

# *f r o n e s i s*

FILOSOFIA • LETTERATURA • ARTE

anno 4 numero 8 luglio-dicembre 2008

«Tres sorores, filias Phronesis, fabulosa  
gentium finxit antiquitas, Philologiam,  
Philosophiam et Philocaliam.»

Johannes Saresberiensis, *Metalogicus*, IV, 3.

# Sommario

## INTERVENTI

- Enzo Fantin: *Dino Formaggio, suprema testimonianza dell'arte come liberazione dell'uomo* 11
- Alice Gonzi: *Benjamin Fondane, la poesia e il grido* 19
- Marco Piazza: *Dal pregiudizio alle controabitudini della ragione. Fisiologia e metafisica dell'abitudine in Cartesio* 41
- Viviana Agostini-Ouafi: *Il proustismo di Corrado Alvaro: dalla lettura critica e traduttiva alla riscrittura creatrice* 65
- Filippo Secchieri: *Nodi e figure dell'esperienza diaristica* 99
- Mascia Cardelli: *Gli artisti greci del "Voltaire di Germania". Note su Christoph Martin Wieland* 119

## TESTI

- Christoph Martin Wieland: *Pensieri sugli ideali degli antichi (suscitati dal quarto frammento del terzo volume dei Frammenti di Fisiognomica di Lavater)*, a cura di Mascia Cardelli 163
- Erasmus da Rotterdam: *Su Oxford e l'umanesimo inglese (tre lettere a William Mountjoy)*, a cura di David M. Dei 225

## RECENSIONI

<i>Elio Chianesi dall'Antifascismo alla Resistenza</i> (Massimo Seriacopi)	245
Gabriele d'Annunzio, <i>Poèmes d'amour et de gloire</i> (Viviana Agostini-Ouafi)	246
<i>Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione</i> (Massimo Seriacopi)	252
Hélène Grimaud, <i>Lezioni private</i> (Enzo Fantin)	255
Giovanni Papini, <i>Opera prima. Venti poesie in rima e venti ragioni in prosa</i> (Vincenzo Crescente)	256
Carla Pasquinelli, <i>Infibulazione. Il corpo violato</i> (Rosario Diana)	258
Charles Rosen, <i>Le sonate per pianoforte di Beethoven</i> (Enzo Fantin)	265

*Il proustismo di Corrado Alvaro:  
dalla lettura critica e traduttiva  
alla riscrittura creatrice* \*

di VIVIANA AGOSTINI-OUAFI

«Il riconoscimento dell'immagine archetipica della madre costituisce quindi l'intermittenza del cuore fondamentale del romanzo ed è all'origine di tutte le riflessioni del narratore sullo sradicamento dello straniero e sulla dimensione universalista del linguaggio: la parola semplice ed essenziale di Alvaro non rinnega dunque le proprie radici ma le sublima in nome di una terra natale e di una lingua materna trasfigurate nel mito.»

\* Saggio precedentemente pubblicato in francese col titolo: *L'écriture déracinée d'Alvaro ou la recherche du secret romanesque*, «Studi Medievali e Moderni», a. X, fasc. 2, n. 20, 2006, pp. 43-66. Traduzione italiana di Eva Ristori.

Quando Alvaro, dopo la morte di Proust, traduce un estratto della *Recherche*, *La morte di Bergotte*, la sua carriera di scrittore è già ben avviata ed egli si è ormai fatto un'idea precisa dell'opera dell'autore francese.<sup>1</sup> Come mostrano alcuni passaggi del suo romanzo *L'uomo nel labirinto*,<sup>2</sup> di cui molti capitoli sono stati pubblicati nella rivista «Lo Spettatore» alcuni mesi prima di questa traduzione, lo stile e le tematiche proustiane influenzano fortemente la scrittura di Alvaro e sono all'origine della sua poetica del «segreto». Lo stile proustiano basato sull'ipotassi rappresenta tuttavia una vera e propria sfida per uno scrittore italiano che predilige una sintassi dominata dalla paratassi.<sup>3</sup> Anche se, come Proust, Alvaro scrittore tenta in questo periodo di allontanarsi dal lessico codificato dalla tradizione letteraria per avvicinarsi ad una lingua parlata, familiare e scarsamente connotata, è comunque da sottolineare che, a differenza di Proust, le tracce di lessico arcaizzante rappresentano una componente importante e contraddittoria della sua espressione letteraria. Considerando però il primo romanzo di Alvaro nel suo contesto storico e culturale, non si può non restare stupiti dall'assimilazione precoce e originale dell'opera di Proust così come dalla modernità della sua scrittura creatrice.

Nella traduzione, al contrario, Alvaro vuole restare fedele a tutti i costi alla sua idea dell'opera originale quale espressione di

uno scrittore francese classico. Nel suo lavoro di traduttore, questa presa di posizione restrittiva si scontra con la complessità della scrittura proustiana e fa sorgere contraddizioni tra la sua concezione della lingua e le sue scelte linguistiche: il peso del compito che egli assume è tale che il primo traduttore italiano di Proust non ha alcuna strategia coerente e resta prigioniero di un'idea vaga e incompleta dell'opera originale e di una lingua letteraria che vuole ad ogni costo corrispondere a tale idea.<sup>4</sup>

Esaminando tali discrepanze all'interno della traduzione, tenteremo di comprendere la concezione che Alvaro ha del testo letterario nonché la sua relazione con questo scrittore francese così vicino a lui per sensibilità poetica ma così diverso nello stile. È però in Alvaro scrittore, libero dalle costrizioni della traduzione e dai pregiudizi che orientano la sua, che si riscontreranno senza dubbio i risultati più fecondi del suo proustismo e, più in generale, della sua ricerca del segreto della scrittura narrativa. Da questo punto di vista, l'edizione de *L'uomo nel labirinto* del 1926 è per noi una fonte importantissima di informazioni, così come estremamente istruttive sono le modifiche apportate da Alvaro all'edizione del 1934.

### 1. Alvaro lettore di Proust.

La critica dell'opera di Proust condotta da Alvaro nasce dalla lettura di frammenti narrativi, in particolare di quelli pubblicati da «La Nouvelle Revue Française», e dalla volgarizzazione dell'opera proposta da tale rivista, soprattutto tramite la voce autorevole del suo direttore Jacques Rivière, che Alvaro frequenta durante il suo soggiorno parigino.<sup>5</sup> Nell'articolo *Marcel Proust et la tradition classique*, facendo riferimento a Racine, Rivière inserisce il nome di Proust in questa grande tradizione francese.<sup>6</sup> Tale interpretazione, all'inizio degli anni Venti, solleva unanime consenso nei periodici italiani: nel 1921, Emilio Cecchi e la rivista

romana «La Ronda», grazie a un articolo di Paul Morand, inseriscono la *Recherche* nella corrente neoclassica contemporanea, sottolineando aspetti quali la precisione dell'analisi psicologica e il carattere mondano dell'opera.<sup>7</sup> Morand considera Proust il maestro del romanzo francese d'analisi e Cecchi non mancherà di ricordare, nell'omaggio a Proust della «NRF», la natura così specificamente francese di questo autore.<sup>8</sup> Secondo Anne-Rachel Hermetet,

fino al 1925, la categoria del «romanzo francese», favorendo una lettura conservatrice della produzione contemporanea fondata sulla permanenza della tradizione classica [...], ha costituito uno schermo alla ricezione dell'opera di Proust. Tale categoria tendeva in effetti a ridurre l'opera a un romanzo d'analisi, nel senso in cui portava a escludere tutto quello che non si inseriva in questo quadro abbastanza stretto, a percepire nella *Recherche* soltanto i dettagli a scapito dell'organizzazione globale (o per lo meno del suo progetto, poiché [...] l'opera non era ancora pubblicata integralmente). Questa lettura mette in evidenza il ruolo preponderante che svolge «La Nouvelle Revue Française» nell'Italia di quell'epoca, giacché la rivista [...] propone un'alternativa seducente tanto agli eccessi futuristi e decadenti dei primi anni Venti quanto alla retorica enfatica del regime e all'esaltazione delle masse degli anni successivi. Tuttavia, nel caso particolare di Proust, non si può escludere che la rivista abbia contribuito a costituire e conservare l'immagine di un Proust «classico», a scapito del suo carattere innovatore.<sup>9</sup>

Questa interpretazione, importata dalla Francia ed incapace di cogliere la modernità della *Recherche*, è presente in due articoli anonimi del 1922 dedicati a Proust e apparsi ne «Il Mondo», che Anne-Christine Faitrop-Porta attribuisce a Alvaro.<sup>10</sup> Nell'articolo del 23 aprile, ad esempio, sulla scia di Jacques Rivière si afferma che «Proust riconduce la letteratura francese ad essere quello che fu sempre: un discorso sulle passioni, ma la riconduce attraverso il calcolo infinitesimale della psicologia. Donde l'affinità

di Proust con i grandi moralisti francesi del secolo XVIII».<sup>11</sup> Le ragioni addotte per spiegare tale affinità, a differenza di quelle proposte da Thibaudet, costituiscono secondo noi un vero e proprio malinteso sul piano della storia letteraria: «Di essi [moralisti] Proust ha un realismo serio e doloroso, la brevità energica [...]».<sup>12</sup> Tali osservazioni sembrano rivelare una conoscenza vaga, se non addirittura errata, dell'universo proustiano. L'autore anonimo, ad esempio, insiste nel definire questo universo soprattutto come «un mondo di buona società, di maniere gentili, di amabili e cortesi persone» in cui, secondo lui, «uomini liberi e sicuri di sé si muovono secondo leggi non rigide in una tradizione vivente [...]». Questo autore sembra proprio non aver letto né *Un amour de Swann* né il brano apparso nel dicembre 1921 sulla «NRF»<sup>13</sup>! Se si trattasse di un articolo di Alvaro verrebbero confermate l'influenza determinante della «NRF» sulla sua lettura di Proust e la conoscenza lacunare delle parti già pubblicate della *Recherche*<sup>14</sup>. Alvaro considera peraltro la «NRF» un baluardo del neoclassicismo francese. Ai suoi occhi, tale rivista avrebbe assunto, proprio come «La Ronda», il compito di difendere la continuità di una cultura illustre:

L'impresa è imparentata con la «Nouvelle Revue Française», vale a dire col neoclassicismo francese che, come altrove, è una fiera battaglia contro ogni forma d'arte disordinata e sensuale, preferendo la mortificazione e l'aridità (con quel tanto di prezioso lasciato dal gusto dei buoni romantici) e, in mancanza dell'estro, la composizione e il modello [...].<sup>15</sup>

Quest'idea di Proust come scrittore classico, moralista dal realismo serio e doloroso, influenza fortemente il lavoro di Alvaro traduttore impedendogli di sfruttare appieno le proprie risorse.

## 2. Alvaro traduttore: malintesi e contraddizioni.

### 2.1. L'ironia proustiana.

Per poter comprendere e trasporre la finezza dello stile proustiano ne *La morte di Bergotte*, Alvaro avrebbe dovuto conoscere i passaggi di *Du côté de chez Swann* e *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* in cui si parla di questo grande scrittore fittizio.<sup>16</sup> Nel primo volume, Bloch parla per la prima volta al giovane narratore delle prose liriche di Bergotte<sup>17</sup> e il narratore entusiasta, descrivendo le caratteristiche di un brano ideale di questo scrittore, cita alcune frasi rappresentative della sua prosa: «*vain songe de la vie*», «*l'inépuisable torrent des belles apparences*»,<sup>18</sup> ecc. Parla quindi di un flusso melodico, di una effusione musicale, di un segreto fiotto d'armonia che alleggerisce lo stile, di un dolce mormorio emanato da effluvi frastici.<sup>19</sup> A tal proposito, Jean Milly sottolinea che Bergotte è

anzitutto l'ipostasi di una delle tendenze della scrittura proustiana, quella che è stata ereditata da Chateaubriand e soprattutto dai Simbolisti, e che è stata dominante nella formazione iniziale dello scrittore. Questa *figura* letteraria è nello stesso tempo un ritratto sintesi d'autori diversi che hanno influenzato Proust, e un'imitazione parziale di Proust stesso.<sup>20</sup>

Quando Bergotte muore, colui che dice *io* non è più affascinato da questo modello letterario e può dunque permettersi di farne un ritratto sottilmente ironico.<sup>21</sup> Così, nei suoi ultimi istanti di vita, Bergotte ripete due volte una frase che è assolutamente rappresentativa del suo modo di scrivere: «*Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune*». <sup>22</sup> In precedenza, questa frase è stata ripetuta cinque volte con alcune leggere varianti e, quasi sistematicamente, il traduttore omette l'aggettivo «*petit*». Sul piano semantico, non si possono muovere obiezioni alla traduzione proposta da Alvaro poiché il sema della piccolezza è

veicolato nel testo d'arrivo dal sostantivo «*lembo*», che significa, nel senso lato del termine, piccola parte,<sup>23</sup> mentre la parola «*pan*», secondo il Petit Robert, indica qualcosa più o meno grande. Per capire l'atteggiamento di Alvaro traduttore è molto utile analizzare non tanto questo piccolo termine isolato quanto le sue diverse occorrenze nel loro contesto:

1. [...] *un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint, qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art [...].*<sup>24</sup>
  2. [...] *enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune.*<sup>25</sup>
  3. [...] *au précieux petit pan de mur.*
  4. [...] *rendre ma phrase en elle-même précieuse comme ce petit mur jaune.*
  5. [...] *le petit pan de mur si bien peint en jaune.*
- 6x2. « *Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune* ».

Le costanti che emergono da questa ricca rete testuale sono gli aggettivi «*précieux/précieuse*» (eccetto in 5 e in 6x2), «*petit*» (sempre, anche rafforzato da «*tout*» in 2), «*jaune*» (ad eccezione di 3, e con la variante «*peint en jaune*» in 5), i sostantivi «*mur*» (sempre) e «*pan*» (eccetto in 4, ma sempre seguito dalla preposizione «*de*»). Allo stesso modo, due occorrenze riguardano il sintagma «*si bien peint*» (in 1 e in 5). Tralasciando la questione del sema della piccolezza nella parola «*pan*» (termine molto distante sul piano fonico da qualsiasi sostantivo italiano equivalente), queste reiterazioni non presentano per il traduttore gravi problemi dal punto di vista semantico. Quanto al sintagma «*avec un auvent*», si tratta di un hapax, e per questo la sua importanza può essere considerata minima.

Secondo le indicazioni del giovane narratore proustiano, in ognuna di queste varianti ci troviamo di fronte a un flusso melodico armonioso, a un dolce mormorio. Le vocali e le consonanti nasali assumono in questo tessuto testuale un ruolo preponderante che le sole consonanti nasali italiane non possono riprodurre se non debolmente. Per quanto riguarda le altre reitera-

zioni foniche, abbiamo le allitterazioni delle occlusive bilabiali sorde /p/ e, in misura minore, sonore /b/ e, talvolta, anche quelle delle occlusive dentali sorde /t/ o delle liquide vibranti: in 1, ad esempio, la sequenza « *mur-rappelait-regardait-précieuse-œuvre* », in 2, la doppia serie « *précieuse-matière-tout-petit-mur* » e, in 4, la semplice ripetizione « *rendre-phrase-précieuse-mur* ». Tutte queste anafore marcano la cadenza ritmica della frase in quasi ognuna delle sue varianti. Anche la ragione della presenza dell'hapax « *auvent* » è senza dubbio fonostilistica: « *pan-jaune-un auvent-pan-jaune* ». Vediamo adesso le soluzioni proposte da Alvaro:

1. [...] *un lembo di muro (di cui non si ricordava) dipinto così bene di giallo che, a guardarlo attentamente, sembrava una squisita opera d'arte [...]*.<sup>26</sup>
  2. [...] e infine la preziosa composizione del lembo di muro giallo.<sup>27</sup>
  3. [...] al prezioso lembo di muro giallo [...].
  4. «[...] rendere le frasi preziose per sé stesse [sic], come questo piccolo lembo di muro giallo».
  5. [...] il pezzo di muro così ben dipinto di giallo.
- 6x2. «Lembo di muro giallo con un tetto, lembo di muro giallo».

Le allitterazioni scompaiono. Le reiterazioni foniche, deboli in numero e in qualità, cambiano talvolta nelle diverse varianti la loro natura fonetica senza creare per questo una vera e propria rete testuale. Parole chiave del ritornello, quali «*précieux*» e «*petit pan*», vengono rimpiazzate senza seguire nessuna strategia poetica precisa (l'aggettivo «*squisita*» può sembrare più elevato del qualificativo «*preziosa*», ma la sua sostanza fonica trova un'eco, nel contesto, soltanto nelle banali parole grammaticali «*cui-si-così*», estranee al ritornello o marginali). Ad eccezione di «*attentamente, composizione, per sé stesse*», le scelte linguistiche di Alvaro sembrano dipendere da contingenze immediate, senza alcun rapporto con la rete testuale proustiana: perché egli aggiunge, in 4, il sintagma «*lembo di*», qualificando per la prima volta il sostantivo «*lembo*» con l'aggettivo «*piccolo*»? Perché

sostituirlo subito dopo, in 5, con la parola «pezzo» senza apporre il qualificativo «piccolo»? Questo aggettivo, che qui sarebbe stato necessario sul piano semantico, avrebbe perfettamente riprodotto, anche dal punto di vista fonico, l'allitterazione fondamentale del ritornello in /p/.

Quanto alla traduzione di «*auvent*» con «tetto», essa sembra essere un caso di iperonimia come la scelta di «pezzo» appena analizzata o quella di «casa», per «*hôtel [particulier]*», che troviamo all'inizio della traduzione. Il campo lessicale che nel testo francese Proust crea utilizzando parole quali «*hôtel*» (ricca dimora privata), «palazzo» (in italiano nel testo, senza corsivo) e «*maison*», è ridotto alla semplice contrapposizione: casa francese vs palazzo italiano.<sup>28</sup> Per quanto riguarda la tendenza a semplificare il lessico proustiano, è da notare inoltre la perifrasi «*maître de la plume*», tradotta in italiano per mezzo di un nome comune e un qualificativo generico «grande scrittore».<sup>29</sup> Nell'economia del testo proustiano, questa circonlocuzione nobilitante ha anche una connotazione ironica: di fronte al «*petit pan*» dipinto per così dire dal maestro del «pennello» Vermeer, forse con la complicità di alcune volgari «*pommes de terre pas assez cuites*»,<sup>30</sup> il maestro della «*plume*» Bergotte riceverà il colpo fatale. La contrapposizione ironica tra il sublime «*petit pan*» e «*quelques pommes de terre*»<sup>31</sup> umilmente nutritive è già stata messa in evidenza nella prima occorrenza del «*petit pan*» da una struttura sintattica della frase in cui l'ipotassi gioca un ruolo determinante.

Un'altra scelta linguistica rivela maggiormente la tendenza di Alvaro ad abolire il senso secondo e figurato del segno letterario proustiano e, di conseguenza, qualsiasi connotazione ironica. In questo caso, abbiamo persino una dichiarazione del traduttore apparsa ne «Il Mondo», volta a difendere con veemenza una precisa scelta contro i suoi diretti denigratori.<sup>32</sup> Alvaro giustifica la sua traduzione della parola «*vitrines*» con «scaffali», al posto di «vetrine», in nome del buon senso.<sup>33</sup> In sostanza, quindi, il «buon senso» sembra essere per Alvaro soprattutto il senso che

per lui è buono: il senso proprio del termine a scapito del senso figurato. Leggendo con attenzione l'intero passaggio incriminato e il commento di Alvaro, si nota infatti che secondo lui questi angeli dalle ali spiegate vegliano il cadavere del defunto in casa, ai piedi stessi del letto.

Più in generale, gli elementi linguistici che nel testo originale costituiscono la figura retorica macrostrutturale dell'ironia scompaiono quasi completamente nel testo d'arrivo. Si sa che, nel 1924, Alvaro considera l'ironia un tratto diventato, con Rabelais, caratteristico del romanzo francese e che secondo lui Proust rientra in questa tradizione.<sup>34</sup> Se però si attribuisse allo scrittore calabrese anche il testo anonimo apparso il 23 aprile 1922 su «Il Mondo», si potrebbe supporre che al momento della sua traduzione Alvaro considerasse ancora Proust uno scrittore dal realismo serio e doloroso. Una tale ipotesi non lo metterebbe quindi in una posizione di contrasto con il proprio lavoro di traduttore. Da dove viene allora questa lettura tragica di un brano sottilmente attraversato da spirito comico? Il romanzo di Alvaro *L'uomo nel labirinto* è, almeno in alcuni passaggi, connotato da una certa ironia, da un grado secondo di comicità? Ad eccezione del tropo del paragone, non abbiamo notato l'esistenza di un vero lavoro sul significante: all'inizio degli anni Venti, controcorrente rispetto alla prosa d'arte, Alvaro scrittore vuole chiamare le cose con il loro nome. Vedendo, nelle sue *Lettere parigine*, la suscettibilità delle reazioni e il sarcasmo di alcune affermazioni è lecito chiedersi se la sua incapacità di cogliere l'ironia proustiana non sia conseguenza del suo carattere austero e della sua visione tragica del mondo di cui la sua scrittura è espressione.<sup>35</sup>

## 2.2. *Un appuntamento mancato.*

La semplificazione del lessico proustiano non è una costante nel lavoro di Alvaro traduttore; al contrario, le sue scelte lingu-

stiche vanno spesso nella direzione opposta. Grazie agli studi statistici quantitativi fatti negli anni Ottanta sulla *Recherche*, sappiamo che Proust non condivide il gusto di Chateaubriand e di Giraudoux per le parole rare o ricercate e che non è troppo interessato alla varietà lessicale e ai neologismi.<sup>36</sup> Secondo Brunet, «la civetteria stilistica [...] è estranea a Proust e in lui la semplicità lessicale (che spesso va di pari passo con la complessità sintattica) non ha altro scopo se non quello di trasporre il reale nel modo più fedele possibile».<sup>37</sup>

Nonostante i 200 termini che hanno un'unica occorrenza nella *Recherche* e che sono usati quasi sempre per caratterizzare le parodie presenti nell'opera, i *pastiches*, Brunet afferma che «Proust non ricerca il pittoresco né l'arcaismo, e neppure l'originalità» se non per trasporre al meglio la realtà di cui parla.<sup>38</sup> Lo scrittore lavora secondo «la dottrina classica che poco apprezza le ricercatezze e le stravaganze stilistiche»<sup>39</sup> ed è invece più attento alla concatenazione delle parole sull'asse sintagmatico del discorso: «[Proust] si accontenta delle risorse che la lingua offre in questo ambito e il suo intervento si osserva maggiormente nella combinazione degli elementi lessicali che non nella loro creazione».<sup>40</sup>

Quella di Proust è quindi una parola classica relazionale. Dall'indice pronominale rilevato nel testo,<sup>41</sup> ovvero dal quoziente «pronomi personali/possessivi», è possibile dedurre un certo grado di nobiltà, di enfasi, di lirismo del discorso o, al contrario, un certo grado di familiarità dello stile. L'indice pronominale può oscillare tra un minimo di 2, valore molto basso riscontrabile nello stile elevato della poesia in versi, e un massimo di 6, indice molto alto che caratterizza invece la prosa popolare contemporanea. Nel caso della *Recherche*, abbiamo una media pari al 4,65 quindi persino superiore a quella della prosa letteraria dell'epoca (4,33). Tale media permette a Brunet di affermare che Proust non è un autore incline al preziosismo: «Lo stile di Proust sarebbe più familiare di quello dei suoi contemporanei e, da questo

punto di vista, egli sarebbe in anticipo rispetto all'evoluzione del gusto poiché, a partire dal 1930, nella letteratura francese tale indice raggiunge o supera quota 5». <sup>42</sup> Sappiamo inoltre che Proust impoverisce deliberatamente il lessico man mano che prosegue nella composizione del suo romanzo. <sup>43</sup> Da questo punto di vista, gli ultimi volumi della *Recherche*, come *La Prisonnière*, non hanno esattamente le stesse caratteristiche linguistiche dei primi. Sul piano lessicale, il Proust de *La Prisonnière* è quindi uno scrittore che, rispetto ai suoi contemporanei, si sta già avvicinando ad un linguaggio parlato e familiare. Ma lo fa secondo una concezione classica della parola.

Questa concezione non è però la stessa della tradizione letteraria italiana in cui il divario tra alta e bassa letteratura, tra lingua scritta e lingua parlata è molto più accentuato. Ne consegue, sin dalle origini, una divergenza molto marcata, in Italia, tra il lessico di uso comune e la parola letteraria. <sup>44</sup> D'altronde, nel XX secolo il ricorso alla parola quotidiana in letteratura è spesso percepito come una scelta anticonformista della modernità. Tra i prosatori, Alvaro si impone senza dubbio come un pioniere per la sua ricerca, talvolta contraddittoria e insicura, di un lessico standard, privo di regionalismi e con un grado zero di connotazioni: un lessico sradicato dalla terra di origine dell'autore e dai diversi luoghi che egli ha abitato, un lessico che rinnega la tradizione scritta elitaria, impopolare, distante dalla lingua realmente parlata nel Paese. Ad eccezione dell'uso di alcuni allotropi rari e arcaizzanti, retaggio di una scolarizzazione tradizionale e libresca il cui emblema è, a nostro avviso, il verbo «gittare» (variante di «gettare» che Manzoni rifiuta nell'edizione de *I promessi sposi* del 1840!), <sup>45</sup> non ritroveremo in lui alcuna strategia stilistica basata sistematicamente sui neologismi, sulle parole di origine dotta e su altre forme preziose e inusitate.

La concezione della lingua, in Alvaro, scaturisce dalle sue esperienze vissute di giovane studente strappato alla famiglia per essere educato prima nel Lazio e poi a Cosenza, <sup>46</sup> di soldato cala-

brese spedito al fronte nelle trincee insanguinate del Carso, di emigrato intellettuale e povero fattosi strada come giornalista nelle grandi città del centro e del nord d'Italia. Tutti gli elementi messi in evidenza dal linguista Tullio De Mauro per spiegare l'evoluzione della «questione della lingua» in Italia dopo la Seconda guerra mondiale,<sup>47</sup> ad eccezione naturalmente della televisione, sono in realtà già fortemente presenti nella vita errante che il giovane Alvaro sperimenta alla fine degli anni Dieci. Il sentimento di sradicamento, provato dallo straniero strappato alla propria terra natale, è ben descritto nel suo romanzo nel momento in cui il protagonista porta in vacanza la sua amante May nell'isola lontana del nonno:

Quella donna appariva ora come una pianta sradicata dalla sua terra con le radici aggrovigliate e grondanti. Immutabile e presente, il pensiero di lei non trovava nulla in quella nuova terra, né riconosceva nulla, se non un nuovo mutamento e una nuova stanchezza. E anche per lui il vecchio mondo non era interamente scomparso.<sup>48</sup>

Questo sradicamento, brutale e doloroso, del corpo e del pensiero è anche uno sradicamento della lingua, non soltanto rispetto ad una lingua straniera ma anche ad un altro dialetto:

Questi erano i suoi sentimenti ora di fronte alla sua terra; e quella donna abbandonata alle scosse del treno, alla quale quei luoghi non richiamavano che un lungo viaggio, gli pareva un testimone importuno di una tenerezza familiare. Per la prima volta dopo molti anni, sentì nella creatura vicina un altro sangue, e gli pareva di udire il suono d'un altro dialetto e il giro di altri pensieri. La bocca di lei gli pareva di quelle bocche straniere che hanno la piega d'una lingua ignota. Ella viaggiava con lui come la spoglia dei suoi sogni e dei suoi desideri.<sup>49</sup>

È proprio in uno sviluppo di questo passaggio, omissso nell'edizione del 1934 e quindi in quella attualmente in circolazione,

che l'autore esprime la propria concezione mentalista e universalista del linguaggio, fondamentale per comprendere la sua ricerca del segreto della scrittura narrativa e, in fondo, il suo desiderio nostalgico di una lingua «elementare e divina»,<sup>50</sup> la più adatta, secondo lui, a cogliere e definire l'essenza delle cose:

*La bocca di lei gli pareva di quelle bocche straniere che hanno la piega d'una lingua ignota, su cui non è rimasta impressa mai quella parola familiare che è in fondo al pensiero per quanto sia diversa la lingua che si parla. Ella viaggiava con lui come la spoglia dei suoi sogni e dei suoi desideri.*<sup>51</sup>

Il mito biblico è ancora presente nel 1926 nel nome del protagonista, Babel, ma la dimensione esistenziale plurilinguistica di questo personaggio sradicato non è vissuta in sé come una maledizione. Se questa donna dalla bocca straniera non è che la spoglia dei sogni e dei desideri di Babel, questi ultimi, tuttavia, esistono nonostante lei: negli strati più profondi di ogni pensiero, indipendentemente dalla lingua o dal dialetto del pensatore-locutore, c'è una parola familiare, ovvero elementare ed essenziale, in grado di esprimere questo pensiero. Nella Babele linguistica italiana, e anche oltre le sue frontiere, Alvaro persegue instancabilmente il sogno di una lingua comune, semplice ed essenziale, in grado di far comunicare individui dalle origini diverse ma tutti comunque appartenenti alla specie umana.

Sebbene questa concezione implichi una visione mitologica del linguaggio, non si deve tuttavia dimenticare che i suoi principi sono alla base di una delle grandi correnti della linguistica moderna: la grammatica generativo-trasformativa. Elaborata in particolare dal linguista americano Noam Chomsky, questa grammatica, facendo riferimento a Cartesio e al mentalismo grammaticale di Port-Royal, formula l'esistenza di universali linguistici: secondo tale teoria, le strutture profonde delle lingue, in quanto sistemi di segni aventi la funzione di rappresentare il

pensiero umano, sarebbero identiche.<sup>52</sup> La scrittura sradicata di Alvaro non è l'espressione di un sogno utopistico o il risultato di un'invenzione mitico-letteraria: essa costituisce l'intuizione stessa della lingua italiana futura, il frutto artistico originale della propria esperienza vissuta.

È dunque strano constatare che, laddove Alvaro traduttore e Proust avrebbero potuto incontrarsi sul piano estetico e portare avanti la stessa battaglia per un linguaggio narrativo elementare e divino, il primo imprigiona il secondo in un classicismo che non appartiene alla tradizione francese ma a quella italiana, eredità che egli stesso sta rifiutando. Si capisce quindi meglio perché Alvaro insorge quando viene criticata la sua traduzione di Proust: per restare fedele alla sua idea di un Proust scrittore francese classico, egli ha dovuto contravvenire alla propria concezione della parola letteraria, è stato alla fine costretto a essere infedele a se stesso.

### 2.3. *L'eliminazione della modernità.*

Le pagine sulla morte di Bergotte sono la parodia della scrittura artistica di tale scrittore fittizio: eliminando la comicità dal testo, Alvaro nega la ricerca stilistica trasgressiva e moderna alla base della scrittura proustiana.

Proust ricorre ai diversi tipi di ripetizione (fonica, lessicale e sintattica) per tracciare quest'ultimo ritratto dello scrittore più amato dal giovane narratore. Ad esempio, la descrizione dei rapporti tra Bergotte e un medico è connotata da una rete di ripetizioni lessicali, etimologiche o derivative, appartenenti a categorie grammaticali diverse come nel caso del sostantivo «*contradiction*», dell'aggettivo «*contredisant*» e del verbo «*contredire*»: «*Un de ses médecins étant doué de l'esprit de contradiction et de taquinerie, [...]: le médecin contredisant [...], le docteur contredisant était obligé dans la même phrase de se contredire lui-même*».<sup>53</sup> In Alvaro as-

sistiamo invece ad una serie di scelte linguistiche volte a scardinare tale omogeneità tanto che, contrariamente a quanto accade nel suo lavoro di scrittore, dove ricorre ad un lessico non connotato, quasi antiletterario, egli si trova qui a compiere un notevole sforzo di arricchimento lessicale del testo di partenza: «Uno di questi medici era così *cavilloso* e caparbio che [...] : il *sofistico* dottore [...], il medico *puntiglioso* era costretto a *contradirsi* nella stessa frase». <sup>54</sup> L'anteposizione dell'aggettivo «sofistico» al sostantivo, nonché la scelta della forma verbale priva di geminazione, «*contrad(d)irsi*», più rara ed elevata, confermano una generale tendenza a rendere più aulico il testo. <sup>55</sup> Anche il discorso diretto di un altro medico, riproduzione del linguaggio parlato e quindi ricco, in Alvaro, di figure retoriche della ripetizione, viene semplificato: «*J'ai dit user, je n'ai pas dit abuser*», «Ho detto usare, non abusare». <sup>56</sup> Il parallelismo tra i due sintagmi scompare ma viene comunque mantenuta la figura derivativa «**usare / abusare**» che qui svolge la funzione di rima interna.

Un secondo parallelismo sintattico, che contiene un interessante gioco di parole, conosce un destino meno felice e per questo ancor più emblematico: «[Bergotte] *essaya avec succès, mais avec excès, de différents narcotiques*». <sup>57</sup> L'omoteleuto *succès: excès* appare indubbiamente ad Alvaro eccessivo (è il caso di dirlo) e pertanto egli non ne propone una traduzione letterale del tipo: «con successo, ma con eccesso». La rima ricca *succès: excès*, in cui il gruppo consonantico /ks/, formato da un'occlusiva velare sorda e da una fricativa alveolare sorda è seguito dalla *e* tonica aperta, infastidisce Alvaro più del semplice «*user/abuser*» che connota il discorso diretto del medico. Tale rima mostra infatti la volontà del narratore proustiano di ricorrere al significante delle parole per creare determinati effetti fonostilistici <sup>58</sup> e di conseguenza viene eliminata dalla traduzione in modo piuttosto goffo qualsiasi traccia evidente di una prosa troppo lirica e cadenzata: «[Bergotte] prese, con buoni risultati, ma senza misura, diversi narcotici».

Proust eredita la propensione per le figure retoriche della ripetizione dal Romanticismo e soprattutto dal Simbolismo ma ricorre a questi tropi per creare una sottile ironia, per palesare finemente il carattere comico di certi atteggiamenti. Nella *Recherche*, però, i mezzi stilistici utilizzati per esprimere questa ironia benevola e disincantata hanno di gran lunga oltrepassato il limite tollerato dal classicismo. Anche Alvaro traduttore è di questo avviso: per poter restare fedele alla sua idea di un Proust classico, egli deve in qualche modo correggerlo.

L'aspetto intrigante di questa strategia traduttiva è il posto privilegiato che viene riservato alla *variatio*. Perché Alvaro diversifica il lessico di partenza e le strutture sintattiche quando questo modo di procedere contravviene alla sua poetica? Inoltre, gli elementi aulici che egli introduce nel testo proustiano ricordano più la prosa degli emuli di D'Annunzio che non quella degli accoliti di Manzoni o di Verga: un unico sintagma a connotazione letteraria quale «a cagione (di)», ad esempio, sostituisce la semplice reiterazione «*grâce à [...], grâce à [...]*» alla quale Proust ricorre per facilitare la comprensione dell'idea che vuole esprimere;<sup>59</sup> la variante fonologica, rara e arcaizzante, del verbo gettare, «gittare», è usata per la traduzione del francese (*se*) *jeter*;<sup>60</sup> la concordanza del participio passato, secondo le regole della grammatica tradizionale e dello stile elevato, viene sempre rispettata anche quando il complemento oggetto segue il verbo<sup>61</sup> ecc. La ricerca di uno stile nobile e sostenuto si manifesta, inoltre, in scelte verbali quali «desinò» o «si recò», utilizzate per la traduzione di «*mangea*» e «*entra*».<sup>62</sup>

Un approccio traduttivo così contraddittorio sembra in definitiva la conseguenza di una serie di malintesi estetico-letterari e, forse, di una mancanza di fiducia in se stesso. Il giovane Alvaro avrebbe dovuto infatti avere il coraggio di seguire fino in fondo il suo istinto di scrittore ma era troppo intimidito dalla grandezza di Proust. Inoltre, come emerge dalla sua scrittura narrativa eterogenea, la coerenza stilistica non è ancora in lui una realtà

consolidata, bensì un auspicio, una tendenza, l'espressione di una ricerca *in fieri*. Certo, egli non coglie l'ironia proustiana perché la sua natura e la sua poetica ne sono molto lontane, nega la componente romantica e simbolista di questa scrittura perché essa va non soltanto contro la sua idea di un Proust classico ma anche contro la sua personale concezione della scrittura narrativa: Alvaro tenta di perseguire lo scopo dello «sliricamento» esaltato e inaugurato da Manzoni per evitare, nella sua traduzione, qualsiasi contaminazione della prosa da parte del linguaggio poetico. Romanzo e poema in prosa sono per Alvaro due generi inconciliabili e forse in Italia, all'inizio degli anni Venti, essi lo erano veramente poiché la prosa d'arte impediva al genere narrativo di rinnovarsi. Com'è noto, però, Proust aveva già sperimentato nuove strade per il romanzo che i letterati italiani avrebbero iniziato ad apprezzare soltanto a partire dal 1926, grazie alla rivista fiorentina «Solaria».

La solitudine di Alvaro traduttore e scrittore di fronte a Proust è paragonabile a quella provata da qualsiasi pioniere che debba orientarsi su un terreno poco esplorato. La sua missione è prima di tutto quella di renderlo facilmente comprensibile. Per esempio, le omissioni e le aggiunte del traduttore possono essere interpretate come un tentativo di eliminare dal testo tutto ciò che è ridondante sul piano semantico denotativo: semplificare e alleggerire la prosa, troppo ricca e complessa, e rendere lo stile più essenziale o più chiaro<sup>63</sup>. Questi interventi sono però limitati qualitativamente e quantitativamente rispetto alla tendenza traduttiva predominante nel periodo compreso tra le due guerre e sono talvolta dovuti al bisogno di anticipare le informazioni che Proust esplicherà soltanto in seguito:<sup>64</sup> le scelte di Alvaro traduttore non sono dunque assolutamente motivate da una mancanza di deontologia.

### 3. *L'emulazione creatrice.*

Alvaro scrittore, a differenza del traduttore, apporta un contributo fondamentale alla storia del proustismo italiano. Le tracce di una lettura lacunare ma attenta della *Recherche* attraversano *L'uomo nel labirinto* da cima a fondo ma, come spesso accade, ogni creatore tende a nascondere o a ridurre al minimo l'importanza di una lettura che ha tanto influenzato il proprio lavoro. Interrogato sul suo rapporto con l'opera di Proust, Alvaro afferma:

[...] è uno scrittore grandissimo, ma non ha nulla a che vedere con me; c'è tra me e lui, in comune, solo l'impegno di mettere allo scoperto l'essenza di certe sensazioni, di cogliere certe segrete corrispondenze.<sup>65</sup>

Inizialmente lo scrittore calabrese nega qualsiasi affinità con Proust ma poi confessa di condividere con lui... soltanto l'essenziale: una concezione gnoseologica della scrittura volta a cogliere e svelare l'essenza nascosta delle cose. Infatti, mentre il passaggio della morte di Bergotte non ha alcuna influenza su questo primo romanzo di Alvaro, la scoperta del brano della *Petite Madeleine* si rivela determinante. Anche dal punto di vista della storia letteraria italiana, l'assimilazione della più celebre «intermittenza del cuore» proustiana nel tessuto narrativo de *L'uomo nel labirinto* è fortemente significativa: Alvaro anticipa di tre anni Giacomo Debenedetti e il suo racconto *Riviera, amici*, pubblicato nel 1926, così come il Montale degli *Ossi di seppia* e i numerosi emuli di Proust della rivista «Solaria».<sup>66</sup> Spostando il suo interesse per la *Recherche* verso il segreto della scrittura narrativa, lo scrittore calabrese sfugge al cliché del racconto d'infanzia che caratterizzerà le riscritture del passaggio della *Petite Madeleine* proposte dai letterati di «Solaria». In altre parole, secondo Alvaro la lezione impartita da Proust non risiede nella semplice resurrezione involontaria dell'infanzia, bensì nella ri-

velazione inattesa e folgorante dell'essenza nascosta degli esseri e delle cose. Questa rivelazione può essere ottenuta, sul piano narrativo, soltanto grazie ad una vera e propria intermittenza del cuore, come quella che si verifica nell'episodio della *Petite Madeleine*. Ciò spiega perché, sin dall'inizio de *L'uomo nel labirinto*, il protagonista espone a lungo tale problematica: «In certi momenti gli pareva che il mondo gli dicesse *i suoi segreti*, e, a guardarla come sapeva lui, ogni cosa indifferente stesse sul punto di fargli una rivelazione [...]». <sup>67</sup> È soltanto nella pagina successiva, però, che troviamo alcune righe in cui viene parafrasata e reinterpretata l'anamnesi della *Madeleine*:

Non riusciva a fermare alcune impressioni che collimavano con le antiche: come quando era sera e i lumi s'accendevano, o quando aveva un improvviso brivido, o gli passava attorno un odore fuggitivo: allora tentava di rinnovare l'impressione rifacendo gli atti che lo avevano portato alla scoperta, senza che gli riuscisse. <sup>68</sup>

Il ricordo involontario dell'infanzia, risvegliato dalla vista di una tovaglia nuova, compie una fugace apparizione dopo la morte della moglie del protagonista. <sup>69</sup> Per quest'ultimo, svelare i propri segreti equivale a conoscersi e a conoscere gli altri. Ci troviamo qui di fronte ad una riscrittura piuttosto libera poiché il protagonista di Alvaro non è uno scrittore alla ricerca dell'ispirazione poetica come l'eroe proustiano, ma un inventore di apparecchi elettrici ed è soltanto alla fine del romanzo, quando ritrova la propria infanzia, che inizia a scrivere. Per lui però la scrittura rimane un esercizio sterile poiché le lettere che scrive non saranno mai inviate ed è comunque bene sottolineare che la sterilità di cui parliamo riguarda il personaggio, non il suo autore.

Nella ricerca del protagonista del romanzo ritroviamo tuttavia un filo conduttore: la casa e la famiglia, la morte della moglie, le altre avventure sentimentali cittadine rappresentano il suo tempo perduto perché, in mancanza di rivelazioni, egli bran-

cola nel labirinto oscuro della propria esistenza. È durante il viaggio in treno con May che si compiono le intermittenze del cuore più decisive:

La sera sorprende il treno nel viaggio [...]. Babel sapeva che tra poco sarebbe entrato nella regione del suo paese. [...] Una voce parlò nello spazio del restare e del ripartire, col tono dei suoi primi anni, riconosciuto all'improvviso, ed aprì il varco ai noti rumori e odori. Balzò e si volse, e rivide tutto rimasto intatto.<sup>70</sup>

Se questa intermittenza risuscita l'infanzia del narratore, con i suoi odori e i suoi rumori, subito dopo una seconda intermittenza, molto più importante della prima, risuscita il ricordo della madre ormai morta e la coscienza della propria identità etnica:

A tratti, ad ogni fisionomia che riconosceva, un singhiozzo gli saliva per il petto, come chi mira estatiche e solenni in un momento di amore, le fattezze di sua madre nelle quali riconosce il suo passato, la sua discendenza e il suo avvenire. Questi erano i suoi sentimenti ora di fronte alla sua terra.<sup>71</sup>

La visione della terra natale fa dunque riemergere dall'oblio l'immagine ieratica della Madre, dea tutelare che conduce alla rivelazione. Così, il personaggio sente immediatamente, «per la prima volta dopo molti anni», l'estraneità della creatura femminile seduta accanto a lui, suo malgrado «testimone importuno di una tenerezza familiare»: «madre» e «May» sono, anche sul piano fonetico, due nomi vicini ma inconciliabili. Il riconoscimento dell'immagine archetipica della madre costituisce quindi l'intermittenza del cuore fondamentale del romanzo ed è all'origine di tutte le riflessioni del narratore sullo sradicamento dello straniero e sulla dimensione universalista del linguaggio: la parola semplice ed essenziale di Alvaro non rinnega dunque le proprie radici ma le sublima in nome di una terra natale e di una lingua materna trasfigurate nel mito.

Si potrebbe obiettare che la nostra lettura delle intermittenze del cuore nell'opera di Alvaro sia frutto di una qualche sovrainterpretazione ma nel romanzo, e in particolare in questo capitolo, si riscontrano davvero troppe tracce proustiane.

Nel 1922, all'epoca del suo soggiorno parigino, Alvaro ha già letto e assimilato in modo profondo, originale e penetrante molti brani della *Recherche* pubblicati da «La NRF». <sup>72</sup> I diversi risvegli di Babel descritti nel romanzo sono delle riscritture tratte da tali brani, così come le due descrizioni di May addormentata, prima nel treno e poi nell'albergo (la donna identificata con i flutti marini, come la donna che contiene un paesaggio, la donna essere sfuggente e indefinibile il cui segreto è ancora da scoprire). In tutti questi casi ci troviamo di fronte a prestiti, reminiscenze e allusioni, mai a veri e propri plagi, che costituiscono un puro esercizio di stile, giacché non hanno alcun valore determinante sul piano della sintassi narrativa. L'influenza di Proust è al contrario molto più profonda nelle due intermittenze che si verificano durante il viaggio in treno poiché qui essa acquista valore strutturale.

Innanzitutto, per scrivere la scena della voce udita alla fermata del treno, Alvaro si ispira all'anamnesi della *Petite Madeleine*, in cui una sensazione abolisce il tempo e apre un passaggio, «un varco», che permette al protagonista di accedere immediatamente ad una contrada completamente sepolta nella sua memoria. Poi, per far rinascere il ricordo involontario della madre, Alvaro ricorre ad un altro momento fondamentale della *Recherche*, ovvero all'intermittenza del cuore relativa alla resurrezione, a Balbec, del ricordo della nonna ormai deceduta. La riscrittura di questo passaggio sarà il perno strutturale de *L'uomo nel labirinto*: la copia Babel-May, ad esempio, è inevitabilmente condannata al fallimento poiché l'amante, paragonata alla madre, perde immediatamente tutto il suo fascino.

Proust però non parla direttamente della madre ma della nonna. <sup>73</sup> Un anno dopo la morte di quest'ultima, proprio nel

momento in cui si sta scalzando dopo il suo arrivo a Balbec, il narratore proustiano si sente pervaso da una presenza sconosciuta e divina:

[...] fui scosso dai singhiozzi, le lacrime scesero impetuose dai miei occhi. L'essere che veniva in mio aiuto, che mi salvava dall'aridità dell'anima era quello che molti anni prima, in un identico momento di sconforto e di solitudine, era arrivato quando non ero più per niente io, ma mi aveva restituito a me stesso poiché esso era me e più di me, il contenente che è più del contenuto, e me l'apportava. Avevo appena intravisto, nella mia memoria, [...] il volto tenero, preoccupato e deluso della nonna, [...] della mia vera nonna di cui [...] ritrovavo in un ricordo involontario e completo la realtà vivente.<sup>74</sup>

Nel passo di Proust, il processo del riconoscimento inizia con una reazione emotiva, una liberazione dei sentimenti fino ad allora soffocati: «fui scosso dai singhiozzi, le lacrime scesero impetuose dai miei occhi». Troviamo la descrizione di una reazione simile, sebbene più contenuta, all'inizio e alla fine dell'intermittenza alvariana: «un singhiozzo gli saliva per il petto [...]. Sentiva che negli occhi stagnavano le lagrime».<sup>75</sup> Anche nel narratore proustiano la resurrezione di questa dea tutelare provoca una forte presa di coscienza di sé e, allo stesso tempo, una presa di coscienza delle proprie origini.

Questo brano di Proust colpisce profondamente Alvaro, al punto che un'immagine precisa ritornerà sovente nel suo discorso critico e narrativo ed anche in questo stesso romanzo: l'immagine dell'essere umano solo e disperato che tenta di comunicare con gli altri battendo con le nocche su una parete. Si tratta del passaggio in cui il narratore proustiano sogna la nonna:

[...] sotto l'immensa volta del cielo pallido e divino mi sentivo oppresso come sotto un'immensa campana bluastra che delimitasse un orizzonte in cui la nonna era assente. Per non vedere più niente, mi voltai verso il muro ma, ahimé!, di fronte a me c'era quella pare-

te che un tempo serviva da messaggero mattutino tra di noi; quella parete che, docile come un violino nel rendere tutte le sfumature di un sentimento, comunicava alla nonna con tanta precisione la mia paura di svegliarla, e se fosse già sveglia, di non essere udito da lei oppure che non osasse muoversi, poi immediatamente come la replica di un secondo strumento, quella parete che mi annunciava il suo arrivo e mi invitava alla calma. Non osavo avvicinarmi alla parete, come a un pianoforte che la nonna avesse suonato e che vibrasse ancora del suo tocco. Sapevo che avrei potuto bussare ora, anche più forte, ma che niente avrebbe più potuto svegliarla, sapevo che non avrei udito nessuna risposta, che la nonna non sarebbe mai più venuta. E non chiedevo niente di più a Dio che, se esiste un paradiso, di poter battere contro quella parete i tre piccoli colpi che la nonna avrebbe riconosciuto tra mille [...] e di farmi rimanere con lei per tutta l'eternità che non sarebbe stata mai troppo lunga per noi due. Un tempo Madame de Villeparisis era solita chiedersi che cosa avessimo sempre da dirci, la mamma e lei, lei ed io!<sup>76</sup>

Confrontiamo questa immagine con quella proposta da Alvaro ne *L'uomo nel labirinto* in cui il protagonista spia gelosamente l'amante straniera addormentata, May, per cercare di carpire il suo segreto: «Allora il suo sguardo inquieto la percorreva tutta, simile al prigioniero che batte con le nocche il muro per rendersi conto del suo spessore».<sup>77</sup>

Nell'articolo citato precedentemente, «Trapasso», dedicato nel 1924 alla morte di Anatole France, l'evocazione di questa immagine sembra essere addirittura ispirata da un vago, ma adesso per noi chiaro, riferimento a Proust e alla sua opera:

Di altri grandi scomparsi, l'opera è in lotta perenne col tempo, gli strumenti del lavoro non sono stati dispersi, ed essi sembrano caduti mentre eseguivano la più grande aspirazione. Tutto quello che costoro ci hanno lasciato contiene domande e aspirazioni che tutte le generazioni nuove si affannano di riprendere, battendo con le nocche i muri *come in un labirinto* di cui cercano *il segreto* e la via.<sup>78</sup>

E il pensiero corre ancora a Proust quando Alvaro si esprime, ne «Il Mondo» del febbraio 1925, a proposito dello scorrere ineluttabile del tempo:

[il tempo] batte come il colpo d'un minatore che risponde al compagno della galleria opposta, significando che è vicino a crollare il diaframma che li separa. Qualche cosa che assomiglia al colpo che avvertono gli uomini quando sentono di toccare la verità nel profondo del cuore.<sup>79</sup>

Dopo quest'analisi del proustismo alvariano, ci pare molto difficile pensare che la disperazione del narratore proustiano – quando batte con le nocche sulle pareti di un mondo perduto, invocando un Dio assente e il suo paradiso incerto ma davvero auspicabile – non sia stata udita da Alvaro scrittore. La scrittura narrativa costituirebbe allora un percorso iniziatico, nel labirinto dell'esistenza, che ci permette di svelare il segreto della condizione umana: il senso tragico della vita come l'ineluttabilità della morte. Tuttavia in Alvaro rimane sempre la speranza che qualcuno risponda dall'altra parte del muro, poiché l'espressione della verità più profonda non conosce frontiere linguistiche o culturali: la parola elementare, familiare ed essenziale, grazie al suo sradicamento, non può che essere una parola universale.

#### Note.

1. Cfr. M. Proust, *La mort de Bergotte*, «La Nouvelle Revue Française», *Hommage à Marcel Proust*, a. X, n. 112, 1 gennaio 1923. Questo numero è stato ristampato da Gallimard, riprodotto per mezzo di un processo fotomeccanico, nel 1990: le nostre citazioni saranno tratte da questa edizione (pp. 321-325). Per quanto riguarda la traduzione di C. Alvaro: M. Proust, *La morte di Bergotte*, «Il Mondo», a. II, n. 42, 18 febbraio 1923, la nostra edizione di riferimento è quella pubblicata in C. Alvaro, *Lettere parigine e altri scritti*, a cura di A.-C. Faitrop-Porta, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 140-144. Alvaro traduce questo brano inedito a partire dal testo, in forma di bozza, fattogli pervenire dalla «NRF». Le differenze tra il brano pubblicato in que-

sta rivista e il testo apparso nel volume de *La Prisonnière* (Gallimard, 1923) vanno quindi attribuite a Jacques Rivière (sul trattamento dei brani proustiani da parte di Rivière, che Proust stesso poco apprezzava, cfr. G. Contini, «Introduzione alle “paperoles”», in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 73-75). Per quanto riguarda le variazioni apportate al brano *La morte di Bergotte*, ad eccezione di alcune modifiche della punteggiatura di cui è stata oggetto anche la frase interrogativa francese «*Qui peut le dire ?*» trasformata in una affermativa, notiamo la soppressione, dopo le prime due righe di testo, di uno sviluppo narrativo molto lungo e la trascrizione sbagliata del titolo di un dipinto di Vermeer: «*Rue de Delf*» (invece di «*Vue de Delf*»). Da questo punto di vista, Alvaro rispetta fedelmente tale variante.

2. Cfr. C. Alvaro, *L'uomo nel labirinto* [1934], in *Opere. Romanzi e racconti*, a cura di G. Pampaloni, Milano, Bompiani, 2003, «Classici», pp. 1-104. Questa è la nostra edizione di riferimento, rivista e corretta dall'autore all'inizio degli anni Trenta. Abbiamo altresì consultato, per uno studio delle varianti, la prima pubblicazione integrale del romanzo (Milano, Alpes, 1926). D'ora in poi indicheremo queste diverse edizioni con il nome dell'autore e le iniziali delle parole che compongono il titolo, LUNL, seguite dalle diverse date di pubblicazione: Alvaro, LUNL 2003; Alvaro, LUNL 1926.

3. Cfr. a questo proposito le osservazioni di G. Rando, *Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, Reggio Calabria, Falzea Editore, 2004, pp. 22, 40.

4. Secondo le informazioni di cui disponiamo, Alvaro è il primo traduttore italiano di Proust. Prima della traduzione ad opera di B. del Fabbro di una raccolta di racconti di *Les Plaisirs et les Jours, Malinconica villeggiatura*, pubblicata nel 1945 a Milano, non abbiamo di Proust, in italiano, che alcuni brani scelti. Inizialmente, apparvero in alcune riviste o quotidiani dei brevi brani quali *I paesaggi di Elstir*, tradotto da R. Mucci, ne «L'Esame» del maggio-giugno 1924; *Soggiorno a Venezia nel dopoguerra*, tradotto da G. Sprovieri, ne «Il Mondo» del 2 settembre 1924; un estratto di *Sodome et Gomorrhe*, tradotto da G. Comisso ne «L'Eco del Piave» nel 1925; *Soggiorno a Venezia*, ne «L'Italiano» del settembre-ottobre 1937; *Risveglio in ferrovia*, tradotto da B. del Fabbro nel 1940 in «Corrente di vita giovanile». Successivamente vennero pubblicati in volume dei brani più lunghi: un episodio de *La Prisonnière, La Precauzione inutile*, tradotto da E. Giovannetti, Roma, Jandi-Sapi, 1944; un capitolo di *Albertine disparue, Soggiorno a Venezia*, tradotto da R. Mucci, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945. Cfr. a questo proposito l'articolo anonimo *Marcel Proust*, «Uomini e libri», a. XVIII, n. 37-38, marzo 1972, p. 32; G. Bosetti, *Le proustisme en Italie*, «Novecento, Cahiers du Cercic», n. 9, 1988, pp. 32, 53, 67; Id., *À propos du proustisme et de la lecture chez Proust*, «Comparatistica», a. IV, 1992, p. 170-171; cfr. inoltre il nostro lavoro *Giacomo Debenedetti traducteur de Marcel Proust*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, in cui viene trattato il tema delle traduzioni italiane del primo volume della *Recherche* relative al periodo 1946-1948. Quanto alla riflessione sulla traduzione, la polemica tra Croce e Gentile risale solo al 1920 quando le élite francofile italiane privilegiavano la lettura in lingua originale delle opere dei grandi autori. Come nota Antonio Gramsci in *Letteratura e vita nazionale*, si traduceva molto

dal francese, e molto male, ma questo riguardava soltanto la bassa letteratura.

5. Per l'influenza fondamentale della «NRF» sulle prime letture italiane di Proust, cfr. A.-R. Hermetet, *Aux yeux de la critique italienne, À la recherche du temps perdu est-il un «roman français» (1919-1925)?*, in *Proust en Italie*, a cura di V. Agostini-Ouafi, «Transalpina», n. 7, 2004, pp. 15-25.

6. Cfr. J. Rivière, *Marcel Proust et la tradition classique*, «La Nouvelle Revue Française», 1 febbraio 1920, pp. 192-200, ora in *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, a cura di T. Laget, Paris, Gallimard, «Cahiers Marcel Proust», nuova serie, n. 13, 1985, pp. 60-66. In particolare, Rivière afferma: «Il grande e modesto cammino attraverso il cuore umano che i classici avevano avviato, riprende. "Lo studio dei sentimenti" fa di nuovo dei progressi. I nostri occhi si riaprono alla verità interiore. La nostra letteratura, per un momento soffocata dall'ineffabile, ridiventa apertamente ciò che essa è sempre stata nella sua essenza: un "discorso sulle passioni"» (*ibid.*, p. 66. Avvertiamo il lettore che, nel corso di questo studio, tutte le citazioni tratte da opere aventi riferimento bibliografico in francese saranno, come in questo caso, da noi tradotte). Cfr. a tal proposito la sottile analisi proposta da A.-R. Hermetet (*Aux yeux de la critique italienne...*, cit., p. 18-19).

7. P. Morand, *Marcel Proust*, «La Ronda», a. III, n. 10, ottobre 1921, pp. 702-706.

8. E. Cecchi, *Marcel Proust et le roman italien*, «La Nouvelle Revue Française», *Hommage à Marcel Proust*, cit., p. 280.

9. A.-R. Hermetet, *Aux yeux de la critique italienne...*, cit., p. 24.

10. Cfr. A.-C. Faitrop-Porta, *Introduzione: lo specchio storto*, in C. Alvaro, *Lettere parigine e altri scritti*, cit., p. 37.

11. *Marcel Proust*, «Il Mondo», a. I, n. 76, 23 aprile 1922, p. 3.

12. L'analisi di Albert Thibaudet è molto più precisa e ricca di sfumature: «[Nell'insieme degli stili francesi] andrebbe creata per Saint-Simon e Marcel Proust una categoria a parte, della quale non si vede chi altro potrebbe farne parte. Probabilmente questo stile, erede di quello del XVI secolo, non andava nella direzione che il genio stesso della prosa francese aveva preso. Esso resta singolare» (A. Thibaudet, *Marcel Proust et la tradition française*, «La Nouvelle Revue Française», *Hommage à Marcel Proust*, cit., p. 136).

13. Cfr. M. Proust, *En tram jusqu'à la Raspelière*, «La Nouvelle Revue Française», a. IX, n. 99, 1 dicembre 1921, p. 669, in cui troviamo l'evocazione degli istinti crudeli dei coniugi Verdurin accompagnata dai nomi delle loro numerose «vittime».

14. Secondo Giuseppe Rando, si tratta senza dubbio di un articolo scritto da Alvaro (*Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, cit., p. 131). Rando non attribuisce però ad Alvaro l'altro testo anonimo del 1922 su Proust (*ibid.*). Secondo noi è in effetti necessario operare una distinzione tra questi due autori anonimi poiché, a differenza del primo, il secondo riconosce all'evocazione proustiana un carattere comico, remoto e indefinibile (*È morto Marcel Proust*, «Il Mondo», n. 253, 23 novembre 1922, p. 3).

15. C. Alvaro, *Cronaca per iniziati*, «Il Mondo», a. I, n. 20, 17 febbraio 1922, p. 4; in *Lettere parigine*, cit., p. 84.

16. Cfr. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Pléiade»,

1987, vol. I, p. 89 e pp. 92-96 (*Du côté de chez Swann*), pp. 540-546 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

17. Ivi, p. 89.

18. Ivi, p. 93.

19. Ivi, p. 94.

20. J. Milly, *La phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil* [1975], Ginevra-Parigi, Slatkine Reprints, 1983, p. 141.

21. Cfr. a tal proposito le acute osservazioni di Daria Galateria nelle sue note all'edizione Mondadori della *Recherche* (M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1989, vol. 3, in particolare p. 990: «[...] saremmo ingenui a commuoverci sull'immortalità verosimile di Bergotte perché tutto l'episodio andrebbe invece letto in chiave ironica»).

22. M. Proust, *La mort de Bergotte*, cit., p. 324. D'ora in avanti, indicheremo questo brano di Proust con il nome dell'autore e la pagina citata: Proust, p. 324.

23. Cfr. i dizionari della lingua italiana: Garzanti (1993) e Fanfani (4<sup>a</sup> edizione rivista e aggiornata, 1905).

24. Proust, p. 323.

25. Ivi, p. 324. *Ibid.* per le citazioni seguenti.

26. M. Proust, *La morte di Bergotte*, cit., p. 142. D'ora in poi indicheremo questa traduzione con il nome del traduttore e la pagina citata: Alvaro, p. 142.

27. Ivi, p. 143. *Ibid.* per le citazioni seguenti.

28. Proust, p. 321 («hôtel»), p. 324 («palazzo, maison»); Alvaro, p. 140 («casa»), p. 143 («palazzo, casa»).

29. Proust, p. 322; Alvaro, p. 141.

30. Proust, p. 324; Alvaro, p. 143: «patate quasi crude».

31. Proust, pp. 323-324; Alvaro, p. 142: «[desinò] con poche patate».

32. C. Alvaro, «A proposito d'una traduzione da Proust» [18 mars 1923], in *Lettere parigine e altri scritti*, cit., p. 149.

33. Cfr. *ibid.*: «Il più elementare buon senso basterebbe infatti a convincere lo spigolatore che si tratta proprio di scaffale. [...] Che cosa c'entrano le vetrine dei librai in questa faccenda? [...] è da supporre che il povero Bergotte non abbia passata l'ultima sua notte davanti alla libreria Flammarion». Cfr. Proust, p. 325: «*On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres disposés trois par trois veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection*»; Alvaro, p. 144: «Fu seppellito; ma durante la notte funebre i suoi libri disposti a tre a tre negli scaffali illuminati vegliavano come angeli ad ali spiegate e sembravano, per colui che non esisteva più, il simbolo della resurrezione».

34. Cfr. C. Alvaro, «Trapasso», in *Lettere parigine*, cit., p. 169. Ricordiamo che nel corso del XX secolo molti articoli e diversi libri sono stati dedicati alla questione del comico nell'opera di Proust.

35. L'omissione di un lungo passaggio nell'ultimo capitolo de *L'uomo nel labirinto*, nell'edizione del 1934, rafforza del resto la nostra idea di una concezione tragica della condizione umana nell'opera d'Alvaro: l'immigrato che rientra sconfitto al paese risponde in modo aggressivo e paranoico alle risate dei suoi amici d'infanzia

e soprattutto alla domanda che gli pone uno di loro, completamente ubriaco. Il senso violento di estraneità e di superiorità frustrata che prova Babel è qui soltanto la conseguenza del proprio fallimento e della propria disperazione (cfr. Alvaro, LUNL 1926, pp. 240-241).

36. E. Brunet, *Le vocabulaire de Proust : étude quantitative*, Ginevra-Parigi, Slatkine-Champion, 1983, vol. III, p. 944.

37. Ivi, vol. I, pp. 22-23.

38. Ivi, p. 26.

39. Ivi, p. 27.

40. *Ibid.* Il corsivo è nostro.

41. Ivi, p. 91.

42. Ivi, p. 93.

43. Ad eccezione del *Temps retrouvé*, perché alcune parti erano già state scritte negli anni precedenti la Prima guerra mondiale.

44. Secondo Gérard Genot « la costituzione dello Stato-nazione ha portato piuttosto presto in Francia ad un centralismo linguistico che ha contribuito alla formazione, a partire dal XVII secolo, di una lingua nazionale controllata, normalizzata ed “epurata” mentre in Italia, dove molto prima si era costituito un classicismo linguistico, i fattori geolettali e il peso della tradizione hanno a lungo mantenuto una variabilità, un polimorfismo, dei livelli e dei registri letterari diversificati» (*Perception de la langue italienne par un francophone*, «Transalpina», n. 1, 1996, p. 12).

45. Cfr. L. Serianni, *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 169.

46. Ricordiamo che il dialetto parlato in questa città del centro della Calabria è completamente diverso da quello parlato a San Luca, paese natale di Alvaro situato nell'Aspromonte. Infatti, un'importante frontiera linguistica, proprio prima di Catanzaro e dei golfi di Squillace e di Sant'Eufemia, separa i dialetti italo-romani centrali e meridionali da quelli delle aree meridionali estreme (Salento, Calabria meridionale e Sicilia) dove l'influenza della lingua e della cultura greche è stata predominante fino al XIII secolo. Nell'area dell'Aspromonte, e quindi di San Luca, l'uso della lingua greca è potuto sopravvivere fino al XVI secolo e in alcune zone di questa montagna, sempre più circoscritte e sempre più isolate, esso resta ancora oggi un idioma vivo (cfr. a questo proposito G. Rohlfs, «Persistenza della greicità nell'Italia meridionale», «Le due Calabrie (Calabria greca e Calabria latina)», in *Studi e ricerche su lingua e dialetti in Italia*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 231-245, 246-259).

47. Cfr. T. De Mauro, «Gli obiettivi della ricerca», in T. De Mauro, F. Mancini, M. Vedovelli, M. Voghera, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano, Etslibri, 1993, pp. 15-28; cfr. anche Id., *Storia linguistica dell'Italia unita* [1963], Bari, Laterza, 1986, pp. 51-147.

48. Alvaro, LUNL 2003, p. 85. Citazione che, a nostro avviso, conferma la seguente osservazione di Giacomo Debenedetti: «[Alvaro], in Calabria o fuori, sempre dolera come defraudato del luogo in cui non è» (*Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 1199).

49. Alvaro, LUNL 2003, p. 81.

50. Cfr. le riflessioni di Alvaro (*Lettere parigine*, cit., p. 139) pubblicate su «Il Mondo» del 28 novembre 1922: «Forse Sarah Bernhardt è l'ultima grande superstite di quella Francia gloriosa di Flaubert, di Maupassant, che vestiva di giustificazioni la realtà con una parsimonia elementare e divina».

51. Alvaro, LUNL 1926, p. 192. Il corsivo è nostro.

52. Cfr. J.-L. Chiss, J. Filliolet, D. Maingueneau, *Linguistique française*, Parigi, Hachette, 1993, p. 54.

53. Proust, p. 322; Alvaro, p. 141.

54. Cfr. anche la clausola della frase precedente: «[les médecins conseillèrent à Bergotte] de s'alimenter davantage (ce qui le fit maigrir et alimenta surtout ses cauchemars)» (Proust, p. 322), dove Alvaro diversifica le due forme verbali «s'alimenter» e «alimenta» eliminando la finalità ironica della figura derivativa: «[...] di nutrirsi meglio (e questo lo fece dimagrire e augmentò i suoi incubi)» (Alvaro, p. 141). In questo passaggio, l'omissione di *surtout* non è altro che la diretta conseguenza della scomparsa del tropo.

55. Pier Vincenzo Mengaldo potrebbe parlare a tal proposito, come per le correzioni apportate al *Giorno* da Parini, di «orrore petrarchistico per la ripetizione» ma ricorda pure che «anche il casto Manzoni è sensibile alla sirena così classica e italiana della *variatio*» (P.V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza, 2001, pp. 35, 45). La *variatio* non è affatto un aspetto che preoccupa Alvaro scrittore, come mostrano i seguenti passaggi de *L'uomo nel labirinto* tratti dall'ultimo capitolo: «[...] nella massa confusa del torrente [...]. Le masse dei monti rimanevano atone e prostrate. Nella massa nera dei monti, lo scoglio [...]» (LUNL 2003, p. 100). Analogamente, è da notare nella medesima pagina il poliptoto «come chi nel sonno sogni». Durante la sua revisione del romanzo, Alvaro arriverà addirittura ad eliminare qualsiasi traccia della *variatio* relativa al diminutivo, elevato e poetico, «ramoscelli» (LUNL 1926, p. 233: «rami [...] ramoscelli»), «una barella costruita con due rami d'albero e intrecciata di rami» (Alvaro 2003, p. 98).

56. Proust, p. 322; Alvaro, p. 141. Sulla mimesi del linguaggio parlato in Alvaro narratore, cfr. G. Rando, *Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, cit., pp. 18-23. Quest'aspetto della ricerca linguistico-letteraria di Alvaro è particolarmente sorprendente. Uno dei tanti esempi che rivela la modernità della sua scrittura è il seguente (LUNL 2003, p. 14): «“La casa? La casa?” “La casa la stiamo mettendo su”», in cui la terza ripetizione, come nell'italiano parlato contemporaneo, è oggetto di una tematizzazione con dislocazione a sinistra del tema e sua ripresa immediata tramite il clitico anaforico «la stiamo».

57. Proust, p. 323; Alvaro, p. 142.

58. Cfr. G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Parigi, Librairie Générale Française, «Les Usuels de Poche», 1992, p. 163: «[L'omoteleuto] è stato diversamente valutato in retorica normativa, a causa del problema dei rapporti tra prosa e poesia (in versi)». Segue un esempio tratto da una celebre pagina de *La Nouvelle Héloïse* di J.-J. Rousseau.

59. Proust, p. 321; Alvaro, p. 140.

60. *Ibid.* Si tratta di una variante che ne *L'uomo nel labirinto* caratterizza sistema-

ticamente l'idioletto di Alvaro scrittore e che si ritrova costantemente, ancora agli inizi del XX secolo, in D'Annunzio: la chiusura della *e* protonica in *i* è una caratteristica del fiorentino antico ma, nel verbo «gettare», per analogia con «io getto», essa è stata riassorbita relativamente presto. Come riporta anche il vocabolario Fanfani, verso la metà del XIX secolo questa variante era già considerata rara. In Alvaro, la forma «gittare» sembra quindi essere un residuo linguistico arcaizzante, la traccia di una scolarizzazione libresca, forse addirittura l'indizio di una forte influenza del modello letterario prestigioso di D'Annunzio (cfr. su questo aspetto G. Rando, *Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, cit., p. 87). Altre scelte linguistiche vanno nella stessa direzione: l'uso del dimostrativo toscano «cotesta» (Alvaro, p. 141), della variante lessicale aulica «sacrificio» (*ibid.*, p. 144 mais cfr. LUNL 2003, p. 68: «sacrifici»), della forma sintetica della preposizione «pei» (Alvaro, pp. 141, 143) o della variante molto rara «sovratutto» (*ibidem*, p. 141). Quest'ultima serve ad elevare lo stile, specialmente per la sua grafia petrarcheggiante, *sovra* invece di *sopra*, e per il mancato raddoppiamento della /t/, tratto presente anche in D'Annunzio romanziere (cfr. a questo proposito LUNL 2003: «sovrappensiero», p. 4, «scoverta», p. 9, «sovratutto», p. 79, ecc.).

61. Cfr. Alvaro, p. 141: «i consigli che gli avevano dati gli altri»; p. 142: «lo sconosciuto ch'è entrato in noi e ha presa la guida dei nostri pensieri», «non aveva fatti i primi scalini che [...]»; p. 143: «un'indigestione che m'han procurata quelle patate». Cfr. inoltre alcune trasgressioni a questa regola nel suo romanzo, LUNL 2003, p. 99: «Aveva preso la strada d'un tempo sui margini del torrente»; p. 103: «Esplorando il piano terreno aveva ritrovato le scale del palazzo»; p. 79: «Ella ora aveva posato una mano distesa, in pieno, sulla gamba» (frase tuttavia seguita immediatamente da un'altra in cui non solo il complemento oggetto concorda con il participio passato ma l'ausiliare avere all'imperfetto, con tanto di sincope della *v* intervocalica, veicola una connotazione poetica molto forte: «La mano vi aveva impressa la sua forma»). Questo sincretismo stilistico costituisce indubbiamente il difetto principale del giovane Alvaro traduttore e scrittore. Nella seconda metà del XIX secolo e nella prima metà del XX secolo, una tale eterogeneità caratterizzava la prosa dei romanzi di appendice e noi sappiamo che il nonno di Alvaro leggeva al nipote, ancora piccolo, Francesco Mastriani...

62. Proust, p. 323-324; Alvaro, p. 142.

63. È forse per maggiore chiarezza che Alvaro traduce due occorrenze dell'aggettivo dimostrativo *cela* con «di questa specie» e «cotesta medicina» (Proust, p. 321, 322; Alvaro, pp. 140, 141).

64. Ad esempio, nel passaggio in cui viene evocato per la prima volta il pasto di Bergotte a base di patate, Alvaro aggiunge la locuzione avverbiale «alla svelta» (Alvaro, p. 142: «Bergotte allora desinò alla svelta con poche patate»; Proust, pp. 323-324: «Bergotte mangea quelques pommes de terre») ma il lettore dell'opera originale saprà soltanto in seguito che lo scrittore, poiché aveva fretta (perché rischiava di arrivare alla mostra in ritardo), ha mangiato delle patate non abbastanza cotte. Allo stesso modo, la frase affermativa «*Qui peut le dire*», pronunciata in risposta alla domanda «*Mort à jamais ?*» (Proust, p. 324) diverrà «Nessuno lo può affermare» (Al-

varo, p. 143) giacché, nella pagina successiva, sarà il narratore proustiano in persona a negare qualsiasi possibilità di affermare che Bergotte sia morto per sempre: «[...] *l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance*» (Proust, p. 325).

65. M.L. Astaldi, *Colloqui con Alvaro*, «Uomo e immagini», a. V, n. 23-25, aprile 1968, p. 30.

66. Cfr. V. Agostini-Ouafi, *La critique de Proust chez Giacomo Debenedetti*, «Transalpina», n. 7, 2004, pp. 51-55.

67. Alvaro, LUNL 2003, p. 5. Il corsivo è nostro.

68. Ivi, p. 6. Cfr. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. I, p. 45.

69. Alvaro, LUNL 2003, p. 34 («Ritrovava nella sua mente certi ricordi d'infanzia [...]»).

70. Ivi, p. 80. Troviamo un avatesto di questo passaggio nell'articolo di Alvaro, *Ricordo della Calabria*, apparso ne «Il Mondo» del 7 settembre 1923: «Una voce, a una stazione, parlò tra lo spazio dell'arrivare e del partire, ed egli l'ascoltò come se improvvisamente capisse una lingua straniera. [...] Era la voce della sua patria. Fu come se cominciasse uno scherzo: le cose intorno a spronarlo, coi noti rumori e odori [...]» (C. Alvaro, *Lettere parigine*, cit., p. 150).

71. Alvaro, LUNL 2003, p. 81. Nell'ultimo capitolo del romanzo veniamo a sapere che il narratore è orfano («Poi quel giorno in cui partì, pareva per sempre. Suo padre e sua madre scomparsi uno dopo l'altro, i figli spersi pel mondo», *ibid.*, p. 101), anche se un'allusione a tale condizione era già presente nel passaggio in cui viene descritta l'agonia della moglie (*ibid.*, p. 32).

72. Cfr. M. Proust, *Un baiser*, «La Nouvelle Revue Française», a. VIII, n. 89, 1 febbraio 1921, pp. 129-156 (estratto da *Le côté de Guermantes*, II); Id., *Les intermittences du cœur*, «La Nouvelle Revue Française», a. VIII, n. 97, 1 ottobre 1921, pp. 385-410 (estratto da *Sodome et Gomorrhe*, II); Id., *La regarder dormir, Mes réveils*, «La Nouvelle Revue Française», a. X, n. 110, 1 novembre 1922, pp. 513-519, 520-522 (testi estratti da *La Prisonnière*).

73. In verità, dopo questa intermittenza del cuore, vedendo arrivare sua madre, il narratore proustiano osserva: «[...] appena la vidi entrare nel suo cappotto di crespo, mi accorsi [...] che non era più mia madre che avevo davanti a me ma mia nonna. [...] il morto s'impadronisce del vivo che diviene il suo rassomigliante successore, il continuatore della sua vita interrotta» (M. Proust, *Les intermittences du cœur*, cit., p. 400).

74. Ivi, pp. 389-390. In seguito, il narratore sogna la nonna e afferma: «Non potevo indovinare il segreto della sua indifferenza» (*ibid.*, p. 408. Il corsivo è nostro). Il senso di colpa che Babel prova nei confronti della moglie morta è presente anche nel narratore della *Recherche* (cfr. Alvaro, LUNL 2003, pp. 70-71; M. Proust, *Les intermittences du cœur*, cit., pp. 393, 395-396).

75. Alvaro, LUNL 2003, p. 81.

76. M. Proust, *Les intermittences du cœur*, cit., pp. 397-398.

77. Alvaro, LUNL 2003, p. 91.

78. C. Alvaro, *Lettere parigine*, cit., p. 195. Il corsivo è nostro.

79. Ivi, p. 12.