

«Peripezia» ed «estasi della catastrofe»: figure del tragico nei romanzi di Proust e Joyce

Raffaello Rossi

«Fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico» (Szondi [1961] 1999: 3): se le teorie e le poetiche formulate tra Settecento e Ottocento avevano istituito un distacco definitivo tra le forme chiuse degli antichi e i generi moderni come il romanzo (Savettieri 2011: 47), il romanticismo europeo fu anche il principale responsabile dell'idealizzazione del passato arcaico nel contesto moderno, dove il mito appare come «un fondamento sostanziale alle verità soggettive», narrazione depositaria di verità inaccessibili alla sola ragione speculativa (Von Hendy 1993: 149)¹. La concezione idealistica s'indebolisce con la svolta positivista di metà Ottocento: negli studi antropologici e di mitologia comparata l'attenzione si sposta dal mito e dalle tragedie in quanto testi della tradizione al processo inventivo della mitopoiesi, valorizzato come «facoltà paradigmatica della coscienza umana» (Bell 1997: 16). La banalizzazione del contenuto trascendentale delle tragedie, ormai studiate come manifestazioni di mentalità e costruzioni culturali, viene però in parte compensata dal riconoscimento della loro origine culturale e religiosa, che conferisce loro una sorta di fascino dell'inattuale. A tale visione, caratteristica della fine del secolo, contribuisce anche il successo della nozione di «dionisiaco»: influenzato dallo studio di Bernays sulla

¹ Tutte le traduzioni dei testi secondari in lingua straniera sono dell'autore, salvo diversa indicazione in bibliografia.

catarsi in Aristotele, Nietzsche valorizza la ritualità, la musica e il ritmo come essenziali alla tragedia, affermando così come «apice del patetico» il solo «gioco estetico» («*aesthetisches Spiel*») (Nietzsche [1872] 2009: 208). La nuova concezione dominante sulla tradizione del tragico dà luogo così a un divario e a un'ambiguità irrisolti tra l'ideale romantico, secondo il quale i racconti antichi contengono «verità trascendenti, corrispondenti alle strutture permanenti dell'io trascendentale», e le interpretazioni diffuse alla fine del secolo, tra positivismo ed estetismo, per cui «il mito è diventato il mezzo che collega immediatamente l'uomo moderno all'arcaico e al selvaggio» (Von Hendy 1993: 151).

Una simile ambivalenza percorre le variazioni moderniste sui temi tragici, oscillando tra le caratteristiche formali "immutabili" del genere e il suo status di lascito esotico; quest'ultimo aspetto in particolare fa sì che la tragedia si presti a manipolazioni e parodie. L'opera di Proust e Joyce permette di osservare tre diversi momenti in cui tale ambivalenza si può manifestare: innanzitutto entrambi sviluppano una personale riflessione teorica sull'attualità dell'idea classica di tragico; in secondo luogo le loro opere dialogano col passato letterario, e in particolare con autori di tragedie quali Jean Racine e William Shakespeare; infine, rimandi intertestuali e parallelismi coi testi tragici tradizionali irradiano un senso ulteriore sulla vicenda dei personaggi, specialmente quando questi vengono toccati dalle esperienze estreme dell'amore, del tradimento e del lutto².

² Utilizzeremo le seguenti abbreviazioni per riferirci alle opere di Proust e Joyce: *À la recherche du temps perdu*, nell'edizione in quattro tomi della «Pléiade» curata da Jean-Yves Tadié, sarà riportata con la sigla *RTP* seguita dall'indicazione del volume. La *Correspondance* completa in ventuno tomi a cura di Philippe Kolb sarà abbreviata come *Corr.* Per *Ulysses* si farà riferimento al testo del 1922, riprodotto nell'edizione curata da Jeri Johnson, mediante l'abbreviazione *U*.

1. Definizioni del tragico, tra stereotipo e verità letteraria

In gioventù, da studioso appassionato di Ibsen, Maeterlinck e Hauptmann, Joyce lamentava la scarsa ricezione dei drammi moderni da parte del grande pubblico, provocata secondo lui dalla diffusione del cattivo gusto e di stereotipi sull'esperienza teatrale: «the public disowns Tragedy, unless she rattles her dagger and goblet [...], and deems it a sad defect in art if, from the outpoured blood of hapless heroism, there does not at once spring up a growth of sorrowful blossoms» (*Drama and life*, Joyce 2000: 28). Diversi anni più tardi, l'autore di *Ulysses* assume persino un atteggiamento irriverente nei confronti del genere e del suo massimo esponente nel canone letterario di lingua inglese, esponendo entrambi ai giochi di antifrasi e alla parodia: «ZOE: (Tragically) Hamlet, I am thy father's gimlet!» (*U*: 523).

Nella *Recherche* il termine «tragique» viene usato quasi sempre in senso generico: nel romanzo non si trovano riferimenti puntuali alle tecniche drammatiche, e in generale «Proust rifiuta ogni spiegazione su cosa costituisca la sostanza del tragico» (Henry 1981: 291). Lo scadimento a un livello di genericità che rasenta lo stereotipo è dunque sia il riflesso del clima culturale percepito dagli autori, che l'effetto collaterale di scelte stilistiche precise, ma che non rispecchiano la riflessione teorica che Proust e Joyce conducono in altre sedi.

Proust e la tragedia familiare

Nel 1907, Proust dedica un suo articolo a un evento di cronaca nera: si tratta del caso di un giovane uomo, suicidatosi con un colpo di pistola alla tempia dopo avere accoltellato a morte sua madre. Il fatto, riportato sui giornali come “le drame de la folie”, viene descritto da Proust con dovizia di particolari, includendo però vari argomenti a favore dell'omicida. A sostegno della propria tesi, l'autore riporta esempi letterari tratti da Shakespeare, Tolstoj e Dostoevskij, ma le allusioni più significative sono rivolte ai personaggi della tragedia classica quali Aiace ed Edipo:

Si j'ai répété avec insistance ces grands noms tragiques, surtout ceux d'Ajax et d'Œdipe, le lecteur doit comprendre pourquoi [...]. J'ai voulu [...] montrer que ce fait divers était exactement un de ces drames grecs dont la représentation était presque une cérémonie religieuse, et que le pauvre parricide n'était pas une brute criminelle, un être en dehors de l'humanité, mais un noble exemplaire d'humanité, un homme d'esprit éclairé, un fils tendre et pieux, que la plus inéluctable fatalité [...] a jeté — le plus malheureux des mortels — dans un crime et une expiation dignes de demeurer illustres. (1971: 157)

Il passo contiene rimandi a diverse teorie della tragedia: si comincia da un'allusione piuttosto vaga all'origine culturale dell'antica scena tragica, per passare poi a incursioni puntuali nella tipologia ben precisa dell'azione tragica delineata nella *Poetica* di Aristotele, della quale viene ricordato l'esempio dell'Edipo sofocleo, nel quale accade di «agire commettendo, ignari, un atto terribile e solo dopo riconoscere il legame di parentela» (1453b-31; 1999: 33). La cornice familiare delle tragedie classiche non è accidentale, in quanto rientra nella deduzione di verità generali dai casi particolari: «nous vieillissons, nous tuons tout ce qui nous aime par les soucis que nous lui donnons, par l'inquiète tendresse elle-même que nous inspirons et mettons sans cesse en alarme (Proust 1971: 159).

Da questa prima forma tragica dell'amore parentale deriva, secondo una logica inversa, la tragedia amorosa vera e propria, inerente all'amore geloso, segnato dalle asimmetrie affettive: «il n'y a rien de plus éloigné du "cœur", que ce sentiment égoïste, appelé amour, et qui même dans les tragédies de Racine conduit à l'assassinat ou au suicide pour peu que l'objet choisi ne paraisse pas éprouver le même sentiment» (Lettera a Lionel Hauser del 26 ottobre 1918, *Corr.*, XVII: 433). Chi ama è destinato a soffrire e a far soffrire l'altro, indipendentemente dalle scelte del suo «cœur» in fatto di etica individuale. Come scrive Savettieri, «quanto più riteniamo arcaica [...] l'idea che la vita non appartenga a chi la vive, tanto più sentiamo familiari e moderne quelle narrazioni che mettono in forma questo senso d'inappartenenza» (2014: 31). Perciò le

leggi universali che vengono dedotte dai casi particolari possono assumere, in determinate circostanze, la forma e il significato di destini tragici.

La teoria joyciana della tragedia a confronto con Aristotele e Platone

Come Proust, Joyce non manca di far riferimento al nesso originario tra dramma e religione, estendendolo però anche alla commedia: «cult of Dionysos, who, god of fruitage, joyfulness and earliest art, offered in his lifestory a practical groundplan for the erection of a tragic and a comic theatre» (*Drama and Life*, Joyce 2000: 23). A differenza di Proust, presso il quale l'origine culturale delle tragedie veniva presentata come un fattore di prestigio, Joyce dichiara senza mezzi termini: «Greek drama is played out» (*ibid.*). Quest'opinione appare confermata in un articolo pubblicato l'anno successivo, *Ibsen's New Drama*: «Gina Ekdal is, before all else, a comic figure, and Hedda Gabler a tragic one – if such old-world terms may be employed without incongruity» (*ibid.*: 46).

Ciononostante, alcuni anni più tardi Joyce riserva alla definizione di tragedia e commedia poche ma pregnanti pagine, dove viene proposta una sostanziale rielaborazione degli effetti illustrati nella *Poetica* di Aristotele:

tragedy aims at exciting in us feelings of pity and terror. Now terror is the feeling which arrests us before whatever is grave in human fortunes and unites us with its secret cause and pity is the feeling which arrests us before whatever is grave in human fortunes and unites us with the human sufferer. (*ibid.*: 102).

Non va invece intesa come tragica l'arte che spinge i soggetti all'azione, risvegliando «desire» o «loathing», passioni che anziché trattenerne il soggetto nella contemplazione di un destino necessario – «what is constant and irremediable» (*ibid.*) – lo conducono ad agire, a mutare la propria situazione. D'altra parte, «terror and pity, finally, are germane to sorrow – the feeling which the privation of some good

excites in us» (*ibid.*). Sul dolore e sulla gioia, Joyce istituisce la distinzione e la gerarchia tra il genere tragico e il comico: poiché «All art which excites in us the feeling of joy is so far comic» (*ibid.*: 103), il sentimento tragico, che è puramente negativo in quanto legato ad uno stato di privazione, va subordinato alla positività del comico, in quanto «even tragic art may be said to participate in the nature of comic art [...]. From this it may be said that tragedy is the imperfect manner, and comedy the perfect manner, in art...» (*ibid.*).

In questo frammento teorico, Joyce ribalta il tradizionale teorema circa la superiorità della tragedia sulla commedia, secondo la quale «chi è poeta tragico, per arte, è anche poeta comico» (Platone 1992: 185). Soprattutto, Joyce sposta il problema dal campo dell'«arte», ovvero delle caratteristiche formali e delle «convenzioni» proprie del genere, alla sfera emotiva, «for beauty is a quality of something seen but terror and pity and joy are states of mind» (2000: 103). In questo quadro, il sentimento doloroso del tragico appare come un momento necessario della gioia, che costituisce per Joyce il massimo obiettivo dell'arte e che come tale sarà anche inteso nel «tiresome interminable unexhil[ar]ating book *Ulysses*» (Lettera a Harriet Shaw Weaver del 6 gennaio 1920, Joyce 1966: 247).

2. Due modelli ambivalenti: Shakespeare e Racine

Associando i sentimenti di «pietà e terrore» a degli stati di sofferenza intesa come privazione o offesa, Joyce si discosta dal dettato della *Poetica* per avvicinarsi alla struttura della tragedia shakespeariana, «secondo cui il protagonista, colpito da una brutale aggressione, reagisce ad essa affermando una visione del mondo totalizzante, sciolta da tutte le mediazioni che attraversano e costituiscono la vita sociale» (Paduano 2014: 215). Sono tratti confacenti al personaggio di Stephen Dedalus, protagonista dei primi romanzi autobiografici di Joyce – l'incompiuto *Stephen Hero* (1903-07) e *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) – e presente anche, con un ruolo secondario, in *Ulysses*.

Diversa invece la tradizione da cui Proust attinge il nesso amore-morte che abbiamo precedentemente considerato: la messa in scena di

destini tragici ha per teatro la psiche, nella quale ha luogo un conflitto tra opposte pulsioni che porta il soggetto all'autodistruzione. I presupposti di questo modello si trovano realizzati nelle tragedie di Corneille, dove «il protagonista [...] sceglie di adempiere fino in fondo a un obbligo che comporta la sua infelicità, cioè la repressione del suo desiderio» (Paduano 2014: 218). Nelle tragedie di Racine invece la legge morale viene trasmessa proprio attraverso l'esaltazione della sua eccezione: come ha notato Francesco Orlando, «nel testo della *Phèdre*, sotto lo schermo della finzione poetica, Racine si è preso la libertà di solidarizzare con l'illecito» (1971: 22), in una tragedia dove, secondo la parola dell'autore, «Les moindres fautes y sont sévèrement punies» (Racine 1999: 819).

Proust accoglie così le morali contraddittorie del tragediografo classicista. Da un lato «Racine est plus immoral», (Lettera ad André Lang dell'ottobre 1921, *Corr.*, XX: 498), in quanto la perfezione stessa dei suoi caratteri femminili non farebbe che tradire l'androginia dell'autore: «Sans doute une hystérique de génie se débattait-elle en Racine» (*Préface à Tendres stocks*, Proust 1971: 614). Dall'altro, Proust riconosce la superiorità dell'insegnamento morale del maestro: «son théâtre est une école où la vertu n'est pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes » (*À propos de Baudelaire*, Proust 1971: 626-27). Si tratterà di comprendere in qual modo questi due «côtés» della tragedia raciniana s'incontrino, o se invece vadano separati, in relazione ai diversi della *Recherche*.

La tragedia intellettuale di Stephen Dedalus

L'evoluzione del personaggio di Stephen Dedalus segue il progressivo distacco di Joyce dalle teorie estetiche formulate in gioventù. Si ha un esempio di questa distanza nel quinto capitolo del *Portrait*, nel quale l'aspirante poeta espone la sua teoria estetica:

The tragic emotion, in fact, is a face looking two ways, towards terror and towards pity, both of which are phases of it. You see I use the word ARREST. I mean that the tragic emotion is static. [...]

The esthetic emotion (I used the general term) is therefore static.
The mind is arrested and raised above desire and loathing. (1992:
222)

In questo passo e nei seguenti, Joyce non fa che adattare il testo dei frammenti critici scritti tra il 1903 e il 1904. Con un'eccezione significativa: mentre i caratteri della tragedia vengono riportati quasi parola per parola, scompare ogni riferimento alla commedia e alla distinzione gerarchica tra le sensazioni di gioia e sofferenza: nel pensiero di Stephen tutta l'arte appare così essenzialmente tragica, legata a emozioni racchiuse in «a mental world» (ibid.: 223).

Tra tutte le creazioni di Joyce, Stephen è personaggio amletico per antonomasia: convinto di essere tradito dai suoi compagni, come Hamlet lo era stato da Rosenkrantz e Guildenstern, nonché usurpatore del riconoscimento delle proprie qualità intellettuali, rimane isolato in una meditazione sterile e disillusa che impedisce ogni reale iniziativa. In *Ulysses* Stephen si fa inoltre assertore di una teoria sulla personalità di Shakespeare, che egli espone a partire dalla drammaturgia di *Hamlet*. La discussione riguarda meno il significato dell'opera di Shakespeare, che le numerose lacune della sua biografia: secondo Schutte, si tratta di «un argomento alla moda in quegli anni» (1957: 56). Stephen trova nella tragedia shakespeariana una chiave di lettura per la storia familiare dell'autore, che va riconosciuto non nel personaggio di Hamlet, secondo la comune opinione dei critici, ma nel padre assassinato: «To a son he speaks, the son of his soul, the prince, young Hamlet and to the son of his body, Hamnet Shakespeare, who has died in Stratford that his namesake may live for ever» (*U*: 181). Per completare l'analogia tra autore e personaggio, Stephen fa risalire il tradimento incestuoso di Gertrude a quello di Ann Hathaway coi fratelli di Shakespeare: «I am the murdered father: your mother is the guilty queen, Ann Shakespeare, born Hathaway» (*ibid.*).

La tesi di Stephen risulta perciò in continuità con le teorie del giovane Joyce: la personalità tragica ha come tratto distintivo uno stato emotivo, il «sorrow», a sua volta identificato con uno stato di privazione e d'inazione del soggetto. Il rovesciamento castrante delle gerarchie

familiari, che conduce il soggetto a identificarsi nella figura dell'offeso, dello sconfitto, del sedotto e di colui a cui viene usurpato il suo posto. Stephen insiste perciò sulla dimensione psicologica del trauma familiare all'origine della tragedia, trasformando progressivamente Shakespeare in una sorta di nuovo Dioniso, archetipo tragico universale nel quale si riassumono i diversi destini segnati dell'offesa, dall'abbandono e dal tradimento, quelli di Hamlet e Othello, di Stephen e Bloom: «One life is all. One body» (*ibid.*: 193).

William Schutte ha osservato come Stephen e Bloom si rivelino personaggi complementari proprio grazie al confronto con *l'Hamlet*: se Stephen prende il posto di Hamnet Shakespeare nel ruolo di «Hamlet, the black prince» (1957: 200), le similitudini tra la storia personale di Bloom e quella del Bardo sono così eclatanti da non poter essere frutto di coincidenza: «Il matrimonio è reso necessario per entrambi dalla nascita di una bambina. [...] A ciascuno è nato un figlio; ognuno perde un figlio – Shakespeare dopo undici anni, Bloom dopo undici giorni. Entrambi sono rimasti senza padre né figlio» (*ibid.*: 127). Non solo: il 16 giugno 1904, giorno in cui si svolge tutto *Ulysses*, Rudy, il figlio defunto di Bloom, «would be eleven [...] if he had lived» (*U*: 64); Rudy avrebbe dunque la stessa età di Hamnet al momento della sua morte. Sam Slote sostiene egualmente che «Bloom è di fatto un personaggio centrale in “Scylla”» (2015: 128), in quanto presenta quei tratti di empatia necessari al vero artista, ma che Stephen ha rifiutato per rinchiudersi nel proprio solipsismo (138-39).

Il tema tragico del dolore inteso come privazione passa in secondo piano nel capitolo di *Ulysses* dedicato alla prolusione su *Hamlet*; le tesi di Stephen sono peraltro rifiutate dai suoi interlocutori. Sbeffeggiata pubblicamente da Buck Mulligan alla fine dell'episodio, la personalità tragica di Stephen viene rovesciata in parodia. Resta quindi a Bloom il ruolo di potenziale eroe tragico, grazie alla sua natura empatica che il romanzo pone in contrasto col carattere di Stephen, per sempre isolato nel suo «mental world».

«Phèdre ou la mort»

«Alla Fedra cristiana e al Racine giansenista, disprezzati dai romantici, succedettero, alla fine del secolo, una Fedra isterica e un Racine perverso» (Compagnon [1989] 1992: 52): si può forse riassumere così la ricezione di Racine alla fine dell'Ottocento, in una chiave senz'altro favorevole a una reinterpretazione "leggera" in chiave anti-tragica o parodica. Nel romanzo di Proust l'«inversion sexuelle» gioca lo stesso ruolo dell'amore incestuoso nella tragedia di Racine: si tratta di un amore illecito situato al centro di molteplici conflitti, destinato a diventare il grande segreto di Albertine. Tuttavia, durante il secondo soggiorno del protagonista a Balbec, dove si trovano concentrati i riferimenti a *Esther* e *Athalie*, il tema appare alleggerito da ogni implicazione esistenziale, mentre viene presentato essenzialmente come gioco della dissimulazione e del travestimento col quale gli «invertis» mondani del calibro di Charlus si sottraggono al loro super-io sociale senza patirne troppo le conseguenze.

Nessuna tragedia, dunque, «dans ce théâtre qu'était l'hôtel de Balbec» (RTP, IV: 239), dove la licenza dei costumi è diffusa e tollerata, e le citazioni dal testo di Racine vengono fatte brillare per ironia, se non proprio adattate ad un contesto ben più prosaico, come fa il barone di Charlus quando declama in mezzo ai giovani inservienti dell'hotel «“Prospérez, cher espoir d'une nation sainte”, [...] en se rappelant des vers de Racine, cités dans un tout autre sens» (*ibid.*: 376).

Tuttavia, come lo stesso Compagnon riconosce, il *Leitmotiv* del travestimento raciniano resta «un caso singolare della lettura proustiana di Racine» ([1989] 1992: 53), limitato per lo più al secondo viaggio del narratore a Balbec e alle due opere di ambientazione giudaico-cristiana, ovvero *Esther* e *Athalie*. Risulta perciò particolarmente significativa l'esclusione di *Phèdre* dal volume in cui domina il motivo del «travestimento letterario», dopo essere stata inizialmente inclusa da Proust in un brano poi espunto dal testo finale:

L'un, élané dans sa haute taille, et élevant au-dessus de son habit noir un visage coloré de la même pudeur que celui

d'Hippolyte, avait l'air d'un arbuste rose. Il eût peut-être pu plaire à M. de Charlus. (*RTP*, III: 1560)

A differenza di quanto sostiene Compagnon, ovvero che «questo ulteriore riferimento alla *Fedra* e al casto e puro Ippolito [...] conferma che, per Proust, è proprio tutta l'opera teatrale di Racine a avere come tema il travestimento» ([1989] 1992: 65), la rimozione dei riferimenti a Hippolyte lascia piuttosto supporre che l'autore intendesse mantenere l'aura di *Phèdre* ben distante da quel *Leitmotiv*. Non solo «questa tragedia compare ad ogni tappa importante della vita del protagonista» (Chantal 1967: 400), ma possiede una propria coerenza tematica che l'accostamento alla serie tragicomica della dissimulazione erotico-sociale avrebbe intaccato.

Nel romanzo, la tragedia di *Phèdre* appare soprattutto legata all'interpretazione teatrale data dall'attrice Berma, a cui il protagonista assiste per la prima volta quando è ancora molto giovane: «attendant du jeu de la Berma des révélations sur certains aspects de la noblesse, de la douleur» (*RTP*, I: 433), egli nutre un'aspettativa così grande sulla rappresentazione, che nell'attesa si recita «sans cesse la tirade: *On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous*» (*ibid.*: 434-35), con la quale si apre la «confessione» amorosa di *Phèdre* nel secondo atto. Una volta a teatro però, l'eroe rimane completamente deluso dalla dizione della Berma, che secondo le sue aspettative avrebbe dovuto aderire perfettamente alla propria immagine dell'eroina, conosciuta nel corso di letture appassionate: «Je l'écoutais comme j'aurais lu *Phèdre*, ou comme si *Phèdre* elle-même avait dit en ce moment les choses que j'entendais, sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté» (*ibid.*: 440).

Alcuni anni dopo il protagonista si reca nuovamente a teatro, dove la Berma interpreta ancora il ruolo dell'eroina raciniana: senza il desiderio ossessivo che l'aveva un tempo condotto a identificare il personaggio di finzione e l'attrice reale, il narratore si concentra adesso soltanto sulla recitazione, comprendendo così che «l'interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie» (*RTP*, II: 348). Riesce così finalmente a distinguere il suo genio da quello poetico dei versi di Racine.

Il motivo Berma/Phèdre ricompare all'inizio di *Albertine disparue*, quando il protagonista apprende della morte dell'attrice:

J'ouvris le journal. Il annonçait la mort de la Berma. Alors je me souvins des deux façons différentes dont j'avais écouté *Phèdre*, et ce fut maintenant d'une troisième que je pensai à la scène de la déclaration. Il me semblait que ce que m'étais si souvent récité à moi-même et que j'avais écouté au théâtre, c'était l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie. (*RTP*, IV: 41)

Il narratore sottolinea qui la progressione dialettica interna alla sua ricezione di *Phèdre*: alla fine, nella sua memoria, la Berma è diventata davvero l'incarnazione dell'eroina tragica, un'idea confermata nelle ultime pagine del *Temps retrouvé*, dove l'attrice, ormai anziana e dimenticata dai salotti del gran mondo, può ricordare solo «Phèdre ou la mort» (*ibid.*: 576).

Lo sguardo retrospettivo fa sì che l'opera di Racine presenti finalmente le sue «révélations sur certains aspects de la noblesse, de la douleur», che il narratore può adesso confrontare col proprio vissuto:

Il y a dans notre âme des choses auxquelles nous ne savons pas combien nous tenons. [...] si la chose est en notre possession, nous croyons qu'elle nous est à charge, que nous nous en déferions volontiers. C'est ce qui m'était arrivé pour Albertine. Mais que par un départ l'être indifférent nous soit retiré, et nous ne pouvons plus vivre. Or l'« argument » de Phèdre ne réunissait-il pas les deux cas? (*RTP*, IV: 42)

Dopo la fuga di Albertine, il verso «On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous», col quale si apriva la «scène des aveux» nel secondo atto di *Phèdre*, assume un significato nuovo rispetto alla vicenda del protagonista, «sorte de prophétie des épisodes amoureux de ma propre existence» (*ibid.*: 43).

Sia in Proust che in Joyce la verità estetica della tragedia coincide quindi con la verità esistenziale delle vite dei personaggi: si tratta ora di

capire se e come le loro traiettorie romanzesche si configurino come destini tragici.

3. Personalità tragiche, destini ironici

La peripezia tragica di Albertine

Nello stesso momento in cui chiarisce l'affinità tra la propria esperienza amorosa e quella di Phèdre, il narratore stabilisce un nesso altrettanto forte tra il destino di Hippolyte e quello di Albertine: i rimandi intertestuali alla tragedia non servono più soltanto a stabilire un termine di paragone per l'esperienza vissuta e il carattere del personaggio principale, ma connotano tragicamente il destino della «fugitive».

L'esperienza della morte di Albertine ha una funzione catalizzatrice nella *Recherche*: viene concepita in seguito alla morte accidentale di Alfred Agostinelli, il segretario, autista e amante di Proust dal 1907. Scritto immediatamente dopo il fatto, tra il 1914 e il 1915, l'«épisode d'Albertine» obbliga Proust a riprogrammare diversamente la sua opera rispetto all'assetto raggiunto nel 1913 con la pubblicazione di *Du côté de chez Swann*. In una lettera a Mme Scheikévitch del novembre 1915, Proust annunciava così il nuovo ruolo del personaggio: «Mais j'aimerais mieux vous présenter les personnages que vous ne connaissez pas encore, celui surtout qui joue le plus grand rôle et amène la péripétie, Albertine» (*Corr.*, XIV: 281). Una simile dichiarazione sembra estendere il carattere profetico della tragedia raciniana all'evento della morte di Albertine: «diversi tratti ricorrenti [...] la collegano a Racine lungo tutto il romanzo, conferendo alla sua storia un carattere di destino» (Chevalier 2000: 361). Le principali "peripezie" di *Phèdre*, intesi come rovesci di fortuna che alterano l'evoluzione della trama e contraddicono i disegni dei personaggi, sono tre: la già menzionata «scène des aveux» del secondo atto; il ritorno di Thésée, creduto morto da tutti; la morte d'Hippolyte, cacciato dal re in seguito alle calunnie di Cénone. È proprio l'ultima peripezia, la catastrofe tragica, ad essere illustrata nell'edizione del 1677:



Lasciando l'episodio di Thésée in secondo piano, il narratore pone direttamente in relazione la prima e la terza delle peripezie tragiche, accentuando il ruolo attivo dell'eroina gelosa nel processo che porta alla morte di Hippolyte: Phèdre «envoie ainsi celui qui ne veut pas d'elle à un destin dont les calamités ne la consolent d'ailleurs nullement elle-même, puisque sa mort volontaire suit de près la mort d'Hippolyte» (RTP, IV: 43). Similmente la gelosia dell'eroe proustiano induce sentimenti contraddittori verso l'amata: «Ah ! s'il lui en était arrivé un [accident], ma vie, au lieu d'être à jamais empoisonnée par cette jalousie incessante, eût aussitôt retrouvé sinon le bonheur, du moins le calme par la suppression de la souffrance» (*ibid.*: 57). L'ultimo passaggio prepara l'effetto di contrasto con la reazione che avrà il narratore alla notizia della morte di Albertine, quando, suo malgrado, i suoi desideri si sono ormai realizzati, foschi presagi di un destino tragico: «Non, pas la suppression de la souffrance, mais une souffrance inconnue, celle d'apprendre qu'elle ne reviendrait pas» (*ibid.*: 58).

Fintanto che i presagi del narratore e la «profezia» di Phèdre servivano a spiegare i paradossi tragici del suo amore, egli si limitava a

leggere *Phèdre* come «le propre lecteur de soi-même». È invece significativo il fatto che il parallelismo tra l'incidente di Albertine e quello di Hippolyte non venga dichiarato né commentato. Esso appare tuttavia evidente se si confrontano le parole con cui Théràmène riferisce a Thésée della caduta di Hippolyte, e il telegramma che l'eroe proustiano riceve da Mme Bontemps:

<p>Ô soins tardifs, et superflus ! Inutile tendresse ! <i>Hippolyte n'est plus.</i> [...] J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux Fils Trainé par les chevaux que sa main a nourris. Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie. [...] De son généreux sang la trace nous conduit. Les rochers en sont teints. (<i>Phèdre et Hippolyte</i>, V.4, 1492-1558, Racine 1999: 872-873, corsivi miei)</p>	<p>Mon pauvre ami, <i>notre petite Albertine n'est plus</i>, pardonnez- moi de vous dire cette chose affreuse, vous qui l'aimiez tant. Elle a été jetée par son cheval contre un arbre pendant une promenade. Tous nos efforts n'ont pu la ranimer. (RTP, IV: 58, corsivi miei)</p>
---	---

Il rimando intertestuale alla tragedia di Racine, camuffato dai dettagli, è reso esplicito dalla ripresa di «Hippolyte n'est plus»: nel tempo fluttuante delle anticipazioni del narratore fa così irruzione un tempo tragico irreversibile, imponendo l'irriducibile, dolorosa singolarità del vissuto.

«Every word is so deep, Leopold»

Il modello shakespeariano, a differenza di quello classico di *Phèdre*, riconosce un ruolo importante ai buffoni e ad altri caratteri subalterni; è inoltre caratterizzato dalla centralità del caso e dall'atteggiamento passivo dei personaggi principali, esposti agli eventi e incapaci di un vero intervento (Coronato 2006). Simili caratteristiche si trovano anche

nel racconto della giornata di Bloom: il personaggio infatti percorre le strade di Dublino senza una meta precisa, mentre le minime percezioni, dettagli e ricordi gli attraversano la mente secondo un ordine casuale. In questa massa apparentemente informe di micro-eventi spiccano però i dettagli della biografia di Leopold, la cui caratterizzazione sembra offrire un'originale mescolanza di elementi tragici e comici, che risalta particolarmente in prossimità dei riferimenti alle tragedie di Shakespeare.

Il primo esempio di questa oscillazione si trova nel capitolo "Lotus Eaters": «Hello. Leah tonight. Mrs Bandmann Palmer. Like to see her again in that. Hamlet she played last night. Male impersonator. Perhaps he was a woman. Why Ophelia committed suicide. Poor papa! How he used to talk of Kate Bateman in that» (*U*: 73). Le libere associazioni del flusso di coscienza producono da un lato la parodia del testo shakespeariano, legata al tema del teatro e dei travestimenti – nella versione bloomiana, Ophelia si suicida scoprendo che Hamlet è in realtà una donna. Dall'altro, con singolare dissonanza, suscitano il ricordo del padre di Leopold, Rudolph Virag, suicidatosi dopo la morte della madre di Bloom. La problematica relazione con l'evento luttuoso viene esposta nelle righe successive: «Every word is so deep, Leopold. Poor papa! Poor man! I'm glad I didn't go into the room to look at his face. That day! O, dear! O, dear! Ffoo! Well, perhaps it was best for him» (*ibid.*). La conclusione anti-tragica dello *stream of consciousness*, con cui Bloom risolve il ricordo luttuoso con la consolazione di una serenità *post mortem*, chiarisce un ulteriore aspetto: l'espressione gioviiale e la bonomia costituiscono solo i tratti più superficiali della personalità di Bloom, mentre il suo lato più tragico emerge dalle profondità dell'inconscio e si manifesta tramite distorsioni linguistiche che richiedono al lettore il maggiore sforzo interpretativo. Sono queste «deep words» l'eredità del padre menzionata nel brano.

Alla figura del padre si lega il tema del matrimonio tra Leopold e Marion Tweedy, una «gentile», ovvero una non ebrea: la giornata di *Ulysses* ha tra i suoi eventi centrali il rapporto sessuale di Molly con Blazes Boylan, un cantante bellimbusto con cui ha una relazione extraconiugale. La morte del figlio Rudy ha infatti avuto come effetto la

fine dell'intimità tra i due coniugi, e la conseguente infedeltà di Molly costituisce il principale filone tragicomico del romanzo, come si vede in un implicito rimando a *Hamlet* nel capitolo "Lestrygonians":

<p>Couldn't eat a morsel here. Fellow sharpening knife and fork to eat all before him, old chap picking his tootles. Slight spasm, full, chewing the cud. Before and after. Grace after meals. <i>Look on this picture then on that.</i> (U: 161, corsivi miei)</p>	<p>Hamlet (to Gertrude): <i>Look here upon this picture, and on this, [...]</i> This was your husband. Look now what follows. Here is your husband [...] (<i>Hamlet</i>, III.4, 53-64, Shakespeare 1982: 321-22, corsivi miei)</p>
---	--

Si tratta della frase pronunciata da Hamlet per incolpare la madre del suo tradimento che riporta, seppure in un contesto straniato, il tema dell'infedeltà coniugale che tormenta l'inconscio di Leopold. Il legame intertestuale agisce nuovamente su due livelli: sul piano sintagmatico, il senso delle parole di Amleto sulla degradazione morale della sua famiglia e del regno di Danimarca viene "dirottato" da Bloom sulla descrizione dell'ambiente che lo circonda. La citazione da *Hamlet* acquista però un senso ulteriore se confrontata con l'immagine successiva di un boccone di carne masticato a metà: «A man spitting back on his plate: halfmasticated gristle [...]. Bitten off more than he can chew. Am I like that?» (U: 161). Per un istante, affiora alla coscienza di Bloom l'ossessione della propria impotenza, della sua incapacità di soddisfare Molly, un boccone troppo grosso per lui.

Il tema della degradazione familiare, del lutto e della sofferenza s'intrecciano saldamente in un altro passo, dove la citazione da *Hamlet* assume pienamente il proprio senso tragico solo mediante distorsioni parodiche molteplici: «Ba. What is that flying about? Swallow? Bat probably. Thinks I'm a tree, so blind. Have birds no smell? Metempsychosis. They believed you could be changed into a tree from grief. Weeping willow. Ba.» (U: 361).

Dei molti “errori” commessi da Bloom in questo passo, se ne possono considerare almeno tre: la metamorfosi, ovvero il mutamento nella forma e nell’aspetto esteriore viene scambiata con la metempsicosi, la trasmigrazione delle anime dei defunti in altre categorie di viventi; per due volte viene poi alterato il racconto ovidiano del mito di Apollo e Dafne. Secondo il racconto tradizionale, non il dolore luttuoso («grief»), ma il pudore e la paura inducono la ninfa a pregare Giove perché la salvi trasformandola in un albero di alloro, mentre Bloom, proseguendo la catena semantica iniziata da «grief», evoca un salice piangente («weeping willow»).

Questa serie di scambi semantici compone una vera e propria mappa dei punti nevralgici della biografia del personaggio: «Metempsychosis» rimanda a una conversazione in cui Molly chiede a Bloom il significato della parola (*U*: 62-63) e contiene il riferimento alla morte, a cui alludono tanto il «grief», ovvero il dolore luttuoso, quanto il «weeping willow», ovvero l’albero da cui Ophelia cade in acqua per poi annegare, nel resoconto di Gertrude a Laertes (*Hamlet*, IV.7, 165-83, Shakespeare 1982: 373-75). L’evocazione di Ophelia subisce una differenziazione significativa: la prima volta, veniva associata al tema del suicidio e quindi alla morte del padre; adesso l’accento viene posto sulla dinamica dell’incidente, rimandando così alla morte accidentale del figlio, Rudy.

Il «grief» provato da Leopold, è dunque quello per la morte del figlio, a sua volta carica d’implicazioni familiari, visto che il bambino ereditava il nome del padre Rudolph: «No, Leopold! Name and memory solace thee not. That youthful illusion of thy strenght was taken from thee and in vain. No son of thy loins is by thee. There is none now to be for Leopold, what Leopold was for Rudolph.» (*U*: 393). In quest’ultimo passaggio, ancora ricco di allusioni shakespeariane, si condensa il profilo tragico di Leopold, la sua intermittente ma irriducibile presenza nell’infinito scherzo inventato da Joyce.

4. I limiti della tragedia: assenza di dramma e riconoscimenti mancati

Come fenomeno estetico, la tragedia connota le vicende dei romanzi di Proust e Joyce, i quali ereditano dai rispettivi modelli diversi dispositivi tragici, come quello inerente alla tematica amorosa in *Phèdre*: «se Ippolito ricambiasse Fedra, perderebbe proprio ciò che Fedra ama in lui. [...] Soltanto peccando Fedra potrebbe possederlo, e nel peccato potrebbe solo distruggerlo» (Szondi [1961] 1999: 107). Abbiamo visto come questa “dialettica del tragico” venga riconosciuta alla fine dal personaggio principale della *Recherche* come “legge” del suo amore e chiave del destino di Albertine. L’interdipendenza di elementi parodici e luttuosi, di tratti tragici e anti-tragici nel personaggio di Leopold Bloom, appare a sua volta legato a un’«arte tragica che fonda il proprio mondo sull’interconnessione tra dolore e piacere» (Palmer 1992: 128).

Tuttavia, occorre anche notare la presenza di elementi incompatibili con gli aspetti strutturali della tragedia, i quali impediscono alle connotazioni tragiche di dominare sul complesso delle opere. Nel caso di *Ulysses*, la sofferenza e il lutto di Leopold non generano in lui la coscienza di un destino tragico, ma solo delle istantanee di profondità che si manifestano suo malgrado tramite distorsioni del linguaggio. Da questo punto di vista, l’incontro tra Stephen e Bloom nei capitoli finali dell’opera appare un’occasione mancata di *anagnoresis*:

What were Stephen’s and Bloom’s quasisimultaneous volitional quasisensations of concealed identities?

Visually, Stephen’s: The traditional figure of hypostasis, [...]

Auditively, Bloom’s: The traditional accent of the ecstasy of catastrophe. (*U*: 642)

Stephen e Bloom hanno la percezione intuitiva dei rispettivi drammi personali, ma questo parziale riconoscimento non ha conseguenze sul piano narrativo: i due si lasciano dopo essersi scambiati poche, insignificanti parole senza svelare le loro «concealed identities».

Nella *Recherche*, dove pure la morte di Albertine e il lutto del protagonista incidono sulla narrazione, l'evento perde progressivamente l'iniziale connotazione tragica. In una lettera a Jean de Pierrefeu, scritta poco dopo il 15 gennaio 1920, Proust dichiara che «il ne reste plus rien entre Racine et moi» (*Corr.*, XIX: 77). La presa di distanza dall'autore di *Phèdre* ricorda un commento precedente di parecchi anni a dei versi tratti da *Fantaisie* di Gérard de Nerval: «“Une femme que dans une autre existence peut-être | j'ai vue et dont je me souviens” Qu'y a-t-il de moins racinien que cela ? [...] rien ne nous dit même que cela existât chez Racine, et en tout cas cela n'aurait eu nullement le caractère nostalgique, la couleur de rêve de *Sylvie*» (Proust 1971: 236-37).

La prospettiva del ricordo è per Proust incompatibile con la «forma chiusa del dramma», nella quale «le esperienze della vita vengono intensificate sul piano del conflitto» (Palmer 1992: 120-21). Mentre nella tragedia di Racine «la pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même» (1999: 819; cit. in *À propos de Baudelaire*, Proust 1971: 626), il romanzo di Proust registra il divorzio tra gli stati immaginari e la realtà: «*La Fugitive* non è altro che la storia della sopravvivenza di Albertine nello spirito e nel cuore del narratore [...] la memoria gioca, sotto questo aspetto, lo stesso ruolo dei sogni» (Tadié 1971: 331). Per il narratore, Albertine è diventata, come la protagonista del poema di Nerval, «la donna che in un'altra esistenza ho forse visto e di cui mi ricordo». Come osserva Perrier, la scomparsa di Albertine non si esaurisce nella sua morte tragica, ma procede in maniera «intermittente, sdoppiata, moltiplicata, prima della scomparsa definitiva» (2011: 237). Perché Albertine possa ritornare grazie alla memoria involontaria, è prima necessario che l'eroe la dimentichi completamente. Solo il tempo attenua il dolore con “la morte degli io”: «La disparition de ma souffrance, et de tout ce qu'elle emmenait avec elle, me laissait diminué comme souvent la guérison d'une maladie qui tenait dans notre vie une grande place» (*RTP*, IV: 173). La diminuzione dell'io è inoltre un tratto comune allo Shakespeare presentato da Stephen e al personaggio di Bloom: «Belief in himself has been untimely killed, [...] darkening even his own understanding of himself» (*U*: 188). Nelle tragedie, eventi distruttivi e catastrofici conducono al

riconoscimento (*anagnoresis*), allo svelamento di verità essenziali per i personaggi: è quanto succede nell'*Edipo re*, ma anche in *Hamlet* e in *Phèdre*, mentre tali rivelazioni restano invece inaccessibili ai personaggi dei romanzi di Proust e Joyce. Peripezie e catastrofi non si traducono in verità permanenti, ma vengono presentate secondo diverse prospettive di rimozione: la morte di Albertine viene assorbita nell'infinita schiera di «morti dell'io» del protagonista, mentre la tragedia familiare di Bloom affiora alla coscienza del personaggio se non per brevi lampi, ma viene presto sommersa dal flusso di micro-eventi che lo investono. La crisi epistemologica presente nei romanzi modernisti di Proust e Joyce fa sì che le vite non si trasformino in destini, mentre il potenziale tragico degli eventi viene inevitabilmente neutralizzato. Il trauma è dunque, in ultima analisi, il prezzo da pagare in cambio della liberazione dai destini tragici, senza altra catarsi possibile se non, forse, quella di un artificio letterario, chiamato *mémoire involontaire*.

Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, trad. it. di Andrea Barabino, Milano, Mondadori, 1999.
- Bell, Michael, *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Chantal, René de, *Marcel Proust: critique littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967.
- Chevalier, Anne, "Phèdre: lectures en abyme dans *À la recherche du temps perdu*", *Elseneur*, 15-16 (2000): 343-64.
- Compagnon, Antoine, *Proust entre deux siècles* (1989), trad. it. di Francesca Malvani, *Proust tra due secoli*, Torino, Einaudi, 1992.
- Coronato, Rocco, "La tragedia in Inghilterra", *Le rinascite della tragedia*, Ed. Gianni Guastella, Roma, Carocci, 2006: 167-206.
- Henry, Anne, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

- Joyce, James, *The Letters of James Joyce*, Ed. Stuart Gilbert and Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1966, I.
- Id., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Ed. Seamus Deane, New York, Penguin, 1993.
- Id., *Occasional, Critical and Political Writing*, Ed. Kevin Barry, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Id., *Ulysses. The 1922 text*, Ed. Jeri Johnson, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie* (1872), trad. it. *La nascita della tragedia*, Ed. Vivetta Vivarelli, Torino, Einaudi, 2009.
- Orlando, Francesco, *Lettura freudiana di Phèdre*, Torino, Einaudi, 1971.
- Paduano, Guido, "La tragedia", *La letteratura europea II. I generi letterari*, Eds. Massimo Fusillo – Piero Boitani, Torino, Utet, 2014: 213-27.
- Palmer, Richard H., *Tragedy and Tragic Theory. An Analytical Guide*, Westport-London, Greenwood, 1992.
- Perrier, Guillaume, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Platone, *Il Simposio*, trad. it. di Carlo Diano, intr. e comm. di Davide Susannetti, Marsilio, Venezia 1992.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Ed. Pierre Clarac, avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971.
- Id., *À la recherche du temps perdu*, Ed. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987-89, 4 voll.
- Id., *Correspondance*, Ed. Philippe Kolb, Paris, Plon, 1970-93, 21 voll.
- Racine, Jean, *Œuvres complètes I. Théâtre-Poésie*, Ed. Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999.
- Savettieri, Cristina, "Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo", *Allegoria*, 63 (2011): 45-65.
- Id., "Una genealogia per il tragico", *Moderna*, XVI.1/2 (2014): 29-47.
- Schutte, William M., *Joyce and Shakespeare. A Study in the Meaning of Ulysses*, New Haven, Yale University Press, 1957.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Ed. Harold Jenkins, London-New York, Methuen, 1982.

- Slote, Sam, "Loving the Alien. Egoism, Empathy, Alterity, and Shakespeare Bloom in Stephen's Aesthetics", *Joyce/Shakespeare*, Ed. Laura Pelaschiar, Syracuse, Syracuse University Press, 2015.
- Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische* (1961), trad. it. di Gianluca Garelli, *Saggio sul tragico*, Ed. Federico Vercellone, Torino, Einaudi, 1999.
- Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1971.
- Von Hendy, Andrew, "The Modernist Contribution to the Construction of Myth", *Modern Myths*, Ed. David Bevan, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993: 149-88.

L'autore

Raffaello Rossi

Dottore di ricerca in Letterature moderne, comparate e postcoloniali presso l'Università di Bologna con una tesi su Proust, Joyce e Kafka, è membro associato del laboratorio "Littérature, idées, savoirs" dell'Université Paris Est. E autore di articoli di critica e teoria dell'esperienza e dei processi di soggettivazione nel romanzo modernista europeo.

Email: rossi.raffaello84@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Raffaello Rossi, «Peripezia» ed «estasi della catastrofe»

Come citare questo articolo

Rossi, Raffaello, “«Peripezia» ed «estasi della catastrofe»: figure del tragico nei romanzi di Proust e Joyce”, *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>