

## Miti d'oggi: Marcel Proust. Variazioni barthesiane sull'immaginario bio-grafico<sup>1</sup>

Isabella Pezzini

**Abstract.** The article follows the thread of Roland Barthes' readings of Proust, starting with the publication of a volume that brings together the main documents (*Roland Barthes - Proust. Mélanges*, edited by Bernard Comment, 2020). It is mainly a question of the relationship between Life and Work, one of the topos of Proust's mythology and a theme that deeply intrigued Barthes himself. Much of Proust's reception, even today, is very much marked by a crushing between the two, and by a series of clichés. Barthes does not simply reject them, but on the one hand questions the public reasons for their success, and on the other hand is in turn, but in a much more sophisticated and theoretical way, captured by them.

### 1. Per cominciare, una domanda

Perché la biografia di Proust è così appassionante, pur essendo, tutto sommato, quella di un borghese della Parigi belle époque, senza nessuno di quei tratti eroici che fanno “grandi” le biografie degli scrittori titanici, avventurieri o maledetti?

Questa la domanda con cui Roland Barthes inizia la sua recensione alla monumentale biografia di George D. Painter, *Marcel Proust*, nel momento in cui essa appare, appena tradotta, in francese, e alla quale continuerà a rispondere sino al suo ultimo seminario, rimasto virtuale, su Proust e la fotografia. La domanda compare per la prima volta in un testo del 1966, “Les vies parallèles” (*Quinzaine Littéraire*, 15 marzo), che oggi apre il volume *Marcel Proust Mélanges* (Barthes 2020), curato da Bernard Comment, che raccoglie, oltre ad alcuni saggi già noti, come i celebri “Proust et les noms” (1967) e “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” (1978), la parte proustiana del corso sulla *Préparation du roman*, compreso il seminario sulla fotografia, la trascrizione di un programma radiofonico di France Culture, alcuni materiali d'archivio e circa duecento schede (scelte fra circa due o tremila) tratte dal “Grand Fichier” di Barthes su Proust. Benché Barthes avesse iniziato a leggere la *Recherche*, fin da molto giovane, in sanatorio, e avesse continuato a leggerla e a “abitarla” per tutta la vita, non ha pubblicato molto su Proust: lo osserva lui stesso, forse perché, come diceva, “on échoue toujours à parler de ce qu'on aime”, forse in attesa della giusta occasione<sup>2</sup>.

Lo scopo dichiarato del curatore di questi *mélanges*, oggi, è dunque quello di dare una consistenza fisica, sia pure artificiosa, al profondo e costante interesse di Barthes per Proust, non sempre espresso in forma compiuta, testimoniandolo attraverso i materiali prodotti nei diversi momenti in cui si è accostato, con intensità diverse, alla sua opera. Come emerge anche da questa raccolta, Barthes ha certamente contribuito a rendere evidente la straordinaria modernità di Proust, la complessità strutturale della sua opera, la rivoluzionarietà della sua forma (Comment 2020, p.10). Ma dopo la perdita della madre è subentrato in lui anche un interesse più intimo. Barthes ha eletto Proust come sua guida nell'affrontare una vita che desidera *nuova*, dedicata alla ricerca di forme di scrittura inedite, forse proprio come era stata

<sup>1</sup> Nella seconda parte di questo saggio, dal paragrafo 5, riprendo un testo scritto in precedenza, in Pezzini 2009. Segno inoltre che le traduzioni dal francese, nel testo, sono mie.

<sup>2</sup> Nel seminario sulla fotografia Barthes scrive in realtà “*On échoue à parler de ce qui nous fascine*” che diventerà, leggermente modificata, il titolo della sua ultima conferenza, mai pronunciata, su Stendhal.

la *Recherche* per Proust. Questa adesione che a tratti risulta quasi ossessiva occupa i suoi ultimi corsi, dai quali uscirà, quasi in coincidenza con l'incidente e poi la morte, il libro sulla fotografia, *La chambre claire* (Barthes 1980), per molti il più bello fra i suoi libri<sup>3</sup>.

In questo nostro articolo cercheremo di seguire il filo delle letture e riletture di Barthes su Proust, a partire dalla questione del rapporto fra la Vita e l'Opera, che si farà progressivamente più urgente e complessa. Com'è noto, buona parte della ricezione di Proust, ancora oggi, è molto marcata da uno schiacciamento tra lo psicologico e il biografico, che tende, ad esempio, a scindere in due momenti separati la vita mondana dello scrittore e la stesura dell'opera, presentata poi come una sorta di miracolosa palingenesi, o a interessarsi soprattutto alla prima. Barthes sin dall'inizio, più che limitarsi a respingere questi luoghi comuni, si interroga sulla loro efficacia, su questa nuova mitologia letteraria, ne dipana i motivi. È a sua volta catturato dalla finissima tessitura che lega reciprocamente la vita e l'opera, pur senza rinunciare a distinguerne e seguirne i diversi fili e i diversi nodi, come vedremo in particolare nel seminario sulla fotografia: si tratta del resto di un tema costitutivo anche del suo lavoro, a partire dagli anni 70, culminato nel modo più esplicito in *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) (Marrone 2016, Pezzini 2015).

## 2. Un primo rovesciamento

E dunque, ritornando all'inizio: perché tanto interesse per la vita di Proust, si chiede Barthes nel 66, tanto successo di critica e di pubblico, per tutto ciò – biografie, ricordi, album fotografici - che lo istituisce come un altro dei “miti d'oggi”? Intanto, argomenta Barthes, la *Recherche* di per sé ha qualcosa del genere “biografico”, trattandosi di un racconto che va dall'infanzia del narratore fino al suo approdo alla scrittura. Ciò che appare comune alla vita dell'autore e a quella del narratore è una serie di avvenimenti, o meglio di *articolazioni*: un lungo periodo dedicato alla vita mondana, un lutto violento (madre o nonna), un ritiro subito (in un sanatorio), una clausura volontaria (nella stanza foderata di sughero, nell'appartamento di Boulevard Haussmann), destinata all'elaborazione e alla scrittura dell'opera. Quanto a quest'ultima, non avviene, come sembra, all'improvviso, ma al termine di una sorta di percorso canonico: al desiderio di scrivere del soggetto seguono varie difficoltà, esterne e interne, fino alla loro risoluzione finale (di cui, nel caso del romanzo, a differenza che nella vita, non conosciamo il prodotto). Ma considerando meglio le differenze – soprattutto di durata - tra la vita narrata e quella vissuta, osserva Barthes, tra di esse in realtà più che di analogie – cioè di caratteri simili evoluti in maniera parallela o convergente da una stessa origine – si può parlare di *omologie*, cioè di caratteri che derivano da un precedente comune ma sono autonomi. E, paradossalmente, la vita di Proust ci invita proprio a sottoporre a critica l'uso che comunemente facciamo delle biografie degli autori, dove cerchiamo una sorta di ancoraggio reale, di autenticazione dell'opera, considerata sempre come qualcosa “frutto di invenzione”. Ma nel caso di Proust, dice Barthes, avviene precisamente il contrario: non è la sua vita che ritroviamo nella sua opera, ma “è la sua opera che ritroviamo nella /sua/ vita” (Barthes 2020, p. 14, sottolineato nel testo). Leggere la biografia di Painter è come leggere una sorta di doppio del romanzo, di sua espansione<sup>4</sup>. Così, fra gli amici di Proust, ci capita meno di trovare gli originali dei personaggi del romanzo di quanto non ci capiti, viceversa, di pensare che questi esseri reali,

<sup>3</sup> Fra di loro Hubert Damisch (2001). Il manoscritto della *Camera chiara* viene consegnato all'editore il 21 agosto 1979, steso dal 15 aprile al 3 giugno dello stesso anno “a partire dalle analisi esposte nella seduta del 17 febbraio 1979 della *Préparation du roman I*, prolungando nel libro la sua meditazione sul tempo, lo svanire delle forme e lo scintillio di qualche fantasma, meditazione che iscrive ormai la *C.C.* come l'articolazione indispensabile tra le due grandi parti del corso” (Léger in Barthes 2003, pp.17-18). La *CC* esce alla fine di gennaio, il 25 febbraio 1980 accade l'incidente che sarà fatale a Barthes, due giorni dopo la fine del II corso: il 26 marzo muore alla Salpêtrière.

<sup>4</sup> Painter nella Prefazione al suo lavoro polemizza nei confronti dei critici che pretendono di trattare la *Recherche* “come un sistema chiuso, contenente in sé tutti gli elementi necessari alla sua comprensione” (Painter 1959, p. 13 trad. it), affermando piuttosto che la conoscenza della vita di Proust è indispensabile per vedere sotto una luce nuova il romanzo. Egli lo intende come un'*autobiografia creativa*: “Proust era convinto, e non a torto, che la sua vita avesse la forma e il significato di una grande opera d'arte; era suo compito scegliere i fatti, metterli in prospettiva, trasformarli in modo da rivelarne il significato universale” (ibid., p. 15).

così ben descritti e ancor meglio catturati dalle fotografie che li ritraggono, hanno qualcosa dei personaggi del romanzo. Dunque “non è la vita che informa l’opera, è l’opera che irradia, esplose nella vita e disperde in essa i mille frammenti che sembrano preesisterle” (Barthes 2020 p.15). Doazan, Lorrain, Montesquiou, Wilde non *compongono* Charlus, semmai è Charlus che germina in qualche figura reale, nel gioco delle “chiavi del romanzo” – peraltro sempre mutevole a seconda dei critici, e dunque vano. Ciò che invece è effettivamente il punto di congiunzione fra vita vissuta e vita narrata è la *scrittura*: “è soltanto allora che le due vite parallele sposano indissolubilmente le loro durate: la scrittura del narratore è alla lettera la scrittura di Marcel: non vi è né autore, né personaggio: non v’è più altro che una scrittura” (ibid., p. 16-17).

Questo tipico “rovesciamento” barthesiano (così affine, del resto, alla figura del rovesciamento */inversion/* caratteristico della struttura romanzesca di Proust) (ibid., p. 160) ritorna anche nei lavori su Proust immediatamente successivi: negli appunti di un corso tenuto a Rabat nel 1970 e in un articolo pubblicato l’anno dopo sulla rivista italiana *Paragone* (n. 261).

### 3. Il ritorno amichevole dell’Autore

Dieci anni dopo, qualcosa è cambiato nel modo in cui Barthes considera la relazione fra la vita e l’opera di Proust. Una volta stabilito il carattere romanzesco anche della sua vita, il passaggio dall’ un “testo” all’altro diventa più agevole, purché si eviti di eccedere nella ricerca di nessi causali che dal primo vadano al secondo. Barthes battezza “marcelliens” gli appassionati della *biografia* di Proust, senza escludersi completamente dal loro novero. Prova questa sua disponibilità al “ritorno amichevole dell’autore”, dopo gli anni in cui ne proclamava con decisione la morte (Barthes 1968)<sup>5</sup>, la sua partecipazione alla trasmissione radiofonica di France Culture *Un homme, une ville*, prodotta da Jean Montalbetti, che nel 1978 dedica a Proust tre puntate: la prima sulle case e gli ambienti parigini (“À la recherche du Faubourg”); la seconda sugli “altrove” anti-parigini, campagna e luoghi di villeggiatura (“Du côté de Combray”); la terza sui parchi e i giardini (“A l’ombre des jardins et des bois”)<sup>6</sup>.

“Divenute mitiche”, come osserva Bernard Comment, queste trasmissioni nascono in effetti sotto il segno della mitologia contemporanea: Barthes, noto e autorevole semiologo, è invitato a intrattenere il pubblico su Proust, in quel momento celebrato anche da una fortunata esposizione (1978), a partire dai luoghi reali in cui ha vissuto o che ha frequentato, evocandone i legami con quelli rappresentati nella *Recherche*. Ma in questo caso, non si tratta di demistificare, di mostrare le superfetazioni di sensi secondi ancorati surrettiziamente ai primi: basterebbe ricorrere alla passione che da sempre contraddistingue il pubblico più per le personalità di successo che per le loro opere (peraltro di difficile lettura, come nel caso in questione), o per il bel mondo e per i suoi vizi privati accanto alle pubbliche virtù. Invece Barthes si presta amabilmente e ancor più seriamente al gioco. Sofferamoci sulla prima puntata della trasmissione. Il quartiere in cui si svolge la vita parigina dell’autore, il Faubourg Saint-Honoré, è tutto rigorosamente sulla riva destra, a differenza del Faubourg Saint-Germain in cui si svolge il romanzo. Barthes, conoscendo poco il primo, ne ricostruisce i luoghi notevoli, ne disegna a più riprese addirittura la mappa, oggi inclusa nel volume. Osserva come tutto – domicili, salotti, ristoranti, il mitico Hotel Ritz, ma anche le case chiuse e quelle delle cortigiane – si concentri in uno spazio relativamente ristretto, un quadrilatero ben delimitato, comprensivo di tutti i luoghi, fra i quali si può svolgere un’intera vita, dal liceo “bene” fino al bordello, sotto il segno della discreta ascesa sociale perseguita dalla famiglia di Proust. La trasmissione è radiofonica, come abbiamo detto, i due interlocutori però si spostano fisicamente da un luogo notevole all’altro, commentandolo, o quantomeno simulando di farlo: l’effetto di realtà è dato dai

<sup>5</sup> In questo saggio Barthes sostiene che la nozione tradizionale di Autore – cioè la persona psicologica e sostanziale – è divenuta ormai un ostacolo teorico, mentre è il momento di sostituirla con un’analisi delle istanze dell’enunciazione, orientate a creare un campo di interlocuzione di cui sarà compito del Lettore cogliere il senso.

<sup>6</sup> Una parte significativa delle schede pubblicate nel volume curato da Comment (nn. 133-175 circa) è evidentemente consacrata alla preparazione di queste trasmissioni. Riproposte nel 2013, esse sono tuttora rintracciabili sul sito di France Culture, esperienza vivamente consigliabile anche solo per ascoltare la voce elegante e autorevole di Barthes.

deittici, dagli scambi verbali con qualche altra persona incontrata sul posto, come il maître del Ritz, dai rumori di fondo (soprattutto voci di bambini che giocano) che emergono nelle pause. L'atmosfera rievocata dai loro discorsi è rinforzata da brevi inserti musicali, sempre rigorosamente proustiani (Franck, Debussy, Fauré) che funzionano da punteggiatura. È interessante notare la strategia enunciativa adottata per tradurre in termini uditivi ciò che essi vedono, o i simulacri che rievocano. Barthes si fa carico di notazioni relative alla storia della città, all'architettura delle case, alla loro storia sociale. Al tempo stesso non disdegna di identificare nei luoghi abitati da Proust dei "punti densi", dei connettori spaziotemporali, di osservazione/ispirazione anche per l'opera. Così vale, per fare un esempio, per il balcone dell'appartamento al secondo piano del 9 di boulevard Malesherbes, da cui Proust ragazzino spiava le condizioni meteorologiche del giorno, per sapere se sarebbe potuto andare ai Champs-Élysées dove incontrare Marie de Bernardaky (un po' modello di Gilberte), o dal quale voleva gettarsi una volta finito il loro idillio. Ma dal quale poteva vedere anche una colonna Morris, caratteristico arredo urbano ora sparito, supporto per gli annunci degli spettacoli, cui Proust si era certo ispirato per radicare lo struggente desiderio manifestato nel romanzo di andare a sentire cantare la Berma.

Nel corso della passeggiata radiofonica, i luoghi ancora esistenti si alternano a quelli spariti, ma sempre ben situabili, come la casa in cui aveva sede il celebre salotto di Laure Hayman, che si sarebbe – erroneamente, secondo Proust – riconosciuta in Odette, protestando vivacemente con l'autore (ibid., pp. 73-74). Al posto dell'appartamento della famiglia Proust, nello stabile dalla bella scala neoclassica, al quale Barthes immagina che il padre, il dottor Adrien, rincasasse con una certa soddisfazione ogni sera, ora vi è una banca, come peraltro anche nell'appartamento di Boulevard Haussmann (segno dei tempi, commenta Barthes). Se all' Hotel Ritz sono ancora visibili i saloni in cui Proust offriva i suoi ricevimenti agli amici, o l'angolo della hall in cui talvolta trascorrevano le ore notturne, discorrendo solo con i camerieri, la casa di rue Hamelin 44, dove Proust è morto nel novembre del 1922, è stata trasformata in hotel, nel disinteresse degli eredi. Nessuno sa più identificare con precisione la sua stanza, fra le sei del quinto piano, ma tutti coloro che soggiornano qui – "a riprova della sua gloria" – dicono di occupare la sua e di dormire nel suo letto. Il quale, come tutto il resto dell'arredo, in realtà è andato disperso. Solo ai giorni nostri, infatti, la camera di Marcel è stata ricostruita, ma al Musée Carnevalet<sup>7</sup>.

Insomma, la trasmissione ci fornisce un buon esempio di costruzione del "luogo letterario", un percorso/discorso intessuto del confronto e la commistione fra passato e presente, improntato, in questo caso, a una discreta disillusione/delusione, sottolineata più volte, di trovare i luoghi serviti da originali non solo mutati, ma in generale più ridotti, più modesti, meno significativi e meno splendidi di quelli allestiti nella *Recherche*. Il che porta a sottolineare ancora una volta il fondamentale valore della trasposizione poetica, la complessità dei passaggi e delle "transustanziazioni" dalla vita all'opera, che sono il fulcro dell'interesse teorico di questa questione.

Barthes ne compie un'ulteriore messa a fuoco nella prefazione che avrebbe dovuto accompagnare l'edizione tascabile della *Recherche*, poi non realizzata per questioni di diritti (interrotta il 14/12/1978, Barthes 2020, pp. 135-139). Nuovamente inizia col ricordare lo straordinario interesse di pubblico che suscita la *vita* dello scrittore, sperimentato anche personalmente in occasione della trasmissione radiofonica citata. A cinquant'anni dalla morte, Barthes osserva che intanto l'opera di Proust, in gran parte pubblicata postuma, non ha mai smesso di "uscire" (dal 1918 al 1927) cioè di essere pubblicata e di far parlare di sé, mutando però progressivamente di immagine. Dapprima considerata il prodotto minore di un autore da salotto, poi rivalutata per la finezza dell'analisi psicologica (Gide, Rivière), successivamente apprezzata per la profondità della riflessione filosofica sul Tempo e sulla Memoria, di cui la madeleine inzuppata nel thè è divenuta la *truc*, il dispositivo scenico, l'emblema del suo mito. L'immagine ulteriore è quella biografica, alimentata dalla ricchezza inesauribile delle testimonianze dei suoi contemporanei, sulla sua personalità, le sue abitudini, l'originalità e la bizzarria dei suoi comportamenti, come attestato dalla grande biografia di Painter e dagli studi più accademici. Senza

<sup>7</sup> Alcuni appassionati "marcelliens", fra cui l'industriale dei profumi Jacques Guérin, hanno infatti ritrovato arredi e oggetti appartenuti a Proust, inizialmente dispersi dagli eredi. Un'altra camera da letto, completa di statua di cera di Proust scrivente (ecco la mitologia dello scrittore, già celebrata in *Miti d'oggi!*), si trova nel castello di Breuteil, oggi museo, dove fu spesso ospite.

dimenticarne la versione iconografica: questa vita in apparenza così poco romanzesca “sviluppa una sorta di interesse appassionato, talvolta maniacale: ma l’originalità di questo attaccamento è di un tipo abbastanza nuovo (...) viene dal fatto che si interessa non a una vita o a un’opera, ma a una sorta di sintesi delle due” (Barthes 2020, p. 136).

Ne esce un *terzo testo*, dal carattere cangiante (*moiré*), in cui “la vita alla fine prende l’energia, lo charme di un romanzo, e il romanzo sviluppa la nostalgia per ciò che è stato realmente vissuto” (ibid.). Prova di questa pubblica solidarietà tra la vita e la finzione è il cartello Illiers-Combray all’ingresso del villaggio in cui Proust passava le sue vacanze da bambino, che sorprendentemente porta insieme il nome reale e quello immaginario, a dispetto di ogni legge sull’onomastica comunale.<sup>8</sup>

La durata postuma di un autore, conclude Barthes, è assicurata dalla diversità di “immagini” che egli “possède dans son sac”, dalla loro pluralità potenziale, che gli permette di adattarsi alle diverse attese delle diverse epoche. E l’attualità, nel momento in cui Barthes sta scrivendo, chiede appunto “un certo ritorno dell’autore”: di qui il gusto per le biografie, per i diari, per le interviste degli scrittori. Più la società diventa gregaria, disciplinata dai pubblici poteri, e più è avida di privato e di individualità. Proust rappresenta, nella sua modernità, un nuovo tipo di autore, che ha sottomesso, piegato la sua vita alla scrittura: “con lui finisce un genere, la biografia; un altro comincia: la bio-grafia, la scrittura di vita” (ibid., p. 137).

La distinzione (o la confusione) tra Marcel e il Narratore non è utile > La novità del rapporto Vita/Opera, la posizione della vita come opera appaiono poco a poco, con la distanza, come un vero e proprio spostamento storico dei valori, dei pregiudizi letterari: oggi, in Proust, sono l’intensità, la forza biografica che seducono e trascinano (biografie, albums, iconografie: quella della Pléiade è esaurita, introvabile) > spostamento del mito proustiano verso l’apoteosi del soggetto biografico > quel che io chiamo il Marcellismo (diverso dal Proustismo) (ibid., p.152).

#### 4. Il romanzo illustrato

In più occasioni Barthes sottolinea un’altra particolarità che contribuisce alla mitizzazione di Proust e del suo romanzo: si tratta, egli dice, del primo “romanzo illustrato” della letteratura francese. A differenza delle opere di finzione precedenti, che potevano essere decorate da artisti diversi dall’autore, e dunque filtrate dalla loro immaginazione, così come normalmente il lettore comune tende a tradurre in immagini quanto legge, la *Recherche* è forse la prima opera a disporre di una illustrazione fotografica estremamente puntuale. Qui è la realtà stessa, sotto specie fotografica, che viene a sovrimporsi alla scrittura. Nasce così un nuovo rapporto tra la realtà e l’opera, il cui tramite obbligato è la vita dell’autore. Se Proust ha trasformato il suo amico Charles Haas nello Swann della finzione, noi lettori facciamo il percorso inverso: non possiamo più incontrare Swann nel romanzo senza dargli il volto di Haas, anche quando la differenza fra il modello e il personaggio è eccessiva, come nel caso del segretario-autista Agostinelli rispetto a Albertine. L’effetto di realtà diventa perturbante sino alla vertigine: cade la barriera fra realtà e finzione, la prima irrompe brusca e irrefutabile nella dimensione dell’opera. Barthes pone qui una questione che diventerà sempre più cruciale, in particolare con lo sviluppo dei media, da ultimo digitali: non il semplice farsi incerto dei confini fra i diversi regimi all’interno del testo – tema letterario ben noto – ma l’irruzione di un potente elemento esterno, come in questo caso la fotografia, deputato culturalmente proprio all’attestazione di realtà, e il senso di immersività che ne deriva.

Un’occasione per approfondire anche questo aspetto viene a Barthes dalla possibilità di studiare un fondo di fotografie di Paul Nadar – figlio del più celebre Félix – relative all’entourage di Proust. Acquistato e conservato dal Ministero della Cultura francese nel 1950, l’archivio dei Nadar aveva dato luogo nel 1978 a una mostra intitolata *Le Monde de Proust*, curata da Anne-Marie Bernard, conservatrice generale delle Biblioteche di Francia. Il catalogo, ristampato più volte a partire dalle lastre originali, offre in effetti delle immagini di una qualità tale, in termini di “effetto di presenza”, da giustificare ampiamente l’insistito

<sup>8</sup> La sorpresa è di Barthes, mentre non lo è più ai tempi nostri, in cui la ragione turistica detta legge. Gli argomenti delle trasmissioni del 1978 sono ripresi a tutt’oggi dalla stessa France Culture, con nuovi format e nuove voci, ivi comprese quelle del sindaco di turno di Illiers-Combray.

riferimento di Barthes al “reale” della fotografia, e alla sua invadenza. Di queste immagini si può dire di sicuro che aprono finestre su persone e su cose che “sono state”, in modo così preciso da risultare perturbanti, mettendoci di fronte alla presenza assolutamente attuale di ciò che non è più, a un vero “teatro morto della morte” (Barthes 2002, p. 24).

Si tratta della raccolta dei ritratti – ai tempi rari e preziosi quanto quelli pittorici, cui si andavano sostituendo – dei rappresentanti del “mondo” e del “demi-monde” parigino più in vista al momento in cui approssimativamente si svolge la *Recherche* (1870-1920): aristocratici, borghesi, artisti, cocottes, attrici. Come si osservava nel catalogo della mostra, tutte e tutti sono stati da Proust “individualmente conosciuti, visitati, talvolta ammirati, o amati. Ne ha collezionato, collazionato, custodito, esaminato le fotografie, che accumulava in un cassetto, nel corso degli anni, e talvolta mostrava ai suoi famigliari. Più spesso, guardava da solo i ritratti degli esseri che in questo modo egli “possedeva”, contemplandoli a lungo.” (Borrel in Bernard 2003, p. 14, trad. mia). L’esergo al catalogo è una frase tratta da *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*:

È lo stesso per i piaceri come per le fotografie. Ciò che si prende in presenza dell’essere amato è solo un negativo, lo si sviluppa più tardi, una volta a casa propria, quando si ritrova a propria disposizione questa camera oscura interiore il cui ingresso è ‘condannato’ finché si è in compagnia di altri.

Le schede di Barthes su Proust (che purtroppo non sono datate) che possiamo ora consultare testimoniano della complessità delle sue reazioni di fronte a queste immagini. Da un lato ribadisce quello che resta il suo progetto esplicito: “capire come qualcuno è passato dalla Notazione alla Tessitura, dalla Vita all’Opera” (Barthes 2020, scheda n.3). D’altro lato, denuncia questo forte effetto di “fascinazione” che lo prende nel corso della rilettura del romanzo: “Essendo nel ‘proustismo’, bisogna che mi fermi un attimo: sono intossicato, perdo la mia indipendenza ‘creativa’” (scheda n. 4). Riguardo le foto, che trova “pesanti” sia per l’epoca che evocano sia per l’eccesso di aderenza che stimolano fra realtà biografica e romanzo, scrive, evidentemente nel momento in cui sta lavorando alla *Camera Chiara*:

Affinità di Proust e della Foto: la Foto è ricerca perduta del Tempo antico: rimemorazione intensa nella quale io (il soggetto) *mi perdo*. Questo appare bene nell’iconografia di Proust: il suo romanzo è alla lettera *illustrato* (dalle foto della sua vita). Ed io – modestamente ma alla scala del *grido* senza la pretesa di pensarsi come Proust – cerco qui di scrivere la mia Ricerca del tempo perduto con le foto di mam. E non c’è più delicatezza nel farlo di quanto Proust non abbia messo a parlare di sua madre e di sua nonna (scheda n.6).

## 5. Il Seminario sulla fotografia

“Seminario né sulla Foto, né su Proust, ma su Marcel”: così Barthes esordisce nella prolusione del seminario, a scanso di equivoci. Ha avuto solo il tempo di riordinare le foto per ordine alfabetico – quello da lui preferito – e di annotarle brevemente, identificandone i soggetti e segnando qualche notizia su di loro<sup>9</sup>. A quale scopo far girare queste immagini? – immaginava di dire Barthes al proprio uditorio. Qual è la *chance*, il *kairos* del lavoro? Si tratta anzitutto di “*feuilleter des images*”, sfogliare, “far passare” delle immagini. (A quanto pare, l’incidente che lo avrebbe portato alla morte avvenne proprio mentre stava recandosi a verificare il buon funzionamento del proiettore nell’aula del Collège de France dove doveva svolgersi il seminario (Comment, in Barthes 2020, p. 167)). L’ordine accademico dello *studium* si allontana, se non si rovescia nell’intenzione piuttosto di propagare un’*intossicazione* per il mondo che ne riemerge, come è stato per lui e prima ancora come è stato per Proust. La *fascinazione*, dice, è “l’azione propria

<sup>9</sup> Nell’ordine istituito da Barthes fanno eccezione le quattro foto del padre, della madre e dei due fratelli Proust, nella riproduzione del suo manoscritto in testa e più grandi rispetto alle altre e con una brevissima nota, oltre alle date di nascita e di morte, nel caso della madre (“Foto 1904, un anno prima della morte”), del fratello (“Robert, viso quadrato = il Padre), e di Marcel (“Marcel, viso longilineo = la Madre”).

all'Immagine", dove l'"essere affascinato" equivale a non avere niente da dire. Intossicato di/da cosa? Da amore verso qualcuno, da *nostalgia*: "hanno vissuto, sono tutti morti": "Un'immagine è *ontologicamente*, ciò di cui non si può dire (nulla): per parlare di un'immagine, ci vuole un'arte speciale, molto difficile, quella della *Descrizione di immagini* (diverso da "descrizioni immaginarie"). Si tratta di parlare dunque allato, come è proprio della Fascinazione, del *balbettio* che ne deriva (Barthes 2003, p. 392).

In realtà le due osservazioni che concludono la presentazione del seminario non sono così aliene dallo *studium*, e gli argomenti sono proprio quelli della mitologia proustiana più ricorrente: da una parte "Il mondo di Proust" (di Marcel), dall'altra ancora il problema delle chiavi del romanzo, in funzione stavolta di una riflessione sull'*Immaginario di lettura*. Curiosamente, per certi versi, nel seminario Barthes non fa cenno del modo in cui Proust parla, a più riprese, della fotografia all'interno della *Recherche*, del ruolo che vi hanno queste immagini, che al tempo della scrittura del romanzo, ancora rare e in qualche modo preziose iniziavano la loro circolazione pubblica ma anche e soprattutto privata. Ma questa è un'altra storia.

## 6. Il "Mondo" si articola in mondano

In Proust, dice Barthes, il mondano ricopre appunto un mondo, una popolazione, una "etnia sociale", una piccola collettività molto strutturata, da ricostituire come un etnografo, sull'esempio di La Bruyère o di Lévi-Strauss. Si può ridisegnare la mappa di Parigi in base agli indirizzi di questi personaggi, come abbiamo visto in precedenza: "La compattezza, l'esistenza forte, la *natura* di questo mondo è stata vissuta da Proust nella più grande delle tensioni, delle intensità; il movimento verso questo mondo (nella vita e poi nell'opera) /...è stato vissuto/ come un'avventura, un *affolement*: un *desiderio folle*", in un paradosso che è di nuovo quello stesso della letteratura, e che cioè l'opera più alta del XX secolo, sia uscita da quel che può essere considerato "il più basso, il meno nobile dei sentimenti: il desiderio di promozione sociale..." (ibid., p. 393).

L'interesse per il fondo Nadar deriva dallo *statuto sociale* cui rimandano le foto che lo compongono, e quindi alla ben nota *funzione di rappresentanza* che ebbe la foto all'epoca. È anche un *sapere metalinguistico*, sulla pratica stessa, dato che alcune immagini sono state scelte proprio per la loro *imperfezione*, rivelatrice del retroscena, "la cucina" fotografica. La funzione di rispecchiamento attribuibile al mezzo fotografico si accompagna in un movimento quasi irriflesso alla questione degli artifici che sono necessari per produrre l'effetto cercato, anche quello di realtà.

Ma come si legge il sociale nelle foto? Le piste di decifrazione indiretta che Barthes traccia brevemente richiamano ai suoi primi contributi alla semiologia dell'immagine (Barthes 1961, 1982). Tre piste di lettura sintetizzano modalità più antiche, attraversate dalla doppia pertinenza di ciò che è dell'enunciato e/o di ciò che riguarda l'enunciazione: sono la *morfologia dei volti*, *l'abito e la posa*. Per quanto riguarda la *morfologia* (dei volti), parlarne significa rinviare a una nozione dibattuta, la *distinzione*:<sup>10</sup> "Dirò solo che troverete in questi ritratti tutte le facce possibili: dei duchi di razza e dei duchi volgari, delle *cocotte* molto distinte e delle *cocotte* molto *cocotte*, dei borghesi fini e dei borghesi spessi ..." (ibid, p. 394). Si tratta alla lettera di *corpi sociali*, nei cui tratti si mescolano la provenienza regionale, la religione, la *discendenza* in senso proprio, oltre allo status sociale e il vissuto dei singoli. Qualcosa di molto visibile già nei ritratti della famiglia di Proust, che a un certo punto va anch'essa dai Nadar a farsi immortalare. La foto di Proust a 15-16 anni è fra quelle più amate, vi traspare una "distinzione" cara alle donne di famiglia, non necessariamente legata allo stato sociale.

Barthes qui è sensibile al modo in cui da un punto di vista storico la fotografia ha "turbato la stessa percezione dei visi", contribuendo alle contraddittorie esigenze di identificazione sorte con la società di massa, di fissare i tratti individuali ma iscrivendoli nei crismi dei vari tipi sociali per potersi auto-identificare e al tempo stesso distinguere. La consonanza con le note di Walter Benjamin nella sua *Breve storia della fotografia* appare fortissima. Proprio a proposito del ritratto, Benjamin osserva come a differenza dalla pittura in presenza di una fotografia si finisca per essere interessati solo all'identità della persona

<sup>10</sup> Barthes si riferisce al libro di Bourdieu sul gusto (1979).

ritratta e non all'Arte del pittore, e come, d'altra parte, si sia portati a cercare nella foto di una persona la sintesi del suo destino, "il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine...hic et nunc... il luogo visibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo" (Benjamin 1955, p. 62).

Eppure, la "fotogenia" a cui anche Barthes fa riferimento a proposito dei suoi volti fotografati, non è certo solo una qualità del soggetto fotografato, ma l'effetto di una procedura custodita e attivata dal fotografo, la sua *arte*, da incorporare in un lessico culturale degli effetti tecnici. In alcune immagini fra quelle scelte da Barthes emerge infatti la "cucina", il *backstage* oggi tanto di moda, sotto forma ad esempio di "padelloni" di tela bianca usati per illuminare meglio i volti, e soprattutto di figurine di assistenti intenti a captare gli ordini dell'*Operator*, in posture ovviamente del tutto in contrasto rispetto alle pose auratiche dei ritrattati, e destinati ad essere implacabilmente tagliati dal prodotto finale. "Nella fotogenia - scriveva Barthes anni prima - il messaggio connotato è nell'immagine stessa, "imbellita" (cioè in generale sublimata) dalle tecniche di illuminazione, di sviluppo e di stampa" (Barthes 1982, p.17). I volti si smaterializzano così nella luce - e quando non fosse sufficiente, nel "ritocco" successivo allo sviluppo della lastra. La clientela diventa soggetto enunciatore del proprio ritratto quanto il fotografo nella misura in cui non cerca più solo, come quando Félix Nadar fotografava i suoi amici, "l'unicità del modello e la sua profondità psicologica", ma vuole un'immagine gradevole di se stessa, "liscia", piacevole, con "addomesticazione dei segni caratteristici" senza durezza e asperità, nei, rughe, occhiaie.

Vuole, insomma, avere un viso e non una faccia, essere in qualche modo un prototipo idealizzato di se stesso. Come il "Pierre ideale" di cui parlava Sartre in *L'Imaginaire*, a cui Barthes dedicherà la *Camera Chiara*: "Quel che cerchiamo attraverso il quadro non è Pietro quale poté apparirci l'altro ieri o un giorno determinato dell'anno scorso: è Pietro in generale, un *prototipo* che serve da unità tematica a tutte le apparizioni individuali di Pietro" (Sartre 1948, p.86).

La seconda traccia sociale che Barthes invita a osservare è l'*abito*, soprattutto negli uomini, perché nelle donne l'esigenza del *Paraître*, dell'apoteosi dello "sciupio vistoso" legato al censo è immediato. Nell'"uniforme borghese", invece, emerge la necessità di ristabilire delle distinzioni in modo discreto: è nell'abito che il sociale trascolora nell'estetico, attraverso la bellezza dei tessuti e soprattutto il *glamour* dei dettagli: colli, paramenti, cravatte, canne ecc. ("pieghe" vestimentarie che "tengono" indefinitamente, come osservava sempre Benjamin). Sotto il profilo tecnico, dell'enunciazione fotografica enunciata, se osserviamo da vicino le foto commentate da Barthes, possiamo notare quanto al movimento di *smaterializzazione dei visi* e in generale delle carni corrisponda in effetti un movimento inverso di *incisione estrema dei dettagli*, che possono essere anche corporei, ma rientrare nella categoria dell'*ornamento*: barbe, baffi, sopracciglia, soprattutto negli uomini, e più in generale, stoffe, gioielli, fiori, *oggetti*. Anche gli oggetti qui sono *in posa*: la catena di Marcel giovinetto, portata diversamente dal pur somigliantissimo fratello Robert, la celebre "canna" di Robert de Montesquieu, i guanti, un frustino, un fiore, le cravatte. Si tratta di oggetti feticcio, identitari, ma anche di oggetti di arredo *bric à brac*, presenti nell'atelier dei Nadar come exempla, "campioni" fittizi e teatrali dei veri arredi delle altrettanto teatrali magioni dei soggetti fotografandi<sup>11</sup>. Il ritratto svela qui la sua parentela stretta con la *natura morta*, che potremmo tradurre in un facile gioco di parole: uomini rappresentati come cose, fuori dal tempo, cose rappresentate come viventi. Anche per gli oggetti, scriveva sempre Barthes nel 1961, c'è sempre un "lessico" da presupporre, stabile al punto da poterlo costituire in sintassi: "Questi oggetti sono degli induttori correnti di associazioni di idee (biblioteca= intellettuale) o, in modo più oscuro, dei veri e propri simboli (...) costituiscono degli eccellenti elementi di significazione: da una parte sono discontinui e completi in se stessi, il che per un segno è una qualità fisica, dall'altra rinviano a dei significati chiari, conosciuti..." (Barthes 1982, p.16).

E arriviamo infine alla traccia più sottile: la *posa*. Anch'essa molto determinata dal codice fotografico dell'epoca: in genere, dice Barthes, nelle foto del seminario i soggetti sono in posa frontale, dunque nulla di molto distintivo da leggervi. In realtà la posa in queste foto non è quasi mai del tutto *frontale*. Il riferimento "culturale" dei ritratti di Nadar è più la statuaria che non la pittura, nella necessità di dare ai

<sup>11</sup> Si veda, nel catalogo della mostra citata, il capitolo "Demeures", intero servizio dedicato al castello di Ermenonville, già celebrato in *Sylvie* di Gérard de Nerval, poi di proprietà del principe Radziwill.

soggetti, privati della possibilità di ogni azione, una stabilità, un equilibrio di oggetti nello spazio, condizione preliminare perché emerga il loro essere, il loro *ethos*. In alcune composizioni entra in gioco lo specchio, in altre ancora il corpo, allungato, si torce come una colonna barocca. Gli sguardi possono essere o meno “in macchina”. Se in macchina, sono espressione di “passioni” di classe (fierezza, orgoglio, qualche punta di alterigia, persino ironia: gli uomini sono in genere molto eretti, a volte guardano dall’alto in basso). Senza dimenticare l’aspetto tecnico, la realtà della posa: non c’è nulla di *istantaneo* in queste fotografie, ma il tempo di posa si iscrive nella rappresentazione, le trasforma in *figure*, con il tratto della duratività: se come dicevamo anche il “ritrattato” è coenunciatore della fotografia, qui la sua prova è quella della *pazienza*, del saper perdurare nel proprio essere, in cambio dell’essere tratti fuori dal tempo. Barthes stesso nota alcune di queste “pose”: quella femminile statuaria di profilo, dove la donna leggermente discinta e coi capelli sciolti è allora erotizzata. Inoltre, “qualche volta accade che per caso o intenzionalmente, una posa sia trasformata dal soggetto (o dal fotografo) in un segno complesso che rinvia a una situazione “fine e tuttavia chiara”: ciò che Brecht cercò di ottenere dagli attori nei suoi spettacoli teatrali, anche attraverso i costumi e l’apparato scenico nel suo complesso, e che chiamava il *gestus*, da un lato trasposizione teatrale dell’istante pregnante “presenza di tutte le assenze (ricordi, lezioni, promesse” e inoltre “figura del corpo che esprime il legame tra un individuo e una comunità”, come il gesto dell’ostessa che verifica la moneta, o la calligrafia eccessivamente curata di un burocrate. L’esempio portato è quello di Laure Hayman (corrispondente a una “Odette migliore di Odette”): il suo modo di presentarsi all’immagine corrisponde secondo Barthes a un *gestus*: la demi-mondaine distinta, dolce e riservata, dai sentimenti superiori, tutti tratti che si ritroveranno nella sua biografia.

## 7. Le chiavi del romanzo (ovvero: il romanzesco)

La seconda notazione teorica del seminario pone il problema delle “chiavi” della *Recherche*, entra cioè nel gioco di società e di erudizione diffuso sin dalla pubblicazione iniziale del romanzo, rispetto al quale lo stesso Proust era ambiguo e contraddittorio, negandole in linea di principio, ammettendone alcune o almeno accettando di discuterne. Ininteressante dal punto di vista teorico se porta con sé un’idea irrisoria della letteratura come “copia”, “pittura d’epoca” e così via, Barthes vi vede piuttosto un *sintomo*: “le chiavi non rinviano a Proust ma al lettore; e le chiavi, il desiderio, il piacere delle chiavi, l’energia criptologica che le anima sono un sintomo della lettura.” (ibid., p. 396). Le chiavi sono dell’ordine dell’illusione (*leurre*), ma è un inganno che funziona come un Plus-Valore della Lettura, il suo stesso fondamento: esse affermano e sviluppano il legame immaginario con l’Opera, fanno parte di un oggetto teorico da porre e sviluppare anziché denegare, *l’immaginario di lettura* e la proiezione del lettore nell’opera. “La coppia personaggio della *Recherche* + la sua o le sue chiavi”, è in effetti un oggetto immaginario, che soggiace alla tecnica della *condensazione* di molti tratti eterogenei raccolti in una sola figura. E finalmente, a essere in gioco è la lettura, come destino della scrittura: – al di là di Proust, e del formidabile lavoro di impasto /mic-mac/ che egli ha prodotto scrivendo, siamo noi che “condensiamo”, attraverso l’eterogenea molteplicità dei tratti, che rinviano alla diversità dei tipi di chiavi.

In linea di massima le chiavi possono essere raggruppate nel modo seguente, secondo lo stesso schema seguito da Barthes nel commentare ogni singola foto della raccolta:

- fisiche (rare, ma ad esempio valide nel caso del duca di Castellane, o per Mme Cheigné);
- di “oggetti parziali” (il monoclo di Turenne, la capigliatura di Sagan);
- situazionali (Marie Bernardaky e le sue passeggiate ai Campi Elisi);
- strutturali (i genitori Bernardaky).

Spesso le chiavi entrano in conflitto, come nel caso della volgarità di Bernardaky ispiratore del raffinatissimo Swann. La Foto così aiuta e disturba al tempo stesso il processo di condensazione operato dal lettore, il suo sogno, non diversamente, aggiungiamo noi, da quel che in genere ci accade quando di fronte alla trasposizione cinematografica di un’opera letteraria che amiamo proviamo un senso di *delusione*, un’estraneità del nostro immaginario rispetto a quello messo in campo dal regista. Con queste

foto però il paradosso è che la traduzione si opera all'indietro, verso una base reale dell'immaginario. E proprio qui sta per Barthes l'interesse del seminario, dato che la Foto finirà per funzionare come un operatore di confronto del Sogno, dell'Immaginario di lettura con il Reale (il "petit réel" della fotografia *vs* la sovrabbondanza della letteratura): immagina che si avranno soprattutto dei fenomeni di fastidio, di delusione, di sorpresa - ma in compenso, auspica, anche "altro". In generale, se le foto *disturbano* il personaggio, lo "riducono", al tempo stesso - ecco l'intossicazione che Barthes vorrebbe si producesse - c'è una capacità di presa, un ascendente di queste foto: *sogniamo, dunque il transfert funziona* - tanto che rimaniamo delusi quando la casella di un personaggio resta vuota. E comunque, anche se ne possiamo ritrovare tutti i diversi tratti separatamente nei personaggi nell'album di famiglia, ancora una volta: "Non abbiamo mai *tutto* Charlus: lo abbiamo solo nella *Ricerca del tempo perduto*."

La minuta del seminario conclude così il percorso articolato nel Corso di Barthes su tutto quanto, nella Preparazione del Romanzo, può essere considerato "raccolta", accumulo di una competenza in vista della scrittura che non solo non è mai di un solo ordine, ma che avverte continuamente la sospensione rispetto al *déclat*, il *ça prend* del passaggio all'atto. Un tema ricorrente, in questo percorso di "assedio" alla scrittura, è quello dell'*interposizione*: cosa si interpone, avvicinando e separando al tempo stesso, tra il desiderio di scrivere e la sua realizzazione, fra il progetto di un'opera e il suo farsi, più banalmente, fra i dati, i frammenti della vita e il tessuto dell'opera, fra il vero e il falso così come fra la morte e la vita? Alla fine della lezione del 10 marzo 1979, Barthes ce ne offre una sintesi attraverso l'evocazione di un *campo* di suggestioni visive, colorate e fugaci:

Il romanzo comincerebbe non dal *falso*, ma quando si mescola senza avvertire il vero e il falso [...] il romanzo sarebbe *poikilos*, screziato, variegato, macchiato, picchiettato, coperto di pittura, di quadri, abito ricamato, complicato, complesso; radice *pingo*, (dipingere), ricamare con dei fili differenti, tatuare; cfr. *Pigmentum* > indoeuropeo *peik*, ornare, sia scrivendo, sia sentendo del colore > il *poikilos* del romanzo = un'eterogeneità, un'eterologia di Vero e di Falso. (Barthes 2003, p. 161)

## Bibliografia

- Barthes, R., 1980, *La chambre claire*, Paris, Seuil; trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980.
- Barthes, R., 1982, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 1985.
- Barthes, R., 2002, *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi.
- Barthes, R., 2003, *La préparation du roman I e II*, Paris, Seuil-Imec, a cura di Nathalie Léger, nell'ambito dell'edizione dei corsi e seminari diretta da Eric Marty.
- Barthes, R., 2020, *Marcel Proust. Mélanges*, éd. Bernard Comment, Paris, Seuil-INA.
- Barthes, R., Compagnon A., 1979, "La lettura", in *Enciclopedia VIII*, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W., 1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in cui *Piccola storia della fotografia*, Torino, Einaudi 2000.
- Bernard, A.-M., 2003, *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*, Paris, Monum, Edition du Patrimoine.
- Consolini, M., 2002, "Prefazione. L'eccesso e la distanza. Roland Barthes e il teatro", in Barthes 2002, pp. 9-26.
- Cortine, J.J., Haroch, C. 1998, *Histoire du visage. XVIIe- début XIXe siècle*, Paris, Rivages.
- Damisch, H., 2001, *La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil.
- Marrone, G., 1994, *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani.
- Marrone, G., 2016, *Roland Barthes. Parole chiave*, Roma, Carocci.
- Painter, G.D., 1959, *Marcel Proust*, London, Penguin. Random House; trad. it. Milano, Feltrinelli 1965, 1970, 2017.
- Pezzini, I., 2009, "Barthes, Proust e la fotografia", in *Immagini quotidiane*, Bari-Roma, Laterza, pp.186-193.
- Pezzini, I., 2014, *Introduzione a Barthes*, Bari-Roma, Laterza.
- Pezzini, I., 2015, "Roland Barthes e il romanzo dell'io", in *Il Verri* 59, pp. 83-94.
- Sartre, J.-P., 1948, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard; trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi 1976.

**Appendice**

(salvo diversa indicazione le immagini sono tratte dagli Archivi Paul Nadar).



Fig. 1 – Marcel Proust giovinetto (15-16 anni). La foto riprodotta qui sopra, per motivi di qualità, non è esattamente la stessa utilizzata da Barthes nel materiale preparatorio del seminario, pur appartenendo alla stessa “seduta”. In quella scelta da Barthes la posa è più decisamente frontale, e lo sguardo è “in macchina”. Fra le altre cose, Barthes ne fa il prototipo della “distinzione”.



Fig. 2 – La madre di Proust, Jeanne Proust nata Weil. Sono visibili i dischi di tela bianca tenuti dall’assistente del fotografo per illuminare il più possibile la fotografata.



Fig. 3 – Il conte Henri Greffulhe (chiave nella *Recherche*: il duca di Guermantes)



Fig. 4 – La contessa Henri Greffulhe, nata Elisabeth de Caravan-Chimay (difficile non pensare a lei per la duchessa di Guermantes, anche se la chiave riconosciuta ne è Madame de Chevigné).



Fig. 5 – Julia Bartet, attrice della Comédie-Française, del cui volto Barthes si dice “innamorato”, come solo di quello di Proust giovanetto e di quello del duca di Guiche.



Fig. 6 – L’attrice Sarah Bernhardt durante una festa in suo onore, nel 1894. Nel romanzo è la celebre Berma, il cui primo spettacolo delude profondamente Marcel.



Fig. 7 – Luisa de Mornand, attrice, “chiave” per Rachel, amante di Saint-Loup. Barthes suggerisce di compararla a Laure Hayman.



Fig. 8 – Laure Hayman, ispiratrice di Odette de Crecy, alle cui proteste Proust rispondeva: “Odette de Crecy non seulement n’est pas vous, mais est exactement le contraire de vous” (Barthes 2003, p. 432).



Fig. 9 – Giovanni Boldini, Ritratto di Robert de Montesquiou (Charlus).

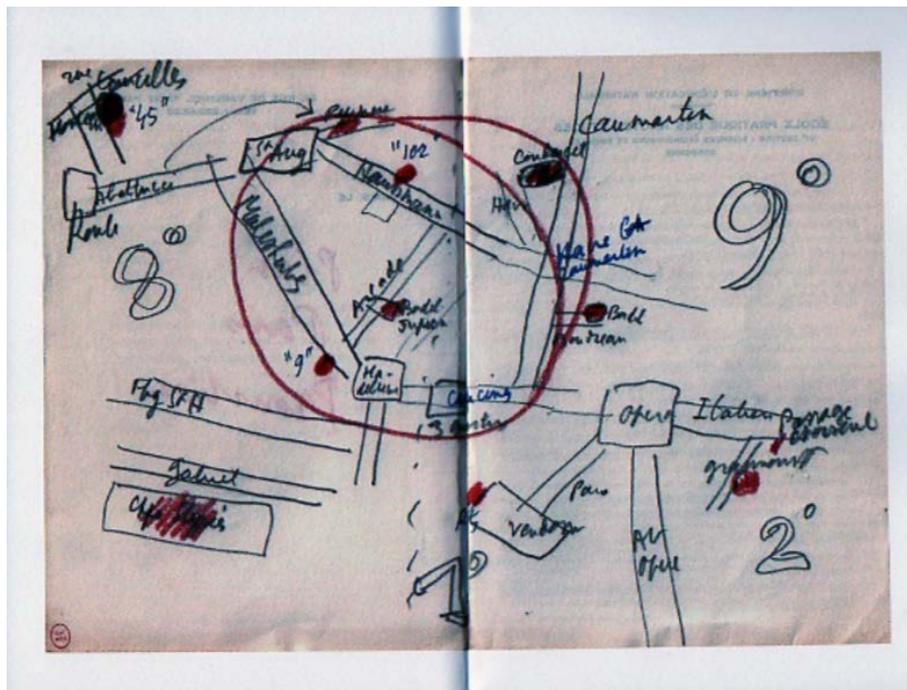


Fig. 10 – La mappa del Faubourg Saint-Honoré disegnata da Barthes (Barthes 2020).