenait menaçant, terrible; puis, brusquement, porta à ses lèvres le crucifix d'un chapelet et s'absenta dans une rapide prière. [...]
> — J'ai de l'argent à Pau, en dépôt, hasarda-t-elle.
> — Chez un banquier?
> — Au Crédit Foncier, précisément.
> Alors il s'indigna tout à fait.
> — Ah! Madame, pourquoi vous faut-il ce détour pour me l'apprendre? Est−ce là l'empressement que vous marquez? [...]
> — Vous connaissez, je le sais, l'abbé Boudin [...]. Écrivez un chèque à son nom; il touchera pour moi les soixante billets, qu'il pourra tout aussitôt me remettre. [...]
> La comtesse, prostrée sur le canapé, se souleva, se traîna vers un petit secrétaire qu'elle ouvrit, sortit un carnet oblong, vert olive, dont elle couvrit une feuille de son écriture allongée ».[219]

Nel sistema degli scambi, sempre al centro dell'opera di Gide, tutto ha un prezzo, dalla salvezza dell'anima alle semplici parole. Come ricordato ancora da Goulet, l'accoppiata denaro/fede,

[219] *Ibid.,* pp. 1066-1067.

costante in tutta la *sotie,* sottolinea un meccanismo per il quale il controvalore in oggetto è strettamente legato alla *confiance* del debitore. Lo stesso nome della contessa contribuisce infatti a ribadire questo legame indissolubile tra l'universo religioso (Saint) e quello economico (Prix). Di conseguenza, in questa prospettiva, si crea inevitabilmente uno squilibrio (almeno parziale) sul piano degli equivalenti:[220] «c'est-à-dire que par nature les termes de l'échange ne sont pas équivalents: il y a un dupé qui paye, et un dupeur qui reçoit l'argent contre des paroles, contre une affabulation».

In sostanza, possiamo dire che nel racconto assistiamo all'innescarsi di una logica del «compte contre le conte», logica per la quale si pone «l'argent ou la personne contre un pouvoir de raconter et de croire qui n'est pas susceptible de vérification».[221]

Attraverso la truffa Protos diventa quindi colui che denuncia "un'anomalia" del sistema socioeconomico che sembra mancare di un equivalente generale solido e stabile con cui misurare e confrontare tutti i "piani" del valore. Il sistema degli scambi, che influenza profondamente la vita dell'uomo moderno a tutti i livelli, una volta entrato in crisi avendo messo in discussione i concetti di *confiance* e sicurezza, genera un sentimento di malessere che l'autore e i suoi contemporanei percepiscono e vogliono denunciare. Proprio questo malessere fa riflettere quindi Gide portandolo a inserire nelle sue opere episodi capaci di mettere in luce tale problematica.

La fede in Dio (e nell'istituzione che ne è il simbolo) ricopre infatti lo stesso ruolo della fiducia creditizia necessaria tra le parti del rapporto debitorio. Venendo meno questo elemento, anche in solo una delle due parti in causa, proprio come abbiamo visto accadere nel *Prométhée*, il sistema va in crisi innescando una reazione a catena capace di minare non solo l'assetto economico ma l'intera società.

Analizzando con cura il testo possiamo notare inoltre che la causa per la liberazione del Santo Padre assume un significato legato al ripristino di una garanzia connessa proprio all'ambito della fede cattolica, di cui il Papa deve essere garante e custode proprio in qualità di vicario di cristo. Nel passaggio tra il *Prométhée* e le *Caves*, Gide è quindi sempre più determinato a porre all'attenzione del lettore un problema che da tempo lo preoccupa e che egli continua ad approfondire man mano che il suo interesse si sposta dal piano del *Je* a quello del *nous*. Come vedremo, infatti, questa rappresentazione legata all'alterazione degli scambi, degli equivalenti generali e quindi della *confiance* avrà il suo epilogo nei *Faux-Monnayeurs*, dove il falso Papa

[220] Sul tema degli equivalenti generali torneremo più avanti nel capitolo dedicato ai *Faux-Monnayeurs*.

[221] Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide*, *une étude méthodologique*, Larousse, Paris, 1972, p. 89.

delle *Caves* verrà sostituito da qualcosa sempre di contraffatto, ma allo stesso tempo di "più concreto" come la *monnaie*.

Oltre all'episodio della truffa, perno sul quale poggia tutto l'intreccio, vi sono altri momenti del racconto che sottolineano e problematizzano ulteriormente il legame tra fede e denaro. Facendo un piccolo passo indietro verso l'inizio del libro, possiamo notare che anche la figura di Anthime Armand Dubois fa convergere su di sé, legandole strettamente, la questione economica e quella religiosa.
Il burbero scienziato, storpiato nel corpo e nell'anima dalla malattia, si trasferisce con la moglie Véronique a Roma per poter godere delle cure di un certo dottor X, specialista di fama in malattie reumatiche. Appena arrivato nella città papale l'uomo fa amicizia con un giovane monello di dodici anni di nome Beppo, e da subito il legame tra i due appare regolato da un sicuro e rigido sistema di scambi. Il ragazzino infatti è solito portare a Anthime delle cavie per i suoi esperimenti ma solamente in cambio di alcune monete:

> «Devant l'hôtel où le couple était d'abord descendu via di Bocca di Leone, Beppo sollicitait l'attention du passant au moyen d'un criquet blotti sous une pincée d'herbe dans une petite nasse de jonc. Anthime avait donné dix sous pour l'insecte, puis, avec le peu d'italien qu'il savait, tant bien que mal avait fait entendre à l'enfant que, dans l'appartement où il devait emménager le lendemain, via in Lucina, il aurait bientôt besoin de quelques rats. Tout ce qui rampait, nageait, trottait ou volait servait à le documenter. [...] Beppo, procureur-né, aurait fourni l'aigle ou la louve du Capitole. Ce métier lui plaisait qui flattait son goût de maraude. On lui donnait dix sous par jour; il aidait, d'autre part, au ménage. Véronique d'abord le regardait d'un mauvais œil; mais du moment qu'elle le vit se signer en passant devant la Madone à l'angle nord de la maison, elle lui pardonna ses guenilles et lui permit de porter jusqu'à la cuisine l'eau, le charbon, le bois, les sarments ».[222]

I compiti del *procureur*[223] all'interno della casa ben presto si allargano passando dal laboratorio dello storpio alle stanze gestite dalla pia Véronique , a differenza del marito, uomo di scienza animato da un ferreo ateismo, ci appare fin da subito estremamente religiosa e attenta ai cerimoniali popolari.

[222] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 997.
[223] È interessante notare come la figura di Beppo risulti per certi versi speculare a quella dei ragazzini adescati da Michel a Biskra nell'*Immoraliste* e di cui approfondiremo alcuni aspetti nel capitolo su *L'Economia Libidinale*.

Nella coppia vengono quindi racchiuse due correnti contrapposte dalle quali Gide vuole prendere le distanze attraverso la parodia e il riso di scherno. Dubois sarebbe infatti l'incarnazione dell'uomo positivista che ha scelto di aderire al credo della scienza e del progresso, affiancandosi di conseguenza alla "chiesa massonica"; mentre la moglie rappresenterebbe proprio quel movimento di reazione al positivismo in favore del cattolicesimo che aveva portato a una vera e propria ondata di conversioni verso il volgere del secolo, e di cui i casi di Jammes e Claudel sono un esempio.[224] Catharine Savage ricorda infatti che: «l'atmosphère religieuse en France au moment où Gide faisait ses début» era caratterizzata da «le triomphe du naturalisme dans les lettres et du positivisme dans le sciences morales et sociales aussi bien que naturelles» ; ma che « vers la fin du siècle une réaction se produisit en faveur du catholicisme»; reazione stimolata da «deux sources : d'une part, une vague de scepticisme à l'égard de la raison et du progrès de l'homme, et la croyance que la société avait besoin d'institutions stables et conservatrices comme l'Église ; et d'autre part, une renaissance de mysticisme esthétique dans des cœurs desséchés par le rationalisme et assoiffés de l'au-delà».[225] Lo stesso Gide infatti si trova oppresso da un lato dal bisogno di superare l'estetica e la corrente di pensiero del secolo precedente, e dall'altro da una profonda crisi religiosa che a partire dal 1905 diventa sempre più tormentata e soffocante, anche a causa delle pressioni esercitate su di lui dagli stessi amici e colleghi che lo vogliono vedere convertito. La reazione a questo clima tuttavia non poteva che avere in un animo così rivoltoso come quello di André che un esito estremo e opposto. In una pagina del *Journal* del 1914 dichiara:

> «Ils m'ont cru révolté (Claudel et Jammes) parce que n'ai pu obtenir... de moi cette lâche soumission qui m'eut assuré le confort».[226]

Se, come già evidente dalla lettura del *Promethée* e della *Symponie Pastorale*, da un lato l'autore si trova già da tempo in cerca di un certo equilibrio (che poteva essere ricercato anche nell'istituzione ecclesiastica e quindi nel cattolicesimo), dall'altro la sua natura refrattaria a ogni imposizione e a ogni dogma lo allontana inevitabilmente dalla chiesa di Roma, orientandolo piuttosto verso una forma religiosa estremamente personale. Lo scrittore infatti «était pour ainsi dire opposé à l'esprit d'autorité et d'universalité qu'exigeait et qui permettait la foi

[224] Tra le altre conversioni celebri di questo periodo ricordiamo inoltre quelle di: Bourget, Bazin, Barrès, Brunetière, Huysmans, Ghéon, Péguy, Rivière, Coupeau e Cocteau.
[225] Catharine H. Savage, *André Gide. L'évolution de sa pensée religieuse*, Nizet, Paris, 1962, p. 13.
[226] André Gide, *Journal* I, cit., p. 809.

catholique»;[227]senza considerare inoltre il fatto che i concetti di "Rivelazione" e di "Grazia" rappresentavano allo stesso modo qualcosa di assurdo e inammissibile nella sua visione del mondo.

All'altezza della stesura e della pubblicazione delle *Caves*, quindi, quel «besoin d'hygiène spirituelle et psycologique», quella ricerca di stabilità ed equilibrio, che lo aveva spinto tra le altre cose « à vouloir dialoguer sur le catholicisme avec Claudel et à faire semblant par moments de se rendre aux raisons du poète»,[228] seppur non venendo completamente meno, produce tuttavia una forte critica nei confronti della chiesa cattolica e delle sua ideologia. La posizione di Gide torna quindi a essere vicina a quella espressa nel *Retour de l'enfant prodigue* in cui l'autore, come da lui stesso dichiarato, aveva cercato di mettere in dialogo le reticenze e gli slanci del suo spirito.

La conversione di Anthime è quindi il pretesto per denunciare le contraddizioni e le mancanze della chiesa, e in questa denuncia l'aspetto legato al denaro e al profitto riveste naturalmente un ruolo di primaria importanza.

Bisogna infatti tenere presente quale fosse il clima sociale e politico della Francia di quegli anni. Il partito conservatore fortemente legato alla chiesa cattolica aveva subito nel 1879 un duro colpo con l'elezione a *Président de la République française* del repubblicano Jules Grévy, massone animato da un forte spirito liberale e anticattolico. A partire dalla Restaurazione infatti «les franc-maçonneries avaient fait figure de foyer du libéralisme et s'étaient trouvées en butte à l'hostilité des pouvoirs successifs soutenus par les milieux cléricaux».[229]

Si capisce quindi come a partire dal 1880 fino almeno al 1910 si assista in Francia a un'animata lotta interna tra i due rami più importanti della società borghese, lotta che porterà a conquiste come l'insegnamento laico gratuito e obbligatorio e la separazione tra stato e chiesa del 1905. Da questo clima Gide plasma la figura dello scienziato massone su cui si apre il racconto. Borghese agiato, colto e stimato dalla comunità scientifica, Anthime vive tormentato da una malattia che ha spinto «ses investigations dans d'autre voies, prétendant forcer Dieu dans de plus secrets retranchements».[230] La sua laicità carica di odio verso l'onnipotente, anche a causa del male che lo tormenta, spinge l'uomo verso la blasfemia e la sfida al divino. In un dialogo con il cattolico Julius lo scienziato dichiara infatti:

---

[227] Catharine H. Savage, *Cit*., p. 122.
[228] *Ibid*., p. 109.
[229] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, cit., p. 124.
[230] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 998.

« [...] implorer Monsieur le Principal (c'est ainsi qu'il s'amuse, dans ses jours d'humeur, à appeler l'Être suprême) ou le prier d'intervenir, de renverser pour moi l'ordre établi, l'ordre naturel des effets et des causes, l'ordre vénérable, eh bien ! je n'en voudrais pas, de sa guérison ; je lui dirais, au Principal: Fichez-moi la paix avec votre miracle : je n'en veux pas.»
Il scande les mots, les syllabes; il a haussé la voix au diapason de sa colère; il est affreux.
«Vous n'en voudriez pas... pourquoi? demanda Julius très calme.
— Parce que cela me forcerait de croire à Celui qui n'existe pas. [...] Je veux, si je guéris, n'en être obligé qu'à moi-même. Suffit.
— Eh bien! et le médecin alors? hasarda Marguerite.
— Je paie ses soins, et je suis quitte».[231]

Anche Anthime teme *la dette,* e in particolare una *dette* verso qualcuno che non si pone sul suo stesso piano esistenziale. Egli paventa quindi un debito che si situa sul piano verticale dell'asse degli scambi. Per lui la riconoscenza dovuta a una guarigione miracolosa è infatti qualcosa di molto diverso rispetto al pagare la parcella di un medico che ha offerto le sue cure, e verso il quale il rapporto di scambio si pone sul medesimo piano ovvero sull'asse orizzontale.
Il personaggio teme, in definitiva, ciò che abbiamo visto accadere nel *Prométhée*, vale a dire l'oppressione di un sentimento debitorio permanente che proprio come una spada di Damocle rischia di pendere sulla sua testa a monito eterno di una riconoscenza mancata e di uno squilibrio generale.
Il massone, per risolvere i suoi problemi, preferisce infatti rivolgersi a un'altra "chiesa," una chiesa che garantisca una logica di tipo orizzontale, e questa "chiesa" non può che essere la loggia:

« Julius jettera sur le tapis la grave question de l'expropriation des biens d'Anthime: il s'agit de terrains qu'Anthime avait achetés en Égypte lors d'un premier voyage qu'il fit, jeune homme, dans ce pays; mal situés, ces terrains n'avaient pas acquis jusqu'à présent grande valeur; mais il était question, depuis peu, que la nouvelle ligne de chemin de fer du Caire à Héliopolis les traversât: certes la bourse des Armand-Dubois, qu'ont surmenées de hasardeuses spéculations, a grand besoin de cette aubaine; pourtant Julius, avant son départ, a pu parler à Maniton, l'ingénieur-expert commis à l'étude de la ligne, et conseille à son beau-frère de ne point trop dorer son espérance: il pourrait bien rester Gros-Jean. Mais ce qu'Anthime ne dit pas, c'est que l'affaire est entre les mains de la Loge, qui n'abandonne jamais les siens».[232]

[231] *Ibid.,* p. 1009 – 1010.
[232] *Ibid.,* p. 1008.

La massoneria, che non abbandona mai i suoi membri, si preoccupa di curare tutti gli interessi degli affiliati e in particolare quelli economici e legati alla carriera. Essendo inoltre un organo di uomini situati tutti sullo stesso piano esistenziale questa garantisce ai suoi membri un sistema di scambio equilibrato e sicuro, non essendo inoltre fondata su un credo trascendente ma su ideali molto più concreti e stabili.

Anthime tuttavia si troverà suo malgrado a fare i conti sia con il debito verticale sia con l'istituzione ecclesiastica. A sua insaputa infatti la pia Véronique è solita accendere un cero in suo sostegno presso la statua della stessa vergine adorata dal giovane Beppo. Venuto a conoscenza del fatto il massone rimprovera la moglie e cerca di corrompere con del denaro il piccolo faccendiere al fine di togliere le candele votive; ma quest'ultimo, dalla sua posizione di devoto, si rifiuta di compiere il gesto sacrilego costringendo lo stesso storpio ad arrangiarsi nell'impresa. Dopo un goffo tentativo finito male lo scienziato finisce infatti per danneggiare la statuetta sacra provocando l'indignazione generale. Irato e avvilito allo stesso tempo Armand-Dubois si ritira nella sua camera sperando che il sonno possa cancellare quanto accaduto, ma appena assopito un'inaspettata apparizione turba il suo riposo. Nel buio della notte l'uomo vede infatti apparirgli la stessa vergine mutilata su cui si era accanito poco prima; e questa, dopo esserglisi rivolta con parole sibilline, lo trafigge nel fianco col suo moncone. Invaso da una persistente sensazione di calore Anthime si risveglia in stato confusionale e, cercando di levarsi dal letto, si accorge che il dolore cronico all'anca che lo accompagnava da anni è miracolosamente svanito. Assalito da un profondo fervore religioso l'uomo decide quindi di ricambiare il miracolo con la devozione convertendosi prontamente al cattolicesimo. Sparsasi la notizia, le autorità ecclesiastiche decidono di prendere contatti con il miracolato, ma non semplicemente per congratularsi:

> «Or, s'il suffisait peut-être à Anthime d'être guéri, cela ne suffisait pas à l'Église, qui réclama une abjuration manifeste, prétendant l'entourer d'un insolite éclat.
> — Eh quoi! lui disait à quelques jours de là le père Anselme, vous auriez, au cours de vos erreurs, propagé par tous les moyens l'hérésie, et vous vous déroberiez aujourd'hui à l'enseignement supérieur que le ciel entend tirer de vous-même? Combien d'âmes les fausses lueurs de votre vaine science n'ont-elles pas détournées de la lumière! Il vous appartient de les rallier aujourd'hui, et vous hésiteriez à le faire? Que dis-je: il vous appartient? C'est votre strict devoir; et je ne vous ferai point cette injure de supposer que vous ne le sentiez pas.

> Non, Anthime ne se dérobait pas à ce devoir; toutefois il ne laissait pas d'en redouter les conséquences. De gros intérêts qu'il avait en Egypte étaient, nous l'avons dit, entre les mains des francs-maçons. Que pouvait-il sans l'assistance de la Loge? Et comment espérer qu'elle continuerait à soutenir celui qui précisément la reniait. Comme il avait attendu d'elle sa fortune, il se voyait à présent tout ruiné».[233]

La Chiesa è infatti intenzionata a ricavare un guadagno dall'improvvisa conversione di Anthime. Nella lotta con la massoneria la conversione pubblica di uno dei suoi membri più in vista farebbe infatti segnare senza dubbio un punto a favore della Santa Sede. A questo fine dunque padre Anselmo – inviato del Vaticano – cerca di convincere il riluttante scienziato all'abiura, ma quest'ultimo sa bene che tale azione può costargli molto in termini economici poiché gli farebbe perdere la protezione della loggia. Accortosi dei timori dell'uomo il prete non può quindi che proporgli a sua volta un accordo monetario:

> « — Vous me perdez, disait Anthime.
> — Eh! mon fils, au contraire, répondait le père Anselme; nous vous apportons le salut. Quant à ce qui est des besoins matériels, n'en ayez cure: l'Église y subviendra. J'ai longuement entretenu de votre cas le cardinal Pazzi qui doit en référer à Rampolla; vous dirai−je enfin que, déjà votre abjuration n'est pas ignorée de notre Saint-Père; l'Église saura reconnaître ce que vous sacrifiez pour elle et n'entend pas que vous soyez frustré.
> Au demeurant, ne pensez−vous pas que vous vous exagérez l'efficace (il souriait) des francs−maçons dans l'occurrence ? Ce n'est pas que je ne sache qu'il faut trop souvent compter avec eux!... Enfin avez−vous fait l'estimation de ce que vous craignez que leur hostilité ne vous fasse perdre? Dites-nous la somme, à peu près et... (il leva l'index de la main gauche à hauteur du nez, avec une bénignité malicieuse) et ne craignez rien».[234]

Rassicurando Anthime sull'impegno del Vaticano nei suoi riguardi il chierico chiede all'oramai ex-massone di quantificare la perdita in denaro che il gesto di devozione gli causerebbe, promettendogli quindi un solido indennizzo e rimettendo equilibrio nel piano degli scambi economici. La fede dello scienziato ha infatti anch'essa un prezzo che si calcola in due valute: la guarigione miracolosa e il risarcimento economico.

[233] *Ibid.,* p. 1017.
[234] *Ibid.,* p. 1018.

Questa promessa di risarcimento tuttavia verrà infine disattesa. La curia non darà infatti un solo franco al suo protetto, condannandolo a un'esistenza di miseria, ma questi, tutt'altro che risentito, si dimostrerà invece pienamente risarcito dalla riscoperta della fede, causando le proteste del cattolicissimo seppur estremamente pragmatico Julius:

> « — Le père Anselme; de toute façon nous ne pouvions garder l'appartement in Lucina.
> — Qu'en avions−nous besoin? dit Anthime.
> — Là n'est pas la question. Le père Anselme vous promettait compensation. A-t-il connu votre misère?
> — Il feint de l'ignorer, dit Véronique. [...]
> — Mais c'est abominable! Il faut en aviser Rampolla, s'écria Julius.
> — L'aviser de quoi, cher ami? il est de fait que je suis un peu dénué; mais qu'avons-nous besoin davantage?
> J'errais, tu temps de ma prospérité; j'étais pécheur; j'étais malade. A présent, me voici guéri. Jadis vous aviez beau jeu de me plaindre. Vous le savez, pourtant: les faux biens détournent de Dieu ».[235]

Julius rappresenta l'uomo perfettamente inserito nella logica degli scambi. Egli, ottimo calcolatore, è pienamente conscio dei meccanismi che muovono la società capitalistica, ed è quindi capace di monetizzare ogni suo gesto, ottenendo sempre un interesse. Persino la sua morale è quindi soggetta a questa logica economica, come dimostrato dall'episodio della scoperta del *cahier* di Lafcadio, dove il romanziere pensa immediatamente a un libretto contabile. Proprio per questa sua logica lo scrittore cerca quindi di ristabilire sempre il meccanismo degli scambi, persino quando si tratta della Chiesa, arrivando a ricordare al cognato che "questa gli deve molto".

Anthime, a contrario, diventa il modello dell'uomo completamente distaccato dai beni materiali, che si volge anima e corpo verso l'appagamento interiore e trascendente. Oltre agli affari in Egitto l'abiura causa allo scienziato anche la perdita dei lauti proventi ricavati dai suoi articoli scientifici, rimpiazzati adesso dalla miseria che invece gli paga «Le Pèlerin pour ses prônes».[236] Egli, quasi come un novello Francesco d'Assisi, riprende diversi precetti che abbiamo visto declamare già da Ménalque, cantore di una vita libera dall'oppressione delle ricchezze. Per il convertito infatti il piano della fede, a differenza di ciò che ribadisce Julius assieme ad altri

[235] *Ibid.,* p. 1080.
[236] *Ibid.,* p. 1081.

personaggi, è nettamente separato da quello economico. Non a caso quindi il cognato cercherà di riportarlo verso una realtà sociale che nella sua ipocrisia e nel suo equilibrio fittizio risulta incomprensibile agli occhi di colui che oramai ha provato la forza della vera *confiance*:

> « — Mais enfin ces faux biens vous sont dus. Je consens que l'Église vous enseigne à les mépriser, mais non point qu'elle vous en frustre.
> « — Je vous parle du positif. L'état dans lequel on vous abandonne est pour moi chose inadmissible. L'Église a pris des engagements envers vous; il est de nécessité qu'elle les tienne; pour son honneur, et pour notre foi».[237]

Per il miracolato il vero rapporto di scambio da onorare è quello con il divino, verso colui che gli ha donato la guarigione, e che adesso egli cerca di ripagare con la più pura e incondizionata delle fedi. Anthime si trova infatti in una condizione molto simile a quella del povero Damoclès, condizione che secondo la «vision gidienne indique la réversibilité du rapport de "Dieu" à "moi-même"» trasformando la «notion de dette, qui se dégage d'abord sous forme de sentiment du devoir, [...] en obligation imposée par la divinité»;[238] ma a differenza di Damoclès lo scienziato ha una moneta di scambio appropriata con cui ripagare il suo debito e questa moneta non è cartacea o metallica ma completamente immateriale: è la fede. Nel dialogo con il cognato appare chiaro invece che la stessa idea di equilibrio non vale per Julius: lo scrittore infatti ritiene che la fede necessiti anche, se non soprattutto, di atti concreti da parte di chi la professa pretendendo devozione, come fa la Chiesa. Il conte è infatti il modello del personaggio che adotta una distinzione netta tra la fede cristiana (che predica l'abbandono delle ricchezze, la carità, ecc.) e l'istituzione che di questa fede si proclama garante, la quale al contrario si deve occupare anche del benessere materiale dei suoi fedeli. Per Julius è quindi essenziale che quest'ultima rispetti i suoi impegni, a partire da quelli economici. Per il personaggio si tratta infatti di una questione di rapporti di fiducia esattamente sovrapponibile a quelli che si instaurano per il buon funzionamento del sistema creditizio. La Chiesa deve essere un garante affidabile del credo che professa, altrimenti questo credo rischia di perdere valore.

Il rapporto di equilibrio che Anthime sente consolidarsi nel suo rapporto con il divino verrà meno infatti solo quando egli stesso ricomincerà improvvisamente a soffrire del suo vecchio male e, allo stesso tempo, verrà anche a sapere della notizia (falsa naturalmente) che colui che siede sul soglio di Pietro non è in realtà il vero pontefice:

[237] *Ibid*., pp. 1080 – 1081.
[238] Roy Morii, *Cit*., p. 49.

« — Arrivez au fait, Julius: vous avez vu le pape?

— Eh bien, non! je n'ai pas vu le pape, éclata enfin Julius – mais je me suis saisi d'un secret; secret douteux d'abord, mais qui bientôt, par la mort de notre cher Amédée, devait trouver une confirmation soudaine; secret effroyable, déconcertant, mais où votre foi, cher Anthime, saura puiser du réconfort. Car sachez que ce déni de justice dont vous fûtes victime, le pape est innocent...

— Eh! je n'en ai jamais douté.

— Anthime, écoutez bien: Je n'ai pas vu le pape parce que personne ne peut le voir; celui qui présentement est assis sur le trône pontifical et que l'Église écoute et qui promulgue; celui qui m'a parlé, le pape qu'on voit au Vatican, le pape que j'ai vu N'EST PAS LE VRAI.

Anthime, à ces mots, commença d'être secoué tout entier d'un gros rire. [...]

— Parce qu'enfin, si j'ai fait bon marché de mes biens, de ma situation, de ma science, si j'ai consenti qu'on me jouât... continuait Anthime qui peu à peu à son tour se montait.

— Je vous le dis: de tout cela *le vrai* n'est en rien responsable; celui qui vous jouait, c'est un suppôt du Quirinal. [...]

— Dans ce cas, je sais ce qui me reste à faire, reprit Anthime, de sa voix la mieux décidée: Je vends la mèche.

Julius sursauta.

— Mon ami, vous m'épouvantez. Sûr, vous allez vous faire excommunier.

— Par qui? Si c'est par un faux pape, on s'en fout.

— Et moi qui pensais vous aider à goûter dans ce secret quelque vertu consolatrice, reprit Julius consterné. [...]

— Non, mais vraiment vous en parlez trop à votre aise, vous qui n'avez pour *lui* rien délaissé; vous à qui, vrai ou faux, tout profite... Ah! tenez, j'ai besoin de m'aérer.

Penché sur la portière il toucha du bout de sa canne l'épaule du cocher et fit arrêter la voiture. Julius s'apprêtait à descendre avec lui.

— Non! Laissez-moi. J'en sais assez pour me conduire. Gardez le reste pour un roman. Pour moi, j'écris au grand Maître de l'Ordre ce soir même, et dès demain je reprends mes chroniques scientifiques de *La Dépêche*. On rira bien.

— Quoi! vous boitez, dit Julius, surpris de le voir de nouveau clopiner.

— Oui, depuis quelques jours, mes douleurs m'ont repris.

— Ah! vous m'en direz tant! fit Julius qui, sans le regarder s'éloigner, se rencogna dans la voiture».[239]

[239] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., pp. 1166 – 1167.

Venuto meno l'impegno di Dio e, al contempo, la solidità della figura del suo garante sulla terra (il Papa), lo scienziato ridivenuto invalido e dolorante non può fare altro che tornare sui suoi passi ritenendo sciolto il rapporto di scambio che involontariamente si era trovato a dover onorare. Questi immediatamente riprende allora contatto con la loggia che da sempre aveva garantito i suoi interessi e mantenuto gli impegni presi, decidendo di ritornare a scrivere quegli articoli scientifici ben pagati per *La Dépêche* al posto delle infruttuose prediche su *Le Pèlerin*.

Gide, con le *Caves*, decide (avvalendosi dello statuto della *sotie*) di prendersi gioco di tutto e di tutti, in particolare proprio dell'istituzione religiosa, esattamente come aveva fatto Pierre Gringoire (ca. 1475 -1538) con il suo *Jeu du prince des sots et Mère sotte*, *sotie* del 1512, in cui metteva in ridicolo oltre ai "ben pensanti" addirittura Papa Giulio II. Lo scrittore cerca infatti di mettere in luce le ipocrisie della Chiesa di Roma che, a suo parere, proclama la parola di Dio reinterpretandola a suo vantaggio; una Chiesa che professa un credo votato alla carità e alla povertà ma che al contempo non manca di essere al centro del sistema economico soprattutto per curare i propri interessi. Il denaro si era infatti già da tempo impossessato dell'immaginario cristiano. Non stupisce allora che la figura messa al centro di questa truffa, quasi come fosse un simbolo, sia proprio quella di Papa Leone XIII che, con la sua enciclica *Rerum Novarum*, si era scagliato contro il capitalismo inumano dell'età moderna ribadendo l'importanza fondamentale della carità e – al contempo – garantendo l'inviolabilità della proprietà privata.
Come ricorda ancora Goulet, il Vaticano non è infatti per nulla al di fuori del complesso circuito economico dell'epoca: «L'intérêt, le profit» che sono le parole chiave del capitalismo, «surtout à cette époque d'Expansion sauvage de l'industrie», appaiono molto chiare al «monde catholique [qui] est loin de rester en marge de ce courant»; e infatti già all'epoca «les bruits les plus divers circulent sur la formidable puissance financière que représente le Vatican».[240]

Un ulteriore elemento simbolico che risulta centrale nelle *Caves* e che sottolinea l'atteggiamento ambiguo, se non ipocrita, della chiesa nei confronti del denaro e del capitalismo è rappresentato dalla somma dei sessantamila Franchi, somma che abbiamo visto essere estorta alla Contessa di Saint-Prix da Protos e che a metà del romanzo ricompare in un altro episodio che ricongiunge nuovamente i due *cotés:* quello religioso e quello economico. Nella terza parte del testo entra in scena la figura di Amédée Fleurissoire, socio della «maison Blafaphas,

[240] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, cit., p. 138.

Fleurissoire et Lévichon», produttrice di statuette sacre in Cartone Romano Plastico. Questo materiale, rivoluzionario per il settore artistico-commerciale, era infatti stato scoperto dall'amico Gaston Blafaphas qualche anno prima, ma solo Eudoxe Lévichon, il quale aveva dimostrato un innato fiuto per gli affari fin dalla giovinezza, ne aveva intuito le potenzialità economiche.[241] La società – ci dice il narratore – «s'élançait avec un capital de soixante mille francs déclarés, sur lesquels les Blafafoires s'inscrivaient à eux deux modestement pour dix mille» [242] mentre l'ebreo «Lévichon fournissait généreusement les cinquante autres».[243] Quest'azienda, chiaro esempio di quelle società per azioni che costituivano il cuore dell'attività industriale dell'epoca, non poteva quindi che avere per vocazione uno stretto legame con l'ambiente religioso. Nei dettagli che il narratore riporta a riguardo dei conferimenti societari e dei suoi sviluppi ci viene infatti detto che:

> « Les Blafafoires, par contre, apportaient l'appui de leurs relations et de celles des Baraglioul, c'est-à-dire, après que le Carton-Romain eût fait ses preuves, la protection de maints membres influents du clergé; ceux-ci (en plus de quelques importantes commandes) persuadèrent maintes petites paroisses de s'adresser à la maison F.B.L. pour répondre aux besoins grandissants des fidèles, l'éducation artistique de plus en plus perfectionnée exigeant des œuvres plus exquises que celles dont la fruste foi des ancêtres s'était jusqu'à présent contentée. A cet effet quelques artistes, de mérite reconnu par l'Église, enrôlés dans l'œuvre du Carton-Romain, obtinrent de voir enfin leurs œuvres acceptées par le jury du Salon. Laissant à Pau les Blafafoires, Lévichon s'établit à Paris où comme il avait de l'entregent, la maison avait bientôt pris une extension considérable».[244]

Le abilità commerciali di Lévichon[245] vengono quindi supportate dai legami e dalle conoscenze di Gaston e soprattutto di Amédée, che grazie alla moglie Arnica (sorella di Véronique

[241] A dimostrazione di ciò il narratore ci informa infatti che negli anni di scuola Eudoxe era solito svolgere i compiti dei compagni «moyennant de petites redevances»; Adré Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1071.
[242] Amédée Fleurissoire e il suo amico nonché socio Gaston Blafaphas sono chiamati *les Blafafoires* fin dalla loro adolescenza per il legame affiatato che li unisce. L'appellativo, come evidente, è infatti frutto della fusione tra i loro due cognomi e prelude già ad una sorta di nome societario.
[243] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., pp. 1073 – 1074.
[244] *Ibid*., p. 1074.
[245] Come nota ancora una volta Goulet, chi veramente ricava grossi vantaggi dal successo della società è Lévichon stesso che in realtà «ne fournit que la somme de dix mille francs, soit le sixième du capital total de soixante mille francs» e il cui colpo di genio finanziario «consiste à n'inscrire la part des capitaux de Blafaphas et de Fleurissoire que pour le montant de dix mille francs, les quarante mille francs de reste étant empruntés à Fleurissoire moyennant l'intérêt modeste de quatre et demi pour cent». Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, cit., p. 139.

Armand-Dubois e di Marguerite de Baragliul) garantisce all'impresa un sicuro successo consacrato proprio dalla benedizione delle gerarchie ecclesiastiche.

La Santa Sede infatti, attraverso il suo tessuto di istituti, parroci e fedeli, risulta essere un prezioso sbocco commerciale capace di far muovere ingenti risorse. Già dal medioevo «il più precoce e centralizzato degli stati, nonché il meglio rifornito di denaro, [risultava essere] quello pontificio».[246] Allo stesso tempo inoltre sempre nel periodo medievale la chiesa aveva introdotto un nuovo tipo di commercio, ossia quello delle indulgenze, creato per aumentarne le entrate monetarie.[247] Ciò a cui ci troviamo di fronte è quindi una Chiesa vista come importante attore economico e di conseguenza uno scenario dove la *croyance* va di pari passo con la *créance*; ed è lo stesso Protos, con la sua truffa, a dimostraci per primo che proprio attraverso la *croyance* è possibile avere della *créance*. Al personaggio bastano infatti solamente poche parole solenni e un abito sacro per ingannare la contessa, instaurando una transizione del *conte* in *compte* e quindi della *fiction* in *valeur*. Appare allora chiaro che la denuncia di Gide nei confronti di una Chiesa, che ha perso di vista la "vera" parola di cristo, si manifesta nelle *Caves* con una critica di tipo economico-finanziaria piuttosto che per una più strettamente teologica. Non dobbiamo infatti dimenticare che la società messa in scena nelle *soties* non è una mera società astratta ma piuttosto una rappresentazione della società borghese e capitalistica, per la quale il valore supremo è il denaro e il suo fine ultimo il profitto. Tutti infatti all'interno di questo sistema hanno per dettame il principio di Guizot: «enrichissez-vous»; e di conseguenza tutto viene dominato dal principio della capitalizzazione, ivi compresi gli aspetti religiosi.[248]

Tornando per l'ultima volta ai sessantamila franchi[249] sborsati dalla Contessa di Saint-Prix, non ci sorprenderà scoprire poco più avanti che le persone a cui la donna si rivolge per poter recuperare una parte del denaro versato siano proprio i Fleurissoire. Ciò di cui tuttavia la contessa non è a conoscenza è che i coniugi «en raison de la minime somme engagée par eux au début de l'entreprise, ne touchaient que très peu : deux douzième sur les revenus avoué et

[246] Jacques Le Goff*, Lo sterco del diavolo*, Laterza, Bari, 2010, p. 61.
[247] *Ibid*., p.63.
[248] Cfr. Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, cit., pp. 315 – 317.
[249] I sessantamila franchi, che abbiamo visto essere il *pivot* attorno a cui ruotano i principali personaggi e accadimenti del racconto, rivestono inoltre per l'autore anche un significato intimo e autobiografico. Nel 1911, dopo la fondazione della *NRF* con l'aiuto di Ghéon, Coupeau e altri, Gide decide di fondare una società assieme a Schlumberger e Gallimard con il fine di finanziare le spese editoriali della rivista. La quota partecipativa di ognuno dei tre sarebbe stata di ventimila franchi, per un totale quindi di sessantamila, esattamente la cifra apportata dai tre amici del romanzo per il capitale sociale della B.F.L.Non è da escludere allora che anche le dinamiche societarie interne all'azienda produttrice di Cartone Romano rispecchino quella che doveva essere almeno in un primo momento la situazione tra i tre soci fondatori della NRF, e di conseguenza che l'autore abbia voluto ironizzare con i suoi due colleghi e amici.

absolument rien sur les autres».[250] Oltre a ciò Arnica ha «de même qu'Amédée, grand pudeur à l'endroit du porte-monnaie».[251] Sebbene scoraggiata dall'intuizione che difficilmente avrebbe potuto recuperare dalla donna e da suo marito anche una piccola parte della somma, Madame de Saint-Prix racconta ad Arnica la storia della prigionia del Papa e la supplica di parlarne col marito al fine di farli unire alla causa... e alla spesa. [252] Al rientro di Amédée la moglie in preda a un profondo turbamento riferisce all'uomo ciò che le aveva confessato la contessa. Dopo un primo momento di scetticismo il marito crede quindi al racconto della donna e comincia a riflettere sul da farsi:

> « — D'abord, de l'argent, nous n'en avons pas... Et tu crois que cela me suffirait, d'en donner! Tu crois, parce que je me serais privé de quelques billets, que je pourrais reposer tranquille?... Mais, chère amie, si ce que tu me dis est vrai, c'est une chose épouvantable, et qui ne nous permet pas de nous reposer».[253]

Come appare evidente Amédée Fleurissoire rappresenta il prototipo dell'uomo ingenuo e puro, per il quale il piano religioso e quello contingente (quindi anche economico) non possono che essere nettamente separati. Egli infatti ritiene che per liberare il vicario di Cristo sia necessario donare molto di più che del semplice denaro (che peraltro rammenta alla moglie di non avere...) ovvero che sia necessario donare proprio sé stessi:

> «Non! Non, reprenait-il; ce n'est pas de l'argent qu'il faut donner ici ; c'est soi-même».[254]

Al pari di Damoclès che si sacrifica per pagare il proprio debito verso il dio-banchiere Zeus, Fleurissoire decide di donarsi anima e corpo alla causa per la liberazione del garante della fede; e infatti «si Dieu est garant de la fortune du fidèle, l'argent ne suffit cependant pas pour s'acquitter envers lui».[255] Come egli stesso inoltre rammenta la presenza di un falso Papa mina alla base tutto il sistema religioso basato sulla fiducia, causando uno squilibrio rovinoso capace di mettere in pericolo l'intero tessuto sociale :

---

[250] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1074.
[251] *Ibidem*.
[252] A ribadire la non ottima condizione economica dei Fleurissoire si aggiunge anche la descrizione della loro casa che si presenta agli occhi della nobildonna di una «modestie décourageant»: arredata con «des chaises de reps vert, un fauteuil en velours grenat, un autre en vulgaire tapisserie [...] une table, une console d'acajou [etc]» *Ibid*., p. 1075.
[253] *Ibid*., p. 1077.
[254] *Ibidem*.
[255] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, cit., p. 311.

> « Voilà bien, se disait-il, à la fois la conséquence et la preuve de ce vice initial, de ce trébuchement du Saint-Siège: tout le reste à la fois chavirait.
> A qui se fier, sinon au Pape? et dès que cette pierre angulaire cédait, sur laquelle posait l'Église, rien ne méritait plus d'être vrai».[256]

Si tratta in poche parole ancora una volta dello stesso principio per il quale Anthime decide infine di tornare sui suoi passi abbandonando la fede, il principio per il quale se va in crisi il pilastro della *confiance* tutta l'impalcatura a questa legata viene meno facendone crollare l'intera struttura e generando un effetto a catena. Se colui che siede sul soglio di Pietro è dunque un falso Papa allora tutto il sistema legato al dominio della chiesa e della fede è corrotto (non più garantito) e non si è quindi più obbligati a osservarne le regole.
Ristabilire l'equilibrio del sistema della *confiance* è allora una missione essenziale, e per portare a termine una missione così importante non basta del semplice denaro, ma è necessario mettersi in gioco in prima persona, anche a rischio di pagare il conto dell'impresa con il proprio corpo, con la propria vita. Amédée con il suo gesto riporterà quindi il piano degli scambi al suo reale livello: «puisqu'il a tout reçu de Dieu, il faut qu'il se sacrifie pour lui: l'être contre l'Être»;[257] e con questo gesto, che in effetti gli costerà la vita, permetterà al contempo di compiere a Lafcadio l'atto più estremo e rivoluzionario possibile: un omicidio gratuito.

Il rapporto tra fede e denaro che abbiamo visto essere essenziale all'interno di tutta la narrazione delle *Caves* non si limita, all'interno del panorama gidiano, solamente a quest'opera. Come quasi tutti gli altri temi cari a Gide, anche questo si ripete con il passare del tempo e con la pubblicazione dei vari scritti quasi come fosse un *Leitmotiv*.
Nei *Faux-Monnayeurs* ad esempio questo rapporto ritorna con tutta la sua carica critica per smascherare le ipocrisie di chi per vivere si dedica alla cura delle anime. Nella terza parte del romanzo assistiamo infatti a un dialogo molto interessante tra Olivier e il suo amico Armand. La discussione fra i due ragazzi ruota tutta attorno alla questione del valore reale o fittizio e tra spontaneità e artificiosità dell'essere. A un certo punto del confronto, Armand parla del padre, il pastore Vedel, asserendo che quest'ultimo in realtà «joue au pasteur». Quando l'amico gli

[256] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1116.
[257] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, cit., p 312.

chiede spiegazioni su quest'affermazione, il giovane Vedel si lancia in una dettagliata analisi del "mestiere" del padre:

> « Qu'est-ce qui te faisait dire que ton père jouait au pasteur ? Tu ne le crois donc pas convaincu ?
> — Monsieur mon père a arrangé sa vie de telle façon qu'il n'ait plus le droit ni le moyen de ne pas l'être. Oui, c'est un convaincu professionnel. Un professeur de conviction. Il inculque la foi ; c'est là sa raison d'être ; c'est le rôle qu'il assume, et qu'il doit mener jusqu'au bout. Mais quant à savoir ce qui se passe dans ce qu'il appelle "son for intérieur" ?... Ce serait indiscret, tu comprends, d'aller le lui demander. Et je crois qu'il ne se le demande jamais lui-même. Il s'y prend de manière à n'avoir jamais le temps de se le demander. Il a bourré sa vie d'un tas d'obligations qui perdraient toute signification si sa conviction faiblissait ; de sorte que cette conviction se trouve exigée et entretenue par elles. Il s'imagine qu'il croit, parce qu'il continue à agir comme s'il croyait. Il n'est plus libre de ne pas croire. Si sa foi flanchait, mon vieux, mais ce serait la catastrophe ! Un effondrement ! Et songe que, du coup, ma famille n'aurait plus de quoi vivre. C'est un fait à considérer, mon vieux : la foi de papa, c'est notre gagne-pain. Nous vivons tous sur la foi de papa. Alors venir me demander si papa a vraiment la foi, tu m'avoueras que ça n'est pas très délicat de ta part».[258]

La fede è una ricchezza, ma non una ricchezza puramente astratta e infruttuosa: questa può infatti generare a sua volta altra ricchezza esattamente come una qualsiasi somma di denaro all'interno del panorama neocapitalistico. Professare la fede può diventare infatti un mestiere, come nel caso del pastore Vedel, che proprio grazie a quest'ultima mantiene la sua famiglia. Egli trasforma quindi un qualcosa di profondamente intimo, astratto e personale in un mezzo di sussistenza, che lo porta a essere qualificato come «professeur de conviction»; ma nel momento in cui la fede diventa una "professione" il rischio che questa perda il suo vero significato diventa qualcosa di molto reale, e di conseguenza ancor più catastrofico. In quest'ultima ipotesi infatti perdere la fede non sarebbe, come nel caso di Anthime, solamente un tornare alla vita precedente, ma si trasformerebbe invece in una vera e propria rovina di tipo economico. Smarrire la fede per il pastore Vedel significherebbe infatti il fallimento non solo morale ma anche finanziario, e di conseguenza quindi anche la rovina della sua stessa famiglia, che proprio nella *foi* ha «[son] gagne-pain». Le preoccupazioni materiali diventano quindi un elemento

[258]André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 450

fondamentale per indirizzare le scelte del personaggio, fino al punto di superare quelle più propriamente religiose, che oramai risultano inscindibili dalle prime. Amédée e il pastore sono quindi duplicemente nutriti dalla religione, sia dal punto di vista morale che da quello materiale: uno vive infatti della vendita di statuette religiose, mentre l'altro guadagna dall'esercizio della sua professione di ministro della chiesa. Nell'ipotesi che la fede del pastore vacilli ciò che per lui e i suoi cari si prospetterà sarà quindi la rovina; e l'autore prende in considerazione proprio tale possibilità in un abbozzo dove fa rivolgere Vedel a Dio come a un debitore che non ha rispettato i suoi impegni:

> «Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu... pourquoi te retirer de moi ? [...] Dois-je cesser de croire en toi, ou me faudra-t-il croire que c'est contre moi que tu agis ? Rien de ce que je t'ai confié ne prospère. Il m'est abominable de penser que, lorsque je me repose sur ta promesse, j'ai tort. J'ai mis chacun des miens sous ta protection et tu n'en as pas tenu compte. [...] Tu m'as trompé».[259]

Come possiamo dedurre da questo frammento, al pari di Anthime il pastore Vedel e la sua famiglia si sentono quasi truffati da quel Dio a cui avevano offerto la propria fede in cambio della loro prosperità, che invece ora si è dimostrato inadempiente all'accordo, facendo di conseguenza venir meno il principio della *confiance*. Anche in questo caso l'inadempienza porta dunque una mancanza d'equilibrio sul piano degli scambi verticali che si ripercuote sull'intero sistema sociale, sia dal punto di vista morale che economico. Ci troviamo in una situazione molto simile a quella che abbiamo visto nel *Prométhée*, dove il dio-banchiere porta la questione del debito sul duplice piano religioso ed economico, facendo assumere al rapporto creditizio le sembianze di un atto di fiducia o meglio una di una professione di fede.[260] Gide vuole dunque rappresentare, qui come altrove, l'uomo e il suo rapporto con Dio, un dio che non da mai risposta, un dio capace di donare qualcosa per poi mettere in crisi la fiducia tra i soggetti in causa. Ancora una volta si genera infatti un'onda negativa che turba la quiete e porta al fallimento e alla distruzione. In questa prospettiva allora proprio Dio è considerato come la chiave da cui dipende il buon andamento della società fin nei suoi presupposti più materiali; e di conseguenza sempre in questa dimensione il denaro arriva ad assumere le sembianze di una

[259] Si tratta di una pagina del *Journal* dove Gide annota alcune idee per la stesura del racconto. Il testo è citato da Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, cit., p. 314.

[260] Questo rapporto indispensabile tra fiducia e credito viene ribadito più volte nel testo, come ad esempio quando Fleurissoire si trova a cambiare un assegno da seimila franchi in una banca di Napoli dove nessuno lo conosce, e vi riuscirà senza problemi grazie alla presenza di Julius, che dall'alto della sua posizione di stimato scrittore aristocratico, farà da garante alla transazione. Cfr. André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1125.

benedizione o addirittura l'aspetto di un simbolo di grazia. Che si tratti di Zeus o del Dio cristiano il suo ruolo rimane lo stesso; muovendo dall'alto della sua posizione onnisciente la ricchezza con la sua mano invisibile (che in fondo non sembra molto diversa da quella teorizzata e resa famosa da Smith) dio diventa il garante dei valori, della moneta e dell'ordine stesso.

Il rapporto simbiotico tra fede e denaro è quindi parte di quel circuito delle relazioni umane che Gide vuole evidenziare e criticare. La dualità e l'ambiguità nei confronti de *l'argent* è un tema che, come vedremo più avanti, caratterizza da sempre la storia del denaro e dell'uomo. Di conseguenza quindi l'atteggiamento per molti versi contraddittorio che personaggi come Anthime, Fleurissoire o Lafcadio manifestano nei confronti della ricchezza è la rappresentazione di qualcosa che l'autore sente molto presente anche in lui medesimo e che si mescola con secoli di dibattiti e posizioni contrastanti. Nello specifico la disputa tra chi voleva una Chiesa povera e chi invece la voleva protagonista dello scenario economico è qualcosa di estremamente datato. Come ricorda Le Goff «per tutto il XIII secolo il denaro fu la posta di una partita tra vizio e virtù»,[261] e da questa partita è scaturita non una visione unitaria, granitica, della questione, ma sostanzialmente un atteggiamento ancor più ambivalente. Se da un lato la nascita degl'ordini mendicanti riportava il valore della povertà e il disprezzo del denaro al centro della visione cattolica, dall'altro cose come la vendita delle indulgenze o la monetizzazione della morte attraverso «il radicamento della credenza nel purgatorio [che] incoraggiava le donazioni in denaro alla chiesa»[262], contribuivano allo sviluppo di un ideale religioso legato alle logiche del mercato. Sebbene il sistema medievale non fosse assolutamente un sistema economico di tipo capitalistico quanto piuttosto un sistema basato su "un'economia della *caritas*",[263] quello in cui si trova immerso Gide a secoli di distanza è qualcosa di ben diverso, ma non per questo lo scrittore riesce ad annientare completamente ogni incertezza o ambiguità attorno al rapporto tra denaro e fede. L'autore cresce infatti in un ambiente in cui l'intreccio tra fede e denaro è ampiamente giustificato se non addirittura osannato. Appartenendo a una famiglia di religione protestante appare chiaro come la dottrina emersa dalla controriforma abbia ampiamente condizionato il suo pensiero. Se la visione cattolica manteneva infatti almeno in parte un atteggiamento di sospetto nei confronti del denaro e degli

[261]Jacques Le Goff, *Cit*., p. 94
[262] *Ibid*., p. 168.
[263] A riguardo di questo tipo di concezione economica rimando ancora una volta a Jacques Le Goff, *Lo sterco del diavolo*, cit., pp. 185 – 188.

affari «nel clima collettivo della cultura riformata il denaro e il successo economico vennero avvalorati positivamente come di rado accade nella storia, poiché in essi si volle ravvisare l'evidenza dei favori e della predilezione che Dio riserva a certe persone».[264] Uno degli aspetti più rivoluzionari del protestantesimo risiede proprio nella concezione estremamente positiva che esso riserva al lavoro e al guadagno da questi scaturito. Il lavoro diventa infatti il mezzo di ascesi per eccellenza volto a celebrare la magnificenza di dio (*ad maiorem gloriam dei*); e l'eccellere nel lavoro diventa il simbolo della predilezione divina che si concretizza con il guadagnare denaro, sempre più denaro. Ma la concezione religiosa dell'uomo oramai maturo, di quel Gide che ha scoperto attraverso il viaggio, la riflessione e il confronto con gli amici cattolici un mondo completamente nuovo, si trova in questo momento a un punto di stallo, di confusione e di rigetto di entrambe le correnti religiose: sia quella protestante che quella cattolica, che lasciano il posto a una visione strettamente personale e intima frutto della lettura in prima persona dei vangeli.

La critica che emerge dalle pagine di questi testi e che si collegata all'incrinarsi del rapporto canonico di fiducia e di *foi* sono infatti per l'intellettuale la rappresentazione di questo suo stato interiore tormentato oltre che il sintomo di un morbo che affligge in particolare la sua epoca. Questo morbo è in definitiva un male che scaturisce anche dall'ambiguità stessa insita nel denaro e nel suo potere sugl'uomini, ed è quindi un male verso cui è necessario trovare una cura, anche se questa potrà apparire estremamente violenta e radicale. Se infatti le regole che governano la società e l'economia generano uno stato di malessere, questo malessere non potrà che essere espresso e combattuto con un gesto simbolico che sia dotato di una forza tale da mettere in discussione qualsiasi cosa, un gesto che sia la tabula rasa da cui poi ripartire per creare qualcosa di completamente nuovo; e se anche la fede ha un prezzo e un ruolo ben preciso nel circuito corrotto dell'economia, allora questo gesto, per antitesi, non potrà che essere privo di qualsiasi valore economico, privo di qualsiasi interesse personale ponendosi dunque come qualcosa di completamente gratuito. Proprio da questa premessa teorica l'autore muove per la costruzione di quello che è il fulcro delle *Caves* ossia *l'acte gratuit*.

[264] Claudio Widmann, *Il mito del denaro*, cit., pp. 239 – 240.

2.4. Dalla teoria alla pratica dell'atto gratuito

L'idea di un gesto completamente gratuito e quindi fuori dal circuito dei bisogni, dell'interesse personale e dell'economia animava la mente di Gide già dai tempi di *Paludes*. In questa prima *sotie* – come abbiamo visto – la questione della libertà si contrappone al clima stagnante dei salotti letterari simbolisti e della società borghese parigina, portando quindi il narratore a scrivere la storia di Tityre, e sottoponendone poi alcune pagine ad amici e conoscenti. Durante la lettura di uno di questi abbozzi il filosofo Alexandre si sofferma su due parole del testo:

> «Il me semble, monsieur, que ce que vous appelez acte libre, ce serait, d'après vous, un acte ne dépendant de rien ; suivez-moi : détachable – remarquez ma progression: supprimable, – et ma conclusion : sans valeur».[265]

L'osservazione dell'intellettuale, benché non possa essere considerata una vera e propria teorizzazione dell'atto gratuito, rappresenta però un primo passo molto interessante verso quel sistema ideologico complesso che sarà il fulcro delle opere successive di Gide.
Un atto libero per essere tale deve obbligatoriamente risultare senza valore, deve essere privo di rilevanza economica e completamente dissociato dalla logica dell'interesse personale.
La ricerca della libertà non può quindi che passare per un distacco completo da questa dialettica egoistica e limitante, che si fonda sul possesso e sulla ricchezza, così come ribadito da Ménalque prima nelle *Nourritures* e poi nell'*Immoraliste*. Quest'avversione tuttavia si concretizza in una vera e propria teoria dell'atto gratuito solo con il *Prométhée*, dove il tema sembra precisarsi meglio e assumere tutta quell'energia sovversiva che esploderà infine nelle *Caves*.
Come abbiamo visto è il Garçon du café che nella seconda *sotie* tira in ballo «l'acte désintéressé; né de soi; l'acte aussi sans but; donc sans maître, l'acte libre, l'Acte autochtone», sottolineandone a Prometeo la straordinarietà e l'energia; ma tutto questo, almeno in un primo momento, rimane relegato al mero piano delle idee, così come accade nel caso della speculazione di Alexandre. Lo statuto di questa *sotie*, con tutto il suo apparato simbolico e mitologico, non permette infatti di prendere per concreto nemmeno il gesto compiuto da Zeus, il

[265] André Gide, *Paludes*, cit., p. 284.

quale ci appare in definitiva come qualcosa di *simulé*, di *fictif*, un qualcosa di allegorico e relegato al piano delle possibilità astratte, lontano dalla concretezza della vita reale.

Nelle *Caves* il ruolo di teorico dell'atto gratuito spetta invece allo scrittore Julius che, parlando a Lafcadio, confessa di stare pensando, per il suo nuovo romanzo, a un personaggio assolutamente unico, straordinario:

> « — Il s'agit d'un jeune homme, dont je veux faire un criminel.
> — Je n'y vois pas difficulté [dit Lafcadio]. [...] Il n'est pas malaisé de trouver des motifs de crime.
> — Sans doute... mais précisément, je n'en veux point. Je ne veux pas de motif au crime; il me suffit de motiver le criminel. Oui; je prétends l'amener à commettre gratuitement le crime; à désirer commettre un crime parfaitement immotivé.
> Lafcadio commençait à prêter une oreille plus attentive».[266]

Questo personaggio stupefacente si caratterizza per la capacità di compiere un gesto completamente disinteressato, pronto a scivolare nel delitto completamente immotivato e commesso nell'estasi dell'eccesso. *L'acte gratuit* non è altro infatti che un'azione dettata dall'eccesso dell'essere, dal fervore più travolgente; ma non si tratta tuttavia di un gesto alla portata di chiunque: il soggetto che lo può compiere deve infatti possedere delle caratteristiche particolari:

> «— Prenons-le tout adolescent: je veux qu'à ceci se reconnaisse l'élégance de sa nature, qu'il agisse surtout par jeu, et qu'à son intérêt il préfère couramment son plaisir.
> — Ceci n'est pas commun peut-être... hasarda Lafcadio.
> — N'est-ce pas! dit Julius tout ravi. Ajoutons-y qu'il prend plaisir à se contraindre...
> — Jusqu'à la dissimulation.
> — Inculquons-lui l'amour du risque.
> — Bravo! fit Lafcadio toujours plus amusé: S'il sait prêter l'oreille au démon de la curiosité, je crois que votre élève est à point. [...]
> Julius. — Je le vois d'abord qui s'exerce; il excelle aux menus larcins.
> Lafcadio. — Je me suis maintes fois demandé comment il ne s'en commettait pas davantage. Il est vrai que les occasions ne s'offrent d'ordinaire qu'à ceux-là seuls, à l'abri du besoin, qui ne se laissent pas solliciter.

[266] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1142.

Julius. — A l'abri du besoin; il est de ceux-là, je l'ai dit. Mais ces seules occasions le tentent qui exigent de lui quelque habileté, de la ruse...

Lafcadio. — Et sans doute l'exposent un peu.

Julius. — Je disais qu'il se plait au risque. Au demeurant il répugne à l'escroquerie; il ne cherche point à s'approprier, mais s'amuse à déplacer subrepticement les objets. Il y apporte un vrai talent d'escamoteur. [...]

Julius, poursuivant. — C'est par le besoin qu'il avait de le commettre que se livre l'auteur du crime.

Lafcadio. — Nous avons dit qu'il était très adroit.

Julius. — Oui; d'autant plus adroit qu'il agira la tête froide. Songez donc: un crime que ni la passion, ni le besoin ne motive. Sa raison de commettre le crime, c'est précisément de le commettre sans raison».[267]

L'eroe dell'atto gratuito deve infatti essere un giovane che preferisce il piacere all'interesse, capace di agire quasi per gioco, un giovane curioso che presenti un passato di *contraintes*, ma che ami il rischio. La descrizione di Julius sembra quindi dipingere la figura del discepolo delle *Nourritures*, quel Nathanaël istruito da Ménalque, se non fosse per un particolare: egli deve essere anche «à l'abri du besoin». Per essere al riparo dai bisogni è necessario tuttavia possedere una fortuna, ossia essere ricchi. Si tratta dunque di un gesto che può permettersi solo chi non deve "tenere i conti" e anzi può dimostrare una certa munificenza di stampo quasi aristocratico. L'atto gratuito è dunque un gesto che si pone come perdita, come *dépense* (di energia, di denaro, o altro) ed è quindi da considerarsi come un lusso, appannaggio di chi ha il privilegio di possedere già in abbondanza senza rischiare di cader vittima della contingenza. Ricordiamo infatti che il primo personaggio a compiere questo gesto è proprio un milionario, il banchiere Zeus, che si vanta apertamente del suo denaro e del suo potere.

La figura che si va delineando è in definitiva quella di un giovane prodigo, privo di qualsiasi senso della misura e votato all'estremo e all'irrazionale. Egli si pone quindi in posizione antitetica rispetto all'avaro che ha nel calcolo e nella logica dell'interesse la sua vera religione, e che solitamente è rappresentato come un vecchio dai lineamenti affilati, un ebreo avido e accumulatore patologico come il Gobseck di Balzac.

Tornando per un momento alla questione religiosa, non possiamo inoltre esimerci dall'osservare che proprio per sua natura *l'acte gratuit* risulta completamente estraneo, se non addirittura

[267] *Ibid.,* pp. 1142 – 1143.

condannato, dal credo cristiano, in quanto si oppone alla regola della misura e della contabilità dei meriti. Per il credente il paradiso è qualcosa che si guadagna facendo proprio i conti con le virtù, con i meriti, con i peccati e con le mancanze.[268] Per la Chiesa infatti l'anima disinteressata non è assolutamente la migliore, ma al contrario è vista come irrispettosa e blasfema, poiché rinnega il valore di scambio sulla quale si fonda la civiltà "creata" dall'onnipotente. [269]
Questo gesto che richiama ancora una volta il binomio denaro-fede si configura allora come l'attacco definitivo alla società borghese costruita sulle fondamenta della famiglia, del credo e del risparmio. Ci troviamo infatti di fronte a un gesto feroce, fondato sulla violenza e destinato a rompere quell'ordine che quella stessa società definisce come bene e virtù indispensabile. L'atto gratuito è, in poche parole, il prodotto del rivoluzionario, dell'uomo veramente libero:

> «Lafcadio. — C'est vous qui raisonnez son crime; lui, simplement, le commet.
> Julius. — Aucune raison pour supposer criminel celui qui a commis le crime sans raison.
> Lafcadio. — Vous êtes trop subtil. Au point où vous l'avez porté, il est ce qu'on appelle: un homme libre».[270]

Nella sua carenza di consapevolezza criminale, dovuta all'assenza di premeditazione e di movente, l'atto gratuito libera anche dalla colpa rendendo chi lo compie non imputabile, non punibile per il crimine commesso. Questo particolare rende quindi ancora più svincolato e indipendente il soggetto che agisce, in definitiva, al di fuori delle regole sociali. Senza un movente infatti è difficile individuare chi può aver compiuto il crimine ed è quindi ancora più arduo far sì che egli paghi per il suo gesto. In questa prospettiva l'atto gratuito rende il soggetto completamente impunibile e dunque, in un certo senso, lo pone al di fuori delle limitazioni delle leggi:

> «Mais, me disais-je [Julius], poursuivant ma première idée – mais, à le supposer gratuit, l'acte mauvais, le crime, le voici tout inimputable ; et imprenable celui qui l'a commis. [...] Car le mobile, le motif du crime, c'est l'anse par où saisir le criminel».[271]

[268] Si tratta dello stesso principio alla base dei *carnets de comptes* di cui abbiamo parlato in precedenza.
[269] È proprio Julius a sottolineare la cosa: «Car je prétends que les âmes les plus désintéressées ne sont pas nécessairement les meilleures — au sens catholique du mot ; au contraire, à ce point de vue catholique, l'âme la mieux dressée est celle qui tient le mieux ses comptes». André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1123.
[270] *Ibid.*, p. 1143.
[271] *Ibid.*, p. 1124.

Si capisce quindi come «le thème de la gratuité» sia «inséparable de celui de la liberté et de la responsabilité», così come risulta inseparabile da quello della legalità, sia questa dipendente dalla legge divina o da quella degli uomini.[272]

Ciò di cui Julius non è a conoscenza al momento del suo dialogo "filosofico" col fratellastro è il fatto che, in realtà, quel crimine immotivato che egli vuole come tratto fondamentale del suo personaggio sia già stato commesso, e guarda caso proprio da Lafcadio. Il crescendo di interesse che il bastardo manifesta durante il fervente dibattito è infatti legato al motivo che, proprio poche ore prima del suo incontro con Julius, il giovane si è reso responsabile di un omicidio, e non un semplice omicidio, bensì di un omicidio libero da ogni movente, un omicidio gratuito, frutto solamente dei capricci del caso.

Nella nostra lettura avevamo lasciato Amedée Fleurissoire pronto alla partenza verso Roma per intraprendere "la crociata di liberazione" a favore del Santo Padre. Egli infatti sostituendosi al denaro aveva deciso di offrirsi in prima persona, ripagando il suo debito verso Dio con il proprio corpo. Ancora una volta Gide coglie l'occasione per mettere al centro della narrazione il tema del viaggio e dell'abbandono dell'universo domestico per volgersi verso l'avventura e la scoperta di un io più profondo. Quello di Amedée sarà in effetti proprio un viaggio avventuroso, ricco di prove sia fisiche sia soprattutto morali, come l'episodio tragicomico delle pulci e la grottesca esperienza con la prostituta Carola. Il pellegrino in viaggio verso la città eterna vedrà infatti la sua fede messa alla prova, oltre che dagli insetti e dal caldo soffocante del sud anche dalle sinuosità avvenenti dell'ex amante di Lafcadio, alla quale infine cederà precipitando nell'abisso del peccato. Questo inferno delle sensazioni fa da controparte al clima idilliaco dell'esperienza sensibile delle *Nourritures* dove la carica positiva e vigorosa, proveniente dal mondo naturale, domina come elemento assolutamente positivo e rigenerante. Come spesso accade nelle *Caves* e nelle altre *soties,* lo scrittore presenta al lettore una sorta di specchio deformante in cui, attraverso l'ironia, alcuni temi fondamentali già trattati si riflettono in caricature, generando al contempo ilarità e confusione.
Divorato dalla colpa e dal crescente sentimento debitorio verso Dio (che lo condiziona da sempre),[273] Fleurissoire viene infine adescato dalla "banda del millepiedi" (di cui fa parte

[272] Germaine Brée, *Cit*., p. 22.
[273] Parlando con il cognato, Amedée dichiarerà infatti che l'anima più retta è quella: «qui se sent toujours en reste avec Dieu»; André Gide, *Les Caves du Vatican,* cit., p. 1123.

Protos) e inconsapevolmente coinvolto nella truffa. Il compito a lui riservato sarà quello di riscuotere al posto dei truffatori un assegno da seimila franchi presso il Credito Commerciale di Roma, per poi riconsegnare loro il contante a Napoli;[274] ma proprio durante quest'ultima azione egli perderà la vita cadendo vittima di quel gesto gratuito teorizzato dal cognato.

In viaggio sul treno verso la città partenopea Amédée, infastidito dalla presenza di un italiano dallo sguardo torvo, decide di spostarsi in uno scompartimento vicino dove si trova un giovane ben vestito e dai lineamenti delicati. Ispirato dall'aspetto del ragazzo l'uomo decide di sedersi di fronte. L' «aimable garçon» che ispira fiducia a Fleurissoire altri non è che il nostro Lafcadio in viaggio verso il sud dell'Italia e che – da lì a poco – ricambierà la fiducia dell'ingenuo credulone uccidendolo.

Partito da Parigi come uomo nuovo dopo aver ricevuto l'eredità paterna, Cadio viaggia immerso nei suoi pensieri. La sua riflessione passa rapidamente da un'osservazione a un'altra per poi soffermarsi sull'incontro avuto con un'anziana signora a Covigliano:

> « Il pensait: — La vieille, avec un petit nuage blanc au-dessus de sa tête et qui me le montrait en disant: la pluie, ça ne sera pas encore pour aujourd'hui!... cette vieille dont j'ai chargé le sac sur mes épaules (par fantaisie il avait fait à pied, en quatre jours la traversée des Apennins entre Bologne et Florence, couchant à Covigliajo) et que j'ai embrassée au haut de la côte... ça fait partie de ce que le curé de Covigliajo appelait: les bonnes actions, — je l'aurais tout aussi bien serrée à la gorge – d'une main qui ne tremble pas – quand j'ai senti cette sale peau ridée sous mon doigt... [...] D'où me venait cette intense joie quand, après et encore en sueur, à l'ombre de ce grand châtaignier, et pourtant sans fumer, je me suis étendu sur la mousse? Je me sentais d'étreinte assez large pour embrasser l'entière humanité; ou l'étrangler peut-être... Que peu de chose la vie humaine! Et que je risquerais la mienne agilement, si seulement s'offrait quelque belle prouesse un peu joliment téméraire à oser!...[…] Mais la curiosité, c'est de savoir ce que la vieille aurait dit si j'avais commencé de serrer... On imagine ce qui arriverait si, mais il reste toujours un petit laps par où l'imprévu se fait jour. Rien ne se passe jamais tout à fait comme on aurait cru... C'est là ce qui me porte à agir... On fait si peu!... "Que tout ce qui peut être soit!" c'est comme ça que je m'explique la Création... Amoureux de ce qui pourrait être...».[275]

La scena, influenzata sicuramente dalla lettura di *Delitto e Castigo*, ci mostra come l'anima del personaggio oscilli tra due poli: tra il bene e il male, tra la generosità altruistica delle "*bonnes actions*" e il delitto. Come afferma lo stesso Julius infatti «le mal, ce que on appelle le mal,

[274] *Ibid.,* p. 1113.
[275] *Ibid.,* p. 1128.

peut être aussi gratuit que le bien».[276] Questi due estremi sono quindi uniti, nel nostro caso, dalla gratuità assoluta, gratuità capace di permettere al giovane di oscillare agevolmente tra il voler abbracciare l'umanità intera e al contempo strangolarla. Lafcadio nell'arco di pochi secondi passa quindi dall'essere un dio buono e misericordioso, il Dio del nuovo testamento, a uno terribile e violento, come quello del vecchio. Infatti è proprio nella gratuità dell'atto, nell'essere «se suffisant, sans lien entre l'instant passé et l'instant futur, et, pour ainsi dire, sortant de lui-même, c'est-à-dire comme un véritable absolu» che si realizza la potenza divina, ossia uno stato metafisico «comme le serait la création spontanée de Dieu par lui-même».[277] La spontaneità, l'atemporalità, il potersi sostituire a Dio, elevandosi sopra tutti quei miseri uomini mossi dalla mera meschinità dell'interesse personale, sono quindi tratti essenziali di questo gesto assoluto, talmente eccezionale da risultare quasi impossibile.

Poco dopo l'entrata di Amédée nello scompartimento l'anima del giovane vacilla ancora tra i due poli dell'atto gratuito: tra l'aiutare Fleurissoire a cambiarsi il colletto della camicia e il gettarlo dal treno in corsa:

> « [...] Fleurissoire, occupé à son nouveau faux col, avait mis bas sa veste pour pouvoir le boutonner plus aisément; mais le madapolam empesé, dur comme du carton, résistait à tous ses efforts.
> — Il n'a pas l'air heureux, reprenait à part soi Lafcadio. Il doit souffrir d'une fistule, ou de quelque « affection cachée. L'aiderai-je! Il n'y parviendra pas tout seul...
> Si pourtant! le col enfin admit le bouton. Fleurissoire reprit alors, sur le coussin où il l'avait posée près de son chapeau, de sa veste et de ses manchettes, sa cravate et, s'approchant de la portière, chercha comme Narcisse sur l'onde, sur la vitre, à distinguer du paysage son reflet.
> Le train longeait alors un talus [...]
> — Qui le verrait? pensait Lafcadio. Là, tout près de ma main, sous ma main, cette double fermeture, que je peux faire jouer aisément; cette porte qui, cédant tout à coup, le laisserait crouler en avant; une petite poussée suffirait; il tomberait dans la nuit comme une masse; même on n'entendrait pas un cri... Et demain, en route pour les îles!... Qui le saurait?».[278]

Le fantasticherie di Cadio sembrano infine volgersi verso il pensiero criminale mutando in una riflessione praticamente identica a quella che abbiamo visto riferire da Julius:

[276] *Ibid*., p. 1123.
[277] Jean Hytier, *Cit*., p. 126.
[278] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1134

« — Un crime immotivé, continuait Lafcadio: quel embarras pour la police! Au demeurant, sur ce sacré talus, n'importe qui peut, d'un compartiment voisin, remarquer qu'une portière s'ouvre, et voir l'ombre du Chinois cabrioler. Du moins les rideaux du couloir sont tirés... Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité, que de moi-même. Tel se croit capable de tout, qui, devant que d'agir, recule... Qu'il y a loin, entre l'imagination et le fait!... Et pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs. Bah! qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt!... Entre l'imagination d'un fait et... Tiens! le talus cesse. Nous sommes sur un pont, je crois; une rivière... [...] — Là, sous la main, cette double fermeture – tandis qu'il est distrait et regarde au loin devant lui – joue, ma foi! plus aisément encore qu'on eût cru. Si je puis compter jusqu'à douze, sans me presser, avant de voir dans la campagne quelque feu, le tapir est sauvé. Je commence: Une; deux; trois; quatre; (lentement! lentement) cinq; six; sept; huit; neuf... Dix, un feu...».[279]

Fleurissoire sarà quindi scaraventato giù dal treno in corsa e morirà dopo una lunga caduta urtando il terreno; tuttavia il fatto che la vittima del gesto criminale sia proprio questo personaggio non va assolutamente visto come puramente casuale. Amedée rappresenta infatti "l'uomo normale," l'ingenuo, l'*everyman* insignificante, privo di ogni energia autentica. Questa sua mediocre condizione lo pone quindi come vittima sacrificale perfetta per la realizzazione dell'atto gratuito. A differenza del rito descritto da Girard, in cui a essere sacrificato per la rigenerazione della società è il difforme (portatore di un segno di selezione vittimaria) ossia il diverso, colui verso il quale è possibile attirare la violenza della massa, qui al contrario il capro espiatorio è esattamente il soggetto che si trova a far parte di quella stessa insieme indistinto di uomini; inoltre nell'esempio del critico chi compie il gesto di violenza sacrificale è una folla, mentre nel nostro caso si tratta di un singolo individuo che proprio alla folla si oppone. Tuttavia, ciò che invece unisce entrambi gli omicidi sacrificali è il fatto di essere compiuti in periodi di crisi che comportano l'indebolimento delle istituzioni normali.[280] La violenza sovversiva e rigeneratrice che è alla base del vero atto rivoluzionario necessita dunque che la sua vittima rappresenti esattamente le fondamenta dello stato che si vuole ribaltare, uno stato a cui è mossa l'accusa di essere responsabile della crisi in atto, esattamente come avviene nel rito del capro espiatorio.

[279] *Ibidem*.
[280] Réné Girard, *Le bouc émissaire, Grasset, Paris, 1982*, p. 29. Anche su questo argomento tornerò nella seconda parte di questo studio.

Tornando quindi al nostro Fleurissoire, possiamo infatti notare che egli rappresenta esattamente il simbolo della mediocrità che contribuisce a mantenere solido ed inalterato quello *status quo* colpevole della crisi in atto, e verso il quale il fervore rivoluzionario deve scagliarsi. Amedée è dunque fratello di Damoclès, anche lui misero uomo qualunque sacrificato sull'altare dell'atto gratuito dall'essere straordinario per eccellenza: un dio. Nessuno meglio di Fleurissoire poteva quindi essere scelto per cadere sotto la spinta di chi – come Lafcadio – si caratterizza per la sua straordinarietà, per l'unicità, per lo *status* di simbolo di rivolta verso una società paludosa corrotta dal mero interesse economico fin nella sua parte più profonda e immateriale: la fede. Egli quindi, vittima inconsapevole e innocente agl'occhi dei suoi simili, sacrificato per la salvezza della società da un uomo diventato una sorta di *divinité*, da capro espiatorio diventa allora agnello sacrificale, «agnello di Dio».[281]

Facendo un piccolo passo indietro possiamo notare inoltre che, in quei secondi che valgono una vita, il destino di Fleurissoire rimane appeso a un gioco, alla semplicità di un atto così banale come quello del contare; ma ciò che è ancora più importante è il fatto che ritroviamo in questa scena un altro elemento che abbiamo visto richiamare dal giovane conte de Barglioul nella sua speculazione. L'*acte gratuit* è infatti un gesto compiuto per *jeu*, un gesto per il quale è la seduzione dell'*hasard* unita al fervore rivoluzionario a generare la spinta definitiva necessaria al suo compimento. Di questo era infatti convinto anche il *Miglionaire* del *Promethée*, che si presenta immediatamente ai nostri occhi come mosso da «l'amour du jeu [et] non plus du gain». Quella di Zeus è infatti una passione così forte da trasformare il suo stesso mestiere in un passatempo ludico:

> «Mon jeu, c'est de prêter aux hommes. — Je prête, mais c'est en me jouant. Je prête, mais c'est à fonds perdus; [...] — j'aime qu'on ne sache pas que je prête. Je joue, mais je cache mon jeu ; [...] je joue comme un Hollandais sème ; comme il plante un secret oignon».[282]

La *gratuité* sembra quindi maturare all'ombra dell'*hasard* che è elemento essenziale del gioco. Non sarebbe allora un caso che Lafcadio si lasci trasportare dalla forza dei numeri, dalla magia quasi infantile della conta. L'atto del contare è infatti un tratto che caratterizza il personaggio fin dalla sua prima apparizione. Il giovane si affida alla casualità dei numeri ogni volta che si

[281] *Ibid*., p. 186.
[282] André Gide, *Le Prométhée mal enchainé*, cit., p. 496.

trova a dover compiere un'azione fondamentale per il suo futuro: lo fa poco prima dell'incontro con il padre Juste Agènor, e lo fa – come abbiamo appena visto – nella scelta tra la vita e la morte del povero Fleurissoire. Egli esita tra il lasciarsi andare alla pulsione più sovversiva e il rimanere ben posizionato all'interno della società, di cui oramai fa saldamente parte; ed è proprio attraverso il gioco dei numeri che alla fine è portato ad agire. [283]

Il tema del contare tuttavia urta con quello che è lo statuto dell'atto gratuito, il quale, come abbiamo visto, rifiuta ogni contabilità, ogni rapporto con l'universo dell'interesse, dei meriti o dei debiti, e di conseguenza ogni riferimento al piano degli scambi. Quest'aspetto ci porta quindi ad approfondire la ragione per la quale proprio Lafcadio, che diventerà il simbolo dell'*acte gratuit*, si dedichi a questa pratica esattamente in quel momento. La risposta va ricercata nel suo passato, ossia nel percorso che lo ha reso l'uomo capace di compiere quel gesto simbolo di libertà assoluta.

Il personaggio di Lafcadio è sicuramente quello che maggiormente ha colpito i lettori di Gide diventando per alcuni quasi un'ossessione.[284] Parente di Vautrin e Charlus, questo adolescente divenuto un mito dimorava nella mente dell'autore già dal 1902. Per costruire questa figura Gide si ispira sicuramente allo scrittore e avventuriero cosmopolita Lafcadio Hearn (1850 – 1904) ribelle e anticonformista celebre per i suoi scritti sul Giappone, oltre che rifarsi anche a un misterioso giovane emarginato di nome Alexandre S., gigolò e truffatore dai tratti somatici delicati e dal passato travagliato,[285] e infine ad Arthur Cravan (1887 – 1918), eccentrico e irriverente nipote di Oscar Wilde morto in circostanze misteriose. Attorno alla figura del giovane *bâtard* si cristallizzano anche una miriade di ricordi letterari provenienti dalle opere di Stendhal, Dostoewskij, Rimbaud, Lautrémont, Stevenson e Conrad, che apportano al

[283] Il contare o tener di conto è una tematica molto importante nell'opera di Gide. Come abbiamo visto sia l'autore stesso che diversi suoi personaggi sono soliti tenere delle agende o dei *cahiers de comptes*. Persino l'ingenuo e puro Fleurissoire è solito contare, e lo fa nel momento di massima quiete della giornata: la sera prima delle preghiere, mescolando quindi cifre e parole, denaro e fede. Cfr. André Gide, *Les caves du Vatican*, cit., p. 1087.

[284] Negli anni che vanno dal 1914 al 18 la fortuna di Lafcadio non ha mai smesso di crescere. Idolo dei giovani dell'epoca, egli incarna il modello del non conformista spontaneo e accattivante, tanto da portare lo stesso Gide a riprenderne la figura nei suoi lavori futuri arrivando perfino a pensarlo inizialmente come personaggio centrale dei *Faux-Monnayeurs* (cfr. André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs* in *Romans et Rècits II*, pp. 521, 564 – 566). In diverse lettere a Gide inoltre anche un lettore d'eccezione come Marcel Proust dichiara la sua ammirazione per *Les Caves*, ed in particolare per il personaggio di Lafcadio che confessa lo ha «rendu malade» per la quantità di emozioni evocategli durante la lettura (Marcel Proust, lettere del 18 gennaio, 6 marzo e 5 aprile 1914, in *Correspondance XIII* (1914), Plon, Paris, 1985, pp. 107, 108 e 139); mentre André Breton gli dedica perfino un *poème* dal titolo *Pour Lafcadio* (*Oeuvres Complètes I*, Gallimard, Bibliothéque de La Pléiade, Paris, 1988, p. 13). Per concludere è bene ricordare inoltre che la più importante traduzione inglese delle *Caves* dal 1925 porta il titolo di *Lafcadio's Adventures*.

[285] Di questo misterioso ragazzo Gide parla sia nel suo diario che nella corrispondenza con l'amico Ghéon, manifestando per il giovane un forte interesse. Cfr. André Gide, *Journal* I, cit., p. 318 – 320.

personaggio la profondità interiore, la duplicità contrastiva e l'aura seduttiva di cui egli stesso si fa vanto:

> «je n'ai rien su trouver que de charmant... Que j'ai de mal à ne paraître pas séduisant».[286]

L'infanzia di questo giovane privo di radici, cresciuto senza padre e con forse troppi "zii," è rivelatrice della sua essenza così speciale. Figlio di una *cocotte* rumena che era solita frequentare l'élite di Bucarest, il piccolo Cadio cresce con gli insegnamenti degli amanti della madre che lui chiama appunto zii. Questi amanti, tutti di nazionalità diversa, man mano che si succedono aggiungono nuovi tratti alla sua personalità, contribuendo in maniera fondamentale a costruirne il carattere. L'educazione del piccolo invece di essere affidata alla rigida e schematica vita di classe passa quindi attraverso una varietà di episodi di vita, di lezioni pratiche il cui insegnante non è qualcuno che ha semplicemente appreso delle nozioni ma che al contrario si è trovato a vivere in prima persona ciò di cui parla. Si tratta in poche parole di una serie di lezioni di vita "reale", tutte votate alla funzionalità e alla realizzazione di "un uomo di mondo", un essere atipico capace di ottenere dalla vita qualsiasi cosa possa volere.

Nel racconto che lo stesso personaggio riporta al fratellastro Julius ci viene infatti detto che ognuno dei cinque zii gli ha portato innanzi tutto la propria lingua (che egli apprende con agilità) oltre ad alcune peculiarità di atteggiamento. Fra questi, il principe polacco Wladimir Bielkowski insegnò al giovane a lasciarsi andare alle proprie inclinazioni, apprezzando le feste e la natura, mentre l'italiano Ardengo Baldi lo istruì sul gioco, sull'arte degli scacchi, del *whist* e del barare, affascinandolo al contempo con trucchi di magia, imitazioni e abilità da saltimbanco. Ai due diplomatici succedette poi l'inglese lord Gravensdale che rivela a Cadio il senso della fisicità e la passione per lo sport e per il nudismo; ma è il francese marchese de Gesvres che lo iniziò all'eleganza del vestire e – ancor più importante – alla prodigalità più vorace e consumistica, ossia quello che potremmo definire uno spendere in maniera aristocratica, «sans tenir de comptes et sans [s'] inquiéter» in anticipo sulla possibilità di avere di che soddisfare il proprio «désir ou [...] faim».[287]

A questo insegnamento fondamentale per il cammino del giovane verso l'atto gratuito fa tuttavia da controparte quello ricevuto dal germanico Barone Heldenbruck, finanziere di successo che, dice Lafcadio, oltre all'igiene gli insegnò:

---

[286] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1130.
[287] *Ibid*., p. 1054.

> « [...] le calcul par de si habiles détours que j'y pris aussitôt un amusement extraordinaire. Il avait fait de moi ce qu'il appelait complaisamment son caissier, c'est-à-dire qu'il me confiait une fortune de menue monnaie et que partout où je l'accompagnais j'étais chargé de la dépense. Quoi que ce fut qu'il achetât (et il achetait beaucoup) il prétendait que je susse faire l'addition, le temps de sortir argent ou billet de ma poche. Parfois il m'embarrassait de monnaies étrangères et c'étaient des questions de change ; puis d'escompte, d'intérêt, de prêt ; enfin même de spéculation».[288]

La pratica del contare, che abbiamo visto emergere anche durante l'episodio dell'omicidio gratuito, appartiene quindi all'istruzione variegata del personaggio, e non ci stupisce allora il vedere spesso Cadio proprio alle prese con dei conti;[289] tuttavia piuttosto che scorgere in questa spiccata propensione un atteggiamento di ipocrisia da parte del nostro eroe (come è stato osservato da diversi commentatori) sarei più portato a vedervi ancora una volta la lineare coerenza da parte di Gide alla sua logica di denuncia. Questo in quanto ciò fa apparire Lafcadio – per l'ennesima volta – come un essere scisso tra due forze: quella della cultura, della società, di ciò che gli è stato insegnato e quella dell'essere primitivo, naturale, mosso solo dalla passione e dal desiderio, incurante dei calcoli e dell'interesse. Proprio per questo motivo il personaggio prima conta e poi compie l'atto gratuito, ossia l'atto di rivolta verso ciò che gli è stato imposto, verso quelle regole e quei numeri che governano la società in cui egli è cresciuto. Il personaggio in definitiva si volge verso l'atto che, affidandosi al caso, rovescia ogni determinismo. A conferma di ciò infatti Cadio rassicura il fratellastro dopo avergli parlato di questa educazione matematico-finanziaria apparentemente votata alla parsimonia e all'accumulo:

[288] *Ibid*., pp. 1049 – 1050.

[289] Poco dopo l'incontro con Julius troviamo ad esempio ancora una volta Lafcadio alle prese con conti e spese: «Sous une latte du plancher, il dissimulait ses ressources; trois pièces de vingt francs et une de dix sortirent de la cachette. Il Calcula:
Carte de visite: six francs.
Une paire de gants : cinq francs.
Une cravate : cinq francs [...].
Une paire de chaussures : trente-cinq francs [...].
Reste dix-neuf francs pour le fortuit.»; *Ibid*., p. 1037.

> «Rassurez-vous [...] cela ne m'a donné le gout ni de l'argent, ni du calcul. Ainsi je ne tiens jamais de comptes, si cela vous amuse de le savoir. À vrai dire, cette première éducation est demeurée toute pratique et positive, et n'a touché en moi aucun ressort...».[290]

Non conoscendo il Conte, e quindi non sapendo che in realtà Julius fa parte di coloro che si trovano pienamente a loro agio nella società che li ha omologati, educandoli alla logica dei calcoli, degli scambi e dell'interesse, il giovane ribelle fa presente allo scrittore che l'educazione che ha ricevuto non ha assolutamente preso il sopravvento sulla sua vera natura, ossia sulla sua unicità e genuinità d'animo, che è invece rivolta alla più disinvolta gratuità. Anche il *cahier de comptes,* che abbiamo visto essere al centro della scena nel primo incontro tra i due personaggi, è qualcosa che non appartiene alla sua essenza, e infatti si tratta proprio di un regalo ricevuto dall'inglese "zio" Faby.[291] Persino Protos poi, suo ex compagno per il breve periodo in cui si è trovato in collegio, confermerà inoltre questa sua "duplicità" legata al contare, che si manifesta proprio attraverso un contrasto interiore tra gratuità e bilancio:

> «Je me souviens, Cadio, combien, dans le temps, vous étiez ferré sur les chiffres, mais que, pour vos propres dépenses, jamais vous ne consentiez à compter...».[292]

Come nota il truffatore, l'amico è sempre stato abile con i numeri e con l'amministrazione del denaro, ma solo quando si tratta di denaro non suo. Egli infatti maneggia monete e banconote, salda fatture e acquista oggetti senza tuttavia possedere *argent*, ma utilizzando quello di altri, come raccontato nell'esperienza con lo "zio" Heldenbruck. Si tratta in definitiva di un'ulteriore forma di gratuità che potremmo definire col termine di "spesa gratuita". Dopo tutto Cadio di denaro suo, inteso come guadagnato in prima persona, non ne avrà mai. Quello che porterà nelle sue tasche sarà infatti frutto di lasciti, di doni o eredità. In questa prospettiva anche tale personaggio si inserisce nella lunga lista di coloro che possono spendere senza lavorare, di coloro che dilapidano senza aver mai guadagnato nulla, e per i quali il denaro non può di conseguenza essere visto come un "valore".

---

[290] *Ibid*., p. 1050.
[291] Nella prima pagina del taccuino Julius legge infatti: «*À Cadio, pour qu'il y inscrive ses comptes, À mon loyal compagnon, son vieux oncle. Faby.»*, *Ibid*., p. 1029.
[292] *Ibid.*, p. 1161.

Chi sia veramente Lafcadio lo ha descritto inconsapevolmente proprio Julius. Cadio è infatti esattamente il prototipo dell'eroe eccezionale teorizzato dall'autore dell'*Air des cimes*. Il giovane di natura elegante, completamente disinteressato tanto da poter agire per gioco, capace di preferire il piacere all'interesse e talmente retto da potersi imporre delle costrizioni, è proprio l'adolescente dai tratti delicati che si trova davanti agli occhi del Conte.

Non dobbiamo inoltre dimenticare che in qualità di figlio bastardo di un aristocratico Cadio ha nelle sue vene anche una parte di sangue nobile; e la nobiltà, come abbiamo letto, è un'altra premessa fondamentale al gesto disinteressato. L'atto gratuito non è infatti «socialement progressiste, mais régressif» pioché «il revient aux mœurs d'une noblesse qui refuse tout compte et tout calcul et tient pour négligeable la vie d'un manant». [293] I modi aristocratici si oppongono quindi fermamente al temperamento borghese per il quale l'idea di gratuità risulta inconcepibile. L'universo piccolo borghese con la sua morale cattolica, l'ossessione per i calcoli e per il risparmio è infatti un universo chiuso, incapace di concepire qualcosa al di fuori della logica degli scambi e dell'interesse. Non dimentichiamoci infatti che *l'acte gratuit* rappresenta il limite massimo della prodigalità, e anche per tale motivo necessita di due condizioni preliminari indispensabili che riguardano "l'essere" ma anche "l'avere". La fortuna, la ricchezza, è infatti la condizione fondamentale alla sua realizzazione, ed è per questo che solo dopo aver ricevuto in eredità dal vecchio Conte de Baraglioul una rendita di quarantamila franchi Cadio ha ottenuto anche l'ultimo elemento indispensabile alla realizzazione del suo destino:

> «Après que, par l'intermédiaire de Julius et l'assistance du notaire, Lafcadio fut entré en possession des quarante mille livres de rente que feu le comte Juste-Agénor de Baraglioul lui laissait, son grand souci fut de n'en laisser rien paraître.
> — Dans de la vaisselle d'or peut-être, s'était-il dit alors, mais tu mangeras des mêmes plats.
> Il ne prenait pas garde à ceci, ou ne savait pas encore que, pour lui, désormais, le goût des mets allait changer.
> Ou du moins, comme il trouvait égal plaisir à lutter contre l'appétit, à céder à la gourmandise, maintenant que ne le pressait plus le besoin, sa résistance se relâchait. Parlons sans images: d'aristocratique nature, il n'avait permis à la nécessité de lui imposer aucun geste — qu'il se fût

[293] Alain Goulet, *« L'écriture de l'acte gratuit »*, *La revue des Lettres Modernes*, n. 6, 1979, p. 186.

> permis à présent, par « malice, par jeu, et par l'amusement de préférer à son intérêt son plaisir».[294]

Il giovane, grazie all'eredità, finalmente si trova «à l'abri du besoin» e, benché fin dall'infanzia non si sia mai fatto condizionare dalla sua situazione economica, adesso possiede abbastanza da potersi permettere il vero lusso, ossia il lusso dell'atto gratuito. Egli tuttavia cerca di dissimulare la sua nuova condizione di ricco, di celarla o di non farle prendere il sopravvento, giocando a imporsi delle ristrettezze e cercando di far prevalere sempre *le plaisir* a *l'intérêt*. Paradossalmente quindi il denaro è indispensabile al fine di poter agire gratuitamente, e di questo tuttavia Lafcadio è pienamente cosciente. Quando infatti Julius gli conferma l'avvenuta disposizione attraverso la quale riceverà ogni mese la sua rendita, lasciandosi andare a una considerazione che potremmo definire tipicamente borghese, Cadio risponderà prontamente facendo presente al suo interlocutore il maldestro errore di ragionamento:

> « — Il est heureux, dit solennellement Julius, il est heureux, Lafcadio, qu'il vous revienne aujourd'hui quelque argent : sans métier, sans instruction, condamné à vivre d'expédient... tel que je vous connais à présent, vous étiez prêt à tout.
> — Prêt à rien, au contraire, reprit Lafcadio en regardant Julius gravement. Malgré tout ce que je vous ai dit, je vois que vous me connaissez mal encore. Rien ne m'empêche autant que le besoin ; je n'ai jamais recherché que ce qui ne me peut pas servir».[295]

Il bisogno è infatti l'elemento capace di congelare ogni fervore, ogni slancio dell'animo, e di questo ci aveva già dato dimostrazione il Figliol Prodigo con il suo rientro a casa spinto dalla fame e dalla miseria. Julius da buon adepto della filosofia di Descartes poggia infatti ogni suo ragionamento sui principi del cartesianesimo e sui pilastri della ragione matematica votata all'*ordre provisoire*.[296] La mentalità del Conte di Baraglioul è dunque oramai talmente "imborghesita" da non fargli vedere quale sia la vera essenza del fratellastro, e al contempo quale sia il reale meccanismo capace di generare un gesto cosiddetto "impensabile".

[294] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1127.
[295] *Ibid*., p. 1055
[296] Cfr. Elena Meseguer Paños, *Les Caves du Vatican, ou la sotie de l'acte gratuit*, *Çédille, Revista de estudios Franceses*, n. 5, Aprile 2009, pp. 256 – 257.

Riflettendoci bene, possiamo notare come il vero aristocratico tra i due non sia Julius, ma piuttosto quel giovane bastardo che porta nelle vene il suo stesso sangue. Cadio è sì un assassino senza radici vere e proprie e senza una famiglia, ma è anche un giovane nobile nei modi e nello spirito, che sprezza il pericolo e che porta in sé una profonda ossessione nei confronti del debito e della truffa. Questo eroe moderno affascinato dal viaggio e dall'avventura, curioso e capace di gesti tanto generosi[297] quanto terribili, è in definitiva la perfetta creatura ideata da Gide per rendere concreto e "realistico" il suo ideale estremo di ribellione e libertà. Senza vincoli, senza una casa, senza una morale imposta e opprimente a cui soccombere, Lafcadio è un personaggio che, proprio come il genere della *sotie*, scappa a ogni tentativo classificatorio. Egli è il modello dell'uomo moderno, del *déraciné*, del cosmopolita per il quale non esistono né catene né barriere. Quasi indissolubile dalla sua figura, l'atto gratuito quindi lo determina, lo rende definitivamente un essere unico, libero, l'essere *extraordinaire* per antonomasia.

L'acte gratuit si pone quindi paradossalmente sia come un bene per privilegiati, sia come gesto di rivolta verso quel medesimo sistema che tutela in primis i privilegiati stessi. Nato dal bisogno profondo di trasgredire, di rigettare un codice sociale di cui, in qualche modo, si disprezzano le fondamenta e di cui si vogliono denunciare le ipocrisie, quest'«acte contingent qui échappe à la nécessité» non è altro che un «acte de folie de l'individu contre les règles sociales [...] contre tous les automatismes et les déterminismes imposés»; [298] ed è quindi l'espressione di un desiderio di libertà assoluta e distruttiva che invece di generarsi dal basso divampa dal gradino più alto della piramide socioeconomica.

[297] Si prenda ad esempio l'atto di eroismo che Lafcadio compie, mentre si trova a passare per rue de Babylone, gettandosi tra il fumo soffocante di una casa in fiamme per salvare dei bambini rimasti intrappolati al secondo piano dell'edificio. Cfr. André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., pp. 1035 – 1036.
[298] Elena Meseguer Paño, *Cit*., p. 262.

2.5. La scrittura come atto gratuito?

All'interno delle Caves, l'ironia colpisce anche il mondo letterario, prendendo di mira i cosiddetti romanzieri accademici e i loro romanzi convenzionali, insipidi, senza complessità né profondità umana, esempio di una letteratura artificiale che non dimostra curiosità per la vita e per i suoi misteri. Di questi, fino almeno all'uscita de l'*Air de Cimes*, è un esempio proprio il giovane Conte de Baraglioul. In procinto di entrare all'Académie dopo diversi fallimenti, Julius incarna esattamente quel prototipo di scrittore mediocre i cui libri risultano sterili e paludosi. Il romanziere cambierà infatti la sua "poetica" solo dopo che avrà compreso, anche attraverso le ingiustizie subite da Anthime, l'ipocrisia che governa la società a tutti i livelli; e questo cambiamento si manifesterà proprio con quel progetto di romanzo il cui personaggio principale risulta essere un doppio di Lafcadio. Non è infatti un caso che sia proprio un romanziere a delineare con precisione l'essenza dell'atto gratuito. Per Gide stesso è proprio la ricerca di una nuova concezione di romanzo ad averlo condotto verso l'idea di un soggetto che sia il simbolo di una rottura. La sua è infatti una ricerca di rinnovamento e di distacco rispetto a quello che era stato fatto in passato, una ricerca di libertà creativa che non può che passare attraverso un qualcosa di assolutamente straordinario. Da questo punto di vista dunque il romanzo va visto proprio come il mezzo e il fine di un percorso circolare che giungendo all*'acte gratuit* ci riconduce al romanzo stesso.

Julius con la sua riflessione "gratuita" non fa altro infatti che mettere *en abyme* l'atto compiuto da Lafcadio; ma per un uomo come lui, forgiato dal determinismo e pienamente immerso nella logica della società in cui vive, l'atto gratuito non è tuttavia concepibile altrimenti che sulla carta, o per meglio dire, nella letteratura, e lo dimostrerà egli stesso quando alla fine della discussione con il fratellastro tornerà sui suoi passi:

> « — C'est tout à l'heure que j'étais fou. Je me réveille de ma folie... Ah! pauvre Fleurissoire! ah! malheureux ami! Sainte victime! A temps sa mort m'arrête sur le chemin de l'irrespect, du blasphème. Son sacrifice me ramène. Moi qui riais de lui!... [...] Voulez−vous savoir pourquoi le bandit l'a tué?
>
> — Je croyais que c'était sans motif.
>
> Julius alors furieusement:

— D'abord il n'y a pas de crime sans motif. On s'est débarrassé de lui parce qu'il détenait un secret... qu'il m'avait confié, un secret considérable; et d'ailleurs beaucoup trop important pour lui. On avait peur de lui, comprenez-vous? Voilà... Oh! cela vous est facile de rire, à vous qui n'entendez rien aux choses de la foi».[299]

Una volta scoperto dai giornali che Amedée non è stato ucciso per una rapina, poiché sul cadavere sono stati ritrovati i famosi seimila franchi, il conte precipita in un'ansia incontrollata rifiutandosi di credere che il cognato possa realmente essere stato vittima di un crimine immotivato, di un gesto gratuito. Per Julius il movente esiste ma la polizia ne è all'oscuro: si tratterebbe infatti di quel "segreto" di cui Fleurissoire era il portatore, della notizia della sostituzione del Papa con un falso, e della sua prigionia a Castel Sant'Angelo. Passato il delirio rivoluzionario di cui era caduto preda, il Conte rientra nei ranghi e ritrova quella fede che Lafcadio a differenza sua non conosce. Il giovane assassino ha infatti forzato il sistema dei valori e di vita borghese, ha sfidato tutte le sue regole cercando di provocarne l'implosione: ha attaccato il culto del denaro, della ragione, di Dio e in definitiva della società stessa. Quella che per Cadio è una filosofia di vita per lui è solo un momento di delirio. Julius con il suo ripensamento sembra infatti ribadire ciò che aveva dichiarato alla fine il Garçon du café, ossia che l'uomo «c'était le seul être incapable d'agir gratuitement», e quindi, in definitiva, che l'atto gratuito sia materialmente impossibile nella realtà.

In effetti, un atto completamente immotivato appare realmente impossibile a una riflessione più attenta: quest'atto che dovrebbe essere infatti pulsionale e assolutamente distaccato da ogni logica, in realtà viene ampiamente pianificato, ampiamente esplorato nelle profondità dei suoi "significati" e dei suoi effetti, come abbiamo visto fare da Lafcadio stesso. Ciò fa sì che in definitiva questo gesto perda ogni pretesa d'illogicità e spontaneità, ogni elemento di distacco rispetto alla realtà contingente. Inserendosi nel tessuto della vita umana di ogni giorno (che è vita sociale) questo gesto straordinario deve indispensabilmente fare i conti con una serie immancabile di rapporti causa/effetto. Il suo statuto risulta quindi utopico e la sua teorizzazione un sofisma che porta in sé medesimo la sua confutazione. Lo stesso Gide, proprio come fa Julius, prende coscienza di questo problema e ne rende conto:

[299] André Gide, *Les Caves du Vatican*, cit., p. 1146.

> «Certes, aucun geste humain n'est proprement immotivé ; aucun « acte gratuit », qu'en apparence».[300]

In realtà la gratuità di ogni gesto appartenente al mondo reale non è altro che una gratuità apparente, una gratuità che una volta analizzata in profondità porta inevitabilmente a galla una causa, che tuttavia non esclude che il gesto in questione sia assolutamente estraneo al circuito economico e alla logica del mero interesse personale:

> «Je n'y crois pas du tout moi-même, à l'acte gratuit. C'est-à-dire à un acte qui ne serait motivé par rien. Cela est essentiellement inadmissible. Il n'y a pas d'effets sans causes. Les mots « acte gratuit » sont une étiquette provisoire qui m'à paru commode pour désigner les actes qui échappent aux explications psychologiques ordinaires, les gestes que ne détermine pas le simple intérêt personnel».[301]

Lo scrittore si accontenta quindi di definire l'atto gratuito come un atto che sfugge alle spiegazioni psicologiche tradizionali, un atto che risulta inspiegabile attraverso un normale ragionamento logico; ma questa sua "inspiegabilità" è tale in quanto semplicemente non se ne comprendono o vedono tutti i lati. Si tratta in poche parole di una gratuità garantita da un'assenza, l'assenza di elementi che permettano all'osservatore di penetrarne il motivo, il segreto.
L'atto gratuito da questo punto di vista potrebbe allora essere riassunto come un atto sprovvisto di ogni motivazione apparente, compiuto senza una vera e propria necessità riscontrabile, e il cui risultato non apporta alcun beneficio tangibile al soggetto che lo ha compiuto, rendendolo di conseguenza potenzialmente anonimo e impunibile.
Naturalmente questa definizione è molto differente da quella che emerge dalle teorizzazioni dei personaggi del *Promethée* e delle *Caves* che sembra tuttavia essere irrealizzabile nell'universo del reale, rimanendo invece confinata ancora una volta al mondo della finzione.

L'unico regno possibile per la spontanea e assoluta gratuità sembra infatti essere la letteratura: gesto supremo di creazione e libertà personale, universo in cui ciò che il suo dio (lo scrittore) vuole si realizza, senza tener troppo conto delle limitazioni del reale, degli scrupoli della morale comune e delle leggi corrotte della società. Il romanzo è quindi, per Gide e i suoi personaggi

[300] André Gide, *Ne Jugez pas*, Gallimard, Paris, 1969, p. 97.
[301] *Ibid*., p. 143.

scrittori, il mezzo perfetto per esprimere questa gratuità, questa libertà che dalle forme raggiunge i contenuti. Il suo statuto ibrido, multiforme e sovversivo annienta infatti le *contraintes* delle classificazioni e delle regole lasciando spazio alla proteiforme creatività del soggetto.

Come ha notato Marie-Denise Boros Azzi è infatti proprio attraverso il romanzo, o meglio «sa nouvelle conception du roman, devenu pour lui terrain propice à toutes les libertés» che Julius «esquissera sa conception révolutionnaire de l'acte gratuit».[302] In questo sistema libero e personale, esempio principe di espressione dell'originalità dell'io, la logica lineare dell'ordinata successione degli avvenimenti lascia il posto «à une structure étoilée» che si volge verso la frammentazione e la giustapposizione, verso la rottura degli schemi e la provocazione ironica. La pretesa assenza di necessità, di un interesse personale, «cet effet de gratuité spontanée, volontairement apposé par l'auteur, n'est qu'un mode de déconstruire l'illusion réaliste créée par le romancer traditionnel»;[303] illusione soffocante e limitativa.

Da questo punto di vista la scrittura diventa allora quasi un sostituto dell'atto gratuito; diventa essa stessa espressione e atto gratuito allo stesso tempo. Elevando l'uomo a una sorta di dio, protestando e insorgendo contro le regole e i dettami della morale comune, la scrittura giunge a incarnare forse l'unico *acte gratuit* possibile nel mondo reale.

Come ha notato Sartre, infatti, lo scrittore, proprio come gli eroi gidiani dell'atto gratuito, è un soggetto che consuma e non produce, una sorta di parassita, così come parassitaria è la classe (l'aristocrazia) che per secoli lo ha nutrito; e «c'est à la Cour, à la noblesse qu'il emprunte ses manières et jusqu'aux grâces de son style».[304] Egli è quindi un parassita di parassiti che dalla sua posizione privilegiata, dalla sua gratuita munificenza attinge per generare il suo unico prodotto, che risulta essere senza un valore economico ben qualificabile e senza una funzione o un'utilità ben precisa. Da questo punto di vista quindi le sue opere risultano di conseguenza «gratuites, donc inestimables», e se un valore viene loro attribuito rimane tuttavia «arbitrairement fixée». Non vi è quindi un vero e proprio rapporto diretto «entre l'ouvrage de l'esprit et sa rémunération», poiché «au fond on ne paie pas l'écrivain : on le nourrit, bien ou mal selon les époques»; e ciò «ne peut en aller différemment, car son activité est *inutile*».[305]

---

[302] Marie-Denise Boros Azzi, *L'Acte Gratuit : Une Mise en Abyme du Processus Créateur chez André Gide* in *Modern Language Studies*, n. 4, 1985, p. 127.
[303] *Ibidem*.
[304] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce-que la littérature* ?, Gallimard, Paris, 2010, pp. 88, 108.
[305] *Ibid*., p. 88.

Oltre che un parassita il romanziere è anche un rivoluzionario, un uomo mosso dalla volontà quasi paradossale di ribaltare le regole di quella società che gli ha permesso proprio di scrivere:

> «[...] l'écrivain de valeur a presque toujours été, plus ou moins, un révolutionnaire, un combattant. [...] Il se refusait d'approuver. Il apportait dans les esprits et dans les cœurs un ferment d'insubordination, de révolte. Les gens assis, les pouvoirs, les autorités, la tradition, s'il eussent été plus clairvoyants n'auraient pas hésité à le désigner comme l'ennemi».[306]

La scrittura è quindi per Gide, esattamente come il gesto di Lafcadio, un atto di rottura, l'atto di un sovversivo; e questo gesto rivoluzionario porta in sé allo stresso tempo sia una carica distruttiva che una creativa, come osservava ancora Sartre rimanendone affascinato:

> «L'acte gratuit m'a longtemps séduit : à la fois liberté et accord métaphysique avec l'être (révélant des profondeurs qui sont d'accord avec le monde) et surtout création».[307]

Agendo da "tabula rasa", l'atto gratuito spiana quindi il terreno per la creazione di qualcosa di assolutamente nuovo; e proprio come la scrittura questo gesto diventa allora matrice creativa che attinge la sua energia dalle profondità psicologiche, emotive e artistiche dell'uomo.

Ciò che tuttavia a questo punto dobbiamo domandarci è se anche la scrittura può essere considerata come completamente gratuita, se può godere di una piena e incondizionata libertà nei confronti della società e del sistema degli scambi. Per rispondere a questa domanda è fondamentale capire che significato ha per lo scrittore il denaro, per la sua vita e per la sua attività di intellettuale. Come abbiamo visto, Gide percepisce la sua condizione di ricco borghese quasi come una colpa, ma allo stesso tempo è conscio che questa sua situazione è indispensabile alla realizzazione della sua opera. Egli stesso dichiara infatti nel suo *Journal* che per lui la fortuna economica e il denaro vanno considerati unicamente nell'ottica di «permission d'un travail libre». Come ribadito anche nei suoi romanzi, lo scrittore ci ricorda infatti che: «une chose, quelle qu'elle soit, ne soit point faite pour une autre chose» e che «tout acte doit trouver sa raison d'être et sa fin en lui-même, et ne pas être intéressé», compresa la

[306] André Gide, *Retour de l'U.R.S.S.* in *Souvenir et Voyages*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Parsi, 2001, p. 789.
[307] Jean-Paul Sartre, *Cahier Lutèce* in *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2010, p. 929, (citato da Ryo Morii, *cit*., p. 73).

letteratura.[308] La ricchezza è quindi per lo scrittore un mezzo di libertà creativa, un'opportunità di non essere condizionati dall'ottica della contingenza. Questa concezione ci riporta quindi alla condizione indispensabile alla realizzazione dell'*acte gratuit*, vale a dire l'essere «à l'abri du besoin», poiché in fondo «l'acte d'écrire [...] [est] intime dépense de soi, indiscrète dissipation de l'être» e dunque «acte de luxe» proprio come l'atto gratuito.[309] Per poter scrivere liberamente, per poter fare della "letteratura gratuita," de «l'art pour l'art», bisogna quindi essere al riparo dalle necessità e dai condizionamenti legati all'idea di interesse personale; o, ancora meglio, bisogna essere dei veri e propri prodighi intenti alla dissipazione del proprio essere e della propria fortuna. La scrittura è infatti, da questo punto di vista, puro consumo, consumo dell'essere dello scrittore e consumo dei valori della società in cui questa è maturata; e di conseguenza lo scrittore stesso si pone come consumatore estremo, come «martyr de la consommation pure». Per rompere con il sistema borghese che lo ha nutrito e cullato l'autore cerca di eroderne l'essenza: appoggiandosi all'ideale desueto della nobiltà «il veut pouvoir fouler aux pieds le travail utilitaire, casser, bruler, détériorer, imiter la désinvolture des seigneurs qui faisaient passer leurs chasses à travers les blés murs». Al pari di Michel e del Figliol Prodigo, l'*écrivain* non vede «aucun inconvénient à user des biens de la bourgeoisie, mais c'est à condition de les dépenser, c'est-à-dire de les transformer en objets improductifs et inutiles». Egli vuole quindi ardere ogni cosa sul braciere sovversivo della *ferveur* «parce que le feu purifie tout».[310]

Per poter consumare, per potersi dedicare completamente all'improduttivo e all'inutile, è tuttavia necessaria una fortuna immensa, una fortuna quasi inesauribile, che difficilmente si trova nella disponibilità dello scrittore. Risiede infatti qui il limite vero, l'ostacolo concreto alla realizzazione della vera gratuità anche nella pratica della scrittura.

Come diversi episodi storici ci testimoniano, l'idea di una scrittura come atto gratuito risulta in realtà anche essa impossibile. La letteratura in generale, specie nella società moderna, non è praticamente mai qualcosa di gratuito, di completamente libero da necessità e ingerenze, poiché il patrimonio dello scrittore non è mai qualcosa di inesauribile e incondizionato, nemmeno quando questi si chiama André Gide o Valery Larbaud. Di ciò è dimostrazione infatti una storia

[308] André Gide, *Journal* I, cit., p. 191.
[309] David A. Steel, *Le prodigue chez Gide: essai de critique économique de l'acte gratuit,* cit. p. 229.
[310] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce-que la littérature* ?, cit., p. 133.

fatta di dediche encomiastiche, censure, imposizioni da parte di editori, creditori e potenti che, attraversando i secoli, hanno segnato e orientato inevitabilmente tutta la storia letteraria. In una società governata dalle regole di mercato, la letteratura rischia al contrario di scivolare facilmente nella logica degli scambi, arrivando persino a diventare essa stessa una sorta di moneta.

Lo stesso Gide si è trovato più volte in situazioni in cui la sua opera, la sua scrittura è stata condizionata da elementi esterni, se non da vere e proprie questioni economiche, tanto che nel *Journal* arriverà a confessare:

> «Il est temps que mes livres commencent à me rapporter quelque chose. Je méprise l'argent de plus en plus, mais je n'en ai plus à perdre».[311]

Se l'atto gratuito in senso assoluto risulta quindi per una certa ottica impossibile, il suo ruolo all'interno del testo e della riflessione dell'autore non è tuttavia di minore importanza. Lo scrittore ci ha infatti donato «*l'illusion esthétique de l'acte gratuit*»[312] con l'intento di rivelare l'insidioso meccanismo che governa la sfera sociale. Con la sua forza dirompente e con le profonde contraddizioni che lo caratterizzano, questo gesto ci pone davanti a riflessioni che rivelano le logiche "corrotte" della società moderna; società che si è allontanata dalle genuinità spontanea della fede e dei valori reali del vivere in armonia, e a cui ha invece sostituito dei controvalori attinti dall'universo economico capitalistico, che non fanno altro che annientare l'originalità, l'autenticità, l'unicità dell'individuo, rendendolo assimilabile a una moneta falsa.

[311] André Gide, *Journal* I, cit., p. 1147.
[312] Jean Hytier, *Cit*., p. 138.

III. Le «*roman somme* » de l'économie gidienne

3.1. Il romanzo del denaro: lo sterco del diavolo

Gide ha indicato i *Faux-monnayeurs* come suo unico vero e proprio romanzo. La ragione di questa scelta, che esclude dalla sua concezione romanzesca opere come *L'immoraliste*, *La Porte étroite* o *Les Caves du Vatican*, può esserci chiarita da un frammento del progetto di prefazione per la pubblicazione di *Isabelle* (1911). In questa occasione lo scrittore precisa così la sua posizione a riguardo del romanzo:

> «Le roman, tel que je le reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène ; c'est par essence une ouvre déconcentrée».[313]

Questa concezione legata all'idea di molteplicità deve sicuramente molto ancora una volta al modello dostoevskjiano che, come ha notato Bachtin, si caratterizza proprio per il suo impianto corale e polifonico in grado di esprimere la pluralità dei punti di vista.[314] Da sempre infatti Gide è ossessionato dall'idea di un romanzo capace di esprimere la complessità del mondo nella sua interezza, un romanzo che possa racchiudere al suo interno le più svariate istanze: dalle morali alle psicologiche, passando attraverso una rappresentazione storica che sia al contempo una critica dei costumi dell'epoca. La moltiplicazione dei punti di vista, con le relative distorsioni e sfumature, garantisce inoltre all'autore di rimanere in uno spazio da sempre a lui molto caro: quello dell'incertezza e del *soupçon* nei riguardi della realtà e degli eventi riportati. In questo "spazio" così libero e proteiforme, che si arricchisce di spunti provenienti dai più svariati generi e sottogeneri letterari, Gide comincia a ragionare sulla trama e sui personaggi.
Questi personaggi saranno infatti presentati all'interno dei *Faux-monnayeurs* proprio secondo punti di vista differenti, attraverso una tecnica che potremmo definire "degli specchi multipli". Di ogni figura è dunque possibile tracciare diversi ritratti a seconda di chi sia il loro osservatore

[313] André Gide, *Projet de préface pour « Isabelle »* in *Romans et Récits I*, cit., p. 992.
[314] Si veda a riguardo: Michail Bachtin, *Dostoevskij, Poetica e Stilistica*, Einaudi, Torino, 2002.

o interlocutore, restituendo infine al lettore un'immagine a "tutto tondo" del soggetto.[315] Tuttavia, Gide – con il suo primo vero romanzo – va oltre il modello polifonico dostoevskjiano, dando vita a un testo complesso e di non facile lettura, frammentario e tendente all'incoerenza, che si sviluppa attraverso intrighi paralleli che si intrecciano a loro volta creando un magma caotico composto da rotture del ritmo narrativo, balzi *en arrière*, punti di vista divergenti sulla stessa situazione o questione, oltre che un proliferare di personaggi – o meglio di comparse – che infittiscono il tessuto della narrazione. Si tratta in poche parole di una poetica del discontinuo e dell'arbitrario che ha fatto sì che alcuni commentatori lo definissero un antiromanzo, come nel caso di Nathalie Sarrautre.[316] Ma questa definizione, a mio avviso, risulta inappropriata visto che, come ha sottolineato Bachtin, il romanzo è "per statuto" un genere proteiforme che si volge verso un'estetica del "puzzle", rifiutando in realtà ogni regola, se non quella del trasgredire proprio quelle stesse regole che lo vogliono "imbrigliare".

Ciò che caratterizza infatti i *Faux-monnayeurs* è l'inserimento all'interno del testo di lettere, note e soprattutto di estratti provenienti dal *Journal* di Edouard, che è il vero centro riflessivo dell'opera.
In quanto personaggio-scrittore Edouard non tiene un semplice diario: questo infatti è al contempo anche il suo quaderno di lavoro per il romanzo che sta scrivendo.
Diventa inevitabile quindi una comunicazione o meglio uno scambio continuo tra i due generi in quanto, come nota Pierre Chartier, «le roman utilise la réflexion et la fragmentation propres au Journal pour multiplier les effets convergents-divergents, les éclats, les superpositions et les sauts du sens» creando l'illusione di un «roman-kaléidoscope».[317] Grazie ancora al *Journal*, Gide riuscirà inoltre a esprimere quelle che sono le sue riflessioni proprio sul romanzo e sulla letteratura in generale. I *Faux-monnayeurs* sono quindi ancora una volta quello che possiamo definire un metaromanzo, ossia la rappresentazione di una *mise en abyme,* concezione artistica che, come abbiamo visto, lo scrittore coltiva da sempre. Per renderci conto di come tuttavia l'idea di questi rimandi speculari e metaromanzeschi arrivi a ricoprire un ruolo centrale nella realizzazione dell'opera basta pensare che proprio come il suo Edouard anche lo stesso Gide era solito tenere un diario relativo alla stesura dell'opera, e questo diario speculare, che è al

[315] Come vedremo più avanti anche Proust adotterà una tecnica simile nella rappresentazione dei suoi personaggi, anche se in un modo che potremmo definire più "stratificato".
[316] Nathalie Sarrautre, *Prèface* à *Portrait d'un inconnu*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1996.
[317] Pierre Chartier, *Les Faux-monnayeurs d'André Gide*, Gallimard, Paris, 1991, p. 41.

contempo la prima opera critica sul romanzo stesso, fu pubblicato nel 1926 con il titolo di *Journal des Faux-monnayeurs*.
Questo testo così particolare testimonia le tappe e le idee che hanno stimolato la riflessione attorno ai *Faux-monnayeurs* fin dalle prime considerazioni strutturali. Scorrendo le pagine apprendiamo infatti che l'elaborazione del romanzo prende il via nel giugno del 1919.

Ancora una volta alla base del racconto si situano due fatti di cronaca ben documentati e capaci di mettere in evidenza le sottili relazioni intessute tra l'individuo e la società. Si tratta, nel primo caso, di un traffico di monete false portato avanti dalla cosiddetta "bande des faux monnayeurs du Luxembourg" il cui processo aveva alimentato abbondantemente le pagine dei giornali tra il 1906 e il 1907.[318] Nel secondo caso ci troviamo invece di fronte a un suicidio accaduto a Clermont-Ferrand nel 1909 che vedeva come protagonista un giovane studente del liceo Blaise Pascal.[319] Quest'ultimo avvenimento aveva colpito in maniera particolare Gide, che da sempre aveva manifestato un particolare interesse verso i giovani; e proprio ai giovani e al loro rapporto con la letteratura e con il mondo è consacrato questo suo "primo" romanzo.
Come l'autore stesso dichiara i *Faux-monnayeurs* sono scritti per un destinatario d'eccezione, ossia il giovane Marc Allégret, figlio del pastore Elie Allégret, vecchio precettore di Gide. Lo scrittore intratteneva infatti una relazione sentimentale con il ragazzo già dal 1917. Da questo rapporto sentimentale, ispirato almeno idealmente all'*eros paidikos*, derivano i personaggi di Bernard e Olivier che inaugurano una nuova prospettiva dell'opera gidiana, la quale passa dal modello del *récit* di stampo moralista classico al *roman d'apprestissage*. Se fino alla *Symphonie Pastorale* (1919) ogni libro che Gide aveva scritto era stato pensato e costruito per Madeleine, ora quel ruolo privilegiato di ispirazione e destinatario principe viene ricoperto da Marc:[320]

[318] A questo caso giudiziario fece poi seguito un altro episodio riguardante ancora una volta un traffico di monete false avvenuto tra il 1907 e il 1909 a Chaisy-le-Roi.
[319] Il 25 maggio 1909 il quindicenne Nény si sparò un colpo di pistola in classe, spinto ipoteticamente da alcune vicende familiari travagliate e soprattutto dalle accuse di alcuni compagni di scuola che lo rimproveravano di "lâcheté". Il caso fu anche oggetto di un'interpellanza parlamentare da parte di Barrès nel giugno 1909.
Riflettendo su questi spunti risulta quindi, ancora una volta, molto interessante analizzare il rapporto creativo che lega Gide ai fatti di cronaca, legame che lo avvicina in parte a quello Stendhal più volte evocato proprio nel *Journal dei Faux-monnayeurs*. Per un approfondimento di tale tematica si rimanda dunque a: Elisabeth R. Jackson, *André Gide et les faits divers: un rapport préliminaire* in *Bulletin des amis d'André Gide,* n. 93, 1992, pp. 83-91; e David H. Walker, *Gide et les faits divers* in *Littératures Contemporaines*, n. 7, 1999, pp. 37-54.
[320] Sul rapporto tra Gide e Marc Allégret si veda: Pierre Billard, *Le roman secret: André Gide et Marc Allégret*, Plon, Paris, 2006.

> «C'est pour lui [Marc], pour conquérir son attention, son estime, que j'écrivis *Les Faux-monnayeurs*, de même que, tous mes livres précédents, c'était sous l'influence de Em.[321] ou dans le vain espoir de la convaincre».[322]

Non è un caso quindi che la narrazione si apra sulla figura del giovane Bernard Profitendieu e sulla scoperta del suo *status* di *bâtard*. Questa rivelazione innesca infatti la fuga del ragazzo dalla casa paterna e il conseguente rigetto di ogni morale a essa legata, dando il via così al *roman d'apprentissage* con il quale l'autore si diverte a giocare, talvolta addirittura parodiando il genere.

Anche per il suo *roman somme* Gide non rinuncia dunque a partire proprio da quel suo vecchio ideale di rivolta verso la famiglia e lo *status quo* borghese, ricordando che:

> « il n'est pas de geôle (intellectuelle) dont un vigoureux esprit ne s'échappe ; et rien de ce qui pousse à la révolte n'est définitivement dangereux – encore que la révolte puisse fausser le caractère [...] ; et l'enfant qui ne cède pas à l'influence familiale, use à s'en délivrer la primeur de son énergie ».[323]

La critica all'universo chiuso della "*famille*" permette inoltre all'autore di criticare uno dei modelli romanzeschi del passato, portando avanti l'idea di rinnovamento della forma romanzesca che sta alla base dei *Faux-monnayeurs*. Poco sopra al testo citato infatti, riferendosi alla famiglia come «régime cellulaire», Gide non fa altro che chiamare in causa, per bocca di Edouard, Paul Bourget (1852 – 1835) e il suo romanzo di stampo "tradizionalista", secondo cui le basi della società si poggerebbero completamente sui pilastri del *foyer familial*, bene supremo da difendere a ogni costo contro le rivendicazioni distruttive dell'individuo. Critica sociale e critica letteraria vanno quindi di pari passo in quest'opera costruita dall'autore come un *unicum*, come un *patchwork* di tematiche, stili e generi legati dal filo conduttore del denaro e della critica economica.

Non è infatti casuale il fatto che alla scoperta della *bâtardise* di Bernard si leghi immediatamente il tema economico che, a differenza del passato, già il titolo del romanzo mette

[321] L'abbreviazione sta per Emmanuèle, nome che Gide usa affettuosamente per indicare Madeleine e in particolare per la sua trasposizione letteraria nei *Cahiers d'André Walter*.
[322] André Gide, *Journal* II, cit., p. 82.
[323] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, cit., p. 257.

in primo piano. Nella lettera che il giovane scrive al "falso" padre, magistrato e quindi rappresentante dell'ordine pubblico, la prima cosa che questi vuole chiarire è proprio una questione economica:

> «*Je ne sais ce qu'a pu vous coûter mon entretien jusqu'à ce jour ; je pouvais accepter de vivre à vos dépens tant que j'étais dans l'ignorance, mais il va sans dire que je préfère ne rien recevoir de vous à l'avenir. L'idée de vous devoir quoi que ce soit m'est intolérable et je crois que, si c'était à recommencer, je préférerais mourir de faim plutôt que de m'asseoir à votre table. Heureusement il me semble me souvenir d'avoir entendu dire que ma mère, quand elle vous a épousé, était plus riche que vous. Je suis donc libre de penser que je n'ai vécu qu'à sa charge*».[324]

L'indipendenza economica rappresenta per il personaggio il primo passo per quella libertà assoluta verso cui, oramai senza vincoli, ha deciso di volgere la sua vita. Non diversamente dagli altri eroi gidiani della "*liberté"*, primo dei quali Lafcadio,[325] Bernard proclama inoltre il suo orrore per i debiti, motivo per il quale ricorda al "patrigno" che in realtà, essendo sua madre al momento del matrimonio più ricca del povero funzionario, egli si sente libero da ogni vincolo economico nei suoi confronti, ritenendosi rimasto fino ad allora sotto il mantenimento materno.
Una volta uscito dalla casa di famiglia, senza più legami e quindi senza più limiti, Bernard si ritrova solo e praticamente senza denaro, nuova incarnazione del *frère puîné* che parte all'avventura senza possedere nulla, «heureux comme un roi» poiché «il n'as plus rien» e quindi «tout est à lui».[326] La sua nuova condizione lo pone apparentemente in una posizione privilegiata poiché «l'avenir appartient aux bâtards» in quanto «seul le bâtard a droit au naturel»,[327] quell'universo naturale che il giovane Gide esaltava e indicava come vera ricchezza già nelle sue *Nourritures*. Ma ben presto Bernard si accorgerà che il mondo reale è qualcosa di complesso e pericoloso, e senza la protezione di veri affetti e di saldi valori il suo futuro rischierà di trasformarsi in un avvenire di truffe, inganni e falsità. Molte sono infatti le insidie che abitano la società borghese contemporanea e che rischiano di "far perdere" un giovane

[324] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, cit., p. 185 (il corsivo è del testo).
[325] Come riportato dal *Journal des Faux-monnayeurs* Gide aveva originariamente pensato di fare di Lafcadio il narratore principale delle vicende alle quali «il prendrait part en curieux, en oisif et en pervertisseur ». Infatti, solo dall'agosto 1921 la figura di Cadio scompare per lasciare il posto a Bernard, Olivier ed Édouard. Cfr. André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs* in *Romans et récits* II, cit., p. 521.
[326] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, cit., p. 215.
[327] *Ibid*., p. 258.

impulsivo e dallo spirito puro. Alla fine del suo *apprentissage* Bernard arriverà quindi a delle conclusioni che rappresentano l'evoluzione dell'esperienza e del pensiero gidiano:

> «Tant de conforts, tant de facilités... Je me sentais devenir anarchiste. À présent, au contraire, je crois que je tourne au conservateur».[328]

Al desiderio di libertà assoluta, di rottura con tutto e con tutti si sostituisce una ricerca di stabilità e di certezze che possano tuttavia convivere con l'unicità e l'originalità dell'io più profondo. Ci troviamo evidentemente ancora una volta nella dimensione di quella ricerca di equilibrio che l'autore non ha mai smesso di inseguire e di cui avevamo già sottolineato l'importanza nelle opere precedenti.

Per renderci conto di quali possano essere gli esiti dell'abbandono completo di ogni valore è sufficiente spostare l'attenzione sulla vicenda di un altro personaggio del romanzo, ossia il giovane Vincent Molinier, fratello di Georges e Olivier. Benchè di qualche anno più vecchio di Bernard, Vincent, da poco diventato medico, non è estraneo a gesti estremi e imprudenti. Il giovane è infatti schiavo del gioco e quindi sempre preda di «un gran besoin d'argent».[329] A questo vizio lo introduce quello che è il personaggio più negativo del racconto, ossia il conte Robert de Passavant, scrittore snob che si avvicina al giovane medico per poter attirare le attenzioni del fratello Olivier.

Vincent infatti perde al gioco tutti i suoi soldi, compresi «les cinq mille francs que sa mère avait patiemment et péniblement mis de côté pour faciliter le début de sa carrière»[330] e che il giovane avrebbe dovuto utilizzare per provvedere ai bisogni della povera Laura, donna sposata inaspettatamente in attesa di suo figlio. Perduto il denaro, che sarebbe senza dubbio bastato per «les couches de sa maîtresse, sa pension dans une clinique [et] les premiers soins donnés à l'enfant»,[331] Molinier confessa alla povera donna che non sarebbe più stato in grado di aiutarla, tuttavia Robert, sentendosi in "debito" con il medico per averlo introdotto nella bisca, porge al giovane cinque banconote da mille franchi incitandolo a continuare a giocare. Il gesto del Conte, completamente estraneo a ogni generosità o bontà disinteressata, nasconde in realtà un duplice "interesse". Come accennato poco fa l'aristocratico dandy utilizza l'amicizia del medico

[328] *Ibid.,* p. 324.
[329] *Ibid.,* p. 200.
[330] *Ibid.,* p. 201.
[331] *Ibidem*.

per poter arrivare al giovane e attraente Olivier. Tuttavia, questo *pervertisseur* è animato anche da una sorta di gioco perverso che intrattiene con la seducente Lady Griffith, sua "amante", la quale è segretamente innamorata proprio di Vincent.

Tornato in possesso della somma da restituire grazie a una fortunata serata al tavolo da gioco che lo porta a incassare cinquantamila franchi, il giovane medico si reca a rendere il denaro a Passavant, che tuttavia dovrà cederlo a sua volta a Lady Griffith avendo perso con lei la scommessa che auspicava un'ulteriore disfatta del ragazzo. Ciò che tuttavia a questo punto è interessante notare è che Vincent non avrebbe più motivo di negare l'aiuto economico a Laura, ma il giovane, rompendo con ogni precetto morale, piuttosto che aiutare la donna scappa con la somma riconquistata abbandonandola alla miseria. Questo episodio non va visto come un mero esempio di crudeltà da parte del personaggio, che – come ribadisce il narratore – «était de coeur sensible»,[332] quanto piuttosto come il segno di un'instabilità sociale. Il gesto di Molinier è infatti il primo sintomo identificabile all'interno del romanzo di un morbo che sembra affliggere la società e che è possibile tracciare seguendo proprio il filo conduttore del denaro. Sottraendosi ai suoi doveri Vincent incrina il sistema economico-morale che si fonda sulla stabilità e sulla fiducia; con il suo gesto rappresenta quindi le due facce della moneta falsa: una moneta che non possiede né un valore intrinseco, né una copertura legale e che è quindi la metafora del crollo di un intero sistema. Come nota infatti il narratore è possibile osservare come l'atteggiamento di Vincent muti in base agli accadimenti e soprattutto in base al flusso del denaro:

> « À bien examiner l'évolution du caractère de Vincent dans cette intrigue, j'y distingue divers stades, que je veux indiquer, pour l'édification du lecteur :
> 1° La période du bon motif. Probité. Consciencieux besoin de réparer une faute commise. En l'espèce : l'obligation morale de consacrer à Laura la somme que ses parents ont péniblement économisée pour subvenir aux premiers frais de sa carrière. N'est-ce pas là se sacrifier ? Ce motif n'est-il pas décent, généreux, charitable ?
> 2° La période de l'inquiétude. Scrupules. Douter si cette somme consacrée sera suffisante, n'est-ce pas s'apprêter à céder, lorsque le démon fera miroiter devant les yeux de Vincent la possibilité de la grossir ?
> 3° Constance et force d'âme. Besoin, après la perte de cette somme, de se sentir "au-dessus de l'adversité ". C'est cette "force d'âme " qui lui permet d'avouer ses pertes de jeu à Laura ; et qui lui permet, par la même occasion, de rompre avec elle.

[332] *Ibid.*, p. 202.

> 4° Renoncement au bon motif, considéré comme une duperie, à la lueur de la nouvelle éthique que Vincent se trouve devoir inventer, pour légitimer sa conduite ; car il reste un être moral, et le diable n'aura raison de lui, qu'en lui fournissant des raisons de "totalité dans l'instant" ; de la joie gratuite, immédiate et immotivée.
> 5° Griserie du gagnant. Dédain de la réserve. Suprématie.
> À partir de quoi, le démon a partie gagnée».[333]

Il ragazzo, che in un primo momento è ricco di "bons motifs" ma piuttosto a corto *d'argent*, cade infatti in quella spirale perversa che l'autore rappresenta attraverso l'immagine del diavolo e della sua mano sempre pronta a condurre anche le anime più rette verso l'amoralità e il misero interesse personale. Il volere aumentare il suo capitale spinge infatti Vincent nelle mani di Passavant e di conseguenza nella sala da gioco. Una volta entrato in questo luogo dai tratti infernali, il medico perde tutto il suo denaro, ma mantiene ancora una buona «force d'âme» e forse anche un minimo di senso del dovere. Tuttavia, ben presto una nuova "morale" prende campo nella sua anima, caratterizzandosi attraverso una profonda fede individualista (forse anche capitalista), che viene coronata dalla vincita e dal ritorno dell'*argent*, che – come abbiamo visto anche in precedenza – dona un'illusione di onnipotenza e "*liberté*". In realtà, una volta caduto vittima di questo meccanismo perverso ciò che il giovane perderà sarà esattamente la sua stessa libertà in quanto «l'être qui se croit le plus libre, n'est plus qu'un instrument»[334] al servizio del diavolo. Non a caso la voce narrante descrive il momento della riscossione della vincita e della restituzione del denaro come «l'heure douteuse où s'achevait la nuit, et où le diable fait ses comptes».[335]

A questo punto non possiamo quindi esimerci dall'analizzare brevemente una questione che potremmo definire archetipica della letteratura, o meglio della cultura occidentale, ossia l'assimilazione del denaro alla figura infernale.

È attribuita a Lutero la celebre definizione del denaro quale "sterco del diavolo", anche se in realtà l'associazione tra il simbolo del male e quello della ricchezza e del potere è una questione secolare, che affonda le sue radici già in epoca classica e che avrà uno sviluppo decisivo nel medioevo. Abbiamo già detto infatti come al denaro siano associate due figure tra loro speculari e legate al mondo sotterraneo degli inferi quali Mammone e Pluto, signori delle profondità della

[333] *Ibid.,* p. 280.
[334] *Ibidem*.
[335] *Ibid.,* p. 212.

terra dove vivono illuminati solamente dalle fiamme eterne che riflettono la loro luce nell'oro che circonda l'ambiente.

L'evoluzione di questa figura archetipica della divinità degli inferi e della ricchezza disegna una strada fatta di iniquità, ingiustizia, dolore e ossessioni che dalle pagine di testi fondamentali come la Bibbia o la celebre commedia di Aristofane Πλοῦτος (388 a.c.), evolve attraverso i secoli fino alla cupa immagine dantesca del VII canto dell'*Inferno* (1314) o quella più seducente del *Paradise Lost* (1667) di Milton, giungendo infine alla splendida rappresentazione che Goethe fa nel *Faust* (1831). Attraverso queste immagini archetipiche si diffonde quindi una sorta di diffidenza se non disprezzo nei confronti del denaro, diffidenza che si accentua e approfondisce nel Medioevo in concomitanza con la nascita degli ordini mendicanti. Tuttavia, è innegabile che attorno a quello "strumento numinoso" che è *l'argent* si condensino in realtà più delle ambiguità che delle vere e proprie condanne. Come ricorda infatti Le Goff «nel Medioevo l'impiego del denaro e la condizione dei professionisti del suo utilizzo oscillano tra la diffidenza e l'ascesa sociale. [Ma] quando la diffidenza si trova a essere rafforzata da un secondo fattore, essa può tradursi in disprezzo e perfino in odio, come in effetti accadde agli ebrei» che in qualità di "prestatori a interesse" e quindi «confinati nel ruolo di usurai, divennero l'incarnazione del volto malvagio del denaro».[336] L'atteggiamento della Chiesa, che nei cosiddetti secoli bui rivestiva il ruolo di principale attore politico ed economico della società occidentale, è quindi emblematico di questa "duplicità". Ciò emerge chiaramente dalle posizioni della Santa Sede verso gli usurai, che oscillano appunto «tra il rafforzamento dell'ostilità tradizionale e l'abbozzo di una certa indulgenza»[337], oltre che nella spaccatura interna che si crea dal contrasto tra il lusso in cui vivevano i papi e la miseria professata dal "giovane" ordine francescano. Questo atteggiamento ambivalente non vale solamente per il Medioevo, ma si estende praticamente per quasi tutta la storia millenaria del denaro affondando le sue motivazioni proprio nelle caratteristiche quasi magiche di questo oggetto proteiforme, capace di convertirsi in praticamente ogni cosa: dal semplice cibo a un intero esercito pronto a eseguire gli ordini di chiunque ne paghi l'onorario. Proprio come il diavolo, il denaro può quindi cambiare d'aspetto e mutare la sua essenza. Questi infatti, come abbiamo accennato, assume il ruolo di equivalente universale e si pone come concretizzazione del concetto di valore, che solitamente è espresso proprio in valuta. Si tratta quindi di un immenso potere intrinseco che ha fatto sì che nei secoli gli uomini abbiano di volta in volta da un lato osannato

[336] Jacques Le Goff, *Cit*., pp. 57 – 58.
[337] *Ibid*., p. 22.

il denaro come una divinità e dall'altro lo abbiano disprezzato come un falso dio, il dio della corruzione e della felicità effimera, il dio degli inferi.
In tempi più recenti questa ambiguità è stata rimarcata dalla psicoanalisi che «sviluppando la simbolica delle feci schifose e la loro contiguità con il denaro» ne ha «smascherato un aspetto sordido, marcio, degradato». Questo oggetto numinoso da sempre affiancato all'oro, di cui originariamente era composto e in cui in un secondo tempo è divenuto invece semplicemente convertibile, è quindi «oro e sterco a un tempo», un oggetto «contemporaneamente divino e diabolico; notevole come gli dei e corrotto come il diavolo, brillante come l'oro e sporco come lo sterco, esaltato dall'idealizzazione e squalificato dalla rimozione, oggetto di desiderio e materia di disgusto».[338] Non stupisce quindi che anche l'atteggiamento di Gide nei confronti del denaro e della ricchezza sia allo stesso modo ambiguo, oscillante tra il riconoscimento della sua importanza sociale e la condanna in quanto elemento degradante se non diabolico. Per lo scrittore il "*démon*", "*le diable*" è prima di tutto il simbolo della tentazione, la voce della curiosità e della seduzione e dunque una sorta di incarnazione simbolica dell'*argent*.

Dobbiamo considerare che, a partire dal 1919, il romanziere si trova ad affrontare una nuova crisi religiosa che culminerà nelle pagine di *Numquid et tu*, opera derivata dalle osservazioni scaturite dalla rilettura del vangelo di Giovanni, dapprima riportate nel cosiddetto *cahier vert*. Si tratta in poche parole di un'esaltazione mistica che si prefigge come obiettivo un totale abbandono alla volontà divina oltre che la lotta alle tentazioni. In questo clima di tormento interiore la figura del diavolo emerge quindi come nemico contro cui guardarsi e lottare in quanto emblema delle tentazioni e spinta incontenibile verso il male scaturito a sua volta da un incontrollabile impulso verso il piacere. Per Gide infatti *le diable* ha come primari alleati l'estasi che priva l'essere delle sue basi più solide e la compiacenza di autogratificazione che porta inevitabilmente alla falsificazione. Nella sua riflessione questa figura ha quindi i tratti di un modello allegorico frutto di una tradizione ben consolidata, da cui emergono ancora una volta gli esempi fondamentali di Dostoevskij e di Goethe.

Proprio con l'esempio di Vincent vediamo infatti come il demonio agisce prendendo possesso di un essere anche attraverso quell'oggetto eccezionale che da sempre si lega alla sua figura: il

[338] Claudio Widmann, *Cit*., pp. 171 e 175.

denaro.[339] Ma Vincent non sarà l'unico personaggio a essere condotto sulla via del degrado morale e della perdizione da parte dell'influsso demoniaco di quell'*argent* che conduce inevitabilmente alla "falsificazione dell'essere". Tornando a Bernard, vediamo infatti che anche questo giovane si avventurerà su un terreno pronto a cedere facendolo piombare in quello stesso circuito perverso.

Poco dopo l'episodio della lettera scritta al padre ritroviamo il ragazzo intento a pedinare Olivier e lo zio Edouard appena arrivato alla stazione di Parigi da Londra. Inizialmente il giovane non si preoccupa particolarmente della propria condizione economica tanto che con estrema leggerezza usa gli ultimi soldi che ha in tasca per procurarsi una buona colazione e con il resto fare addirittura la carità a un indigente. La scena viene infatti commentata dalla voce narrante in questi termini:

> «À présent, il se sent heureux comme un roi. Il n'as plus rien : tout est à lui».[340]

Per l'autore ogni momento è propizio per ribadire il motivo della povertà come libertà assoluta che avevamo già visto nelle *Nourritures* e soprattutto nel *Retour de l'enfant prodigue*, e che nelle *Caves* e nel *Promethée* viene letteralmente sovvertito con la teorizzazione dell'atto gratuito. Tuttavia, poco dopo, l'indigenza, sollecitata sempre dalla mano del diavolo, rivelerà tutte le contraddizioni insite in quella che potremmo ormai definire "la libertà del non possedere". Seguendo i due, Bernard si accorge di un foglietto di carta che Edouard lascia distrattamente cadere e lo raccoglie. Si tratta della ricevuta della valigia dello scrittore lasciata poco prima al deposito bagagli della stazione. A questo punto il giovane è combattuto sul da farsi, ma alla fine opta per ritirare lui stesso la valigia, seppur prefiggendosi come fine ultimo il renderla al proprietario. Ciò che tradisce l'intenzione "contraffatta" del personaggio sono tuttavia le sue riflessioni e soprattutto i suoi gesti:

> « Bernard, Bernard, quelle pensée t'effleure ? Hier déjà tu fouillais un tiroir. Sur quel chemin t'engages-tu ? Fais bien attention, mon garçon… Fais bien attention qu'à midi l'employé de la

[339] Più avanti nel romanzo Vincent sarà talmente ossessionato dalla figura demoniaca da credere di essere lui stesso il diavolo in persona e per questo impazzirà. A questo proposito appare chiaramente quale sia l'influenza di Dostoevskij e del suo celebre dialogo tra Ivan Karamazov e il diavolo nel romanzo di Gide. Per un approfondimento sulla figura diabolica all'interno dell'opera gidiana si rimanda comunque a: George Strauss, *La part du diable dans l'œuvre d'André Gide*, Minard, Paris, 1985.

[340] André Gide, *Les Faux-monnayeurs, cit*., p. 215.

> consigne à qui Édouard a eu affaire, va déjeuner, et qu'il est remplacé par un autre. Et n'as-tu pas promis à ton ami de tout oser ?
> Il réfléchit pourtant que trop de précipitation risquait de tout compromettre. Surpris au débotté, l'employé pouvait trouver suspect cet empressement ; consultant le registre du dépôt, il pouvait trouver peu naturel qu'un bagage, mis à la consigne quelques minutes avant midi, en fût retiré sitôt après. Enfin, si tel passant, tel fâcheux, l'avait vu ramasser le papier… »[341]

L'atteggiamento del ragazzo ricorda infatti più quello di un ladro che quello di una persona completamente disinteressata e pronta a rendere al legittimo proprietario l'oggetto smarrito. Ad ogni modo, ciò che pare muovere al crimine Bernard sembra essere quella sorta di "mano invisibile" che abbiamo già visto intervenire nei momenti capitali del testo. Sicuro del suo aspetto, dell'«élégance de son costume, la distinction de sa tenue, la franchise de son sourire et de son regard, enfin ce je-ne-sais-quoi dans l'allure où l'on sent ceux qui, nourris dans le bien-être, n'ont besoin de rien, ayant tout» (perché ricordiamoci che per disinteressarsi o disprezzare il denaro bisogna sempre essere in una posizione di benessere), il ragazzo si dirige al deposito bagagli per ritirare la valigia, ma qualcosa lo ostacola:

> « Il eut une soûleur, quand l'employé lui demanda dix centimes de garde. Il n'avait plus un sou. Que faire ? La valise était là, sur le buttoir. Le moindre manque d'assurance allait donner l'éveil ; et aussi le manque d'argent. Mais le démon ne permettra pas qu'il se perde ; il glisse sous les doigts anxieux de Bernard, qui vont fouillant de poche en poche, dans un simulacre de recherche désespérée, une petite pièce de dix sous oubliée depuis on ne sait quand, là, dans le gousset de son gilet. Bernard la tend à l'employé. Il n'a rien laissé paraître de son trouble. Il s'empare de la valise et d'un geste simple et honnête, empoche les sous qu'on lui rend ».[342]

Nel momento di difficoltà che rischia di smascherare il personaggio agli occhi dell'impiegato la mano del diavolo giunge immancabilmente in soccorso del giovane facendogli, guarda caso, scivolare tra le dita proprio una moneta. Questa scena accosta chiaramente ancora una volta la figura demoniaca all'*argent*, che vediamo apparire quasi per magia, materializzato in un istante proprio dal signore delle ricchezze sotterranee. Il tema della creazione del denaro da parte del diavolo è infatti un motivo consolidato, di cui la celebre scena del *Faust* di Goethe (su cui torneremo tra poco) è forse l'esempio più brillante.

[341] *Ibid.,* pp. 232 – 233.
[342] *Ibid.,* p. 233.

Tornando quindi a Bernard: una volta impossessatosi della valigia, il problema che il ragazzo si trova ad affrontare riguarda il come poterla aprire, visto che non ha la chiave; ma ancora una volta la soluzione si trova in un intervento "magico" o forse "diabolico". La serratura improvvisamente cede sotto gli occhi del giovane, quasi fosse stata sfiorata da una mano invisibile, svelando il tesoro che custodisce:

> « Il a chaud. Où va-t-il aller ? Ses jambes se dérobent sous lui et la valise lui paraît lourde. Que va-t-il en faire !… Il songe tout à coup qu'il n'en a pas la clef. Et non ; et non ; et non ; il ne forcera pas la serrure ; il n'est pas un voleur, que diable !… Si du moins il savait ce qu'il y a dedans. Elle pèse à son bras. Il est en nage. Il s'arrête un instant ; pose son faix sur le trottoir. Certes, il entend bien la rendre, cette valise ; mais il voudrait l'interroger d'abord. Il presse à tout hasard la serrure. Oh ! miracle ! les valves s'entrouvrent, laissant entrevoir cette perle : un portefeuille, qui laisse entrevoir des billets. Bernard s'empare de la perle et referme l'huître aussitôt.
>
> Et maintenant qu'il a de quoi, vite ! un hôtel. Rue d'Amsterdam, il en sait un tout près. Il meurt de faim. Mais avant de s'asseoir à table, il veut mettre la valise à l'abri. Un garçon qui la porte le précède dans l'escalier. Trois étages ; un couloir ; une porte, qu'il ferme à clef sur son trésor… Il redescend ».[343]

La curiosità che spinge il ragazzo ad aprire la valigia lascia immediatamente campo alla brama di ricchezze, una volta constatato che dentro a "quell'ostrica" vi è una "perla preziosa", ossia il pingue portafoglio di Edouard «qui laisse entrevoir des billets». Adesso che si è impadronito dei soldi dello scrittore Bernard, non più in preda al bisogno contingente, può veramente soddisfare i suoi desideri e prontamente si reca a pranzare in un ristorante e a prenotare una camera d'hotel, poiché – come il narratore ricordava poco prima – il bell'apparire, la distinzione nei modi e l'aria di chi è stato allevato nel benessere, che lo avevano aiutato nell'impadronirsi del bagaglio, «tout cela se fripe, à dormir sur les bancs» come fanno i *clochards*.[344]

Come appare chiaro, il personaggio rappresenta l'evoluzione del prototipo dell'eroe gidiano, un'evoluzione che parte dalla rinuncia a ogni ricchezza come accade per Nathanaël o il figliol prodigo e giunge infine alla coscienza dell'imprescindibilità del denaro e della sua importanza per poter condurre una vita realmente libera, una vita teoricamente votata alla gratuità, come

[343] *Ibid.,* pp. 233 – 234.
[344] *Ibid.,* p. 233.

aveva teorizzato Lafcadio. Non è infatti un caso che, come abbiamo sottolineato precedentemente, Cadio fosse stato originariamente designato come centro della storia dei *Faux-monnayeur* e solo successivamente abbia lasciato spazio nei *brouillons* a Bernard, Olivier ed Edouard. Ciò che è accaduto nella mente dello scrittore e di conseguenza nell'evoluzione del testo è stata quella che potremmo definire la maturazione di un'idea, l'evoluzione di una riflessione teorica e artistica che scindendo il personaggio centrale in più entità ha finalmente messo in evidenza contraddizioni e ambiguità proprio attraverso l'elemento fondamentale della polifonia e della moltiplicazione dei punti di vista.

Da quest'evoluzione tuttavia tali ambiguità e contraddizioni non vengono risolte ma lasciano semplicemente spazio ad una rappresentazione più approfondita e completa, che raggiunge il suo punto più estremo e convincente proprio nella riflessione sul denaro, il quale, per sua essenza, risulta essere a sua volta uno degli elementi più ambigui e sfuggenti della storia umana, vero e proprio emblema di paradossi ed enigmaticità.

3.2. Tra realtà e metafora: la letteratura come moneta falsa

I *Faux-monnayeurs* sono il grande romanzo gidiano dedicato al denaro, e al contempo anche la più importante opera teorica sulla letteratura che il premio Nobel abbia scritto. Come abbiamo in parte già potuto osservare, il legame tra letteratura e denaro è un punto focale di tutte le opere dell'autore e non ci stupisce quindi che nel suo *roman somme* Gide abbia portato all'estremo questa sua riflessione teorica "comparata".

Per Thibaudet questo «roman monstrueusement intelligent» e al contempo «intelligemment monstrueux» è il «roman des critiques, le roman aux critiques», un romanzo allora che «écrit pour la critique [...] ce n'est pas un roman, mais un dialogue sur le roman, un dialogue où Gide s'est préoccupé avant tout de prévenir toutes les objections de critique, de ne pas en lasser formuler une qu'il n'eut faite lui-même, et mieux que nous».[345]

Romanzo per la critica quindi ma anche critica del romanzo, non stupisce infatti che il mezzo con cui l'autore affronta questi aspetti sia ancora una volta la parodia. Non a caso ritroviamo all'inizio dei *Faux-monnayeurs* alcuni *cliché* tipici del mondo romanzesco, come le lettere d'amore scoperte casualmente e cinte da «une faveur rose» (tipico orpello dei romanzi ottocenteschi), oppure il fondo nascosto del cassetto che racchiude il segreto dell'adulterio e della nascita illegittima del personaggio, oltre che la caratterizzazione dettagliata dei membri tipici della famiglia borghese tanto cara al realismo.[346] Ma è nella seconda parte del libro, durante il soggiorno svizzero a Saas-Fée che il testo prende la fisionomia vera e propria del metaromanzo.

Giunti sulle alture elvetiche alla ricerca del piccolo Boris, nipote del vecchio La Pereuse, Edouard e Bernard, accompagnati dalla povera Laura, si intrattengono con la dottoressa Sophroniska, psicologa e tutrice del ragazzino che soffre di presunte crisi nervose. Nelle loro lunghe discussioni serali il gruppo affronta svariati temi, ma ciò che ogni volta prende campo su tutto il resto è la discussione sulla letteratura e in particolare sul romanzo che Edouard sta scrivendo:

[345] Citato in Michel Raimond, *Les critiques de notre temps et Gide*, Garnier, Paris, 1971, p. 55.

[346] Di quest'ultima è interessante come Gide prediliga in particolar modo mettere subito in evidenza la situazione patrimoniale dei suoi personaggi, e non solo nei *Faux-monnayeurs*. Come ha notato Steel infatti l'autore oltre che chiarire fin da principio la situazione economica dei vari soggetti, spesso ci informa addirittura delle somme che hanno a disposizione o che spendono in un dato momento. Cfr. David A. Steel, *Lettres et argent : l'économie des* Faux Monnayeurs », in *Revue des Lettres Modernes. André Gide 5*, Paris, 1975, pp. 64 – 65.

«Mme Sophroniska, conviée au thé et encouragée par Bernard et par Laura, s'enhardit jusqu'à oser prier Édouard de leur parler de son futur roman, si toutefois cela ne lui était pas désagréable.

"Nullement ; mais je ne puis vous le raconter." [...]

Édouard était très chatouilleux. Dès qu'on lui parlait de son travail, et surtout dès qu'on l'en faisait parler, on eût dit qu'il perdait la tête. [...]

" Est-ce parce que, de tous les genres littéraires, discourait Édouard, le roman reste le plus libre, le plus *lawless*…, est-ce peut-être pour cela, par peur de cette liberté même (car les artistes qui soupirent le plus après la liberté, sont les plus affolés souvent, dès qu'ils l'obtiennent) que le roman, toujours, s'est si craintivement cramponné à la réalité ? Et je ne parle pas seulement du roman français. Tout aussi bien que le roman anglais, le roman russe, si échappé qu'il soit de la contrainte, s'asservit à la ressemblance. Le seul progrès qu'il envisage, c'est de se rapprocher encore plus du naturel. Il n'a jamais connu, le roman, cette "formidable érosion des contours", dont parle Nietzsche, et ce volontaire écartement de la vie, qui permirent le style, aux œuvres des dramaturges grecs par exemple, ou aux tragédies du XVII[e] siècle français. Connaissez-vous rien de plus parfait et de plus profondément humain que ces œuvres ? Mais précisément, cela n'est humain que profondément ; cela ne se pique pas de le paraître, ou du moins de paraître réel. Cela demeure une œuvre d'art ».[347]

Il dialogo tra i quattro personaggi, posto esattamente al centro del libro, quasi a indicarne il cuore pulsante, offre a Gide per esprimere una volta per tutte la sua posizione artistica nei confronti del genere che ha a lungo inseguito. Fin da subito ciò che viene messo in causa è il rapporto con la realtà che secondo lo scrittore, per come è stato interpretato in passato, risulta stretto, quasi soffocante per un genere così "*lawless,*" come egli stesso lo definisce, quasi ricalcando la definizione che abbiamo visto dare da Bachtin. Tuttavia, questo discorso non è altro che una premessa per descrivere ciò che dovrebbe essere il nuovo romanzo, un romanzo completamente diverso rispetto al passato, ma che nella sua mente appare come qualcosa di fortemente ambiguo e contraddittorio:

«Parce que Balzac était un génie, et parce que tout génie semble apporter à son art une solution définitive et exclusive, l'on a décrété que le propre du roman était de faire "concurrence à l'état civil". Balzac avait édifié son œuvre ; mais il n'avait jamais prétendu codifier le roman ; son article sur Stendhal le montre bien. Concurrence à l'état civil ! Comme s'il n'y avait pas déjà

[347] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, cit., pp. 310 – 311.

suffisamment de magots et de paltoquets sur la terre ! Qu'ai-je affaire à l'état-civil ! L'état c'est moi, l'artiste ; civile ou pas, mon œuvre prétend ne concurrencer rien. [...] Parfois il me paraît que je n'admire en littérature rien tant que, par exemple, dans Racine, la discussion entre Mithridate et ses fils ; où l'on sait parfaitement bien que jamais un père et des fils n'ont pu parler de la sorte et où néanmoins (et je devrais dire : d'autant plus) tous les pères et tous "les fils peuvent se reconnaître. En localisant et en spécifiant, l'on restreint. Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai ; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là, précisément ; exprimer le général par le particulier ; faire exprimer par le particulier le général. [...] Eh bien ! je voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai, et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu'*Athalie*, que *Tartuffe* ou que *Cinna*».[348]

La posizione di Edouard-Gide sembra ricalcare almeno in parte l'atteggiamento dei fautori dell'*art pour l'art* proponendo infine di cercare la soluzione indispensabile per superare il realismo proprio nell'essenza ambigua e multiforme del romanzo stesso, un romanzo che non deve più fare concorrenza allo stato civile, alla realtà, ma che riesca comunque a esprimere la complessità del mondo nel suo insieme, spingendosi al di là del concreto.

Per un testo del genere, un "*roman pur*", nemmeno il soggetto può essere ben definito "a priori", ma deve anzi scaturire proprio da questa indeterminatezza, da questa ambiguità, dalla magmatica confusione del tutto che passa attraverso l'esplorazione di nuove prospettive quali la "larghezza" o ancor meglio la "profondità":

«– Et… le sujet de ce roman ?

– Il n'en a pas, repartit Édouard brusquement ; et c'est là ce qu'il a de plus étonnant peut-être. Mon roman n'a pas de sujet. Oui, je sais bien ; ça a l'air stupide ce que je dis là. Mettons si vous préférez qu'il n'y aura pas un sujet… "Une tranche de vie", disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? ou en profondeur ? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi : je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman. Pas de coup de ciseaux pour arrêter, ici plutôt que là, sa substance».[349]

[348] *Ibid.,* p. 312.

[349] *Ibid.,* pp. 312 – 313.

Queste posizioni tuttavia non possono apparire che un po' troppo vaghe e astratte, ed è a questo punto che Gide, nel suo intento "polifonico", interrompe il monologo dello scrittore per lasciare spazio alle obiezioni, alle voci di quella "critica" a cui si riferiva Thibaudet, che sono rappresentate dapprima dalla voce narrante e poi dai due richiami femminili delle interlocutrici:

> « L'illogisme de son propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible. Il apparaissait clairement que, sous son crâne, Édouard abritait deux exigences inconciliables, et qu'il s'usait à les vouloir accorder. [...]
> "Mon pauvre ami, dit Laura avec un accent de tristesse ; ce roman, je vois bien que jamais vous ne l'écrirez. [...]
> – Ne craignez-vous pas, en quittant la réalité, de vous égarer dans des régions mortellement abstraites et de faire un roman, non d'êtres vivants, mais d'idées ? demanda Sophroniska craintivement.
> – Et quand cela serait ! cria Édouard avec un redoublement de vigueur. À cause des maladroits qui s'y sont fourvoyés, devons-nous condamner le roman d'idées ? En guise de romans d'idées, on ne nous a servi jusqu'à présent que d'exécrables romans à thèses. Mais il ne s'agit pas de cela, vous pensez bien. Les idées…, les idées, je vous l'avoue, m'intéressent plus que les hommes ; m'intéressent par-dessus tout. Elles vivent ; elles combattent ; elles agonisent comme les hommes. Naturellement on peut dire que nous ne les connaissons que par les hommes, de même que nous n'avons connaissance du vent que par les roseaux qu'il incline ; mais tout de même le vent importe plus que les roseaux».[350]

I propositi dello scrittore non possono che apparire come degli assurdi assunti teorici agli occhi "concreti" del narratore onnisciente e delle due donne, che rammentano a Edouard il rischio di sconfinare nell'ideale, smarrendosi in un'astrazione totalmente teorica e priva di sostanza, della sostanza di cui è fatta la realtà. Ma è proprio a questo punto che anche Bernard, rimasto in silenzio fino a quel momento, cerca di ricondurre il discorso verso la dimensione della concretezza, rivelando il titolo che il suo mentore aveva stabilito per questo romanzo ancora inesistente:

> « Pardonnez-moi, Monsieur, dit-il, de connaître le titre de votre livre, puisque c'est par une indiscrétion, mais sur laquelle vous avez bien voulu, je crois, passer l'éponge. Ce titre pourtant semblait annoncer une histoire… ?
> – Oh ! dites-nous ce titre, dit Laura. [...]

[350] *Ibid.,* pp. 314 – 315.

– Vous permettez ?… *Les Faux-Monna*yeurs, dit Bernard. Mais maintenant, à votre tour, dites-nous : ces faux-monnayeurs… qui sont-ils ?

– Eh bien ! je n'en sais rien », dit Édouard.

Bernard et Laura se regardèrent, puis regardèrent Sophroniska ; on entendit un long soupir ; je crois qu'il fût poussé par Laura».[351]

Il tentativo del "segretario" di riportare il discorso verso una dimensione più "concreta" parlando del titolo del romanzo evidenza la portata della *mise en abyme* e, allo stesso tempo, sottolinea come proprio nell'immagine della moneta falsa convergano i due universi: quello "*fictif* "e quindi teorico e quello del "*réel"* ossia del concreto. Tuttavia, l'intento del giovane sembra fallire urtando contro la riluttanza e l'instancabile avversione al realismo di Edouard, che all'incalzare delle domande su chi siano questi falsari, si trincera dietro il suo solito "*Je n'en sais rien*". Il romanziere continua infatti con *nonchalance* nella sua speculazione teorica cercando di chiarire meglio come dovrebbe essere questo ipotetico nuovo romanzo (che si porrebbe in contrasto con l'ormai polverosa tradizione), quando Bernard, con un ultimo tentativo, cerca di richiamare Edouard ancora una volta al concreto, a quel mondo reale di cui la letteratura necessariamente deve almeno in parte nutrirsi. Alla proposta dello scrittore di immaginarsi una moneta falsa da dieci franchi il ragazzo inaspettatamente reagisce estraendo di tasca un pezzo "da dieci" in oro, facendo presente al gruppo che si tratta proprio di una moneta falsa:

« – Eh bien ! imaginez une pièce d'or de dix francs qui soit fausse. Elle ne vaut en réalité que deux sous. Elle vaudra dix francs tant qu'on ne reconnaîtra pas qu'elle est fausse. Si donc je pars de cette idée que…

– Mais pourquoi partir d'une idée ? interrompit Bernard impatienté. Si vous partiez d'un fait bien exposé, l'idée viendrait l'habiter d'elle-même. Si j'écrivais Les Faux-Monnayeurs, je commencerais par présenter la pièce fausse, cette petite pièce dont vous parliez à l'instant… et que voici.

Ce disant, il saisit dans son gousset une petite pièce de dix francs, qu'il jeta sur la table ».[352]

Il gesto del giovane non è altro che il tentativo di svelare il rapporto simbolico tra il titolo del romanzo e il contenuto, tra il concreto e il teorico, e al contempo tra la letteratura e il denaro.

[351] *Ibid.,* p. 316.
[352] *Ibid.,* p. 317.

Come nota infatti Goux, la *fausse monnaie* «est une chose concrète, puisqu'on peut la tenir entre les mains», ma è anche «simultanément l'image possible de quelque chose de plus abstrait, qu'elle peut symboliser, ou illustrer».[353]
Queste due dimensioni apparentemente distanti e non comunicanti nascondono in realtà un *fil rouge* capace di ricongiungerle, e questo filo rosso altro non è che ancora una volta *l'argent*, che come nelle *Caves* struttura e collega pressoché tutti gli elementi fondamentali del racconto.

Al rifiuto, o per meglio dire alla reticenza dello scrittore, si contrappongono oltre che le voci degli altri personaggi, anche il tono autorevole della voce narrante, che interviene nuovamente nella scena chiarendo ciò che il romanziere continua imperterrito a tacere:

> « À vrai dire, c'est à certains de ses confrères qu'Édouard pensait d'abord, en pensant aux faux-monnayeurs ; et singulièrement au vicomte de Passavant. Mais l'attribution s'était bientôt considérablement élargie ; suivant que le vent de l'esprit soufflait ou de Rome ou d'ailleurs, ses héros tour à tour devenaient prêtres ou francs-maçons. Son cerveau, s'il l'abandonnait à sa pente, chavirait vite dans l'abstrait [...] ».[354]

La dirompente voce extradiegetica, che Gide introduce, dopo aver letto il *Tom Jones* di Fielding al fine di colmare «les insuffisances»[355] del suo libro, svela quindi chi siano realmente i falsari al centro del romanzo di Edouard.[356] Il lettore poco accorto sarebbe infatti potuto cadere nel tranello dell'identificare questi *faux-monnayeurs* con i ragazzini della banda di Strouvilhou, che sono nel romanzo il fulcro concreto del commercio di monete false. Non è un caso difatti che la prima moneta falsa che appare sotto i nostri occhi di lettori faccia il suo ingresso in scena nel momento in cui Edouard esprime la sua "teoria sul romanzo". I falsari a cui pensa il romanziere altri non sono in realtà che gli scrittori stessi, quegli scrittori assimilabili a quei "*prêtres*" o a quei "*francs-maçons*" di cui nelle *Caves* Gide aveva cercato di smascherare le ipocrisie. Per lui la "letteratura falsa" è esattamente il riflesso del pezzo da dieci franchi appena mostrato: una moneta che «sonne bien», quasi come «les autres», che «on jurerait qu'elle est en or» proprio

[353] Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, Éditions galilée, Paris, 1984, p. 15.
[354] André Gide*, Les Faux-monnayeurs,* cit., p. 317.
[355] André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, cit., p. 550.
[356] Il narratore onnisciente non manca inoltre di giudicare in diverse occasioni i suoi personaggi. Non è da escludere quindi che anche questo elemento, che si inserisce nella tradizione del romanzo settecentesco francese (si pensi a Diderot e al suo *Jacques le Fataliste*), nasconda in realtà un più o meno velato intento parodico nel solco di ciò che illustravo poco sopra.

per quell'«éclat» e per quel rivestimento scintillante, ma che in realtà «est en cristal», e «à l'usage, elle va devenir transparente».[357]
La metafora appare quindi eloquente: questo "*usage*", che col tempo rimuove la patina dorata della moneta, altro non è che la lettura stessa. La lettura e rilettura di un testo aiuterebbe infatti il lettore a svelare l'essenza profonda dell'opera, così come nel caso del romanzo realista, che dietro l'oro della rappresentazione concreta nasconderebbe in realtà «le cristal de l'abstraction».[358]

Per Edouard-Gide la "partita" della letteratura si giocherebbe quindi nella lotta contro l'ipocrisia, contro la falsità dei sentimenti, la falsità dell'ideologia e della morale, che proprio come la moneta di Bernard inganna chi in buona fede accetta. Il timore di ricevere un "falso" è infatti richiamato da Edouard già poche righe prima della scena che abbiamo appena visto, quando Mme Sophroniska gli domanda se avesse almeno redatto una scaletta, un piano dell'opera, domanda a cui il romanziere risponde dicendo che «un plan, pour un livre de ce genre, est essentiellement inadmissible. Tout y serait faussé si j'y décidais rien par avance».[359]
Il riferimento del personaggio corre infatti ad una specie di sottinteso che aleggia più o meno subliminalmente in buona parte delle pagine del romanzo, ossia che gli scrittori siano ritenuti da sempre dei veri e propri ipocriti, dei falsari. Ancora una manciata di righe sopra, infatti, la stessa Sophroniska, commentando il precedente libro di Edouard, si rivolge al romanziere in questi termini:

> « Comme vous entrez donc peu avant dans l'âme humaine, s'écria-t-elle ; puis elle ajouta brusquement en riant : – Oh ! je ne parle pas de vous spécialement ; quand je dis : vous, j'entends : les romanciers. La plupart de vos personnages semblent bâtis sur pilotis ; ils n'ont ni fondation, ni sous-sol. Je crois vraiment qu'on trouve plus de vérité chez les poètes ; tout ce qui n'est créé que par la seule intelligence est faux. Mais je parle ici de ce qui ne me regarde pas…».[360]

[357] André Gide*, Les Faux-monnayeurs,* cit., p. 317.
[358] Jean-Joseph Goux, *Les monnayeurs du langage*, cit., p. 18.
[359] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, cit., p. 314.
[360] *Ibid*., p. 307.

La psicologa non è tuttavia l'unica donna ad esprimere osservazioni simili: Lady Griffit, la presunta amante del conte, riporta infatti un concetto pressoché identico riferendosi, guarda caso, proprio all'altra figura centrale di scrittore che compare nel testo, ossia Passavant:

> «Voulez-vous que je vous dise, mon cher. Vous avez toutes les qualités de l'homme de lettres : vous êtes vaniteux, hypocrite, ambitieux, versatile, égoïste...».[361]

Il conte incarna dunque il modello dello "scrittore alla moda", spregiudicato e ipocrita, corruttore di giovani e maestro nel creare opere inconsistenti. Per questo personaggio Gide si ispira alla figura di Jean Cocteau a cui lo oppone un'aspra rivalità intellettuale e sentimentale. L'autore de *Le grand Écart* (1923), opera a cui Gide si rifà per *La Barre fixe*, rappresenta infatti proprio quel tipo di "scrittore alla moda", le cui «acrobaties textuelles» e ipocrisie di fondo rischiano di sedurre i lettori più ingenui, soprattutto i più giovani. Non è un mistero infatti che l'avversione di Gide verso Cocteau sia dovuta anche alla competizione per conquistare "il cuore e l'anima" del giovane Marc Allegret a cui, come ho detto, i *Faux-monnayeurs* sono dedicati. [362]

Queste frasi sibilline inserite lungo buona parte del romanzo lasciano quindi intendere che la letteratura, quella che si è oramai soliti trovare nel panorama dell'epoca, sia riconosciuta dagli occhi più attenti come essenzialmente falsa, riflesso di una degenerazione del circolo degli scrittori che a sua volta si rifà ad una crisi morale più estesa.

Come rilevabile dal *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide decide di avvicinare letteratura e moneta falsa influenzato da uno dei fatti di cronaca di cui abbiamo parlato poco sopra, ossia il caso dei falsari della "*bande du Luxembourg*". Nella pagina datata 16 luglio 1919 l'autore annota:

> «J'ai ressorti ce matin les quelques découpures de journaux ayant trait à l'affaire des faux-monnayeurs. [...] Je retiens ceci que je mettrais volontiers en épigraphe du premier livre :

[361] *Ibid*., p. 208.

[362] Allegret incontra Cocteau nel periodo in cui presta servizio come segretario del conte Beaumont. Presto il legame fra i due si intensifica e Cocteau regala a Marc una copia del suo *Le Coq et l'Arlequin* (1919), da poco uscito, scatenando la gelosia e l'odio dello stesso Gide, che proprio a questi fatti si rifà per costruire il legame tra Olivier e Passavant. Cfr. Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann, Aude Laferrière, *Le roman Somme d'André Gide*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012, pp. 27-32.

> Comme le juge demandait à Fréchaut s'il a fait partie de "la bande" du Luxembourg :
>
> - Dites "le cénacle", monsieur le juge, réplique-t-il vivement. C'était une assemblée où l'on s'est peut-être occupé de fausse monnaie, je ne dis pas non, mais où l'on traitait surtout les questions politiques et de littérature ».[363]

La risposta che il capo della banda rivolge al giudice definisce il gruppo di falsari come un cenacolo d'intellettuali dediti alle lettere piuttosto che un gruppo di banditi. Si capisce quindi come tale testimonianza abbia colpito a tal punto l'autore da fargli inserire nel racconto il medesimo legame tra la banda dei *faux-monnayeurs* e l'ambiente letterario.

Bisogna infatti osservare che buona parte dei ragazzi che gravitano attorno al traffico di monete false presentano ambizioni letterarie o più semplicemente intellettuali. Ma ciò che ancor meglio rende l'idea del debito di Gide verso il fatto di cronaca e di conseguenza la rappresentazione dell'affinità tra questi due mondi, quello letterario e quello del "falso" (emblematicamente monetario), è proprio la figura del capobanda.

Strouvilhou, ex pensionante presso i Védel, di poco più grande di Bernard e Olivier, viene infatti scelto da Passavant come direttore per la sua "Avanguardia", rivista che il conte progettava da tempo di creare quale arma per condizionare a suo vantaggio l'ambiente letterario parigino. Originariamente per tale compito l'autore de *la Barre Fixe* aveva pensato al timido Olivier, divenuto per qualche tempo suo segretario, ma questi non si era dimostrato abbastanza spregiudicato da poter dirigere una "rivista del genere". Nel momento in cui lo scrittore si rivolge invece al giovane criminale parlandogli della sua idea, questi accetta reagendo tuttavia in modo inaspettato:

> « Je vous demande donc, vertueux Strouvilhou, si vous accepteriez de devenir un implacable directeur de revue ?
>
> – À vrai dire, mon cher comte, je dois vous avouer que, de toutes les nauséabondes émanations humaines, la littérature est une de celles qui me dégoûtent le plus. Je n'y vois que complaisances et flatteries. Et j'en viens à douter qu'elle puisse devenir autre chose, du moins tant qu'elle n'aura pas balayé le passé. Nous vivons sur des sentiments admis et que le lecteur s'imagine éprouver, parce qu'il croit tout ce qu'on imprime ; l'auteur spécule là-dessus comme sur des conventions qu'il croit les bases de son art. Ces sentiments sonnent faux comme des jetons, mais ils ont cours. Et, comme l'on sait que "la mauvaise monnaie chasse la bonne", celui qui offrirait au public de vraies pièces semblerait nous payer de mots. Dans un monde où

[363] André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, cit., p. 525.

chacun triche, c'est l'homme vrai qui fait figure de charlatan. Je vous en avertis si je dirige une revue, ce sera pour y crever des outres, pour y démonétiser tous les beaux sentiments, et ces billets à ordre : les mots.

– Parbleu, j'aimerais savoir comment vous vous y prendrez ».[364]

Risulta innegabile che, nel suo atteggiamento distruttivo di denuncia e rigetto in blocco della letteratura, Strouvilhou ricordi molto Tristan Tzara. Non a caso già il nome della rivista mira a ironizzare sull'ambiente avanguardista e in particolare su quello dadaista e soprattutto surrealista. Ciò che appare tuttavia più interessante per la nostra analisi è il fatto che nella mente del personaggio la *littérature* rappresenta il simbolo dell'inautentico, in quanto si fonderebbe su un inganno che porta il lettore a osservare e provare dei sentimenti in realtà inautentici, puramente *fictionnels*, frutto di convenzioni e quindi spesso "inflazionati", gonfiati oltre ogni misura. Non è un mistero infatti che in passato gli scrittori abbiano cercato di speculare sempre più sulla materia del loro lavoro facendola diventare una vera e propria attività di sussistenza piuttosto che una vocazione (esattamente come abbiamo visto accadere al *Père* Videl con la fede); ma ciò che ora preoccupa maggiormente l'autore è quell'atteggiamento che egli percepisce come volto a ingannare il lettore stesso, trasformando in definitiva la letteratura in una vera e propria truffa, una truffa degna di veri e propri *faux-monnayeurs*. L'uomo di lettere può infatti mettere "in circolazione" qualcosa di molto simile alle monete, ossia dei valori, e questi valori possono allo stesso modo essere contraffatti, frutto di una speculazione basata su «conventions» pregresse. In questo caso allora, come afferma la legge di Gresham,[365] "la moneta cattiva caccerebbe quella buona" ossia, come ribadisce Strouvilhou con la sua metafora, i sentimenti e i falsi valori oltre ad avere corso riuscirebbero persino a scacciare quelli autentici così che «celui qui offrirait au public de vraies pièces semblerait nous payer de mots». Sotto questa prospettiva quindi gli scrittori "autentici" rischiano di venire scambiati per dei Protos,

[364] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, cit., p. 420.

[365] Thomas Gresham (1519-1579) fu consigliere e controllore delle finanze prima alla corte di Edoardo VI e successivamente della regina Elisabetta I d'Inghilterra. Appartenente a una famiglia di ricchi commercianti, fin da giovane ebbe a trovarsi immerso nel mondo degli scambi, dell'economia e quindi del denaro. Osservatore acuto, grazie alla sua esperienza nel 1551 formulò una teoria secondo la quale nel sistema monetario vigente (dove le monete metalliche realizzate in materiale prezioso portavano impresso il valore equivalente al loro peso) le monete più deteriorate (consumate dall'usura o volontariamente dai truffatori che ne limavano i bordi così da diminuirne il valore materiale ma non quello nominale) erano quelle più utilizzate nei pagamenti dagli operatori economici (commercianti, cambiavalute, etc), che volevano disfarsene cercando al contrario di conservare quelle più nuove e quindi con valore intrinseco inalterato. Attraverso questa consuetudine le monete "buone" scomparivano quindi dal mercato per essere tesaurizzate, lasciando libero corso a quelle "cattive". Osservazioni simili erano tuttavia già state espresse in passato anche se in maniera meno sistematica rispetto a Gresham. Gide venne a conoscenza di questa e altre teorie economiche e monetarie grazie allo zio paterno Charles (1847-1932), fra i più autorevoli e importanti economisti dell'epoca, di cui avremo modo di parlare nuovamente nel prossimo paragrafo.

per dei truffatori che non fanno altro che «nous payer de mots», ed è questo che preoccupa Gide.

Per l'autore la letteratura, o meglio la scrittura, è quindi qualcosa di molto simile alla religione, quella religione che richiede fede per chi la pratica e vocazione per chi la professa. Il simbolo di questi *écrivains* "snaturati", di questi falsari della metafora, è infatti proprio Passavant che, estraneo alla "vocazione di scrivere", usa la letteratura come orpello per "darsi delle arie", e quindi come strumento di elevazione sociale. Non è allora un caso che persino l'unico personaggio "reale" che compare nel romanzo sia proprio uno scrittore e che ci venga presentato quasi come una marionetta, un attore che recita una parte, e quindi come "un falso".[366]

Lo scopo dell'autore è dunque quello di denunciare la pratica dell'«écrire pour paraître, pour se donner une allure», pratica che non fa altro che svalutare la letteratura stessa o, per meglio dire, «dévaluer le langage».[367] Il romanziere è infatti "un falsario" ogni volta che «recourt au "discours", au langage banalisé, dévalué», ogni volta che «il n'ajoute rien de nouveau au monde»,[368] poiché solo un linguaggio nuovo, vero, può esprimere la sincerità dei suoi sentimenti e delle sue idee; e dal momento che un romanziere non aggiunge nulla di nuovo al mondo, non fa altro che mettere in circolazione della moneta falsa.

Il discorso di Strouvilhou ci offre inoltre l'occasione per approfondire un aspetto non trascurabile della poetica gidiana. Nella sua elaborazione teorica il personaggio utilizza un "procedimento" retorico tra i più importanti e fortunati della storia letteraria: quello metaforico.[369] Nel dipingere la letteratura e gli elementi ad essa collegati, come abbiamo visto, il "falsario" si rifà a un vocabolario apparentemente lontano da quello tipico della critica. La sua riflessione infatti attinge a piene mani al vocabolario e all'immaginario economico. Così i

[366] Si tratta di Alfred Jarry, celebre autore di *Ubu Roi* (1896) quasi coetaneo di Gide, che fa la sua comparsa nella terza parte del racconto quando Bernard e Edouard si recano a una *soirée* alla taverna del Panthéon. Qui, nel clima surreale che ricorda più la festa popolare che gli incontri letterari parigini, Jarry è infatti descritto come un «pierrot» con la faccia «enfarineé», intento a scandalizzare tutti gli invitati con i suoi gesti grotteschi e artificiosamente "costruiti". Cfr. André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, cit., pp. 393 – 395.

[367] Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann, Aude Laferrière, *Le roman somme d'André Gide*, cit., p. 52.

[368] Alain Goulet*, Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, cit., p. 342.

[369] Uso qui, in parte impropriamente, il termine "metaforico" in quanto spesso l'autore più che utilizzare delle vere e proprie metafore opta invece per delle similitudini, tuttavia per "classificare" e chiarire meglio il procedimento di astrazione adottato da Gide mi è sembrato più opportuno generalizzare utilizzando questa definizione così ampia e stratificata che andrà quindi presa in senso lato come procedimento di trasferimento di significato in grado di creare un legame tra due campi apparentemente distanti tra loro.

sentimenti sono rapportati a dei «jetons», le parole a dei «billets à ordre», mentre l'atteggiamento dello scrittore diventa quello di uno speculatore di borsa ecc. Questo tipo di "slittamento semantico", piuttosto che essere limitato a un singolo episodio, si attesta all'interno dei *Faux-monnayeur* quale vero e proprio asse portante della complessa struttura teorica e formale dell'opera. Così come la voce narrante ci dice accadere per il romanzo di Edouard, anche nel romanzo di Gide « Les idées de change, de dévalorisation, d'inflation, peu à peu [l']envahissaient [...], comme les théories du vêtement [dans] le *Sartor Resartus* de Carlyle – où elles usurpaient la place des personnages».[370] Possiamo notare infatti, a mo' di esempio, che sempre la stessa voce onnisciente descrive il giovane segretario di Edouard in questi termini:

> «le régime présent, Bernard le tenait pour provisoire, pensant bien se pouvoir acquitter un jour, et dès qu'il aurait monnayé les richesses dont il soupesait en son cœur l'abondance».[371]

L'interiorità del personaggio viene quindi presentata attraverso una metafora che richiama il mondo economico del commercio e del profitto. I sentimenti che sono custoditi come un tesoro, come delle "ricchezze", all'interno del cuore del giovane, verranno un giorno "monetizzati", convertiti in denaro, come una merce preziosa accantonata da tempo per poter garantire un beneficio futuro.

La tendenza di Gide a utilizzare similitudini e metafore che si rifanno all'ambito economico-commerciale o monetario non riguarda tuttavia solamente *Les Faux-monnayeurs*. Mi sembra opportuno citare, fra gli esempi più interessanti e pittoreschi dell'intera produzione dell'autore, la scena iniziale de *La Symphonie pastorale* dove il protagonista, un prete, descrive il volto del cadavere dell'anziana tutrice di Gertrude in questi termini:

> «Je démurai quelques instants encore à contempler le visage endormi de la vieille, dont la bouche plissé et rentrée semblait tirée comme par les cordons d'une bourse d'avare, instruite à ne rien laisser échapper».[372]

Questa descrizione, che sembra richiamare l'iconografia medievale riguardante il peccato dell'avarizia, risulta particolarmente interessante poiché avvicina ancora una volta il regno

[370] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, cit., p. 316.
[371] *Ibid*., p. 310.
[372] André Gide, *La Symphonie pastorale*, cit., p. 5

astratto della parola a quello tradizionalmente più concreto del denaro.[373] La bocca dell'anziana zia risulta infatti serrata quasi fosse proprio la borsa di un avaro. Il narratore vuole infatti alludere in questo passo all'avarizia di parole che la zia ha sempre avuto nei riguardi della povera creatura a lei affidata, motivo per il quale la piccola «ne parle pas et ne comprend rien à ce qu'on dit», tanto da sembrare «une idiote» o un Kaspar Hauser al femminile.[374] Ancora una volta le parole sono quindi paragonate a delle monete che non possono quindi che essere egoisticamente trattenute, accantonate dentro di sé, quale tesoro raro e prezioso.

Bisogna inoltre precisare che questo tipo di procedimento metaforico non è riscontrabile solo nelle opere tardive dell'autore, ma lo possiamo rintracciare a partire dalle giovanili. Nelle *Nourritures* possiamo notare ad esempio che la voce narrante che si rivolge a Nathanaël, parlando della sua giovinezza e della sua istruzione afferma:

> «L'erreur de ma vie fut dès lors de ne continuer longtemps aucune étude, pour n'avoir su prendre mon parti de renoncer à beaucoup d'autres. N'importe quoi s'achetait trop cher à ce prix-là et les raisonnements ne pouvaient venir à bout de ma détresse. Entrer dans un marché de délices, en ne disposant [...] que d'une somme trop minime. En disposer ! choisir, c'était renoncer pour toujours, pour jamais, à tout le reste et la quantité nombreuse de ce *reste* demeurait préférable à n'importe quelle unité».[375]

Ciò a cui allude il narratore è il fatto che le mancanze, così come le scelte, si pagano a caro prezzo e, allo stesso tempo, la vita ci mette sempre a disposizione una somma troppo esigua per poter acquisire tutta l'abbondanza che resta fuori dalle nostre prime preferenze.

Seppur non particolarmente originale, anche questa espressione metaforica ricongiunge elementi astratti e apparentemente lontani, come le esperienze personali, al circuito economico del mercato.

Numerose sono quindi le occorrenze nelle varie opere letterarie dell'autore in cui è possibile rintracciare questo procedimento di astrazione. Anche il tema della *dette* che abbiamo esaminato nei capitoli precedenti con la lettura del *Prométhée* rientra in questa dimensione, per

[373] Come ricorda infatti Le Goff «la principale rappresentazione simbolica del denaro nell'iconografia medievale è una borsa appesa al collo di un ricco il cui peso lo trascina all'inferno. La borsa fatale stracolma di denaro è raffigurata in numerose sculture poste su timpani e capitelli bene in vista nelle chiese. L'immagine è [inoltre] chiaramente evocata nel canto XVII dell'Inferno di Dante». Jacques Le Goff, *Lo sterco del diavolo*, cit., p. XIV. Non è da escludere quindi che Gide, per altro lettore di Dante, si rifaccia per questa descrizione proprio alla tradizione iconografica medievale di stampo religioso.

[374] André Gide, *La Symphonie pastorale*, cit., p. 5.

[375] André Gine, *Les Nourritures terrestres*, cit., p. 379.

la quale infatti il debito economico è al contempo debito esistenziale, vuoto incolmabile costruito attorno al sistema della fiducia. Tuttavia, per ribadire l'importanza di questo procedimento, che sembra costituirsi nella mente dell'autore come un vero e proprio *modus cogitandi*, vorrei riportare ancora un esempio che tuttavia non appartiene al *corpus* dei romanzi e racconti, ma a quelle che preferisco definire come le scritture dell'io. In una pagina di *Si le grain ne meurt* il giovane André racconta di un suo vecchio maestro di musica. Nel descrivere l'insegnante a un certo punto l'autore ci dice:

> «son jeu correct, luisant, glacé, ressortissait plutôt à l'arithmétique qu'à l'art ; quand il se mettait au piano, on croyait voir un comptable devant sa caisse ; sous ses doigts, blanches, noires et croches s'additionnaient ; il faisait la vérification du morceau».[376]

Il pianista, nella sua precisione matematica d'esecuzione sterile e arida, viene descritto dall'autore come un cassiere intento a fare i suoi conti "*arithmétiques*". Sotto le sue dita i tasti bianchi e neri del pianoforte diventano quelli di una calcolatrice da ufficio, mentre le note, nella loro sequenza perfetta, si addizionano sotto lo sguardo attento dell'esecutore che verifica la correttezza "dei calcoli".[377]

In poche parole, per Gide, ogni aspetto del mondo quotidiano e di quello artistico può essere descritto e letto attraverso uno sguardo d'eccezione, che è quello dei numeri e dell'economia. Tuttavia, da questa serie di metafore e similitudini economiche, ciò che emerge in maniera incisiva è la negatività che l'autore vuole sottolineare con l'inserimento dell'elemento economico nel piano a cui invece la scena più propriamente appartiene. Così le criticità e i difetti che emergono nei campi della letteratura, della fisionomia, del regno dei sentimenti, della fede o dell'arte si trasfigurano in scene di commercio, calcolo, speculazione e avarizia. L'economia entra così all'interno della narrazione attraverso lo strumento metaforico-simbolico per suggerirci che ciò che siamo abituati a vedere e considerare sotto una certa ottica nasconde in realtà una duplicità talvolta oscura, che è forse il sintomo di un male più profondo.

---

[376] André Gide, *Si le grain ne meurt*, cit., p. 182.

[377] I primi calcolatori meccanici moderni cominciano a diffondersi agli inizi del novecento. Le cosiddette addizionatrici, macchine che presentavano numerosi tasti numerati (i calcolatori con tastierino a nove cifre saranno introdotti solo a partire dalla metà del secolo), nella maggioranza dei casi, avevano la particolarità di presentare tasti in due fasce di colori alternati, ossia bianco e nero. È quindi probabile che questa metafora sia stata suggerita a Gide proprio dall'osservazione di qualche impiegato a lavoro su questi nuovi oggetti della modernità che potevano apparire ai suoi occhi come dei piccoli pianoforti.

3.3. La crisi degli equivalenti generali, ossia la crisi della modernità

I *Faux-monnayeurs* appaiono come una sorta di formazione di compromesso fra due tipi di linguaggio afferenti a due mondi completamente diversi: quello del pensiero oggettivo, commerciale (legato alla logica realista), e quello del pensiero astratto, del paradiso ideale, simbolizzato dal cristallo soggiacente sotto la doratura della moneta falsa. Il legame simbolico che lega queste due dimensioni all'interno del dominio della lingua va quindi approfondito avvalendosi sia degli apporti della linguistica che di quelli dell'economia monetaria, cosa che ha giustamente fatto Goux. Come nota il critico è proprio Saussure ad avvicinare la linguistica all'economia politica partendo esattamente da quel concetto di cui abbiamo ampiamente parlato nei capitoli precedenti ossia il concetto di valore:

«Ne peut-on comparer en effet la valeur d'un mot et la valeur d'une pièce de monnaie ? Qui, et cette comparaison nous apprend que dans un cas comme dans l'autre, c'est suivant deux dimensions et non pas une seule, que la valeur peut être définie».[378]

Il valore di una moneta può infatti essere definito attraverso due tipi di comparazione, quella con le mercanzie e quella con altri tipi di monete. Similmente, dice Saussure, anche una parola può essere "valutata" o "scambiata" attraverso un'idea o un concetto e allo stesso tempo può essere comparata con altre parole (nella sinonimia per esempio o nel processo di traduzione). La linguistica moderna, già dai suoi albori, stabilisce quindi un parallelo tra il "prezzo" e la "significazione", ma anche un "ponte" fra l'universo del concreto e quello dell'astratto, fra il mondo contingente dell'economia e quello immateriale dell'idea, riducendo in definitiva la visione della lingua a un registro che potremmo far corrispondere al *jeton* nel contesto degli equivalenti generali.[379] Così facendo il linguista privilegia la "funzione" di scambio nell'ordine del simbolico puro; ma per meglio capire questo sistema di rinvii è opportuno a questo punto spiegare cosa si intende per equivalente generale e per *jeton*.

[378] Jean Joseph Goux, *Les monnayeurs du langage*, cit., p. 191.
[379] *Ibid*., pp. 192-194.

Secondo Widmann, che si rifà in questo caso a Marx, «quando un oggetto non interessa più per ciò che se ne può fare, per il suo valore d'uso, ma solo per essere scambiato con qualcos'altro, per il suo valore di scambio, quell'oggetto cessa di essere merce e diventa denaro».[380] La definizione di denaro si baserebbe quindi su un'equivalenza, su un processo di comparazione che ha come fine ultimo lo scambio. Si spiegherebbe così che «oggetti di utilità irrilevante, come conchiglie o pietre» e anche l'oro,[381] nella storia siano state "caricate" di un valore di scambio talmente alto da diventare il mezzo con cui esprimere il valore di qualsiasi oggetto o prestazione, ossia si siano candidati a essere degli «equivalenti universali».[382] In altre parole un equivalente generale o universale, che dir si voglia, non sarebbe altro che un "oggetto" che assume su di sé il ruolo di misura, solitamente collegata al "valore", di qualsiasi altro oggetto o prestazione che è possibile riscontrare nel mondo contingente (e non solo). Tale oggetto è infatti *étalon* (misura di valore) ma non solo; proprio in quanto "strumento di quantificazione" l'equivalente generale diventa quindi a sua volta il centro del mercato degli scambi oltre che il principale oggetto di scambio. Oltre che misura è quindi strumento di scambio ma anche mezzo di pagamento e di tesaurizzazione in quanto può essere accantonato per speculazione o riserva. Può essere allora concreto, cioè merce, ma persino astratto ossia simbolo, o meglio idea. Visto in un'ottica più particolare potremmo infatti dire che l'equivalente generale è una sorta di metafora, ossia è allo stesso tempo l'oggetto concreto che abbiamo davanti ma anche qualcos'altro. In questa prospettiva è quindi possibile estendere il concetto di equivalente generale oltre il mero confine economico. Come nota Goux infatti «ce n'est pas seulement la monnaie-or [...] qui fait fonction "d'équivalent général", mais aussi, dans des registres où il ne s'agit plus de valeur économique mais d'autre types de valeur, la *langue*, le *père* et l'élément signifiant désigné comme *phallus* dans la dialectique de l'inconscient».[383] Questi "soggetti", uniti da svariati elementi concettuali (valore, scambio, simbolo, fiducia), sono quindi i principali equivalenti generali che condizionano e dirigono la vita sociale. Infatti, in questa

[380] Claudio Widmann, *Cit*., p. 32.

[381] L'utilità materiale dell'oro, ossia la capacità di renderlo oggetto di un impiego specifico che esula dal mero utilizzo nel sistema degli scambi, è qualcosa di estremamente recente. Se infatti non consideriamo il suo utilizzo nel campo artistico, cosa che meriterebbe una riflessione a parte proprio per le peculiarità che contraddistinguono la riflessione sull'arte, l'oro diventa oggetto utile solo a partire dalla rivoluzione tecnologica legata al settore elettronico ed informatico, dove viene impiegato per la caratteristica di essere uno dei metalli più appropriati per la costruzione di schede elettroniche ad alte prestazioni, ossia per le sue qualità di "superconduttore". In passato quindi ciò che ha reso l'oro il più importante equivalente universale, al pari se non più della moneta stessa (di cui a lungo è stato per altro il materiale di "costruzione") era rappresentato dal suo "lato estetico" oltre che dalla relativa scarsità e difficoltà di estrazione.

[382] Claudio Widmann, *Cit*, p. 32.

[383] Jean Joseph Goux, *Les monnayeurs du langage*, cit., p. 47.

prospettiva, «le Père est l'équivalent général des *sujets*, la Langue est l'équivalent général des *signes*, le Phallus est l'équivalent général des *objets*, d'une façon structurellement et génériquement homologue à l'accession progressive d'un élément unique, l'Or, au rang d'équivalent général des produits».[384]

Tornando a Gide, si capisce quindi come l'autore abbia strutturato tutto il suo romanzo attorno a quella che potremmo definire la "categoria degli equivalenti generali": la moneta, che fa la sua comparsa già nel titolo, e collega poi tutti i personaggi del racconto; la figura del padre, che abbiamo visto essere centrale fin dalle primissime pagine con la storia di Bernard; la lingua che è elemento centrale nella riflessione di Edouard e Strouvilhou sulla letteratura, e poi l'oro più volte evocato come nell'episodio della moneta da dieci franchi. Tuttavia, questi equivalenti generali all'interno del romanzo hanno un'ulteriore particolarità, ossia si ritrovano ammantati di un'aura particolare, l'aura della contraffazione, del falso. Il padre di Bernard infatti è mostrato sin da principio come un genitore fasullo in quanto il giovane sarebbe il frutto di un adulterio commesso dalla madre, così come fasullo appare anche il pastore Vedel, padre di Armand, che come abbiamo visto professa una fede che oramai non è altro per lui che un mezzo per dare di che vivere alla propria famiglia e che quindi ci viene presentato come falsario di valori. Se passiamo poi alla lingua, ci basterebbe pensare a quella dei romanzieri contestati da Edouard, che non sarebbe altro che un mezzo volto alla truffa, portatrice di sentimenti contraffatti, allo stesso modo che la moneta da dieci franchi che reca su di sé un valore nominale che in realtà non rappresenta minimamente, poichè l'oro di cui dovrebbe essere composta non è in realtà che una banale doratura posta a celare un'anima di misero cristallo.

Il mondo romanzesco di Gide è quindi un universo dominato dall'ombra del falso, dell'illusorio, un mondo nel quale alla sicurezza del «"langage-or" qui fondait le dispositif réaliste et expressif de la représentation classique, a succédé [...] [le] "langage-jeton", avec la disparition des référentiels et la dérive des signifiants qui l'accompagne».[385] Ma cosa significa questa opposizione tra "*jeton*" e "*or*"? Come si arriva a questa metafora bipartita della rappresentazione?

Goux nel dare la sua interpretazione dei *Faux-monnayeur* si rifà ad alcuni principi basilari dell'economia politica, principi che lo stesso Gide sicuramente ben conosceva proprio grazie

[384] *Ibid.,* p. 48.
[385] *Ibid*. p. 10.

alla mediazione dello zio Charles, fratello del padre dello scrittore, con il quale il giovane André intratteneva uno stretto rapporto fin dall'infanzia.

Charles Gide (1847-1932) fu infatti professore di economia politica prima all'Université de Montpellier e poi al Collège de France, oltre che autore di una delle opere più importanti dell'epoca in materia, ossia i *Principes d'économie politique* (1883).[386] In questo testo, tra le altre cose, vengono infatti descritti dettagliatamente quattro tipi di moneta ossia: *la monnaie-or* che ha pieno valore intrinseco (il cui valore è dato dall'equivalente in metallo prezioso che la compone); *le papier-monnaie* a valore *représentatif* e quindi a convertibilità in oro assicurata; *le papier-monnaie* a valore *fiduciaire* e garanzia di convertibilità lacunosa, e le *papier-monnaie* a valore *conventionnel,* detta anche "*monnaie fictive*", che invece non è convertibile e circola quindi solamente a corso forzoso (ossia imposto da un'autorità, da uno stato). Quest'ultimo tipo di moneta è quindi quello che Goux definisce un *Jeton* ossia una moneta cartacea «dont la valeur n'est qu'une pure fiction».[387]

Analizzando la questione da questo punto di vista possiamo notare che la moneta ha infatti visto, nella sua storia millenaria, una sorta di progressiva "degradazione", una perdita di prestigio intrinseco. Questa operazione è andata infatti di pari passo con la progressiva astrazione del denaro che dalla preziosa materialità dell'oro è passata alla leggerezza della carta per poi giungere, ai giorni nostri, fino a l'inconsistenza dei numeri digitali riportati sui monitor dei computer.

L'emblema letterario di questo primo passo verso la degradazione intrinseca, ossia il passaggio dal metallo alla carta, in cui è possibile ritrovare diversi elementi che abbiamo già incontrato nelle pagine precedenti, sono guarda caso alcune pagine del *Faust* di Goethe (1808).

---

[386] Numerose sono le citazioni legate all'economista che Gide riporta nelle sue opere a partire dal *Journal* e *Si le grain ne meurt* giungendo poi a integrarne parte della dottrina anche nelle opere letterarie e saggistiche come avviene appunto nei *Faux-monnayeur* o ad esempio nella terza parte di *Nationalisme et Littérature* dove emerge chiaramente l'influenza del monumentale *Histoire des doctrines économiques* del 1909. Cfr. André Gide, *Essais et articles*, cit., pp. 192-199.

Per un approfondimento sulla figura di Charles Gide si rimanda a: Anne Lavondès, *Charles Gide*, La Capitelle, Uzès, 1953; oltre al recente studio sul rapporto tra zio e nipote ad opera di Frank Lestringant, *Charles Gide et André*, *l'oncle et le neveu*, Lucie éditions, 2018.

[387] Jean Joseph Goux, *Le monnayeurs du langage*, cit., p. 28. Bisogna tuttavia precisare che dal punto di vista numismatico un "*jeton*" ossia un gettone è in realtà un oggetto spesso realizzato in metallo o lega metallica (ottone, stagno e più raramente rame, argento o oro) che sostituisce, in occasioni particolari, la moneta; ma a differenza di quest'ultima il gettone non ha né valore nominale né corso forzoso. Il suo valore è quindi puramente convenzionale. La scelta di Goux di chiamare appunto *Jeton* la moneta "puramente finzionale" viene molto probabilmnte oltre che dal suo "tipo" particolare di valore, anche dall'etimologia del termine stesso, che deriva infatti dal verbo "jeter" (gettare), che sottolinea quindi una connotazione non propriamente positiva di questo tipo di moneta.

Nella seconda parte dell'opera dove i richiami all'oro, alla ricchezza e al lusso dominano la scena, a un certo punto il focus si concentra sul palazzo imperiale dove i consiglieri di corte richiedono una riunione straordinaria del gabinetto a causa delle pessime condizioni in cui versano le casse del monarca, il cui pasto – ci dice il ciambellano – «è pane preso a credito».[388] Il clima serio di questa prima scena viene tuttavia ben presto capovolto dai festeggiamenti del Carnevale che, come da tradizione, viene invocato per alleviare il peso delle difficoltà e della crisi. Quella in cui veniamo immediatamente immersi è infatti una scena tipica di carnevalesco, dove in una lunga sfilata gioiosa si susseguono le maschere con il loro significato allegorico. Da questa moltitudine di figure variamente agghindate emergono quindi i personaggi di Faust e Mefisto: il primo travestito da Pluto, dio degli inferi e del denaro che viene annunciato dall'araldo come: «un re ricco e benigno» che «non ha più bisogno di nulla, rivolge lo sguardo ove manchi qualcosa e la sua limpida gioia di dare è più grande che averi e fortuna»[389]. Il secondo invece, avvalendosi della sua arte di trasformista, passa rapidamente da una maschera a un'altra per poi tornare a rivestire il ruolo di Buffone di corte, ruolo con cui aveva già suggerito alle orecchie dell'imperatore alcune idee intriganti, come il fatto che la soluzione ai suoi problemi finanziari si troverebbe niente meno che "sotto terra":

> «Dov'è che qualche cosa non manchi, a questo mondo?
> Questo a quello, quello a questo. E qui: quattrini.
> Certo non li raccatti per strada.
> Ma scienza sa scovare le cose più nascoste.
> Nelle vene dei monti, nelle fondazioni delle mura,
> oro si trova, in conio e senza conio.
> [...] Tutto questo sta sepolto sottoterra.
> La terra è del sovrano, dunque è suo quel che c'è».[390]

Questi tesori tuttavia, essendo sepolti, necessitano di pesanti lavori per l'estrazione, senza considerare che bisognerebbe comunque conoscerne l'ubicazione. L'Astrologo di corte prima e l'Araldo poi mettono quindi in guardia l'imperatore sulle strampalate proposte del giullare, e in particolare sull'idea di facili guadagni. L'entrata in scena trionfale del carro di Pluto (con tanto di lanci di denaro e preziosi vari) è infatti una chiara allusione a queste agevoli ricchezze. Ma,

[388] J. W. Goethe, *Faust*, traduzione di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 1976, p. 449.
[389] *Ibid*., p. 499.
[390] *Ibid*., pp. 449 -453

alla fine, il tocco demoniaco di Mefisto prende il sopravvento e dopo una scena infernale in cui fiamme e cascate d'oro si alternano in mirabolanti vortici il Maggiordomo di corte e il Tesoriere entrano portando la lieta novella: tutti i debiti sono saldati e il regno rifiorisce di nuova prosperità. Alle domande del sovrano su come sia stato possibile un tale miracolo il Maggiordomo risponde che ciò è stato grazie alla «fatidica carta», ossia un «biglietto che vale mille corone» di cui «sono pegno e garanzia sicura» le «innumerevoli ricchezze sepolte nell'Impero», ossia quelle stesse ricchezze di cui il Buffone aveva parlato poco prima. La magia di Mefisto, che a dire il vero ha poco di magico ma assomiglia più a «una truffa enorme», ha fatto quindi sì che «pochi tratti di penna e il popolo è salvo».[391]

Il denaro, benchè nella storia sia stato condannato più volte, è evidentemente il motore del benessere e «la radice di molta parte del progresso» umano.[392] L'intervento diabolico svela allora all'imperatore una realtà tanto semplice quanto incredibile, ossia che è possibile creare ricchezza dal nulla, semplicemente apponendo una cifra e una firma su un pezzo di carta, garantito da una fantomatica riserva sotterranea di cui il sovrano sarebbe il teorico possessore. Con questa scena assistiamo quindi alla nascita della cartamoneta in letteratura, e più precisamente alla nascita di quella che potremmo definire una moneta a convertibilità lacunosa, incerta proprio perché non si basa su un deposito aureo sicuro ma solamente presupposto. Come nota Ferguson infatti «Le banconote (che hanno avuto origine nella Cina del Seicento) sono foglietti di carta che hanno un valore intrinseco prossimo allo zero: sono semplicemente promesse di pagamento».[393] Appare chiaro quindi quale sia stato il tipo di variazione che dai tempi del baratto ha preso piede nel sistema degli scambi, ossia il passaggio dal valore intrinseco al valore fiduciario, ossia la sostituzione dell'oggetto concreto, come l'oro, con l'astratto, con la *fides*. Infatti, «Il carattere intangibile di gran parte della moneta attuale è forse la migliore prova della sua vera natura. Quello che i *conquistadores* non avevano capito [nella loro forsennata caccia all'oro e all'argento] è che la moneta è una questione di fiducia, perfino di fede: fiducia nella persona che ci paga, fiducia nella persona che l'ha emessa o nell'istituzione che onora i suoi bonifici o i suoi assegni. La moneta [quindi] non è metallo, è fiducia».[394] Per questo motivo non ci stupiamo di trovare scritto sulle banconote da dieci dollari la frase "In God we trust". Ma la fiducia, o meglio la fede è una risorsa astratta di cui il mondo

[391] *Ibid.*, p. 535.
[392] Naill Ferguson, *Cit.,* p. 5.
[393] *Ibid.*, p. 24.
[394] *Ibid.*, pp. 24-25.

religioso aveva già capito l'importanza economica millenni or sono; e la chiesa non apprezza di certo questa deriva economica che sconfina nella sua area d'interesse. Ecco quindi il motivo per cui il procedimento di degradazione del denaro da secoli viene visto come qualcosa di demoniaco ma allo stesso tempo anche come una soluzione a un problema che assillava la società occidentale dall'antichità, ossia la scarsità di moneta di cui Le Goff sottolinea ampiamente l'importanza.[395] L'intento di Gide, che, come accennavo, era un attento e appassionato lettore di Goethe,[396] è infatti quello di inserirsi in questa "tradizione critica" mettendo in rilievo la degradazione che si estende ben oltre la sfera economica. Se il denaro è l'equivalente generale per antonomasia si capisce allora come questo svilimento del valore intrinseco si estenda (nella sua visione), quasi per contaminazione, anche agli altri equivalenti generali (il padre e quindi la famiglia, Dio e quindi la chiesa, il linguaggio e quindi la letteratura) e come ciò vada a minare profondamente la società che si regge proprio su questi pilastri.

Il momento storico in cui lo scrittore si trova a elaborare la sua opera è infatti un periodo estremamente importante per l'economia francese. Se infatti il dollaro ha mantenuto il suo legame con l'oro fino al 15 agosto 1971, giorno in cui il presidente Nixon decretò il termine definitivo della sua convertibilità aurea, la Francia aveva visto anticipato questo distacco con la miriade di trasformazioni portate dal primo conflitto mondiale. Molti dei paesi in guerra, Gran Bretagna e Francia in testa, furono infatti costretti ad abbandonare la garanzia della copertura aurea delle banconote e a stamparne di nuove per far fronte alle spese militari. [397] Il periodo bellico e soprattutto post-bellico fu infatti caratterizzato dalle cifre spaventose del debito pubblico e delle imposte oltre che dalla svalutazione del franco dovuta in parte anche alla scomparsa delle monete d'oro e d'argento, oltre che per l'aumento vertiginoso dei prezzi.

[395] Jacques Le Goff, *Cit*., p. X.

[396] Su Gide lettore di Goethe si veda ad esempio: Maurice Blanchot, *André Gide et Goethe* in *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 311 – 317.

[397] La Francia fu pionieristica nel mondo occidentale moderno per quanto riguarda l'adozione della cartamoneta. Nel 1716 fu infatti costituita la Banque Générale che aveva licenza di emettere banconote convertibili in oro e argento. L'istituto era stato voluto (e poi guidato) da un pittoresco personaggio, un inglese di nome John Law (1671 – 1729) il quale si vantava di aver scoperto "il segreto della pietra filosofale" ossia di poter "trasformare la carta in oro". Tuttavia, già nel 1720, lo straordinario aumento di denaro in circolazione dovuto all'introduzione delle banconote causò un incontrollato aumento dei prezzi nel paese, che finì per far perdere fiducia nel nuovo mezzo di pagamento e portò a una vera e propria corsa al cambio. Fu a questo punto che Law rese le banconote moneta a corso forzoso stabilendo inoltre un limite per la detenzione di moneta metallica. Il tentativo del finanziere di arginare il problema tuttavia non produsse gli effetti sperati e ben presto il governo fu costretto a reintrodurre il sistema monetario precedente. La manovra monetaria ebbe alla fine il risultato di bloccare lo sviluppo finanziario del paese e lasciò i francesi per secoli sospettosi nei riguardi della cartamoneta. Cfr. Niall Ferguson, *Ascesa e declino del denaro*, cit., pp. 104 – 117.

Questa situazione ha quindi contribuito a impoverire anche coloro che vivevano delle rendite, delle pensioni e di altre entrate "statiche", come Gide, arricchendo al contrario commercianti e agricoltori che potevano invece "giocare" sui prezzi dei prodotti.[398]

Quando l'autore inizia a riflettere sul periodo in cui ambientare l'azione dei *Faux-monnayeurs*, e in particolare se inserire la storia prima o dopo il conflitto mondiale, la decisione viene ampiamente influenzata proprio dallo scenario storico-economico. Di monete d'oro in circolazione dopo la guerra non ne erano praticamente rimaste proprio per i motivi che abbiamo descritto sopra, mentre negli anni immediatamente precedenti il 1914 si era registrato un forte traffico di pezzi in oro falsi, motivo per il quale in definitiva la scelta risulta quasi obbligata.

In definitiva, la crisi economica dell'epoca, che si accentuerà ulteriormente con la grande depressione, sembra decretare il fallimento del capitalismo europeo scatenando una crisi di fiducia nel valore della moneta che si estende di conseguenza a tutti i valori sociali. In questo modo, secondo Gide, si spalancano allora le porte al regno del falso e della menzogna, il regno di una moneta totalmente degradata e di una letteratura che non possiede più un valore solido ma solamente un valore "apparente", e da questa moneta, da questa letteratura parte proprio la rovina degli "scambi sociali" che provocano il deterioramento della società stessa. La lotta che, secondo l'autore, il mondo dei valori "morali" ed economici al pari di quello letterario si trovano ad affrontare è una lotta che oppone quindi «la sincérité [...] à la fausseté, l'authenticité [...] au jeu, la profondeur [...] à la surface, la vérité [...] au mensonge», e i segnali di questo mutamento sono riscontrabili nei suoi scritti proprio attraverso l'analisi della «métaphore monétaire». Solo attraverso una riscoperta de «la profondeur et [de] la richesse de l'intériorité, [de] l'authenticité des intuitions [et de] la vérité vécues des images», sarà infatti possibile ridare valore alla letteratura, centro di diffusione di tutti i valori, strappandola al dominio del «jeton, [de] la fausse pièce, [du] billet de banque, qui n'ont aucune valeur intrinsèque, mais doivent être couverts par l'encaisse toujour hypothétique d'une autorité émettrice» che «ne cesse de signifier l'extériorité, la superficie, le non-vécu, le mensonge et la fausseté [...] de ce qui circule et s'échange».[399] Questo è il cuore pulsante dei *Faux-monnayeurs*, *roman somme* del pensiero economico gidiano che conclude la riflessione dell'autore con la rappresentazione della crisi degli equivalenti generali che «ont cessé d'être nœud de garanti du sens et de valeurs» e di un

[398] Cfr. Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'Œuvre d'André Gide*, pp. 327-328.
[399] Jean Joseph Goux, *Les monnayeurs du langage*, cit., p. 66.

mondo senza più «signifié transcendental, plus d'étalon éternel» che rimane ancorato a un «faux-monnayage généralisé» che permea tutti gli scambi, siano essi linguistici, monetari o interpersonali.[400]

[400] *Ibid.,* p. 64.

Proust e l'economia del desiderio

I. Un entomologo sociale

A differenza di almeno una parte dell'opera di Gide, in cui il richiamo al denaro è da subito evidente, l'opera di Proust sembra a prima vista lontana dall'eleggere il tema economico tra i suoi elementi centrali. I valori che la *Recherche* pone *d'emblée* sotto agli occhi del lettore sono infatti dei valori prettamente immateriali, intellettuali, artistici e filosofici; poiché la ricerca intrapresa dal narratore è in definitiva un'analisi della verità più profonda dell'essere. Forse proprio per questo motivo la maggioranza degli studi riguardanti Proust e *l'argent* si sono allora concentrati prettamente sulla vita dell'autore e sul suo rapporto personale col denaro e con l'economia. Kolb, Dagnese, Fraisse, e altri, per affrontare la questione economica proustiana, hanno focalizzato quasi totalmente la loro lettura sulla corrispondenza e sui legami sociali dell'autore, penetrando poco nell'analisi vera e propria della sua opera.[401] Tuttavia di denaro ed economia nella *Recherche* si tratta abbondantemente. E l'elemento simbolico e/o astratto è solo una sfaccettatura di un tema che ingloba al suo interno un intero processo creativo. È interessante non ignorare o trattare come "minore" un elemento che, come vedremo, rappresenta una finestra assolutamente non trascurabile nell'immensa architettura della cattedrale proustiana. Il denaro nella *Recherche* appare sotto diversi aspetti, anche se con importanze via via differenti, e benché la corrispondenza e la biografia dell'autore possano aiutarci in questa analisi non devono di certo mettere in ombra il testo che rimane il punto focale di ogni lettura critica.

Per iniziare questo percorso partirò quindi dai personaggi. Le innovazioni che Proust introduce nel mondo romanzesco partono infatti proprio da questo elemento. I personaggi proustiani risentono dell'intenzione dell'autore di costruire un romanzo in grado di rappresentare nel modo

[401] Cfr. Philip Kolb, *Marcel Proust* Spéculateur in *Cahiers Marcel Proust* 6, Gallimard, Paris, 1973 ; Luigi Ferdinando Dagnese, *Alla ricerca del tempo sprecato*, *L'idillio burrascoso di Marcel Proust e Lionel Hauser*, Robin, Roma, 2012 e Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, SEDES, Paris, 1996. Il testo di Dagnese è stato successivamente rivisto e pubblicato in lingua inglese con il titolo *Proust and his Banker. In search of Time squandered*, Columbia, South Carolina, South Carolina press, 2017. In questo secondo volume tuttavia l'autore figura con lo pseudonimo di Gian Balsamo. Per comodità tuttavia citerò sempre dal testo in italiano.

più completo possibile quell'elemento tanto fuggevole e complesso che è il tempo. Per tale motivo queste figure possono apparirci, a un primo sguardo, come delle "*silhouettes*", delle sagome vuote, o per meglio dire incomplete. Ciò avviene perché all'interno della *Recherche* la rappresentazione dei personaggi risente della prospettiva di chi li osserva, che sia il narratore o un altro personaggio; obbedendo quindi a una «remarquable continuité entre l'invention du narrateur , la mise en perspective du récit, et la découverte des héros secondaires».[402]

Proust è dunque lontano dal descrivere immediatamente e in maniera esaustiva il mondo e i personaggi oggetto del suo romanzo, ma opta piuttosto per una descrizione mediata dalla distanza e dalla frammentarietà data proprio dal punto di vista. Tutto ciò dà luogo quindi a una descrizione "diluita nel tempo" ossia sparsa su svariate pagine o su svariati episodi. Per questo motivo, come afferma Tadié, i personaggi proustiani vengono introdotti nel testo mediante due aspetti: "l'apparition" e "l'interrogation"; e sono tenuti strettamente sotto controllo dalla tecnica del *point de vue*.[403] In questo modo la *Recherche* diventa il grande romanzo delle apparizioni, che vengono sapientemente preparate da dialoghi, racconti, considerazioni personali o fantasticherie, che vanno a formare i primi frammenti con cui verrà costruita la figura "dell'eroe". L'autore «fait ainsi de l'instantané, qui correspond à la fragmentation de la vision, son moyen technique favori de peindre ses héros».[404]

La "poetica della discontinuità", del frammento, è infatti la base di tutta la costruzione romanzesca proustiana, ed è sicuramente anche uno degli elementi più caratteristici della produzione modernista. Questa poetica fa inoltre eco a un'altra prospettiva, ossia quella della "dissonanza", altro elemento chiave dell'arte romanzesca di questa stagione storico-letteraria.
I personaggi che appaiono nel testo possono infatti presentare delle incongruità, delle "dissonanze", dovute proprio ai differenti aspetti e percezioni che gli interlocutori o i "presentatori" riferiscono al narratore o al lettore stesso. Accade quindi di assistere a un proliferare iniziale di "soggetti" ambigui, talvolta "misteriosi", spesso sfuggenti e inaspettati, capaci di creare *suspense* e di sorprendere con le loro rivelazioni, come nel caso del barone di Charlus.[405] È evidente quindi come l'opera proustiana risulti già da principio molto lontana dal modello proposto dall'amato Balzac, scrittore che è solito dare una descrizione del personaggio

[402] Jean Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 2003 p. 66.
[403] *Ibid*., p. 60-61.
[404] *Ibid*., p.72.
[405] Su questo argomento si veda il mio lavoro di tesi magistrale dal titolo *Proust e il policier*, tesi discussa presso l'Università di Pisa nel febbraio 2016 (di prossima pubblicazione).

più immediata, completa e "integrale". L'eroe balzacchiano è infatti apparentemente più "statico" e fin da principio "riconoscibile", mentre quello "modellato" da Proust appare invece estremamente dinamico e mutevole.[406] Ciò che lo scrittore ci sottopone a un primo approccio con il personaggio è infatti quello che si potrebbe definire come un mero "colpo d'occhio". Difatti solo attraverso incontri successivi sarà possibile ricostruirne a tutto tondo la figura. E di conseguenza il personaggio potrà allora essere "ritoccato" continuamente, sino alle ultime pagine del romanzo, tanto da rivelarne un aspetto totalmente nuovo. Tale procedimento che si regge spesso su errori, rivalutazioni e sorprese, rappresenta inoltre lo scorrere del tempo, quell'elemento che tutto travolge e trasforma, siano le città costruite dagli uomini o (come accade al *bal des têtes*) i volti delle persone che abbiamo conosciuto.[407]

Fra gli elementi che l'autore mette in risalto nella presentazione o nella descrizione di un personaggio se ne può agevolmente notare almeno uno di tipo economico-sociale. Proust infatti non rinuncia mai a dare - spesso fin da principio - uno stato civile ben definito ai suoi personaggi; e i modi con cui ciò avviene sono due: attraverso il *nome* (nomi aristocratici, ebrei, borghesi, ecc) e attraverso la descrizione della ricchezza. Come vedremo, questi due elementi formano un legame inscindibile e costante lungo tutto il romanzo, dando vita a scene e metafore fra le più interessanti della *Recherche*. Nome e ricchezza sono infatti due caratteristiche che permettono allo scrittore di organizzare la società rappresentata nel testo. Attento lettore del Gotha in cui ricerca i cognomi più antichi e seducenti delle arcaiche casate oramai estinte, Proust «rangeait les êtres par groupes et par familles […] mettant chacun à sa place spéciale».[408] Per tale motivo è infatti definibile, come afferma il suo caro amico Lucien Daudet, quale un "entomologiste", o meglio come un entomologo sociale.

Ciò che interessa maggiormente questo osservatore della società dell'epoca sono infatti le connessioni e le ramificazioni insospettate. La *Recherche* per molti aspetti è infatti costruita proprio attraverso una lunga successione di fili che ne collegano e tengono serrate le parti più disparate, si tratti di personaggi, concetti o ambienti. Per tale motivo l'intero romanzo può essere visto come un'unica enorme metafora; e i vari frammenti che via via scorrono sotto lo

[406] «dans le roman balzacien, les héros vivent de manière à se montrer dignes de la connaissance que nous avons d'eux, c'est-à-dire que nous les reconnaissons : dans le roman proustien, ils vivent simplement, et nous ne le reconnaissons jamais sans effort, parce qu'ils prennent toujours la fraîcheur d'un spectacle nouveau» ; Jean Yves Tadié, *Proust et le roman*, cit., p. 71.

[407] Tutto questo chiaramente è valido principalmente per i personaggi più importanti del romanzo; come nota Tadié infatti «les figurants et les personnages secondaires ont droit à un traitement plus classique»; *Ibid*., p. 88.

[408] Lucien Daudet, *Transpositions* in *La nouvelle Revue Française, Hommage à Marcel Proust*, Gallimard, Paris, 1923, p. 49.

sguardo del lettore prendono quindi fisionomia *au fur et à mesure* che la narrazione avanza, con lo scorrere del tempo. Così, alla fine, si scoprirà che l'ambiente aristocratico (quello del *faubourg Saint-Germain*) e quello borghese (ossia quello di Swann) non sono due mondi eternamente separati e "non comunicanti", ma proprio come succede per il *coté* di Méséglise e quello di Guermantes, risultano in realtà uniti da una piccola strada "nascosta".

Da Swann a Norpois, passando per Albertine e le altre fanciulle della brigata di Balbec, o per gli appartenenti al *faubourg Saint-Germain* fino alla piccola borghesia delle professioni, il narratore ci informa prontamente del patrimonio posseduto e delle posizioni sociali che ricoprono. Sembra infatti che riconoscere l'appartenenza di classe sia per Proust una sorta di operazione preliminare indispensabile, un'operazione che in realtà non riguarda solo il protagonista ma si estende a tutto il suo mondo; e facendo ciò fa emergere ogni volta l'importanza dell'universo economico e del denaro.

Di Swann, che diventerà «un être complet et vivant» solo molte pagine dopo la sua prima comparsa, tanto da dare «l'impression de quitter une personne pour aller vers une autre»,[409] oltre a specificarne subito l'appartenenza al Jockey-Club e quindi le amicizie prestigiose, il narratore ci dice infatti che era «fils d'agent [de change]», e che il padre «[lui] avait dû laisser quatre ou cinq milions».[410] Sul marchese di Norpois invece ciò che viene messo subito in chiaro sono il suo ruolo di ambasciatore e di «contrôleur de la Dette, en Égypte», ma soprattutto «ses grandes capacités financières»,[411] cosa che verrà rimarcata quando il padre del narratore andrà proprio dal vecchio diplomatico per chiedere consigli sul portafoglio titoli del suo giovane "Marcel".[412]

Sebbene inoltre potrebbe sembrare che l'alta aristocrazia di cui fanno parte i Guermantes non abbia bisogno di immediate presentazioni di carattere economico, noteremo invece che nell'incontro con Mme de Villeparisis il narratore, preparandone l'entrata in scena attraverso le

[409] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol I, 1987, p. 19.

[410] *Ibid*., p. 16 – 17.

[411] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. I, 1987, p. 426.

[412] Qui e altrove pongo il nome del narratore fra virgolette in quanto, tale nome risulta essere puramente fittizio. Come sottolinea Tadié infatti: «son nom de famille n'est jamais donné [...] [et] le prénom même ne figure que en deux passages: le première laisse indécis par sa restriction: "ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: "Mon Marcel". Dans le second, "Marcel" n'est pas assorti de conditions, mais n'appartient pas à la partie corrigée de l'œuvre, et Proust l'eût sans doute rayé, comme ailleurs.», Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Cit., p. 29

"chiacchere" dei notabili di Balbec, la presenta come «une vieille dame riche et titrée»;[413] così come avviene per Saint-Loup che è *d'emblée* definito quale un «jeune homme riche», i cui modi sofisticati e spontanei, ma soprattutto «la façon négligente et libre qu'il avait de vivre dans le luxe sans "sentir l'argent"»,[414] avevano positivamente impressionato la nonna.

La situazione non cambia poi per quei "personaggi secondari" che spesso fanno solo una breve apparizione o due, come è il caso della principessa Sherbatoff che «était fort riche» e «avait à toutes les premières une grande baignoire»,[415] ma che il narratore confessa di aver scambiato dapprima per «une tenancière de maison publique».[416]

Tuttavia non tutti i personaggi della *Recherche* sono facoltosi: se infatti anche il duca di Guermantes è «formidablement riche»,[417] altri come la Berma[418]o Saniette sono oramai rovinati, mentre altri ancora come Albertine e Eulalie sono sempre stati poveri. La giovane ragazzina che anima l'allegra brigata delle "fanciulle in fiore" di Balbec , a differenza dell'amica Andrée «[qui] était extrêmement riche», è infatti «pauvre et orpheline».[419]

Dobbiamo quindi considerare che, a differenza di ciò che è stato detto più volte, la *Recherche* non è un romanzo dove tutta l'attenzione è rivolta esclusivamente a una classe ricca e oziosa. L'aristocrazia e la borghesia sono certamente il cuore dell'interesse dell'autore, ma è doveroso precisare che al loro fianco esiste anche una classe più povera e lavoratrice, che non ha nulla a che vedere con l'alta borghesia della finanza e dell'industria, e che - per molti aspetti - risulta a suo modo speculare al mondo aristocratico.

---

[413] Marcel Proust *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., Vol. II, p. 38

[414] *Ibid*., p. 94.

[415] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe* in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. III, 1988, p. 272.

[416] *Ibid*., p. 258.

[417] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes* in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. II, 1987, p. 521.

[418] Della famosa attrice ci viene evidenziato infatti che, benché «avait gagné tant d'argent, n'avait que des dettes». Più avanti inoltre scopriremo che tali debiti la Berma li aveva accumulati non in seguito a sue folli spese personali ma per «subvenir aux besoins de luxe de sa fille […] à qui elle rapportait de gros cachets» sotto forma di «billets bleus». Cfr. Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 346 – 347 e Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. IV, 1989, pp. 573-574.

[419] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., Vol. II., p. 249.

1.1. I lavoratori "*des pourboires*"

Da una prima suddivisione tassonomica dei personaggi che animano la *Recherche* possiamo distinguere coloro che non lavorano (ricchi e oziosi) da coloro che lavorano principalmente per questi ultimi. E tali lavoratori si possono suddividere a loro volta in almeno tre categorie principali, che hanno tuttavia un "peso" differente all'interno del romanzo. La prima è la classe di quelli che oggi sarebbero definiti come liberi professionisti, ossia avvocati, notai e soprattutto medici. Le prime due categorie di questi notabili delle professioni costituiscono un gruppo poco numeroso all'interno del romanzo, e possiamo localizzarli principalmente a Balbec, tra i volti che animano la vita mondana locale. La località balneare è infatti il luogo prediletto della media borghesia, soprattutto parigina, che è solita trascorrervi il periodo di villeggiatura estivo. Tra questi professionisti legati alla burocrazia, il più interessante è forse il celebre avvocato amico dei Cambremer, la cui «expérience professionnelle consommée […] fortement rentée par le succès» gli permette di impiegare «les gros revenus» nell'acquisto di opere d'arte, «non d'un grand artiste, mais d'un artiste cependant très distingué».[420] Tuttavia sono i medici a rappresentare meglio questa casta di "operosi". Lo dimostra appunto la centralità di un personaggio come il dottor Cottard, eponimo di una categoria professionale che, benché in piena ascesa sociale, dimostra ancora incertezze e goffaggini, soprattutto nelle occasioni mondane. Cottard, così come il suo collega Du Bulbon, svolge infatti un mestiere redditizio, che a ogni visita gli frutta «quelques billet de cent franc (le professeur ne se dérangeait pas à moins)».[421] L'importanza dei medici e della medicina all'interno della *Recherche* è stata più volte ribadita, e nel rappresentare questo mondo, a lui molto vicino (sia il padre che il fratello sono stati medici di successo e docenti universitari), Proust delinea anche un profilo economico-sociale estremamente interessante per l'epoca.[422] I professionisti, medici *in primis*, sono difatti tra i pochi "attori economici" che "fanno girare" denaro contante nel romanzo. Attraverso le loro parcelle garantiscono quindi l'entrata in scena della moneta nella sua veste più classica, e si collocano per questo motivo a fianco dei cosiddetti lavoratori "*des pourboires*".

Un posto a parte lo rivestono invece i diversi finanzieri e agenti di cambio, che ritroviamo sia nel romanzo che nella biografia dell'autore. Questi, a differenza degli altri ordini professionali,

[420] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 201.
[421] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 192.
[422] Cfr. Serge Behar, *L'univers médical de Proust*, *Cahiers Marcel Proust I*, Gallimard, Paris, 1949.

gravitano attorno a un'economia differente, legata a un mondo "più astratto": quello della borsa e della finanza. Un settore che non contribuisce alla circolazione del denaro "concreto" (banconote, monete), ma tratta un *argent* "più fluido", immateriale e a valore oscillante, come i titoli azionari e di credito. Ma di questi avremo modo di parlare più avanti.

La seconda categoria riguarda invece tutti quei personaggi che lavorano nell'ambito della sessualità, nelle "*maisons de passe*" e che, come vedremo, rappresentano un'altra parte fondamentale nella visione economica dell'autore.

La terza "categoria", forse quella numericamente più rilevante all'interno dell'opera, riguarda invece il cosiddetto personale di servizio. Al contrario di ciò che accade oggi, all'epoca in cui il romanziere crea la sua "cattedrale" il mestiere del "domestico" riguardava ancora una grossa componente della forza lavoro impegnata in Francia. Un vero e proprio calo in questo settore si avrà infatti solo a partire dall'inizio della grande guerra, sia per via della mobilitazione maschile, sia per gli stravolgimenti sociali ed economici che il conflitto mondiale porterà con sé.[423]

Per quanto riguarda invece la storia letteraria, dobbiamo constatare che quasi sempre l'attenzione posta sul lavoro ha riguardato l'ambiente delle campagne o quello delle fabbriche, come accade nei romanzi di Zola. Tuttavia, ai margini dei tre sistemi (operaio, borghese e aristocratico), possiamo scorgere una sorta di lavoro mimetizzato, spesso passato in secondo piano dalla letteratura contemporanea, come è quello rappresentato dal mondo della servitù. Nel romanzo di Proust, in cui questa componente ricopre invece un ruolo di primissimo piano, la rappresentazione del lavoro subisce quindi quello che potrebbe sembrare, nell'ottica del "canone", come un rovesciamento. Qui il lavoro, nella stragrande maggioranza dei casi, risulta infatti strettamente confinato al regno domestico o alberghiero. Questa categoria di lavoratori all'interno della narrazione si rivela infatti come «un genre défini, avec leurs espèces et leurs sous-espèces, aussi précis et aussi nuancé que le genre des Guermantes ; mais alors que les Guermantes sont liés par la race et l'état civil, les domestiques le sont par leur profession et par une sorte de franc-maçonnerie». Un genere assolutamente fondamentale ad esempio quale mezzo ottico attraverso cui penetrare e raccontare i più intimi meandri della vita della classe dominante, dell'«envers du décor de la bourgeoisie, du décor du monde, du décor du vice

[423] Per un approfondimento si rimanda a: Anne-Marie Fugier, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Grasset, Paris, 1979.

aussi».[424] Ma anche un'importante figura nella circolazione dell'economia, e in particolare di quel denaro "concreto" di cui accennavamo. Difatti, nel romanzo di Proust, quasi la totalità del denaro "contante", della cosiddetta "moneta sonante", apparirà in presenza di questa fondamentale categoria di lavoratori, di questa casta «impénétrable» alimentata dal rito *des pourboires*.[425]

Una delle primissime scene che il narratore rievoca in *Du côté de chez Swann* ha come protagonisti proprio una domestica e una moneta, quasi a voler suggellare un legame inscindibile che si perpetuerà fino al *Temps Retrouvé*:

> Il y avait eu dans mon enfance, avant que nous allions à Combray, […] un temps où je connaissais si peu Françoise que, le 1er janvier, avant d'entrer chez ma grand-tante, ma mère me mettait dans la main une pièce de cinq francs et me disait: «Surtout ne te trompe pas de personne. Attends pour donner que tu m'entendes dire: «Bonjour Françoise»; en même temps je te toucherai légèrement le bras. A peine arrivions-nous dans l'obscure antichambre de ma tante que nous apercevions dans l'ombre, sous les tuyaux d'un bonnet éblouissant, raide et fragile comme s'il avait été de sucre filé, les remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé. C'était Françoise, immobile et debout dans l'encadrement de la petite porte du corridor comme une statue de sainte dans sa niche. Quand on était un peu habitué à ces ténèbres de chapelle, on distinguait sur son visage l'amour désintéressé de l'humanité, le respect attendri pour les hautes classes qu'exaltait dans les meilleures régions de son cœur l'espoir des étrennes. Maman me pinçait le bras avec violence et disait d'une voix forte: «Bonjour Françoise.» A ce signal mes doigts s'ouvraient et je lâchais la pièce qui trouvait pour la recevoir une main confuse, mais tendue. Mais depuis que nous allions à Combray je ne connaissais personne mieux que Françoise; nous étions ses préférés, elle avait pour nous, au moins pendant les premières années, avec autant de considération que pour ma tante, un goût plus vif, parce que nous ajoutions, au prestige de faire partie de la famille (elle avait pour les liens invisibles que noue entre les membres d'une famille la circulation d'un même sang, autant de respect qu'un tragique grec), le charme de n'être pas ses maîtres habituels.[426]

[424] Ramon Fernandez, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Grasset, Paris, 1979, p. 184 - 185.
[425] Per Fernandez una parte significativa dell'originalità di Proust quale «peintre de la société» passa proprio attraverso il riconoscimento dell'«importance sociale» di questo gruppo, spesso passato in secondo piano dalla letteratura. Cfr. Ramon Fernandez, *Cit*., pp. 184 – 187.
[426] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit. p. 52.

In questo breve passo, assieme alla prima rappresentazione di denaro dell'opera, fa la sua comparsa forse l'unico personaggio che rimane pressoché "immutato e costante" dall'inizio alla fine dei sette volumi della *Recherche*. Circondata da un'aura sacrale che richiama immagini ecclesiastiche di tipo mariano, avvolta nella sua tipica cuffietta che ne chiarisce immediatamente il ruolo e la rende subito percettibile come la *bonne* per eccellenza, Françoise fa la conoscenza del narratore ancora bambino. Questa donna dall'aria solenne sarà infatti per tutto il romanzo la rappresentazione vivente dei "valori" popolari arcaici, del *puritanisme* sessuale e della severità morale. Ma ancor di più sarà il nume tutelare del focolare domestico, la pietra di paragone e la mediatrice dei rapporti tra il protagonista e buona parte del personale di servizio che incontreremo nel testo. Ciò che Proust ammira in questa donna, in quanto rappresentate di un'intera "classe", è lo «zèle au travail et ce dévouement sans limite à ses maîtres».[427]

Nella rappresentazione che l'autore ci sottopone, la dimensione sociologica di questi lavoratori particolari è per molti versi paradossale, e sancita dalla mediazione in quanto «[l']esprit frondeur et de soumission profonde à la lois des maîtres, au fait que leur appartenance originaire aux classes populaires soit généralement compensée par une identification mimétique à l'univers social des dominants, à l'importance des hiérarchies intimes entre serviteurs aussi qui recréent entre eux de véritables rapports de classe».[428] A conferma di ciò infatti, Françoise assumerà proprio un ruolo di "tramite" fra i suoi padroni e l'altra servitù, dapprima a Balbec e poi anche a Parigi.

Sospesi tra due realtà sociali differenti e apparentemente molto lontane, i servitori sono allo stesso tempo il filo rosso che unisce due mondi, e rappresentano quindi uno di quei "legami" che congiungono le parti più disparate del romanzo creando il complesso tessuto della narrazione. Ma questa posizione intermedia spesso può provocare confusione, una confusione che l'entomologo sociale deve assolutamente ricondurre all'ordine. Quando infatti Françoise si spingerà oltre la "sottile" linea sociale che la separa dai suoi padroni, il narratore si vede costretto a rammentare che:

[427] Hardin Philippe, *La dialectique proustienne des rapports maître/serviteur d'après le personnage de Françoise dans* Du côté de chez Swann; Articolo consultato online sul sito dell'ITEM il 15/12/2020 all'indirizzo: http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/la-dialectique-proustienne-des-rapports-maitreserviteur-dapr/

[428] *Ibidem*.

> les domestiques que nous aimons le plus – et surtout s'ils ne nous rendent presque plus les services et les égards de leur emploi – restent, hélas, des domestiques et marquent plus nettement les limites (que nous voudrions effacer) de leur caste au fur et à mesure qu'ils croient le plus pénétrer dans la nôtre.[429]

Questa identificazione che rischia di diventare uno "sconfinamento" in una classe che non è la sua prende avvio proprio dall'elemento economico. Nel *Coté de Guermantes* è ancora una volta il narratore a precisare che :

> Françoise vivait avec nous *en symbiose* […] avec nos vertus, *notre fortune*, notre train de vie [et] notre situation.[430]

Mentre a Balbec l'identificazione economica con i padroni diventa totale quando, riferendosi ai servigi richiesti dalla nonna alla servitù dell'albergo, la *bonne* esclama: «Mais on paye assez cher pour ça», facendo umoristicamente commentare al narratore: «comme si elle avait payé elle-même».[431] Tuttavia non appartenendo veramente a quel mondo e affondando le sue idee in un pensiero estremamente popolare, la domestica cade spesso vittima di vanità e di snobismo, soprattutto di carattere economico:

> Si elle tenait tant d'ailleurs à ce que l'on sût que nous avions « d'argent » […] , à ce qu'on nous sût riches, ce n'est pas que la richesse sans plus, la richesse sans la vertu, fût aux yeux de Françoise le bien suprême, mais la vertu sans la richesse n'était pas non plus son idéal. La richesse était pour elle comme une condition nécessaire de la vertu, à défaut de laquelle la vertu serait sans mérite et sans charme.[432]

[429] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 328.
[430] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 319 (il corsivo è mio).
[431] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., Vol. II., p. 53.
[432] *Ibid*., p. 321.

Agli occhi della *serveuse*, virtù e ricchezza sono dunque una cosa sola, inscindibile; e fare parte di una famiglia ricca diventa quindi per lei sinonimo di far parte di una famiglia "per bene". Per tale motivo il puritanesimo di Françoise e la sua severità morale si scaglieranno principalmente contro giovani povere, come nel caso della sguattera di Combray, di Eulalie o della povera Albertine, che verrà difatti qualificata come «poutana».[433] Oltre a ciò, questo processo ingenuo di assimilazione porta la serva a ritenere la classe della propria famiglia di servizio come la migliore e quindi come la pietra di paragone per classificare tutti gli ambienti. Ecco allora che nelle sue riflessioni quotidiane di economia e dignità sociale il *Café Anglais* viene descritto come «un restaurant où c'est qu'il y avait l'air d'avoir une bien bonne petite cuisine *bourgeoise*. […] une maison encore *assez conséquente*» e in cui si «travaillait beaucoup» e «on en ramassait des sous».[434]Ma il narratore non esclude che talvolta invece che amalgamarsi con la famiglia e con lo status socio-economico dei padroni la servitù possa invece distaccarsene:

vivant dans une situation inférieure à la nôtre, ajoutant à notre fortune et à nos défauts des richesses et des vices imaginaires»[435]

Quella di immaginare vizi e soprattutto ricchezze straordinarie sembra infatti essere una delle peculiarità principali del personale di servizio. Il giovane se ne accorgerà bene durante le indagini sul passato di Albertine, effettuate dopo la sua morte con l'aiuto dell'amico Saint-Loup e soprattutto con quello del *maître d'hotel* Aimé. Quando infatti il direttore e improvvisato investigatore riporta a "Marcel" delle testimonianze raccolte da alcune inservienti di Balbec su Albertine e le sue presunte "docce omosessuali" egli osserva:

> Peut-être, pour se vanter, la doucheuse exagérait-elle le pourboire. J'avais bien entendu Françoise soutenir une fois que ma tante Léonie avait dit devant elle qu'elle avait "un million à

[433] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 401.
[434]Benchè i *sous* spariscano definitivamente dal sistema monetario francese a partire dal 1795 con l'abbandono della *livre tourn*ois e l'avvento del franc français, molti cittadini continuano a utilizzare questo termine per designare le monete da cinque centesimi e per effettuare alcuni conti (un *sou* è uguale a un ventesimo di franco). La stessa cosa avviene per il *louis* che, originariamente coniato in oro, sparisce a partire dal 1792, ma il termine rimane nell'uso corrente per identificare la moneta da venti franchi. È interessante infatti notare come commentando le parole della domestica il narratore aggiunga tra parentesi «Françoise économe comptait par sous, non par louis comme les décavés.». Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., Vol. I, p. 477 (il corsivo è moi).
[435] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit. p. 352.

> manger par mois", ce qui était de la folie ; une autre fois qu'elle avait vu ma tante Léonie donner à Eulalie quatre billets de mille francs, alors qu'un billet de cinquante francs plié en quatre me paressait déjà peu vraisemblable.[436]

La fantasia dei servitori supera, oltre che i confini di classe, anche quelli del reale, e sono spesso i loro padroni a dover ricondurre il tutto all'obiettività. Ma se Françoise (come del resto altri servitori) appare specializzata in questa moltiplicazione delle ricchezze, bisogna notare che lo stesso narratore (e addirittura lo stesso Proust) per molti versi non è da meno. In diversi episodi le disponibilità dei personaggi appaiono infatti gonfiate all'inverosimile quasi fossero inesauribili. È il caso del duca di Guermantes, dei Verdurin o del barone di Charlus che «il paraît qu'il y a un million à manger par jour».[437] Ma ciò avviene anche per il narratore stesso, le cui ricchezze sembrano sgorgare da una fonte eterna che dona al tutto un'aria quasi "*féerique*".[438]

Tornando all'episodio della consegna della moneta da parte del narratore bambino a Françoise bisogna sottolineare come questa scena abbia un valore archetipico pari a quello del celebre episodio del bacio della buona notte. Ciò di cui si vede protagonista il ragazzino è infatti una vera e propria iniziazione. Da quel momento infatti il piccolo entrerà a far parte attivamente della sua classe sociale, attraverso un gesto che si ripeterà innumerevoli volte fino al *Temps retrouvé*. Dai due "*louis*" dati al violinista del ristorante di Balbec[439] fino ai due franchi elargiti a Maurice nella casa d'appuntamenti gestita da Jupien,[440] le mance accompagneranno "Marcel" per tutto il suo percorso di vita, rivelandosi il primo vero e proprio elemento *d'apprentissage* di questo *bildungsroman* modernista.

In quanto elemento che veramente separa la classe della servitù da quella dei padroni *le pourboire* è dunque una tappa fondamentale della formazione dell'eroe. Ed è per questo che non ci stupisce che sia proprio la madre a introdurre il figlio a questa usanza, con una scena che assomiglia a un vero e proprio cerimoniale.

---

[436] Marcel Proust, *Albertine disparue* in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. IV, 1989, p. 101.
[437] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 407.
[438] Cfr. T. Carrier-La Fleur, G. Lavoie, *L'imaginaire proustien de l'argent au cinéma : Citizen Kane, Ludwing et le capital du Temps* in AAVV., *Marcel Proust Aujourd'hui 15, Proust et l'argent,* Brill Rodopi, Leiden, 2019, p. 76.
[439] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., Vol. II, p. 167.
[440] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 401.

Per la donna la mancia appare esattamente come un elemento della propria quotidianità sociale e come una caratteristica del proprio status di appartenenza:

> ma mère était trop la fille de mon grand-père pour ne pas faire socialement acception des castes. […] Elle eût donné aussi difficilement la main à un valet de chambre qu'elle lui donnait aisément dix francs (lesquels lui faisaient du reste beaucoup plus de plaisir). Pour elle, qu'elle l'avouât ou non, les maîtres étaient les maîtres et les domestiques étaient les gens qui ménageaient à la cuisine.[441]

La moneta consegnata alla *bonne* è infatti l'elemento che collega (passando da una mano all'altra) e - allo stesso tempo - separa il giovane dalla domestica, stabilendo in maniera inequivocabile quali siano i ruoli dei due all'interno della società, e con la conseguente identificazione delle "*castes*". La mancia illustra infatti la complessità della psicologia di chi la offre e al contempo ne delinea il rapporto di forza. Nelle pagine della *Recherche* diversi personaggi compiranno questo gesto con intenzioni e significati diversi. Per il barone di Charlus, ad esempio, *le pourboire* è il primo passo di un approccio a sfondo sessuale,[442] mentre per il signor di Cambremer è un mero gesto per millantare goffamente ricchezza e superiorità, che tuttavia nei fatti si trasforma in mero segno di snobismo economico:

> En arrivant à la gare de Donville-Féterne, M. de Cambremer tint à donner "la pièce", comme disait Françoise, au cocher des Verdurin […] car M. de Cambremer était généreux, et en cela était plutôt "du côté de sa maman" . Mais, soit que "le côté de son papa" intervînt ici, tout en donnant il éprouvait le scrupule d'une erreur commise – soit par lui qui, voyant mal, donnerait, par exemple, un sou pour un franc, soit par le destinataire qui ne s'apercevrait pas de l'importance du don qu'il lui faisait. Aussi fit-il remarquer à celui-ci : "C'est bien un franc que je vous donne, n'est-ce pas ? " en faisant miroiter la pièce dans la lumière, et pour que les fidèles pussent le répéter à Mme Verdurin.[443]

[441] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 415.
[442] Rivolgendosi a Aimé, Charlus sottolinea: «Vous m'excuserez de ne pas mettre dans cette enveloppe les pourboires élevés que je comptais vous donner à Balbec et auxquels il me serait trop pénible de m'en tenir à l'égard de quelqu'un avec qui j'avais cru un moment tout partager» ; Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 381.
[443] *Ibid*., p. 416

Lo snobismo, come risaputo, è uno dei temi prediletti dallo scrittore, che appare già in *Les Plaisirs et les jours* e che avrà una più estesa rappresentazione nella *Recherche*.[444] Ma questo "tema" non rimane meramente isolato a una sfera della vita sociale, ossia quella mondana o per meglio dire di classe, ma si intreccia e si estende naturalmente anche ai rapporti economici. È infatti un elemento interclasse, tanto che - come vedremo - anche Aimé se ne dimostrerà vittima, rappresentando ancor più che il signor di Cambremer il modello dello "snob economico".

Con l'ironia velata di moralismo tipicamente riservata agli snob, Proust non manca quindi di utilizzare il gesto della mancia come espressione di un particolare atteggiamento psicologico e sociale. In questo caso il signor di Cambremer appare infatti come la personificazione della piccola e squattrinata aristocrazia di provincia, che guarda con bramoso interesse ai salotti più esclusivi della capitale, tentando di accedervi con gesti che in realtà ne denunciano ancor di più l'estraneità. In lui le incertezze e le vanità di una classe oramai in decadenza si rivelano nello scintillare di un franco donato con incertezza malcelata e con evidente intento di far colpo su coloro che hanno preso posto all'apice della piramide sociale.

A una certa distanza dal signor di Cambremer, si trova invece un altro ramo dell'aristocrazia, quello di area cosmopolita della capitale, a cui appartiene - ad esempio - la Principessa di Parma. Di questa nobildonna il narratore ci dà una rappresentazione psicologica legata alle mance completamente differente:

> Quand elle se leva de table elle remit un gros pourboire à Aimé comme s'il avait été là uniquement pour elle et si elle récompensait, en quittant un château, un maître d'hôtel affecté à son service. Elle ne se contenta d'ailleurs pas du pourboire, mais avec un gracieux sourire lui adressa quelques paroles aimables et flatteuses, dont sa mère l'avait munie. Un peu plus, elle lui aurait dit qu'autant l'hôtel était bien tenu, autant était florissante la Normandie, et qu'à tous les pays du monde elle préférait la France. Une autre pièce glissa des mains de la princesse pour le sommelier qu'elle avait fait appeler et à qui elle tint à exprimer sa satisfaction comme un général qui vient de passer une revue. Le lift était, à ce moment, venu lui donner une réponse ; il

[444] Sulla questione dello snobismo si veda ad esempio Jean-François Revel, *Proust contro gli snob* in *Su Proust*, La nuova italia, Firenze, 1969.

> eut aussi un mot, un sourire et un pourboire, tout cela mêlé de paroles encourageantes et humbles destinées à leur prouver qu'elle n'était pas plus que l'un d'eux.[445]

Nell'atteggiamento apparentemente disinteressato e munifico della donna, che distribuisce con *nonchalance* monete e sorrisi affettati, è invece ravvisabile l'usanza di una classe superiore; una classe che ha fatto da sempre del dispendio improduttivo il suo tratto distintivo, e che convertendosi alle regole della finanza moderna (mantenendo tuttavia certe usanze e costumi del passato) riesce a ricoprire ancora una posizione rilevante all'interno della società, guidandone persino mode e "regole di vita".

Le mance, così come la semplice carità, sono infatti un esempio perfetto di ciò che Bataille definisce come "*dépense improductive*",[446] ossia un impiego di risorse completamente gratuito e fine a sé stesso: «sans compter (sans contrepartie)», e come tale estraneo ad esempio all'etica *bourgeoise* tradizionale dell'accumulo e dell'investimento. Questo gesto non ha infatti origini borghesi ma si ricongiunge piuttosto al carattere ozioso e all'atteggiamento tipicamente votato alla *dépense* della nobiltà. Il concetto di ozio ci riporta quindi ad un elemento che abbiamo visto essere fondamentale nella poetica gidiana ossia la gratuità che ora si ripresenta come condizione di vita, la condizione di esseri liberi, inoperosi, gratuitamente disposti a «des consumations inutiles de richesses». Infatti «l'oisif ne détruit pas moins pleinement que le feu les produits nécessaires à sa subsistance». [447] Come vedremo nel prossimo capitolo dunque, tutta una serie di gesti e peculiarità aristocratiche sono state assimilate, ad un certo punto, dalla borghesia per *imitatio* di quella che era la vecchia casta dominante, che riesce a mantenere ancora un forte prestigio estetico e culturale. Inoltre, anche il fatto che il gesto *du pourboire* assuma in Proust i tratti di un rito accomuna questa pratica a quella cristiana della *caritas*, dell'elemosina e in generale al culto religioso, attraverso il quale sarebbe passata appunto dalla casta dei sacerdoti a quella degli aristocratici. Sempre secondo Bataille infatti la spesa improduttiva sarebbe da sempre alla base dell'impegno di una parte considerevole delle risorse di una società, e ne costituirebbe un nucleo di "sfogo" fondamentale al buon andamento del vivere sociale.[448]

---

[445] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 184.
[446] George Bataille, *La Part maudite*, Éditions de Minuit, Paris, 2014, p. 27.
[447] *Ibid.*, pp. 102-103.
[448] *Ibid*., pp. 104 – 105.

Ma le mance non sono rivelatrici solamente dei comportamenti di chi le elargisce, bensì delineano perfettamente anche la psicologia di chi ne è beneficiario. Come suggerisce Yvonne Goga la mancia all'interno della *Recherche* metterebbe in luce la mentalità di una categoria per la quale la relazione con i padroni è spesso interamente basata sull'ottica dell'interesse personale, soprattutto di tipo economico.[449] Non è infatti scontato il fatto che la relazione di forza che si cela dietro questo gesto sia sempre a favore dei *maîtres*. In diversi episodi è infatti possibile percepire come in realtà coloro che elargiscono le mance possano essere manipolati o perseguitati al fine di ottenere l'agognato premio. E se di ciò il narratore è pienamente consapevole già da prima dell'episodio che ha come protagonista Aimé, altri come Charlus finiranno per essere vittime del loro stesso mezzo di seduzione, ritrovandosi accerchiati da miriadi di tipi loschi e accattoni, che vivono solamente «dans l'espoir d'avoir une thune».[450] Senza guardare poi ai casi estremi, è interessante notare come il rituale della mancia abbia anche da parte dei servitori tutta una serie di "regole" e peculiarità. E di queste "regole" la principale depositaria all'interno del romanzo è ancora una volta la pragmatica Françoise, che non manca di trasmettere tale sapere alle nuove arrivate:

> Françoise […] était de ces domestiques de Combray sachant la valeur de leur maître et que le moins qu'elles peuvent est de lui faire rendre entièrement ce qu'elles jugent qui lui est dû. Quand un visiteur étranger donnait un pourboire à Françoise à partager avec la fille de cuisine, le donateur n'avait pas les temps d'avoir remis sa pièce que Françoise, avec une rapidité, une discrétion et une énergie égales, avait passé la leçon à la fille de cuisine qui venait remercier non pas à demi-mot, mais franchement, hautement, comme Françoise lui avait dit qu'il fallait le faire.[451]

Per i domestici e per il personale di servizio in generale è essenziale avere coscienza del "valore" dei loro padroni/clienti, così come è essenziale avere reverenza per quel piccolo gesto rituale che permette loro di ottenere l'agognato "pezzo" di moneta, il glorificato denaro. Non è infatti inusuale che personale poco esperto possa incappare in quello che il narratore definisce come un errore da «garçons de restaurant», ossia nel fraintendere il vero valore di chi gli sta di

[449] Cfr. Yvonne Goga, *L'univers de Combray : capital économique / capital esthétique* in AAVV. *Marcel Proust aujourd'hui 15*, cit., p. 13.
[450] Come spiegato nella nota al testo *thune* è il termine dialettale per riferirsi alla "pièce da 5 franchi" prima del 1914, che rimarrà in uso popolare anche dopo tale periodo; Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., p. 711.
[451] *Ibid*., p. 525.

fronte, magari giudicandolo meramente dall'aspetto e credendo «excessivement riche [un homme qui] a toujours des vêtements nouveaux et éclatants» mentre «bien souvent un homme excessivement riche a toujours un même veston râpé», e non disdegna, una volta tornato a casa, di «joue[r] aux cartes avec ses valets».[452]

Tuttavia, al di là del valore che può essere attribuito al cliente o al *maître* , al centro del gesto della mancia si cela quasi sempre la bramosia di denaro, sommo dio a cui bisogna costantemente riconoscere la massima reverenza, soprattutto all'interno del cerimoniale *du pourboire*.

Dietro ai gesti dei servitori e quindi dietro la loro psicologia, aleggia infatti sempre l'ombra del "desiderio economico". Per molti di questi il rapporto con il loro *maître/*cliente si configura infatti come una forma di manipolazione astuta, finalizzata al guadagno, che lascia spesso intravedere dietro uno sguardo o un gesto incontrollato un fondo di disprezzo. Per questo motivo sotto la cortesia di un cameriere non è raro che «couve l'indignation […], comme les soirs où il sert des dreyfusards, aurait plaisir à aller chercher la police s'il n'avait avantage à empocher les pourboires». [453] Ma è proprio su questa bramosia di denaro, su questa ossessione della mancia e sull'errata percezione del vero "valore" che è possibile classificare i servitori in due "tipi" entrando sempre più a fondo in questa tassonomia sociale:

> le personnel se divisait en deux catégories : d'une part ceux qui faisaient des différences entre les clients, plus sensibles au pourboire raisonnable d'un vieux noble […] qu'aux largesses inconsidérées d'un rasta qui décelait par là même un manque d'usage que, seulement devant lui, on appelait de la bonté. D'autre part ceux pour qui noblesse, intelligence, célébrité, situation, manières, étaient inexistantes, recouvertes par un chiffre. Il n'y avait pour ceux-là qu'une hiérarchie, l'argent qu'on a, ou plutôt celui qu'on donne.[454]

Non tutti i *serveurs* sono quindi uguali: se si può fare una prima distinzione tra coloro che si trovano a servizio presso una famiglia (e che ricoprono quindi un ruolo più intimo e affettivo) e coloro che svolgono le loro mansioni in luoghi "più anonimi" e "di passaggio" come *Hôtels* e ristoranti, la classificazione che tuttavia è più rilevante per Proust sembra essere proprio quella che si basa sull'idea di "valore" che questo gruppo manifesta. Per una piccola parte di tali

[452] *Ibid*., p. 559.
[453] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 21.
[454] *Ibid*., p. 221.

lavoratori la "*valeur*" equivale in primis al valore morale e sociale ossia al valore dei modi, dell'eleganza dei gesti e dei natali; insomma a quello che un tempo si sarebbe potuto chiamare un "valore aristocratico". Tuttavia ciò non fa assolutamente venir meno l'aspetto economico che riguarda la valutazione del patrimonio e delle rendite, ma semplicemente tende a far coincidere le due parti, esattamente come fa Françoise. Ma rispetto a questa minoranza oramai in estinzione, l'esercito degli Aimé, che vivono domandandosi alla vista di un cliente «Il y a beaucoup d'argent là-dedans?»,[455] definisce, anche se con qualche sfumatura, il tipo medio del personale di servizio dell'epoca. Per questi personaggi il vero *maître* è in realtà il denaro; un denaro che tende a surclassare e a schiacciare l'aspetto morale legato alla parte più nobile e profonda dell'uomo. Appare chiaro quindi che anche i *serveurs* non sono al riparo dallo snobismo, specie di quello economico. Infatti anche lo stesso Aimé se ne dimostra preda (seppur in termini differenti rispetto al signor di Cambremer) illustrando a meraviglia quale sia il suo concetto di valore:

> Oubliant sans doute que lui-même ne touchait pas cinq cent francs d'appointements mensuels, il méprisait profondément les personnes pour qui cinq cents francs ou plutôt comme il disait « vingt-cinq louis » est « une somme » et les considérait comme faisant partie d'une race de parias à qui n'était pas destiné le Grand Hôtel. Il est vrai que, dans ce Palace même, il y avait des gens qui ne payaient pas très cher tout en étant estimés du directeur, à condition que celui-ci fût certain qu'ils regardaient à dépenser non pas par pauvreté mais par avarice. Elle ne saurait en effet rien ôter au prestige, puisqu'elle est un vice et peut par conséquent se rencontrer dans toutes les situations sociales. La situation sociale était la seule chose à laquelle le directeur fît attention, la situation sociale, ou plutôt les signes qui lui paraissaient impliquer qu'elle était élevée.[456]

Per il direttore del *Grand Hôtel* di Balbec lo snobismo economico trova terreno fertile nella valutazione della condizione sociale del cliente, condizione dettata quasi unicamente dall'elemento economico e dall'eleganza. La struttura da lui diretta è infatti, a suo avviso, un luogo esclusivo adatto solo ad un certo tipo di clienti: anche avari, purché di condizione sociale elevata. E di questa condizione sono un metro fondamentale il denaro e l'abbigliamento, sono il « porter des knickerbockers, un paletot à taille, et de sortir un cigare ceint de pourpre et d'or

[455] *Ibidem*.
[456] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., Vol. II, p. 23.

d'un étui en maroquin écrasé»,[457] ossia tutti quei segni che potremmo definire "esterni" e che richiamano continuamente il vero dio, *l'argent*.

Come tutte le bramosie, come tutti i desideri, anche "*le désir du pourboire*" genera spesso gelosie e conflitti. Ed è ancora una volta Françoise a chiarircelo per prima. Nel rapporto tra la domestica di Combray e la sventurata Eulalie si evidenzia fin da subito un atteggiamento bellicoso. Tra i vari ricordi dell'infanzia a casa della zia Léonie il narratore rammenta infatti, oltre a quelle donate da lui o dalla mamma, anche le monete che l'anziana zia era solita dare alla povera dama di compagnia prima di congedarla. Nel rievocare il ricordo tuttavia il *focus* si sposta rapidamente dalla giovane a Françoise che riferendosi al "pezzo" appena ricevuto da Eulalie commenta:

> – Je crois qu'elle n'a pourtant pas à se plaindre, soupirait Françoise, qui avait une tendance à considérer comme de la menue monnaie tout ce que lui donnait ma tante pour elle ou pour ses enfants, et comme des trésors follement gaspillés pour une ingrate les piécettes mises chaque dimanche dans la main d'Eulalie, mais si discrètement que Françoise n'arrivait jamais à les voir. Ce n'est pas que l'argent que ma tante donnait à Eulalie, Françoise l'eût voulu pour elle. Elle jouissait suffisamment de ce que ma tante possédait, sachant que les richesses de la maîtresse du même coup élèvent et embellissent aux yeux de tous sa servante ; et qu'elle, Françoise, était insigne et glorifiée dans Combray, Jouy-le-Vicomte et autres lieux, pour les nombreuses fermes de ma tante, les visites fréquentes et prolongées du curé, le nombre singulier des bouteilles d'eau de Vichy consommées. Elle n'était avare que pour ma tante ; si elle avait géré sa fortune, ce qui eût été son rêve, elle l'aurait préservée des entreprises d'autrui avec une férocité maternelle..[458]

L'atteggiamento bellicoso nei confronti di Eulalie potrebbe sembrare a primo sguardo un semplice attacco di gelosia, ma il narratore ci informa che quella di Françoise non sarebbe vera e propria bramosia di ottenere per lei quelle monete che, come abbiamo visto poco fa, tendono a ingigantirsi nella fantasia diventando delle vere e proprie "fortune".[459] Quello della serva

[457] *Ibid*., p. 24.
[458] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 105 .
[459] Poco più avanti, a questo proposito , il narratore sottolinea ancora una volta tale dimensione psicologica, rilevando inoltre che si tratta di una cosa reciproca in quanto anche Eulalie ragiona nello stesso modo: « Françoise […]

sarebbe infatti solo un atteggiamento protettivo nei confronti della sua padrona, messo in atto per salvaguardarne la ricchezza e la posizione. Tuttavia, riflettendo meglio possiamo notare come le parole del narratore siano quasi una vera e propria antitesi, poiché Françoise in un certo senso brama quella ricchezza per sé stessa, o meglio desidera che non si disperda al di fuori della casa padronale dove anche lei vive. Rimanendo infatti nelle tasche della zia Léonie quelle monete sarebbero ancora parte di un patrimonio che dona lustro e prestigio anche alla serva. Ciò che emerge fra le righe infatti è ancora una volta quella specie di sineddoche sociale per la quale il patrimonio del *maître* risulta essere motivo di elevazione anche per il *serveur*, quasi fosse una parte stessa del suo patrimonio. Da questo punto di vista, per la *bonne*, salvaguardare la ricchezza della padrona equivarrebbe quindi a salvaguardare il suo stesso patrimonio, oltre quindi che la propria posizione. Questa salvaguardia inoltre ha senso solo se attuata nei confronti di altri servitori o comunque nei confronti di persone povere. Per coloro che sono baciati dalla "dea ricchezza" il sentimento bellicoso di Françoise non ha fondamenta su cui reggersi. Infatti il narratore continua precisando che:

> Elle n'aurait pourtant pas trouvé grand mal à ce que ma tante, qu'elle savait incurablement généreuse, se fût laissée aller à donner, si au moins ç'avait été à des riches. Peut-être pensait-elle que ceux-là, n'ayant pas besoin des cadeaux de ma tante, ne pouvaient être soupçonnés de l'aimer à cause d'eux. D'ailleurs offerts à des personnes d'une grande position de fortune, à Mme Sazerat, à M. Swann, à M. Legrandin, à Mme Goupil, à des personnes « de même rang » que ma tante et qui « allaient bien ensemble », ils lui apparaissaient comme faisant partie des usages de cette vie étrange et brillante des gens riches qui chassent, se donnent des bals, se font des visites et qu'elle admirait en souriant.[460]

Così come avviene nelle relazioni amorose, anche in quelle economiche varrebbe, in un certo senso, la legge girardiana del desiderio triangolare. Ciò che stimola la conflittualità di Françoise in realtà non è il vero e proprio esborso di denaro, ma piuttosto il fatto che tale denaro vada a qualcuno "come lei", nella sua stessa condizione socio-economica. Come ricorda Girard, infatti,

---

commença à trouver bien petits les dons que ma tante lui faisait en comparaison des sommes imaginaires prodiguées à Eulalie. Il n'y avait pas dans les environs de Combray de ferme si conséquente que Françoise ne supposât qu'Eulalie eût pu facilement l'acheter, avec tout ce que lui rapporteraient ses visites. Il est vrai qu'Eulalie faisait la même estimation des richesses immenses et cachées de Françoise.», *Ibid.*, p. 106.

[460] *Ibidem*.

più il mediatore è vicino e più si inasprisce la conflittualità di chi è vittima del desiderio.[461] I ricchi infatti non suscitano tale sentimento di rivalità in quanto sono agli occhi dei servitori dei veri e propri dei, lontani e irraggiungibili. E proprio perché considerati tali si dubita persino della loro morte, come accade per il povero Saint-Loup:

> Françoise et le maître d'hôtel ne pouvaient pas le croire [à sa morte]. Ils étaient convaincus quel les riches sont toujours mis à l'abri.[462]

Ecco quindi spiegato il motivo per cui la *bonne* non reagisce allo stesso modo se il denaro viene dato per gente come Swann o Mme Sazerat. In questo caso, la distanza interposta tra la domestica e il mediatore del triangolo è talmente elevata che la conflittualità si sfuma nella lontananza, poiché gli attori si trovano a livelli sociali troppo differenti. Ancora una volta, come abbiamo visto accadere nell'opera di Gide, la ricchezza dona quindi una dimensione di potenza, quasi di divinità a chi la possiede, rendendo il personaggio un prototipo dello Zeus prometeico. E nei confronti di chi non ha denaro, dei poveri come appunto Eulalie, Albertine e altri squattrinati, la granitica Françoise si dimostra quindi inflessibile, specie se si tratta poi di donne. Essendo appunto «plus envieuse des femmes» la domestica nasconde dietro le accuse alla loro «perfidité» (con la quale riescono a spillare un bel po' di soldi), il fatto che proprio essendo donne si trovano ancora più vicine a lei, e quindi nel pieno del conflitto innescato dal desiderio triangolare. [463] Insomma, la domestica si dimostra per molti versi contraria alle spese improduttive, alle elemosine e alle mance, ma ciò vale *in primis* solo per quelle che non vanno a lei, e *in secundis* per quelle che sono destinate ad un mediatore che si trova estremamente attiguo alla sua condizione socio-economica. Infatti quando il narratore dice che Françoise «enviait les riches»,[464] non intende che la domestica prova verso di loro un atteggiamento di conflitto dovuto al volersi impadronire della loro ricchezza, poiché questa conflittualità è riservata meramente a altre "umili" come lei.

[461] Su questi aspetti e sulla teoria del desiderio triangolare rimando al paragrafo *Dinamiche del desiderio*.
[462] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 420.
[463] Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., p. 867.
[464] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 418.

L'atteggiamento di desiderio mediato di cui la *bonne* si dimostra vittima all'interno del romanzo non riguarda naturalmente solo lei. Françoise - non smetteremo mai di ripeterlo - è un tipo, e come tale racchiude in sé tutte le caratteristiche peculiari di una categoria, di una casta. In *Sodome et Gomorrhe*, chi si dimostra bramoso delle mance "degli altri" è infatti un altro membro di questa categoria, ossia il *maître* del *Grand Hôtel* di Balbec, quello stesso Aimé tanto servile quanto snob:

> Et quand nous rentrions, Aimé, sur le premier degré de l'hôtel, ne pouvait s'empêcher, avec des yeux passionnés, curieux et gourmands, de regarder quel pourboire je donnais au chauffeur. J'avais beau enfermer ma pièce ou mon billet dans ma main close, les regards d'Aimé écartaient mes doigts. Il détournait la tête au bout d'une seconde, car il était discret, bien élevé et même se contentait lui-même de bénéfices relativement petits. Mais l'argent qu'un autre recevait excitait en lui une curiosité incompressible et lui faisait venir l'eau à la bouche. Pendant ces courts instants, il avait l'air attentif et fiévreux d'un enfant qui lit un roman de Jules Verne, ou d'un dîneur assis non loin de vous, dans un restaurant, et qui, voyant qu'on vous découpe un faisan que lui-même ne peut pas ou ne veut pas s'offrir, délaisse un instant ses pensées sérieuses pour attacher sur la volaille un regard que font sourire l'amour et l'envie.[465]

Se Françoise è l'emblema del servitore il cui regno lavorativo è la dimensione domestica e affettiva della casa, Aimé è il rappresentante di quell'esercito di camerieri, uscieri e facchini che popolano gli alberghi e i ristoranti della *Recherche*. Ma in entrambi i personaggi, in entrambe le sfaccettature di quel mondo (quella intima e quella pubblica) le leggi che regolano il rito *du pourboire* rimangono le stesse, e la gelosia è immancabilmente una di queste. Così come avviene per la serva anche il *maître d'hôtel* non può esimersi allora dalla curiosità ossessiva, dalla bramosia e dall'*envie* per quelle monete luccicanti che fanno venire l'acquolina in bocca esattamente come un succulento fagiano.

La *Recherche* è, in definitiva, per molti aspetti il romanzo del *mythe du pourboire*, un mito che denuncia i rapporti sociali come prettamente basati sul denaro e che ha avuto forse il suo periodo di massimo splendore proprio alla *Belle époque*. Come ricorda Cocteau, questo semplice gesto ha infatti uno dei suoi massimi "fautori" proprio in quell'uomo dalla voce «*inoubliable*» e dalla figura «*énigmatique*» che era Marcel Proust. Ciò che rivive nel romanzo è

[465] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 413.

difatti un culto personale oltre che il simbolo di un'epoca presto perduta che il romanziere rappresenta abilmente per delineare degli atteggiamenti psicologici e sociologici peculiari, e che rimarrà per sempre fissata nelle pagine di un capolavoro oltre che nelle testimonianze aneddotiche e affettuose di amici e colleghi:

> «Je sortais avec Proust de l'hôtel Ritz. Il avait distribué en pourboires, selon son cœur, tout l'argent qu'il avait en poche. Arrivé devant le portier, il s'en aperçut, et lui demanda s'il pouvait lui emprunter cinquante francs. "*Du reste*, ajouta-t-il, comme le portier s'empressait d'ouvrir son portefeuille – *gardez le . C'était pour vous*"».[466]

I.2. *Les pays et le nom* : eredità e rapporti tra aristocrazia e borghesia

Se una certa rappresentazione economica della *Recherche*, legata alla classe lavorativa, è raffigurata dagli onorari e soprattutto dalle mance, quindi da un denaro ancora "concreto" e "sonante" (come quello dei romanzi di Balzac), quella della classe "oziosa", di coloro che non lavorano (e che sono il cuore del romanzo) è invece legata per molti aspetti ad una dimensione al contempo più astratta e più statica. Tale dimensione è infatti riassumibile con due termini che lo stesso Proust mette in evidenza nei titoli dei primi due libri che compongono la sua cattedrale romanzesca: *les Pays* e *le Nom*. Questi due termini costituiscono infatti il simbolo fondamentale della concezione economica proustiana ossia il patrimonio.

Il patrimonio in un certo senso è infatti ciò su cui si regge tutto l'impianto sociale ed economico della *Recherche*. Grazie al patrimonio e alla sua analisi è quindi possibile suddividere gli ambienti e i personaggi in diversi "gruppi". Ma il patrimonio è anche ciò che permette la

[466] Jean Cocteau, *La voix de Marcel Proust*, in *La Nouvelle Revue Française, Hommage à Marcel Proust*, cit., pp. 90-92.

realizzazione del libro, è l'elemento che sta alla base della nascita dell'opera, sia nella *fiction* che nella realtà. Senza il denaro assicurato a Proust dai suoi famigliari, la *Recherche* non sarebbe probabilmente mai nata, così come il narratore non avrebbe mai potuto compiere la sua ricerca, né scoprire la sua vera vocazione, la letteratura. Il patrimonio è quindi pilastro portante e porta di accesso all'opera letteraria, oltre che base economico-sociale del mondo proustiano.
Per i due gruppi che si contendono oramai da tempo il primato al vertice della piramide sociale (l'aristocrazia e l'alta borghesia) il patrimonio è elemento "strutturante" e di "mediazione" . Nel romanzo infatti il legame tra queste due realtà sociali risulterà più stretto di quanto si possa pensare, oltre che (come emergerà alla fine) assolutamente bidirezionale, soprattutto grazie al denaro. Per Proust quindi il limite che separa le classi è al contempo fragile ed ermetico. La sua visione della società non è difatti statica ma dinamica, cosa che rende il suo romanzo una vera e propria «théorie du changement social».[467] Da un primo aspetto di chiusura e d'impenetrabilità, si passa infatti a un vero e proprio *mélange* che vede infine fondersi il salotto del *Faubourg Saint-Germain* con quello di *rue Montalivet* (Verdurin), e il *coté* di Swann con quello di Guermantes. Le regole, "le leggi", che i vari personaggi e gruppi sociali si impongono, sono quindi destinate a infrangersi contro i mutamenti economici o per meglio dire contro il muro del Tempo, che ne rivela infine le insensatezze ancor prima delle fragilità.

A Combray assistiamo alla prima esposizione e applicazione delle "leggi" borghesi che garantiscono la suddivisione sociale. I membri della famiglia del narratore seguono infatti un codice ben preciso, che si fonda su un concetto di casta, le cui caratteristiche sono dettate dall'ammontare del capitale famigliare trasmesso da padre in figlio. Tale capitale serve quindi a "inquadrare" le persone in ambienti appropriati che regolano di conseguenza determinate frequentazioni, portando in definitiva a quella che possiamo chiamare una suddivisione in caste:

> les bourgeois d'alors se faisaient de la société une idée un peu hindoue et la considéraient comme composée de castes fermées où chacun, dès sa naissance, se trouvait placé dans le rang qu'occupaient ses parents, et d'où rien, à moins des hasards d'une carrière exceptionnelle ou d'un mariage inespéré, ne pouvait vous tirer pour vous faire pénétrer dans une caste supérieure. M. Swann, le père, était agent de change; le «fils Swann» se trouvait faire partie pour toute sa vie d'une caste où les fortunes, comme dans une catégorie de contribuables, variaient entre tel et tel

[467] Catherine Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue*, Descartes & Cie, Paris, 1997, p. 20.

> revenu. On savait quelles avaient été les fréquentations de son père, on savait donc quelles étaient les siennes, avec quelles personnes il était «en situation» de frayer.[468]

Un atteggiamento simile, tendente alla classificazione e all'esclusione delle persone, lo ritroveremo anche in quello che sarà il *noyau* della borghesia "progressista" all'interno della *Recherche* ossia il salotto Verdurin. Qui tuttavia i criteri saranno leggermente differenti (almeno all'apparenza) e al peso del nome e del patrimonio verranno preferiti – secondo le *lois* della *patronne* – l'intelligenza e il valore individuale.

Il capitale che costituisce il patrimonio non è formato unicamente dal denaro contante e dalle rendite. La sua composizione è infatti più articolata e riguarda anche elementi e aspetti che sempre al denaro sono ricollegabili in qualche modo, ma che vanno oltre e danno origine a ciò che viene definito come coefficiente sociale:

> Si l'on avait voulu à toute force appliquer à Swann un coefficient social qui lui fût personnel, entre les autres fils d'agents de situation égale à celle de ses parents, ce coefficient eût été pour lui un peu inférieur parce que, très simple de façon et ayant toujours eu une «toquade» d'objets anciens et de peinture, il demeurait maintenant dans un vieil hôtel où il entassait ses collections et que ma grand'mère rêvait de visiter, mais qui était situé quai d'Orléans, quartier que ma grand-tante trouvait infamant d'habiter.[469]

Come si può evincere già da questa breve discussione riguardante Swann, le componenti di questo coefficiente sono *le nom* e *le pays*: ossia il nome che si ha ereditato e il posto dove si vive o dove si è nati e cresciuti. Questi infatti sono, assieme al denaro (che in un certo modo li sottende "entrambi"), gli elementi indispensabili costitutivi del patrimonio e sono quindi la base della visione economica della *Recherche*. Proprio attraverso la valutazione di tali elementi i personaggi ragionano e si muovono nel loro universo, portando in scena l'economia che si cela dietro alla "disinteressata" rappresentazione.

[468] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 16.
[469] *Ibidem*.

Il fatto che Charles sia figlio di un agente di cambio di «*prénom*» Swann, che gli ha lasciato in eredità oltre al nome anche "quattro o cinque milioni" di franchi e una serie di legami e amicizie, ne identifica già chiaramente l'appartenenza e il valore sociale (oltre che economico), mettendone insomma in risalto il patrimonio. Tale valore tuttavia non rimane immutato nel tempo, ma può essere alterato, poiché anche il "*pays*" e il "valore individuale" vanno a influire su tale calcolo. Charles Swann ha infatti deciso di abitare in un vecchio palazzo sul quai d'Orléans, e di atteggiarsi a collezionista e critico d'arte,[470] circondandosi di persone poco consone alla sua casta, cosa che agli occhi dei famigliari del narratore causa una "diminuzione di valore", un "deprezzamento" della sua persona e quindi del suo capitale. Per questo motivo il suo volto è descritto come «*désaffecté de son prestige*, vacant et spacieux, au fond de ces yeux *dépréciés*»,[471] quasi come fosse l'effige di una moneta (o un più recente titolo di credito) sensibile alle variazioni del mercato e del cambio.

Numerosi sono quindi gli elementi in grado di modificare il valore del *nom*: in primo luogo le amicizie, gli stessi legami sociali. I genitori del narratore non sospettano minimamente che Swann frequenti gente come il principe del Galles o l'alta aristocrazia parigina. Per la loro visione borghese tale fatto non farebbe che svalutare ancora di più la sua persona e quindi il "buon nome" ereditato dal padre. Infatti, quando il nonno di "Marcel" leggerà sul giornale della partecipazione di Charles ad una serata mondana insieme a duchi e duchesse la zia Léonie ne rimarrà molto contrariata poiché «quelqu'un qui choisissait ses fréquentations en dehors de la caste où il était né, en dehors de sa "classe" sociale, subissait à ses yeux un fâcheux déclassement».[472]

La stessa cosa varrà naturalmente anche nei confronti di altri personaggi. Per il nonno infatti, anche quello che lui chiamava il «jeune Verdurin» seppur «en gardant de nombreux millions» è oramai decaduto ai suoi occhi, anch'egli a causa delle pessime amicizie e della «bohème» in cui si era "andato a cacciare".[473]

In poche parole possiamo dire che l'universo di Combray riassunto dalla "filosofia" della tante Léonie e dei famigliari di "Marcel" è un universo chiuso e statico, governato dal rigore piccolo-borghese del calcolo e del mercato, dove le persone così come gli immobili o i titoli azionari hanno un valore ben preciso, che è in qualche modo soggetto alle leggi del mercato. E in questa

[470] Il mecenatismo e il collezionismo di opere d'arte sono infatti da secolo appannaggio privilegiato della nobiltà, in particolar modo per quello che riguarda la pittura. Cfr. Jonathan Dewald, *La nobiltà europea in età moderna*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 221 – 226.

[471] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 19, il corsivo è mio.

[472] *Ibid*., p. 21.

[473] *Ibid*., p. 196.

realtà il capitale personale di un individuo è conosciuto, valutato e costantemente tenuto d'occhio da parte dei membri della "casta". Per le persone come la zia Léonie il denaro è la base di tutto, è l'unica realtà in grado di misurare ogni cosa, di esprimere un valore, di penetrare anche in una dimensione così intima e astratta come quella della soggettività; e è - in definitiva - l'unico legame capace di tenere un individuo veramente legato alla sua "classe" e quindi al suo mondo.[474] Proprio per questi motivi non ci stupisce che in *Combray* si ritrovino numerose indicazioni finanziarie molto specifiche. Proprio da qui infatti Proust parte introducendo la questione economica, che prende spunto dalla« réalité objective de la France de l'époque, dans laquelle la propriété se trouve à la base de l'ordre social».[475] La cittadina mitica dell'infanzia pone infatti non solo le basi del racconto e della sua filosofia, ma anche quelle di una visione economica complessa e articolata secondo schemi ben precisi.

In questa prima tappa del viaggio della *Recherche*, appare tuttavia già qualcuno che si oppone a queste regole, e a quest'ottica così rigida e "inestetica". Si tratta di due personaggi che proprio a Combray e al suo universo borghese sono intimamente legati, ossia lo stesso Swann e l'amata nonna del narratore. Charles viene infatti più volte definito come "indifferente al denaro" e totalmente dedito al mondo intellettuale e al collezionismo di oggetti "inutili" e improduttivi.[476] Per lui che vive al di fuori di «ce siècle commercial, car il ne se souciait pas de ses intérêts»,[477] questo tipo di atteggiamento chiuso e insensato è mero «bourgeoisisme» da merciai, ed è in definitiva una sorta di snobismo.[478] Anche la nonna del narratore si trova su questo stesso livello ideologico. Per lei ogni cosa deve avere un valore estetico e intellettuale, al di fuori di qualsiasi logica utilitaristica e commerciale, che possa condurre a una misera vanità snobistica:

> En réalité, elle ne se résignait jamais à rien acheter dont on ne pût tirer un profit intellectuel, et surtout celui que nous procurent les belles choses en nous apprenant à chercher notre plaisir ailleurs que dans les satisfactions du bien-être et de la vanité. Même quand elle avait à faire à quelqu'un un cadeau dit utile, quand elle avait à donner un fauteuil, des couverts, une canne, elle les cherchait « anciens », comme si leur longue désuétude ayant effacé leur caractère

[474] La tante Léonie vive infatti da anni reclusa nella sua stanza e i suoi unici contatti con il mondo esterno vengono dalla finestra che si affaccia su una delle strade principali del paese e dai pettegolezzi di Françoise o di chi le viene a fare visita.
[475] Yvonne Goga, *Cit*., p. 5.
[476] Cfr. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., pp. 238 e 241
[477] *Ibidem*.
[478] *Ibid*., p 281.

> d'utilité, ils paraissaient plutôt disposés pour nous raconter la vie des hommes d'autrefois que pour servir aux besoins de la nôtre. Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et, sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer, pour la plus grande partie, de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art .[479]

L'arte sia essa intesa come pittura, architettura, musica o letteratura è il mezzo con cui opporsi alla visione utilitaristica e capitalistica che, con sempre maggior forza, condiziona la società moderna. E questa carica sovversiva le deriva in buona parte dalla sua essenza di elemento improduttivo, fine a sé stesso, "gratuito" come direbbe Gide.

Secondo Bataille il mondo in cui viviamo si regge su un precario equilibrio dove il movimento de «l'énergie (la richesse) excédante peut être utilisée à la croissance d'un système […] [mais] si le système ne peut plus croître, ou si l'excédent ne peut en entier être absorbé dans sa croissance, il faut nécessairement le perdre sans profit, le dépenser» onde evitare «l'explosion» catastrofica di queste energie.[480] In tale prospettiva le arti, al pari del lusso, del gioco e dei culti religiosi, rappresentano quindi quell'elemento fondamentale, quella *dépense improductive* che garantisce la sopravvivenza del mondo, contrastando le forze nichilistiche del capitale oltre che la miseria prosastica della realtà. Si capisce quindi come Swann e la nonna siano forse gli unici veri rivoluzionari all'interno della *Recherche*, gli unici personaggi che oppongono resistenza alla logica capitalistico-borghese votata unicamente all'utilità e al guadagno. E a tale ottica questi "eroi" semplici e profondi contrappongono quindi una visione quasi religiosa dell'arte come unica via di salvezza. Ma ciò che appare ancor più sorprendente è il fatto che questi personaggi non sono artisti come lo sono Elstir e Bergotte, ma dei semplici credenti votati a una religione che assorbe ogni loro certezza. Bergotte infatti si porrà esattamente all'opposto di questa logica, ricavando dal suo denaro arte e dall'arte altro denaro, in un circolo produttivo così perfetto da annichilire ogni altra cosa, ogni altro valore realmente estetico e quindi artistico.[481]

---

[479] *Ibid*., pp. 39 – 40.
[480] Georges Bataille, *La part maudite*, cit., pp. 27 – 28.
[481] Si veda il capitolo *Letteratura e ricchezza libidinale*.

Oltre a questi "rivoluzionari" all'interno del romanzo possiamo identificare un altro gruppo che si pone in maniera ambigua nei confronti della realtà storico-sociale. Si tratta di quelli che potremmo definire come dei traditori, in quanto hanno rinnegato la loro essenza storica. L'aristocrazia è infatti quel gruppo che fin dalla sua nascita si è legato completamente alla *dépense* improduttiva (guerre, feste, rituali) e che ha fatto della propria natura disinteressata e dedita all'inutilità e allo spreco la sua ragione d'essere. Sebbene anche l'economia della *noblesse* sia allo stesso modo da sempre fondata sul patrimonio del *nom* e del *pays*, ossia sul passato glorioso legato al casato e sulla terra che da sempre garantisce ricchezza e prestigio, la nobiltà col passare del tempo, e in particolare con quello che può essere definito come il suo decadimento, ha perso la sua vera vocazione, la sua anima di classe dedita ai piaceri dell'arte, del consumo sfrenato, della guerra e della vera inoperosità. Classe parassitaria per antonomasia, l'aristocrazia ha vissuto col volgere dei secoli più cambiamenti di quanto si possa pensare. Nel passaggio dal medioevo all'età moderna, con il conseguente abbandono del feudalesimo prima e poi con l'avvento della rivoluzione, la figura del nobile ha dovuto adattarsi ai mutamenti storici, sociali e soprattutto economici intervenuti, tradendo inesorabilmente almeno una parte di quella serie di principi e peculiarità che ne caratterizzavano la figura, prima fra tutti quella dilapidazione gratuita, che come ricorda Bataille è segno supremo di sovranità e potenza.

Proprio a causa di questi cambiamenti, dettati almeno in parte dall'istinto di sopravvivenza, si è stati indotti a parlare di decadenza dell'aristocrazia, cosa che tuttavia negli ultimi anni è stata ampiamente rivista, a favore di una visone del fenomeno meno "tragica" e più "darwiniana".

Nata come gruppo sociale dedito alle guerre e al governo, l'aristocrazia si è poi trasformata in un gruppo di potere che aveva come scopo ultimo l'ozio e la dilapidazione della ricchezza. Tuttavia dopo aver perduto le sue funzioni originali e le rispettive prerogative, la nobiltà si è trovata spogliata del suo potere e di buona parte delle sue entrate. Da quel momento i membri della casta che volevano sopravvivere hanno dovuto modificare le loro abitudini e rinunciare a buona parte dei loro privilegi, primo fra tutti quello del non lavorare e del non entrare nel circuito del commercio e del mercato. La diminuzione delle rendite feudali derivate dall'amministrazione della giustizia e della cosa pubblica ha spinto infatti molte famiglie nobiliari (in particolare della piccola nobiltà di provincia) verso una direzione completamente opposta a quella intrapresa dai loro antenati. Infatti «la sostanza della proprietà fondiaria non consisteva più nell'autorità che conferisce sulla popolazione, bensì sul potenziale

produttivo».[482] Ma, poiché «nessun nobile è disposto a fare un lavoro manuale, né a impegnarsi troppo direttamente in un'attività affaristica perché significherebbe, in pratica, rinunciare allo status di nobile» l'unica alternativa di reddito possibile rimaneva lo sfruttamento intensivo delle proprietà terriere.[483] Come ha sottolineato Mayer, benché attraversata da profondi sconvolgimenti, l'aristocrazia ha tuttavia mantenuto buona parte del suo prestigio almeno fino alla prima guerra mondiale, soprattutto grazie al suo patrimonio immobiliare e a una volontà ostinata di «far resistenza alla storia».[484] Ma la proprietà terriera – a partire dall'età moderna – non garantiva più l'autosufficienza del signore, che aveva oramai bisogno di beni sempre più lussuosi e pregiati, che spesso non potevano essere prodotti sulle sue terre. Era quindi oramai indispensabile immettere nel mercato i prodotti dalla proprietà fondiaria e con i ricavi acquistare quei beni che invece non era possibile ottenere in altro modo. In sostanza era quindi indispensabile per la *noblesse* confrontarsi sempre di più con il mercato che andava ampliandosi e internazionalizzandosi.

Con la rivoluzione del 1789 sembrava poi che la classe nobiliare fosse giunta alla sua fine, ma nonostante tutto la maggior parte delle famiglie aristocratiche e relative proprietà sopravvissero. Infatti, «la Francia dell'epoca, non diversamente dal resto d'Europa, era ancora economicamente e lavorativamente dominata dal primato dell'agricoltura e della manifattura tradizionale». La proprietà terriera e immobiliare rimaneva quindi ancora un pilastro fondamentale per la sopravvivenza di buona parte della popolazione fino almeno agli albori del XX secolo; e i maggiori proprietari terrieri in Europa erano ancora rappresentati dalle famiglie aristocratiche. Inoltre sia la media che l'alta aristocrazia, oltre ai proventi diretti della terra, poteva contare sugli affitti dei castelli di campagna o dei palazzi cittadini.

Nel romanzo, i Cambremer, ad esempio, ricavano una parte delle loro entrate dalla locazione del castello della Raspellière che ogni anno affittano a «prix élevé» ai Verdurin per la stagione estiva.[485] La padrona del "piccolo club" afferma infatti, con un velo di snobismo, di essere costretta a invitare a pranzo i padroni di casa nella speranza di ottenere «de meilleures conditions pour l'année suivante».[486] Tuttavia con la solita ironia Proust capovolge la situazione facendo rivelare a Mme de Cambremer che in realtà sono loro quelli costretti a far visita agli

[482] Arno Mayer, *Il potere dell'Ancien Régime fino alla prima guerra mondiale*, Laterza, Bari, 1999, p. 117.
[483] Cfr. Jonathan Dewald, *Cit*., pp. 177 e 121.
[484] Arno Mayer, *Cit*., p. 1.
[485] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 296.
[486] *Ibid*., pp. 277 – 278.

inquilini nella speranza di avere « une augmentation» per l'anno successivo.[487] Questo siparietto divertente che evidenzia la portata dello snobismo dei personaggi mostra già come i due universi (quello borghese e quello aristocratico) siano in realtà oramai speculari e intercambiabili.

Anche i Guermantes, benché si trovino in una situazione finanziaria molto diversa rispetto ai "colleghi" di provincia, affittano parti della loro dimora parigina. Un appartamento all'interno di palazzo Guermantes viene infatti locato alla famiglia del narratore, mentre uno dei fondi al pian terreno è affittato dal farsettaio Jupien che vi tiene bottega. I due *coté* appaiono quindi sempre più vicini e in continuo rapporto, soprattutto quando si tratta di denaro. Ma il mescolarsi del mondo borghese con quello aristocratico porta ancora una volta a una "svalutazione". Come accaduto per Swann una volta scoperti i suoi contatti con il *Faubourg Saint-Germain* anche qui, coloro i quali vengono in contatto con i "non appartenenti" al loro "mondo" subiscono un declassamento. A precipitare agli occhi del giovane "Marcel" sono infatti quegli idoli che un tempo aveva potuto ammirare da lontano nella chiesetta di Combray. Difatti, il penetrare di semplici borghesi all'interno delle mura della proprietà nobiliare, è visto dal narratore quasi come una profanazione, che fa crollare di conseguenza tutta l'impalcatura mitica che aveva costruito attorno alla dimora dei duchi partendo proprio dal prestigio ancestrale del *nom*:

> Alors, au fond de ce nom s'était effacé le château reflété dans son lac, et ce qui m'était apparu autour de Mme de Guermantes comme sa demeure, c'avait été son hôtel de Paris, l'hôtel de Guermantes, limpide comme son nom, car aucun élément matériel et opaque n'en venait interrompre et aveugler la transparence. […] Mais cette dernière demeure s'était elle-même évanouie quand nous étions venus habiter […] un des appartements voisins de celui de Mme de Guermantes dans un'aile de son hôtel. […] c'était une de ces vieilles demeures comme il en existe peut-être encore et dans lesquelles la cour d'honneur […] avait souvent sur ses côtés des arrière-boutiques, des ateliers, voire quelque échoppe de cordonnier ou tailleur […].[488]

La "mescolanza" con i «locataires bourgeois», con le botteghe e quindi con il commercio, fa venir meno l'aura cortese d'ispirazione medievale legata all'intrecciarsi del nome Guermantes con la *Storia*, facendo quindi ricadere anche il palazzo nella miseria inestetica della realtà

[487] *Ibid.,* p. 306.
[488] *Ibid.,* pp. 315 – 316.

prosaica. Questa pagina fa emergere infatti un elemento molto importante del processo conoscitivo della *Recherche*, che è possibile riscontrare in numerose altre parti, vale a dire la *déception*.

Il percorso formativo del narratore passa infatti attraverso un continuo susseguirsi di idealizzazioni a cui succedono immancabilmente delle delusioni, dovute al fatto che la realtà si presenta estremamente diversa rispetto alle aspettative create dalla forza dell'immaginazione. Dalla delusione riscontrata dopo la partecipazione alla rappresentazione della Phèdre interpretata della Berma, fino all'incontro inappagante con Bergotte o con Elstir, il meccanismo innescato dal *desiderio* porta inesorabilmente "Marcel" verso una sconfitta momentanea, che si rivelerà invece per quello che è (una vittoria) solo alla fine, nel *Temps retrouvé*. E tra i personaggi a cui questo meccanismo si lega maggiormente vi sono i Guermantes (e in particolare la Duchessa), oltre che tutta l'aristocrazia in generale; un'aristocrazia che sembra oramai lontanissima da quell'immagine incantata rievocata dalla «lanterne magique», dove un eroico Golo corre a cavallo del suo destriero verso «le château de la pauvre Geneviève de Barbant».[489]

Il perdurare dell'aristocrazia nella parte alta della piramide sociale era dunque in buona parte dovuto al pilastro della sua economia, ossia alla proprietà fondiaria. Tuttavia anche altre forze hanno giocato a favore della *noblesse* nell'età moderna. Una spinta particolare derivava inoltre dalla capacità di adattamento che questa "casta" ha dimostrato nei secoli, a cui va aggiunta la propensione all'assimilazione e all'apporto di nuove energie al suo interno per rafforzare le basi del suo potere. Ma per poter intraprendere questo processo di assimilazione la nobiltà ha dovuto giocare su un elemento cardine che è stato forse la vera chiave del suo successo e della sua sopravvivenza (in particolare a metà ottocento e negli anni della *Belle Époque*), ossia il fascino esercitato sulle altre classi sociali e in particolare sulla "borghesia trionfante".

Durante il periodo in cui è ambientata la *Recherche*, la «borghesia manifatturiera e mercantile non poteva gareggiare con la nobiltà terriera quanto a identità di classe, status e potere».[490] Molti borghesi infatti guardavano all'aristocrazia di sangue come a un modello da imitare o a un obiettivo da raggiungere: «per tutto l'ottocento, e ancora nel primo novecento i grandi borghesi insistettero [quindi] nel rinnegarsi, imitando e appropriandosi del modo di vivere della

[489] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 9.
[490] Arno Mayer, *Cit*., pp. 7.

nobiltà nella speranza di inserirvisi».[491] A riprova di questo fascino e di questa "frenesia di nobilitazione" non è difficile riscontrare come molti borghesi durante tutto l'ottocento inizino a aggiungere davanti al loro nome di famiglia il "De" tipico dei cognomi aristocratici francesi.[492] Così come accade per il narratore della *Recherche* i nomi nobiliari esercitano sull'alta borghesia un fascino speciale. Il nome Guermantes innesca infatti nel giovane il desiderio e le fantasticherie più coinvolgenti. Immediatamente il *nom* legato alla figura della duchessa o al suo palazzo trasporta "Marcel" attraverso il tempo e lo spazio, fino agli albori della storia di Francia; ma queste *rêveries* si scontrano presto con la miseria della realtà che porta alla *déception*:

> je contemplais cette image qui, naturellement, n'avait aucun rapport avec celles qui sous le même nom de Mme de Guermantes étaient apparues tant de fois dans mes songes.[493]

La realtà riemersa nella figura "concreta" della duchessa distrugge la magia del nome che si fonda su quei lunghi fili sottili che collegano i nomi stessi alla storia e al mito. È ancora una volta il *Tempo* e il tessuto delle *relazioni* e dei *legami* a generare il *desiderio*, l'aspettativa e quindi il fascino; poiché: «chaque nom aristocratique est relié comme une étoile aux autres étoiles d'une constellation; comme des sites archéologiques, ils marquent et cachent en même temps un passé illustre. Pour Proust l'essence de la noblesse réside dans ce riche contenu des noms. C'est cette essence qui assure le charme discret de l'aristocratie. Marcel revient de l'erreur qu'il avait commis au début, qui était de chercher cette essence dans la personne de la duchesse de Guermantes. Il découvre que le nom qui était le point de départ de ses rêveries, ne renvoie pas aux porteurs de ce nom, mais à un passé qui transcende largement ces personnes qui ont pour seule fonction de l'incarner pour certains temps, avant de le passer à la génération suivante».[494]

---

[491] *Ibid*. p. 10

[492] In letteratura il caso più celebre di questo atteggiamento snobistico è forse quello di Balzac che dopo il 1830 comincia a firmarsi De Balzac, oltre ad atteggiarsi da gran aristocratico d'altri tempi, sfoggiando spesso in pubblico il monocolo e una verga da passeggio riccamente decorata.

[493] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 173.

[494] Maarten van Buuren, *Le charme discret de la noblesse* in *Marcel Proust et l'imaginaire*, Brill, Leiden, 2008, p. 95.

Ci troviamo in definitiva di fronte a una classe sociale che ha giustificato e «giustifica la propria posizione in riferimento al passato»,[495] e che fonda il suo prestigio proprio su quel tempo e su quel ricordo che sono elementi fondanti della *Recherche*.

Terra, capacità di adattamento e fascino: di questi tre fattori il primo può essere facilmente ricondotto (per quel che riguarda la nostra analisi) al concetto di *pays*, mentre gli ultimi due si rivolgono al dominio individuale e/o collettivo del *nom*. Appare chiaro quindi come persino il nome abbia un valore non trascurabile, e sia di conseguenza una parte importante del patrimonio personale oltre che di quello famigliare; e a maggior ragione il nome nobiliare, che è indissolubilmente legato, nella quasi totalità dei casi, alla terra, a un castello e quindi alla dimensione storico-geografica del *pays*:[496]

> Sans doute ces régions géographiques et ce passé ancien qui mettaient des futaies et des clochers gothiques dans leur nom, avaient, dans une certaine mesure, formé leur visage, leur esprit, leurs préjugés […] et ces préjugés d'autrefois rendirent tout à coup aux amis de M. et Mme de Guermantes leur poésie perdue. Certes, les notions possédées par les nobles et qui font d'eux les lettrés, les étymologistes de la langue, non des mots, mais des noms […], ces notions, si nous voulons rester dans le vrai, c'est-à-dire dans l'esprit, n'avaient même pas pour ces grands seigneurs le charme qu'elles auraient eu pour un bourgeoise.[497]

Nelle sue fantasticherie sui nomi il narratore passa infatti da quelli delle antiche famiglie a quelli dei luoghi che visita o sogna di visitare, ma è con il tema dell'*étymologie* che questi legami e la loro importanza appaiono prepotentemente.[498] Ricostruendo la serie di relazioni, di collegamenti tra gli uomini e la terra e tra gli uomini e la storia con l'aiuto dell'etimologia il vero valore del nome emerge con tutto il suo potenziale. Attraverso il *nom* il patrimonio immobiliare terriero si lega quindi a un patrimonio più astratto e oscillante che non manca tuttavia anche esso di generare ricchezza e prestigio. Così i volti dei vari principi, dei duchi e dei conti sembrano talvolta rimandare direttamente proprio a quelle foreste, torri, campanili e

[495] Jonathan Dewald, *Cit*., p. 4.
[496] Il tema del fascino e dell'importanza del nome nobiliare legato a un castello appare già in *Jean Santeuil* dove i Reveillon (nome ripreso dal castello di Madeleine Lemaire) ricoprono il posto che sarà poi dei Guermantes.
[497] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 822.
[498] Sull'importanza dell'etimologia nella Recherche si veda Antoine Compagnon, *Brichot: étymologie et allégorie* in *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris, 1989.

luoghi di cui il loro nome richiama la poesia del passato glorioso, innescando così, nei non nobili, la fiamma del desiderio. In un certo immaginario borghese dell'epoca, che nel romanzo è espresso in parte dal narratore, queste creature sono le dirette discendenti di esseri speciali che già in un passato lontanissimo «sostenevano di possedere qualità distintive ereditarie raffinate e corroborate dall'educazione», un'educazione d'*élite*. Ciò che per secoli è stato tramandato dall'aristocrazia è infatti un'eredità «insieme genetica e culturale», che per lungo tempo ha giustificato e garantito una posizione di privilegi, ricchezza e potere.[499]

La corsa verso la nobiltà da parte dell'alta borghesia, che si origina quindi anche dal fascino della fusione tra *nom* e *pays* , dà vita a una miriade di quelli che potremo definire come dei contratti che hanno come base, da un lato un interesse puramente economico, e dall'altro una pura vanità snobistica. Per mettere a frutto il capitale del *nom,* proprio come fosse un titolo di credito, è infatti necessario immetterlo nel mercato, e questo mercato è il mercato matrimoniale. Numerosi sono infatti i matrimoni d'interesse riportati nel romanzo e in particolare quelli che vedono unire famiglie borghesi a famiglie aristocratiche. Tale espediente era l'ultimo tentativo di sopravvivenza di un gruppo che fondava la sua esistenza, la sua ragione d'essere, su un passato che appariva oramai troppo distante dalla vita contemporanea; e che sebbene esercitasse ancora un fascino notevole tremava a ogni colpo inferto dalla modernità. Per questo motivo era stata pianificata una scrupolosa politica matrimoniale in grado di "rivitalizzare" la nobiltà «con apporti freschi di talento e ricchezza». Integrando al suo interno i membri «della grande borghesia, della burocrazia e delle professioni» la nobiltà garantiva la sua sopravvivenza.[500] L'aristocrazia titolata, è bene ribadirlo, doveva infatti «la sua longevità non meno alla sua eccellente capacità di assorbimento, che ai possedimenti […] e alle posizioni e privilegi».[501]
Proust stesso aveva assistito a diversi matrimoni d'interesse, molti dei quali erano proprio matrimoni misti tra aristocratici e borghesi. Ed ecco quindi che queste unioni a cui l'autore aveva assistito nella sua vita mondana entrano a far parte dell'opera rielaborati e adattati alla

[499] Jonathan Dewald, *Cit*., p. 3.
[500] Un procedimento simile sancisce anche il successo del salotto di Mme de Guermantes. Oriane infatti garantisce al suo salotto un apporto di energie fresche introducendovi personalità dotate d'intelligenza o spiccate capacità professionali, tutte appartenenti al mondo borghese, cosa improponibile per i salotti aristocratici più conservatori. L'originalità della duchessa, che rende la sua figura così moderna e contro tendenza, la porta a immettere nel suo ambiente quegli spiriti brillanti definiti come «excellents articles d'importation», ma solo in numero limitato, tanto da non accaparrarsi la scena, che rimane comunque controllata dalla leggerezza e dal dilettantismo tipico dello spirito aristocratico. Oriane infatti è uno di quegli esseri che, benché profondamente legati alle proprie origini e alla propria identità di classe, si aprono in un certo senso alla modernità e all'inesorabile mutamento dei tempi.
[501] Arno Mayer, *Cit*., p. 74

situazione. Casi come il matrimonio del duca de Guiche, di cui Proust ammira l'«objet d'art antique, l'héritier d'une des plus vieilles familles ducales»,[502] con Marguerite de Rothschild (appartenente alla celebre dinastia di banchieri entrati a far parte della piccola nobiltà grazie al loro denaro),[503] o il matrimonio di Marie de Heredia (figlia dell'aristocratico delle lettere José Maria de Heredia) «contrainte d'épouser Henri de Réginer, qui a offert de renflouer les finances des Hereida, compromises par le goût du jeu de l'auteur des *Trophées*»,[504] sembrano riprendere vita nella *Recherche* sotto forma dei matrimoni dei Guermantes o dei Cambremer.

Il matrimonio del signore di Cambremer con la sorella di Legrandin è infatti quello che il narratore stesso definisce «un mariage d'argent»,[505] celebrato per risanare le finanze dei piccoli aristocratici di provincia. Di questi matrimoni, realizzati o solamente sperati, si trovano diversi esempi nel romanzo, fatto che ne denota chiaramente l'importanza economica e sociale. Sono molti infatti i nobili che sperano di risolvere i loro problemi finanziari con un matrimonio, come è il caso degli amici del Principe di Foix:

> À propos du prince de Foix il convient de dire, puisque l'occasion s'en présente, qu'il appartenait à une coterie de douze à quinze jeunes gens et à un groupe plus restreint de quatre. La coterie de douze à quinze avait cette caractéristique, à laquelle échappait, je crois, le prince, que ces jeunes gens présentaient chacun un double aspect. Pourris de dettes, ils semblaient des rien-du-tout aux yeux de leurs fournisseurs, malgré tout le plaisir que ceux-ci avaient à leur dire : « Monsieur le Comte, monsieur le Marquis, monsieur le Duc… » Ils espéraient se tirer d'affaire au moyen du fameux « riche mariage », dit encore « gros sac », et comme les grosses dots qu'ils convoitaient n'étaient qu'au nombre de quatre ou cinq, plusieurs dressaient sourdement leurs batteries pour la même fiancée. Et le secret était si bien gardé que, quand l'un d'eux venant au café disait : « Mes excellents bons, je vous aime trop pour ne pas vous annoncer mes fiançailles avec Mlle d'Ambresac », plusieurs exclamations retentissaient, nombre d'entre eux, croyant déjà la chose faite pour eux-mêmes avec elle, n'ayant pas le sang-froid nécessaire pour étouffer au premier moment le cri de leur rage et de leur stupéfaction.[506]

[502] Jean-Yves Tadié, *Marcel* Proust. *Biographie*, Gallimard, Paris, 1996, p. 498

[503] I Rothschild sono la grande dinastia di banchieri che domina l'ottocento. La storia di questa ricchissima e potente famiglia ebrea ha influenzato e ispirato numerose opere tra cui *La maison Nucingen* di Balzac. All'interno della *Recherche* i riferimenti a questa dinastia di finanzieri sono numerosi.

[504] *Ibid*., p. 284.

[505] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 218.

[506] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., pp. 697 – 698.

Ma il prototipo di questo tipo di unioni è senza alcun dubbio quello tra Robert de Saint-Loup e Gilberte Swann. A causa della vita dispendiosa che l'amico del narratore era solito condurre si rendeva infatti necessario persino per lui il cosiddetto «gros sac». Anche Mme de Marsantes, mamma di Robert, in un primo momento aveva pensato alla giovane Mlle d'Ambresec essendo appunto gli Ambresac «très riches».[507] Tuttavia la sua attenzione si sposta presto su un'altra giovane, ossia la bella Gilberte Swann, a cui uno zio del padre aveva appena lasciato «près de quatre-vingts millions […], ce qui faisait que le faubourg Saint-Germain commençait à penser à elle».[508] Inoltre, poco dopo, Swann «sur la tête duquel la disparition successive de nombreux parents avait accumulé un énorme héritage, mourut laissant toute cette fortune à Gilberte qui devenait ainsi une des plus riches héritières de France».[509]

La ragazza diventa quindi la candidata perfetta per il matrimonio del giovane Guermantes se non fosse per la reputazione di dreyfusardo del padre e per il fatto che la famiglia Swann fosse una famiglia ebrea. Infatti, sebbene non risultasse da tempo inusuale che un nobile sposasse una ricca ebrea, in quel momento storico di fervente antisemitismo la cosa non giocava di certo a favore di Gilberte.[510] Per questo motivo Saint-Loup pensò, in un primo momento, di sposare Mademoiselle d'Entragues, figlia del duca di Luxembourg; ma avendo la ragazza una dote di "soli" venti milioni, dopo una lunga disamina, le viene infine preferita la figlia di Swann:

> Mme de Marsantes avait pensé que c'était un excellent mariage pour son fils. Elle eut le tort de dire que cette jeune fille était charmante, qu'elle ignorait absolument si elle était riche ou pauvre, qu'elle ne voulait pas le savoir mais que, même sans dot, ce serait une chance pour le jeune homme le plus difficile d'avoir une femme pareille. C'était beaucoup d'audace pour une femme tentée seulement par les cent millions qui lui fermaient les yeux sur le reste. Aussitôt on comprit qu'elle y pensait pour son fils. La princesse de Silistrie jeta partout les hauts cris, se répandit sur les grandeurs de Saint-Loup, et clama que si Saint-Loup épousait la fille d'Odette et d'un juif, il n'y avait plus de faubourg Saint-Germain. Mme de Marsantes, si sûre d'elle-même qu'elle fût, n'osa pas pousser alors plus loin et se retira devant les cris de la princesse de Silistrie, qui fit aussitôt faire la demande pour son propre fils. Elle n'avait crié qu'afin de se réserver Gilberte. Cependant Mme de Marsantes, ne voulant pas rester sur un échec, s'était

[507] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 97.
[508] *Ibid*., p. 144.
[509] Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 155.
[510] Sui matrimoni misti tra nobiltà e famiglie ebree celebrati in questi anni si veda: Cyril Grange, *Les alliances de l'aristocratie avec les familles de financiers juifs à Paris, 1840 – 1940 : déterminants socio-démographiques et débat religieux* in *Histoire, économie & société*, 2014/4 (33e année), p. 75-93.

> aussitôt tournée vers Mlle d'Entragues, fille du duc de Luxembourg. N'ayant que vingt millions, celle-ci lui convenait moins, mais elle dit à tout le monde qu'un Saint-Loup ne pouvait épouser une Mlle Swann […]. Quelque temps après, quelqu'un disant étourdiment que le duc de Châtellerault pensait à épouser Mlle d'Entragues, Mme de Marsantes, qui était pointilleuse plus que personne, le prit de haut, changea ses batteries, revint à Gilberte, fit faire la demande pour Saint-Loup, et les fiançailles eurent lieu immédiatement.[511]

La forza dei milioni supera quindi largamente i difetti del nome e delle origini, facendo pendere l'ago della bilancia a favore di una giovane ebrea rispetto a una ragazza titolata ma con una dote più modesta. Nel testo, dove non manca ilarità, appare chiaramente come quello dei matrimoni sia precisamente un mercato con tanto di contrattazioni e corse all'acquisto; e come le armi della diffamazione e della conoscenza creino situazioni molto simili ai casi di *insider trading* e *market abuse* rilevabili nel mercato azionario contemporaneo. Ma questo mercato, che assume l'aspetto di una borsa valori internazionale, non può che suscitare un moto di disprezzo in chi come Saint-Loup rappresenta ancora quegli ideali cavallereschi che nobiltà odierna ha oramai in parte perduto:

> Je suis sûr, me dit-il [Robert], que dans tous les grands hôtels on a dû voir les juives américaines en chemise, serrant sur leur sein décati le collier de perles qui leur permettra d'épouser un duc décavé. L'hôtel Ritz, ces soir-là, doit ressembler à l'Hôtel du libre-échange.[512]

Il giovane Guermantes, seppur piegato all'ottica mercantilistica della sua epoca, mantiene a tratti ancora una voce critica e quasi sprezzante verso quel sistema economico che rende gli uomini di valore schiavi delle sue leggi. In lui più che l'ipocrisia sembra infatti emergere il *génie* reazionario di tutta una classe sociale di fronte al cambiamento imposto dalla storia e dal mercato. In quanto eroe dal destino tragico Robert rappresenta l'ultimo cavaliere cortese, portatore di quel residuo di nobiltà d'animo che ha consacrato l'immagine mitica dell'aristocrazia di sangue. La morte a cui andrà in contro sul campo di battaglia, mentre guida i suoi soldati contro il nemico invasore, è infatti l'elemento che completa la figura di un

[511] Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 240.
[512] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 339.

personaggio quasi anacronistico, che non può vivere in un'epoca così meschina e prosaica com'è quella contemporanea.

Il patrimonio di Swann non favorisce tuttavia solo la realizzazione di un matrimonio aristocratico per Gilberte. Anche la vedova del collezionista riesce infine a ottenere un titolo grazie al denaro del marito defunto.[513] Alla suo morte infatti Odette «se trouvait être une veuve très riche» attirando le attenzioni di un vecchio nobile spiantato come il conte di Forcheville. Questi infatti « l'épousa, après avoir entrepris une longue tournée de châteaux et s'être assuré que sa famille recevrait sa femme». Non senza alcune obiezioni dunque, i parenti altezzosi del conte cedono «devant l'intérêt de ne plus avoir à subvenir aux dépenses d'un parent besogneux qui allait passer d'une quasi-misère à l'opulence».[514] Si tratta insomma dell'ennesima vittoria del denaro sullo snobismo e sulle pretese d'esclusività di una classe sociale che non può più permetterselo. Ma i riflessi di questo matrimonio, come una sorta di effetto a catena, accelerano e rinsaldano inoltre la stessa unione aristocratica di Gilberte con Robert, essendo la ragazza oramai diventata Mlle de Forcheville.

Queste unioni matrimoniali d'interesse non sono tuttavia riservate esclusivamente a coppie miste di tipo nobiltà-borghesia. Se tali unioni ricoprono un valore storico-sociale nonché narrativo di primo piano all'interno della *Recherche*,[515] altri tipi di matrimoni legati sempre da una matrice economica sono pur sempre possibili. L'eventuale matrimonio tra il narratore e Albertine si configura ad esempio proprio come uno di questi. Come la madre fa presente al giovane "Marcel" i Bontemps e soprattutto Albertine sarebbero felici di questo matrimonio proprio per «le luxe qu'ils croient que tu pourrais lui donner» e per «les relations qu'on sait plus ou moins que nous avons».[516] Il capitale concreto rappresentato dal denaro, e quello più astratto delle relazioni sociali fanno dunque gola ai famigliari della povera Albertine, che essendo senza dote non può sperare in un partito migliore. Per loro infatti la nipote non rappresenta che un costo esattamente come Forcheville lo era per i suoi parenti. L'unica differenza che possiamo osservare in questo caso è il fatto che si tratterebbe di un'unione estremamente asimmetrica in

[513] Su questo punto ritornerò in modo approfondito più avanti.
[514] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., pp. 154 – 155.
[515] Un altro esempio molto importante di matrimonio d'interesse misto è quello celebrato in seconde nozze tra il Principe di Guermantes e Mme Verdurin. Rimasto vedovo, il cugino del duca «ruiné par la défaite allemande» aveva infatti sposato «l'ex-madame Verdurin», la quale «peu après la mort de son mari, avait épousé le vieux duc de Duras, ruiné, […] et [qui] était mort après deux ans de mariage». Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 533.
[516] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 318.

quanto Albertine non ha nulla da dare in cambio della ricchezza offertagli dal patrimonio del narratore. Se infatti, nei casi che abbiamo visto, a una ricca dote corrispondeva il prestigio di un nome prezioso, in questo caso tale prestigio non esiste essendo la ragazza una borghese di umili origini. Ma di questo rapporto riparleremo nel prossimo capitolo.

Oltre che fra borghesi, i matrimoni possono naturalmente celebrarsi anche fra aristocratici. Il caso forse più interessante di matrimonio "*d'argent*" fra persone appartenenti alla stessa "casta" è difatti proprio quello tra il duca di Guermantes (all'epoca ancora principe des Laumes) e sua cugina Oriane (nata anch'essa Guermantes). Di questa unione attentamente pianificata il narratore sottolinea le ipocrisie e i veri principi guida. Al di là dei proclami di Mme de Villeparisis (la zia) e della stessa sposa secondo cui « la noblesse ne compte pas, qu'il est ridicule de se préoccuper du rang, que la fortune ne fait pas le bonheur, que seuls l'intelligence, le cœur, le talent ont de l'importance», nel momento della scelta di un possibile marito per Oriane la predilezione non poteva che ricadere sul più nobile e più ricco di tutti, e meglio ancora se "imparentato", così da garantire una completa purezza "di sangue":

> «Mais au moment même où il s'était agi de trouver un mari à Oriane, ce n'étaient plus les principes affichés par la tante et la nièce qui avaient mené l'affaire ; ç'avait été le mystérieux « Génie de la famille ». Aussi infailliblement que si Mme de Villeparisis et Oriane n'eussent jamais parlé que titres de rente et généalogies au lieu de mérite littéraire et de qualités du cœur, et comme si la marquise, pour quelques jours avait été – comme elle serait plus tard – morte, et en bière, dans l'église de Combray, où chaque membre de la famille n'était plus qu'un Guermantes, avec une privation d'individualité et de prénoms qu'attestait sur les grandes tentures noires le seul G… de pourpre, surmonté de la couronne ducale, c'était sur l'homme le plus riche et le mieux né, sur le plus grand parti du faubourg Saint-Germain, sur le fils aîné du duc de Guermantes, le prince des Laumes, que le Génie de la famille avait porté le choix de l'intellectuelle, de la frondeuse, de l'évangélique Mme de Villeparisis».[517]

Quando si tratta della più alta aristocrazia e di conseguenza, di un *nom* e di un *pays* tra i più antichi e ricercati di Francia, i principi proclamati con snobismo lasciano quindi il posto ai calcoli economici e a quelli genealogici. Ciò che infatti Proust mette veramente in scena con l'esclusivismo dei Guermantes, e in particolar modo con le figure del duca e della duchessa, è la

[517] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., pp. 741 – 742.

forza di una mera vanità nostalgica. La realtà della situazione storico-sociale *fin de siècle* va infatti cercata altrove: *in primis* nel matrimonio di Saint-Loup e Gilberte, e *in secundis* in quello in seconde nozze del Principe di Guermantes con Mme Verdurin. Al di là di quello che a primo avviso l'immagine dei duchi vorrebbe dimostrare con il loro elitismo di sangue (supportato da una favolosa solidità economica), questo processo, che «assimilava nella nobiltà i notabili della ricchezza mobiliare e della pubblica amministrazione, non incontrò mai sulla sua via alcun serio ostacolo».[518] Il duca e la duchessa di Guermantes, in cui non è difficile riconoscere tra i vari modelli il conte e la contessa Greffulhe,[519] sono infatti un caso "atipico" nel panorama dell'epoca, un caso che ha la sua ragion d'essere nella ricchezza e nella politica economica di una famiglia i cui veri principi sono forse più borghesi che aristocratici. Come tende a sottolineare Proust in diverse occasioni, Basin de Guermantes sembra tutto sommato «un homme d'affaires»[520] più che un nobile dell'*ancien règime*. In lui la prodigalità disinteressata si scontra con l'estrema avarizia borghese, poiché il vero fondamento della sua fastosità non è l'ideale cortese di munificenza e nobiltà d'animo ma il desiderio d'apparire. Così come le fondamenta della sua fortuna non sono i proventi della terra e delle imprese militari ma i dividendi azionari e obbligazionari. Per questo motivo, ci dice il narratore, «aussi avare que fastueux» il duca rifiutava alla moglie «le plus léger argent pour des charités, pour les domestiques», ma esigeva «qu'elle eût les toilettes les plus magnifiques et les plus beaux attelages».[521]

Per il borghese mascherato da aristocratico l'apparire è più importante dell'essere e quindi della sostanza. Non a caso Proust ci ricorda con sarcasmo che «si le luxe […] ne naît pas de la richesse, mais de la prodigalité, encore la seconde dure-t-elle plus longtemps si elle est enfin soutenue par la première, laquelle lui permet alors de jeter tous ses feux».[522]

Il duca e la duchessa sono infatti due attori. I loro gesti non sono spontanei ma dettati da precisi calcoli. Persino durante il primo incontro con il narratore la loro amabilità e semplicità si configura come una pantomima. Questi infatti simulano e dissimulano all'occorrenza, senza

[518]Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, cit., p 284.

[519] Nata in una delle grandi famiglie europee oramai quasi in rovina Élisabeth de Caraman-Chimay sposa nel 1878 il conte Henry Greffulhe, appartenente a una famiglia di recente nobiltà ma di immensa ricchezza. Discendente di una famiglia di finanzieri e proprietari terrieri che avevano fatto fortuna aprendo una banca a Parigi e speculando sulle derrate coloniali il conte Greffulhe donerà molti suoi tratti al duca di Guermantes come l'aspetto da ricco finanziere borghese e il vizio per i ripetuti tradimenti coniugali. Tadié definisce questo matrimonio come «un mariage balzacien» in cui «la fortune d'un bel homme à la barbe blonde et aux nombreuses conquêtes» si oppongono allo «charme, le raffinement, la haute naissance, le goût pour les arts» della moglie. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, cit., pp. 388 – 389.

[520] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 862

[521] *Ibid*., p. 763.

[522] *Ibid*., p. 741.

preoccuparsi del minimo precetto morale. E l'unica cosa certa è che si tratti d'impostori, di due traditori della propria classe sociale.

Il tradimento verso le proprie origini e verso il proprio passato glorioso da parte dell'aristocrazia appare difatti ancora più rilevante all'epoca in cui viene scritta buona parte della *Recherche*. Sebbene Proust abbia pubblicato il primo volume dell'opera già nel 1913 presso Grasset, i volumi successivi subiscono un colpo d'arresto, dovuto principalmente allo scoppio della guerra (con i conseguenti problemi editoriali) e al continuo rimaneggiamento delle parti già abbozzate, che si concluderà solamente con la morte dell'autore nel 1922. Dal 1914, anno dell'inizio delle ostilità in Europa, comincia a farsi sempre più rilevante una corrente nostalgica che guarda al recente passato con un profondo senso di rimpianto. Questa nostalgia nasce dunque in risposta alle incertezze che caratterizzano l'avvento del nuovo secolo e che attraversano la società, l'economia e anche la letteratura. Ci troviamo in un periodo in cui si susseguono conflitti e crisi che non sembrano lasciare speranze per il futuro; mentre le correnti filosofiche del passato, primo fra tutte il positivismo, non riescono più a rispondere ai nuovi interrogativi né tantomeno a riscuotere fiducia nelle persone. Di fronte a una realtà simile appare comprensibile come l'unica consolazione possa venire dall'idea di un passato oramai divenuto mitico benché così vicino. Il concetto di *Belle Époque* nasce infatti proprio da quest'ottica attorno al 1919 e riscuoterà via via sempre più successo. Con quest'espressione si designa infatti un periodo di calma, stabilità e felicità che ricopre gli anni dal 1880 fino a poco prima dell'inizio della Grande Guerra. Sono appunto anni in cui tutto sembra scorrere con *lenteur*, dove la stabilità politica del regime repubblicano e il dinamismo economico danno spazio a un consumismo che si impone come mai prima di allora (e che verrà, proprio per questo, a lungo rimpianto durante la carestia portata dal primo conflitto mondiale e successivamente dalla crisi economica del ventinove). Tuttavia appare chiaro come quest'ottica sia stata in parte distorta e «rétrospectivement embelli»,[523] ma ciò di cui tutto questo rende a ogni modo bene l'idea è la disposizione d'animo che coinvolge le persone del tempo, e che si configura esattamente come una retorica della nostalgia. E di questa retorica i nobili rappresentano uno dei pilastri portanti. L'aristocrazia ha infatti da sempre significato *in primis* stabilità biologica, culturale e politica. L'avvento della rivoluzione del 1789 aveva generato

[523] Dominique Lejeune, *La France de la Belle Époque 1896 – 1914*, Armand Colin, Paris, 1991, p. 5.

infatti un clima di caos e violenza che aveva spianato la strada all'ascesa napoleonica e a un nuovo impero, governato da "novelli aristocratici" provenienti dalla burocrazia d'apparato. Molti castelli e molte chiese, luoghi simbolo di un passato d'oppressione ma pure sempre grandioso, erano state quindi distrutte e ridotte a macerie. Da queste rovine, tassello dopo tassello, la società ha cercato di riprendersi e di ricostruire la sua fisionomia. Ma questa ricostruzione venne continuamente minata dal terremoto degli eventi: la guerra franco prussiana, il primo conflitto mondiale, la crisi economica. Proprio in questo clima l'immagine "cavalleresca" dei nobili, esseri generosi, sprezzanti del pericolo e soprattutto disinteressati, diventa quindi la trave portante di una rivalutazione a posteriori che fa breccia anche nell'immaginario collettivo. Come sottolinea Dewald «chi non approva il calcolo interessato e la miseria morale della società capitalistica può vedere nei nobili il monumento vivente di un passato migliore ed eroico sul piano morale».[524] E se si aggiunge a ciò uno spettacolo spesso toccante di crollo e decadenza ritratto da scene di dimore e possedimenti venduti o ridotti a rovine (come ne abbiamo visti in Gide o nel *Meaulnes* di Fournier) allora ecco spiegato il meccanismo della nostalgia e del fascino verso una presunta età dell'oro oramai perduta.[525] E di questa nostalgia, le iniziali *rêveries* del narratore sui Guermantes e la successiva *déception* sono certamente un riflesso importante. Ma quegli esseri «plus précieux et plus rares»[526] di ogni altra cosa oramai possono esistere solo nella sua mente. Nella realtà infatti, i sopravvissuti a quel periodo di orrori e distruzioni si sono "imbastarditi" e mescolati (se non trasformati) in perfetti borghesi, che come la Principessa di Parma, attendono con impazienza i dividendi provenienti dai loro titoli di credito.

[524] Jonathan Dewald, *Cit*., p. 17
[525] Cfr. *Ibid.*, pp. 15 – 18.
[526] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 730.

II. Borsa e metafore economiche

2.1. Eredità, *spéculations* e *titres*

I mezzi con cui gli elementi riconducibili al *nom* e al *pays* passano da un individuo a un altro sono in definitiva due. Uno, come abbiamo visto, è il matrimonio, mentre del secondo ho parlato "tra le righe", quasi come fosse un elemento scontato. Si tratta infatti dell'eredità, mezzo grazie al quale, ad esempio, Gilberte diventa il centro dell'attenzione dell'aristocrazia, e il narratore può intraprendere la carriera di scrittore.[527] "Marcel" infatti, eredita dalla zia Léonie «beaucoup d'objets et de meubles fort embarrassants» e «presque toute sa fortune liquide».[528]L'importanza dell'eredità all'interno delle dinamiche della *Recherche* è infatti tale che, ad esempio, per Mme de Villeparisis alcune cose si possono solamente ereditare, come accade per il nome, l'educazione o per i dipinti.[529]

Il patrimonio quindi, sia esso costituito da elementi materiali (denaro, preziosi, terra, immobili), immateriali (nome, legami sociali, conoscenze) o "semimateriali" (azioni, obbligazioni, fondi d'investimento), viene trasmesso da un individuo a un altro principalmente attraverso il processo ereditario, esattamente come avviene per tutti quegli elementi biologici che compongono il patrimonio genetico.[530] Si tratta infatti, secondo Proust, di un processo quasi fisiologico che contribuisce a creare quella miriade di piccoli fili sottili che, abbiamo detto, collegano gli individui attraverso lo spazio e il tempo. E ciò appare in maniera ancora più evidente quando si tratta dell'eredità del *nom*, che attraverso un'ottica nostalgica talvolta appare nel romanzo come un'usurpazione:

[527] Come ricorda Houppermans «c'est grâce à cet argent tombé du ciel que peut se tisser le récit d'une vocation littéraire» costellata «de luxe et de plaisirs». S. Houppermans*, Payer comptant* in *Proust et l'argent*, cit., p. 76.
[528] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 445. Lo stesso Proust erediterà dallo Zio Weil una fortuna di circa centomila franchi.
[529] *Ibid*., p. 68.
[530] Il patrimonio genetico esattamente come avviene per il patrimonio economico è trasmesso di padre in figlio e fa riemergere tratti tipici anche a generazioni di distanza. Su questo tema Proust ritorna infatti più volte, soprattutto in riferimento ai Guermantes.

> La succession au nom est triste comme toutes les successions, comme toutes les usurpations de propriété ; et toujours sans interruptions viendraient, comme un flot, de nouvelles princesses de Guermantes, ou plutôt, millénaire, remplacée d'âge en âge dans son emploi par une femme différente, vivrait une seule princesse de Guermantes, ignorante de la mort, indifférente à tout ce qui change et blesse nos cœurs, et le nom comme la mer refermerait sur celles qui sombrent de temps à autre sa toujours pareille et immémoriale placidité.[531]

Attraverso l'ereditarietà del *nom* si instaura una sorta di immortalità, di immutabilità delle cose, una sorta di tempo fuori dal tempo che fa sì che in ogni epoca ci sia sempre una Principessa di Guermantes, indifferente alla morte e agli stravolgimenti storici. Ma questa visione è in realtà illusoria, poiché nella migliore delle ipotesi ciò che sopravvive non è la persona ma il simbolo, e magari ciò a cui quel simbolo fa riferimento, come una villa, un antico palazzo o un castello. Nessuna Principessa di Guermantes sarà infatti come la precedente, anzi forse nessuna dopo quella che abbiamo conosciuto sotto quel nome sarà più la Principessa di Guermantes. E di questo avremo conferma nel *Temps retrouvé* quando il narratore verrà a sapere che Mme Verdurin è diventata la nuova proprietaria e quindi la nuova personificazione della ricchezza di quel *nom* un tempo così magico.

Il nome si comporta quindi come ogni altro elemento del patrimonio; anzi, è in realtà il cuore pulsante di quei possedimenti e di quelle ricchezze che, in un rapporto quasi simbiotico, garantiscono lustro l'uno all'altro. Inoltre, in quanto bene, il nome è facilmente valutabile nell'equivalente generale per antonomasia: il denaro. Ma quando a un nome è associato un titolo, lo abbiamo visto, questo si carica di un ulteriore valore, di una nuova ricchezza; e tale valore, sebbene principalmente simbolico, ha effetti anche in ambito economico. Un titolo infatti può generare autonomamente credito e quindi moneta. Si tratta di un processo simile a quello che Marx identifica tra gli aspetti più peculiari e importanti del denaro, vale a dire la possibilità di riprodursi autonomamente: la capacità del denaro di generare altro denaro che, secondo l'economista, è il principio indispensabile al formarsi del capitalismo.

Nella *Recherche* questo aumento di ricchezza avviene, come abbiamo visto, attraverso i matrimoni, ma non solo. Come rammenta il narratore riferendosi a Saint-Loup: «tous les plaisirs de la vanité, ils les aurait trouvés aisément et gratuitement dans le monde, grâce à son

[531] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., pp. 533 – 534.

grand nom», quel nome che invece, prima sacrifica a Rachel «qui l'avait mis un peu hors du monde, faisant qu'il y était moins coté»[532] e poi vende a Gilberte in cambio dei suoi milioni proprio come «avait vendu son précieux Arbre généalogique, d'anciens portraits des Bouillon, des lettres de Louis XIII, pour acheter des Carrière et des meubles modern style».[533] Attraverso il prestigio nome si possono costruire legami, si può ottenere credito, si possono fare investimenti e si può quindi guadagnare denaro. Esattamente come avviene per *l'argent* il *nom* può essere quindi capitalizzato oppure consumato o sperperato. E quei mobili e i cimeli di famiglia venduti in cambio della modernità sono quindi il simbolo della mercificazione di quell'albero genealogico che è racchiuso nel blasone del *nom*, e che farà di Gilberte una Guermantes e del marchese un eccentrico milionario. Il nome è quindi metafora di una ricchezza impalpabile che può facilmente concretizzarsi o dissiparsi a seconda di come lo si gestisce; ma è anche il segno di un capitalismo più antico e oramai fuori moda.

Nel suo amore per i legami e i collegamenti, Proust mette in primo piano quella che è l'essenza della sua scrittura e della sua riflessione letteraria ossia la metafora. L'intuizione analogica, che è alla base di questa figura, si affianca alla prospettiva della decifrazione indiziaria su cui l'autore costruisce il cuore del sistema conoscitivo del romanzo.[534] Attraverso questa intuizione infatti «l'improvvisa trasparenza in cui gli oggetti [e in parte anche le persone] consegnano la loro essenza più riposta, affrancata dal tempo e dallo spazio» emerge chiaramente creando un ponte tra più elementi per ricadere poi «nel fertile abbandono della "non ricerca in direzione giusta"», nella quale «è racchiusa, sul piano esistenziale la possibilità della resurrezione del passato, della sola forma di felicità che non sia […] illusoria; [ed] è questa stessa possibilità che diviene, sul piano della scrittura, il nucleo generatore della metafora». La metafora è infatti per l'autore il luogo dove i rigidi schemi del reale e della ragione strumentale si infrangono facendo sorgere una nuova prospettiva, un nuovo volto delle cose che «lascia intravedere il balenare intermittente del loro vero nome».[535] Questo potere rivelatorio apre infatti uno spiraglio in quello che sarà per il narratore uno spazio di salvezza che si contrappone alla miseria dell'abitudine e della ragione. Si tratta infatti di uno spazio contornato dalla nostalgia che conduce "Marcel" dall'incertezza iniziale alla comprensione di verità imprevedibili ma già

[532] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit ., p. 460.
[533] *Ibid*., p. 839.
[534] A questo riguardo rimando ancora una volta al mio lavoro su *Proust e il policier*.
[535] Mariolina Bertini, *Redenzione e Metafora* in *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, pp. 151 – 152.

presenti, nascoste dietro i piccoli aspetti della vita quotidiana. Il neo tessuto che emerge dal lavoro metaforico, mettendo in evidenza rapporti inusuali, ridona infatti nuova luce a elementi che ora si prospettano in maniera completamente inedita alla luce della coscienza. Attraverso l'accostamento di due oggetti, di due persone, di due universi, di due nomi, il narratore comprende infine la loro vera essenza. È questo il cuore dell'opera proustiana, ed è questo l'elemento chiave per comprendere anche la complessa concezione del tempo elaborata dell'autore. In quanto strumento conoscitivo, la metafora giunge poi a toccare ogni aspetto della vita garantendone una conoscenza profonda. Inoltre, è proprio il nome l'elemento cardine su cui la metafora gioca per rivelare il fascino di questa metamorfosi; ed è lo stesso Proust a dircelo con una sorta di "metafora della metafora":

> Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier [d'Elstir], ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.[536]

Nei dipinti di Elstir gli oggetti e i paesaggi trasfigurati, metamorfizzati e snaturati nella loro essenza "realistica", ricordano al giovane narratore i procedimenti con cui la metafora agisce: il traslato, il passaggio da un campo semantico ad un altro; la sostituzione di quel nome donato da Dio e riconosciuto da un'intera comunità, con un nome nuovo, più personale, ma frutto di un sensazione che, forando la tela dello *status quo* e del reale, genera qualcosa di completamente nuovo, anche se già presente nel cuore silenzioso della *chose*.

La metafora è quindi una creazione, un'operazione capace di donare nuova vita alle cose svelandone aspetti impensati o insperati, che genera in chi ne percepisce la nuova realtà una felicità profonda e impareggiabile. Ecco perché quando il narratore entra in quel tempio della creazione che è *l'atelier* del pittore viene pervaso da un benessere strano, da una felicità inaspettata:

[536] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 191

> […] quand je fus dans l'atelier ; je me sentis parfaitement heureux, car par toutes les études qui étaient autour de moi, je sentais la possibilité de m'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n'avais pas isolées jusque-là du spectacle total de la réalité. Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau.[537]

Lo studio pittore, come l'officina dello scrittore, è un luogo dove è possibile assistere alla creazione di un mondo nuovo: il mondo della sensazione e della conoscenza superiore che nutre l'anima e dona gioia. È il luogo del sapere poetico dove si infrangono i limiti del realismo e del simbolismo, e dove il nome delle cose da elemento solido diventa una fluttuante marina estiva.

Non ci stupisce dunque riscontrare in Proust una vera e propria passione per i nomi, che va ad affiancarsi ad un altro interesse: quello per i giochi di parole.
Di questa passione è infatti un chiaro sintomo lo spazio dedicato nel romanzo al tema dell*'étymologie* e ai passaggi storici attraverso i quali un *nom* o un *mot* è giunto fino a noi così come la conosciamo. All'amore per la forma metaforica si unisce e si mescola quindi una divertente mania, attraverso la quale l'autore gioca con il molteplice significato dei termini e con le ambiguità che possono celarsi dietro il più semplice vocabolo. È proprio da questi giochi di parole fondati sulla polisemia che voglio partire per mostrare alcuni aspetti fondamentali della rappresentazione economica proustiana. Ci concentreremo quindi su due termini tanto comuni nel romanzo quanto importanti nel linguaggio economico ossia *spéculation* e *titre*.

Nella *Recherche* le speculazioni (intese come attività di pensiero, di ricerca e di ipotesi) sono la base del sistema indiziario che guida *l'apprentissage* del protagonista; ma sono anche l'ossessione di cui ogni innamorato cade vittima durante il delirio della *jalousie*. Tuttavia, al contempo, le speculazioni rappresentano anche l'innesco di quella forza travolgente che spinge

[537] *Ibid*., p. 190

diversi personaggi (oltre allo stesso Proust) verso il mondo della finanza e della borsa.[538] In poche parole sono il nutrimento di un desiderio incontenibile e totalizzante capace di far precipitare colui che desidera (e quindi specula) nell'abisso più profondo della miseria, sia essa sentimentale, morale o economica. Dalle speculazioni sulle frequentazioni di Albertine o di Odette si passa infatti, attraverso un semplice cambio di prospettiva, a quelle borsistiche intraprese da Bloch e dalla principessa di Parma. E se a questi ultimi due personaggi, il mondo delle speculazioni finanziarie riserva ricchezza e soddisfazioni, per latri invece non è altro che il passo definitivo verso la decadenza e la rovina. Dobbiamo considerare infatti che l'essenza della speculazione (in entrambi i sensi) gira attorno a due elementi cardine quali il tempo e il caso; elementi che, come è noto, hanno anche un valore fondamentale per quel che riguarda la struttura e la poetica dell'opera. Il caso, quella forza mistica indispensabile a farci incontrare l'oggetto capace di far rivivere il passato come avviene nelle estasi metacroniche, gioca infatti nell'attività borsistica un ruolo così importante che basta un solo momento avverso per far andare in fumo intere fortune, come accade ai Bontemps o al bistrattato Saniette:

> ce sont les Bontemps, de la maison Bontemps-Chenut, le type de la bourgeoisie réactionnaire, cléricale, à idées étroites. Votre pauvre grand-père a bien connu […] le vieux père Chenut qui ne donnait qu'un sou de pourboire aux cochers bien qu'il fût riche pour l'époque, et le baron Bréau-Chenut. Toute la fortune a sombré dans le krach de l'Union Générale, vous êtes trop jeune pour avoir connu ça, et dame on s'est refait comme on a pu.[539]

Nell'informare il narratore sulle condizioni della famiglia di Albertine, Swann rievoca un episodio finanziario che fece molto scalpore negli anni ottanta dell'ottocento. La *Société de l'Union Générale*, che era nata con lo scopo di raggruppare e investire capitali appartenenti ad un gruppo di risparmiatori cattolici,[540] nel 1882 è costretta a sospendere i pagamenti e a

[538] Proust ha maturato durante buona parte della sua vita una vera e propria ossessione per le speculazioni finanziarie. Come ricorda Stéphane Chaudier l'autore è «lecteur assidu des chroniques boursières du *Figaro*, des *Débats* ou des *Courriers de la Bourse*, bien renseigné par des amis ou des connaissances appartenant au milieu de la banque». Stéphane Chaudier, *La Bourse ou le temps – L'imaginaire financier de Marcel Proust* in Martial Poirson, Yves Coitton, Christian Biet, *Les Frontières littéraires de l'économie* (XVIIe-XIXe siècles), Desjonquères, Paris, 2008, p. 80.

[539] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 502.

[540] L'alleanza tra economia e religione, che abbiamo analizzato nell'opera di Gide, è richiamata nella *Recherche* da un divertente accostamento che pone sullo stesso piano il prete e l'agente finanziario: «Le nom de Zola ne fit pas bouger un muscle dans le visage de M. de Beautreillis. L'antidreyfusisme du général était trop profond pour qu'il cherchât à l'exprimer. Et son silence bienveillant quand on abordait ces sujets touchait les profanes par la même délicatesse

dichiarare il fallimento. Nel crac, che ispirerà Zola nella stesura de *L'argent*, vennero bruciati diversi milioni di franchi, cosa che alimentò per lungo tempo la sfiducia degli investitori francesi nel sistema finanziario, oltre che un crescente sentimento antisemita, dato che nell'esplosione della bolla speculativa erano coinvolti diversi finanzieri ebrei tra cui i Rothschild. [541] Rievocando l'episodio per mostrare la condizione economica dei Bontemps (che, come vedremo, influenzerà fortemente lo stesso rapporto del narratore con Albertine) Proust coglie quindi anche l'occasione per inserire un elemento di attualità importante che ben rappresenta la situazione economico-sociale dell'epoca.

L'esperienza speculativa non va meglio al povero Saniette, bibliotecario di buona famiglia, che per consolidare la sua situazione economica tenta il "colpo in borsa" ma che fallendo lo conduce quasi alla morte:

> M. Verdurin dit à sa femme : « Tu sais où est allé Cottard ? Il est auprès de Saniette dont le coup de bourse pour se rattraper a échoué. En arrivant chez lui tout à l'heure, après nous avoir quittés, en apprenant qu'il n'avait plus un franc et qu'il avait près d'un million de dettes, Saniette a eu une attaque. – Mais aussi pourquoi a-t-il joué, c'est idiot, il est l'être le moins fait pour ça. De plus fins que lui y laissent leurs plumes, et lui était destiné à se laisser rouler par tout le monde.[542]

Come suggeriscono anche le parole di Mme Verdurin il mercato speculativo e la borsa in generale rappresentano un tipo di attività che per molti aspetti è quasi sovrapponibile al gioco d'azzardo. In entrambi questi campi la fortuna guidata dal caso, oltre che la scaltrezza personale, giocano un ruolo fondamentale. Così come ricopre un ruolo essenziale l'atteggiamento compulsivo che spinge il giocatore (sia esso di carte o di borsa) a gettare tutto il suo patrimonio nel vortice fagocitante della ludopatia. Si tratta infatti di un elemento che entra a pieno titolo nel meccanismo della spesa improduttiva, quella stessa *dépense* che ha come caso

---

qu'un prêtre montre en évitant de vous parler de vos devoirs religieux, un financier en s'appliquant à ne pas recommander les affaires qu'il dirige, un hercule en se montrant doux et en ne vous donnant pas de coups de poing». Marcel Proust, , *Le côté de Guermantes*, cit., p. 787.

[541] Cfr. Edouard Richard, *L'Argent de Zola et le krach de l'Union générale : Une lecture juridique*, Droz, Genève, 2018.

[542] Marcel Proust, *La Prisionnière*, cit., p. 827 – 828.

estremo il sacrificio, rito di cui guarda caso proprio Saniette si trova vittima già da anni nel salotto Verdurin.[543]

Il povero bibliotecario è infatti il capro espiatorio perfetto da sacrificare sull'altare del «*petit club*» per liberare quelle dannose "energie in eccesso" di cui parla Bataille, e garantire quindi la prosperità sociale. Sia la *patronne* che il marito non mancano occasione per umiliare il pavido invitato davanti agli altri *habitués* che si rendono quindi partecipi di un gioco crudele che si ripete ad ogni incontro. Saniette infatti, rassegnato, ogni volta ritorna nel luogo del suo martirio attirato dalle poche parole amabili che la coppia dosa abilmente con l'intento di garantire la presenza *del bouc émissaire* alla propria tavola.[544] Come nota il filosofo dell'*erotisme* «les sacrifices humains n'étaient qu'un moment extrême dans le cycle des prodigalités», un momento in cui il «souvrain», lo «chef des hommes, qui disposait d'immenses richesses» (nel nostro caso i ricchissimi Verdurin) si dedica al «gaspillage ostentatoire».[545] All'interno del salotto borghese, Saniette è infatti «un surplus pris dans la masse de la richesse *utile*», una ricchezza mondana rappresentata dagli altri invitati quali Cottard, Brichot e Elstir; ed è quindi destinato a diventare «la part maudite, promise à la consommation violente».[546]

Nella società borghese, o meglio nella società capitalistica, l'uomo è infatti divenuto "*chose*", e in quanto tale, per ricondurlo al suo "ordre *intime*" ossia alla sua parte più profonda, è necessario consumarlo in maniera improduttiva, sacrificandolo. Così facendo infatti «les hommes échappaient […] à leur déchéance, ils levaient à ce prix la pesanteur introduite en eux par l'avarice et le calcul froid de l'ordre réel».[547] Ed è infatti proprio per questo suo statuto di vittima sacrificale che, una volta rovinato dalla speculazione fallita, i suoi aguzzini mondani gli vengono inaspettatamente in soccorso:

> Alors j'avais pensé [dit M. Verdurin a sa femme], je ne veux rien faire qui te déplaise, mais nous aurions peut-être pu lui faire une petite rente pour qu'il ne s'aperçoive pas trop de sa ruine, qu'il puisse se soigner chez lui. – Je suis tout à fait de ton avis, c'est très bien de ta part d'y avoir pensé. Mais tu dis « chez lui! ; cet imbécile a gardé un appartement trop cher, ce n'est plus possible, il faudrait lui louer quelque chose avec deux pièces. Je crois qu'actuellement il a

[543] Cfr. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 272, *Sodome et Gomorreh*, pp. 293 e 324 – 327.
[544] Per un approfondimento sui meccanismi del capro espiatorio si rimanda a René Girard, *Le bouc émissaire*, cit.
[545] Georges Bataille, *La Part maudite*, cit., p. 61. I Verdurin fanno dell'ostentazione della loro ricchezza una vera e propria regola di vita. Anche nel periodo della guerra infatti la coppia è lieta di affascinare i suoi invitati con la sontuosità più appariscente. Su questo aspetto e su questo episodio torneremo nell'ultimo capitolo.
[546] *Ibid*., p. 59.
[547] *Ibid*., p. 60.

> encore un appartement de six à sept mille francs. – Six mille cinq cents. Mais il tient beaucoup à son chez lui. En somme, il a eu une première attaque, il ne pourra guère vivre plus de deux ou trois ans. Mettons que nous dépensions dix mille francs pour lui pendant trois ans. Il me semble que nous pourrions faire cela. Nous pourrions, par exemple, cette année, au lieu de relouer la Raspelière, prendre quelque chose de plus modeste. Avec nos revenus, il me semble que sacrifier chaque année dix mille francs pendant trois ans ce n'est pas impossible.

Ma come potremmo spiegare il fatto che, dopo le innumerevoli cattiverie che gli hanno riservato, siano proprio i coniugi torturatori a organizzare una rendita per il rovinato e morente capro espiatorio? Bataille collega questo tipo di comportamento con quella logica dell'«*intimité des bourreaux et des victimes*» che è possibile ritrovare già nella civiltà Azteca, e per la quale tra carnefice e vittima si instaura un rapporto quasi paterno poco prima del momento del supplizio. Infatti «les victimes dansaient et chantaient avec ceux qui les menaient mourir», quasi a volersi riappacificare e «adoucir leur angoisse» di fronte alla abisso della morte.[548]
I Verdurin infatti sono l'emblema di quella società capitalistica che, secondo il filosofo, il meccanismo sacrificale mira a denunciare e liberare. Ed è proprio per questo motivo che, anche in un momento così tragico, non possono non ricondurre tutto al "*calcul froid*" e a quella che possiamo banalmente definire come una mera logica economica, una logica malsana che il sacrificio andrà a sanare sul piano dell'equilibrio delle energie e dell'ordine generale. Attraverso le considerazioni economiche sulle loro rendite e sulle spese da affrontare nell'ultimo periodo di vita della loro vittima, i coniugi milionari conducono serenamente Saniette verso quella morte che sarà simbolo di libertà e prosperità sociale per il loro gruppo. Il bibliotecario viene quindi immolato due volte all'interno del sistema della *dépense* improduttiva, una volta nel circuito mondano e una in quello finanziario, diventando all'interno del romanzo il vero emblema della *part maudite*.

Non sono esenti dal fascino del vortice speculativo nemmeno i personaggi apparentemente più misurati e conservatori, come ad esempio la granitica Françoise, simbolo della solida tradizione popolare e della prudenza economica, che in un frammento inedito del testo, resta "scottata" da un investimento andato male, senza tuttavia rimanerne completamente rovinata. [549] Chi sfiora

[548] *Ibid*., p. 52.
[549] Nel testo riportato su due fogli scritti dalla mano dell'autore si legge: «on devait se contenter de m'envoyer chaque jour aux Champs-Élysées, mais avec une personne qui veillait à ce que je ne me fatigue pas trop. Cette personne fut

invece la vera e propria bancarotta attraverso speculazioni fallite è il narratore che, ad un certo punto, confesserà la sua «ruine relative». Tuttavia, il tono di bizzarra leggerezza e rassegnazione con cui racconta l'accaduto sembra quasi voler mettere in secondo piano questo dolore meschino rispetto a un altro tipo di dolore, quello per la rovina sentimentale dovuta all'abbandono e poi alla morte di Albertine.[550] Questo episodio, che deve molto alla biografia dell'autore, è sintomo di una certa ambiguità di Proust nei confronti del sistema borsistico.[551] Se infatti nei romanzi del XIX secolo che affrontano l'argomento si assiste quasi sempre a una condanna netta (o più raramente a un'esaltazione) del sistema speculativo, nella *Recherche* questa condanna rimane piuttosto attenuata, o per meglio dire inespressa e lasciata semplicemente alle considerazioni finali del lettore. Non è dunque vero, come afferma inizialmente Chaudier, che «jamais le roman ne condamne la spéculation; jamais il ne la présente comme un danger».[552] Infatti il narratore non manifesta apertamente questa condanna ma tuttavia la lascia emergere con gli avvenimenti storici e con la personalità di alcuni personaggi. Lo vedremo ad esempio con la figura dello speculatore Bloch, che si dimostra fra i volti più spiacevoli del romanzo, ma soprattutto ne prenderemo coscienza con l'approssimarsi della fine del testo, quando la visione d'insieme sarà finalmente completa e potrà garantire al lettore e al narratore un giudizio di *fin de vie*. Ciò che può trarre in inganno chi si confronta col testo è quindi quella *poetica del non detto* che costituisce una parte importante del processo creativo proustiano. La frammentarietà, le omissioni e l'intrecciarsi di anticipazioni e analessi contribuiscono infatti a sostenere questa poetica che caratterizza in maniera importante il romanzo. Sono elementi di cui Genette aveva già ampiamente dato conto nel suo *Discours du récit*, e che sottolineano la varietà e la modernità del testo. L'intento dell'autore mira infatti a suscitare una certa attesa nel lettore richiamandone spesso l'attenzione e stimolandone la riflessione. Ci troviamo infatti sempre dalle parti del paradigma indiziario e del *déchiffrement des signes*, ossia di un *apprentissage* continuo volto alla ricerca di una verità universale che

---

Françoise. Elle était restée à Combray après la mort de ma tante Léonie, et avait perdu dans le Panama un petit avoir que celle-ci lui avait laissé». Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 1273. Come accade anche per il narratore il denaro che la domestica perde in borsa è stato ereditato dalla zia Léonie, la cui eredità sembra essere quindi condannata oltre che alla profanazione, come nel celebre caso dei mobili, anche alla rovina.

[550] Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 219.

[551] «En ce même printemps, Proust, toujours pris du désir de spéculer, fait de lourdes pertes en Bourse et se dit « ruiné ». Il en parle d'ailleurs avec humor : « il suffit que je fasse une spéculation financière pour que le roi du Montenegro choisisse le jour de la liquidation pour refuser de rendre Scutari». Jean-Yves Tadié, Marcel Proust, cit., p. 694. L'accenno alla figura del re del Montenegro sembra speculare nella *Recherche* alla morte di Guglielmo II annunciata da Bloch in procinto di specularvici sopra. Cfr. p. 38.

[552] Stéphane Chaudier, *Cit*., p. 81.

giace nascosta sotto i più comuni aspetti della vita quotidiana. [553] E anche il regno della finanza e della borsa fa quindi parte di questo percorso, di cui non possiamo tuttavia non considerare il rifiuto di qualsivoglia idealizzazione. Se infatti qualche ambiguità può sorgere all'inizio, con il procedere delle pagine appare chiaro come questa sia funzionale al processo conoscitivo espresso nell'opera, e non rappresenti minimamente un'intenzione apologetica. Per tale motivo è quindi necessario entrare in profondità tra i principi che caratterizzando tale universo per poterne comprendere a pieno la portata e il verso significato.

Gli elementi base su cui si costruiscono le contrattazioni finanziarie sono quelli che banalmente vengono chiamati *titres.* Questa parola tuttavia, esattamente come la parola *spéculation*, presenta una pluralità di significati e quindi di utilizzi piuttosto interessante, che nel romanzo è facilmente rilevabile nelle occasioni più disparate. I titoli (in questo caso quelli nobiliari) sono infatti la chiave d'accesso quasi indispensabile per entrare nei salotti del Faubourg Saint-Germain e, allo stesso tempo, sono anche un interessante argomento di discussione al loro interno. Ma in tali occasioni non è raro assistere a uno slittamento semantico per cui questi *titres* di cui si discorre vanno a toccare più questioni economiche che di araldica. All'interno del romanzo l'aristocrazia non rimane infatti estranea al sistema degli scambi finanziari ma ne costituisce forse il vero motore portante, e quindi il fulcro della rappresentazione. Ne è l'esempio il marchese di Norpois che ci viene mostrato come una vera e propria autorità in campo finanziario, tanto che il padre del narratore andrà proprio da lui a chiedere consigli su come investire il denaro che "Marcel" aveva ereditato dalla zia Léonie:

> Mon père, qui devait gérer cette fortune jusqu'à ma majorité, consulta M. de Norpois sur un certain nombre de placements. Il conseilla des titres à faible rendement qu'il jugeait particulièrement solides, notamment les Consolidés Anglais et le 4% Russe. « Avec ces valeurs de tout premier ordre, dit M. de Norpois, si le revenu n'est pas très élevé, vous êtes du moins assuré de ne jamais voir fléchir le capital. » Pour le reste, mon père lui dit en gros ce qu'il avait acheté. M. de Norpois eut un imperceptible sourire de félicitations : comme tous les capitalistes, il estimait la fortune une chose enviable, mais trouvait plus délicat de ne complimenter que par un signe d'intelligence à peine avoué, au sujet de celle qu'on possédait ; d'autre part, comme il était lui-même colossalement riche, il trouvait de bon goût d'avoir l'air de juger considérables les revenus moindres d'autrui, avec pourtant un retour joyeux et confortable sur la supériorité

[553] Cfr. Gill Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, Paris, 1964.

> des siens. En revanche il n'hésita pas à féliciter mon père de la « composition » de son portefeuille « d'un goût très sûr, très délicat, très fin ». On aurait dit qu'il attribuait aux relations des valeurs de bourse entre elles, et même aux valeurs de bourse en elles-mêmes, quelque chose comme un mérite esthétique.[554]

L'ambasciatore è l'immagine dell'eleganza aristocratica prestata al sistema capitalistico. In lui il tatto e l'educazione superiore garantiscono un pudore fuori dal comune quando si tratta di patrimonio e in particolare di portafoglio finanziario. Tuttavia, benché egli incarni il mito del capitalista, non personifica assolutamente il modello dello speculatore avventato. Anche quando si tratta di denaro non suo, degli investimenti del narratore appunto o di quelli di Mme de Villeparisis (sua compagna da anni), Norpois manifesta sempre una certa cautela:

> – Avez-vous donné l'ordre de bourse pour mes Suez ? [dit Mme de Villeparisis]
> – Non, l'attention de la Bourse est retenue en ce moment par les valeurs de pétrole. Mais il n'y a pas lieu de se presser étant donné les excellentes dispositions du marché.[555]

Come ha sottolineato Kolb il marchese si trova esattamente al lato opposto rispetto all'aggressivo speculatore di borsa, che solitamente tratta di corse al rialzo o al ribasso e di "valori a breve termine". Il diplomatico infatti acquista o consiglia di acquistare dei titoli con il fine di conservarli e di ricavarne dei dividendi; «Jamais il n'aurait acheté des valeurs "à terme", c'est-à-dire, en payant seulement une partie de ce que valaient ces titres afin de les revendre peu après à un prix plus élevé». Cosa che invece scopriremo essere solito fare lo stesso "Marcel", oltre allo stesso Proust.[556] Infatti, «quand on a acheté ainsi "à terme", si les titres baissent de

[554] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., pp. 445 – 446.
[555] Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 211.
[556] «Ainsi, par exemple, un soir une lettre de mon coulissier rouvrit un instant pour moi les portes de la prison où Albertine était en moi vivante, mais si loin, si profondément qu'elle me restait inaccessible. Depuis sa mort je ne m'étais plus occupé des spéculations que j'avais faites afin d'avoir plus d'argent pour elle. Or le temps avait passé; de grandes sagesses de l'époque précédente étaient démenties par celle-ci, comme il était arrivé autrefois de M. Thiers disant que les chemins de fer ne pourraient jamais réussir. Les titres dont M. de Norpois nous avait dit : « Leur revenu n'est pas très élevé sans doute, mais du moins le capital ne sera jamais déprécié », étaient le plus souvent ceux qui avaient le plus baissé. Rien que pour les consolidés Anglais et les Raffineries Says, il me fallait payer aux coulissiers des différences si considérables, en même temps que des intérêts et de reports que sur un coup de tête je me décidai à tout vendre et me trouvai ne plus posséder que le cinquième à peine de ce que j'avais hérité de ma grand-mère et que

valeur à la Bourse, au lieu de monter, alors on est obligé de payer des "différences", des "intérêts et des reports».[557] Per il diplomatico la borsa rappresenta qualcosa di più di un semplice mercato di scambio, tanto che, come ci ricorda il narratore questi gli riserva un vero e proprio valore «ésthétique». E poco importa se in realtà, alla fine , i consigli del marchese si riveleranno catastrofici per gli affari del giovane;[558] la sua figura rimarrà sempre l'emblema della cautela e della granitica stabilità che, come abbiamo visto, la sua classe sociale da sempre ha rappresentato.

Chi invece incarna il tipo dello speculatore spregiudicato è l'ebreo Bloch. L'*ancien camarade* del narratore, rappresenta all'interno della *Recherche* l'esatto opposto dei valori nobiliari di tipo cavalleresco di cui abbiamo trattato nel capitolo precedente. Imboscato durante la guerra (a differenza di Saint-Loup che vi morirà eroicamente), spesso descritto come *lâche* e *méprisable*, il giovane ebreo riuscirà tuttavia a ottenere un discreto successo e a scalare la piramide sociale fino a penetrare nel salotto parigino più prestigioso: quello dei Guermantes.
In un passo preso dal Cahier 57, proprio attraverso una metafora borsistica, Proust ne modella la figura in questi termini:

> […]lui aussi commençait à être à la mode, car (bien que l'avènement des gens obscurs nous échappe car une fois qu'ils sont arrivés et font pour nous partie du «monde» nous ne songeons pas d'où ils sont partis) il en est de ~~bien~~ la plupart des gens comme des ~~petites~~ valeurs de bourse. Il y en a bien peu, et même de la plus mauvaise qualité qui[,] pour une raison particulière qui empêche de voir la loi générale[,] n'ait son heure et ne soit entraîné dans un mouvement hausse.[559]

All'interno del *monde*, e in un senso più ampio all'interno della società stessa, le persone sono azioni viventi che, influenzate dai corsi e ricorsi storici o più semplicemente mondani, salgono e scendono a seconda che un certo loro valore cresca o diminuisca. È ciò che abbiamo visto

---

j'avais encore du vivant d'Albertine». *Ibid*., pp. 218-219. L'episodio ha scuramente molto di autobiografico. Il narratore manifesta infatti la stessa incompetenza e avventatezza finanziaria di Proust.
[557] Philip Kolb, *Cit.*, p. 179.
[558] Vedi nota p.
[559] Citato da Yuji Murakami, *La Grande Guerre des Bloch: Bourse, cultes, généalogie* in *Bulletin d'informations proustiennes* n° 45, Paris, 2015, p. 127.

accadere a Swann ma che coinvolge anche altri personaggi. Mme de Villeparisis, ad esempio, in diversi episodi viene rappresentata come una nobile decaduta. La sua posizione, e quindi il suo antico valore garantitole dal titolo sono quindi in piena discesa. Infatti, a causa delle stravaganze e condotte inappropriate la zia di Robert ha subito un vero e proprio declassamento. La parte più pregiata dell'alta aristocrazia parigina evita quindi i suoi inviti, a eccezione della nipote, la duchessa di Guermantes, che per obblighi famigliari è costretta comunque a farle visita. In un passo del *côté de Guermantes* il narratore illustra in maniera impeccabile questo meccanismo legato allo snobismo dei salotti, per il quale il sistema degli appuntamenti mondani, e la qualità degli invitati, diventano un vero e proprio metro di valutazione, quello che in termini finanziari verrebbe oggi chiamato *ranking*:

> «J'avais vu à Balbec Mme de Villeparisis enfermée entre ses gens et ne jetant pas un coup d'œil sur les personnes assises dans le hall de l'hôtel. Mais j'avais eu le pressentiment que cette abstention n'était pas de l'indifférence, et il paraît qu'elle ne s'y était pas toujours cantonnée. Elle se toquait de connaître tel ou tel individu qui n'avait aucun titre à être reçu chez elle, parfois parce qu'elle l'avait trouvé beau, ou seulement parce qu'on lui avait dit qu'il était amusant, ou qu'il lui avait semblé différent des gens qu'elle connaissait, lesquels, à cette époque où elle ne les appréciait pas encore parce qu'elle croyait qu'ils ne la lâcheraient jamais, appartenaient tous au plus pur faubourg Saint-Germain. Ce bohème, ce petit bourgeois qu'elle avait distingué, elle était obligée de lui adresser ses invitations, dont il ne pouvait pas apprécier la valeur, avec une insistance qui la dépréciait peu à peu aux yeux des snobs habitués à coter un salon d'après les gens que la maîtresse de maison exclut plutôt que d'après ceux qu'elle reçoit. Certes, si à un moment donné de sa jeunesse, Mme de Villeparisis, blasée sur la satisfaction d'appartenir à la fine fleur de l'aristocratie, s'était en quelque sorte amusée à scandaliser les gens parmi lesquels elle vivait, à défaire délibérément sa situation, elle s'était mise à attacher de l'importance à cette situation après qu'elle l'eut perdue».[560]

In questi spazi così particolari quali sono i salotti aristocratici, l'esclusivismo è l'elemento chiave capace di dare o togliere valore al luogo e alla persona che lo gestisce e rappresenta. Si tratta infatti di mondi chiusi proprio come l'universo intimo di Combray. Esattamente come accade per gli oggetti rari e più desiderati (rammentiamo la legge economica della domanda e

[560] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 484.

dell'offerta), il valore sembra essere stabilito perciò dalla difficile accessibilità, che fa quindi crescere o *déprécier* l'oggetto della valutazione. La marchesa esattamente come certi titoli di borsa ha subito nella sua vita una forte oscillazione. Immessa sul mercato con un valore estremamente alto (il valore Guermantes) ha poi cominciato a scendere rovinosamente a causa delle sue eccentricità e degli inviti sbagliati, per poi cercare di stabilizzare la sua posizione e poter infine sperare in una risalita, attirando nel suo palazzo quelle persone che un tempo aveva lei stessa disprezzato e deprezzato. Allo stesso tempo però, le attenzioni che la marchesa può riserva a un borghesotto qualsiasi (quindi di basso indice mondano) fanno sì che quest'ultimo possa elevare a sua volta la propria posizione e quindi il proprio valore. Si tratta dello stesso sistema con cui il narratore scala la scena mondana parigina, attraverso l'amicizia con Saint-Loup e l'ingresso nel salotto di Mme de Guermantes. Ma tutto questo non va ridotto meramente a una questione di esclusività oggettiva fondata sulla rarità. Il caso del successo mondano di "Marcel" e di altri personaggi è infatti legato anche a almeno altri due elementi chiavi, ossia il caso e il capriccio soggettivo di chi decide di aprirgli le porte del suo *salon*. Nella *Recherche* assistiamo a una sorta di grande metafora della vita sociale vista come una sorta di mercato umano. La mercificazione del nome, dei titoli e come vedremo anche del corpo, assume nel testo un importanza fondamentale collegando strettamente l'economia alle passioni e all'espressione più vigorosa dell'io profondo: il desiderio.

Ciò che questo meccanismo inoltre mette in mostra è un processo ancora più complesso e generale di astrazione che agisce sempre a riguardo della nozione di valore. Appare infatti chiaro che ci troviamo di fronte a una rivoluzione della concezione economica, che passa dall'essere legata a concetti più rigidi e stabilmente rilevabili, fondati su elementi valutativi fissi e riconducibili a quello che precedentemente abbiamo chiamato con il termine di *étalon*, a qualcosa di più mutevole e difficilmente classificabile, come può essere il gusto e il piacere personale, ossia la soggettività. Infatti, per completezza, dobbiamo sottolineare che quello che agisce a livello della valutazione di mercato non è più solamente il carattere oggettivo della difficile reperibilità del bene in oggetto, o quello che Marx e gli economisti classici avevano identificato con il rapporto valore-lavoro (più ore di lavoro sono state impiegate nel produrlo e più il bene avrà valore), ma qualcosa di estremamente volatile e relativo che si fonda meramente sul giudizio soggettivo di chi guarda e desidera. Le fluttuazioni di valore a cui sia i titoli finanziari che le persone sono soggette hanno infatti perso quasi ogni legame oggettivo con la realtà e si realizzano forse esclusivamente a livello intimo, influenzate dai capricci del desiderio e della sua intensità. Oramai è infatti l'intensità desiderante del consumatore a

stabilire il valore dell'oggetto o del soggetto in questione. Questa è la realtà rivoluzionaria che il tema speculativo e quello borsistico in generale mettono in evidenza. Su questo aspetto fondamentale tornerò ancora più avanti, ma questa premessa è necessaria per chiarire il funzionamento e l'importanza di questi elementi all'interno dell'opera proustiana e non solo.

Tornando ai nostri personaggi possiamo notare che non è casuale che proprio due soggetti così lontani tra loro come l'ebreo e la vecchia nobildonna, siano a loro volta anche molto legati al mondo della borsa e del mercato finanziario. Nel caso di Bloch ad esempio, all'ascesa sociale che potremmo definire come un *rialzo* inaspettato, fa eco la passione, tipicamente ebraica, per le speculazioni borsistiche:

> Bloch qui, comme tous les gens qui tiennent de près à la Bourse, accueillait avec une facilité particulière les nouvelles sensationnelles, ajouta : « On dit même beaucoup qu'il est mort. » À la Bourse tout souverain malade, que ce soit Edouard VII ou Guillaume II, est mort, toute ville sur le point d'être assiégée est prise. « On ne le cache, ajouta Bloch, que pour ne pas déprimer l'opinion chez les Boches. Mais il est mort dans la nuit d'hier. Mon père le tient d'une source de tout premier ordre. » Les sources de tout premier ordre étaient les seules dont tînt compte M. Bloch le père, alors que, par la chance qu'il avait, grâce à de « hautes relations », d'être en communication avec elles, il en recevait la nouvelle encore secrète que l'Extérieure allait monter ou la de Beers fléchir. D'ailleurs, si à ce moment précis se produisait une hausse sur la de Beers, ou des « offres » sur l'Extérieure, si le marché de la première était « ferme » et « actif », celui de la seconde « hésitant », « faible », et qu'on s'y tînt « sur la réserve », la source de premier ordre n'en restait pas moins une source de premier ordre. Aussi Bloch nous annonça-t-il la mort du Kaiser d'un air mystérieux et important, mais aussi rageur.[561]

Proust tende a fare dell'amico del narratore una sorta di Shylock moderno. Oltre al tipo dello speculatore Bloch rappresenta infatti anche il tipo dell'ebreo meschino e opportunista.[562] A consolidare questa immagine contribuisce inoltre la stravagante famiglia del *juif*, qui rievocata dalla figura grottesca del padre, e più avanti dalle sorelle, sulle quali aleggia oltre che il drappo

[561] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., pp. 318 – 319.

[562] Per un approfondimento sulla figura dell'ebreo e sull'antisemitismo in Proust si rimanda a: Henri Raczymow, *Proust et la judéité: les destins croisés de Swann e Bloch* in *Ruse et déni*, PUF, 2011, pp. 65 – 95 ; Alessandro Piperno, *Proust antiebreo*, Franco Angeli Editore, Milano, 2000,; Stéphane Chaudier, *Proust et l'antisémitisme* in *Revue Internationale des Livres et des Idées*, mars-avril 2008, pp. 43 – 46, e Hans Mayer, *I diversi*, Garzanti, Milano, 1977, pp. 380 – 391.

con la stella di David anche lo stendardo di Gomorra. Il giovane ebreo è un personaggio estremamente legato al denaro,[563] la cui febbre speculativa non si ferma nemmeno davanti alla morte di un uomo; morte che viene quindi vissuta con distacco, come un mero fatto storico, reso interessante solo perché capace di influire sull'andamento dei mercati. La notizia della presunta scomparsa di Guglielmo II in questo contesto sembra inoltre richiamare ancora una volta l'attenzione sulle trasformazioni apportate dal Tempo e sulla decadenza della classe aristocratica, i cui solidi valori cavallereschi sono stati completamente sopraffatti dai precetti più vili e prosaici del mercato e dell'interesse speculativo.

Analizzando questo pezzo, così come i precedenti, possiamo notare inoltre che, attraverso la citazione puntuale di aziende, azioni e fatti di cronaca economica di grande rilevanza, l'autore dona "una patina di realtà" al suo dipinto, ricreando «le climat d'une époque» e fissando «dans l'esprit du lecteur la mémoire d'un tableau historique».[564] Ma l'importanza degli elementi legati al mondo economico-finanziario non può essere ridotta a questo mero «principe de réalité».[565] Proust prende infatti anche una posizione in qualche modo morale, rappresentando sotto una certa ottica questi meccanismi. La sorte del povero Saniette, le parole e i gesti di Bloch e della sua famiglia, così come le dinamiche assurde della vita mondana, alle quali vanno ad aggiungersi poi le osservazioni ironiche a cui talvolta si lascia andare il narratore, non possono infatti non suscitare nel lettore un sentimento di condanna.

In un altro episodio che è situato durante gli anni del conflitto mondiale, il narratore con la sua pungente ironia denuncia il fatto che, anche con l'instabilità generalizzata venutasi a creare con la guerra, non sembra che l'ottica speculativa e i meccanismi del mercato siano stati scardinati nelle loro fondamenta. Se infatti allo scoppio delle ostilità «les hommes de la Bourse achetaient sans arrêter des diamants», (oggetti simbolo di quell'aristocrazia di cui ornavano le teste coronate) ciò non avveniva « pour leurs femmes mais parce qu'ayant perdu toute confiance dans le crédit d'aucun peuple». Così facendo infatti, questi speculatori cercano di rifugiarsi in

[563] Durante il pranzo dai Guermantes, ricordando la serata a casa di Mme de Villeparisis, il narratore racconta un divertente aneddoto che contribuisce a consolidare l'immagine dell'ebreo ossessionato dal denaro riferita a Bloch: «Mme de Villeparisis avait présenté Bloch à Mme Alphonse de Rothschild, mais mon camarade n'avait pas entendu le nom et, croyant avoir affaire à une vieille Anglaise un peu folle, […] quand Mme de Villeparisis, la présentant à quelqu'un d'autre, avait prononcé, très distinctement cette fois : « la baronne Alphonse de Rothschild ». Alors étaient entrées subitement dans les artères de Bloch et d'un seul coup tant d'idées de millions et de prestige, lesquelles eussent dû être prudemment subdivisées, qu'il avait eu comme un coup au cœur, un transport au cerveau et s'était écrié en présence de l'aimable vieille dame : « Si j'avais su ! » exclamation dont la stupidité l'avait empêché de dormir pendant huit jours». Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit ., pp. 795 – 796.

[564] Stéphane Chaudier, *Cit*., p. 83.

[565] *Ibid*., p. 84.

«cette richesse palpable» e sicura, simbolo di un passato economico oramai sempre più lontano, ma chiaramente utile in momenti di crisi. Tuttavia questo gesto, invece che far saltare il sistema degli scambi finanziari, rimane intrappolato a sua volta nel meccanismo del mercato, che vede quindi «monter la de Beers de mille francs» ad azione.[566] Qualsiasi iniziativa economica oramai è parte di qualcosa che esula i confini nazionali e di settore. A ogni azione in un certo campo la borsa reagisce in un determinato modo, e ciò anche se gli attori in campo cercano di sfuggire alle sue dinamiche.

Episodi come questo non possono non rappresentare una presa di posizione nei confronti di un tema tanto importante quanto d'attualità all'epoca in cui Proust scrive, e in cui la *Bourse* è oramai diventata una vera e propria istituzione. Il nuovo sistema di valori dominato dal mercato internazionale assume quindi le sembianze di una ragnatela che congiunge e intrappola anche gli elementi apparentemente più distanti; e da questo sistema, da questa ragnatela, oramai non è più possibile uscire. Il narratore, benchè per alcuni versi affascinato, non ha infatti alcuna stima per «l'homme qui rédige des rapports, aligne des chiffre, répond à des lettres d'affaire [et] suit les cours de la bourse».[567] Per lui, questi esseri sembrano appartenere a un altro mondo, forse il mondo dell'occulto, come ci ricorda quando a Balbec osserva le « deux horribles caissières, occupées à des calculs sans fin, [qui] semblaient deux magiciennes occupées à prévoir par des calculs astrologiques les bouleversements qui pouvaient parfois se produire dans cette voûte céleste conçue selon la science du moyen âge».[568]

Appare chiaro quindi ciò che l'ironia e la satira dell'autore cercano di mostrare a ogni occasione quando si tratta di calcoli e di titoli speculativi. Infatti se è vero che «Proust trouvait particulierèment passionant de suivre les répercussions de l'actualité nationale et de la politique internationale sur les courses de la Bourse»[569] allo stesso modo non è possibile ricondurre questa complessa rappresentazione finanziaria a una mera passione personale, anche perché non va dimenticato che lo stesso autore ha fatto della lotta *Contre Sainte-Beuve* e contro gli errori di un interpretazione strettamente autobiografica, le fondamenta più antiche della sua cattedrale romanzesca.

---

[566] *Ibid*., pp. 432 – 433. La *de Beers Consolidate mines* è una società mineraria sudafricana nata nel 1888 operante nel campo dell'estrazione dei diamanti. Proust se ne interessa già prima della *Recherche*, mettendola al centro dei suoi *Pastiches* con *l'affaire Lemoine*, truffa orchestrata tra il 1908 e il 1909 proprio ai danni del presidente della de Beers, e raccontata nei testi alla maniera di autori quali Saint-Simon, Balzac, Renan, Flaubert, Michelet, Réginer, Faguet, Sainte-Beuve e i Goncourt.

[567] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 423. Citato anche da Stéphane Chaudier, *Cit*., p. 84.

[568] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 168.

[569] Luc Fraisse, *Cit*., p. 310

La metafora del *Cahier 57* e le riflessioni sull'equivalenza in ambito mondano tra valore delle persone e valore azionario ci conduce, a questo punto, verso un'altra relazione strettamente collegata a quest'ultima, ossia quella tra il titolo nobiliare e il titolo di borsa. Come accennato, all'interno dei salotti, alle discussioni sulle genealogie e sui titoli aristocratici non di rado si possono sostituire o intrecciare quelle sugli investimenti e sui titoli di borsa. Ed è proprio in questo ambiente che prende forma la duplicità semantica della parola *titre*. Il narratore ne dà una prima rappresentazione quando fa conoscenza con la principessa di Parma, donna «issue de la race la plus noble et possédant la plus grande fortune du monde». La principessa è infatti ciò che di più titolato si possa avere in termini di quarti di nobiltà ma, allo stesso tempo, in lei i titoli aristocratici si mescolano in maniera inestricabile con quelli azionari:

> Son amabilité tenait à deux causes. L'une, générale, était l'éducation que cette fille de souverains avait reçue. Sa mère (non seulement alliée à toutes les familles royales de l'Europe, mais encore – contraste avec la maison ducale de Parme – plus riche qu'aucune princesse régnante) lui avait, dès son âge le plus tendre, inculqué les préceptes orgueilleusement humbles d'un snobisme évangélique ; et maintenant chaque trait du visage de la fille, la courbe de ses épaules, les mouvements de ses bras semblaient répéter : « Rappelle-toi que si Dieu t'a fait naître sur les marches d'un trône, tu ne dois pas en profiter pour mépriser ceux à qui la divine Providence a voulu (qu'elle en soit louée !) que tu fusses supérieure par la naissance et par les richesses. Au contraire, sois bonne pour les petits. Tes aïeux étaient princes de Clèves et de Juliers dès 647 ; Dieu a voulu dans sa bonté que tu possédasses presque toutes les actions du canal de Suez et trois fois autant de Royal Dutch qu'Edmond de Rothschild ; ta filiation en ligne directe est établie par les généalogistes depuis l'an 63 de l'ère chrétienne ; tu as pour belles-sœurs deux impératrices. Aussi n'aie jamais l'air en parlant de te rappeler de si grands privilèges, non qu'ils soient précaires (car on ne peut rien changer à l'ancienneté de la race et on aura toujours besoin de pétrole), mais il est inutile d'enseigner que tu es mieux née que quiconque et que tes placements sont de premier ordre, puisque tout le monde le sait.[570]

Nelle parole della madre della donna, che cerca di imprimere nella figlia i religiosi precetti dello snobismo più intransigente, il campo finanziario e quello genealogico sono indissolubilmente legati, quasi a raffigurare una sorta di *unicum*. I *titres* di principe di Clèves e

[570] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 720

di Juliers appartenuti ai suoi antenati, confluiscono nella ragazza assieme ai *titres* azionari del canale di Suez e della Royal Dutch che ha avuto la fortuna di ereditare. E attraverso questa unione il mondo del passato e della Storia (che parte da «l'an 63 de l'ère chrétienne»), si collega con quello del presente e del futuro, che è e sarà dominato dall'importanza strategica ed economica del «*pétrole*». Ma oltre a questi due spazi temporali, nella rappresentazione della principessa si fondono anche due universi socialmente molto importanti: quello aristocratico e quello economico. La donna è infatti l'emblema dell'eccellenza di entrambi questi *coté* poiché tutti i suoi *titres*, nobiliari e azionari, sono in definitiva «de premier ordre».

Come sottolinea il narratore, i titoli aristocratici si comportano quindi esattamente come i titoli di borsa, oscillando a causa di una sorta di legge di mercato che passa così dall'essere applicata dall'ambito economico all'universo sociale:

> […] la valeur d'un titre de noblesse, aussi bien que de bourse, monte quand on le demande et baisse quand on l'offre. Tout ce qui nous semble impérissable tend à la destruction ; une situation mondaine, tout comme autre chose, n'est pas créée une fois pour toutes, mais, aussi bien que la puissance d'un empire, se reconstruit à chaque instant par une sorte de création perpétuellement continue, ce qui explique les anomalies apparentes de l'histoire mondaine ou politique au cours d'un demi-siècle. La création du monde n'a pas eu lieu au début, elle a lieu tous les jours.[571]

Proust torna ancora una volta sulla legge della domanda e dell'offerta che innesta nel meccanismo dei mutamenti della storia. Anche il mercato è quindi parte attiva nel vortice del tempo che tutto trasforma e tutto cambia, in una sorta di spirale della creazione infinita che l'autore cerca di riprodurre nel romanzo sia dal punto di vista stilistico che del contenuto.
Se le persone in generale sono azioni viventi scambiate all'interno del mercato sociale, a maggior ragione lo sono quelle persone che portano associato al loro nome ciò che viene definito un *titre*. Essere chiamati Marchese di Norpois o Duca di Guermantes è infatti l'emblema d'appartenenza a un mercato specifico: quello mondano. Un mercato dove i borghesi come Bloch o Bergotte possono entrare solamente *en passant*, non essendo *garantiti* dal valore

[571] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., pp. 247 – 248.

di un *nom* che rappresenta il valore della Storia, ma solo da meriti artistici o da un fascino particolare esercitato su chi in quel mercato ricopre un ruolo di autorità, di *garante*. Il loro è infatti un *valeur par défaut*, quindi soggetto a repentini cambiamenti, ossia un valore ad alta *volatilità*. Per questo motivo ogni volta che viene invitato un borghese in un salotto aristocratico, la padrona di casa appare nervosa, e timorosa mentre osserva attentamente per accertarsi che non vengano arrecate svalutazioni al suo dominio, come accade nel caso di Mme de Villeparisis. Il sistema socio-economico mondano, sebbene parte di un mercato più ampio, rappresenta infatti un qualcosa di estremamente caratteristico: è quello che potremmo definire un mercato di *nicchia*. Ma anche in questo mercato ristretto sembra oramai insediarsi sempre di più l'ombra del mercato globale, di quel mercato di origine borghese fondato sugli scambi economici e su dei *titres* che non hanno più un legame stretto con la storia, ma che possono vantarne uno forse più spendibile e oggigiorno più prestigioso: quello col dio denaro.[572] Questo tipo di mondanità rigidamente regolata è infatti una sorta di capitalismo finanziario estremo trasportato nell'ottica sociale. Come ricorda Charlus, oramai tutto è acquistabile con *l'argent*, persino i titoli nobiliari, altro elemento che li rende speculari agli omonimi di borsa.[573] L'equivalente generale per eccellenza è diventato quindi onnipresente e onnipotente, forse come mai prima. E il suo potere più grande sembra essere ancora una volta quello di unire più universi, esattamente come accade per il potere della metafora. In quest'ottica infatti la metafora borsistica assume quindi la fisionomia di una sorta di metafora della metafora, della rappresentazione di un sistema chiuso ma potenzialmente infinito di collegamenti inaspettati che formano così il tessuto del mondo.

Un divertente episodio che ha come protagonista Odette conferma ancora una volta l'unione oramai indissolubile di questi due universi. La moglie di Swann, a discapito di ciò che si può

[572] Anche la classe aristocratico-nobiliare, sotto una certa ottica, è un sistema globale in quanto storicamente non conosce confini geografici. La regina Victoria del Regno Unito (1819 – 1901) venne definita la "nonna d'Europa" in quanto i suoi figli e nipoti, unendosi con altri membri della più alta nobiltà europea, hanno dato vita ad un sistema di parentele che esula dai confini nazionali, esattamente come accade per il mercato contemporaneo.

[573] Rispondendo alle domande del narratore sulla Principessa di Iéna il barone ribatte con pungente ironia: «Ah! Monsieur vous faites allusion ici à un ordre de nomenclature où je n'ai rien à voir. […] Comme il n'existe pas de princesse de ce nom, j'ai supposé qu'il s'agissait d'une pauvresse couchant sous le pont d'Iéna et qui avait pris pittoresquement le titre de princesse d'Iéna […]. Mais non, il s'agissait d'une personne riche dont j'avais admiré à une exposition des meubles fort beaux et qui ont sur le nom du propriétaire la supériorité de ne pas être faux. Quant au prétendu duc de Guastalla, ce devait être l'agent de change de mon secrétaire, l'argent procure tant de choses». Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 852. L'episodio contiene anche in questo caso un elemento biografico: tra il 1908 e il 1910 Proust si rivolge a un agente di cambio di nome Gustave Guastalla, che sarà solo uno dei tanti agenti di cambio a lavorare per lo scrittore. Tra questi il più importante è sicuramente il lontano cugino Lionel Hauser delegato per la banca Warburg. Cfr. *Ibid*., p. 1819 e Luigi Ferdinando Dagnese, *Cit*.

pensare, sembra una buona intenditrice del sistema finanziario e in particolare borsistico, ma al contempo una pessima conoscitrice del mondo aristocratico. [574] A un pomeriggio dalla Contessa di Marsantes la donna è infatti protagonista di una serie di gaffes imbarazzanti riguardanti i *titres* nobiliari:

> En tous cas l'ignorance d'Odette en matière mondaine était telle que, si le nom de la princesse de Guermantes venait dans la conversation après celui de la duchesse, sa cousine : « Tiens, ceux-là sont princes, ils ont donc monté en grade, disait Odette. » Si quelqu'un disait : « le prince » en parlant du duc de Chartres, elle rectifiait : « Le duc, il est duc de Chartres et non prince. » Pour le duc d'Orléans, fils du comte de Paris : « C'est drôle, le fils est plus que le père », tout en ajoutant, comme elle était anglomane : « On s'y embrouille dans ces « Royalties » ; et à une personne qui lui demandait de quelle province étaient les Guermantes, elle répondit : « de l'Aisne ».[575]

L'ex *cocotte* nelle sue errate valutazioni dettate dall'ignoranza vede rialzi e ribassi inesistenti e nel concludere le sue osservazioniabbuiamo fa una battuta che sembrerebbe un vero e proprio lapsus freudiano da imputare tuttavia non a lei ma al suo creatore. Infatti, il termine *Royaltys* generalmente non viene riferito a delle personalità illustri della nobiltà, ma designa piuttosto delle regalie particolari, che nulla hanno oramai a che vedere con il mondo aristocratico. Sebbene il termine derivi dall'inglese *royal*, ossia reale, regio, in riferimento a un re, tuttavia oggigiorno la sua pertinenza è infatti puramente economica, e sta a indicare un diritto di godimento su un brevetto o una proprietà che, attraverso degli accordi finanziari, garantisce al possessore di tale diritto un compenso in denaro per il relativo sfruttamento. Le *Royaltys* nascono infatti nel campo dello sfruttamento minerario e petrolifero, campo che come abbiamo visto l'autore cita più volte attraverso il riferimento a titoli come le Royal Dutch e le de Beers.

[574] In un passo del primo volume della *Recherche* Swann si rammarica di essersi scordato di chiedere alcune spiegazioni all'amata: «[…] il avait oublié de demander à Odette si elle avait décidé la couleur dont elle voulait faire repeindre sa voiture, ou pour une certaine valeur de bourse, si c'était des actions ordinaires ou privilégiées qu'elle désirait acquérir (c'était très joli de lui montrer qu'il pouvait rester sans la voir, mais si après ça la peinture était à refaire ou si les actions ne donnaient pas de dividende, il serait bien avancé) […]». Marcel Proust, Du *côté de chez Swann*, cit., p. 301. Dalle riflessioni del personaggio si intuisce quindi che la *cocotte* non è estranea al mondo borsistico, ma addirittura sarebbe a conoscenza della differenza tra azioni ordinarie e azioni privilegiate. Queste ultime infatti si definiscono privilegiate in quanto garantiscono al possessore diversi vantaggi che le azioni ordinarie non offrono, come ad esempio il pagamento di utili aggiuntivi, una prelazione sulla distribuzione dei dividendi o, in caso di liquidazione aziendale, la restituzione del residuo d'impresa prima degli azionisti ordinari.

[575] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 510.

Il gioco di parole che Odette mette in campo con la sua *gaffe* è quindi un accostamento frutto di una logica ben ponderata che l'autore utilizza per sottolineare un concetto e stimolare la riflessione del lettore attraverso il potere dell'ironia. Insomma, con la sua uscita spiritosa la *cocotte* non fa altro che ribadire l'unione oramai indissolubile che si è venuta a creare tra universo economico e ambiente aristocratico, oltre che sottintendere la subalternità delle regalie di un tempo alle nuove.
Episodi come questi che abbiamo visto contribuiscono quindi a fare della *Recherche* il simbolo della santa alleanza tra il capitalismo finanziario e l'alta aristocrazia.
Ma l'alleanza fra nobiltà e finanza non è però l'unica di cui il romanzo proustiano illustra le dinamiche e profila una storia. Fin dal primo contatto con il mondo finanziario rappresentato dai consigli chiesti dal padre del narratore al diplomatico, Proust coglie l'occasione per suggerire un'altra relazione molto importante, quella apparentemente sottile che collega arte e economia; e ancora una volta, il legame è messo in evidenza utilizzando lo strumento metaforico.

Il potere del mercato cattura infatti ogni elemento della vita umana, comprese le arti e in particolare la letteratura. Mentre il giovane "Marcel" assiste al dialogo tra i due adulti a un certo punto spiega:

> Pour certaines valeurs anciennes au contraire, mon père ne se rappelant plus exactement les noms, faciles à confondre avec ceux d'actions similaires, ouvrit un tiroir et montra les titres eux-mêmes à l'Ambassadeur. Leur vue me charma ; ils étaient enjolivés de flèches de cathédrales et de figures allégoriques comme certaines vieilles publications romantiques que j'avais feuilletées autrefois. Tout ce qui est d'un même temps se ressemble ; les artistes qui illustrent les poèmes d'une époque sont les mêmes que font travailler pour elles les Sociétés financières. Et rien ne fait mieux penser à certaines livraisons de Notre-Dame de Paris et d'œuvres de Gérard de Nerval, telles qu'elle s'étaient accrochées à la devanture de l'épicerie de Combray, que, dans son encadrement rectangulaire et fleuri que supportaient des divinités fluviales, une action nominative de la Compagnie des Eaux.[576]

[576] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 446.

Se per Norpois la borsa ha un valore estetico, quel valore estetico tuttavia sembra concretizzarsi veramente solo nelle immagini create dalle riflessioni del narratore. Attraverso le sue parole l'inaspettata simbiosi tra arte e finanza viene infatti svelata agli occhi del lettore in tutta la sua semplicità dirompente. All'interno della società di mercato tutto può essere ricondotto al mondo del denaro che diventa il *fil rouge* che collega le cose e gli ambienti più disparati. Ma è tramite quello strumento di conoscenza che è la metafora che questo legame, a prima vista celato, diventa il centro di una profonda riflessione che illumina la modernità e il reale di una luce completamente nuova. Così veniamo a conoscenza che un titolo della Compagnia delle Acque è in realtà segretamente legato a un romanzo di Victor Hugo o di Nerval, attraverso il potere delle arti figurative, della moneta e del mercato degli scambi. E questo legame si realizza su quel piano omogeneo che è la dimensione di un'epoca o, per meglio dire, la dimensione del tempo. Ma questa metafora non è tuttavia l'unico *trait d'union* che mostra le analogie e le simbiosi tra il mondo artistico e quello economico. Speculari alle considerazioni espresse nella righe riguardante l'ascesa sociale di Bloch troviamo infatti, nel mezzo di *Sodome et Gomorrhe*, una metafora che riporta direttamente la figura dell'artista al mondo della Borsa e dei titoli azionari:

> Comme à la Bourse, quand un mouvement de hausse se produit, tout un compartiment de valeurs en profitent, un certain nombre d'auteurs dédaignés bénéficiaient de la réaction, soit parce qu'ils ne méritaient pas ce dédain, soit simplement – ce qui permettait de dire une nouveauté en les prônant – parce qu'ils l'avaient encouru.[577]

Ancora una volta Proust ci mette di fronte a un'antropomorfizzazione del mercato per la quale non è un titolo a subire rialzi ma una persona, o meglio una categoria di persone. Esattamente come abbiamo visto accadere prendendo ad esempio il caso di Bloch un uomo, o nel dettaglio un artista, può infatti godere di un rialzo inaspettato di considerazioni, cosa che naturalmente farà salire le sue quotazioni mondane e quindi anche quelle delle sue opere. Questo procedimento è dunque strettamente legato all'attività dei *salons*, e al ruolo ricoperto dall'aristocrazia in quel periodo. La nobiltà infatti «serait cette classe qui fait accéder les œuvres d'autrui au rang de grands exemples», ribadendo quindi il suo potere di «médiatrice», e

[577] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 210.

ricordandoci che la mediazione è la base del desiderio e del mercato.[578] Si tratta di una dinamica che, ad esempio, tutti noi oggigiorno riconosciamo, in termini in parte differenti, nel mondo della pittura, del design e della moda: Dinamica che, per quanto riguarda le opere d'arte, spesso raggiunge il suo apice, quello che in borsa sarebbe definito il picco di rialzo, con la morte dell'autore.[579] Non è infatti un caso che Proust rappresenti la morte di Bergotte attraverso una metafora in cui i suoi libri «disposés trois par trois, […] comme des anges aux ailes épolyées» sembrano vegliare, nelle «vitrines éclairées» delle librerie, il corpo esanime dell'autore, quasi «a symbole de sa résurrection».[580] Quei libri sono infatti sia il simbolo artistico imperituro del suo pensiero e della sua creatività, sia il simbolo del valore economico che quel pensiero e quella creatività rappresentano. L'opera di Bergotte, benché opera astratta e appartenente al dominio superiore delle arti è pur sempre merce, e in quanto merce non può che vegliare il corpo del suo creatore dalle vetrine di una libreria, ossia da un negozio; e lo fa nel momento in cui la sua richiesta di mercato è la più alta di sempre.

Emergono quindi già da pochi semplici mutamenti di prospettiva legati principalmente a due termini, degli aspetti che ci permettono di capire quanto mondi apparentemente così diversi e distanti tra loro siano invece uniti da una sorta di ragnatela globale.
Il mondo dell'aristocrazia e quello della finanza, quello letterario e quello economico, attraverso la forza della metafora ci rivelano i loro rapporti di stretta dipendenza sia dal punto di vista diacronico che sincronico. Ma la strada verso la comprensione della dimensione economica dell'opera di Proust richiede ancora una tappa fondamentale, quella che ci condurrà, attraverso le porte del regno dell'amore e della gelosia, a scoprire il potere delle dinamiche del desiderio più travolgente, che sono in realtà il vero motore di questo sistema.

Per Liotard «la Bourse n'est pas alors un meilleur investissement ; elle n'est pas un investissement du tout, elle est un terrain de guerre et de conquête par achat et vente». [581] L'immagine borsistica che abbiamo visto emergere dall'opera di Proust sotto molti aspetti non si discosta molto da questa prospettiva. Che si tratti di mercato mondano o di mercato finanziario, le dinamiche che governano la scena prevedono aggressività, violenza, sacrificio e

[578] Jacques Dubois, *cit*., p. 46.
[579] Benché non fosse un collezionista come il suo Swann, Proust si interessava molto all'arte e alla pittura, come dimostrato da diversi passi della *Recherche*, dalle prefazioni ai due libri di Ruskin (*La Bible d'Amiens* e *Sésame et les lys*) e dal celebre saggio *Portraits de peintres*, apparso per la prima volta su *Le Gaulois* del 21 giugno 1895.
[580] Marcel Proust, *La Prisonnière*, *cit*., p. 693.
[581] Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Éditions de Minuit, Paris, 1974, p. 271.

anche morte. Non ci stupisce quindi leggere in una lettera di Marcel a Lionel Hauser una curiosa metafora che sovrappone agilmente mondo finanziario e mondo bellico: l'agente di borsa, con le sue strategie vincenti capaci di strappare ogni giorno sempre più monete «a un implacabile nemico» sarebbe infatti come il generale Aleksej Brusilov, comandante dell'offensiva russa, che giorno dopo giorno sottrae terreno all'esercito tedesco.[582] Riferendosi ancora una volta a un episodio di cronaca contemporanea lo scrittore ribadisce quindi che in Borsa così come in battaglia esistono solo due categorie di protagonisti, ossia i vincitori e i vinti, i Saniette e i Norpois; e in entrambi i casi l'astuzia e l'*hasard* sono gli elementi principali su cui si decreta la sconfitta dell'uno e la vittoria dell'altro. Attraverso delle armi non convenzionali quali il patrimonio, il sapere e soprattutto la moneta che vi ha corso (i titoli azionari) la distruzione di una guerra silenziosa, come quella vissuta da Proust nella Parigi notturna e desolata, si abbatte sugli individui e sul mondo mietendo vittime e mutilando ricchezze. I titoli che come proiettili vengono scambiati nel mercato sono infatti una «monnaie très sophistiquée dont on y fait négoce ne s'y emploie pas à produire, mais à prendre [ou perdre]»;[583] e sono quindi un'arma di conquista, di razzia e di distruzione. La perdita finanziaria, così come, il gioco d'azzardo e la guerra ci riconducono inoltre, all'ottica di Bataille della spesa improduttiva che, scagliandosi contro la logica capitalistica della produzione in funzione dell'utile, denuncia le dinamiche corrotte di un'intera società. Ma quest'ottica guerresca, dove si vince o si muore, dove non si produce ma si depreda o dilapida, nella *Recherche* è spesso ricollegabile a un elemento di base: il desiderio. Il regno dell'amore e della gelosia, di cui il desiderio è l'essenza inconfessabile, rappresenta un terreno di battaglia dove vengono contesi favori e attenzioni, e dove soprattutto si sacrificano posizioni sociali e ricchezze. Si tratta infatti di un mondo dove le dinamiche del possesso e della perdita governate dal potere del denaro e del corpo lacerano il tessuto della narrazione mostrando ancora una volta tutte le contraddizioni e perversioni di quella società del benessere che l'autore ha voluto rappresentare in tutte le sue sfaccettature. Ma per addentrarsi in questa dimensione è necessario passare dal dominio dell'economia tradizionale a quello di un'economia più peculiare e che possiamo definire come *Economia Libidinale*.

[582] La lettera è citata in Luigi Ferdinando Dagnese, *Cit*., p. 100.
[583] Jean-François Lyotard, *Cit*., p. 271.

III. Economia Libidinale

3.1. Dinamiche del desiderio

Verso la fine delle *Jeunes filles en fleurs* il narratore, riflettendo sulla figura di Albertine, ci dice:

> Au fur et à mesure que je me rapprochais de la jeune fille, et la connaissais davantage, cette connaissance se faisait par soustraction, chaque partie d'imagination et de désir étant remplacée par une notion qui valait infiniment moins, notion à laquelle il est vrai que venait s'ajouter une sorte d'équivalent, dans le domaine de la vie, de ce que les Sociétés financières donnent après le remboursement de l'action primitive, et qu'elles appellent action de jouissance.[584]

Il rapporto di "Marcel" con la capobanda delle *jeune filles* di Balbec non è ancora sbocciato che il giovane si accorge di uno strano fenomeno. Mano a mano che la ragazza si svela ai suoi occhi, la sua figura invece che arricchirsi si svuota, perdendo di fascino e quindi di valore a ogni nuovo aspetto rivelato. Al narratore sembra dunque che l'avvicinarsi all'oggetto del suo desiderio ancora in erba proceda per sottrazione piuttosto che per addizione. Ciò che infatti viene meno a ogni suo passo verso Albertine è il potere dell'immaginazione, quel potere che abbiamo visto agire già nei confronti del mondo dei Guermantes e in particolare con la figura della Duchessa. Di fronte alla perdita causata dalla sostituzione dell'immaginato con il reale, poco valgono tutti quegli elementi che sostituiscono la ricchezza della fantasia, e che appaiono quindi come delle *actions de jouissance*, ossia come un corrispettivo dato in risarcimento di una sorta di perdita di valore.[585] Si tratta in poche parole del primo passo verso la noia confortevole

[584] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 228.
[585] Le azioni di godimento sono delle azioni speciali che vengono offerte agli azionisti di una società quotata quando la stessa effettua, per un determinato motivo, una riduzione del capitale sociale.

e deprimente della routine, di uno spazio al contempo rassicurante e inappagante che si viene a creare con la ripetizione di gesti, parole e atmosfere spalmate lungo la via del quotidiano. La realtà oggettiva, la conoscenza che non è frutto dell'io profondo e della fantasia ma dell'esperienza, ci conduce infatti inevitabilmente verso la povertà, verso la miseria della *déception* che altro non è che una perdita di valore. In un passo della *Prisonnière* il narratore ritorna ancora una volta su questo punto ribadendo l'importanza della forza dell'immaginazione e lo scontro con la realtà:

> À chaque fois, une jeune fille ressemble si peu à ce qu'elle était la fois précédente (mettant en pièces dès que nous l'apercevons le souvenir que nous avions gardé et le désir que nous nous proposions), que la stabilité de nature que nous lui prêtons n'est que fictive et pour la commodité du langage. On nous a dit qu'une belle jeune fille est tendre, aimante, pleine des sentiments les plus délicats. Notre imagination le croit sur parole, et quand nous apparaît pour la première fois, sous la ceinture crespelée de ses cheveux blonds, le disque de sa figure rose, nous craignons presque que cette trop vertueuse sœur nous refroidisse par sa vertu même, ne puisse jamais être pour nous l'amante que nous avons souhaitée.[586]

Come già appurato, il desiderio che nasce dal potere immaginativo può essere distrutto dal contatto con il reale, ma allo stesso tempo questo sentimento può essere riacceso da un elemento esterno che si concretizza in due entità sotto diversi aspetti speculari: l'ostacolo e il mediatore. Quando un ostacolo si frappone tra chi desidera e l'oggetto del desidero, il desiderio esplode travolgendo ogni cosa sul suo cammino. Il narratore dopo aver perso ogni interesse per Albertine e aver quindi deciso di lasciarla immediatamente si ricrede quando capisce che la ragazza non è più a sua disposizione ma è scappata, oppure quando scopre la sua probabile appartenenza al mondo di Gomorra, mondo a lui precluso per definizione. L'ostacolo della distanza o dell'impossibilità di competere in amore con un essere del sesso opposto getta quindi "Marcel" nella disperazione, e di conseguenza nel fuoco riavvampato del desiderio. Un meccanismo molto simile, se non identico, si instaura anche quando tra la persona amata e l'amante si inserisce la figura del mediatore. Abbiamo in parte già scorto la presenza di questa entità nelle dinamiche che intercorrono tra i lavoratori *des pourboires,* e successivamente

[586] Marcel Proust, *La Prisonnière*, cit., p. 573.

all'interno dei salotti aristocratici. Per Girard il *desiderio secondo sé,* ossia il desiderio puro e originato dal nostro io profondo, è una mera illusione frutto di vanità. Nella *Recherche* infatti sembrerebbe che anche il narratore abbia intuito questa anomalia quando afferma che «le désir qui dirige nos actes descend vers eux, mais ne remonte pas à soi».[587] Alla base di ogni desiderio ci sarebbe difatti «la suggestion d'un tiers» che assurge alla posizione di modello e spesso anche di rivale. Questo terzo elemento che si pone a metà tra il desiderante e il desiderato prende quindi il nome di «médiateur». E poco importa che questa figura sia reale o meno, anzi, il più delle volte è assente nella realtà, ma assolutamente presente nella mente di chi sogna e desidera; si parla in questo caso di «médiateur imaginaire». Ma se il mediatore può essere immaginario, la mediazione in ogni caso non lo è mai. I suoi effetti sono infatti sempre presenti, resi reali proprio dall'immaginazione dell'eroe che desidera.[588] Solo il fatto che il mediatore possa desiderare un certo oggetto o una persona genera automaticamente un desiderio identico nel soggetto che prende questo soggetto a modello. In tale dinamica infatti si possono distinguere due tipi di mediazione: la *mediazione esterna*, dove la figura del mediatore è lontana, irraggiungibile e difficilmente pensabile come rivale, e *la mediazione interna*, dove quest'ultimo è sullo stesso piano e quindi più vicino al soggetto desiderante, che comincia allora a percepirlo come un nemico. La mediazione interna genera infatti un'esplosione di energie che sfocia in aggressività e in conflitto, ed è inoltre il motore primario della gelosia ossia del folle desiderio di possesso totalizzante che l'amante oppone alla minaccia del rivale.

La prospettiva del conflitto generata dall'energia desiderante ci riconduce all'ottica di Bataille secondo cui le energie in eccesso che stanno alla base della natura e quindi anche della vita umana rappresentano la forza primordiale che condiziona il nostro mondo. Questa prospettiva ci permette quindi di capire come l'elemento desiderio sia un polo fondamentale sotto diversi aspetti. Il surplus, «l'excès se manifeste dans la mesure où la violence l'emporte sur la raison».[589] Il sentimento nato dal desiderio infatti non fa altro che "sottometter la ragione al talento", ossia all'istinto incontrollato che spesso arriva al conflitto e porta infine alla perdizione e alla morte. In questo l'amore, la guerra e anche la follia speculativa, sono dunque estremamente simili se non sovrapponibili. In tutti questi casi un eccesso violento di sentimenti, di energie, porta l'uomo verso l'abisso della distruzione. Non è casuale quindi che l'ultima

[587] Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 48.
[588] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, cit., pp. 16-17.
[589] George Bataille, L'*érotisme,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 45.

metafora borsistica che abbiamo visto ci conduca da quel terreno di battaglia che è la Borsa verso quello dell'esperienza amorosa, un'esperienza che si basa sul possesso, sul conflitto, sul fascino del mistero e sull'esclusività dell'oggetto del nostro amore, che si configura come perpetuamente in fuga, irraggiungibile nella sua essenza. L'amore nella *Recherche* è infatti un sentimento tormentato e continuamente alimentato dall'impulso che si genera proprio a partire dall'ostacolo, dall'impossibilità di possedere davvero fino in fondo l'oggetto di quel desiderio. È un furore continuamente in rivolta, continuamente in guerra con se stesso e con gli altri; e questo perché è figlio del *desiderio metafisico*, un desiderio che «ne porte jamais par définition, sur l'objet accessible ».[590] L'ostacolo imposto dalla distanza, così come quello rappresentato da un rivale, permette infatti che questo sentimento perduri e si autorigeneri all'infinito. Per tale motivo gli eroi proustiani non potranno che amare esseri in fuga e in continua trasformazione, oppure esseri appartenenti ad altri e quindi fuori dalla loro portata. In altre parole, si tratta di un sentimento fondato su un bisogno mortifero che genera sofferenza e spesso intrappola colui che desidera nel vortice burrascoso della gelosia. Infatti, «la jalousie et l'envie, comme la haine, ne sont guère que les noms traditionnels donnés à la médiation interne, noms qui nous en cachent, presque toujours, la véritable nature».[591] Le intermittenze della gelosia non sono infatti meno importanti delle *intermittences du cœur*, e rappresentano un altro esempio di quei fili rossi che collegano le varie parti del romanzo. Non a caso la «jalousie est un appel pulsionnel».[592] La fuga dell'amata o dell'amato è infatti fuga verso qualcun altro, qualcuno che va quindi a frapporsi fra il desiderante e l'oggetto del desiderio. Forcheville, Andrée, Mlle de Vinteuil, il principe di Guermantes, sono le personificazioni romanzesche di questo tipo di ostacolo, ma molti altri fantasmi possono assurgere a questa posizione. Nell'escalation speculativa del geloso, numerosi ostacoli, numerose amanti sono appunto presunte e non accertate, ma non per questo risultano meno pericolose o fanno venir meno la forza del desiderio. Sono proprio i fantasmi infatti a generare gli esempi di amore più tormentato, un amore che si alimenta dell'incertezza e del dubbio che corrode e consuma. Dietro l'ombra del fantasma aleggia infatti un ostacolo insormontabile che è frutto a sua volta dell'assenza, la stessa assenza che caratterizza la figura di Albertine e che raggiunge il suo punto estremo con la morte. Pervenuto in questo luogo di non ritorno, al geloso non resta, dopo un primo periodo di folle ricerca

[590] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, cit., pp. 237-238.
[591] *Ibid*., p. 26.
[592] Jean-François Lyotard, *cit*., p. 53.

speculativa, di «curiosité douloureuse»,[593] che lasciarsi andare alla rassegnazione, alla pace inevitabile dell'*inconnaissable*. Non dobbiamo infatti dimenticare che se «le désir ets bien fort» è perché «il engendre la croyance».[594] Il desiderio è infatti convinzione, è manifestazione violenta dell'energia vitale esattamente come lo sono le guerre sanguinose o i duelli ancora molto in voga all'epoca di Proust.[595] La violenza è allora l'elemento da esorcizzare che soggiace dietro i più svariati aspetti del vivere sociale, e che può svelare il meccanismo perverso che si trova alla base della passione desiderante.

L'archetipo romanzesco di questa dinamica della passione può essere ricercato in un episodio tanto importante quanto usurato dalla critica. Mi riferisco infatti a una scena che fin dalla pubblicazione di *Swann* è apparsa ai lettori come il fulcro psicologico e filosofico di tutta l'opera proustiana; una scena capace di farci comprendere l'origine più profonda del desiderio ossessivo e doloroso. Tutto ha inizio una sera d'estate a Combray quando Swann è ospite dei famigliari del giovane protagonista, e il bambino attende affannato l'arrivo del bacio della buonanotte:

> Mais le seul d'entre nous pour qui la venue de Swann devint l'objet d'une préoccupation douloureuse, ce fut moi. C'est que les soirs où des étrangers, ou seulement M. Swann, étaient là, maman ne montait pas dans ma chambre. Je dînais avant tout le monde et je venais ensuite m'asseoir à table, jusqu'à huit heures où il était convenu que je devais monter ; ce baiser précieux et fragile que maman me confiait d'habitude dans mon lit au moment de m'endormir, il me fallait le transporter de la salle à manger dans ma chambre et le garder pendant tout le temps que je me déshabillais, sans que se brisât sa douceur, […]. J'aurais voulu ne pas penser aux heures d'angoisse que je passerais ce soir seul dans ma chambre sans pouvoir m'endormir ; je tâchais de me persuader qu'elles n'avaient aucune importance, puisque je les aurais oubliées demain matin, de m'attacher à des idées d'avenir qui auraient dû me conduire comme sur un pont au-delà de l'abîme prochain qui m'effrayait. Mais mon esprit tendu par ma préoccupation,

[593] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 274.
[594] Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 93.
[595] Lo stesso Proust infatti sfidò a duello il giornalista e scrittore Jean Lorrain che all'uscita *de Les Plaisirs et le Jours* (1894) aveva accolto criticamente l'opera arrivando a insinuare rapporti poco appropriati tra lo scrittore esordiente e alcuni giovani amici, tra cui Lucien Daudet figlio del celebre autore del *Tartarin de Tarascon*. Il duello alla pistola, benché non causò ferite a nessuno dei protagonisti, lasciò in Proust un profondo malessere oltre che rafforzare la sua fama di dilettante mondano, fama che lo accompagnò almeno fino alla vittoria del premio Goncourt nel 1919.

rendu convexe comme le regard que je dardais sur ma mère, ne se laissait pénétrer par aucune impression étrangère. […] Je ne quittais pas ma mère des yeux, je savais que quand on serait à table, on ne me permettrait pas de rester pendant toute la durée du dîner et que, pour ne pas contrarier mon père, maman ne me laisserait pas l'embrasser à plusieurs reprises devant le monde, comme si ç'avait été dans ma chambre. Aussi je me promettais, dans la salle à manger, pendant qu'on commencerait à dîner et que je sentirais approcher l'heure, de faire d'avance de ce baiser qui serait si court et furtif, tout ce que j'en pouvais faire seul, de choisir avec mon regard la place de la joue que j'embrasserais, de préparer ma pensée pour pouvoir grâce à ce commencement mental de baiser consacrer toute la minute que m'accorderait maman à sentir sa joue contre mes lèvres […]. Mais voici qu'avant que le dîner fût sonné mon grand-père eut la férocité inconsciente de dire : « Le petit a l'air fatigué, il devrait monter se coucher […] ». Et mon père, qui ne gardait pas aussi scrupuleusement que ma grand'mère et que ma mère la foi des traités, dit : « Oui, allons, vas te coucher. » Je voulus embrasser maman, à cet instant on entendit la cloche du dîner. « Mais non, voyons, laisse ta mère, vous vous êtes assez dit bonsoir comme cela, ces manifestations sont ridicules. Allons, monte ! » Et il me fallut partir sans viatique […]. Une fois dans ma chambre, il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit. Mais avant de m'ensevelir dans le lit […], j'eus un mouvement de révolte, je voulus essayer d'une ruse de condamné. J'écrivis à ma mère en la suppliant de monter pour une chose grave que je ne pouvais lui dire dans ma lettre. […] Aussitôt mon anxiété tomba ; maintenant ce n'était plus comme tout à l'heure pour jusqu'à demain que j'avais quitté ma mère, puisque mon petit mot allait, la fâchant sans doute […] me faire du moins entrer invisible et ravi dans la même pièce qu'elle, allait lui parler de moi à l'oreille ; puisque cette salle à manger interdite, hostile, où, il y avait un instant encore, la glace elle-même – le « granité » – et les rince-bouche me semblaient recéler des plaisirs malfaisants et mortellement tristes parce que maman les goûtait loin de moi, s'ouvrait à moi et, comme un fruit devenu doux qui brise son enveloppe, allait faire jaillir, projeter jusqu'à mon cœur enivré l'attention de maman tandis qu'elle lirait mes lignes. […] Et puis, ce n'était pas tout: maman allait sans doute venir ! […] Ma mère ne vint pas, et sans ménagements pour mon amour-propre […] me fit dire par Françoise ces mots : « Il n'y a pas de réponse » […]. Mais au bout de quelques secondes, je sentis qu'en écrivant ce mot à maman, en m'approchant, au risque de la fâcher, si près d'elle que j'avais cru toucher le moment de la revoir, je m'étais barré la possibilité de m'endormir sans l'avoir revue, et les battements de mon cœur de minute en minute devenaient plus douloureux parce que j'augmentais mon agitation en me prêchant un calme qui était l'acceptation de mon infortune. Tout à coup mon anxiété tomba, une félicité m'envahit comme quand un médicament puissant commence à agir et nous enlève une douleur : je venais de prendre la résolution de ne plus essayer de m'endormir sans avoir revu maman, de l'embrasser coûte que coûte, bien que ce fût

> avec la certitude d'être ensuite fâché pour longtemps avec elle, quand elle remonterait se coucher. Le calme qui résultait de mes angoisses finies me mettait dans une allégresse extraordinaire, non moins que l'attente, la soif et la peur du danger.[596]

La scena dell'angoscia per il bacio negato è, al pari di quella della *madeleine*, la più famosa di tutta la *Recherche*, tanto che persino chi non ha mai letto una pagina del romanzo ne ha qualche conoscenza. Ciò che viene qui descritto è un sentimento primordiale di stampo edipico che associa dolore e desiderio, passione e amore, gelosia e ribellione. L'inaccessibilità è, come abbiamo già avuto modo di vedere per quel che riguarda la vita mondana, l'innesco principale del desiderio proustiano che viene quindi esponenzialmente ingigantito dalla presenza di un impedimento. In questo episodio, tutto gira attorno a un sentimento morboso e a un intralcio (Swann) che si frappone tra chi desidera (il narratore bambino) e l'oggetto del desiderio (il bacio della buonanotte ossia la madre). E proprio questo desiderio nei confronti della madre, in quanto desiderio malato, rappresenta il modello dell'interdetto per eccellenza. Un desiderio angosciante quindi, che genera immagini di morte trasformando la camera del giovane in una tomba, il letto in una bara e il pigiama in un sudario. Il moto sentimentale portato alle sue estreme conseguenze è impulso di morte. Si tratta infatti di un'immagine che unisce inestricabilmente desiderio d'amore e desiderio di distruzione. L'interdizione che alimenta il sentimento è duplice: l'ostacolo rappresentato da Swann agisce a un livello più immediato e esteriore, mentre ciò che si cela a una dimensione più profonda è l'interdizione sociale e psicologica che contraddistingue la pulsione incestuosa. La madre è l'essere amato irraggiungibile, un essere che allo stesso tempo è parte di noi ma non ci appartiene e non può appartenerci. È il simbolo del divieto multiforme e universale che ha per oggetto la sessualità e più in particolare la sessualità deviata. Inoltre, anche in questo caso, tutto si gioca a livello dell'immaginazione, della proiezione, del non accaduto. Marcel gioisce e si dispera sulla base di fantasticherie che fanno susseguire momenti di sconforto a attimi di gioia inaspettata. Il moto immaginativo modella e trasfigura la realtà, e questo perché il desiderio non nasce veramente dall'altro, ma dall'io profondo del soggetto desiderante, che proietta le sue costruzioni e le sue aspettative nell'altro. L'ordine del reale viene quindi subordinato all'immaginario. La scena termina infatti nell'unico modo che il personaggio non prende minimamente in considerazione. Proprio quando il bambino raggiunge la madre sul pianerottolo delle scale, sopraggiunge anche

[596] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., pp. 23-32

il padre, ossia l'altro simbolo ostativo e di castrazione. A quel punto "Marcel" si sente perduto ma accade l'imprevedibile: il genitore, invece che punire il piccolo per aver disobbedito alle disposizioni della mamma, decide di assecondarlo e convince la moglie ad andare a dormire nella sua stanza. Come sottolinea Florival, ciò che in questa dimensione è veramente fondamentale non è la realtà, ma la percezione, ossia la rielaborazione che l'io desiderante fa del reale. La parola d'ordine per comprendere queste dinamiche non è quindi *réalité*, ma *subjectivité*.[597]

Il desiderio nel romanzo proustiano è quindi legato a una prospettiva: è movimento, è ricerca, ma ricerca di qualcosa che non esiste poiché quando troviamo ciò che cerchiamo questo non corrisponde mai all'oggetto o al soggetto da cui tutto è partito. La ricerca è sempre fallimento, errore di valutazione, *déception*.

La figura materna assurge a questo punto a simbolo del femminile *tout court*. Per "Marcel" amare vorrà quindi dire principalmente essere amati, ossia diventare il centro delle attenzioni dell'altro, così come avviene nel rapporto madre-figlio. Ogni relazione con l'altro sesso nel romanzo porterà infatti sempre le stimmate di questo episodio e di questo procedimento di pensiero. La fantasia sarà quindi il punto di partenza, il possesso dell'oggetto desiderato sarà il fine, l'interdizione e la gelosia rappresenteranno il fulcro del movimento desiderante, l'angoscia alternata ad attimi di euforia, lo stato d'animo permanente dell'esperienza, mentre la distruzione e la morte saranno l'unico epilogo possibile. Il rapporto con l'altro sarà allora scisso tra due poli: la tenerezza (di stampo materno, come quando Albertine lo coccola affettuosamente tra le sue braccia) e il piacere fisico, il quale risulterà un pendolo tra l'idealizzazione pura, spesso nostalgica, e l'erotismo che corrompe e consuma. Entrando nel campo della sessualità, che è luogo privilegiato dal desiderio erotico, ci addentriamo sempre più in profondità nell'io umano, negli aspetti più contradditori e burrascosi dell'essere. Ed è proprio in questo universo che l'oggetto del desiderio è inseguito senza posa, cercato in ogni dove, principalmente «*au dehors*», quando in realtà «cet objet répond à *l'intériotité* du désir».[598] È infatti l'esempio principe di quella che Orlando ha chiamato la ricerca in direzione sbagliata, e che caratterizza in modo totalizzante l'esperienza proustiana.[599]

---

[597] Ghislaine Florival, *Le désir et l'autre chez Proust* in Revue Philosophique de Louvain, n. 97, 1970, p. 34-37. Per un ulteriore approfondimento si rimanda della stessa autrice al più completo *Le désir chez Proust, À la recherche du sens*, Nauwelaerts, Beauvechain, 1971.

[598] Georges Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 33.

[599] Francesco Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata* in Marcel Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino, 1991, pp. VII – XXXVII.

Lo scrittore ci sottopone la prima applicazione di questo modello di desiderio, che affonda le sue radici nell'archetipo incestuoso, nella relazione amorosa raccontata in *Un amour de Swann*. Questo romanzo nel romanzo è un ingegnoso espediente attraverso il quale il narratore ci mette a conoscenza della relazione originariamente tormentata tra Swann e Odette. Infatti, per ragioni anagrafiche, "Marcel" non può aver assistito allo svolgimento degli eventi narrati, che gli devono essere stati raccontati da altre persone. La storia d'amore di questi due personaggi, con i suoi momenti di gelosia, i sospetti, i ripensamenti e le sofferenze, sarà infatti il modello per tutte le future relazioni, a partire da quella di Marcel con la *jeune fille en fleur*, fino ad arrivare al rapporto tormentato tra Charlus e Morel o tra Saint-Loup e Rachel. Il legame alla base di queste storie si concentra principalmente sulle dinamiche del desiderio e della gelosia che ne guida lo svolgimento. Non è allora un caso che proprio durante l'episodio che abbiamo visto sopra, il protagonista anticipi alcuni aspetti della storia tra l'ebreo collezionista e la *cocotte*. A un certo punto delle sue speculazioni dolorose legate al bacio negato "Marcel" afferma:

> L'angoisse que je venais d'éprouver, je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but ; or, au contraire, comme je l'ai appris plus tard, une angoisse semblable fut le tourment de longues années de sa vie, et personne aussi bien que lui peut-être, n'aurait pu me comprendre ; lui, cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre, c'est l'amour qui la lui a fait connaître, l'amour auquel elle est en quelque sorte prédestinée, par lequel elle sera accaparée, spécialisée […].[600]

Il narratore assimila le sue angosce del momento a quelle che il povero Swann ha dovuto provare nei primi tempi della sua storia con Odette. Questa confessione conferma, se ancora ce ne fosse bisogno, il valore archetipico dell'episodio. L'amore dell'amico di famiglia per la giovane mantenuta viene infatti ricondotto a quello che il bambino prova per la madre nell'episodio in questione. Questo passaggio ci permette quindi, come anticipato, di ricollegare con certezza la scena del bacio negato con tutte le principali storie d'amore che incontreremo nel romanzo. In tutti i casi si tratterà di un bisogno di affetto assoluto, di passione e possesso

[600] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 30.

fisico esclusivo, che deve appagare prima di tutto la fantasia che di questa passione è la miccia e il fulcro. Quando Odette si allontana da Swann, o quando questi pensa che possa avere un amante, immediatamente la passione si riaccende anche se oramai sembra perduta per sempre. La stessa cosa varrà infatti per "Marcel" e Albertine con le sue presunte infedeltà omosessuali, così come varrà per Charlus e Morel, quando quest'ultimo si lascerà abbordare dal principe di Guermantes. Alla base di tutti questi confronti con l'altro, sostenuti dal desiderio, vi è dunque una sorta di modello teorico della passione che si ripeterà senza esclusioni, sfiorando l'irrealtà del teorema costruito *ad hoc*. E ciò avviene proprio perché tutto si concentra principalmente a livello soggettivo, a livello mentale. Il rapporto con l'altro da questo punto di vista è quindi in qualche modo falsato, poiché tutto dipende dalla percezione rielaborata di una parte. Non a caso, nella *Recherche*, «l'amour est un spectacle esthétique ou imaginaire qui favorise la résonance sensuelle dans une jouissance passive».[601] Quando l'amante desidera, soffre, quando è amato prima gioisce passivamente, poi si stanca di questa vicinanza e cerca di allontanarsi, finché alla fine la distanza e l'ostacolo non riaccendono la passione, e il meccanismo si riavvia in un circolo che solo la morte è in grado di spezzare. Per questo motivo la storia amorosa è vissuta come una tortura alimentata «par l'incessante reprise» di un fuoco che consuma.[602] Ma questo sistema tuttavia non è fine a se stesso. Dal punto di vista economico, le dinamiche del desiderio che abbiamo visto hanno una notevole ricaduta sotto svariati aspetti. Il meccanismo circolare che sovraintende alla passione amorosa ingenera a sua volta un peculiare meccanismo di mercato che appartiene quindi all'ambito dell'economia. Ma questo genere particolare di economia ruota esclusivamente attorno alle dinamiche generate dagli impulsi umani. È dunque quella che possiamo definire come economia libidinale, un'economia delle pulsioni e della «*libido en tant que monnayable*».[603] L'energia libidinale può infatti trasformarsi, generare o far circolare moneta. Si stabilisce quindi in questo contesto un'equivalenza tra le pulsioni e il denaro che ci riconduce ai principi dell'*étalon* che abbiamo analizzato attraverso l'opera di Gide.

In un certo senso, l'energia pulsionale, esattamente come la moneta o l'oro, che ricopriva il ruolo di *étalon* prima di questa, «est vain, et c'est par là qu'il est précisément précieux, […] son inutilité rappellerait dans la sphère des usages ce qu'il en est de l'inanité en matière

[601] Ghislaine Florival, *Le désir et l'autre chez Proust*, cit., p. 41.
[602] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 128.
[603] Jean-François Lyotard, *Cit.*, p. 95.

passionnelle».[604] Il suo valore è infatti arbitrario e in continuo mutamento: è valore di godimento influenzato dai risvolti del tempo e dai capricci dell'io. Si tratta in poche parole di una sostanza che richiama continuamente il corpo coinvolgendolo nel sistema economico, e arrivando a trasformarlo a sua volta in moneta, una moneta vivente volta al consumo immediato.[605]

Insomma, questo tipo di rapporti, questo tipo di economia sancisce «la ruine du distinguo entre les sentiments et les affaires, entre l'affect et le travail».[606] Come una sorta di metafora, l'economia libidinale, fondata sul desiderio e sulle energie pulsionali, ricongiunge due universi apparentemente distanti ma in realtà strettamente dipendenti. L'accumulo di energia desiderante e il differire quasi all'infinito il godimento in quanto praticamente irraggiungibile, a causa delle dinamiche della *déception* legate allo scontro tra immaginazione e reale, gettano le basi per osservare da un'angolazione privilegiata sia le dinamiche sociali e sentimentali che quelle economiche. Ma a differenza di quello che in un certo modo sottintende Lyotard, questo processo non esclude la convivenza indipendente di queste due realtà umane, quanto piuttosto la rafforza nella specularità, nella possibilità di spiegare le dinamiche dell'una con quelle dell'altra. L'economia libidinale, così come qui è intesa, rappresenta quindi non un mezzo per ripensare il capitalismo, quanto piuttosto uno strumento ottico per ammirare il suo funzionamento da un altro punto di vista. Ci sono elementi della vita interiore e del vivere collettivo che si trovano esattamente alla base di tutto un sistema economico, spesso ritenuto marginale, che tuttavia fa muovere ingenti risorse sia umane che di capitali. Uno di questi aspetti è infatti rappresentato da un gesto rituale che per sua natura dovrebbe risultare estraneo a ogni interesse di tipo economico, e che dovrebbe essere quindi puramente gratuito, ma che tuttavia non lo è e, sotto una certa ottica, rappresenta invece una sorta di piccolo mercato di scambi parallelo.

[604] *Ibid*., p. 109.
[605] A riguardo rimando al paragrafo: *La prostituzione: l'essere tra bisogno e desiderio*.
[606] Jean-François Lyotard, *Cit*., p. 115

3.2. Il dono e l'ombra del possesso

Un primo ingranaggio del meccanismo dell'economia del desiderio è rappresentato da quel gesto rituale che è il donare. Secondo Sartre il dono dovrebbe essere «ontologiquement gratuit, immotivé et désintéressé».[607] Questa idealizzazione si basa su almeno duemila anni di storia e in particolare di storia del cristianesimo.[608] Tuttavia, nella stragrande maggioranza dei casi, il donare qualcosa non è un gesto completamente gratuito e quindi puramente disinteressato, ma fa piuttosto parte di un meccanismo sociale attraverso il quale si instaura uno scambio di favori, ovvero quello che può essere definito come una sorta di commercio dissimulato.[609]

Il dono, nella sua prospettiva pura e gratuita, è il simbolo più evidente della *dépense improductive*, ed è quindi il gesto che forse più di ogni altro si oppone alla logica capitalista. Non possiamo non considerare che per colui che compie la vera donazione, questo gesto rappresenta in definitiva una *perdita*, una diminuzione della propria ricchezza. Il presupposto teorico alla base del dono puro è infatti la *dépossession* ossia l'abbandono della proprietà in favore di un terzo. Secondo l'ottica di Bataille, assieme al sacrificio (che è perdita della vita), al gioco e alla guerra, questo elemento raffigura il simbolo del consumo benefico di quelle energie in eccesso che sono alla base della vita umana. Opponendosi alla logica dell'accumulo in favore del consumo, il dono favorisce la rigenerazione della società e delle sue energie.[610] Ma, tutto sommato, nella maggioranza dei casi si tratta di un gesto di lusso, un gesto che solo chi è in possesso di una certa ricchezza può compiere, e che contribuisce di conseguenza a indicare un preciso *status* sociale.[611] Come ha dimostrato Mauss, questo vale in particolare per il *potlatch*, ossia il dono ostentatorio di rivalità praticato in diverse società arcaiche.[612] Il rito messo in pratica in queste civiltà prevedeva infatti un elemento fondamentale che tuttavia ne snatura

[607] Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, p. 382.

[608] Mi riferisco infatti alla centralità dell'ideale della *caritas* che la dottrina cristiana ha continuamente rafforzato all'interno della società occidentale e di cui gli ordini mendicanti hanno consolidato l'importanza durante tutto il medioevo.

[609] Allo stesso tempo tuttavia il dono nella maggioranza dei casi non si configura nemmeno come uno scambio puramente a fine di lucro, quanto piuttosto come una forma ibrida. Cfr. Marco Aime, *Da Mauss al Mauss*, introduzione a Marcel Mauss, *Saggio sul dono*, Einaudi, Torino, 2002, p. XI.

[610] Cfr. Georges Bataille, *La part maudite*, cit., pp. 61-72

[611] Sotto questo aspetto il dono si configura in maniera molto simile all'atto gratuito gidiano. Cfr. il paragrafo Il *lusso dell'atto gratuito*.

[612] «Termine chinook entrato a far parte del linguaggio corrente dei bianchi e degli indiani da Vancouver all'Alaska. "Potlàc" significa essenzialmente "nutrire", "consumare". Marcel Mauss, *Saggio sul dono*, Einaudi, Torino, 2002, p. 9.

l'essenza originaria. Ogni regalo veniva gravato da un obbligo di reciprocità che sanciva un debito del ricevente nei confronti del donatore, il quale avrebbe dovuto ricambiare il dono con qualcosa di ancora più lussuoso. In poche parole, il rituale apparentemente disinteressato diventava una sorta di mezzo di usura, un circolo distruttivo attraverso il quale si decretava la rovina di intere famiglie. Ciò che questo gesto genera è un meccanismo di debito a catena, un debito che rimane sospeso nel tempo e che può portare alla logorazione e alla morte se non si è in grado di estinguerlo, come abbiamo visto accadere nel *Prométhée mal enchainé*. Il debito infatti scaturisce da una situazione di disuguaglianza, ed è proprio questa disuguaglianza che il dono di rivalità mira a evidenziare. Questo disequilibrio che nasce da tale rituale si tramuta quindi in un'arma che rivela come in realtà il dono puro sia per molti versi impossibile, come ribadito anche da Derrida.[613] Sotto questo aspetto il dono si configura come opposto al commercio mercantile che si basa sull'equivalenza dello scambio e sull'estinzione immediata del debito. Se nella compravendita infatti si assiste a uno scambio immediato o comunque ben determinato di un corrispettivo (solitamente in denaro), nel dono questo corrispettivo è incerto, o perlomeno è incerta la data del conferimento.

Nel *potlatch* il gesto del donare rappresenta, oltre che un chiaro elemento ostentatorio della potenza e della ricchezza di chi offre e dilapida, anche un elemento di sfida e di rivalità tra individui o gruppi. In questa prospettiva inoltre, benché strumento di guerra e di distruzione, il dono non si presenterebbe più come pura perdita ma diventerebbe in un certo senso acquisizione, acquisizione di prestigio e potere sociale; e si configurerebbe quindi come una sorta di arma attraverso la quale si combatte una guerra civile a colpi di feste, banchetti e consumo sfrenato di beni. Da strumento di perdita quindi il dono si tramuta in strumento di dominio e di assoggettamento. Tutto questo tradisce allora un'ipocrisia di fondo che non riguarda solo le società arcaiche, in quanto rivela la base di una menzogna sociale che permea anche il nostro mondo attuale. Il gesto puramente gratuito, come abbiamo visto in Gide, in realtà non esiste, ma la riflessione sulla gratuità può rivelare la dissimulazione e la menzogna alla base del vivere comune degli uomini.

Nella *Recherche* possiamo riscontrare dinamiche legate a questo tipo di gesto in svariate rappresentazioni. Un caso esemplare è sicuramente rintracciabile nella rivalità dei salotti

[613] Jacques Derrida, *Donner le temps*, Galilée, Paris, 1993, p. 29.

mondani e in particolare nell'opposizione del salotto Verdurin a quello Guermantes.[614] La *patronne* del *petit club* spende per i suoi ricevimenti e per i suoi invitati montagne di denaro, come abbiamo visto accadere nel periodo delle vacanze alla Raspellière. Ma il narratore ci offre una rappresentazione ancora più efficace e significativa di questa prodigalità nel *Temps retrouvé*. Durante la guerra infatti « tous les gens les plus intéressants, les plus variés, les femmes les plus élégantes de Paris, [étaient] ravis de profiter du luxe des Verdurin qui, grâce à leur fortune, allait croissant à une époque où les plus riches se restreignaient faute de toucher leurs revenus». Se al fronte si combattono battaglie sanguinarie nelle trincee, quello che accade a Parigi non è da meno. Nella capitale si può di fatto assistere agli ultimi assalti di una guerra che oramai volge completamente a favore dell'alta borghesia. I Verdurin sono infatti entusiasti «d'être un objet de spectacle et d'envie» per i loro rivali.[615] La munificenza delle loro spese, dei loro ricevimenti al Ritz o al Majestic, in un periodo flagellato dalle ristrettezze, rappresentano le armi che decretano definitivamente la loro supremazia. Il denaro che spendono, che *donano* e dilapidano per i loro ospiti è infatti una sorta di *potlach* che la classe aristocratica non è più in grado di eguagliare o ricambiare. E questo venir meno al proprio impegno e alla propria spesa sociale fa sì che automaticamente quella parte esca sconfitta dal conflitto. Inoltre, attraverso il consumo ostentato e la generosità simulata la ricca coppia tradisce la falsità che si cela dietro a un gesto apparentemente disinteressato e gratuito, rivelando il desiderio nascosto di un'ascensione sociale continuamente dissimulata.

Il desiderio è sempre in agguato, ed è motore e supplizio di ogni pulsione, di ogni gesto o comportamento collettivo o individuale. L'essenza del dono è quindi riposta nel legame che questo genera tra individui o gruppi all'interno della società. Sono i legami sociali che spingono un individuo a donare. Il dono infatti si rivela come un vero e proprio promotore di relazioni, come una manifestazione di volontà determinante: quella di creare rapporti sociali. Sotto questo aspetto possiamo dire quindi che tale gesto possiede valore di legame. Non è allora casuale che il giovane "Marcel" pensi di instaurare un rapporto prima con Madame Swann e poi con Gilberte proprio attraverso un regalo.

Il narratore, dopo aver ereditato dalla cara zia Léonie una discreta fortuna, decide di vendere parte degli oggetti ereditati, in particolare dei «meubles et surtout une magnifique argenterie

[614] Bisogna considerare che nell'opera di Gide il dono concerne principalmente due ambiti ideologici ben definiti ossia la ribellione e l'evangelismo. Tuttavia, come vedremo più avanti, alcuni aspetti della rappresentazione gidiana del dono si riavvicinano alla dimensione proustiana del dono di conquista.

[615] Marcel Proust*, Le Temps retrouvé*, cit., p. 312.

ancienne» al fine di «disposer de plus d'argent et envoyer plus de fleurs à Mme Swann».[616] Tale gesto garantirebbe infatti al ragazzo legami più intensi con la famiglia della fanciulla e sicuramente agevolerebbe le sue visite nella loro casa. Il gesto di porgere omaggi sotto forma di regali alla famiglia dell'amata è una cosa molto comune in buona parte delle società sia antiche che moderne, e rappresenta il primo passo verso la relazione con la persona desiderata. La strategia di conquista prosegue, poche pagine più avanti, quando il desiderio nei confronti di Mlle Swann è oramai al suo punto più alto. Tuttavia, questa volta, il legame sancito dai regali non si rivolge più verso la madre e quindi verso l'istituzione famigliare, ma viene rivolto direttamente sull'oggetto del desiderio. Si tratta infatti del secondo passo della strategia di conquista che parte proprio dal dono:

> Ce qui m'aida à patienter tout l'espace d'une journée fut un projet que je fis. Du moment que tout était oublié, que j'étais réconcilié avec Gilberte, je ne voulais plus la voir qu'en amoureux. Tous les jours elle recevrait de moi les plus belles fleurs qui fussent. Et si Mme Swann, bien qu'elle n'eût pas le droit d'être une mère trop sévère, ne me permettait pas des envois de fleurs quotidiens, je trouverais des cadeaux plus précieux et moins fréquents. Mes parents ne me donnaient pas assez d'argent pour acheter des choses chères. Je songeai à une grande potiche de vieux Chine qui me venait de ma tante Léonie et dont maman prédisait chaque jour que Françoise allait venir en lui disant : « A s'est décollée » et qu'il n'en resterait rien. Dans ces conditions n'était-il pas plus sage de la vendre, de la vendre pour pouvoir faire tout le plaisir que je voudrais à Gilberte. Il me semblait que je pourrais bien en tirer mille francs. […] Je l'emportai avec moi avant d'aller chez les Swann, et en donnant leur adresse au cocher, je lui dis de prendre par les Champs-Élysées, au coin desquels était le magasin d'un grand marchand de chinoiseries que connaissait mon père. À ma grande surprise, il m'offrit séance tenante de la potiche non pas mille, mais dix mille francs. Je pris ces billets avec ravissement ; pendant toute une année, je pourrais combler chaque jour Gilberte de roses et de lilas.[617]

Ancora una volta il narratore attinge all'eredità per gestire il suo desiderio. La vendita di un altro oggetto appartenuto alla zia è quindi il mezzo destinato a reperire le risorse per colmare Gilberte di regali. Il dono del giovane proviene non da una ricchezza autoprodotta, ma da risorse che sono frutto a loro volta di una sorta di dono famigliare. L'eredità infatti non è altro

[616] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 568.
[617] *Ibid*., p. 612.

che l'ultimo dono che un parente fa a un suo congiunto. Ciò che inoltre è per noi interessante è il fatto che, alla fine di questo episodio, quel denaro non verrà speso per Gilberte, in quanto il narratore perderà d'interesse per lei. Ma così facendo "Marcel" ci mette a conoscenza di quella che sarà la base di ogni futura relazione rappresentata nel romanzo:

> Ainsi un même fait porte des rameaux opposites et le malheur qu'il engendre annule le bonheur qu'il avait causé. Il m'était arrivé le contraire de ce qui se produit si fréquemment. On désire une joie, et le moyen matériel de l'atteindre fait défaut. «il est triste, a dit La Bruyère, d'aimer sans une grande fortune». Il ne reste plus qu'à essayer d'anéantir peu à peu le désir de cette joie. Pour moi, au contraire, le moyen matériel avait été obtenu, mais, au même moment, sinon par un effet logique, du moins par une conséquence fortuite de cette réussite première, la joie avait été dérobée.[618]

Citando La Bruyère il narratore chiarisce come la base di ogni legame amoroso non sia il sentimento ma il denaro. Questo infatti è capace prima di dare vita al legame attraverso il presente, e poi di consolidarlo e protrarlo nel tempo per mezzo di altre offerte.[619] Secondo questa logica quindi non è possibile amare felicemente senza ricchezza perché solo la ricchezza garantisce la felicità amorosa. Senza le risorse adeguate tanto vale cercare di annientare il desiderio, che come abbiamo visto, è alla base di ogni scintilla che mette in moto la coscienza e l'azione dell'uomo. Il desiderio è capriccioso, appare rapidamente ma altrettanto velocemente può scomparire. Il narratore confessa che nel tragitto tra casa sua e gli Champs-Élysées, dove sarebbe avvenuto l'incontro con Gilberte, veniva assalito da «un trop grand désir», esattamente come gli era accaduto quando si era recato a vedere la Berma.[620] Ma troppa energia desiderante non può che condurre a una delusione, non può che far riemergere il flagello della *déception*, e ciò accade, a maggior ragione, se non si possiedono i mezzi per concretizzare o almeno far apparire realizzabile il desiderio. Per il giovane quindi senza ricchezza la forza del desiderio non può dare vita a nulla che non sia causa di infelicità. Questa verità verrà infatti confermata anche nella relazione con Albertine. Nella storia con la capobanda della brigata di Balbec il

[618] *Ibid*., p. 613.
[619] La citazione è parziale ed è stata estratta dal capitolo IV dei *Caractères*. Il testo completo recita infatti: «Il est triste d'aimer sans une grande fortune, et qui nous donne les moyen de combler ce que l'on aime, et le rendre si heureux qu'il n'ait plus de souhaits à faire».
[620] Marcel Proust*, Le côté de Guermantes*, cit., p. 349.

dono è l'elemento portante di tutta la relazione, ed è il laccio che a ogni allontanamento della ragazza (e conseguente riavvampare del desiderio) viene utilizzato per riportarla tra le braccia dell'amante. "Marcel" utilizza ogni risorsa finanziaria in suo possesso per legarla a sé, come avviene con la Rolls Royce e con lo yacht che l'uomo le promette nella lettera che le scrive dopo la fuga dalla casa prigione, cercando quindi di sedurla con il lusso e con qualcosa che possa ricordarle continuamente la sua presenza.[621] Infatti, quando si dona un oggetto, il legame che si viene a creare tra donatore e ricevente ha qualcosa di magico. L'oggetto donato «anche se abbandonato dal donatore, è ancora qualcosa di lui». Le cose oggetto di regalo «non sono mai completamente svincolate dagli individui che le scambiano; la comunione e la colleganza che esse stabiliscono sono relativamente indissolubili». Di conseguenza «accettare, infatti, qualcosa da qualcuno equivale ad accettare qualcosa della sua essenza spirituale, della sua anima». Ciò che avviene è quindi «il permanere della influenza delle cose scambiate» che agisce da richiamo continuo contro la frammentarietà della vita.[622] Tutti gli oggetti regalati all'amata sono quindi anche dei legami che la riportano continuamente verso l'amante. Per questo motivo quando il giovane nota un insolito anello al dito di Albertine ne rimane profondamente turbato, e in lui si riaccende il fuoco della gelosia. Il fatto che l'amata possieda «des choses qui ne venaient pas de [lui]» mina la sua sicurezza e il loro legame.

"Marcel" nota che il prezioso oggetto porta incise «les ailes époyées d'un aigle», particolare che successivamente si rivelerà di una certa importanza. Tuttavia, la ragazza cerca di tranquillizzarlo dicendo che si tratta di un regalo fattole dalla zia per i suoi vent'anni.[623] Ma poco dopo le preoccupazioni del narratore vengono riaccese dalla comparsa di un nuovo anello questa volta ancora più prezioso per la presenza di una «large et liquide nappe d'une claire feuille de rubis». Ma ancora una volta la giovane cerca di depistare l'amante sulla provenienza dell'oggetto affermando che lo ha comprato da sola con le «grandes économies» che grazie al suo supporto economico riesce a fare. E, se da un lato prova a tranquillizzarlo, in realtà Albertine capisce bene la forza e i risvolti economici che la gelosia di "Marcel" può avere. Il fatto che il narratore noti l'anello non sembra infatti casuale:

[621] Marcel Proust*, Albertine disparue*, cit., pp. 37 – 39.
[622] Marcel Mauss, *cit*., pp. 15, 16, 41.
[623] Marcel Proust. *La Prisonnière*, cit., p. 571.

> Elle ôta un instant son gant, soit pour toucher ma main, soit pour m'éblouir en me lassant voir à son petit doigt à côté de celle donné par Mme Bontemps, une bague […].[624]

Il gesto della ragazza evidenzia una certa malizia. Appare chiaro infatti l'intento di mostrare all'amante un oggetto prezioso e dal profondo significato simbolico, al fine di attirarne l'attenzione e innescare i meccanismi della gelosia. Un anello non è un semplice oggetto, ma il simbolo per antonomasia di un legame inscindibile. Sembrerebbe quindi che Albertine abbia intuito il valore economico del desiderio e della gelosia che lo alimenta, e voglia di conseguenza specularci sopra. Quell'oggetto suggerisce la presenza di un terzo, di qualcuno che potrebbe contrapporsi al narratore per il possesso della giovane. È il chiaro sintomo della presenza del fantasma del rivale. Ciò che quindi la ragazza può sperare è che lo scontro si traduca in una competizione a colpi di doni, in una sorta di *potlach* d'amore. Ma per il momento l'ingenuo narratore riesce in qualche modo ad autoconvincersi delle spiegazioni date da Albertine. Sarà la scaltra Françoise a insidiare nuovamente in lui, poco dopo, il fardello del dubbio. Dopo la fuga della ragazza, la domestica trova in un cassettino i due anelli e li consegna al narratore:

> « Que Monsieur y fasse attention de ne pas les perdre, dit Françoise, on peut dire qu'elles sont belles ! Je ne sais pas qui les lui a données, si c'est Monsieur ou un autre, mais je vois bien que c'est quelqu'un de riche et qui a du goût ! – Ce n'est pas moi, répondis-je à Françoise, et d'ailleurs ce n'est pas de la même personne que viennent les deux, l'une lui a été donnée par sa tante et elle a acheté l'autre. – Pas de la même personne ! s'écria Françoise, Monsieur veut rire, elles sont pareilles, sauf le rubis qu'on a ajouté sur l'une, il y a le même aigle sur les deux, les mêmes initiales à l'intérieur… » […] « Comment, le même aigle ? Vous êtes folle. Sur celle qui n'a pas de rubis il y a bien un aigle, mais sur l'autre c'est une espèce de tête d'homme qui est ciselée. – Une tête d'homme ? où Monsieur a vu ça ? Rien qu'avec mes lorgnons j'ai tout de suite vu que c'était une des ailes de l'aigle ; que Monsieur prenne sa loupe, il verra l'autre aile sur l'autre côté, la tête et le bec au milieu. On voit chaque plume. Ah ! c'est un beau travail.» […] Je haletais tandis que Françoise allait chercher ma loupe, je la pris, je demandai à Françoise de me montrer l'aigle sur la bague au rubis, elle n'eut pas de peine à me faire reconnaître les ailes, stylisées de la même façon que dans l'autre bague, le relief de chaque plume, la tête. Elle

[624] *Ibid.*, p. 671.

> me fit remarquer aussi des inscriptions semblables, auxquelles, il est vrai, d'autres étaient jointes dans la bague au rubis. Et à l'intérieur des deux le chiffre d'Albertine. […] À l'horreur de son mensonge, à la jalousie pour l'inconnu, s'ajoutait la douleur qu'elle se fût laissé ainsi faire des cadeaux. Je lui en faisais plus, il est vrai, mais une femme que nous entretenons ne nous semble pas une femme entretenue tant que nous ne savons pas qu'elle l'est par d'autres.[625]

La vecchia donna, con la sua tipica pragmaticità maliziosa e intelligenza popolare, apre gli occhi del narratore sull'universo della menzogna rappresentato dalla giovane. Gli anelli, benché regalati in due momenti diversi portano i segni inconfutabili della stessa mano. Si tratta infatti di due regali dalla medesima provenienza. E questa cosa insinua immediatamente il fatto che nella relazione tra "Marcel" e Albertine esiste una terza figura. La presenza del terzo si fa quindi violentemente largo agli occhi del protagonista, che cade in preda all'angoscia e alla gelosia. Il fantasma sconosciuto ma presente nell'essenza dei due oggetti è estremamente vicino, è interno alla relazione. Ciò che dunque sembra ferire di più l'amante minacciato è il fatto che Albertine si sia fatta fare dei regali, chiaro sintomo di un interesse ricambiato e di una disponibilità totale nei confronti del fantasma. Inoltre, come accennato, a differenza dell'inerte e multiforme denaro, l'oggetto, specie se simbolico, rappresenta la firma incancellabile di un intento profondo e totalizzante. Un intento che in questo caso mina la sicurezza dell'amante e lo conduce verso un inevitabile scontro con l'altro. Ecco il motivo per il quale ad esempio quando Rachel chiede a Saint-Loup una collana vista da Boucheron[626] questi, benché la trovi «un peu cher» visto il costo di «trente mille francs», decide di regalargliela ugualmente, perché dice Robert: «m'avait dit qu'elle connaissait quelqu'un qui le lui donnerait peut-être».[627] L'attrice infatti per ottenere l'agognato gioiello tira in ballo la possibilità che un terzo uomo glielo possa offrire, insinua la presenza del rivale, presenza che sarebbe riemersa continuamente attraverso l'oggetto se questo glielo avesse realmente regalato. L'amante non può permettere che il mediatore gli rubi la scena nemmeno per un secondo, tanto meno può permettere che sia continuamente rievocato, che si insinui perpetuamente nella loro relazione attraverso l'anima dell'oggetto in questione.

---

[625] Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., pp. 45-47.

[626] Frédéric Boucheron fonda l'omonima gioielleria e orologeria nel 1858 a Parigi con sede nella Galerie de Valois del Palais-Royal. Ben presto la gioielleria diventa una delle più importanti ed esclusive della città arrivando nel 1893 ad avere un negozio anche in Place Vendôme. Tra i suoi facoltosi e illustri clienti era possibile notare buona parte della nobiltà parigina e internazionale tra cui la famiglia reale Inglese e quella imperiale di Russia.

[627] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., pp. 454-455.

Bisogna ricordare che l'importanza degli oggetti nella *Recherche* non è un elemento da trascurare. Proust impiega particolare attenzione nell'inserire nel suo testo le cose più varie, a partire dagli oggetti tecnologici da poco entrati in uso, come l'automobile e il telefono. Questi rappresentano una nuova espressione della soggettività oltre che lo strumento privilegiato per sondare il mondo. Si tratta di strumenti e macchinari che rivelano i colori del modernismo, esaltando l'idea del movimento e facendo entrare in contatto il soggetto con lo spazio e con il tempo. Tali oggetti sono quindi un mezzo, un caleidoscopio attraverso i quali la soggettività percepisce ed entra in contatto in maniera nuova con il mondo e con il reale.[628] Il telefono ad esempio porta in sé tutti i tratti dell'oggetto magico con le sue «ombrageuses prêtresses de l'Invisible, les Demoiselles du téléphone», un oggetto che rivoluziona il rapporto con l'altro e la nostra percezione, come dimostra la scena toccante della telefonata del giovane narratore con la nonna durante il soggiorno a Doncières.[629] L'oggetto è quindi una parte fondamentale di ogni relazione all'interno del romanzo. Episodi come quello dei regali di Albertine costellano e caratterizzano infatti tutte i libri della *Recherche*.

Questo elemento si configura come la base del dono sia nelle civiltà primitive, come ha osservato Mauss, sia nelle relazioni amorose descritte da Proust. Dal libro di Bergotte donato al narratore da Charlus a Balbec con l'intento di instaurare un rapporto d'intimità,[630] fino ai gioielli che Saint-Loup regala a Rachel, il meccanismo che sta alla base è sempre lo stesso. Inoltre, questa visione del dono-oggetto fa eco alla poetica proustiana delle estasi metacroniche. Quegli attimi di felicità pura scaturita dal riemergere di un momento ben preciso, estratto da un passato frammentato e consegnato all'oblio dal tempo, non sarebbero infatti possibili senza il tramite di un oggetto particolare (incontrato per caso) che funge da collante, da filo che permette di ricucire i brandelli di una tela logorata dallo scorrere inesorabile dei giorni e dalla fallacità della memoria volontaria. Per Proust, le cose in generale non sono mai inerti, ma elementi dotati di un'anima, di energie e poteri propri, tra i quali forse il più importante è quello di richiamare al presente un essere amato o un momento perduto. L'oggetto infatti crea legami, come sottolinea ancora Mauss, ma soprattutto li rappresenta richiamando continuamente con la

[628] Per un approfondimento di questo argomento si veda: Giuseppe Girimonti Greco, Sabrina Martina, Marco Piazza (a cura di), *Proust e gli oggetti*, Le Càriti editore, Firenze, 2012.
[629] Marcel Proust*, Le côté de Guermantes*, cit., pp. 331-333. L'episodio è già abbozzato nel *Santeuil*. Cfr. Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971, pp. 356-360.
[630] Charlus regalerà dei libri con lo stesso intento anche anche a Morel. Cfr. Marcel Proust*, Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 453.

sua magia ciò che è lontano. Sotto questo punto di vista potremmo infatti dire che l'oggetto è metafora, metafora dell'altro o dell'altrove. Leggendo poi il dono sotto l'ottica di Bataille è possibile notare che il vero valore dei regali che i personaggi proustiani (narratore in primis) fanno (dei gioielli, delle automobili, o degli yacths) non risiede nella loro esclusività o bellezza e perfezione costruttiva, né tanto meno nella loro utilità o nel valore di scambio, ma piuttosto è da rintracciare nella perdita, nella spesa, nel sacrificio improduttivo di un'intera fortuna per l'altro. Ed è proprio questa perdita gratuita che quindi conferisce loro il vero valore, un valore astratto e simbolico.

In ogni caso la presenza concreta del dono in un rapporto sociale implica una situazione di disequilibrio tra donatore e donatario. Un disequilibrio che pone il ricevente in una situazione di dipendenza e subordinazione rispetto al donatore. In molte culture, come abbiamo anticipato, il dono prevede l'obbligo di essere ricambiato. Quest'obbligo sembra infatti insito nell'essenza stessa del gesto, nell'anima della cosa che viene regalata. Si tratta quasi di «una virtù che costringe i doni a circolare, ad essere dati e ad essere ricambiati».[631] Ciò pone quindi il ricevente nella condizione di debitore; e la sanzione per chi non salda il debito generato dal dono è nella maggior parte dei casi la schiavitù, sia essa morale o più semplicemente materiale. Nel *potlach* infatti «l'individuo che non ha potuto restituire ciò che ha ricevuto[…] perde il proprio rango e anche quello di uomo libero».[632] Anche nel diritto romano chi non pagava i suoi debiti andava incontro alla medesima sorte. Ci troviamo in poche parole di fronte a un gesto rituale che tuttavia spesso nasconde dietro l'apparenza della gratuità un intento che oserei definire predatorio. Dissimulando la sua vera essenza questo atto si presenta attraverso la genuina spontaneità del dono ma nasconde il fardello totalizzante della conquista e del desiderio, che si rivela allora come desiderio di possedere il ricevente del dono. È il narratore stesso a confessare questo legame, questa dualità, quando a Balbec pensa agli incontri con le belle fanciulle che gli si profilano all'orizzonte:

[631] Marcel Mauss, *cit*., p. 53
[632] *Ibid*., p. 52.

> […] j'aurais aimé savoir comment étaient faites de près, en réalité, les plus jolies jeunes filles que la vie pût offrir […] [et] je ne me rendais pas compte, en effet, qu'il y avait un désir de possession à l'origine de ma curiosité.[633]

"Marcel" dunque offrirà a ogni sua amata dei doni al solo fine prima di corteggiarle e poi di impossessarsene. Infatti, quando Albertine accetterà i suoi regali e i suoi soldi, diventerà automaticamente la sua *prisonnière*, poiché essendo povera e senza una dote non potrà dare altro in cambio che il suo corpo e la sua anima. Come nota Françoise, la ragazza «ne pratiquât pas la réciprocité», ossia non rispetta la regola fondamentale che è alla base del rituale; e ciò la rende ancora più detestabile ai suoi occhi.[634] Una volta entrata nel circolo fagocitante del dono, e venendo meno alle sue regole, Albertine perderà quindi la libertà, e per riconquistarla non potrà far altro che diventare una *fugitive*.[635] Ma la fuga non farà altro che accrescere il desiderio di possesso e la follia gelosa del suo carceriere.

La gelosia non è altro che la proiezione esterna del possesso avido e assoluto, è il fantasma del potere che si vuole esercitare su un oggetto o una persona. Non a caso il narratore la descrive come «un inquiet besoin de tyrannie appliqué aux choses de l'amour».[636] A questo riguardo bisogna poi considerare che il sottrarsi dell'oggetto del desiderio alla ricerca del desiderante «ne signifie pas que la proposition n'a pas eu lieu, mais [que] les conditions requises ne sont pas données. Si même d'ailleurs elles sont données, la dérobade première, apparente négation de l'offre, en souligne la valeur».[637] Come avremo modo di approfondire nel prossimo capitolo, ciò che accade nella storia con Albertine è esattamente questo. Ho infatti in parte dimostrato che la ragazza è per molti versi complice di tale sistema perverso, e mira continuamente ad aumentare le sue quotazioni, ad accrescere il suo valore e ottenere denaro. La donna stessa quindi

---

[633] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 146.

[634] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 136.

[635] Per un certo periodo Proust sembra orientato a pubblicare il quinto volume del suo romanzo con il titolo *La fugitive*, cosa che testimonierebbe la sua passione per la simmetria già comprovata anche dagli altri titoli (*Temps perdu*/*Temps retrouvé, Côté de Swann*/*Côté de Guermantes*). Tuttavia i primi ripensamenti sorgono nello scrittore quando nel luglio del 1922 compare una traduzione di una raccolta di poesie di Tagore con il medesimo titolo. Infatti, benché la prima Pléiade a cura di Clarac e Ferré riporti a sorpresa per il quinto volume il titolo *La fugitive* a differenza di quanto faceva la prima edizione uscita presso Gallimard nel 1925 sotto la supervisione Robert Proust (Marcel muore nel 1922), sembra che non ci siano dubbi sulle ultime volontà dell'autore e sulla legittimità di *Albertine disparue*, anche se il dibattito tra gli studiosi continua tutt'oggi. Cfr. Jean-Yves Tadié, *Albertine disparue*, *Notice* in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. IV, Paris, 1989, pp. 993-1037, e Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé*, Champion, Paris, 2005.

[636] Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., p. 598.

[637] Georges Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 145.

percepisce sotto un certo punto di vista sé medesima come un oggetto, come un mezzo per ottenere ricchezza. Questo procedimento, che rispecchia e richiama per moli aspetti il sistema e il mercato del lavoro ci conduce verso una pratica estremamente importante per il pensiero e per l'economia proustiana, ossia la prostituzione.

Oramai il principio cardine del sistema amoroso è svelato: il desiderio dell'amata o dell'amato non è altro in realtà che desiderio di possesso. Ed è il possesso stesso a generare il piacere, o perlomeno l'illusione del piacere. "Marcel" ammetterà infatti questa dinamica oscura, riflettendo sul rapporto tra Charlus e Morel, e giustificandola in questi termini:

> Car la possession de ce qu'on aime est une joie plus grande encore que l'amour.[638]

Tale ragionamento ci porta a considerare allora un altro elemento di non poca importanza. Lungo tutti i volumi del romanzo, l'attenzione e la fantasia erotica del narratore è rivolta verso un tipo particolare di ragazza. Già in *Swann* il giovane afferma di avere «le désir d'une paysanne de Méséglise ou de Roussainville» oppure di «une pêcheuse de Balbec», o meglio di voler «une paysanne à embrasser» per poter godere del «plaisir de la possession des femmes».[639] Più avanti questo desiderio è richiamato ancora e ancora, sempre più volte nella fantasia del personaggio; e alle contadinelle e pescatrici si aggiungono le ragazze che «rapportaient le linge, le pain, ou les carafes de lait», la «blanchisseuse», la «fruitière»[640], la «fille d'un marchand de vins»[641] fino ad arrivare alla celebre cameriera della baronessa Putbus.[642] Queste creature, spesso viste di sfuggita, magari dalla carrozza come avviene a

[638]Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., p. 560.
[639] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 155.
[640] Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., pp. 645-646.
[641] *Ibid*., p. 672.
[642]Questo personaggio misterioso, quasi completamente scomparso dal testo definitivo della *Recherche*, dà vita nei *chaiers* preparatori a un vero e proprio romanzo della passione amorosa che terminerà ancora una volta con una *déception*. La ragazza infatti, il cui interesse da parte del narratore viene originariamente stimolato dai racconti di Saint-Loup, una volta incontrata da Marcel a Padova si presenterà deturpata nel volto da un incendio accaduto poco tempo prima. Tuttavia, la cameriera stupisce il narratore raccontandogli di essere cresciuta nei pressi di Combray e suscitando in lui nuove fantasticherie. Cfr. Marcel Proust, *Esquisse XVIII* in *À la recherche du temps perdu*, cit., t IV, pp. 710-735 ; e Antoine Compagnon, *Les romans abandonnés dans* À la recherche du temps perdu, in Luca Pietromarchi (a cura di), *La trama nel romanzo del 900*, Bulzoni, Roma, 2002.

Balbec,[643] o a Parigi dalla finestra o dallo spiraglio di una porta, sono le vestali o forse le dee stesse che presiedono il tempio del desiderio. Sono le personificazioni di un ideale erotico che genera pulsioni libidinali devastanti, le proiezioni di una «possession immatérielle» che si alimenta al contempo di realtà e d'immaginazione.[644] "Marcel" è infatti assillato da queste figure quasi bucoliche, fugaci e umili che, come ha notato Tadié, sono il simbolo di un'ossessione: quella per «le thème de la "passante" baudelairienne, de ce poème dont il avait cité le dernier vers dans l'étude sur Baudelaire de *Contre Sainte-Beuve*». La passante infatti «si on la poursuit, déçoit», poiché ciò che affascina di lei, ciò che ingenera buon parte dell'immaginazione desiderante è il mistero, è la fuga verso *l'inconnaissable*. Si tratta quindi della figura simbolo di quel desiderio-*déception* che abbiamo visto essere di fondamentale importanza nella poetica dell'intero romanzo.[645] Emblemi di una poetica ma anche modelli sui quali si basa l'immaginario erotico romanzesco, queste figure rivelano una realtà psicologica e sociale molto importante. In questo percorso il narratore, insieme all'amico Saint-Loup, segue le orme di Swann e soprattutto di Charlus. Infatti, anche il barone, che si pone diverse volte nel romanzo come maestro e tutore di "Marcel", è attirato dagli umili. Come ricorda anche la cognata Charlus «aime assez causer avec les paysans, […] et comme il est très généreux, il leur donnait quelque chose, les emmenait boire».[646] E alla fine del romanzo, il sarto Jupien, divenuto come una sorta di suo badante, confesserà che forse per «fatigue de veillard, ou extension de la sensualité aux relations les plus banales, le baron ne vivait plus qu'avec des "inférieurs"».[647] Questi "inferiori" infatti non sono altro gli stessi personaggi che animano la maison de passe che lo stesso Jupien gestisce per Charlus, e di cui avrò modo di riparlare. Sono i soldati di umili origini in congedo, i bottegai, gli operai, gli autisti e gli uomini di colore che animano le notti di coprifuoco parigine. Tuttavia le attenzioni verso questi tipi di personaggi si chiariscono con pochi semplici motivi. Il primo e forse il più banale riguarda il fatto che questi, specie le contadinelle incontrate a Balbec o nei pressi di Combray dal narratore, richiamano l'essenza e l'anima dei luoghi visitati o desiderati, esattamente come abbiamo visto accadere per i *noms* e i

[643] Durante la gita a bordo della carrozza di Mme de Villeparisis il narratore ci dice « Nous redescendions la côte ; alors nous croisions, la montant à pied, à bicyclette, en carriole ou en voiture, quelqu'une de ces créatures – fleurs de la belle journée, mais qui ne sont pas comme les fleurs des champs, car chacune recèle quelque chose qui n'est pas dans une autre et qui empêchera que nous puissions contenter avec ses pareilles le désir qu'elle a fait naître en nous – quelque fille de ferme poussant sa vache ou à demi couchée sur une charrette, quelque fille de boutiquier en promenade […]». Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 71.
[644] *Ibid*., p. 76.
[645] Cfr. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, cit., p. 639.
[646] Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 164.
[647] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 409.

titoli nobiliari. Ma, forse, il motivo più importante è da ricercare proprio nella loro povertà, ossia in una condizione che permette loro di godere di un desiderio intenso e profondo: quello per la ricchezza, per gli oggetti lussuosi e per una vita agiata; e che al contempo le porta a cercare più a fondo nell'essenza delle cose e forse nel desiderio stesso. È infatti questo che "Marcel" nota e apprezza anche nella povera Albertine mettendola a confronto con le donne ricche come la duchessa di Guermantes:

> Albertine avait pour toutes ces jolies choses un goût bien plus vif que la duchesse, parce que, comme tout obstacle apporté à une possession (telle pour moi la maladie qui me rendait les voyages si difficiles et si désirables), la pauvreté, plus généreuse que l'opulence, donne aux femmes, bien plus que la toilette qu'elles ne peuvent pas acheter, le désir de cette toilette qui en est la connaissance véritable, détaillée, approfondie. Elle, parce qu'elle n'avait pu s'offrir ces choses, moi, parce qu'en les faisant faire je cherchais à lui faire plaisir, nous étions comme des étudiants connaissant tout d'avance des tableaux qu'ils sont avides d'aller voir à Dresde ou à Vienne. Tandis que les femmes riches, au milieu de la multitude de leurs chapeaux et de leurs robes, sont comme ces visiteurs à qui la promenade dans un musée, n'étant précédée d'aucun désir, donne seulement une sensation d'étourdissement, de fatigue et d'ennui. Telle toque, tel manteau de zibeline, tel peignoir de Doucet, aux manches doublées de rose, prenaient pour Albertine, qui les avait aperçus, convoités et, grâce à l'exclusivisme et à la minutie qui caractérisent le désir, les avait à la fois isolés du reste dans un vide sur lequel se détachait à merveille la doublure, ou l'écharpe, et connus dans toutes leurs parties […].[648]

Ad ogni modo la povertà che caratterizza queste ragazze non attrae il narratore solo per questi motivi estetizzanti. Nei suoi intenti si cela infatti qualcosa di più prosaico, di più primordiale che coinvolge ancora una volta il desiderio di possesso. Desiderare una ragazza povera vuol dire infatti desiderare qualcosa che si può in linea di massima facilmente ottenere con il dono o più semplicemente con il denaro; e di conseguenza significa poterne comprare la persona nella sua interezza, significa in poche parole poter usufruire dei vantaggi del mercato. Se infatti si ama una donna ricca, la sua ricchezza, il suo patrimonio o il suo prestigio la rendono più difficile da ottenere e da mantenere, specie se non si possiede la "moneta" che ha corso in quegli ambienti, ossia il prestigio mondano . La ricchezza infatti è simbolo di indipendenza,

[648] Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., pp. 571-572.

simbolo di libertà, ossia di potersi dedicare a chi o cosa si vuole, senza condizionamenti, senza costrizioni dettate dalla contingenza. Ed è il narratore stesso che ancora una volta ce lo ricorda:

> J'avais tremblé quand j'avais aimé Mme de Guermantes parce que je me disais qu'avec ses trop grands moyens de séduction, non seulement de beauté mais de situation, de richesse, elle serait trop libre d'être à trop de gens, que j'aurais trop peu de prise sur elle. Albertine étant pauvre, obscure, devait être désireuse de m'épouser.[649]

A maggior ragione, per un geloso quindi il rivolgere le sue attenzioni verso delle persone più umili, di bassa estrazione sociale e magari molto povere significa non dover soffrire i tormenti causati da un desiderio eccessivamente ostacolato, se non completamente impedito. E di questa saggezza, di questa regola di vita si fa modello e portatore ancora una volta Swann, che per l'ennesima volta si propone come il prototipo di tutte le relazioni sentimentali importanti del romanzo. Il collezionista, durante una conversazione con Bergotte e "Marcel" ad un certo punto, prendendo a riferimento la storia tra Norpois e Mme de Villeparisis, enuncia in maniera perentoria il suo teorema:

> «Pour les gens nerveux il faudrait toujours qu'ils aimassent, comme disent les gens du peuple, "au-dessous d'eux" afin qu'une question d'intérêt mît la femme qu'ils aiment à leur discrétion».[650]

Questa legge fondamentale delle relazioni amorose sarà infatti seguita da tutti i grandi gelosi della *Recherche*, e come abbiamo detto oltre che dal narratore e da Charlus anche da suo nipote Robert.[651] Sia Morel che Rachel sono infatti come Odette di umili origini e versano in

[649] Marcel Proust, *Albertine Disparue*, cit., p. 88.
[650] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 553.
[651] Il fascino e l'ammirazione suscitata in Saint-Loup dagli umili, dal cosiddetto "popolo" è testimoniata più volte nel romanzo. In particolare possiamo pensare alla lettera che il marchese scrive al narratore dal fronte durante la guerra e in cui esalta «les gens du peuple, les ouvriers, les petits commerçants» che rappresentano «ce qu'il y a de mieux». Marcel Proust, Le *Temps retrouvé*, cit., p. 332.

condizioni economiche sicuramente non agiate.[652] Inoltre, l'amata di Swann aveva spesso «des embarras d'argent» o era «pressée par une dette»,[653] mentre il musicista cadeva sovente preda della ludopatia perdendo ingenti somme al casinò e nelle sale da gioco.[654]

Tuttavia questa regola, questo avvertimento nella realtà si dimostra non privo di lati negativi poiché: «cependant le danger de ce genre d'amours est que la sujétion de la femme calme un moment la jalousie de l'homme mais la rend aussi plus exigeante».[655] Senza considerare inoltre che anche altre persone possono riuscire a comprare i favori della persona amata, come lo stesso Charlus comprenderà bene quando sorprenderà Morel con il principe di Guermantes. In casi come questo non convince quindi completamente la lettura di Girard quando afferma che il desiderio «ne porte jamais, par définition, sur l'objet accessibile», e che è dunque per questo motivo che «ce n'est donc pas vers le noble faubourg que tendent les désirs du baron mais vers la basse "canaille".[656] Il "popolino", la piccolissima borghesia o la classe operaia sono infatti, a differenza di quello che crede il critico, un fertile e agevole terreno di caccia per chi possiede i mezzi di conquista adeguati. Bisogna considerare del resto che il desiderio, e sotto certi aspetti anche quello metafisico, vive sicuramente dell'ostacolo ma allo stesso tempo non è puro ostacolo, pura utopia. Un discorso a parte va fatto allora per quel che riguarda la pornografia. Come vedremo, in questo caso particolare l'oggetto desiderato è lontano e praticamente inaccessibile. È immagine, proiezione di chi osserva: è puro desiderio astratto scaturito dallo sguardo, dalla percezione del momento. Ma sebbene astratto e distante questo desiderio genera in ogni caso godimento, un godimento che magari può essere intriso dell'amarezza della privazione, ma che sostiene comunque l'energia libidinale.[657]

Tornando quindi all'ultimo elemento che gioca a favore di tutto questo stuolo di umili ragazze, di contadinelle, bottegaie e cameriere (o camerieri), possiamo identificarlo nel fatto di suscitare nei nostri personaggi la curiosità che si ha per ciò che ci è ignoto, per tutto quello che è diverso

[652] Le origini modeste di Charlie Morel vengono ricordate dal narratore quando il giovane musicista è invitato insieme a Charlus dai Verdurin. In questa occasione Morel riconoscendo "Marcel" gli chiede la cortesia di non rivelare agli invitati che in realtà è figlio del domestico del suo defunto zio Adolphe, ma di raccontare che il padre era amministratore delle vaste proprietà della sua famiglia, e di conseguenza quasi ricco come loro. È interessante notare come la bugia infastidisca molto il narratore non tanto per la parte riguardante il padre di Morel quanto piuttosto perché lo costringe a ingrandire il patrimonio effettivo dei suoi congiuntia. Cfr. Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., pp. 301 e 419.

[653] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 263.

[654] Cfr. Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., pp. 562 e 699-700.

[655] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 553.

[656] René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, cit., p. 238.

[657] Rimando quindi al paragrafo dal titolo *Pornografia del denaro*.

da quel che conosciamo. In questo caso a rendere interessanti queste donne e questi uomini è la loro classe sociale, esattamente come in principio era accaduto al narratore con la duchessa di Guermantes e con il mondo dell'aristocrazia in generale. "Marcel" non può interessarsi veramente a delle ragazze della sua stessa classe, perché non destano in lui alcuna curiosità, alcun senso del mistero, come rammenta quando pensa all'allegra banda delle fanciulle in fiore:

> J'avais commis à l'égard de leur situation sociale une erreur, mais pas dans le même sens que d'habitude à Balbec. J'y prenais facilement pour des princes des fils de boutiquiers montant à cheval. Cette fois j'avais situé dans un milieu interlope des filles d'une petite bourgeoisie fort riche, du monde de l'industrie et des affaires. C'était celui qui de prime abord m'intéressait le moins, n'ayant pour moi le mystère ni du peuple, ni d'une société comme celle des Guermantes. Et sans doute si un prestige préalable qu'elles ne perdraient plus ne leur avait été conféré, devant mes yeux éblouis, par la vacuité éclatante de la vie de plage, je ne serais peut-être pas arrivé à lutter victorieusement contre l'idée qu'elles étaient les filles de gros négociants. Je ne pus qu'admirer combien la bourgeoisie française était un atelier merveilleux de sculpture la plus généreuse et la plus variée. Que de types imprévus, quelle invention dans le caractère des visages, quelle décision, quelle fraîcheur, quelle naïveté dans les traits ! Les vieux bourgeois avares d'où étaient issues ces Dianes et ces nymphes me semblaient les plus grands des statuaires.[658]

In questo bellissimo esempio testuale in cui il narratore denuncia i suoi sbagli da entomologo sociale alle prime armi, appare quindi chiaro che l'ideale economico-sociale è imprescindibile dalla visione poetica ed estetica. Questa logica spiega infatti anche il motivo per il quale "Marcel", quando si reca a casa Swann, dopo aver venduto il vaso cinese, e scopre che Gilberte è a passeggio con un altro, invece di rimanere intrappolato nel desiderio triangolare (come avviene con la *jeune fille en fleur*), abbandona inaspettatamente i suoi progetti amorosi. Gilberte appartiene infatti al suo stesso ambiente, quello dell'alta borghesia parigina. Per lui quella ragazza non gode del fascino di nessun mistero, né di quello del *milieu* dei Guermantes né tantomeno di quello della gente del popolo.[659] Ecco quindi le ragioni per cui, oramai giunto

[658] *Ibid*., p. 200

[659] Le stesse identiche motivazioni agiscono anche sulle scelte e sui gesti del barone, e spiegano perché è possibile vederlo «ne pas vouloir saluer une duchesse qu'il ne trouve pas assez duchesse, et combler un valet de chiens». L'interesse del barone è, esattamente come per il narratore, completamente assorbito da coloro che non

all'età della maturità, deride i suoi vecchi desideri ribadendo che «je n'aurais pu me plaire maintenant auprès d'une blonde et fière duchesse parce qu'elle n'eût éveillé en moi aucune des émotions», che invece ragazze come Albertine sono in grado di suscitare.[660]

Il mistero e la sete di conoscenza sono l'altro polo attrattivo dell'universo proustiano e soprattutto dell'universo piscologico del narratore. Per questo motivo "Marcel" non potrà che amare e desiderare la creatura più misteriosa e *inconnaissable* di tutto il romanzo. L'imprevedibile e l'inaspettato che seguono la logica e le dinamiche imposte dal mistero sono allora le sensazioni che si affiancano a questa ricerca pressoché infinita. Ed ecco quindi che i bei visi freschi di quelle fanciulle, che i colori del mare e la vita vacanziera della spiaggia rendono così seducenti, riservano al narratore una sorpresa, ossia la multiforme bellezza che la classe borghese riesce a esprimere a discapito di quei volti avvizziti da vecchi ebrei, ai quali si è soliti pensare quando si guarda a quel mondo di banchieri, industriali e grandi professionisti. Ciò che emerge agli occhi del narratore è infatti l'eredità genetica di una classe bastarda, di un *milieu* ibrido e variegato che è ancora in continua evoluzione e che si adatta alle trasformazioni portate dal tempo. Ed è anche da dettagli come questi, dal fascino e dall'importanza del tema dell'ibridismo, che percorre l'intera struttura della *Recherche*, definita da Tadié come un mélange di generi e sottogeneri romanzeschi, che si comprende la dimensione sociale ed economica del romanzo vista attraverso i suoi due *côté* fondamentali.[661] Proust infatti, proprio come Gide, esita a lungo sulla scelta del genere letterario da utilizzare, e in particolare sul tipo di narrazione da adottare, come dimostrano la stesura del *Santeuil* e del *Contre Sainte-Beuve*.

Quello che il gesto rituale del donare sottintende ampiamente è quindi la volontà di instaurare un legame forte e totalizzante con l'altro, un rapporto che spesso si tinge coi colori del possesso e della conquista. Ma ciò forse si esprime al meglio quando a essere regalato è del denaro. Il denaro è per sua natura un mezzo di scambio a fini commerciali. Ma il regalare monete o banconote pone dei problemi ancora più marcati di ambiguità. Non è infatti sempre facile capire quando si dona denaro se si tratta di un dono puro e disinteressato (sempre che questo possa realmente esistere) o quando in realtà ci si trova di fronte ad un ritorno economico (un interesse), oppure a una vera e propria compravendita. Il dono è infatti, come il commercio, un

---

appartengono al suo ambiente, al suo *milieu*. Di ciò ne abbiamo infatti testimonianza già a partire dalla presentazione che ne fa Saint-Loup a Balbec fino alle ultime pagine del romanzo dove lo vediamo circondato e attratto da soldati in licenza, garzoni, fattorini e camerieri. Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 164.

[660] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, cit., p. 134.

[661] Jean-Yves Tadié, *Proust*, Belfond, Paris, 1996, pp. 75 – 114.

mezzo per la circolazione della ricchezza, ma in teoria non dovrebbe costituire mercanteggiamento. Il suo statuto implica infatti, come accennato, un non ritorno, o perlomeno un non ritorno materiale ma al massimo morale o sociale. Nella *Recherche* quando assistiamo a una donazione in denaro ci troviamo infatti spesso di fronte a una situazione confusa.[662] La domanda sorge dunque spontanea. Quando il narratore, Swann o Saint-Loup regalano centinaia di franchi alle loro donne stanno veramente facendo un dono? O cercano piuttosto di instaurare una silenziosa trattativa per il loro corpo e il loro affetto? È un dono puro o ancora una volta un dono di conquista, o meglio una dissimulazione di compravendita? E il risultato è amore o forse prostituzione?

La maggior quantità di denaro contante in assoluto che appare nel romanzo riguarda somme donate. Queste donazioni, che superano di gran lunga le somme per gli acquisti personali dei vari personaggi, sanciscono e consolidano quasi sempre un rapporto sentimentale, esattamente come abbiamo visto accadere per le donazioni di oggetti. Swann dona a Odette a partire dall'inizio della loro relazione migliaia di franchi, molti dei quali spontaneamente regalati ed altri invece spudoratamente richiesti dalla *cocotte*. Questo denaro serve alla donna per mantenere un lussuoso tenore di vita fatto di vestiti, cene, gioielli, e per offrire a sua volta delle serate alla sua cerchia di amicizie, come nel caso dei soldi richiesti a Swann per invitare i Verdurin a Bayreuth, cosa che non avrebbe potuto fare se lui non le avesse «envoyé cette fois quelques billets de mille francs».[663] Come una prostituta dunque Odette «employait les *dons* qu'elle recevait aux dépenses somptuaires et aux parures qui la rendaient plus désirable». Così facendo quindi la donna aumenta il suo prestigio e il suo valore ossia «le pouvoir qu'elle avait eu dès l'abord d'attirer vers elle les dons [et les attentions] des hommes les plus riches».[664] Da parte del donatore invece queste somme servono ad acquistare una certa forma di amore, o quantomeno di «reconnaissance».[665] Ed è a questa riconoscenza, a questo affetto acquistato a forza di banconote che l'innamorato anela quando progetta di regalarle quattromila franchi a

[662] La questione *des pourboires* che abbiamo visto nel capitolo precedente esula per diversi aspetti da questa dimensione poiché in realtà non rappresenta un vero e proprio dono puro, quanto un surplus del corrispettivo che viene riservato a un lavoratore per gratificarlo ulteriormente del suo lavoro.
[663] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 296. L'episodio è speculare alla cena che Albertine vuole offrire ai Verdurin con il denaro del narratore e che termina con la celebre frase pronunciata della ragazza «Grand Merci! Dépenser bun sou pour ces vieux-là, j'aime bien mieux que vous me laissez une fois libre pour que j'aille me faire casser…» davanti alle ritrosie di "Marcel". Cfr. Marcel Proust, *La Prisonnière*, p. 840.
[664] Georges Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 146.
[665] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 299

fine mese per il disturbo arrecatole dalle sue visite continue.[666] Odette (come anche le altre donne di cui abbiamo parlato fino a ora) può giustamente essere definita quindi come una mantenuta, poiché le migliaia di franchi da parte dell'amato non riguardano donazioni sporadiche, ma continue, a scadenza quasi mensile come viene ricordato più volte.[667]

Per ciò che riguarda questi doni in denaro non è da meno poi il Narratore con Albertine, oppure Saint-Loup prima con Rachel e successivamente con Morel, il quale tuttavia sarà fonte di maggiori spese per il barone di Charlus. Appare chiaro come questo sistema di doni muova un fiume di denaro estremamente consistente anche se elargito a poco a poco, sotto forma di svariate offerte disseminate nel tempo, e che hanno lo scopo di ammanettare la persona desiderata per tenerla prigioniera:

> […] Saint-Loup […] usant d'ailleurs d'une habileté pratique qui se conciliait chez lui avec les plus grands et les plus aveugles élans du cœur, il s'était refusé à lui constituer un capital, avait emprunté un argent énorme pour qu'elle ne manquât de rien, mais ne le lui remettait qu'au jour le jour. Et sans doute, au cas où elle eût vraiment songé à le quitter, attendait-elle froidement d'avoir « fait sa pelotte », ce qui avec les sommes données par Saint-Loup demanderait sans doute un temps fort court, mais tout de même concédé en supplément pour prolonger le bonheur de mon nouvel ami – ou son malheur.[668]

Nel caso di Robert il donare innesca inoltre un debito a catena, poiché il denaro che lui utilizza per corteggiare e mantenere Rachel (che diventa quindi per la logica descritta da Mauss sua debitrice) viene preso a prestito, rendendo lui stesso debitore verso terzi. Infatti, queste creature capaci di drenare all'amante ingenti flussi di denaro rischiano in molti casi di condurli alla rovina economica. Nel romanzo vengono indicati numerosi esempi di uomini rovinati da questa logica amorosa. La giovane attrice non ha avuto come vittima solamente il malcapitato Saint-Loup che «dans l'exaltation de son désir, dans l'angoisse de son attente» ha riversato montagne di denaro e «de bijoux» ai suoi piedi, ma «a volé, ruiné je ne sais pas combien de gens».[669] Né tanto meno Rachel rappresenta un caso isolato. Anche Odette infatti, prima di intrattenere la

[666] *Ibid*., p. 306.
[667] *Ibid*., pp. 263-264.
[668] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Vol. II, cit., p. 142.
[669] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., pp. 578-579.

relazione con Swann rovina completamente il signor de Crécy, un aristocratico «qu'elle avait ratissé jusqu'au dernier centime».[670] E persino un'insospettabile come Mme de Villeparisis in tempi passati «mangea peut-être la fortune, d'hommes couchés depuis dans la tombe».[671] Mentre il narratore stesso, come abbiamo accennato, ha rischiato la rovina in borsa proprio a causa di Albertine e dell'ingente quantità di spese necessarie a colmarla di lussi.[672] Questa «sort d'échange» si apre quindi verso «la démesure». Come ribadito da Bataille, infatti, fin da tempi antichissimi «la provocation du désir brûlait: elle pouvait consumer la vie de celui dont elle provoquait le désir».[673] Ancora una volta il meccanismo del dono e il desiderio si presentano allora come delle forze fagocitanti che conducono chi desidera verso la rovina materiale e psicologica e chi è desiderato verso l'abisso della prigione.

[670] Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., p. 805.
[671] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 485.
[672] Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 219.
[673] Georges Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 146.

3.3. La prostituzione: l'essere tra bisogno e desiderio

Alla base di ogni relazione amorosa della *Recherche* sembra dunque insinuarsi l'ombra del possesso, così come dietro al gesto del donare aleggia il fantasma del mercato; un mercato la cui vera merce diventa allora il corpo e l'anima dell'altro. Si tratta in poche parole della messa in scena di un amore puramente venale e in molti casi crudele. La cosa si fa poi ancora più esplicita quando nel circuito del dono entra in scena il denaro nella sua forma concreta e immediata. Il denaro, infatti, si insinua in tutte le relazioni e talvolta in modo quasi enigmatico. Inoltre, dobbiamo tenere presente che «la monnaie, plus généralement tout objet, dans le système du capital, puisqu'il est marchandise, donc monnaie, actuelle ou potentielle, n'est pas seulement une valeur convertible dans un procès universel de production, mais indiscernablement […] une charge d'intensité libidinale».[674] Questa presenza ambigua carica di forza libidinale, che in qualche modo porta a trattare l'essere amato come un oggetto, fa emergere un altro fantasma tanto antico quanto importante: quello della prostituzione. Attraverso il suo vagabondare negli *hôtels* e nei bordelli l'eroe ci conduce infatti «ou coeur même de la modernité économique»,[675] in un mondo dominato da una realtà fondata sul bisogno scambiato per desiderio che rivela come il desiderio sia viceversa scambiato per bisogno. Un sistema dominato dalle perversioni in cui le prostitute e i prostituti sono la merce fondamentale oltre che l'operatore economico e sociale ripudiato dal circuito dell'economia borghese ben pensante, che minimizza il rapporto reciproco tra mercato e desiderio, esaltando invece l'operosità e il legame tra ricchezza e lavoro. È qui che Proust mette in evidenza la discrepanza tra l'economia dei grandi pensatori moderni, che si vuole fondata appunto sul bisogno, sulla necessità immediata e concreta, tendente all'utile e alla sopravvivenza, alimentata della fatica e del lavoro, e l'economia fondata sul desiderio, ossia su una pulsione metafisica che si sviluppa nell'ozio e nella riflessione andando oltre il nostro corpo, ma che a lungo è stata dipinta dalla società come effimera, secondaria, talvolta futile se non pericolosa. Non è dunque casuale che il tema della prostituzione e della perversione si ritrovi, nell'opera di questo scrittore, in buona parte degli snodi centrali del racconto, così come accade anche per il denaro. Appare oramai

[674] Jean-François Lyotard, *cit*., p. 101.
[675] Clément Paradis, *De l'hôtel au bordel : le ballet capitaliste de la Recherche* in *Marcel Proust Aujourd'hui 15, Proust et l'argent,* cit., p. 27.

evidente infatti che ogni tappa, ogni momento chiave del romanzo, è accompagnato o sottintende considerazioni pecuniarie che «se glissent subrepticement dans le récit, mais comme les symptômes psychiques […] signalent une organisation fondamentale et structurante».[676]

Non è un caso che due delle principali figure femminili che abbiamo osservato, prima di iniziare le storie con i loro facoltosi partners, praticavano proprio il mestiere della prostituta. Rachel, ad esempio, viene incontrata per la prima volta dal narratore in un bordello in cui lo ha introdotto l'amico Bloch. Ciò che il giovane subito ricorda è che la ragazza non viene percepita nella sua individualità, ma viene vista «dans une catégorie générale de femmes dont l'habitude commune à toutes était de venir là le soir voir s'il n'y avait pas un louis ou deux à gagner» ;[677] così come inizialmente avviene anche per l'allegra banda delle fanciulle di Balbec da cui la figura di Albertine si distaccherà piano piano, acquisendo la sua individualità solo in un secondo momento. Sotto un certo punto di vista già da questo primo approccio si evidenzia un processo prossimo a una disumanizzazione dell'altro che porta a considerare l'individuo alla pari di un oggetto; oggetto che, nel caso della prostituta, è spontaneamente immesso sul mercato pronto per essere acquistato e consumato al fine di soddisfare un bisogno. L'episodio citato rivela poi una discreta importanza in quanto, ci dice "Marcel", «bouleversa ma conception du monde, [et] ouvrit pour moi des possibilités nouvelles de bonheur».[678] È infatti probabile che la concezione dell'amore venale, fondato sul possesso e sul denaro, sul trattare la donna o più genericamente l'altro come un oggetto da parte del personaggio derivi proprio da questa esperienza primordiale che ha operato in lui come una sorta di *imprinting*.

La centralità del tema della prostituzione è suggerita inoltre da tutta una serie di citazioni che ci rimandano anche ad altre opere della giovinezza dell'autore. Già in *Jean Santeuil*, considerato da Contini "l'infanzia della *Recherche*", il personaggio principale viene condotto da un amico in un bordello esattamente come avviene per il narratore della *Recherche*. Ma è in un racconto del 1893, non confluito nei *Plaisirs et les Jours* (1896), che si comprende tutta l'importanza e la complessità che questo tema riveste nell'immaginario proustiano e nello sviluppo della sua opera. *L'indifférent*, questo il titolo della novella che viene pubblicata ne *La Vie contemporaine* il primo marzo 1896, mette in scena in poche pagine una sorta di miniatura del mondo della

[676] Sjef Houppermans, *Cit*., p. 63.
[677] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Vol. I, cit., p. 567
[678] *Ibid*., pp. 565-566.

Recherche, e in particolare di quello amoroso. La storia ruota tutta attorno a una figura maschile di nome Lepré, e alla sua fama di uomo tanto banale quanto misterioso a causa della sua indifferenza alle attenzioni del gentil sesso. Questo atteggiamento accende infatti la curiosità e il desiderio in una giovane vedova molto in vista a Parigi, Madelaine, che cerca quindi di scoprire i motivi di questo rifiuto e di conquistare il cuore del ragazzo. La ragione per la quale il giovane è indifferente alle belle ragazze di buona famiglia è data dal fatto che questi ha «un vice» ossia che «il aime les femmes ignobles qu'on ramasse dans la boue et il les aime follement», tanto che «parfois il passe ses nuits dans la banlieue ou sur les boulevards extérieurs au risque de se faire tuer». In poche parole, Lepré è ossessionato dal desiderio suscitato in lui dalle prostitute e «il n'aime qu'elles».[679] Ecco quindi svelato il mistero del personaggio: esattamente come Saint-Loup e Swann il giovane manifesta un'inclinazione apparentemente inspiegabile verso queste donne di basso livello che si concedono nei bordelli o a bordo strada.[680] Tale vizio, tuttavia, non sembra legato a una peculiarità individuale ma rappresenta piuttosto un'eredità genetica. Nel caso di Lepré infatti la voce narrante ci dice che «son père était déjà comme cela»; [681] mentre nella *Recherche*, sappiamo che il narratore eredita questa passione dall'amato zio Adolphe, il quale quando "Marcel" è ancora piccolo, appare spesso insieme a un'affascinante «dame en rose» che altri non è che Odette durante il suo periodo più vivace da *cocotte*.[682] La moglie di Swann è infatti una donna dai mille volti e dalle diverse funzioni sociali. Puttana, aristocratica, grande borghese, snob appassionata d'arte, visione celestiale per il narratore ragazzino, questo essere sfuggente «est comme la monnaie d'échange: sa valeur se chiffre en tant que produit de marché».[683] Non a caso nelle sue conversazioni con Swann il verbo "payer" ritorna svariate volte, quasi a indicare questo suo legame privilegiato e complesso con il denaro e il mercato.[684] Originariamente sprovvista di ricchezza data la sua umile origine, l'unico patrimonio personale che la donna possiede è rappresentato dal suo corpo e in generale dal suo essere, almeno fino al primo fortunato matrimonio. Quando Odette diventa prima *cocotte* e poi moglie, non fa altro che mettere a frutto la sua persona, non fa altro che

[679] Marcel Proust, *L'indifférent,* Gallimard, Paris, 1978, p. 60.
[680] Sia Swann che Robert sono infatti dei frequentatori delle *maisons de passes*. In realtà l'innamorato di Odette vi si recherebbe principalmente per conversare con le ragazze e per avere informazioni sulla *cocotte, mentre* Saint-Loup ne sarebbe un habitué, tanto che verrà persino riconosciuto dal narratore come uno dei frequentatori del bordello omosessuale di Jupien, dove perderà la sua croce di guerra. Cfr. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., pp. 366-367, e *Le Temps retrouvé*, cit., pp. 389 e 419.
[681] Marcel Proust, *L'indifférent*, cit., p. 61.
[682] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., pp. 75-77.
[683] Sjef Houppermans, *Cit*., p. 64.
[684] Cfr. *Ibid*., p. 65.

investire su sé stessa. Se infatti già la sposa può essere percepita come un oggetto posto sul mercato, e può essere trattata secondo i principi economici della domanda e dell'offerta, dell'acquisto e del consumo, a maggior ragione la prostituta diventa il perno di questa realtà economico-sociale. Attraverso tale logica finanziaria il corpo e la persona dell'altro diventano quindi un'entità negoziabile, valutabile e valorizzabile. Mettendo a frutto il suo corpo e il suo essere, speculandovi sopra, Odette riesce infatti a sposare ben tre uomini dotati di un buon patrimonio, guadagnando sia prestigio sociale che risorse economiche.

Questa logica mercantile si appropria dunque del corpo e dell'essere trattandolo alla stregua di qualsiasi altro oggetto presente sul mercato, il cui possesso e il cui valore sono solitamente espressi in denaro. Nel caso della prostituta quindi possiamo dire che la sua persona, e in particolare il suo corpo va a fondersi con le basi del sistema commerciale e contabile che è il fulcro dell'economia così come la conosciamo, e di cui il denaro è la chiave di volta proprio in quanto *étalon universel*. Per Klossowski infatti la prostituta è ciò che può essere definito come una *monnaie vivante*, e in quanto moneta «sarebbe […] suscettibile di sostituirsi alla funzione del campione oro».[685] In un certo senso essendo prima merce e poi moneta la prostituta è merce due volte, è la merce per antonomasia in quanto come ricorda Marx, anche il denaro stesso è merce. Esercitando una carica libidinale pari a quella del denaro, il corpo e l'essere, oramai divenuti oggetto e equivalente generale, sono in grado di consumare ed essere consumati. L'inutilità intrinseca che abbiamo visto appartenere in passato all'oro e al denaro in generale costituisce inoltre un altro aspetto che lega la figura della meretrice alla moneta. Il suo utilizzo infatti non è finalizzato a un aumento di ricchezza generalizzato, a una proliferazione di energie vitali, ma è fine a se stesso. La prostituta non si vende in quanto generatrice di vita ma semplicemente come pura *dépense*. Questa è emblema di trasgressione poiché «en elle l'aspect sacré, l'aspect interdit de l'activité sexuelle ne cesse pas d'apparaître», e la sua intera esistenza è «voué à la violation de l'interdit», quello stesso interdetto che cerca di valorizzare continuamente, tra le altre cose, l'idea di utilità e (ri)produzione.[686] Non quindi strumento di creazione ma di consumo, non emblema del materno e del sacro ma dell'erotico e del desiderio puro. Si tratta infatti di un essere votato all'improduttività, alla non capitalizzazione. Il seme che questa riceve, esattamente come avviene con la masturbazione, non genera nulla, ed è quindi puro spreco, pura distruzione. Tuttavia, secondo l'ottica maschilista di Bataille tutto ciò avrebbe in fondo un'utilità, sebbene completamente diversa da quella che siamo abituati a

[685] Pierre Klossowski, *Cit*., p. 81.
[686] Georges Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 146.

intendere nella prospettiva cristiana e capitalista. Secondo il critico infatti la prostituzione contribuisce al consumo di quelle energie in eccesso che altrimenti andrebbero a intaccare l'equilibrio generale del mondo. La sua utilità starebbe allora proprio nell'inutilità, nel consumo improduttivo che questa rappresenta e promuove.

Anche Saint-Loup eredita il vizio delle prostitute, ma non dal defunto padre quanto piuttosto dallo zio Charlus, con cui arriverà a trovarsi in competizione per i favori del prezzolato Morel.[687] L'amico di "Marcel" millanta infatti di essere un assiduo frequentatore di case chiuse di un certo livello dov'è possibile trovare delle ragazze "di prim'ordine", a differenza del posto disgustoso e di basso rango in cui lo aveva condotto un tempo l'ebreo Bloch. Il marchese declama quindi al narratore un vero e proprio elogio di questi luoghi del piacere poiché «il n'y a que là que on trouve chaussure à son pied, ce que nous appelons au régiment son gabarit».[688] Ma la scarpa giusta per Robert in realtà non si trova esattamente in quel genere di bordelli quanto nell'attività gestita dal sarto Jupien per il piacere del barone. Saint-Loup è infatti uno dei clienti della *maison de passe* che il narratore visita nella Parigi notturna che pare uscita dai racconti di Scheherazade. Qui, infatti, benché non riconosciuto immediatamente a causa del buio, Robert perderà la sua croce di guerra, cosa che unita all'*allure* e alla *silhouette* particolare lo farà identificare con il misterioso personaggio che esce dall'edificio con fare sospetto, mentre il narratore si appresta a entrare. [689]

La *maison* di Jupien, così come tutti gli altri bordelli della *Recherche*, appare già stilizzata in uno dei primi e più importanti luoghi di ambientazione del romanzo. Si tratta del grand hotel di Balbec dove, come verremo a sapere più avanti, molti degli inservienti si concedono per denaro ai clienti della struttura, tra i quali si annoverano appunto lo stesso Saint-Loup e lo zio di Bloch, Nissim Bernard.[690] Nel clima di consumo sfrenato della città balneare, tra casinò, ristoranti e bordelli, prende quindi già forma il legame tra dilapidazione del capitale e prostituzione. La rappresentazione del bordello nell'opera si tinge infatti dei profumi e dei colori dell'esotico che la località vacanziera già esprime senza dubbio al meglio. È infatti sempre nei dintorni di Balbec che sorge uno dei bordelli più lussuosi ed esclusivi.

[687] Aperto nel 1878 nei dintorni del Louvre Le Chabanais era all'epoca di Proust uno dei bordelli più eleganti e popolari d'Europa. Fra gli assidui frequentatori poteva infatti vantare personaggi del calibro del Principe del Galles e del celebre pittore Toulouse-Lautrec.
[688] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 92.
[689] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., pp. 389 e 399.
[690] Cfr. Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 260, e *Sodome et Gomorrhe*, cit., pp. 238-239.

Il narratore ci informa che spesso accadeva che a Maineville, una delle fermate che il «*petit train*» compie nel tragitto per arrivare alla Raspellière, uno dei distinti viaggiatori, attirato dal «goût de luxe et de bien-être», scambiasse «la somptueuse maison de femmes qui y avait été récemment contruite» per un albergo dotato di ogni *confort*.[691] Questo luogo dal sapore esotico e fastoso risulterà centrale anche per un episodio molto significativo che vi avrà luogo successivamente, ossia il tradimento che Morel pianificherà ai danni di Charlus. Il violinista si reca in quel posto, compiaciuto dalla presenza delle prostitute, per incontrare un ricco avventuriero che poco prima gli ha offerto cinquanta franchi per la notte. Il misterioso personaggio in realtà non è altri che il principe di Guermantes, il quale coltiva segretamente la stessa passione del cugino e del nipote. Charlus tuttavia viene in qualche modo a sapere dell'incontro e del luogo, e vi si reca accompagnato dal fedele Jupien per sorprendere sul fatto Morel. Una volta entrato il barone rimane sopraffatto dalla vivacità del posto definito «plus bruyant que la Bourse ou l'Hôtel des Ventes», per via del «bruit de criées et d'adjudications».[692]Ma l'agguato tuttavia fallisce a causa della tenutaria che sicura di una lauta ricompensa (che peraltro aveva già ricevuto dal barone per il disturbo) da parte del giovane musicista lo avverte della presenza dei due uomini che lo stanno spiando dietro allo spiraglio di una porta. Così Morel terrorizzato dalla situazione congeda il principe dandogli appuntamento per il giorno seguente nella villa che questi aveva preso in affitto per le vacanze, e si adagia, morto di paura, sul divanetto della stanza indicata dalla padrona. Attorniato da due prostitute e folgorato dall'occhio inquisitore del barone il ragazzo si lascia andare a una maldestra messinscena che non convince tuttavia i *voyeurs*.

L'episodio, che si tinge di comico per il finale rocambolesco, risulta ancora più interessante poiché preceduto dalla descrizione delle dinamiche sentimentali che legano Charlus al figlio dell'ex cameriere dello zio Adolphe. La storia sentimentale tra i due è una di quelle relazioni che abbiamo visto essere così comuni nel romanzo, e che si reggono esclusivamente sul potere del denaro. Qualche tempo prima dell'appuntamento con il principe, Morel chiede a Charlus venticinquemila franchi, che il barone, per le stesse ragioni che spinsero Swann a rifiutare a Odette i soldi per l'invito ai Verdurin, puntualmente gli nega. In risposta, il musicista decide quindi di far insospettire e ingelosire l'uomo riservando alcune ore della sua giornata a delle presunte lezioni di violino che impartirebbe con lo scopo di guadagnarsi i franchi negati. Come ricorda il narratore:

[691] Marcel Proust*, Sodome et Gomorrhe*, cit., pp. 462-463.
[692] *Ibid*., p. 465.

> Morel n'était pas, en désirant donner sa leçon, tout à fait insincère. D'une part, que l'argent n'ait pas de couleur est faux. Une manière nouvelle de le gagner rend du neuf aux pièces que l'usage a ternies. S'il était vraiment sorti pour une leçon, il est possible que deux louis remis au départ par une élève lui eussent produit un effet autre que deux louis tombés de la main de M. de Charlus. Puis l'homme le plus riche ferait pour deux louis des kilomètres qui deviennent des lieues si l'on est fils d'un valet de chambre.[693]

Ma le sfumature inedite acquisite dai franchi non semplicemente ricevuti ma guadagnati con le presunte lezioni, poco dopo, lasciano rapidamente il posto ai colori delle banconote elargite dalla mano del cugino di Charlus, che, ignaro di chi sia il ragazzo a cui dà appuntamento proprio nel bordello di Maineville, lo attende nella sua villa, forte della promessa dei famosi cinquanta franchi.

Per il musicista l'occasione data dal bordello presenta inoltre un «double plaisir, […] du gain reçu de M de Guermantes et de la volupté d'être entouré de femmes dont les seins bruns se montraient à découvert».[694] Il violinista non è un "invertito" come il barone o il principe di Foix; il suo lato omosessuale è legato unicamente al guadagno e al potere seduttivo del denaro. Questa peculiarità lo rende dunque più simile a una prostituta che non a un compagno di vizio come può essere invece Jupien. Morel rappresenta lungo tutto il romanzo il prototipo dell'opportunista meschino e venale che può essere tranquillamente affiancato all'ebreo Bloch, anche se con un accento negativo ancora più marcato. È un personaggio che cerca di «gagner de l'argent par des moyens louches».[695] Non a caso proprio come un ebreo pratica l'oscura arte, estranea all'aristocrazia e al narratore, di "tenere i conti", anche se alla fine sperpera tutto al gioco.[696] Ciò che "Marcel" rimprovera maggiormente al violinista è inoltre l'irriconoscenza nei

[693] *Ibid*., p. 463
[694] *Ibid*., p. 464
[695] Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., p. 668.
[696] Quando il narratore esce per recarsi dai Verdurin per sorprendervi la menzognera Albertine, durante il tragitto incontra Morel in preda a una crisi di nervi per il deteriorarsi dei rapporti con Charlus e per la possibilità di perdere «tout l'argent que lui donnait le baron». In questa occasione, ci dice "Marcel", il musicista «regrettait jusqu'aux dîners dispendieux qu'il avait offerts à la jeune fille [la nièce de Jupien] depuis qu'ils étaient fiancés, et desquels il eût pu dire le coût, en fils d'un valet de chambre qui venait tous les mois apporter son "livre" à mon oncle. Car livre, au singulier, qui signifie ouvrage imprimé pour le commun des mortels, perd ce sens pour les Altesses et pour les valets de

confronti del barone, che il giovane raggira e spreme economicamente in diverse occasioni, per poi, in ultimo, abbandonarlo. Il suo mestiere più che il musicista è infatti quello del truffatore e del mantenuto, esattamente come accade per Odette, Rachel, Albertine o Lea. Basta pensare al fatto che, durante le gite in macchina che Charlus si concede a Balbec scortato dallo stesso Morel, quest'ultimo incaricato di pagare lo chauffeur trattiene «une partie de l'argent pour lui [,] en faisant tripler et quintuplier par le chaffeur le nombre des kilomètres».[697] Tuttavia il lato del giovane che maggiormente attrae il barone è proprio quello più oscuro e meschino, come dimostra la conversazione al ristorante tra i due uomini. In questa occasione Charlie prima si dimostra esperto di ogni vizio, specie la prostituzione, asserendo che «pour les gigolos, je m'y connais mieux encore, [et] je vous éviterais toutes les erreurs»; e poi seduce il suo interlocutore favoleggiando sullo sverginare per poi abbandonare una giovane virtuosa, immagine che causa nel barone «un plaisir sensuel momentané».[698] Quello che il barone mira a soddisfare con il denaro non è infatti un semplice bisogno sessuale ma un piacere psicologico multiforme, un desiderio. Anche se Charlus paga dei prostituti non lo fa per una questione meramente fisica e fine al momento dell'amplesso e del godimento istantaneo, ma per qualcosa di più complesso e articolato, qualcosa che si protrae e si alimenta nel tempo. Per comprendere meglio questo meccanismo dobbiamo a questo punto entrare in quel luogo eccezionale che è la più volte citata *maison de passe* per omosessuali gestita dal fedele Jupien; un luogo capace di aprire al narratore e al lettore spazi di riflessione tanto straordinari quanto inaspettati.

È una notte di bombardamenti quando il narratore assetato e soprattutto incuriosito, trovandosi a passare davanti a un edificio illuminato a giorno che stride con «la misère, l'abandon [et] la peur» che abitano il quartiere, decide di entrarvi. Anche qui lo stesso clima e gli stessi colori esotici già riscontrati a Maineville ci accompagnano sullo sfondo di una Parigi «érotisée» raffrontata ai luoghi delle *Mille e una notte* e alla Pompei prossima alla distruzione causata dall'eruzione del Vesuvio. Quell'edificio che tradisce «un insouci complet de l'économie» e suscita «la jalousie de tous les commerçants voisins à cause de l'argent que ses propriétaires devaient gagner» non è, come ritiene in un primo momento "Marcel", un covo di spie ma semplicemente una casa d'appuntamenti per ricchi omosessuali.[699] Appena entrato si presentano

chambre. Pour les seconds il signifie le livre de comptes, pour les premières le registre où on s'inscrit». Marcel Proust, *Ibid*., pp. 700-701.

[697] *Ibid*., p. 395.

[698] *Ibid*., p. 397.

[699] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 389.

davanti agli occhi del curioso visitatore un via vai di operai e soprattutto militari intenti a bere e a discutere con toni patriottici della guerra. Due di questi tuttavia attirano la sua attenzione per via di strane affermazioni su delle catene e su un uomo che aspetterebbe al piano di sopra, legato ad un letto, il ritorno del principale. Con una scusa il narratore si fa dare una stanza per la notte, e sale al piano superiore deciso a scoprire quale delitto si stia consumando in quel posto. Appena giunto nella sua stanza "Marcel" esce nuovamente aggirandosi per le scale e i corridoi fino a quando sente dei lamenti provenire da una stanza in fondo al corridoio e decide di avvicinarsi. Dopo aver origliato alla porta il narratore si accorge quindi di un occhio di bue che dà sulla stanza incriminata e, esattamente come Charlus e Jupien a Maineville, si mette ad osservare cosa stia succedendo all'interno. Con enorme stupore il nostro *voyeur* scopre che l'uomo incatenato al letto e frustato da uno dei ragazzi che poco prima chiacchieravano al piano di sotto non è altri che il signor di Charlus. Proprio in quel momento tuttavia la singolare scena viene interrotta dall'entrata di un altro personaggio all'interno della camera: si tratta di Jupien. Il farsettaio chiede al barone se aveva bisogno dei suoi servigi, e questi gli chiede gentilmente di far uscire il ragazzo che si stava accanendo poco prima sul suo corpo oramai coperto da ecchimosi. È a questo punto che tutto si chiarisce agl'occhi del protagonista. Quello che si stava consumando sotto al suo sguardo incredulo non era un tentativo di omicidio, come aveva pensato inizialmente, ma la realizzazione di una perversione, di quello che viene definito come un "desiderio deviato". Dalla conversazione tra i due uomini veniamo infatti a sapere che Charlus paga questi giovani «cinquante francs» (guardacaso la stessa cifra promessa dal principe di Guermantes a Morel) proprio per quei servigi particolari.[700] Ma la cosa ancora più interessante è che non si tratta di giovanotti scelti a caso bensì selezionati con attenzione. Ciò che il barone desidera sono sì dei ragazzi del popolo, degli umili (garzoni, autisti, operai, soldati semplici in congedo) che abbiamo visto interessare, in versione femminile, anche al narratore stesso; ma questi giovani devono avere anche un'altra particolarità, devono essere dei delinquenti, dei ladri o ancor meglio degli assassini. Charlus si lamenta infatti con Jupien che Maurice, il ragazzo che lo stava battendo, non è «assez brutal».[701] Ciò che il barone cerca è dunque non l'appagamento momentaneo di un bisogno, non la voluttà fuggevole di un amplesso come quello che si era concesso con lo stesso Jupien nella bottega di palazzo Guermantes, ma la realizzazione di qualcosa di straordinario, qualcosa di ancor più trasgressivo e quindi erotico, ossia l'appagamento di un desiderio proveniente dal suo io più profondo e represso. Ciò che la

[700] *Ibid.,* p. 400.
[701] *Ibid.,* p. 396.

scena e le parole del personaggio tradiscono è puro desiderio, puro erotismo. Come sottolinea Bataille, l'erotismo non è altro che un elemento di «opposition contrastée » con le regole e con le opinioni abituali, che «laisse entrevoir l'*envers* d'une façade dont jamais l'apparence correcte n'est démentie » ma attraverso la quale, con questo «*envers* se révèlent des sentiments, des parties du corps et de manières d'être dont communément nous avons *honte*».[702] Charlus è allo stesso tempo un aristocratico rispettato e temuto, ma è anche un omosessuale, anzi un omosessuale sadomasochista, ossia uno di quegli uomini che provano piacere nel contemplare e nel provare una sofferenza inflitta o subita. Così come l'idea di Morel che sverginava una povera ragazza per poi abbandonarla aveva suscitato in lui un piacere intrigante e "sensuel", allo stesso modo la fantasia di essere frustato e martirizzato da un delinquente gli regala e fa provare un piacere profondo e ineguagliabile, che vale ben più dei cinquanta franchi dati al ragazzo. Quello che l'invertito gusta è infatti puro piacere erotico scaturito dalla trasgressione . Per quel che riguarda l'episodio della fantasia della ragazza sedotta e rovinata dobbiamo infatti tenere presente che l'atto sessuale (e a maggior ragione lo stupro) «a toujours une valeur de forfait […] [et] il l'a surtout s'il s'agit d'une vierge».[703] Ciò che viene quindi mostrato in scene come questa è il lato oscuro e talvolta criminale tipico dell'erotismo che è in fondo la causa del suo piacere.

Il flagellatore Maurice, al contrario, è portato a quel gesto violento non da un piacere personale come quello del barone, ma dal «besoin d'argent et [d']un certain penchant à le gagner d'une façon qui était censée donner moins de mal que le travail et en donnait peut-être davantage».[704] Il suo atteggiamento è quindi quello del gigolò che nulla ha a che vedere con il piacere erotico se non quello di provocarlo nell'altro in cambio di un guadagno. Il desiderio di questo personaggio non è infatti minimamente sovrapponibile a quello di Charlus, poiché più che di un desiderio in realtà si tratta di un bisogno, ossia qualcosa di più semplice ed elementare: è mera necessità imposta dalla contingenza, è bisogno di denaro.

Ciò che quindi si prospetta davanti agli occhi del narratore per molti versi è un vero e proprio mercato dell'altro, un mercato dove i prezzi sono apertamente dichiarati dai prostituti e dove una clientela d'élite (tra cui ci sarebbe anche un deputato dell'*Action Française*) viene a cercare ciò che di più prezioso e inconfessabile può esistere: il nutrimento e la concretizzazione di un

[702] George Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 120.
[703] *Ibid*., p. 121.
[704] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 399.

desiderio. E il mezzo per ottenere tutto questo, per raggiungere il godimento è ancora una volta il denaro, che diventa in questo caso una sorta di tramite del vizio, un'espressione dell'erotismo più articolato che ha la sua ragione d'essere nella trasgressione, nella violazione di un divieto imposto dalla morale vigente. Attraverso il suo potere, attraverso la forza dell'equivalenza generale e il fascino che ne deriva, il denaro rende possibile tutto, anche l'instaurarsi e il diffondersi della perversione. Di conseguenza il gigolò o «la prostituée», intesa semplicemente come soggetto che offre i suoi servigi e il suo corpo ad un altro, «s'invente et se pose elle-même comme sujet par calcul, […] qu'elle s'impose et qui suffit à *convertir la perversion*, à la circonvertir».[705] Così, infatti, la perversione diventa quantificabile, si trasforma in numero e quindi in denaro ossia in parte del sistema economico. Si tratta di un processo di continua trasformazione, molto simile a quello che Proust lega all'evoluzione dei personaggi e al potere trasformazionale del tempo, che è inoltre tipico proprio delle energie libidinali. Sotto un certo punto di vista, il denaro (soprattutto se inteso come equivalente universale, con la sua "numerabilità") è un segno astratto e i «signes dit abstraits, susceptibles de mesure et de calcul prévisionnel, sont en eux-mêmes libidinaux».[706]

Appare chiara a questo punto la differenza tra questo luogo sensazionale e i bordelli convenzionali. Qui ciò che si vende non è la soddisfazione di un bisogno, ma qualcosa di più raffinato, qualcosa di più importante ossia la realizzazione di un desiderio estremo, forte e totalizzante, che è in grado di costarci tutto il nostro patrimonio e tutto il nostro essere. Ciò che viene tirato in ballo è un'energia dirompente, quella dell'erotismo e della riflessione dell'esperienza interiore. Ci troviamo in un'ottica estranea ad ogni esigenza puramente corporale, estranea all'istinto, specie quello di procreazione che si trova alla base del bisogno e della morale sessuale tradizionale.[707] L'energia erotica ossia l'energia del desiderio è pura energia improduttiva destinata alla dispersione gratuita e al raggiungimento di un piacere distruttivo. Per questo motivo quando alla prostituzione si affianca l'ombra della perversione, della riflessione erotica più profonda, allora si passa dall'economia del bisogno a quella del desiderio. Un'economia che ci ricollega alle logiche che abbiamo visto operare anche nel circuito del dono e nelle competizioni e invidie che governano i salotti modani. L'economia del desiderio è infatti un'economia degli spazi chiusi, dell'intimità, ma non per questo muove un

[705] Jean-François Lyotard, *cit*. p. 82. Il corsivo è del testo.
[706] *Ibid*., p. 101.
[707] Cfr. Georges Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 112.

flusso di ricchezza trascurabile rispetto agli spazi sconfinati del mercato globale. Come ci mostra Proust, infatti, fiumi di denaro, montagne di ricchezze vengono mosse, investite o semplicemente sperperate in questo sistema economico complesso e silenzioso.

L'importanza della figura della prostituta o del gigolò e di questo tema in generale è naturalmente presente nel testo anche a un livello più generale e simbolico. Secondo Lejeune, infatti, anche l'episodio della *madeleine* nasconderebbe un riferimento al sesso femminile e in particolare alla figura della meretrice. Per lo studioso il piccolo dolcetto a forma di conchiglia richiamerebbe l'immagine della vulva ossia «une image du sexe féminin» rievocata nel testo proprio dal termine «valve» dietro il quale «on entend le mot vulve».[708] Inoltre lo stesso nome Madeleine, citato nel testo stranamente in maiuscolo, come fosse un nome proprio, sarebbe un chiaro riferimento alla più celebre prostituta della storia occidentale: Maria Maddalena, «la fameuse "pécheresse"» che incarna nella sua persona le sfumature più importanti e apparentemente antitetiche del femminile ossia la madre, l'amante, la santa e la prostituta.[709] Tutte queste sfaccettature del femminile sono infatti ampiamente rappresentate nella *Recherche*. La rievocazione, o meglio la rinascita dell'universo di Combray e quindi del tempo perduto e poi ritrovato, sarebbe allora legata anche a questa dimensione che rivendica un posto di rilievo nella concezione fondativa della psiche del personaggio già a partire dalla sua infanzia. Come nota Klossowski «il godimento erotico nella gerarchia dei bisogni, si confonde con il "bisogno" sessuale; vale a dire il bisogno imprescindibile della famiglia, base dei primi bisogni cosiddetti domestici».[710] In Proust il piacere sessuale e la dimensione famigliare (e più specificatamente materna) si mescolano e si scontrano ad esempio nel tema della profanazione; tema che già appare con tutta la sua importanza in diversi racconti dei *Plaisirs* come *La confession d'une jeune fille*. Qui, l'ambito della sessualità va a collidere con quello degli affetti famigliari suscitando un'angoscia paragonabile solamente a quella del dramma del dormire e al supplizio della gelosia.[711] Se pensiamo a scene come quella di Montjouvain o quella in cui il narratore riconosce i mobili dell'amata zia Leonie donati a Jupien all'interno del bordello, o ancora quella dove Charlus rivela apertamente il suo lato omosessuale attraverso la profanazione evidente de «l'âme d'une parente du sexe féminin […] dénature, dans une perpétuelle prostitution, les legs,

[708] Philippe Lejeune, *Écriture et sexualité* in *Europe*, février-mars 1971, p. 116. Ricordiamo inoltre che Madeleine è anche il nome della protagonista femminile de *L'indifferent*.
[709] *Ibid*., pp. 117-118.
[710] Pierre Klossowski, *cit*., p. 43.
[711] Per un approfondimento di questo tema si veda ad esempio Georges Bataille, *La littérature et le male,* cit; in particolare il capitolo *La jouissance fondée sur le sens criminel de l'érotisme*.

le plus respectables, parfois les plus saints […] du passé»,[712] allora capiamo come questo collegamento tra profanazione materna, sessualità, prostituzione e denaro sia già anticipato e riassunto proprio nella figura della Madeleine. Il celebre dolcetto, che riprende il nome della prostituta evangelica, così come il denaro, è infatti una sorta di innesco che dà il via al processo immaginativo. Entrambi questi elementi sono dunque chiavi con le quali comprendere il meccanismo della creazione artistica proustiana, sono il mezzo che fa emergere una psicologia nascosta, simbolica, che rivela l'essere profondo. Ancora una volta è quindi lampante come nella *Recherche* tutto sia collegato da piccoli fili talvolta invisibili che vanno a costruire il tessuto del racconto e dell'ideologia dell'autore; e in cui la prostituzione e quindi l'immagine della prostituta o del gigolò sono elementi di relazione esemplari, elementi che svelano e congiungono in maniera straordinaria l'universo economico con la dimensione più intima dei rapporti umani e della realtà psicologica dell'individuo.

Il tema della prostituzione rimette inoltre sulla scena anche l'antica questione del valore, e in particolare del valore dell'individuo. Dopotutto l'offrire il proprio corpo per delle prestazioni sessuali in un certo senso non è altro che un mezzo con cui cercare di attribuire un valore oggettivo, semplificato e numericamente determinabile a un essere, o perlomeno a quella parte materiale che lo rappresenta nel mondo contingente, oltre che al suo tempo. Ma nella *Recherche* tempo e essere rappresentano una cosa solo, un *unicum*. Stabilire un prezzo per il corpo di un individuo, per la sua parte più esterna e materiale, alla fine equivale infatti a stabilire un prezzo per la sua intera persona. Più volte il narratore definisce il valore di Rachel attraverso la sua tariffa di prostituta. Ma questo valore viene rovesciato quando subentra il sentimento o per meglio dire il desiderio più dirompente. Ecco, infatti, che se il corpo e l'anima dell'attrice valgono per "Marcel" la stessa cifra con cui la tenutaria del bordello gliela aveva offerta un tempo, ossia «vingt francs», per Robert questo valore aumenta esponenzialmente per effetto del desiderio:

> 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 qu'il 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,

[712] Marcel Proust, *Sodome et Gomorreh*, cit., pp. 299-300.

> connue d'une manière opposée, par la connaissance la plus triviale. Je comprenais que ce qui m'avait paru ne pas valoir vingt francs quand cela m'avait été offert pour vingt francs dans la maison de passe, où c'était seulement pour moi une femme désireuse de gagner vingt francs, peut valoir plus qu'un million, que la famille, que toutes les situations enviées, si on a commencé par imaginer en elle un être inconnu, curieux à connaître, difficile à saisir, à garder.[713]

È infatti il desiderio che condiziona e stravolge il concetto di valore. Il narratore, o perlomeno la voce *de fin de vie* che ci parla, ne prende forse realmente coscienza proprio in quest'occasione, dove l'incredulità iniziale lascia il posto alla meditazione sulle dinamiche dell'immaginazione desiderante.[714] "Marcel" ci dice infatti che Rachel è:

> l'objet encore sur lequel travaillait sans cesse l'imagination de mon ami, qu'il sentait qu'il ne connaîtrait jamais, dont il se demandait perpétuellement ce qu'elle était en elle-même, derrière le voile des regards et de la chair […].[715]

La ragazza da un milione di franchi non è altro quindi che una proiezione causata dall'immaginazione dell'amico sollecitata dal fascino del mistero, dalla potenza della fuga e da un desiderio deviato che proprio come nel caso di Lepré lo porta a desiderare qualcosa di diverso e trasgressivo. Così la ragazza «le fuit, si bien qu'un sourire qu'il n'osait plus espérer est payé mille fois ce qu'eussent dû l'être les dernières faveurs».[716] Secondo questa riflessione il concetto di valore diventa allora qualcosa di estremamente difficile da inquadrare, diventa parte di una valutazione soggettiva, parte di una prospettiva che al mutare del punto di osservazione stravolge le vite e le cifre che animano il nostro mondo. Attraverso le molteplici istanze che influenzano il giudizio soggettivo si annoverano infatti i capricci dell'immaginazione, il fascino esercitato da ciò che è altro rispetto a ciò che conosciamo o possiamo facilmente conoscere e

[713] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 457.
[714] Come giustamente osservato da Picon «le récit suppose une antériorité, commence en un présent ultime, un présent de fin de vie». La voce del narratore che ascoltiamo è infatti spesso quella dell'uomo oramai maturo che sta scrivendo il suo romanzo nel momento in cui tutti gli avvenimenti che si accinge a raccontare sono oramai accaduti. La sua è quindi una prospettiva privilegiata, la prospettiva di fine vita appunto, che ci permette quindi di identificare questo *Je* narrante come un *je de fin de vie*. Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Gallimard, Paris, 1963, p. 169.
[715] Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 456.
[716] *Ibid*., p. 458.

possedere, il mistero, la fuga, ma anche lo *charme* perverso, oltre che il desiderio mimetico che scatena la follia della corsa al rialzo per far sì che il mediatore-rivale non possa ottenere ciò che ci ha aiutato a desiderare prepotentemente. Per questi motivi, ci dice ancora "Marcel", il povero Saint-Loup «donnait plus d'un million pour avoir, pour que ne fût pas offert à d'autres ce qui m'avait été offert comme à chacun pour vingt francs».[717] Il mercato della prostituzione è solitamente un mercato del bisogno ossia ciò che potremmo definire in termini economici come il mercato volto alla soddisfazione di un istinto primitivo. Quando il narratore si reca nei bordelli non lo fa con il desiderio di soddisfare lo stesso bisogno che invece ha quando si reca a comprare i regali per Albertine. È su questo che si fonda la sua incredulità quando scopre che l'amata di Saint-Loup, quella donna che rischia di costargli tutto il patrimonio, altri non è che Rachel «*quand du seigneur*», la stessa prostituta che per "Marcel" non era considerata nemmeno nella sua individualità di persona ma semplicemente come una parte di una moltitudine indivisa, di una categoria, più simile a un oggetto che a un essere umano. Per i due uomini lo stesso luogo è quindi sede di due realtà economiche e psicologiche diverse, in quanto per il narratore è mercato del bisogno, mentre per l'omosessuale Robert è mercato del desiderio deviato.

Tuttavia, se il narratore dice di aver finalmente compreso i procedimenti essenziali di questa realtà interiore, sembra però non farne veramente tesoro. La gelosia di cui cade preda più volte non è infatti lontana dalle logiche innescate dall'immaginazione desiderante di Robert. Questa, infatti, non fa altro che modificare la percezione del valore dell'essere amato agli occhi dell'amante innescando un'altra rovinosa corsa al rialzo. Si tratta inoltre di un procedimento non particolarmente diverso da quello che abbiamo visto agire sempre nei salotti mondani e che ci ha messo in contatto anche con le dinamiche della borsa.
Ogni punto di riferimento, ogni tentativo di stabilire qualcosa di fisso e immutabile, quello che un tempo si sarebbe chiamato un valore oggettivo, è dunque saltato; e ciò che la *Recherche* e la letteratura modernista in generale mettono in scena è infatti l'avvento di una modernità dove la frammentarietà del relativismo e dell'individualismo dominano prepotentemente la scena, e dove la solida economia del bisogno lascia il posto alla più astratta e multiforme economia del desiderio.

[717] *Ibid.*, p. 457.

I sospetti del geloso sono generalmente proporzionali all'intensità del desiderio, e la ricchezza spesa, dilapidata sull'altare di questo desiderio è, in definitiva, proporzionale alla sua intensità. Così, come per il geloso Robert, Rachel vale molto più dei citati venti franchi per i quali si offriva un tempo, allo stesso modo Albertine in fuga o sospettata di tradimento e di lesbismo vale per il narratore tutto il suo patrimonio e il suo essere. Infatti, quando la ragazza lascia silenziosamente la casa del suo amante-carceriere, questi invia il fedele amico con l'incarico di ricondurla da lui, costi quel che costi. "Marcel" infatti convince Saint-Loup, che come lui aveva provato i tormenti della gelosia e del desiderio, a cercare di corrompere i Bontemps con un'offerta in denaro al fine che convincano a loro volta Albertine a tornare da lui a Parigi:

> Tu es sûr, me dit Robert, que je puisse offrir comme cela à cette femme [Mme Bontemps] trente mille francs pour le comité électoral de son mari? Elle est malhonnête à ce point-là ? Si tu ne te trompes pas, trois mille francs suffiraient. – Non, je t'en prie, n'économise pas pour une chose qui me tient à cœur. [718]

La giovane che poco prima non valeva più nulla per l'amante, essendo stata svalutata dal vizio dell'abitudine e dalla disponibilità, immediatamente subisce una rivalutazione, un rialzo sensazionale del suo valore nel momento in cui il desiderio intriso di gelosia viene riacceso dalla fuga e dal sospetto. Come fosse una sorta di corsa all'acquisto di un titolo azionario, "Marcel" corre all'assalto della fuggitiva, le cui quotazioni sono adesso al loro massimo storico. Ma ciò che è ancora più interessante notare è come la situazione tra i due uomini si sia ora rovesciata. Per Saint-Loup il ritorno di Albertine non vale trentamila franchi ma al massimo tremila, così come precedentemente a "Marcel" la bella Rachel era sembrata non valere più di venti franchi invece delle migliaia spese dall'amico per tenerla al suo fianco. Robert, tuttavia, senza obiettare oltre, parte alla volta della Touraine per offrire a Mme Bontemps quello che è un vero e proprio accordo finanziario. Infatti, il narratore è deciso a legare la ragazza a sé per sempre, e quell'offerta mascherata da donazione per il comitato elettorale di M. Bontemps altro non è che una sorta di anticipo, di pre-accordo per quello che sarà il vero e proprio contratto: quello matrimoniale. Saint Loup deve infatti far capire agli affidatari della ragazza che se questa

[718] Marcel Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 25.

non lo sposerà dovranno «rendre les trente mille francs».[719] Le preoccupazioni del marchese tuttavia non riguardano tanto l'enormità della cifra offerta dall'amico per il ritorno di Albertine, quanto una sorta di buone maniere, di tatto, nell'offrire a quella donna dall'aspetto «si délicat, si élevé » del denaro per un qualcosa di così insolito e di così intimo. Non possiamo infatti dimenticare che il giovane Guermantes rappresenta l'ancestrale spirito aristocratico estraneo al mondo del denaro e a ogni interesse speculativo. Una volta tornato dalla missione rivelerà infatti a "Marcel" che aveva nei confronti della padrona di casa timore «de la froisser», e che «dès qu'en entrant j'eus vu l'air qu'elle avait, je me suis dit que tu t'étais trompé, que tu me faisais faire une immense gaffe, et c'était terriblement difficile de lui offrir cet argent ainsi»; fino a quando la scaltra borghese non risponde all'offerta ricevuta con un: «nous nous comprenons si bien».[720] La morale cavalleresca di Saint-Loup, di cui abbiamo parlato, impedisce infatti al personaggio di credere che una cosa così pura come un sentimento possa essere corrotto dallo sterco del diavolo; anche se sa benissimo che «ce marché si peu voilé» è oramai qualcosa di molto diffuso persino negli ambienti aristocratici dove «il y a des duchesses, et même des plus bigotes, qui feraient pour trente mille francs des choses [bien] plus difficiles».[721] A ogni modo la missiva di Robert non avrà l'esito sperato poiché, come verremmo a sapere, Albertine morirà poco dopo cadendo da cavallo, un cavallo che il narratore si rammarica di averle indirettamente procurato col suo denaro.[722] Ma ciò che è interessante notare è il fatto che nemmeno la morte inizialmente può placare la gelosia e i fiumi di denaro che il narratore dedica alla sua amante. Venuto a sapere del tragico evento "Marcel" inizierà infatti un'indagine a ritroso che non gli costerà poi così tanto meno che se avesse continuato la relazione con la giovane ormai deceduta. Il mistero della morte funziona infatti anch'esso da carburante per il desiderio geloso, un desiderio che tuttavia non può essere placato se non dalla forza dell'oblio e quindi dagli effetti del tempo. Il narratore invierà quindi Aimé sulle tracce della presunta omosessualità della *jeune fille*, ricompensandolo a dovere per ogni notizia che questi sarà in grado di procurargli. Il tormentato protagonista anche dopo la partenza del servitore per Balbec gli invia denaro per pagare testimoni e spese varie; riconoscendo infine che:

[719] *Ibidem*.
[720] *Ibid*., p. 55.
[721] *Ibid*., p. 25.
[722] *Ibid*., p. 81. Questo episodio risente fortemente della biografia dell'autore. Alfred Agostinelli, con cui Proust intrattiene una sorta di relazione sentimentale (e venale) almeno dal 1912 muore infatti in seguito a un incidente aereo il 30 maggio 1914. L'aeroplano su cui l'ex autista viaggiava in quel fatidico momento era infatti un regalo dello scrittore che in seguito si rammaricherà più volte di avergli donato. Cfr. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, *cit*., pp.

> par les enquêtes auxquelles je procédais, par l'emploi que je faisais de mon argent, tout entier destiné à connaître les actions d'Albertine, je peux dire que toute cette année-là ma vie resta remplie par un amour, par une véritable liaison.[723]

Questa confessione al lettore rivendica ancora una volta l'importanza della ricchezza investita nella storia con la ragazza quale metro per misurare sia la durata che l'intensità dell'amore e della gelosia provata. Ma questo denaro investito in una ricerca a ritroso dai contorni labili è forse anche un modo per soddisfare un desiderio di dolore, una perversione masochistica, poiché in definitiva il denaro dato a Aimé è ciò «qui payait le mal» che quelle rivelazioni causano allo stesso finanziatore.[724] Inoltre, le speculazioni del geloso sono, così come le speculazioni borsistiche, una vera e propria *dépense improductive*, e questa spesa non si basa che su un'attribuzione arbitraria di valore, sulla quantità di ricchezza che il soggetto è disposto a offrire per alimentare il suo stesso piacere masochistico. Non a caso è proprio quando il narratore impazzisce di gelosia per Albertine che rischia di rovinarsi in borsa. Il denaro che ora gli occorre per ricostruire i lati oscuri della vita della giovane, prima gli occorreva per colmarla di doni, per comprare non tanto il suo amore quanto la sua fedeltà e il suo corpo, o per meglio dire il suo essere completo. "Marcel", come gli altri personaggi che abbiamo visto comportarsi allo stesso modo, offre all'amata in sacrificio tutto ciò che possiede e quindi tutto sé stesso, perché in definitiva «on n'est que par ce qu'on possède».[725] Infatti, anche se il possesso più importante per Proust è certamente quello legato alla dimensione astratta del ricordo reso «réellement présent» dalle estasi metacroniche, l'universo materiale che compone il patrimonio è allo stesso modo fondamentale per esprimere la nostra personalità e vivere la nostra vita. Dopotutto non sono oggetti concreti quelli che innescano la magia di quei momenti speciali che permettono al tesoro del passato, che avevamo creduto perduto, di risorgere in tutta la sua complessa vivacità?

Ma la frivolezza di questo sacrificio gratuito, quasi senza senso, appare in realtà chiara al protagonista, che riflettendo sulla sua storia e sul suo passato giunge ad affermare che:

---

[723] *Ibid.,* pp. 104-105.
[724] *Ibidem*.
[725] *Ibid.,* p. 70.

> on donne sa fortune, sa vie pour un être, et pourtant cet être, on sait bien qu'à dix ans d'intervalle, plus tôt ou plus tard, on lui refuserait cette fortune […].[726]

Finita la follia distruttiva innescata dal desiderio, dal sentire l'altro come una parte del nostro essere, del nostro patrimonio interiore (oltre che esteriore), l'amante prende quindi coscienza che in realtà «on préférerait garder sa vie», poiché la distanza frapposta dalla forza del tempo ci allontana da quell'individuo e «alors [cet] être serait détaché de nous, seul, c'est-à-dire nul».[727] Ciò che infatti rende in fin dei conti l'altro veramente importante per la nostra vita sono «ces mille racines, ces fils innombrables» che ci hanno guidato dall'inizio di questa lettura, e che scopriamo in realtà essere «les souvenirs de la soirée de la veille [et] les espérances de la matinée du lendemain». Nell'ordine essenziale delle cose, nella dimensione più importante della nostra esistenza , la partita della vita si gioca quindi ancora una volta tra avarizia e prodigalità, e allora – ci dice Proust - «de même qu'il y a des avares qui entrassent par générosité, nous sommes des prodigues qui dépensent par avarice, et c'est moins à un être que nous sacrifions notre vie, qu'à tout ce qu'il a pu attacher autour de lui de nos heures, de nos jours, de ce à côté de quoi la vie non encore vécue, la vie relativement future, nous semble une vie plus lointaine, plus détachée, moins intime, moins nôtre».[728] Il narratore *de fin de vie*, dalla sua posizione privilegiata, ricollega le due estremità, quella del contingente e quella dell'astratto, evidenziando un aspetto che la critica proustiana ha subito colto nella rappresentazione del valore e della prosperità espressi nella *Recherche*, ossia il simbolico, che vede nei ricordi, nel tempo perduto e poi ritrovato la vera ricchezza, il vero tesoro. Una ricchezza che Proust ci svela in modo magistrale con l'ultima metafora economica del *Temps retrouvé* dove paragona la nostra memoria a una cassaforte bucata da cui fuggono quelle monete preziose che sono i nostri ricordi:

> [l']oubli de toutes [les] choses que je ne retrouvais plus [dans ma tête] que par hasard, comme quand en rangeant des affaires on en trouve une qu'on avait oublié qu'on avait même à

[726] Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., p. 604.
[727] *Ibid*., p. 605.
[728] *Ibidem*.

chercher, faisaient de moi comme un thésauriseur dont le coffre-fort crevé eût laissé fuir au fur et à mesure les richesses.[729]

Nella *Recherche* la prostituzione fa quindi emergere un ordine economico a lungo rimasto invisibile agli occhi della critica, che si poggia sulla libertà dell'essere e sulla frivola spensieratezza della classe agiata, ossia di quell'esercito di mondani che pensano i loro desideri come bisogni. La vita "di mondo" che abbiamo osservato nei capitoli precedenti rappresenta infatti una versione sofisticata e complessa di un capitalismo estremo e non convenzionale. Tuttavia si tratta di un'economia reale, un'economia concreta che alimenta un vero e proprio mercato. La concezione economica di Proust non è quindi meramente simbolica e astratta ma mantiene una vigile attenzione anche al mondo reale, prendendo a modello proprio quel mondo che più aveva frequentato e che meglio conosceva. Per questo motivo sarebbe preferibile parlare per la *Recherche* piuttosto che di un'economia del simbolo, com'è stato più volte detto, di un'economia del desiderio, di cui sicuramente «l'argent est un signe privilégé dont il fait apprendre à décoder la complexité»,[730] ma che coinvolge diversi aspetti della vita come quelli sociali, sentimentali, contingenti, morali, artistici e lavorativi, che più che da un mero aspetto simbolico vengono rivelati e ricongiunti dalla forza dirompente del desiderio.

3.5. Letteratura e ricchezza libidinale

In Proust l'economia vera, con i suoi attori e i suoi meccanismi, si trova quindi negli *hôtels,* nei *salons*, in tutti quei luoghi in cui l'aristocrazia e l'alta borghesia si incontrano, conversano e tradiscono i meccanismi del mercato del desiderio. Si tratta in poche parole di un'economia del privato e del vizio che tuttavia ha influenze anche sull'esterno, sull'universo globalizzato del mondo e della borsa oltre che dell'arte e della letteratura. Quando "Marcel" oltrepassa la soglia

[729] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., pp. 614-615.
[730] Thomas Carrier-Lafleur, Guillaume Lavoie, *L'imaginaire proustien de l'argent au cinema : citizen Kane, Ludwing et le capital du temps*, in AAVV, *Proust et l'argent*, cit., p. 76.

del *Temps retrouvé* e la sua voce e la sua prospettiva diventano quelle del vissuto, di quel *fin de vie* di cui parla Picon, allora e solo allora egli prende definitivamente coscienza che anche lui è un attore, che anche lui si ritrova a vivere e a far parte di quel mercato del desiderio che pone in accesa dialettica la parte interiore con quella esteriore, l'universo dell'intimità con l'universo del concreto, del reale. Ed è proprio in questo momento che nasce l'opera letteraria. Letteratura e economia passano allora da elementi lontani e non comunicati a entità quasi simbiotiche, che vivono e si nutrono l'una dell'altra; e l'elemento fondamentale che funziona da *trait d'union*, da ponte costruito per congiungere questi due *côté*, è proprio il desiderio. Non è infatti un caso che uno degli argomenti di discussione privilegiati all'interno di questi luoghi straordinari sia proprio quello artistico e letterario. Circa un quinto del romanzo è infatti dedicato al discorso puramente artistico, in cui abbiamo già visto come la pittura ricopre un ruolo privilegiato, in particolare con la figura di Elstir e i suoi quadri dal potere quasi metaforico.[731] Ma all'interno di questa cattedrale artistica non troviamo solamente le arti pittoriche o scultoree. La musica per esempio è un altro elemento artistico di primo piano come dimostrato dall'importanza del musicista Vinteuil, dalla sua sonata e in particolare da quel *septuor* che rappresenta la colonna sonora della passione amorosa. Tuttavia il campo artistico che ricopre un ruolo preponderante è sicuramente la letteratura. Già dai fogli del *Contre Sainte-Beuve* si capisce come l'autore intenda modellare la sua opera interamente attorno all'ambito letterario, rivelando una certa indecisione tra saggistica (intesa come critica letteraria) e narrativa, e il cui risultato è una sorta di abbozzo di romanzo-saggio che preannuncia la carriera di "Marcel". Dopotutto, come ricorda provocatoriamente Genette, tutta la *Recherche* può essere riassunta agilmente con tre parole: «Marcel devient écrivain».[732] Ciò che il narratore (oltre che lo stesso Proust) tradisce è infatti un fascino irresistibile verso un mondo con solida e millenaria tradizione ma in continuo mutamento, in continua evoluzione. Un fascino che si trasforma in passione, che si fa desiderio, desiderio di diventare scrittore, volontà di dedicare la propria vita a qualcosa di più grande, capace di andare oltre i limiti imposti dal tempo all'esistenza umana. Non a caso, ci dice il narratore, «la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature».[733] Ma se la letteratura è vita, vita veramente vissuta, nel suo svolgimento, nel suo complesso, questa non può esimersi né dal contatto col mondo del

[731] Per un approfondimento su questo argomento rimando a Michèle Magill, *Art et littérature dans* À la recherche du temps perdu, *étude quantitative des références et des comparaisons artistiques* in *Bulletin d'informations proustiennes,* n. 18, Presse de l'École Normal Supérieure, Paris, 1987 ; e, dello stesso autore, *Propos et commentaires sur les arts dans* À la recherche du temps perdu : *études de style* in *Bulletin Marcel Proust*, n. 50, 2000.
[732] Gerard Genette, *Discours du récit*, in *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
[733] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 474.

denaro e dell'economia (che come abbiamo visto arriva a toccare tutti i campi possibili), né dall'universo pulsionale dominato dal desiderio e dalla passione. Di questa realtà dà infatti un esempio straordinario il più importante scrittore che incontriamo nella *Recherche*, vale a dire l'osannato Bergotte. Le prime tracce di questo personaggio risalgono agli albori del romanzo vero e proprio (attorno al 1909) quando Proust è ancora incerto sul nome proprio da dargli, e di cui ritroviamo le tracce nel *Cahier* 29 oggi conservato alla BNF.[734] Inizialmente le similitudini tra questo letterato che affascina fortemente il narratore e il suo modello principale, Anatole France, sono ancora molto marcate ma andranno a scemare con le varie aggiunte e modifiche al testo, che Proust si impone per dare al personaggio un aspetto più immaginario. Ecco quindi che a elementi estratti dalla figura e dall'arte di France se ne aggiungono altri presi da Bourget, Daudet, Barrès, Leoconte di Lisle, Ruskin e Bergson.

Ancora una volta è Bloch quello che apre al narratore un mondo nuovo, descrivendogli lo scrittore attraverso i suoi versi tanto belli quanto privi di significato e suscitando in lui le prime fiamme del desiderio.[735] Ma il fuoco e le lacrime di commozione suscitate dalle pagine dei suoi romanzi, dove preziosi arcaismi ed espressioni rare riempiono d'entusiasmo il giovane protagonista, lasciano presto il posto alla *déception* causata dall'incontro con l'uomo in carne ed ossa, con la realtà del contingente, che ancora una volta distrugge la ricchezza creata dalla speculazione immaginativa. Quell'uomo dall'aspetto rude, di piccola statura, con gli occhi da miope e il naso rosso non rappresenta minimamente l'ideale di scrittore che "Marcel" aveva ricostruito attraverso i libri nella sua mente. È a questo punto infatti che prende piede la questione problematica del rapporto tra l'uomo e l'opera, che animava e angosciava lo stesso Proust già dai tempi del *Contre Sainte-Beuve*. [736] Tra i vari aspetti che mettono in crisi il giovane ammiratore spunta anche la questione morale dove gli scrupoli e le delicatezze di una sensibilità eccezionale testimoniati dai testi collidono con le rivelazioni di una condotta immorale e viziosa imputata all'uomo Bergotte. Ma è proprio a partire da queste considerazioni sui vizi dello scrittore che più avanti nel testo si costruisce il legame che richiama e congiunge ancora una volta letteratura ed economia, e lo fa proprio attraverso il tema della prostituzione, del trattare l'altro come un oggetto, o in questo caso, come uno strumento.

[734] Un personaggio di nome Bergotte appare già nel *Santeuil*, ma qui invece di uno scrittore si tratta di un pittore di successo e acclamato dalla critica, quindi più simile a Elstir che non al Bergotte della *Recherche*. Cfr. Marcel Proust, *Jean Santeuil*, cit., p. 785.

[735] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 90.

[736] *Ibid*., p. 537-547.

Quando il narratore apprende della morte del romanziere subito ricorda i suoi ultimi anni di vita, anni in cui la malattia aveva piano piano attaccato il suo corpo e limita sempre di più le sue uscite in società. Ad un certo punto "Marcel" si sofferma su alcune peculiarità del quotidiano del vecchio scrittore, che aveva tanto ammirato quando era ragazzino, e ci dice:

> Il vivait si simplement qu'on ne soupçonnait pas à quel point il était riche, et l'eût-on su qu'on se fût trompé encore, l'ayant cru alors avare, alors que personne ne fut jamais si généreux. Il l'était surtout avec des femmes, des fillettes pour mieux dire, et qui étaient honteuses de recevoir tant pour si peu de chose. Il s'excusait à ses propres yeux parce qu'il savait ne pouvoir jamais si bien produire que dans l'atmosphère de se sentir amoureux. L'amour, c'est trop dire, le plaisir un peu enfoncé dans la chair aide au travail des lettres parce qu'il anéantit les autres plaisirs, par exemple les plaisirs de la société, ceux qui sont les mêmes pour tout le monde. Et même, si cet amour amène des désillusions, du moins agite-t-il, de cette façon-là aussi, la surface de l'âme, qui sans cela risquerait de devenir stagnante. Le désir n'est donc pas inutile à l'écrivain pour l'éloigner des autres hommes d'abord et de se conformer à eux, pour rendre ensuite quelques mouvements à une machine spirituelle qui, passé un certain âge, a tendance à s'immobiliser.[737]

Dopo queste rivelazioni capiamo come Bergotte vada annoverato tra tutti quei personaggi che abbiamo visto dedicare tante attenzioni e tanto denaro a delle donne che in realtà altro non sono che delle *cocotte* o delle banali prostitute. Con l'inaspettata ricchezza che un grande successo lavorativo e tanta semplicità di vita gli hanno assicurato, il personaggio nutre questo vizio che "Marcel" mai avrebbe un tempo pensato gli potesse appartenere. Lo scrittore infatti «dépense plus que des multimillionnaires» per delle «fillettes» di cui tuttavia, a differenza dei casi che abbiamo visto in precedenza, non ci viene specificata l'origine .[738] Ma questa sua *dépense* a differenza di quella di Charlus, Swann o Saint-Loup non è riconducibile a quelle spese improduttive di cui abbiamo ampiamente trattato. Quello del romanziere più che un semplice vizio, più che il soddisfacimento di un desiderio perverso o di un banale bisogno, sembra essere un investimento. Infatti, come egli stesso confessa:

[737] Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., p. 688.
[738] *Ibid*., p. 689.

«les plaisirs ou les déceptions qu'elles me donnent me font écrire un livre qui me rapporte de l'argent».[739]

Bergotte sfrutta l'atmosfera amorosa e sensuale (quella che potremo chiamare erotica) di questi incontri per rinvigorire il suo talento artistico e produrre un'opera letteraria, e quest'opera dell'ingegno e dell'anima, una volta immessa sul mercato, gli procura un ritorno economico molto vantaggioso. Ciò che il vecchio mito letterario del narratore in realtà chiede a queste donne non è infatti un semplice amplesso, quanto piuttosto l'ebrezza di una sensazione e di un'emozione profonda e appagante che nasce proprio dall'impedimento, dall'irrealizzabile appagamento di quei sogni sessuali che, come possiamo immaginare, ad una certa età risultano oramai un vano miraggio. Ed è proprio da questo impedimento, da questo desiderio di appagamento non realizzato che nascono le riflessioni che porteranno materiale all'opera letteraria futura. Lo scrittore trae materiale più che dai semplici incontri dalle sensazioni, riflessioni e dai sentimenti legati a questi momenti privilegiati, a queste esperienze della vita che da esteriori diventano allora squisitamente interiori. Non solo dunque i piaceri momentanei si tramutano in un materiale romanzesco straordinario ma anche le disillusioni, anche quella *déception* che sarà elemento letterario privilegiato per quel "Marcel" che sta scrivendo proprio quel romanzo che abbiamo sotto agli occhi.

Bergotte sfrutta tutti gli aspetti del desiderio per dare nuova linfa ad una vita e ad una vocazione che lo scorrere del tempo e i risvolti della vecchiaia avevano minato profondamente. Dando denaro a queste giovani donne placide, che si dedicano completamente al suo benessere, e che lui tratta come «objet de contemplation», questo «veillard fatigué» in realtà investe su sé stesso e sulla sua opera. Il denaro dato alle fanciulle in cambio di miseri favori sessuali produce infatti un ritorno nel tempo molto più alto rispetto all'esborso iniziale. Il guadagno che lo scrittore trae è infatti al contempo artistico e economico. Una volta pubblicata e quindi immessa sul mercato, l'opera genererà nuova ricchezza e rinvigorirà il prestigio del romanziere. Il denaro diventa quindi indirettamente fonte primaria e linfa vitale dell'autore e dell'opera letteraria. Secondo questa prospettiva ci troviamo inoltre in un caso esemplare in cui il denaro valorizzando sé stesso si riproduce, creando attraverso una speculazione (tanto artistico-filosofica quanto

[739] *Ibidem*.

economica) quello che possiamo facilmente definire come un *surplus*. Più che a un artista sotto questo punto di vista il nostro personaggio assomiglia quindi maggiormente a uno speculatore o a un agente di cambio che trova «quelque agrément à transmuer ainsi l'or en caresse et les caresses en or».[740] Secondo quest'ottica l'arte entrerebbe allora a pieno titolo nel sistema economico degli scambi, costituendosi giustamente come elemento di notevole importanza finanziaria. Il denaro dello scrittore si tramuta infatti in un primo momento nel corpo, o meglio nell'essere mercificato della donna, che diventato fonte e strumento di produzione letteraria, genera merce artistica, la quale, una volta immessa sul mercato, si trasforma a sua volta nell'equivalente generale per eccellenza, il denaro, completando così un circuito economico praticamente perfetto sul modello illustrato da Marx nel sistema D → M → D.[741]

La letteratura può attingere quindi materia grezza dalla ricchezza libidinale attraverso l'erotismo sfruttando, così come fa il nostro personaggio, anche il sistema della prostituzione. E questa ricchezza libidinale, proprio come ogni altra ricchezza può essere convertita o addirittura può generare denaro. Ma l'esempio di Bergotte non rimane un caso teorico, non si tratta di una mera finzione letteraria introdotta dall'autore come puro elemento decorativo. Secondo Dagnese lo stesso Proust avrebbe infatti seguito un procedimento simile al suo personaggio romanzesco. Per lo studioso le speculazioni rovinose e le spese folli sostenute dallo scrittore in carne e ossa per viziare e coccolare amici ed amanti avrebbero in un primo tempo rischiato di condurlo alla completa rovina economica salvo poi rimpolpare il suo stesso patrimonio. Per dimostrare questa teoria il critico parte da alcune considerazioni generali, prima fra tutte la concezione economico-filosofica personalissima che l'autore della *Recherche* manifesta in antitesi con uno dei principali curatori finanziari della sua ricchezza.

Attraverso lo studio della corrispondenza tra Proust e il suo agente finanziario nonché lontano cugino Lionel Houser (già rappresentante della banca Warburg e della Kuhn & Loeb a Parigi), Dagnese mette in luce come le posizioni sia economiche che filosofiche e di vita dei due uomini siano completamente opposte. Houser, più vecchio dello scrittore di quattro anni, è infatti un uomo molto concreto, completamente dedito al lavoro e nemico dello spreco e delle perdite di tempo. Per lui ogni cosa, ogni impiego di tempo o risorse deve essere produttivo e portare un profitto: è in poche parole ciò che potremmo definire come la personificazione

[740] *Ibidem*.
[741] Karl Marx, *Merce e denaro*, cit., p. 32.

dell'idea di operosità e di utile. Per lui questo cugino oramai maturo, tormentato dall'asma e dalla nevrosi, con velleità letterarie rappresenta chiaramente l'opposto di tutto ciò in cui crede e per cui lavora. Nella sua probità e stoica disciplina Houser non capisce che per quell'uomo dalla vita trasandata e irregolare, che vive di notte e dorme di giorno, non esiste solamente il capitale finanziario ma un altro tipo di capitale: quello creativo. Per il finanziere ogni regalo, ogni cena offerta e ogni speculazione azzardata è un passo verso il vuoto e la rovina: è dilapidazione gratuita. Per questo motivo consiglia al cugino di tenere a freno i suoi impulsi, le sue passioni distruttive alimentate da un desiderio irrazionale che in termini economici equivale alla strada della bancarotta. Come il narratore con Albertine, Proust aveva infatti sommerso di regali estremamente costosi i suoi amanti, primo fra tutti Agostinelli, a cui tuttavia non regala uno yacht, come si ripromette di fare il suo omonimo romanzesco con la *jeune fille*, ma niente meno che un aeroplano, lo stesso aeroplano che ne causerà la morte nel maggio del 1914. Tralasciando il biografismo spicciolo, ciò che risulta accattivante dalla lettura di Dagnese è l'idea che lo scrittore attraverso le sue rovinose speculazioni e relazioni sentimentali abbia estratto materiale letterario per arricchire la sua opera, la quale già dopo i successi del premio Goncourt del 1919 ha iniziato a generare per lui oltre che prestigio letterario anche denaro. Appare infatti chiaro come, ad una lettura attenta della corrispondenza e della vita dell'autore, episodi quali la morte di Agostinelli o la costosa e pericolosa amicizia con Henri Rochat siano serviti da materiale grezzo per alcuni degli episodi e dei personaggi più significativi della *Recherche*. Come cerca di mostrare Dagnese anche le perdite finanziarie di Proust sarebbero inoltre da annoverare tra questa materia grezza capace di generare il tesoro dell'opera d'arte. Incrociando dati storici ed economici, corrispondenza privata e romanzo (insomma tutto ciò che Proust molto probabilmente non avrebbe voluto), ribadisce infatti che «non c'è falla finanziaria aperta dalla sua sventatezza, non c'è spesa voluttuaria provocata dai suoi capricci sentimentali, che non si traduca in qualche episodio decisivo e memorabile nello sviluppo del suo capolavoro».[742]

Con i numeri alla mano il critico economista ripercorre le tappe salienti del patrimonio che lo scrittore eredita dalla famiglia mettendole a confronto con le fasi di scrittura e pubblicazione del romanzo e arrivando a notare come dopo un periodo di crisi finanziaria estremo vissuto negli anni che vanno dal 1912 al 1918, a partire dal 1919« il patrimonio personale di Proust cresce del 98% in termini reali».[743] Se infatti è vero che gli anni di massima perdita di patrimonio da

[742] Luigi Ferdinando Dagnese, *Cit*., p.16
[743] *Ibid*., p. 18.

parte dell'autore corrispondono grossomodo agli anni della guerra, anni di rovinosa crisi economica in cui Houser cerca in ogni modo di evitare l'irreparabile, è da notare che forse questi anni rappresentano, al contempo, il periodo di maggior intensità lavorativa e creativa dello stesso Proust. In questi tempi bui caratterizzati da catastrofi economiche e umanitarie senza precedenti lo scrittore spreca incoscientemente, o per meglio dire sacrifica buona parte del suo patrimonio, del suo tempo e della sua precaria salute sull'altare di un'economia dei sentimenti e della vocazione artistica che sembra non dare i risultati sperati. E Houser lo rimprovera, continuando a non capire che l'idea di economia di Marcel e la sua forma di percezione del mondo e del mercato non hanno nulla a che vedere con la sua. Nelle lettere inviate a quell'uomo malato, che si è ripromesso di salvare dalla rovina, il finanziere si prodiga in biasimi e consigli di prudenza che vengono puntualmente disattesi. Per Proust non si tratta di investire e lavorare su qualcosa di meramente economico quanto piuttosto di creativo. Infatti «l'alto grado di integrazione, nella sua maniera di esistere, tra realtà e fantasia, e più specificatamente tra risorse economiche e immaginazione, lo induce a tradurre ogni spesa eccessiva, ogni costo incongruo, ogni rischio azzardato, ogni acrobatica speculazione […] in una forma ineguagliabile, e quanto mai redditizia alla lunga, di capitale creativo». E «questo capitale creativo, che consta della capacità di generare dal nulla un'opera d'arte a carattere altamente lucrativo, equivale ad una risorsa finanziaria come qualunque altra». [744] Quello che per Houser è uno spreco, per il cugino è un investimento solido e alla lunga sicuramente redditizio. È a questo punto che appare chiaramente come l'episodio che precede la morte di Bergotte sia in realtà l'illustrazione di un teorema economico attentamente studiato. Rileggendo quindi sotto questa luce le pagine in cui il vecchio scrittore confessa il suo segreto creativo, capiamo come Proust abbia, oltre ogni casualità, almeno in parte pianificato e applicato quello stesso teorema economico che con un *mélange* inconsueto e a tratti paradossale chiama in causa sentimenti, letteratura e denaro. Secondo quest'ottica quindi le *dépenses* apparentemente improduttive dell'autore, generate dall'essenza venale dei sentimenti e dell'amore, sarebbero in realtà dei «costi d'opportunità», se non dei veri e propri investimenti a lungo termine capaci di generare un beneficio sia immateriale che materiale. Possiamo infatti agilmente notare, seguendo i brillanti studi biografici e filologici di Painter e Tadié, come ad esempio già la storia tormentata con l'ex autista e amante dello scrittore, una volta rielaborata e arricchita dalla ricchezza della fantasia creativa, dia vita a qualcosa di straordinario come il cosiddetto *roman*

[744] *Ibid.,* p. 16.

d'Albertine. Lo stesso accade poi per tutte quelle scene che abbiamo analizzato e in cui vengono citate azioni e investimenti, come ad esempio l'episodio in cui Norpois consiglia il padre del narratore sulla gestione del portafoglio finanziario del figlio, e che preannuncia già la simbiosi tra arte e finanza. E questa materia nuova, generata dall'intrecciarsi di risorse provenienti della fantasia, della realtà e dal patrimonio economico dello stesso Proust, è un qualcosa in grado di generare a sua volta un successo sia letterario che economico enorme rispetto a quanto investito. Lo scrittore, come un alchimista, trasforma questa massa eterogenea in vero e proprio oro. Che poi di questo denaro Proust abbia potuto godere solo relativamente, visti la morte prematura e i ritardi nella pubblicazione dei vari volumi (tre dei quali usciti completamente postumi), importa relativamente poco. La passione economica *naïve* di quest'uomo *sui generis*, a lungo criticata dal parente finanziere per i risultati rovinosi a breve termine, sotto questo punto di vista nuovo suggerito dalla lettura di Dagnese si tramuta allora in un acume speculativo straordinario nella prospettiva del successo editoriale dell'opera, che a quel denaro e a quel tempo apparentemente sprecato deve praticamente buona parte della sua essenza e dei suoi contenuti. Nel 1921 Proust incassa la bellezza di quarantamila franchi di diritti d'autore, pari a circa la metà delle rendite finanziarie che il suo patrimonio annualmente gli frutta. Gallimard, sebbene lento nei pagamenti e sordo alle richieste dell'autore, paga Proust più di ogni altro autore nel suo listino.[745] Presto altri editori come Fayard iniziano a collaborare con questo scrittore oramai riconosciuto come geniale dalla critica e dal pubblico più colto; e le entrate editoriali sempre più consistenti diventano un vero e proprio fiume di denaro che nemmeno la morte prematura, avvenuta nel novembre del 1922, potrà arrestare (con enorme beneficio per i suoi eredi).

L'economia del desiderio incompresa e condannata da Houser si dimostra alla fine il cuore di una ricerca e di una visione più ampia che come la *Recherche* stessa racchiude al suo interno la totalità del mondo.

[745] Lo stesso Gide è preoccupato di questi ritardi da parte di Gallimard nei confronti di Proust e se ne lamenta con Schlumberger. Cfr. Pierre Masson, *André Gide et Marcel Proust*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2020, p. 19.

3.6. Pornografia del denaro

Il tema della prostituzione e della forza dirompente del desiderio, capace di interessare enormemente anche l'ambito economico, ci conduce infine verso un ultimo elemento che risulta estremamente interessante per la nostra analisi: la pornografia. Il termine pornografia deriva infatti dal greco πόρνη (prostituta) e γραφή (disegno, scritto, documento), ossia letteralmente disegnare o scrivere di prostitute, da cui poi si è passati, per slittamento, al significato più ampio di scrivere, disegnare o rappresentare esplicitamente atti sessuali o erotici. Come evidenziato già dal termine e dalla sua storia, questo elemento nasce precisamente nel campo delle arti e in particolare di quelle figurative e letterarie. Numerosi ritrovamenti di vasi ellenici e di pitture murarie romane testimoniano infatti come queste scene a sfondo sessuale fossero in determinati contesti elementi decorativi molto in voga all'epoca. In età moderna la pornografia, dopo essere stata condannata ampiamente durante il medioevo cristiano con l'accusa di oscenità, ritorna piano piano a farsi strada a partire almeno dal Settecento. Restif de la Bretonne intitola una delle sue opere saggistiche più audaci proprio *Le Pornographe* (1769). In questo scritto l'autore, più che parlare di pornografia come la intendiamo noi oggi, tratta di prostituzione. Nel testo, infatti, viene proposto un sistema articolato di *maisons de passe* a tutela statale, dove le *filles publiques* possano lavorare e vivere tranquillamente in sicurezza.

A dare il senso che siamo soliti riconoscere noi oggi al termine hanno poi contribuito i racconti libertini settecenteschi, di cui anche Restif de la Bretonne era autore insieme a scrittori come Diderot, Duclos, Claude-Prosper Jolyot de Crébillon e Antoine-François Prévost. Ci troviamo tuttavia di fronte a opere che esprimono una forte carica erotica piuttosto che vera e propria pornografia. Le cose cambiano invece con Donatien-Alphonse-François de Sade, che attraverso le sue provocazioni dettate da una ferrea volontà di scandalizzare, rappresenta scene estreme dove all'atto sessuale si mescola il sadismo più efferato. Con Sade tutto quello che era contenuto nei racconti libertini precedenti viene portato all'esasperazione e si ha una sorta di vertigine del libertinismo. Si tratta di una letteratura che richiama costantemente il godimento, la *jouissance*, che sotto ad una facciata irriverente e alle rappresentazioni di natura sessuale più trasgressive e deviate, rivela tuttavia un profondo senso di analisi e critica sociale. L'alternanza di scene pornografiche spesso tanto scatenate quanto goffe, e discorsi morali o filosofici sono la

base su cui queste opere sono costruite. Quello che il "divin marchese" (come del resto anche gli altri autori del genere) vuole mettere in primo piano è la presenza viva del vizio in ogni uomo e in ogni società. Per Sade l'unico principio a cui si deve fare riferimento in questo contesto è il principio di piacere che si scontra naturalmente con la questione morale, specie quella cattolica. Ciò che viene mostrato in queste opere è infatti la forza brutale e rivoluzionaria del desiderio anche, se non soprattutto, di natura carnale. Un desiderio che spesso è macchiato dalle perversioni più biasimabili e dai feticismi più singolari per l'epoca, come dimostra il caso dello stesso Restif che farà del feticismo dei piedi uno dei temi erotici portanti delle sue opere come avviene ad esempio nel celebre *Le pied de Fanchette ou le Soulier couleur de rose* (1769). Il corpo non è più qualcosa di cui vergognarsi e da mettere in secondo piano rispetto alla purezza dell'anima, ma diventa emblema di libertà e ribellione. Diverse cose hanno infatti in comune questi romanzi e racconti con quelli che nella società massificata del consumismo verranno definiti pornografici, come ad esempio la tecnica narrativa spesso incerta e semplificata, la presenza di personaggi dal magro spessore e dalla psicologia inesistente, la ripetitività quasi noiosa e irreale delle scene, dove si succedono uno dietro l'altro catene interminabili di amplessi impossibili. A questi tratti si associa inoltre il fatto di essere opere pensate proprio per un grande pubblico, oltre che l'essere state a lungo considerate prive di una vera e propria trama solida e vero e proprio valore letterario. Seppur molto differente dalle opere libertine del Settecento, il genere pornografico moderno può quindi vantare un qualche tipo di legame con il passato e con la storia artistico-letteraria più rilevante. Quelli che oggigiorno tutti possono comprare negli *Adult stores* fisici o virtuali sono infatti libretti prodotti in serie da autori anonimi che si nascondono sotto pseudonimi fortemente allusivi e che già dai titoli richiamano desideri incestuosi, particolari sado-masochistici o omoerotici spesso di pretenziosa ascendenza greca. Si tratta di prodotti di consumo che nella maggior parte dei casi hanno una funzione e una destinazione ben precisa: la masturbazione. Naturalmente queste merci peculiari, nell'era digitale e già a partire dalla diffusione popolare della fotografia e del cinema, sono stati ampliamente surclassati dai fotogiornali e dai film, che oggi sono riproposti e facilmente accessibili attraverso il mondo del web. Ma ciò che tuttavia queste mercanzie mantengono ancora è il fatto di essere, come ricorda Hans Mayer, «una produzione di massa conforme alle condizioni del mercato».[746] La pornografia è infatti l'esempio privilegiato in cui è

[746] Hans Mayer, Cit., p. 260.

possibile percepire chiaramente il legame inscindibile tra desiderio e economia, tra piacere e mercato e tra godimento e denaro.

Sebbene nella *Recherche* non siano descritte scene propriamente pornografiche, ossia legate a rappresentazioni sessuali esplicite, ma al massimo vaghe allusioni erotiche, spesso grottesche e metaforizzate come l'unione tra Charlus e Jupien nella bottega di quest'ultimo, dove il narratore non vede ma ascolta quello che a un primo momento gli sembra l'attuazione di un omicidio, è possibile tuttavia rilevare alcuni episodi che con i fondamenti della pornografia hanno molto in comune.

In quanto elemento culturale che nasce nel campo delle arti figurative e letterarie, la pornografia concentra tutta la sua importanza primaria a livello visivo. Sia i testi che le immagini, nella quasi totalità dei casi, necessitano infatti dell'utilizzo della vista per poterne recepire i messaggi e apprezzare i contenuti. Ed è quindi proprio attraverso la vista che la pornografia raggiunge il suo scopo, ossia quello di generare piacere erotico e quindi godimento. Il piacere della vista è come ricordato da Freud un piacere primordiale fondato sulla «jouissance scopique qui […] tend à immobiliser puis à éterniser la chose vue».[747] La scena pornografica rigetta infatti il dialogo in favore dell'espressività feroce del gesto e dei rumori. L'estimatore della pornografia è dunque quello che potremmo banalmente chiamare un *voyeur*. Colui che guarda è infatti un soggetto scisso tra due poli: quello della *vision,* della semplice vista disinteressata, e quello del *regard* ossia di un atto intenzionale carico di forza desiderante. Il *voyeur* è difatti «quelqu'un qui a fait le choix libidinal électif de cet objet regard et si l'objet est la condition du désir, pour le voyeur le regard en est la condition absolue».[748] Il *regarder* del *voyeur* è un osservare senza essere osservati, un atto furtivo che si compie solitamente all'ombra di una tenda o di una persiana, oppure dietro al buco di una serratura. Questo accade perché ciò che questo personaggio cerca di cogliere è un dettaglio dell'altro a sua volta nascosto, spesso impenetrabile e intimo, come lo è un atto sessuale. Il centro del suo desiderio è riassumibile allora in « ce qui ne peut se voir» ossia « c'est l'objet mais l'objet en tant qu'absence».[749] L'atto voyeuristico vero e proprio è quindi un oltraggio all'intimità, ma solo nel caso in cui colui che viene visto lo è contro la sua volontà. In questo senso possiamo allora dire che si tratta di "*un regard volé et voilé*". Appare chiaro allora come ancora una volta alla base del meccanismo si

[747] Michel Erman, *L'œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans* À la recherche du temps perdu, Nizet, Paris, 1988, p. 53.
[748] Jean-Luc Cacciali, *Une perversion du regard : le voyeurisme*, in *Journal français de psychiatrie*, n. 16, 2002, p. 33.
[749] *Ibid*. p. 34.

trovi l'ambizione trasgressiva nei confronti delle regole e della morale comune, quella stessa trasgressione che è la base imprescindibile dell'erotismo.

Nella *Recherche* l'importanza dell'elemento visivo in generale è certamente indubbia. Numerosi sono i riferimenti ottici, primo fra tutti quello al caleidoscopio, così come precisa è l'attenzione agli aspetti cromatici e alla luminosità delle scene. Si tratta di una vera e propria «organisation voyeuriste» che «s'étend chez Proust à toute perception».[750] Ma ancora più determinante è l'importanza data agli sguardi dei personaggi, di cui quello di Charlus è un esempio straordinario. Il potere esercitato dagli occhi è infatti dirompente, tanto da penetrare, intimorire o ferire. Durante il primo incontro tra il barone e il narratore a impressionare quest'ultimo è infatti lo sguardo da folle che caratterizza questo essere fuori dal comune:

> Je passais seul devant le casino en rentrant à l'hôtel, j'eus la sensation d'être regardé par quelqu'un qui n'était pas loin de moi. Je tournai la tête et j'aperçus un homme d'une quarantaine d'années, très grand et assez gros, avec des moustaches très noires, et qui, tout en frappant nerveusement son pantalon avec une badine, fixait sur moi des yeux dilatés par l'attention. Par moments, ils étaient percés en tous sens par des regards d'une extrême activité comme en ont seuls devant une personne qu'ils ne connaissent pas des hommes à qui, pour un motif quelconque, elle inspire des pensées qui ne viendraient pas à tout autre - par exemple des fous ou des espions. Il lança sur moi une suprême œillade à la fois hardie, prudente, rapide et profonde, comme un dernier coup que l'on tire au moment de prendre la fuite, et après avoir regardé tout autour de lui, prenant soudain un air distrait et hautain, par un brusque revirement de toute sa personne il se tourna vers une affiche dans la lecture de laquelle il s'absorba, en fredonnant un air et en arrangeant la rose mousseuse qui pendait à sa boutonnière.[751]

Il comportamento del misterioso personaggio, che scopriremo solo successivamente essere Charlus, sembra mimare esattamente quello tipico del *voyeur*, se non fosse per il fatto che ciò che sta guardando con malcelato interesse non è una scena di sesso ma semplicemente un ragazzino. Difatti quello che ancora non sappiamo, e che verremmo a sapere molto più tardi, è che in realtà quel giovane, in quel momento, è esattamente l'oggetto del desiderio del barone.

[750] Michel Erman, *Cit*., p. 86.
[751] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., pp. 110-111.

La cosa si farà evidente con lo scorrere del racconto e con l'atteggiamento ambiguo e talvolta inspiegabile che Charlus assumerà nei confronti del narratore, fino a quando confesserà egli stesso questo suo interesse a Jupien.[752] È dunque proprio lo sguardo che tradisce il desiderio più inconfessato e inconfessabile, che nel caso di Charlus è rappresentato dal desiderio omosessuale. Ma allo stesso tempo il guardare è anche strumento di cattura e possesso, di violazione dell'intimità dell'altro. Catturare con lo sguardo equivale a impossessarsi, anche solo per un secondo, dell'oggetto o del soggetto del nostro desiderio. La sensazione che "Marcel" prova durante quel primo incontro con il barone è infatti una sensazione di profanazione, perpetrata da quegli occhi che sono « comme une lézarde, comme une meurtrière que seule il n'avait pu boucher », e che rivelano « quelque engin intérieur qui semblait n'avoir rien de rassurant, même pour celui qui, sans en être absoluement maître, le portait en soi, à l'état d'equilibre instable et toujours sur le point d'éclater», e che altro non è che la manifestazione del desiderio.[753] La questione dell'oggetto del desiderio nella pratica voyeuristica è per l'appunto centrale; senza di ciò non si può infatti parlare di voyeurismo vero e proprio ma di qualcosa più simile alla semplice osservazione. Come ci mostra in più occasioni lo stesso narratore il guardare con la sola forza degli occhi può infatti indurci in errore, può farci intraprendere quella "ricerca in direzione sbagliata" cui abbiamo già accennato.

L'atteggiamento del protagonista, così come quello di Proust scrittore ed entomologo sociale, è poi un esempio straordinario di osservazione attenta del mondo. Sappiamo bene infatti che lo scrittore ha utilizzato gli anni del suo *apprentissage* mondano per apportare materiale al suo romanzo. Molti studiosi della *Recherche* si sono da sempre immaginati un Proust attento osservatore delle serate mondane a casa della duchessa di x o della contessa di y, intento ad annotarsi nella memoria qualche particolare prezioso per la sua futura opera. Questo atteggiamento è infatti quello che potremmo definire un voyeurismo sociale, ossia una sorta di perversione che si genera e si attua a contatto con un determinato ambiente. Ma anche il gesto del leggere è pura visione, puro sguardo sul testo e sul mondo che quel testo mette in scena. Su questo aspetto possiamo dire che il lettore è una sorta di immagine speculare dello scrittore con cui condivide il punto di vista, la prospettiva con cui la scena viene mostrata. Lo sguardo di chi legge opera su piani apparentemente molto variegati, ma questa è pura illusione, puro artificio letterario. Tutti questi livelli e punti ottici riconducono infatti sempre alla medesima fonte: colui

[752] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 13.
[753] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 120.

che narra. Ma per penetrare a fondo l'essenza delle immagini narrate, l'essenza del racconto, questo spettatore privilegiato deve collaborare, deve diventare un tutt'uno con chi di quelle immagini è il creatore o il tramite. Se riesce in questo procedimento allora e solo allora può diventare, come ricorda Nathalie Roelens, un «voyeur absolu» che si spinge oltre la mera vista oculare.[754]

Di scene di *voyeurisme* nell'opera proustiana ce ne sono diverse, tutte di primaria importanza, e già a partire dai racconti dei *Plaisirs et les jours*. Nel citato *La Confession d'une jeune fille* la sventura della giovane protagonista, che ci racconta la sua storia in punto di morte dopo essersi sparata un colpo di pistola, nasce proprio da un episodio estremo di *voyeurisme*. La ragazza, durante una *soirée* si apparta con il suo amante in un stanza per consumare un rapporto sessuale. Durante l'amplesso la giovane, animata da un profondo narcisismo e da un radicato «plaisir de plaire », si osserva nello specchio apprezzando le smorfie di piacere che il suo volto manifesta apertamente; ma, ad un certo punto, nell'osservarsi riflessa si accorge che dalla finestra che dà sulla stanza opposta dello stesso edificio, anche la madre sta osservando la scena. L'anziana donna, alla vista di ciò che si stava consumando di fronte ai suoi occhi e notando «cette expression joyeuse qu'avait» nel mentre la sua amata ragazza, viene quindi colta da un malore e muore.[755] L'incrociarsi degli sguardi riflessi da quell'oggetto (ricordiamo che il nome specchio deriva dal latino *speculum* ossia guardare) tanto semplice quanto storicamente associato alla stregoneria e al mondo magico, genera un gioco voyeuristico tanto straordinario ed eccitante quanto distruttivo. Il racconto denuncia chiaramente l'atteggiamento narcisistico e esibizionista della protagonista oltre che la sua ossessione per il voyeurismo, che ricadendo sulla figura materna, ne causa la morte, portando in scena un altro elemento chiave della produzione proustiana ossia la profanazione del genitore. Di questo preciso atteggiamento e delle sue conseguenze nella *Recherche* ritroviamo traccia in quella che è la prima straordinaria scena di *voyeurisme* del romanzo, vale a dire quella di Montjouvain dove Mme Vinteuill e la sua amante si dedicano al piacere e alla profanazione della fotografia del padre Vinteuill sotto gli occhi del narratore ragazzino che le osserva dalla finestra. Le due donne ostentano infatti una sorta di desiderio di *jouissance* al contempo perverso e provocatorio, che si manifesta con il piacere nell'essere viste, come ammette una delle stesse protagoniste:

[754] Nathalie Roelens*, Le lecteur, ce voyeur absolu*, Brill Rodopi, Amsterdam, 1998.
[755] Marcel Proust, *La confession d'une jeune fille*, in *Les plaisirs et les jours*, cit., pp. 91 e 96.

«quand même on nous verrait ce n'en est que meilleur».[756]

Tuttavia, in questo caso, come anche in altri episodi simili, il narratore non lascia trapelare alcun segno di un puro piacere voyeuristico. [757] Ma se la mancanza di una pulsione erotica della vista in questo primo episodio può essere comunque comprensibile data l'età che il personaggio ha all'epoca dei fatti, un'età dominata da una curiosità ossessiva di scoprire e d'impossessarsi del mondo che lo circonda, negli episodi successivi questo risulta poco verosimile. Ciò che infatti manca in queste scene, da Monjouvain fino all'occhio di bue, eccetto forse l'episodio in cui il narratore osserva Albertine dormire, è il piacere e il desiderio di origine erotica innescato dal guardare.[758] Anche nella scena della maison de passe di Joupien "Marcel" non tradisce mai altro che una grande curiosità di tipo generico. Il desiderio di guardare senza essere visto è in questo caso molto forte, ma non denuncia mai un vero e proprio piacere erotico del protagonista, che come sottolineato da Lavagetto si comporta come se fosse «una spia che non esita a immaginarsi nei panni di un boero o di un agente segreto».[759] Sembrerebbe infatti che dietro l'irreale ingenuità del narratore non ci sia altro che una profonda sete di conoscenza, una predisposizione naturale e disinteressata alla ricerca infinita, oppure una passione e un piacere ludico simile a quello che i bambini provano nel giocare a nascondino; quasi come se il personaggio - da questo punto di vista - non fosse cresciuto con lo scorrere del tempo e delle pagine del racconto, ma fosse rimasto lo stesso bambino di Combray. Per tutto il romanzo fino praticamente alle ultime pagine ciò che ci accompagna quasi immutato è infatti una curiosità di tipo infantile che stride con l'idea di un personaggio oramai maturo e che si appresta a trarre dalla sua vita un'opera letteraria. Non voglio qui discutere sull'origine di questo aspetto, né tantomeno legarlo alla biografia dell'autore, come sarebbe senza dubbio facile fare, ma tale particolare è allo stesso modo interessante in quanto rivela come tutte queste scene non rappresentino in realtà né scene di pornografia vera e propria, né l'atteggiamento desideroso e perverso del "pornomane". Sono infatti scene di un *voyeurisme* ambiguo, di una perversione

[756] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 159.

[757] Prendiamo come ulteriori esempi altre due scene significative. In una "Marcel" osserva di nascosto il volto terrorizzato della zia Léonie (causato da «un rêve affreux»), e nell'altra quello della nonna immersa nella lettura. Anche in questi episodi, non si evidenzia alcuna pulsione erotica ma piuttosto una travolgente curiosità infantile o adolescenziale unita a una ferrea intenzione di non essere visto. Cfr. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 108, e *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 438.

[758] Questa scena rappresenta infatti una sorta di eccezione poiché il narratore lascia trapelare dalla contemplazione della ragazza addormentata un erotismo sottile e momentaneo, quello che lui stesso definisce «un plaisir moins pur», che è il riflesso di quello sguardo che possiede, penetra in profondità, e che trasforma Albertine in una prigioniera. Cfr. Marcel Proust, *La prisonnière*, cit., p. 580.

[759] Mario Lavagetto, *Stanza 43, un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino, 1997, p. 113.

lasciata a metà, svuotata di tutto quel piacere ossessivo che è invece tipico di questa pratica. Per cercare qualcosa di simile all'atteggiamento del *voyeur* di fronte all'elemento pornografico e soprattutto all'atteggiamento e alle reazioni che questo implica nel soggetto che ne usufruisce, dobbiamo infatti spostarci altrove, in un campo dove a farla da padrone non è l'universo sessuale *tout court* ma quello economico.

Eccoci quindi tornare per un'ultima volta a Balbec, di fronte a quel Grand Hôtel che abbiamo visto essere uno dei cuori pulsanti di tutto il racconto. Siamo nuovamente al primo soggiorno del giovane narratore nella località balneare e il ragazzo è intento a osservare la clientela della struttura. Si tratta di vecchi *habitués* soliti a rinnovare il loro soggiorno ogni anno e che si relazionano quindi con il capocameriere con ostentata e briosa familiarità. Tra di loro si annoverano un alto magistrato, un avvocato, un notaio e altri notabili locali con le rispettive mogli. L'attenzione del ragazzo cade poi su una giovane attrice con il suo ricchissimo amante che sembra preannunciare la storia di Rachel e Saint-Loup e la teoria proustiana dell'amore venale. Accanto al *côté* di questa alta borghesia dell'apparato pubblico vi è poi la rappresentanza della classe aristocratica tra cui spiccano Mme de Villeparisis circondata dalla sua servitù e quasi isolata dal resto degli ospiti da un'aria di superiorità *ancien régime* (che suscita la diffidenza e il sarcasmo dei borghesi), e M. e Mlle de Stemaria, squattrinati e freddi aristocratici di provincia «d'une obscure mais très ancienne famille de Bretagne», che come, se non più, della vecchia Guermantes, cercano di ostentare ancora i fasti e il prestigio di un'epoca oramai perduta. Proprio per quest'aria scostante e inarrivabile "Marcel" inizia a fantasticare su una possibile storia romantica e a tratti perversa con la bella fanciulla, cosa che conferma ancora una volta i meccanismi legati alla fisiologia del desiderio che abbiamo visto in precedenza. Ma qualche istante prima di lasciarsi andare a queste fantasticherie amorose il giovane si sofferma su un'interessante riflessione metaforica che ha per oggetto proprio gli stessi clienti:

> Pendant de long après-midi, la mer n'était suspendue en face d'eux que comme une toile d'une couleur agréable accrochée dans le boudoir d'un riche célibataire, et ce n'était que dans l'intervalle des coups qu'un des joueurs, n'ayant rien de mieux à faire, levait les yeux vers elle pour en tirer une indication sur le beau temps ou sur l'heure, et rappeler aux autres que le goûter attendait. Et le soir ils ne dînaient pas à l'hôtel où les sources électriques faisant sourdre à flots

> la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protègera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger).[760]

L'importanza di questa scena è tale che verrà infatti ribadita anche verso la fine del romanzo quando il narratore del *Temps retrouvé* la richiamerà alla memoria nella Parigi del coprifuoco e degli imboscati. Qui "Marcel", vedendo «un pauvre permissionnaire, échappé pour six jours au risque permanent de la mort […] arrêter un instant ses yeux devant les vitres illuminées», ripenserà a ciò che i suoi occhi avevano colto a Balbec quella sera di tanti anni prima.[761]

Da un momento all'altro, sotto allo sguardo acerbo del ragazzino, la sala da pranzo dell'Hôtel si trasforma in una sorta di meraviglioso acquario illuminato da fiumi di luce e abitato da una fauna ittica molto singolare, che attira la gente comune di Balbec verso le sue enormi vetrate risplendenti. Questa popolazione, che come ci dice il narratore è composta da operai, pescatori e piccolo borghesi, invisibili agl'occhi di tutta quella clientela che all'interno della sala è intenta a godere dei piaceri del lusso, si accalca a vedere lo spettacolo straordinario di ricchezze e sfarzo che si sta consumando a pochi metri da loro. Nascosti nell'oscurità, e separati da quel mondo dalla fragile barriera di vetro, queste entità di cui non ci viene detto praticamente nient'altro che la loro classe sociale e la loro situazione economica, sembrano stare in agguato, pronte a nutrirsi di quegl'insoliti pesci e molluschi che con *nonchalance* si dedicano ai loro piaceri effimeri.

Si tratta dunque di un vero e proprio esercito di *voyeurs*, di personaggi che contemplano non visti il loro oggetto del desiderio, un oggetto che bramano e di cui desiderano nutrirsi. Il gesto del cibarsi è un elemento simbolico molto importante. Si tratta di un rituale reso sacro in molte civiltà e religioni, come nel cristianesimo con il sacramento dell'eucarestia, ossia quella pratica religiosa che si basa sul fatto che, nutrendosi di qualcosa o qualcuno automaticamente questo diventa una parte di noi. Il cibarsi è quindi tramite verso qualcosa che è altro da noi: è pratica di

[760] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., pp 41-42.
[761] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 313.

possesso, assimilazione e controllo. Ma il nutrirsi è anche necessità vitale e godimento personale, e il piacere provocato dal nutrimento spesso è un godimento assoluto, è pura *jouissance*, molto simile a quella che si prova durante un atto sessuale.
Il piacere portato dalle pietanze inizia esattamente con la vista, proprio come accade per il piacere sessuale. Non a caso la gola, peccato riguardante l'universo alimentare che si fonda sull'idea di eccesso, è da sempre associata o equiparata alla lussuria, che è il peccato rappresentante il mondo della sessualità.

Tali elementi ci permettono quindi di inserire questi personaggi all'interno dell'universo perverso del voyeurismo forse a maggior titolo rispetto al narratore che guarda dalla finestra o dall'occhio di bue delle scene sadomasochistiche che sono in realtà delle mere recite, delle pantomime.[762] Ma ciò che tuttavia questi guardoni desiderano non sono tanto i soggetti che si trovano di fronte ai loro occhi quanto ciò che questi rappresentano, ossia la ricchezza. Come ribadito tra le righe dal narratore, il desiderio dei personaggi è generato proprio da quel lusso sfrenato (*la vie luxueuse*), dall'oro (*des remous d'or*) che circonda quel mondo incantato, e dal consumismo estremo simbolizzato dalle «mâchoires» fagocitanti di quegli animali spaventosamente voraci. Si tratta di un processo che molto ha in comune con la pornografia propriamente detta ma che differisce da questa sotto un aspetto importante, ossia l'oggetto del desiderio, che non è più un simbolo e un riferimento alla sessualità vera e propria ma piuttosto al campo dell'economia e del denaro. Come già detto il denaro è portatore di una carica libidinale straordinaria. Non diversamente dalla contemplazione di scene sessuali la contemplazione della ricchezza, e per sineddoche del denaro stesso, può riaccendere nell'individuo energie libidinali rimaste latenti. Come ricordava Freud, le faccende di denaro seguono schemi e «vengono trattate in modo del tutto analogo alle cose sessuali».[763] E forse ciò accade anche per questa loro capacità di influenzare in maniera straordinaria e straordinariamente simile queste stesse energie erotiche. Ecco spiegati i motivi per cui la libido viene spesso percepita e gestita come un vero e proprio tesoro, come pura ricchezza. Inoltre, come abbiamo potuto appurare nel corso delle analisi testuali precedenti, «il denaro è simbolo vivo degli stati di appagamento e strumento universale di gratificazioni».[764] Costellando

[762] Come dimostrato da Bataille, queste scene non sono in realtà delle vere e proprie scene di sadismo o masochismo, intrise dalla presenza profonda del male, quanto delle vere e proprie farse, delle finzioni. Cfr. Georges Bataille, *La littérature et le mal*, cit., pp. 159 – 162.
[763] Sigmund Freud, *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1975, vol. VII, p. 341.
[764] Claudio Widmann, *cit*., p. 221.

l'esperienza desiderante delle persone questo elemento diventa di conseguenza simbolo della stessa funzione-desiderio e dell'erotismo. È quindi simbolo dell'energia originaria e dell'energia psichica che muove le menti. Nel denaro che è immagine e simbolo della ricchezza si racchiude infatti sia la forza numinosa sia quella erotica. Ecco allora che possiamo parlare per il caso sopra descritto di vera e propria pornografia della ricchezza, di pornografia del denaro; una pornografia dove tuttavia secondo Widmann «l'esperienza visuale (esattamente come nella pornografia sessuale) esalta la stimolazione ma non consente la soddisfazione» o perlomeno quella più materiale e immediata.[765]

La scena descritta da Proust ricorda infatti tutte quelle immagini che siamo abituati a vedere ad esempio nel periodo estivo e in località vacanziere esclusive come la Costa Smeralda, dove stuoli di piccoli borghesi si dilettano a visitare hotel e locali a cinque stelle (che non possono permettersi) o a ammirare i mega yacht e le auto di lusso nei lungomare e nelle darsene, dove personaggi ricchi e famosi si godono le loro vite ostentatamente sfarzose. Dire che tuttavia questi episodi non consentano la soddisfazione del desiderio nei soggetti che osservano è in parte vero e in parte no. È naturale che questi spettatori avidi di immagini della ricchezza non possano quasi mai raggiungerla con solo la forza dello sguardo e del loro desiderio, ma è altrettanto vero che proprio quella vista può causare in tali osservatori almeno una soddisfazione parziale data dall'appagamento visivo.

Opposta ma spesso complementare alla pratica voyeuristica troviamo ciò che abbiamo in parte già esaminato e chiamato con il termine di esibizionismo. Esiste infatti «un rapporto di reciprocità tra piacere di guardare e piacere di mostrarsi, un rapporto simmetrico a quello che esiste tra sadismo e masochismo».[766] Mlle Vienteuil e la sua compagna sono infatti due esibizioniste poiché come abbiamo appurato, in realtà, provano piacere nel mostrarsi in un determinato modo e in determinate situazioni. Ma sono altresì esibizionisti anche i Verdurin quando mettono apertamente in mostra la loro ricchezza e il loro denaro come nell'episodio delle cene al Ritz. Per quanto riguarda la classe aristocratica poi, l'esibirsi, l'essere al centro dello sguardo pubblico è stato a lungo uno dei suoi obblighi e dei suoi piaceri. Nelle corti la vita del signore o del monarca era infatti il centro dell'attenzione di tutte quelle persone che vivevano in quel sistema sociale. Per questi soggetti non esisteva infatti una vera e propria vita privata, né tantomeno un'intimità propriamente detta. Tutto si svolgeva infatti sotto l'occhio vigile dei cortigiani, ivi compresa la prima notte di nozze e il primo rapporto tra il signore e la

[765] *Ibid*., p. 74.
[766] Mario Lavagetto, *Cit*., p. 120.

sua sposa. Questa visibilità estrema serviva a consolidare e a esibire il potere stesso del nobile. Più infatti il seguito dei "guardoni" era numeroso, più il prestigio del signore era evidente. Ciò diventava ancora più evidente ad esempio durante i viaggi reali, dove il seguito, la corte, spesso coinvolgeva centinaia di persone che si spostavano su colonne infinite di cavalli e carrozze seguite da servitori, faccendieri e soldati, e che potevano occupare durante le soste interi villaggi o paesi. Anche la pratica esibizionistica genera infatti un piacere analogo al voyeurismo, un piacere che accresce, consolida e appaga l'ego e il narcisismo più sfrenato, specie per quel gruppo di personaggi che Proust descrive magistralmente: gli snob.

L'episodio che abbiamo appena visto richiama poi ancora una volta anche la questione di classe. Questo tipo di pornografia, di voyeurismo è infatti una pratica estremamente marcata in senso sociale ed è esclusiva delle classi più basse e povere, mentre al contrario l'esibizionismo della ricchezza riguarda naturalmente le classi più abbienti e, fino ad una certa epoca, principalmente la classe nobiliare. Ecco spiegate quindi le riflessioni che quest'episodio suscita nel narratore stesso, il quale per un momento si immedesima in un tipo di personaggio che all'epoca della narrazione ancora non rappresenta, ma che diventerà in futuro.
Il dubbio e il timore del "Marcel" che guarda e descrive la scena, e che appartiene almeno in parte al medesimo mondo sommerso osservato con evidente bramosia (*regardent avidement*) da questo stuolo di "umili", consiste dunque nel fatto che la parete di cristallo che separa questi due mondi possa un giorno cedere dando libero sfogo a quel desiderio segreto, aggressivo e fagocitante che lo sguardo ancora una volta tradisce. La minaccia della massa che questo esercito di guardoni rappresenta è infatti qualcosa di molto simbolico. Si tratta infatti di un elemento con cui, a partire dal 1789, i romanzieri così come i sociologi e gli storici hanno dovuto fare i conti e che ben rappresenta i timori delle élites, specie nei periodi più bui e agitati della storia. La folla è infatti l'immagine delle forze più incontenibili e spaventose che agiscono in un sistema sociale. Il riversarsi nelle piazze, l'accalcarsi dietro cancelli, barricate o vetrate di questi gruppi di uomini è infatti segno di una minaccia imminente di un'esplosione travolgente di energie irrazionali e quasi bestiali che attendono in agguato. Ma spesso questo campanello d'allarme non è stato colto immediatamente da coloro per i quali il pericolo si prospetta più rilevante. Benché per molti versi appartenente a quella schiera di esseri marini che volteggiano nel loro ambiente dorato ignari della minaccia, una minaccia che in altri tempi avrebbe ricordato il periodo del terrore e della rivoluzione, il giovane a differenza dei suoi simili si accorge di cosa sta succedendo dall'altra parte del vetro, poiché in lui è già presente quella

vocazione letteraria e quella passione antropologica che renderà possibile il romanzo.[767] Ed è forse proprio questa stessa vocazione che gli permette addirittura di porsi dall'altro lato, tra (o meglio dietro) quegli osservatori desiderosi delle ricchezze che si stanno esibendo sotto ai loro occhi. La scena continua infatti con l'aggiunta fantastica di un'insolita presenza, di un fantasma che si colloca in una posizione ancora più esterna e distaccata rispetto agli stessi paesani:

> En attendant, peut-être parmi la foule arrêtée et confondue dans la nuit, y avait-il quelque écrivain, quelque amateur d'ichtyologie humaine, qui, regardant les mâchoires de vieux monstres féminins se refermer sur un morceau de nourriture engloutie, se complaisait à classer ceux-ci par race, par caractères innés et aussi par ces caractères acquis qui font qu'une vieille dame serbe dont l'appendice buccal est d'un grand poisson de mer, parce que depuis son enfance elle vit dans les eaux douces du faubourg Saint-Germain, mange la salade comme une La Rochefoucauld.[768]

Lo scrittore entomologo sociale (in questo caso zoologo), che è la metafora con cui ho voluto iniziare questa lettura proustiana, appare adesso con tutta la sua figura e il suo peso e passa in rassegna quegli animali straordinari che stimolano in lui la riflessione sulle loro caratteristiche fisiche e sull'evoluzione dettata dall'ambiente dove sono vissute. Non ci sono molti dubbi sull'identificazione tra questo personaggio immaginario professante il darwinismo sociale e il nostro narratore, che in effetti si comporta, o meglio comporterà, esattamente come descritto in questo breve passo. Lo straniamento che opera nel personaggio gli permette quindi una visione privilegiata, una visione assoluta. Guardando senza essere visto tutti coloro che gli sono di fronte, persino quei *voyeurs* che a loro volta guardano all'interno delle vetrate senza essere visti, lo scrittore è rappresentato come apice della piramide ottica, come vero *voyeur absolu*. Questa scena di metavisione, di gioco ottico a più livelli, è senza dubbio una specie di evoluzione di quello che abbiamo visto accadere nella *Confession d'une jeune fille* con l'espediente dello specchio e degli sguardi riflessi, ma che coinvolge aree tematiche in parte differenti. Ciò che tuttavia ancora manca a questo punto della narrazione rispetto al successivo episodio rievocato nel *Temps retrouvé* è una certa empatia, ma non con coloro che stanno all'interno dell'acquario,

[767] Non è infatti un caso che l'episodio dell'acquario di Balbec sia richiamato nel *Temps Retrouvé* proprio nel momento in cui il narratore, dopo una lunga assenza, rientra a Parigi e la trova completamente diversa, buia, desolata, tanto che «faisait penser au Directoire». Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 301.
[768]Claudio Widmann, *cit* , p. 42.

quanto piuttosto con quelli che osservano dall'esterno. Il narratore ragazzino non ha infatti ancora sviluppato quella capacità umana unica e estremamente importante per uno scrittore che è rappresentata dal potersi immedesimare in chi gli sta di fronte. Questa infatti sarà acquisita da "Marcel" solo più avanti, quando si appresterà a diventare quel «je de fin de vie» che oramai abbiamo imparato a conoscere. Mentre durante l'episodio di Balbec il sentimento provato dal giovane protagonista si avvicina più alla paura per l'imminente pericolo rappresentato da coloro che osservano, da quei poveri e inferiori che in altri contesti abbiamo visto rappresentare una sorta di oggetto erotico, nella Parigi assediata tale sentimento lascia il posto alla compassione, una compassione che viene retrospettivamente proiettata anche sul lontano ricordo d'adolescenza:

> Je souffrais comme à l'hôtel de Balbec quand les pêcheurs nous regardaient dîner, mais je souffrais davantage parce que je savais que la misère du soldat est plus grande que celle du pauvre, les réunissant toutes, et plus touchante encore parce qu'elle est plus résignée, plus noble, et que c'est d'un hochement de tête philosophe, sans haine, que, prêt à repartir pour la guerre, il disait en voyant se bousculer les embusqués retenant leurs tables : « On ne dirait pas que c'est la guerre ici».[769]

Ma questa compassione retrospettiva, questa empatia forzatamente spinta oltre la barriera del tempo è in realtà qualcosa di illegittimo, è una proiezione a posteriori, qualcosa di molto vicino a quello che viene chiamato "falso ricordo" o "ricordo di copertura".
Ciò che tuttavia rende interessante questa considerazione finale è il fatto che si tratta di una delle pochissime riflessioni del romanzo sulla questione della povertà e della miseria materiale. Come è stato notato, nella *Recherche* quasi tutta l'attenzione viene posta sulla parte alta della piramide sociale, su coloro che detengono prestigio, potere e denaro. I poveri sono infatti lasciati in secondo piano, forse ancor più che i lavoratori, che come abbiamo visto si riducono quasi completamente al personale di servizio e ai pochi professionisti appartenenti alla media e alta borghesia parigina. Nell'economia del desiderio, che è lontana dall'ideale ottocentesco dell'oro e della roba, non c'è posto per una profonda e seria riflessione sulla povertà, e sulla poetica degli umili, come la possiamo ritrovare ad esempio in Hugo. Nell'opera di Proust così come in quella di Gide questi personaggi, che stanno alla base della piramide sociale,

[769] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 313.

rappresentano qualcosa di lontano, quasi effimero, oggetto di una contemplazione superficiale e di un piacere totalmente estetico: sono degli ornamenti. Ma tutto ciò si traduce forse nell'ennesima dimostrazione del potere libidinale del denaro e della ricchezza, e nell'ambiguità che questo elemento rappresenta. Il suo è infatti un potere che da sempre attira l'attenzione e l'interesse di scrittori e lettori, talvolta anche poveri, che proiettano su quel mondo lussuoso e lussurioso, che si dipana sotto ai loro occhi, le ombre di un desiderio intimo e totalizzante, o la critica feroce di chi ha sofferto o soffre la miseria della *paupertas*. Ma c'è anche chi come Gide e Proust ha sfruttato la propria ricchezza ereditaria e la propria posizione sociale per dar linfa e materia alla propria opera, evidenziando comunque l'ambiguità intrinseca del mondo economico e della moneta.

Conclusione

Omologie e discordanze – Continuità e rottura

A questo punto appare chiaro oramai che esistono degli elementi comuni, dei punti di convergenza, i quali ci permettono di delineare un profilo per diversi aspetti uniforme del romanzo che vede la luce nel periodo modernista. Dobbiamo però operare, per tirare queste conclusioni, su due piani differenti e al contempo paralleli: quello sincronico che riguarda il raffronto tra l'opera dei due autori presi a modello da un lato, e quello diacronico che riguarda il rapporto con la tradizione letteraria (in particolare quella del secolo precedente) dall'altro.

Le figure e le opere esemplari dei due scrittori che ho analizzato in questo lavoro mettono infatti in luce elementi di continuità e di rottura con il passato, e il permanere dell'importanza del tema economico anche in una stagione letteraria da cui a lungo si è creduto fosse quasi totalmente assente. Questi artisti, questi *rentiers*, cresciuti negli agi di quell'ultimo periodo di pace e di crescita economica che è la *Belle Époque,* rappresentano emblematicamente la crisi di una stagione in cui il relativismo e la decadenza degli equivalenti generali (economici come la moneta, ma anche sociali e morali come la famiglia e la Chiesa) gettano ombre su un futuro che l'orrore e la distruzione della Grande Guerra (e successivamente del crollo del ventinove) comprometteranno per almeno due generazioni. Gli effetti di questa crisi si ripercuotono anche nel campo della letteratura e in particolare su quel genere (equivalente generale anch'esso?) che era stato il campione del secolo precedente: il romanzo. Sembrerebbe infatti, come suggerito da Goux, che alla crisi economico-sociale di questi anni corrisponda una medesima crisi letteraria. La questione del crollo degli equivalenti generali, che è un crollo di fiducia destabilizzante, si sviluppa a partire dalla crisi monetaria dovuta principalmente al termine della convertibilità aurea della moneta. Nell'opera di Gide, ciò dà origine al concetto di moneta falsa; mentre in Proust, coinvolge principalmente il settore borsistico e i *titres*, che sono rappresentati come valori altamente oscillanti, imprevedibili, quasi come *fiches* gettate sul tavolo da gioco. Ma, lungi dal rimanere isolato, tale crollo fiduciario si estende oltre il confine dell'ambito economico intaccando il linguaggio e di conseguenza anche la letteratura. È qui che emerge la

forza dirompente e distruttiva del relativismo prima di stampo nietzschiano e poi einsteiniano. Al periodo legato alla *monnaie-or*, (che è anche il periodo del *langage-or*), base del dispositivo espressivo realista e della rappresentazione letteraria classica, succede quindi l'età del *jeton* (e quindi del *langage-jeton*), con la relativa deriva dei significati conseguente alla sparizione delle certezze immutabili e dei referenti. Tali mutamenti, nelle opere letterarie di questo periodo, sono infatti alla base dei continui riferimenti ai concetti di derivazione economica quali scambio, svalorizzazione, inflazione, debito, speculazione e valore; a cui si lega la tendenza all'astrazione. E sebbene questi concetti e questi vocaboli fossero già alla moda nell'Ottocento adesso sembrano subire una sorta di risemantizzazione, proprio in conseguenza del clima di incertezza e decadenza. Ma oltre ciò l'analisi di queste due *œuvres* straordinarie evidenzia alcuni aspetti peculiari del nuovo romanzo che coincidono con l'avvento di un nuovo sistema economico e con la formulazione di nuove teorie economico-politiche che superano i concetti consolidati dagli economisti classici come Richardo e Marx. Proust e Gide attraverso le loro opere rappresentano ciò che le teorie neoclassiche di pensatori come Warlas, Jevons e Pareto mettono in evidenza: ossia il cambio di prospettiva economica epocale a cui in quegli anni si comincia ad assistere. Si passa infatti da una prospettiva legata all'oggetto e al suo valore intrinseco condizionato dal sistema produttivo, che mette in relazione il valore stesso della merce con le ore lavorative necessarie per produrla, a un nuovo sistema dove ciò che stabilisce il valore è l'ottica del consumatore, i suoi desideri, le sue fantasie e i suoi capricci. Questi scrittori agiati sono infatti i modelli privilegiati per illustrare il funzionamento della teoria neoclassica, che è una teoria che non fonda le sue considerazioni a partire dal mondo «de l'indigence, de la pénurie, de la disette», ma da quello «de l'abondance e de la satiété», o per meglio dire de la *frivolité*.[770] Forse nessuno meglio che questi artisti avrebbe potuto mettere in luce il passaggio da una logica economica di tipo ascetico «fondée sur la production [et] l'épargne, à une logique fondée sur une morale hédoniste de la consommation».[771]

Al di là della crisi letteraria, vera o presunta che sia, e al rinnovamento del modello economico, è inoltre certo per entrambi gli scrittori (Gide in primis) che la letteratura ha bisogno di energie nuove. Ma i dubbi cominciano a partire già dalla forma attraverso la quale dar voce alla propria opera e alla propria visione innovativa. Esitando tra diversi generi e sottogeneri (la *sotie*, il racconto, il saggio, il testo poetico) questi due intellettuali giungono infine (per strade diverse)

[770] Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur*, Blusson, Paris, 2000, p.13.
[771] Ibidem.

al medesimo punto, ossia a quel soggetto ibrido e proteiforme che è il romanzo. Infatti, in un periodo liminare, ibrido a sua volta, come è il cosiddetto *entre deux siècles*, non ci stupisce che la scelta cada proprio su un genere così malleabile e *bâtard*. Ciò che ossessiona questi artisti è l'idea di una forma (o meglio di un'opera) capace di esprimere e rappresentare la complessità del mondo nella sua interezza, con tutte le contraddizioni e le ambiguità che la nostra interiorità e il vivere sociale ci pongono di fronte. Il nuovo romanzo deve essere un *roman d'apprentissage* revisionato, che illustri le esperienze di vita e il percorso interiore ed esteriore di un personaggio straordinario: lo scrittore. Ciò che ne verrà fuori sarà quindi un romanzo-mondo, un romanzo del romanziere e della genesi del romanzo stesso, una *mise en abyme* in cui tutto è tenuto insieme da una miriade di fili conduttori fittissimi e in continuo rimando fra loro. E tra questi *fils rouges*, il denaro è sicuramente uno degli elementi più ramificati e interessanti, capace di svolge anche la funzione di oggetto rivelatore, come succede ad esempio attraverso lo strumento metaforico.

Se, come ha notato Lukàcs, Balzac è stato il grande ritrattista del processo di formazione e diffusione del capitalismo francese, con le sue contraddizioni e i suoi aspetti al contempo seducenti e ripugnanti, Proust e Gide sono stati tra i protagonisti e gli illustratori più importanti del consolidarsi della rivoluzione finanziaria contemporanea introdotta dalla borsa, dal sistema degli scambi globali e dall'entrata in corso della *monnaie-jeton*. E similmente a Balzac questi scrittori mettono in scena tale rivoluzione attraverso le esperienze dei personaggi, i loro contrasti, gli interessi, e soprattutto i vizi; in un *mélange* rappresentativo forse meno esplicito ma altrettanto esemplare.[772]

Nel quadro di tali rappresentazioni si mescolano le inquietudini, i timori e le passioni di un'intera generazione con le innovazioni e le astrazioni dell'economia d'avanguardia. Viene messa in causa la mercificazione dell'uomo, delle sue abilità, del suo talento e del suo stesso corpo, e ciò nella prospettiva delle imprevedibili oscillazioni finanziarie. Anche i sentimenti, il nome, la famiglia e la posizione sociale sono merce, ma non sono più concepibili e scambiabili al pari delle merci materiali, ma piuttosto come quei *titres* che vengono contrattati alla borsa valori. Si tratta di una nuova tappa nel processo di capitalizzazione dello spirito, e di assimilazione della cultura operata dal capitalismo. I ricchi possidenti della *Recherche*, ad esempio, non sono come i capitalisti dei romanzi del secolo precedente, continuamente

[772] Cfr. György Lukàcs, *Saggi sul realismo*, Einaudi Torino, 1998, pp. 59-60.

impegnati a maneggiare monete e banconote; questi infatti non contano mai il loro denaro, non lo esibiscono nella sua forma concreta, ma preferiscono invece millantarlo, e ancor di più spenderlo e consumarlo gratuitamente. Salvo i pochi casi che ho descritto (come *les pourboires*), non appaiono mai nell'opera proustiana delle monete sonanti, ma piuttosto dei fiumi di cifre astratte, promesse, prestate o donate, ma mai maneggiate con quella concupiscenza tipica dei pères Grandet, o dei Gaubertin. E anche per quel che riguarda l'opera di Gide, il denaro sonante si limita tendenzialmente a pochi franchi, ma caricati di un importante significato simbolico. Si passa così da una rappresentazione del feticcio a quella più problematica del simbolo, alla quale succederà, nella prospettiva della deriva dei significati, il semplice segno.

Anche la rappresentazione del lavoro subisce un vistoso cambiamento rispetto al passato. Se molti dei personaggi del secolo precedente, ricchi in testa, si affaccendano, lavorano e trafficano continuatamente, quelli che ritroviamo in questi testi modernisti sono al contrario estremamente lontani dal mondo del lavoro; e ciò non vale solamente per la storica classe oziosa, l'aristocrazia, ma anche per la fervente borghesia. Perfino quando i personaggi hanno un lavoro, e sono avvocati, medici, agenti di cambio o funzionari, vengono tuttavia rappresentati, nella stragrande maggioranza delle scene, non come impegnati nella loro mansione lavorativa, ma assorti in attività ricreative, in occasioni mondane o vacanziere; quasi come fossero delle caricature di quella classe nobiliare che cercano ad ogni costo di imitare. Inoltre, queste figure si oppongono fermamente all'idea del lavoro visto come mezzo privilegiato per l'ascesa sociale e per ottenere guadagno, a eccezione forse dei medici e soprattutto degli scrittori. Solo l'impegno artistico, che sia letterario, musicale o pittorico, concede al soggetto di operare una qualche ascesa, che più che sociale risulta essere tuttavia mondana (effimera), e costantemente in balia di picchi di crescita o cadute al ribasso; come se fossero essi stessi soggetti a una sorta di mercato borsistico umano. Tutto ciò è il sintomo di un cambiamento importante anche a livello del modello capitalistico che passa da essere puramente industriale (fondato sulla produzione) a prettamente finanziario (e quindi fondato sul credito e sulla speculazione) di cui già Balzac e Zola avevano dato conto seppur da prospettive differenti.

Così come il lavoro propriamente detto (non letterario) è lontano dalla vita di questi scrittori, allo stesso modo è lontano dalla loro opera. Sicuramente questa peculiarità è dovuta a svariati aspetti oltre a quelli biografici, uno dei quali, forse il più significativo, ci riporta al cuore della

concezione economica di questo periodo: la poetica del desiderio e l'importanza delle energie libidinali quali forze principali che agiscono sul sistema dei mercati globalizzati. Si tratta infatti dell'idea proposta dalla scuola economica neoclassica (in particolare da quella marginalista di Léon Warlas), per la quale non è più il lavoro, cristallizzato all'interno di una mercanzia, a determinarne il valore, né tanto meno la sua rarità, ma piuttosto l'intensità stessa del desiderio del consumatore.[773] Il lavoro, ci dice Bataille, è un attività che toglie energie al comparto libidinale, e di conseguenza frena l'attività erotica.[774] Per questo motivo i personaggi che devono rappresentare tutta l'importanza di tale elemento non possono dedicarsi a qualcosa che consuma o dirotta quelle stesse energie libidinali. Per loro, in stragrande maggioranza già ricchi, il lavoro è qualcosa di superfluo se non di dannoso. Personaggi come il narratore della *Recherche*, come Norpois, come l'Edouard dei *Faux-Monnayeur* o Passavant, oltre che alla letteratura possono dedicarsi solo ad un altro settore: la borsa. Infatti «quella dello speculatore […] è dal punto di vista logico (borghese) una non-professione», ma qualcosa che si avvicina concettualmente più al gioco d'azzardo che al lavoro vero e proprio.[775]

La ricchezza che appare in questi testi modernisti, com'è comprensibile, è quindi una ricchezza già prodotta, già presente e disponibile; è il frutto di un lavoro lontano, legato alle generazioni precedenti: è eredità, è capitale pronto ad essere consumato, ma mai investito in maniera produttiva, mai consegnato volontariamente al vortice del sistema capitalistico borghese descritto da Marx. Non si assiste mai in questi testi alla realizzazione di una vera e propria fortuna economica da parte dei personaggi. Questi non sono dei *self-made man* ma dei ricchi ereditieri come i loro creatori. La questione dell'eredità e della gestione del capitale, del suo accumulo o della spesa è infatti onnipresente nella mente di questi artisti, che appartengono a delle famiglie dell'alta borghesia francese, e che non hanno mai dovuto lavorare un giorno per necessità. La loro opera è il frutto della vita privilegiata che hanno vissuto, della libertà di poter disporre liberamente del proprio tempo senza preoccuparsi di farlo fruttare economicamente; oltre che dell'affermazione di una corrente di pensiero nuova e rivoluzionaria. Il loro esempio è emblematico di ciò che Zola aveva dichiarato nel suo *L'Argent dans la littérature* del 1880, ossia che «i soldi hanno creato le lettere moderne», o per meglio dire, in questo caso, hanno

[773] Cfr. Jean-Joseph Goux, *L'art et l'argent, la rupture moderniste. 1860-1920*, Blusson, Paris, 2011.
[774] Georges Bataille, *La part maudite*, cit., p. 149.
[775] Pierluigi Pellini, *L'oro e la carta*. L'Argent *di Zola, La "letteratura finanziaria" e la logica del naturalismo*, Schena, Fasano, 1996, p. 48.

creato gli esempi più importanti di letteratura modernista in Francia.[776] Ma tutta questa fortuna non li ha messi al riparo, ad esempio, dal vivere un dramma infantile e adolescenziale significativo, che sicuramente ne ha influenzato anche la visione economica, ossia quello di un'educazione rigidamente votata alla *contrainte*, alla moderazione e al risparmio, impartita principalmente dalla figura materna; figura che suscita in entrambi, anche per questo motivo, un sentimento d'amore a tratti macchiato dal rimprovero e dalla ribellione. Il risultato di tale educazione, tuttavia, si differenzierà nei due uomini sotto diversi aspetti. Se Gide proclama la sua voglia di rivolta e il rigetto della morale borghese, ciò nonostante, alla fine, il suo atteggiamento sarà quello del figliol prodigo, sempre pronto a tornare sui suoi passi, votandosi (in ambito economico) prima verso una dilapidazione gratuita, per poi arretrare su una posizione più oculata e conservatrice. Ciò che l'autore delle *Nourritures* non riuscirà a fare, al di là delle sue dichiarazioni e delle riflessioni sovversive consegnate ai suoi scritti, sarà ciò che invece attuerà Proust senza grandi proclami, ma con una condotta decisamente più coerente, dedita all'ozio, al consumo e alla distruzione in favore di quei beni supremi e supremamente improduttivi che sono *la jouissance* e la letteratura. L'autore della *Recherche*, sotto questo aspetto, al protagonista della parabola riportata dal vangelo di Luca preferisce l'eroe dostoevschiano dei *Fratelli Karamazov*: Smerdjakov. Entrambi questi due modelli letterari inseguono la libertà, la ribellione e il fervore dei sentimenti e delle sensazioni più profonde, ma con percorsi e esiti differenti, che si possono riassumere rispettivamente in uno con la fuga, e nell'altro con la profanazione e l'annientamento. Ma entrambi questi esiti ritraggono un elemento comune ossia quella sorta di amore/odio verso il "*foyer* domestico", verso quella famiglia che è il cuore dell'ideale borghese e che risulta oramai simbolo di una morale e di un'economia desueta .

Sia Proust che Gide credono nell'importanza e nel valore di un tesoro interiore (sia questo composto dai sentimenti, dalla memoria o da altro ancora), che si scontra a sua volta con l'importanza, o per meglio dire con l'imprescindibilità sociale, della ricchezza materiale rappresentata in primis dal denaro. È questo un altro dei punti caratteristici della rappresentazione economica del romanzo modernista, che tira in ballo e rivoluziona la questione del valore. L'oggetto privilegiato delle valutazioni è l'essere, la dimensione profonda dell'io, mentre la sfera esteriore o economico-sociale può essere al massimo un simbolo, un

[776] Cfr. Pierluigi Pellini, *Appunti per la storia di un tema nelle letterature europee*. *Il denaro*, cit., p. 273

richiamo della prima, spesso deludente e menzognero. Da questa prospettiva nascono quindi le metafore borsistiche e gli esempi evangelici o mitologici che ho analizzato. Quello che appare veramente importante è l'originalità e la spontaneità del soggetto, che ci conduce verso l'idea di un "*capital du moi*" quale vera riserva di valore. In altre parole, è l'individualità il nuovo centro di questa visione finanziaria rivoluzionaria. Il soggetto è infatti il metro di ogni valutazione perché, come ho già detto, il valore non sta più nell'oggetto ma nello sguardo desiderante di colui che ambisce in quel preciso momento a quel determinato bene. E di conseguenza, proprio perché misurato dalla mutevole forza del desiderio, tale valore è cristallizzato nell'istante e soggetto a repentini cambiamenti: è in poche parole un valore instabile preda dei capricci dell'io e della deriva desiderante. Ciò che emerge da tale riflessione non è più un ideale di capitalismo d'assalto che guarda al futuro, fondato sull'attaccamento all'oro, alla "roba", a un bene dal valore stabile e continuativo, ma piuttosto un capitalismo interiorizzato, mediato e rielaborato sulla base della nuova importanza riconosciuta all'io, alle sue sensazioni, ai suoi capricci e ai suoi ricordi. E il suo modello operativo è quello espresso dai meccanismi borsistici. Non più quindi i luoghi del lavoro e del sistema industriale quali, la bottega, il magazzino e la fabbrica, ma lo spazio liminale dell'albergo, del salotto e soprattutto della Borsa. Questi sono i segni economici del passaggio dall'oggettività positivistica alla soggettività modernista, da un'economia *marchande* a un'economia oramai puramente speculativa. Dunque, in questa sorta di regime economico-artistico, nessun valore (economico-finanziario o artistico che sia) può più essere oggetto di una valutazione assoluta, fissa, universale.

Ecco spiegato quindi anche perché il gesto del sacrificio, ad esempio, rappresenta l'atto di donazione più importante, più prezioso e al contempo rinvigorente e salvifico che si possa compiere. L'unico economicamente invalutabile, che non imprigiona, che non limita, ma che libera e fa rinascere. Tuttavia ciò non toglie che ogni raffronto con questa unicità individuale e ogni valutazione da questa espressa sia fatta costantemente con il denaro o prendendo a riferimento il mondo economico. Questi due campi, quello economico-finanziario e quello personale, intimo e morale, sono infatti costantemente in comunicazione tra loro, quasi in simbiosi perpetua. Per questo motivo, il debito economico diventa immediatamente, nell'opera di entrambi gli scrittori, anche debito metafisico, debito esistenziale, ipoteca sul capitale primordiale dell'io. Un debito che non lascia scampo e conduce infine a morte certa; e, allo stesso tempo, si configura poi come arma, come mezzo di battaglia e conquista, esattamente come avviene nel *potlach*.

Consumare e mai produrre, tale è allora la regola inviolabile a cui solo il lavoro letterario in un certo modo si sottrae. Ma ciò unicamente perché la letteratura è per suo statuto assolutamente improduttiva, fine a sé stessa. La parola d'ordine che sta a monte di tutta questa riflessione è infatti "*jouissance*" ossia godimento, piacere; un piacere che si oppone ai concetti di laboriosità, di risparmio, d'investimento e di profitto. Si tratta di una filosofia che potremmo definire puramente e squisitamente edonista.[777] Proust e Gide, prima ancora di Bataille, pensano per la loro opera ad un soggetto irrazionale ma allo stesso tempo pianificatore, scisso nella sua essenza tra più forze contrastanti. È il soggetto desiderante che si dedica a un'infinita dilapidazione del proprio io e della propria ricchezza, e che può compiere il gesto estremo dell'atto gratuito. Un atto di lusso, rivoluzionario, condannato dalla religione e dalla morale borghese, che può essere compiuto solo da chi si trova al riparo dalla contingenza, dal bisogno. Attraverso questo gesto di ribellione, che è frutto dell'eccesso e del fervore dell'io, il personaggio proclama la volontà di sottomettere l'interesse al piacere. L'economia propugnata da questo tipo di eroe si regge, per questi motivi, non su beni immobili ma su ricchezze fluide, facilmente ottenibili, trasportabili, trasformabili e godibili. E, se d'investimenti si parla, questi non coinvolgono mai la terra, mai la proprietà immobiliare, mai l'industria e la produzione, ma piuttosto il mercato finanziario, che è il modello della massima astrazione della ricchezza, dell'immaterialità pura e della speculazione. Si tratta in poche parole di un sistema che propone un'autonomia completa del capitale, che si replica e vive di vita propria all'interno della Borsa e delle banche, e in cui altri campi, come quello dell'arte e della letteratura, ritrovano delle analogie di funzionamento, delle corrispondenze. E questo capitale astratto che è pura portabilità viene infine tutto rivolto verso un solo elemento totalizzante: il desiderio.

L'io desiderante è il soggetto stesso della *dépense*, che si rivolge all'esterno, verso l'altro, giungendo così a rivelare l'importanza della sfera della sessualità, dell'erotismo. La passione in questi testi si sviluppa proprio attraverso l'inesorabile dissipazione del patrimonio e dell'io, che è negazione del possesso materiale e adesione senza riserva alla poetica dell'istante, dell'eterno presente o del passato recuperato inaspettatamente proprio tramite il presente stesso, mediante la forza straordinaria dell'*hasard*, del caso. L'unica proprietà veramente possibile, pura e assoluta, è quindi quella immateriale, ancor meglio se totalmente interiore e ottenuta attraverso i riflessi del caso, come avviene con la memoria involontaria. Qualsiasi altro tipo di possesso è infatti mera *contrainte*, e quindi puro dolore, puro tormento, come rivela Ménalque e come

[777] Non a caso anche gli economisti marginalisti o neoclassici sono stati etichettati con l'appellativo di edonisti. Cfr. Jean-Joseph Goux, *L'art et l'argent,* cit., p. 33.

dimostra il geloso proustiano. Si tratta in effetti di un *topos* letterario per molti versi antico (il possesso, specie se di denaro e di ricchezze materiali come fonte di dolore, malvagità, ecc), che questi autori in parte riprendono e rimodellano.

Il rapporto con la proprietà che emerge dall'opera di Gide (più complesso e ambiguo) mostra un'utopistica logica della *dépossession*, continuamente proclamata dall'eroe (o antieroe) di turno; mentre Proust preferisce, attraverso le storie d'ipocrisia, d'amore e gelosia dei suoi personaggi, mostrare o denunciare i meccanismi e la logica perversa di una pulsione nociva e distruttiva. Due strade diverse che giungono ad un medesimo punto, ad una medesima critica: quella espressa dall'egoistico ideale borghese dell'accumulo, anch'essa elemento della rappresentazione letteraria occidentale da lungo tempo. Ma la differenza più importante tra le due visioni sta forse nel fatto che il primo, almeno a tratti, cerca di boicottare il sistema, di ergersi contro i suoi aspetti perversi, provando al contempo a rigettare anche il suo status di borghese ricco e privilegiato; mentre il secondo capisce l'inoppugnabilità della cosa, la accetta e ne rivela i meccanismi facendone materia romanzesca. Si tratta forse dell'ennesimo tentativo di trasformare *l'homo oeconomicus* dipinto magistralmente nella *Comédie Humaine* (e già erede dell'*homo fictus*), in un *Homo novus* ripensato alla luce della rovinosa esperienza precedente e delle nuove provocazioni e spinte della modernità, prime fra tutte la psicanalisi, la linguistica, il relativismo e il frammentismo, che sono lo stimolo decisivo nella rappresentazione della coscienza dei nuovi romanzi.[778]

Ribellione, gratuità, erotismo, prostituzione e pornografia sono le differenti declinazioni di un medesimo linguaggio che appare influenzato dalle logiche mercantili: quello del desiderio. Il desiderio è infatti ricchezza immateriale, motore economico, e propensione al consumo e alla dilapidazione, ma è al contempo anche un elemento che mira a un guadagno, ossia la *jouissance*. E questo godimento deve essere condiviso con il lettore stimolando in lui un edonismo della visione e della riflessione. Quando l'impulso desiderante genera uno scambio o fa circolare moneta allora entra pienamente nel sistema del mercato, e di questo mercato, al contempo, subisce e influenza gli andamenti. E il mercato in questione non è più quello descritto dagli economisti classici, non è più un mercato che si regge su un'economia del

[778] A riguardo rimando oltre che al classico saggio di Forster, *Aspects of de Novel*, e ai fondamentali quaderni di Debenedetti riuniti in *Il romanzo del novecento*, anche ai più recenti *Teoria del Romanzo* di Mazzoni e al più modesto ma interessante contributo di Gloria Scarfone: *La nascita dell'*homo fictus: *il nesso paradossale tra realismo e rappresentazione dell'interiorità*, in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, vol. II, a cura di Guido Mazzoni, Simona Micali, Pierluigi Pellini, Niccolò Scaffai, Matteo Tasca, Roma, Del Vecchio, 2021, pp. 433-454

bisogno, ma su quella più articolata, intima e multiforme del desiderio. È questa la realtà complessa e ambivalente che mettono in scena questi scrittori: «a fondamento delle transazioni economiche non vi sarebbe un modello finanziario, ma piuttosto un modello libidico».[779]

Mercato del desiderio quindi, ma anche desiderio suscitato e incoraggiato dal mercato, questa è la realtà del nuovo ciclo economico. Lo slancio pulsionale, che è sintomo evidente del desiderio e non del bisogno, rappresenta tuttavia una delle cose più complesse e difficili da definire in assoluto, e quindi anche da comunicare. Anche per tale motivo si è reso necessario un nuovo modello espressivo in grado di rappresentarne a pieno l'essenza. Ecco un altro motivo per il quale entrambi questi autori vanno alla ricerca di un genere letterario che si ponga al contempo in rottura e in continuità con il passato, e approdano infine a quella forma proteiforme, omnicomprensiva e in continua evoluzione che è il romanzo. Ma di pari passo, al nuovo modello letterario, è necessario anche un nuovo tipo di personaggio, che deve essere rappresentato attraverso una nuova tecnica, una nuova prospettiva: non più un punto di vista unico, stabile, unanime e immutabile, ma una pluralità mutevole di sguardi e di pensieri, che si succedono sotto ai nostri occhi. Attraverso la poetica del frammento della pluralità dei punti di vista, della rappresentazione "diluita nel tempo" e delle impressioni prendono infatti forma le fisionomie di esseri straordinari, in continua evoluzione e in continuo mutamento, il cui modello, il perno portante di tutta la narrazione e di tutta l'opera, non potrà che essere rappresentato che da uno scrittore (più precisamente un romanziere), e ancor meglio se tuttora in erba. Il romanziere, specie se non ancora affermato, è l'essere del desiderio per eccellenza, un desiderio estremamente intenso che non può non richiamare la riflessione sulla società e sulla letteratura stessa. È questa, in sintesi, la fisionomia degli eroi che abbiamo analizzato e che incarnano per buona parte il simbolo della rivoluzione modernista. Ma la figura dello scrittore richiama anche il problema della letteratura nella società contemporanea. Ecco infatti che Gide denuncia tutta una parte della scena letteraria quale officina in cui si produce moneta falsa, e in cui degli scrittori inautentici (falsari) cercano di scambiare *mots* contro *monnaye*. Anche Proust sembra avvicinarsi a questa logica quando mette in mostra la speculazione di Bergotte, non dimenticando di sottolineare come il desiderio stesso sia a sua volta pura speculazione. Per entrambi lo scrittore è un falsario, uno speculatore ogni volta che non porta nulla di nuovo alla letteratura e al mondo, ma cerca solo di guadagnare dalla sua esperienza e dal suo talento. Entrambi accusano, con sfumature e modi differenti, come l'intellettuale moderno si trovi

[779] Claudio Widmann, *cit*., p. 173.

pienamente immerso nella logica del mercato, e come possa facilmente diventare a sua volta un elemento economico estremamente importante, ossia ciò che Klossowski definirebbe *capitale vivente*. E da questo punto di vista allora in cosa differirebbe rispetto a quelle prostitute e gigolò che animano alcune delle scene più importanti delle loro opere? Il denaro si infiltra in tutte le relazioni umane, a tutti i livelli, da quelli legati all'ambito lavorativo e alla vita pubblica sino alla dimensione più intima e personale delle relazioni sentimentali. La sua ramificazione è infatti tale che, in caso di crollo monetario, la crisi si estende a tutti i valori, alla società intera, con effetti catastrofici.

In definitiva, il desiderio sovversivo e distruttivo che è emblema di libertà e godimento nell'opera di Gide, e i ricordi, spesso tormentati e totalizzanti, di altrettanti desideri nell'opera di Proust, costituiscono quasi per intero la materia che dà vita al mondo romanzesco modernista. Si tratta di una materia che ha sicuramente come interlocutore privilegiato il mondo dell'economia e della finanza, che a sua volta entra quindi nella rappresentazione artistica e letteraria attraverso un percorso straordinariamente articolato e ambivalente. Sebbene infatti molti temi o motivi legati all'universo economico siano sostanzialmente gli stessi che già compaiono nella tradizione precedente (l'eredità, la caccia alla dote, la truffa, il gioco, il debito, la prostituzione, la speculazione), tuttavia adesso vengono rivisti e proposti in un'ottica e con intenti a tratti differenti.[780] Se già in alcuni romanzi di Balzac o Zola la figura granitica del *self-made man*, così come il valore imperituro del denaro contante, vengono messi in dubbio dall'energia e dal fascino ambiguo del mercato borsistico, ora tutto ciò diventa una realtà imprescindibile, consolidata, che influisce su tutti gli altri campi del sapere e della vita umana: prima fra tutte la letteratura. Non pura rottura quindi (come asserisce in un certo senso Goux) ma anche continuità rispetto al passato più recente, questa è la realtà della rappresentazione del denaro e dell'economia nel romanzo modernista. Ciò quindi smentisce quanti hanno detto o creduto che nel nuovo tipo di romanzo, che appare nella stagione letteraria d'inizio secolo, il denaro e l'economia spariscono o ricoprono un ruolo marginale. Come abbiamo visto, prima nell'opera dell'autore delle *Nourritures*, e poi in quella dell'autore della *Recherche*, questi elementi costituiscono un soggetto straordinariamente importante, continuamente richiamato attraverso le pagine. E lungi dall'essere un mero oggetto decorativo, inerte, come in molti

[780] Forse l'unico *topos* economico del secolo precedente che in questi romanzi è veramente assente, o comunque ridotto al minimo, è quello dell'avarizia. Nei testi presi in considerazione ho rilevato pochissime figure di avaro, tutte (o quasi) di secondaria importanza, e per le quali, in ogni caso, l'avarizia non è il tratto fondamentale, l'elemento caratterizzante come lo è per un Gobseck.

romanzi ottocenteschi pervasi dalla sua presenza, il denaro si dimostra, come già in passato, l'elemento fondamentale per comprendere veramente a fondo un pensiero, una poetica e un'epoca che si caratterizza per l'ondata di grandi novità, che aprono la strada del pensiero filosofico-artistico ed economico dei nostri giorni.

Bibliografia scelta

Gide

Opere

Romans et récits, *Œuvre lyriques et dramatiques*, éd. Pierre Masson, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, t, I, 2009.
Romans et récits, *Œuvre lyriques et dramatiques*, éd. Pierre Masson, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, t, II, 2009.
Essais critiques, éd. Pierre Masson, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1999.
Souvenirs et Voyages, Pierre Masson, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 2001.
Journal, t. I :*1887-1925*, Éric Marty, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1996.
Journal, t. II : 1926-1950, éd. Martine Sagaert, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1997.

Corrispondenza

André Gide, Paul Claudel, *Correspondance (1899–1926)*, Gallimard, Paris, 1949.
André Gide, Paul Valéry, *Correspondance (1890 –1942)*, Gallimard, Paris, 1955.
André Gide, Albert Mockel, *Correspondance*, Droz, Genève, 1975.
André Gide, Francis Jammes, *Correspondance (1893 – 1938)*, Gallimard, Paris, 1948.
André Gide, Henri de Réginer, *Correspondance*, PUL, Lyon, 1997.

Saggi critici

Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française* I, Gallimard, Paris, 1979.
Pierre Billard, *Le roman secret: André Gide et Marc Allégret*, Plon, Paris, 2006.
Germaine Brée, *André Gide l'insaisissable protée*, Les Belles–Lettres, Paris, 1953.
Pierre Chartier, *Les Faux-monnayeurs d'André Gide*, Gallimard, Paris, 1991.

Bertrand Fillaudeau, *L'univers ludique d'André Gide : les Soties*, José Corti, Paris, 1989.
Frank Lestringant, *Charles Gide et André, l'oncle et le neveu* - Lucie éditions, Paris, 2018.
Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'Œuvre d'André Gide*, Minard, Paris, 1986.
Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide*, *une étude méthodologique*, Larousse, Paris, 1972.
Pierre Lafille, *André Gide Romancier*, Hachette, Paris, 1954.
Anne Lavondès, *Charles Gide*, La Capitelle, Uzès, 1953.
Pierre Masson, *André Gide et Marcel Proust*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2020.
Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann, Aude Laferrière, *Le roman Somme d'André Gide*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012.
Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, Garnier, Paris, 2016.
Claude Martin, *Gide*, Seuil, Paris, 1974.
Ryo Morii, *André Gide une Œuvre à l'épreuve de l'économie*, Garnier, Paris, 2017.
George D. Painter, *André Gide*, Feltrinelli, Milano, 1969.
Michel Raimond*, Les Critiques de Notre Temps et Gide*, Garnier, Paris, 1971
Martine Sagaert; Peter Schnyder *Actualité d'André Gide : actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon et à la Villa Noailles à Hyères les 10,11 et 12 mars 2011*, Champion, Paris, 2012.
Catharine H. Savage, *André Gide. L'évolution de sa pensée religieuse*, Nizet, Paris, 1962.
George Strauss, *La parte du diable dans l'œuvre d'André Gide*, Minard, Paris, 1985.

Articoli

Marie-Denise Boros Azzi, *L'Acte Gratuit : Une Mise en Abyme du Processus Créateur chez André Gide* in *Modern Language Studies*, n. 4, 1985.
Germaine Brée, *Signification du* Prométhée mal enchaîné *et sa place dans l'œuvre de Gide*, in *The French Review*, vol. 26, n. 1, 1952.
Françoise Giroud, *Le vrai monnayeur*, in *L'express*, n. 957, Paris, 1969.
Alain Goulet, *Arrières-plans et dessous d'un banquet*. *Ébauche d'une édition génétique d'un chapitre des* Faux-Monnayeurs, in *Bulletin des amis d'André Gide*, n. 148, Lyon, 2005.
Alain Goulet, *« L'écriture de l'acte gratuit »*, *La revue des Lettres Modernes*, n. 6, 1979.

Alain Goulet, *Le Prométhée mal enchaîné : une étape vers le roman* in *Bulletin des amis d'André Gide*, n. 51, Lyon, 1981.
Jean-Joseph Goux, *L'argent, valeur sans fondement. Une lecture des Nourritures terrestres d'André Gide*, in *Esprit*, Janvier 2000.
Elisabeth R. Jackson, *André Gide et les faits divers: un rapport préliminaire* in *Bulletin des amis d'André Gide,* n. 93, 1992.
Jean Malaquais, *Le sens de la rébellion dans l'œuvre d' André Gide*, in *Bulletin des amis d'André Gide*, n. 130, Lyon, 2001.
Pierre Masson, *Le Retour de l'enfant prodigue : Problèmes de création et d'interprétation* in *Bulletin des amis d'André Gide*, n. 41, Lyon, 1979.
Jean-François Minot, *Gide, fils spirituel de Flaubert*, in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n. 143/144, Lyon, 2004.
Daniel Moutote, *Dostoevskij et Gide* in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, année 76, n. 5, 1976.
Elena Meseguer Paños, *Les Caves du Vatican, ou la sotie de l'acte gratuit*, in *Çédille, Revista de estudios Franceses*, n. 5, Aprile 2009.
André Rouveyer, *Le contemporain capital : André Gide*, *Les Nouvelles Littéraires*, 1924.
David A. Steel, *Lettres et argent : l'économie des Faux Monnayeurs*, in *Revue des Lettres Modernes. André Gide 5*, Paris, 1975
David A. Steel, *Le prodigue chez Gide: essai de critique économique de l'acte gratuit* in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n. 2, 1970.
David H. Walker, *Gide et les faits divers* in *Litteratures Contemporaines*, n.7, 1999.

Proust

Opere

À la recherche du temps perdu, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», Paris, t. I, 1987.
À la recherche du temps perdu, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», Paris, t. II, 1988.

À la recherche du temps perdu, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», Paris, t. III, 1988.
À la recherche du temps perdu, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», Paris, t. IV, 1989.
Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, et suivi de Essais et articles, éd. Pierre Clarac, Yves Sandre, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», Paris, 1971.
Jean Santeuil, *précédé de Les plaisirs et les jours*, éd. Pierre Clarac, Yves Sandre, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», Paris, 1971.
L'indifférent, Gallimard, Paris, 1978

Corrispondenza

Marcel Proust, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, 21 vol., Plon, Paris, 1970-1993.

Saggi critici

AAVV., *Cahiers Marcel Proust* 6, Gallimard, Paris, 1973.
AAVV., *La nouvelle Revue Française, Hommage à Marcel Proust*, Gallimard, Paris, 1923.
AAVV., *Marcel Proust Aujourd'hui 15, Proust et l'argent,* Brill Rodopi, Leiden, 2019.
AAVV., *Marcel Proust et l'imaginaire*, Brill, Leiden, 2008.
Gian Balsamo, *Proust and his Banker. In search of Time squandered*, Columbia, South Carolina, South Carolina press, 2017.
Serge Behar, *L'univers médical de Proust*, *Cahiers Marcel Proust I*, Gallimard, Paris, 1949.
Mariolina Bertini, *Redenzione e Metafora* in *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.
Catherine Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue*, Descartes & Cie, Paris, 1997.
Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris, 1989.
Luigi Ferdinando Dagnese, *Alla ricerca del tempo sprecato*, *L'idillio burrascoso di Marcel Proust e Lionel Hauser*, Robin, Roma, 2012.
Gill Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, Paris, 1964.
Jacques Dubois, *Pour Albertine*. *Proust et le sens du social*, Seuil, Paris, 1997.
Nicolas Grimaldi, *La Jalousie. Étude sur l'imaginaire proustien*, Actes Sud, Arles, 1993.

Mario Lavagetto, *Stanza 43*, *un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino, 1997.
Giovanni Macchia, *Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, Torino, 1997.
Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé*, Champion, Paris, 2005.
Ghislaine Florival, *Le désir chez Proust, À la recherche du sens*, Nauwelaerts, Beauvechain, 1971.
Ramon Fernandez, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Grasset, Paris, 1979.
Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, SEDES, Paris, 1996.
Luc Fraisse, *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Corti, Paris, 1988.
Giuseppe Girimonti Greco, Sabrina Martina, Marco Piazza (a cura di), *Proust e gli oggetti*, Le Càriti editore, Firenze, 2012.
Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Gallimard, Paris, 1963.
Alessandro Piperno, *Proust antiebreo*, Franco Angeli Editore, Milano, 2000.
Henri Raczymow, *Proust et la judéité: les destins croisés de Swann e Bloch* in *Ruse et déni*, PUF, 2011.
Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*. *Biographie*, Gallimard, Paris, 1996.
Jean-Yves Tadié, *Proust*, Belfond, Paris, 1996.
Jean Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 2003.
Stéphane Zagdanski, *Le Sexe de Proust*, Gallimatrd, Paris, 1994.

Articoli

Pierre-Yves Boissau, *La Noblesse européen au révélateur de 1914-1918 ou la mort du chevalier chez Boulgakov, Proust, Roth*, in *Identité et mémoire culturelles en Europe aux XX^e - XXI^e siècles*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2014.
Simonetta Boni, *Proust et Balzac*. *L'argent et la mort dans* «À la recherche du temps perdu», in *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 31, 2000.
Stéphane Chaudier, *Proust et l'antisémitisme* in *Revue Internationale des Livres et des Idées*, mars-avril 2008.
Ghislaine Florival, *Le désir et l'autre chez Proust* in *Revue Philosophique de Louvain*, n. 97, 1970.
Michèle Magill, *Art et littérature dans* À la recherche du temps perdu, *étude quantitative des références et des comparaisons artistiques* in *Bulletin d'informations proustiennes,* n. 18, Presse de l'École Normal Supérieure, Paris, 1987

Michèle Magill, *Propos et commentaires sur les arts dans* À la recherche du temps perdu : *études de style* in *Bulletin Marcel Proust*, n. 50, 2000.

Bernadette Morand, *L'aristocratie chez Proust*, in *Europe* (*Centenaire de Marcel Proust*), n. 496 – 497, 1970.

Yuji Murakami, *La Grande Guerre des Bloch: Bourse, cultes, généalogie* in *Bulletin d'informations proustiennes* n° 45, Paris, 2015.

Laure Murat, *«Proust, Marcel, 46 ans, rentier» : Un individu «aux allures de pédéraste». Fiche à la police*, in *La Revue Littéraire*, n. 13, 2005.

Francesco Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata* in Marcel Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino, 1991.

Hardin Philippe, *La dialectique proustienne des rapports maître/serviteur d'après le personnage de Françoise dans* Du côté de chez Swann; Articolo consultato online sul sito dell'ITEM il 15/12/2020 all'indirizzo: http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/la-dialectique-proustienne-des-rapports-maitreserviteur-dapr/.

Saggi e articoli su denaro, economia e letteratura

AAVV., *Les impensés de l'économie*, in *Esprit*, Paris, 2010.

AAVV., *L'argent*, in *Romantisme*, CDU-SEDES, Paris, 1983.

Roger -Pol Droit (sous la direction de*), Comment penser l'argent ?*, Le Monde éditions, Paris, 1992.

Naill Ferguson, *Ascesa e declino del denaro*, Mondadori, Milano, 2018.

John K. Galbraith, *Storia dell'economia*, Rizzoli, Milano, 2012.

Jacques Le Goff*, Lo sterco del diavolo*, Laterza, Bari, 2010.

Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur, essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Blusson, Paris, 2000.

Jean-Joseph Goux, *L'Art et l'argent. La rupture moderniste*, *1860-1920*, Blusson, Paris, 2011.

Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, Éditions Galilée, Paris, 1984.

Pierre Klossowski, *La moneta vivente,* Mimesis, Milano, 1993.

Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Éditions de Minuit, Paris, 1974.

Jean-Yves Molliere, *L'Argent et les lettres*, Fayard, Paris, 1988.

Pierluigi Pellini, *Il denaro. Appunti per la storia di un tema nelle letterature europee* in *Nuova antologia*, n. 2262, 2012.

Pierluigi Pellini, *L'oro e la carta*. L'argent *di Zola, La "letteratura finanziaria" e la logica del naturalismo*, Schena, Fasano, 1996.

Martia Poirson , Yves Citton e Christian Biet (sous la direction de), *Les Frontières littéraires de l'économie*, Éditions Desjonquères, Paris, 2008.
Christophe Reffait, *La Bourse dans le roman du seconde XIX*e *siècle*, Champions, Paris, 2007.
Christophe Reffait, *Les Lois De L'économie*, Garnier, Paris, 2020.
Edouard Richard, *L'Argent de Zola et le krach de l'Union générale : Une lecture juridique*, Droz, Genève, 2018.
Georg Simmel, *Filosofia del denaro*, Ledizioni, Milano, 2019.
Francesco Spandri (sous la direction de), *La Littérature au prisme de l'économie*, Garnier, Paris, 2014.
Francesco Spandri, *Romanzo e denaro : alcune riflessioni metodologiche sul caso francese*, in *Krypton*, n. 4, 2014.
Claudio Widmann, *Il mito del denaro*, Magi edizioni, Roma, 2009.

Altre opere

André Breton, *Œuvres Complètes I*, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», Paris, 1988.
Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983.
Jean-Paul Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, Paris, 1983.
Jean-Paul Sartre, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 2010.
Marcel Schwob, *Cœur Double*, Flammarion, Paris, 2008.
Émile Zola, *Les Rougon-Macquart* V, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade, Paris», 1967.

Altri saggi e articoli

AAVV., *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, vol. II, a cura di Guido Mazzoni, Simona Micali, Pierluigi Pellini, Niccolò Scaffai, Matteo Tasca, Roma, Del Vecchio, 2021.
Michail Bachtin, *Dostoevskij, Poetica e Stilistica*, Einaudi, Torino, 2002.
Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001.
Michail Bachtin, *L'Opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 2011.
Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972.
George Bataille, *La Part maudite*, Éditions de Minuit, Paris, 2014.
George Bataille, L*'érotisme,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1957.

Maurice Blanchot, *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1943.
Malcom Bradbury, James McFarlane, *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1976.
Jean-Luc Cacciali, *Une perversion du regard : le voyeurisme*, in *Journal français de psychiatrie*, n. 16, 2002.
Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.
Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Principato, Milano, 1991.
Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990.
Lucien Dallenbach, *Le Récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977.
Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1998.
Jacques Derrida, *Donner le temps*, Galilée, Paris, 1993.
Jonathan Dewald, *La nobiltà europea in età moderna*, Einaudi, Torino, 2001.
Raffaele Donnarumma, *Gadda Modernista*, ETS, Pisa, 2006.
Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Messein, Paris, 1931.
Francesca Frigerio, *Modernismo e Modernità. Per un ritratto della letteratura inglese 1900-1940*, Einaudi, Torino, 2014.
Jean Forest, *L'Aristocratie balzacienne*, Corti, Paris, 1973.
Morgan Edward Forster, *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano, 2000.
Anne-Marie Fugier, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Grasset, Paris, 1979.
Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
Daniele Giglioli, *Tema*, La nuova Italia, Firenze, 2001.
Réné Girard, *Le bouc émissaire*, Grasset, Paris, 1982.
René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Grasset, Paris, 1961.
Cyril Grange, *Les alliances de l'aristocratie avec les familles de financiers juifs à Paris, 1840 – 1940 : déterminants socio-démographiques et débat religieux* in *Histoire, économie & société*, 2014/4.
Maurilio Guasco, *Il modernismo*, *I fatti, le idee, i personaggi*, San Paolo edizioni, Roma, 1995.
Montgomery Hyde, *Storia della pornografia*, Dellavalle, Torino, 1970.
Fredric Jameson, *Postmodernismo*, Fazi editore, Roma, 2007.
Dominique Lejeune, *La France de la Belle Époque 1896 – 1914*, Armand Colin, Paris, 1991.
Philippe Lejeune, *Écriture et sexualité* in *Europe*, février-mars 1971.
György Lukàcs, *Saggi sul realismo*, Einaudi Torino, 1998.
Arno Mayer, *Il potere dell'Ancien Régime fino alla prima guerra mondiale*, Laterza, Bari, 1999.
Hans Mayer, *I diversi*, Garzanti, Milano, 1977.

Marcel Mauss, *Saggio sul dono*, Einaudi, Torino, 2002.

Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.

Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Gallimard, Paris, 1988.

Franco Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino, 2017.

Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999.

Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993.

Luca Pietromarchi (a cura di), *La trama nel romanzo del 900*, Bulzoni, Roma, 2002.

Nathalie Roelens*, Le lecteur, ce voyeur absolu*, Brill Rodopi, Amsterdam, 1998.

Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce-que la littérature* ?, Gallimard, Paris, 2010.

Monroe K. Spears, *Dionysus and the City: Modernism in twentieth-century Poetry*, Oxford University press, New York, 1970.

Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris, 1938.

Max Weber, *L'Etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 1991.