

Albertine alla pianola: genesì e analisi di un episodio della *Recherche*

di Roberto Gramolini

Il personaggio di Albertine, fondamentale in *À la recherche du temps perdu*¹, mette in luce non soltanto alcuni aspetti del vissuto proustiano, ma rappresenta anche, e soprattutto, l'elemento unificatore del romanzo, facendo convergere su di sé gran parte delle tematiche affrontate. La *jeune fille* è la chiave di volta di un percorso narrativo che vuole essere innanzitutto percorso interiore verso la presa di coscienza del valore dell'arte e delle proprie capacità artistiche; tale percorso non è altro che un vivere la vita giorno per giorno, facendone fruttare ogni esperienza, fino al momento in cui ci si sentirà pronti a ri-viverla attraverso l'arte. La *Recherche* non è soltanto la storia di un *apprentissage* ma una rilettura del passato, alla luce della consapevolezza che «tout est dans l'esprit» (*Le temps retrouvé* 307), che l'essenza delle cose va cercata nella propria interiorità; non è un'autobiografia ma la biografia di un uomo che si scopre scrittore e la cui esperienza assume una valenza universale:

l'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même (*ibid.*).

* Presentato dall'Istituto di Lingue.

Sigle: f° = folio; r° = recto; v° = verso; mr° = margine di un recto; mv° = margine di un verso; * = lettura congetturale; | = cambio di foglio; < > = aggiunta; ____ = cancellatura; [] = nostro commento o restituzione; □ = eliminazione di un passaggio.

¹ Le citazioni di *À la recherche du temps perdu* sono tratte dall'edizione realizzata sotto la direzione di Jean Milly, Paris, GF Flammarion 1984/1987.

Albertine è la sirena che, coi suoi richiami, attira ingannevolmente il narratore e lo porta verso la più totale disillusione: mondanità, amicizia, amore si rivelano essere dei valori fittizi, capaci solo di sviare dalla ricerca più importante, da quel percorso che ha come meta finale la percezione dell'essenza della vita attraverso l'arte. È dunque un personaggio estremamente importante sul quale Proust sviluppa una complessa rete di significati, simbologie e rimandi intertestuali.

Nell'ambito della genesi della *Recherche*, Albertine è introdotta nel 1914, cioè dopo circa cinque anni di lavoro: è infatti nel 1909 che Proust decide di rielaborare in una nuova opera il materiale del *Jean Santeuil*, romanzo rimasto incompiuto, e del *Contre Sainte-Beuve*, saggio critico che stava lentamente assumendo una forma narrativa.

Nel 1913 il primo volume della *Recherche*, *Du côté de chez Swann*, è pubblicato da Grasset a spese dell'autore, dopo essere stato rifiutato da Vallette (1909)², Calmette (1910), Fasquelle (1912) e Ollendorff (1913). Vengono annunciati altri due volumi che avrebbero completato l'opera ma Proust decide una ristrutturazione completa della *Recherche* che, a causa delle continue riscritture, assumerà dimensioni molto più importanti del previsto. La metamorfosi è dovuta anche alla guerra che, impedendo la pubblicazione di altri volumi, dà modo a Proust di rielaborare i manoscritti, senza avere davanti a sé pressanti scadenze editoriali.

Albertine è la probabile trasposizione letteraria di Alfred Agostinelli, autista di Proust a Cabourg nel 1907 e assunto come segretario nel maggio 1913. Il giovane fuggerà nel dicembre dello stesso anno per diventare pilota d'aereo e morirà in un incidente

² Nel 1909 si tratta ancora di un prototipo di *Recherche*, un primo stadio di *Du côté de chez Swann* che comporta tre unità redazionali successive: il *côté de Méséglise* (passeggiate e riflessioni sull'immutabilità della vita spirituale, un ricordo involontario: la fourchette), riflessioni generali aggiunte in un secondo momento, Querqueville e il tema delle *chambres*. C'è ancora molto spazio alla critica dell'intelligenza e al metodo critico di Sainte-Beuve. Il romanzo non termina col *Bal de têtes*, ma con una conversazione su Sainte-Beuve con la madre. Dopo il rifiuto di Vallette, nell'agosto 1909 a Cabourg, Proust inizia un primo rimaneggiamento.

il 30 maggio 1914. È questa tragedia che spinge Proust a inserire nella *Recherche* un personaggio amato dal narratore e destinato alla fuga e alla morte³. La ragazza diventa così un personaggio fondamentale del romanzo, il cui ruolo per Marcel è simile a quello di Odette per Swann, sia per quanto riguarda i temi dell'amore e della gelosia, sia per le riflessioni sull'arte. Albertine sarà l'interlocutrice privilegiata del narratore come nel *Contre Sainte-Beuve* doveva esserlo la madre.

Il volume *La Prisonnière* è il primo ad uscire postumo, nel 1923, a cura di Robert Proust e di Jacques Rivière, un anno dopo la morte di Marcel Proust.

Prima di scendere nei dettagli del nostro studio, riteniamo necessario riassumere brevemente la struttura di ciò che, nelle intenzioni dell'autore, doveva costituire la terza parte di *Sodome et Gomorrhe*⁴ e che invece, per ragioni editoriali, andò a formare il primo *volet* di quella parte del romanzo dedicata ad Albertine, seguito dal discusso (nel titolo e nei contenuti) *La Fugitive* o *Albertine disparue*.

La genesi

La Prisonnière si compone principalmente di tre parti:

- Albertine si installa in casa del narratore;
- la *soirée Verdurin*;
- Albertine si prepara alla fuga.

La vita in comune a Parigi dura circa sei mesi, dal ritorno a

³ Se Albertine prende forma solo ora, Proust aveva in mente, già dal 1908, come risulta dal *Carnet de 1908 (établi et présenté par Philip Kolb - Cahiers Marcel Proust 8, nouvelle série - Paris, Gallimard 1976)*, l'inserimento del personaggio di una ragazza, amata, tenuta prigioniera e fonte di infelicità: «Dans la Seconde partie jeune fille ruinée, entretenue sans jouir d'elle [...] par impuissance d'être aimé.» (f°3v°). È in rapporto a questo progetto che introduce in *Du côté de chez Swann* la scena sadica di Montjouvain, necessaria a preparare il tema del lesbismo.

⁴ Cfr. l'introduzione di Nathalie Mauriac Dyer a *Sodome et Gomorrhe III - 'La Prisonnière' suivi de 'Albertine disparue'*, Paris, Le Livre de Poche 1993.

Balbec in autunno fino alla primavera successiva⁵. La struttura narrativa alterna momenti iterativi ad altri singolativi e si divide in sei giornate, risultato di circa otto anni di riscritture.

Nei cahiers 3-2-5-4-6, del 1908-1909, troviamo il tema della matinée: risveglio in una stanza illuminata dal sole matutino, il protagonista ascolta i rumori della strada, guarda dalla finestra le passanti e distingue l'odore di petrolio delle automobili.

Parallelamente è presente il tema iterativo del risveglio in una stanza buia che rievoca il passato attraverso il ricordo di altre stanze in cui si è vissuti.

Nel cahier 50 del 1910-1911, questi elementi vengono fusi e organizzati in un contesto iterativo che suscita nel protagonista il desiderio di viaggiare, distogliendolo dal suo lavoro letterario.

Nel cahier 53 del 1915, la matinée iterativa si amplia in journée: mattina (risveglio, rumori, reminiscenze), pomeriggio e sera con Albertine. Ed è a questo ultimo stadio compositivo che si riallacciano le sei giornate descritte nella *Prisonnière*.

La prima giornata è totalmente iterativa, scandita dal ritmo delle abitudini. La seconda giornata è dapprima iterativa, poi il tema della gelosia permette la transizione verso una terza giornata singolativa (episodio al Trocadéro, *soirée Verdurin*, litigio con Albertine). Le altre giornate sono organizzate in serie ed evocano fatti appartenuti a vari mesi, fino ad un'ultima mattina primaverile in cui Albertine fugge.

La differenza principale tra il cahier 53 e la versione definitiva è la presenza della madre, che viene a mano a mano eliminata, contemporaneamente all'aumentare di importanza del personaggio di Albertine. La ragazza, infatti, dall'iniziale stato

⁵ Gli avantesti relativi a questa parte del romanzo sono i cahiers de brouillon 53, 73 e 55 (numerati da Proust rispettivamente V, VI e VII, risalenti al 1915, catalogati alla *Bibliothèque Nationale* di Parigi N.a.fr. 16693, 18323 e 16695, microfilms 575, 2852 e 577), i cahiers de manuscrit VIII-IX-X-XI-XII redatti tra la fine del 1915 e il 1917 (N.a.fr. 16715/16719, microfilms 597/601) e tre dactylographies (in sei volumi N.a.fr. 16742/16747, microfilms 624/629). Alcuni episodi cominciano ad essere abbozzati nei cahiers de préparation 13, 47, 48, 50 e 71, antecedenti ai brouillons della *Prisonnière*; altri elementi saranno introdotti tra il 1919 e il 1922 nei cosiddetti cahiers d'ajoutages 60, 62, 59 e 75.

amorfo, sviluppa un suo carattere e diverse doti artistiche, coltivate contemporaneamente.

Si interessa di musica⁶: «[...] je ferai de la musique.» (cahier 53, f°34r°);

si dedica al disegno: «Nous nous fimes servir Albertine et moi dans sa chambre, dans cette chambre où qui sa chambre où elle passait de plus en plus «de» temps à dessiner et qui était comme la bouteille bien close où je sentais enfermée ma Princesse de la Chine.» (cahier 53, fos. 50r°-51r°);

alla pittura: «la fenêtre de la chambre d'Albertine laissait passer à travers ses volets une lumière qui signifiait qu'elle m'attendait en* peignant.» (cahier 53, f°52r°);

si interessa anche di letteratura: «Je sortais de temps en temps un livre et lui lisais des vers qu'elle trouvait beau (sic) ou un passage d'un livre de mémoires qui la faisait rire.» (cahier 53 f°51r°).

La *matinée* al Trocadéro (cahier 53, f°47r°) ha il ruolo di presentare l'interesse di Albertine per il teatro, oltre a quello di suscitare la gelosia del narratore.

L'attribuzione di queste capacità non è ancora finalizzata ad un determinato scopo narrativo; in un secondo momento Proust decide di ripartirle simmetricamente alla presenza dei grandi artisti immaginari della *Recherche*. Nella versione finale, parallela-

⁶ Le trascrizioni degli avantesti proustiani, pur avvalendosi in parte della tesi di dottorato di 3° ciclo di Kazuyoshi Yoshikawa, *Études sur la genèse de 'La Prisonnière' d'après des brouillons inédits* (Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 1976) e di *Matinée chez la Princesse de Guermantes - Cahiers du 'Temps retrouvé'* (édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard 1982), sono state effettuate dai microfilms conservati alla BN e all'ITEM (Equipe Proust). Le esquisse pubblicate nella nuova edizione Pléiade della *Recherche* (Paris, Gallimard 1987/1989) non sono state utilizzate in quanto, oltre ad adottare un sistema di trascrizione semplificato, presentano normalizzazioni e correzioni ortografiche che non abbiamo reputato adatte ad uno studio specialistico di critica genetica.

mente a Elstir, Albertine si dedica alla pittura, senza avere ancora alcun talento musicale:

[...] le goût de la musique [...] restait fort en arrière. (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, 279);

[...] Albertine [...] peignait devant l'église [...] imitant Elstir [...] (*Sodome et Gomorrhe II*, 184);

On ne pouvait que s'étonner de la sûreté de goût qu'elle avait en architecture, au lieu du déplorable qu'elle gardait en musique. (*Sodome et Gomorrhe II*, 185).

L'iniziazione all'arte prosegue nella *Prisonnière*: in questo volume è Vinteuil il personaggio artistico principale e Albertine rivolge la sua attenzione alla musica. Questa evoluzione avviene in maniera molto meditata e, come vedremo più avanti, permette a Proust di introdurre all'interno della narrazione un elemento su cui svilupperà una rete simbolica estesa su vari livelli di lettura.

Nei *brouillons* della *Prisonnière*, una volta collegata Albertine alla musica, i riferimenti ai suoi altri interessi artistici vengono eliminati. Ora la ragazza, per allietare il narratore, si dedica ad uno strumento musicale molto particolare: la pianola.

Proust abbozza la scena di Albertine alla pianola su sei fogli di aggiunta al cahier 71 «Dux»⁷, ritrovati nel *Lot 17* del cosiddetto 'Carton', miscellanea di fogli sparsi che la *Bibliothèque Nationale* non ha ancora catalogato. Queste pagine, come tutto il cahier 71, sono una preparazione del cahier 55 in cui due allusioni proseguono la metamorfosi artistica di Albertine:

Elle regarda la chambre, le pianola, les fauteuils de satin bleu. (f°20^{ter} r°, foglio poi staccato e incollato al f°66r° del cahier XI);

Je pus [...] lui demander de me jouer au pianola la symphonie de Vinteuil et toutes les certaines dernières œuvres de lui que je ne connaissais pas. Elle commençait à aimer beaucoup la musique. (f°25r°, di cui è presente solo la parte superiore, incollata al f°79r° del cahier XI).

Parallelamente nel cahier 53 si menzionano le doti musicali di Albertine e l'acquisto della pianola:

⁷ N.a.fr. 18321. Cfr. Chizu Nakano, *Un reliquat pour l'histoire d'Albertine*, in «Bulletin d'informations proustiennes» 21, 1990, pp. 75-82.

[...] elle devenait très musicienne montrait un vif goût pour la musique. Je lui avais acheté un pianola [...] (f°24mv°).

Al f°25mv° dello stesso cahier, in un'interessante nota di regia, Proust indica esplicitamente come procederà nel suo lavoro di scrittura; queste poche righe già mostrano l'importanza attribuita alla pianola:

«Je mêlerai le 35⁸ (œuv[re] peinture descendue de son cadre avec ce qu'il y a dans les feuilles détachées, il vaudra en effet peut' être mieux que l'étonnement fut que ce fût là assise jouant la bicycliste qui pédalait au pianola au lieu de la bicyclette (ne pas oublier cela qui n'est nulle part) et de là je dis que j'aurais pu avec tout ce que je dépensais pour elle avoir une collection, acheter des Elstir mais n'était-elle pas une œuvre d'art aussi longtemps désirée et enfin jalousement possédée (mettre mieux. Puis: Certes (c'est-à-dire cette page-ci 36)).

Nel cahier 53 al f°22^{bisv°}, numerato da Proust 33, è presente un'altra breve annotazione:

Elle s'était deshabillée doit venir après: «Albertine venait auprès de moi» et assise «en robe de chambre» devant mon pianola elle me faisait de la musique.

Nel cahier 55 ai fos. 33v° e 34v° troviamo un'ulteriore riferimento alla pianola:

Et s'écartant du pianola elle tournait vers moi maintenant d'autres ensembles de sa chevelure [...]. J'acceptais Borodine et Rameau, lanterne magique et le pianola «une fois qu'elle avait introduits (sic) leurs rouleaux dans le pianola, celui-ci» lanterne magique plus savante, historique et géographique de ma chambre plus moderne que celle de Com-

⁸ Riferimento al f°24v°: «une merveilleuse image et qui du reste [...] descend chaque soir de son cadre.»

bray, projetant sur les murs de ma chambre, réculés dans le passé ou* l'orient, soit une | tapisserie du XVIIIe siècle semée d'amours et de roses soit la grande steppe illimitée dont les sonorités étouffées où les sonorités s'étouffent dans l'illimité des distances et le partage de la neige.

Nella versione definitiva, dopo l'operazione di *montage* del materiale precedente, la pianola fa la sua apparizione nella *Prisonnière* (467):

«Elle regarda la chambre, le pianola, les fauteuils de satin bleu», frase presente, come abbiamo visto, nel cahier 55 al f° 20^{ter}, pagina poi staccata e incollata al f° 66 del cahier XI. Non troviamo più traccia né dell'acquisto della pianola, né del suo principio di funzionamento (introduzione dei rulli). Ciò che appare nella versione finale (a parte un fugace indizio: «Voilà un rouleau que nous allons donner à Françoise pour qu'elle nous le fasse changer contre un autre.» *La Prisonnière* 482) può essere facilmente confuso con un normale pianoforte. Il paragone tra i pedali della bicicletta e quelli della pianola («Ses belles jambes, que le premier jour j'avais imaginées avec raison avoir manœuvré [...] les pédales d'une bicyclette, montaient et descendaient tour à tour sur celles du pianola.» *ibid.* 492) può passare relativamente inosservato. Inoltre Proust volutamente o, forse, per mancanza di tempo, non corregge il termine *touches* (cahier 55, f° 34^{bis}, incollato al f° 104, numerato da Proust 95, del cahier XI e *La Prisonnière* 492-493) che era sottolineato e seguito da un punto interrogativo sopralineare⁹; in effetti egli non sa come chiamare i tasti e le leve di controllo della pianola e, del resto, *touches* era facilmente confondibile con i tasti veri e propri del pianoforte. Ma è forse da questa incertezza che egli

⁹ «Ses doigts jadis familiers du guidon se posaient maintenant sur le touches (?) comme ceux d'une Sainte Cécile [...]». Nell'edizione GF non è ovviamente riportato il punto interrogativo ma il termine appare in corsivo. In *Pastiches et mélanges* (*Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade' 1971) Proust evoca le passeggiate in automobile con Agostinelli, nel settembre 1907: «De temps à autre – Sainte Cécile improvisant sur un instrument plus immatériel encore – il touchait le clavier et tirait un des jeux de ces orgues cachées dans l'automobile [...]» (67). La trasposizione di Agostinelli nel personaggio di Albertine è, in questo caso, esplicita.

ha l'intuizione di cancellare i riferimenti rivelatori, così come fa sistematicamente con altri elementi importanti della *Recherche*, lasciando al lettore accorto il compito di risalire ad essi e di coglierne il potenziale simbolico.

La pianola è affiancata da strumenti simili: in *Le côté de Guermantes I* troviamo degli «instruments de musiques enregistreurs qui gardent le son et le style des différents artistes qui en jouèrent» (70) (a proposito di sensazioni che stimolano la memoria); in *Sodome et Gomorrhe II* si parla di «disques devant lesquels un grand artiste a chanté [...] qui, quand le virtuose est mort, se remettent à chanter avec cette voix qu'on croyait tue à jamais» (176); in *Le Temps retrouvé*, durante il *Bal de têtes*, Marcel incontra un vecchio amico la cui voce, rimasta immutata, è in forte contrasto col corpo invecchiato: «Cette voix semblait émise par un phonographe perfectionné [...] il me semblait que ce ne pût être qu'artificiellement, par un truc de mécanique, qu'on avait logé la voix de mon camarade sous ce gros vieillard quelconque.» (345).

Proust è visibilmente interessato alle nuove tecniche di riproduzione del suono che danno l'illusione di resuscitare il passato. Le illusioni ottiche della lanterna magica e della fotografia sono ora affiancate dalle illusioni sonore, più coinvolgenti delle prime, in quanto immateriali e totalmente dipendenti dalla dimensione temporale. Tra questi strumenti la pianola assurge ad un ruolo primario. In una lettera a Mme Catusse¹⁰, di incerta datazione ma, probabilmente, dell'inizio del dicembre 1906, Proust scrive:

[...] je désire garder tout le salon même le piano à queue auquel je compte faire adapter un pianola Aeolian, et pour cela il faut un piano à queue.¹¹

¹⁰ *Correspondance de Marcel Proust*, a cura di P. Kolb, vol. VI 1906, Paris, Plon 1970/1991.

¹¹ In una lettera ad Armand Duc de Guiche del 23 novembre 1904 (*Correspondance de Marcel Proust*, ed. cit. vol. IV 1904), Proust aveva già manifestato l'intenzione di acquistare una pianola, progetto evidentemente non portato a termine: «J'ai écrit à d'Albu pour lui dire de s'exécuter pour l'Aéolian.»

Il salone in questione è quello della madre, morta l'anno precedente. Proust acquista effettivamente una pianola del cui funzionamento si occuperà Alfred Agostinelli, «incontestablement doué pour la mécanique et les arts», come risulta dalla biografia proustiana di Ghislain de Diesbach¹². Ciò avviene nel 1913; in una lettera a Mme Straus del 5 gennaio 1914¹³ Proust scrive:

Quand je ne suis pas trop triste pour en écouter, ma consolation est dans la musique, j'ai complété le théâtrophone par l'achat d'un pianola. Malheureusement on n'a pas justement les morceaux que je voudrais jouer. Le sublime XIV quatuor de Beethoven¹⁴ n'existe pas dans leurs rouleaux. A ma réquisition ils ont répondu que *jamais un seul de leur quinze mille abonnés depuis dix ans ne leur avait demandé ce quatuor*.

Proust fa riferimento alle biblioteche di abbonamento di rulli. Georges Sbriglia, in *L'exploitation des œuvres musicales par les instruments de musique mécanique et le droit de l'auteur*¹⁵, ci offre alcune preziose informazioni:

[...] chaque maison concurrente met à la disposition de ses clients une bibliothèque d'abonnement musical aux conditions les plus avantageuses: *Moyennant le paiement d'une somme de 40 F. pour une période de 3 mois, le client aura le droit de prendre tous les rouleaux de son choix, par série de 12 à la fois, qu'il pourra échanger aussi souvent qu'il voudra et garder au maximum pendant un mois* (Aeolian Co. Limited, abonnement musical).

Ciò ci permette di capire meglio la frase della pagina 482 della *Prisonnière*, citata in precedenza, dove a Françoise è dato il compito di andare a cambiare i rulli di pianola.

Gli avantesti analizzati mostrano come Albertine venga collegata alla musica attraverso la pianola, ma tale strumento è presente anche in altri contesti che non ritroveremo più nel romanzo pubblicato.

¹² Proust, Paris, Perrin 1991, pag. 532.

¹³ *Correspondance de Marcel Proust*, ed. cit., vol. XIII 1914.

¹⁴ Quartetto in do diesis minore, op. 131.

¹⁵ Paris, Arthur Rousseau éditeur 1907.

Il primo riferimento alla pianola, finora identificato, sembra risalire al 1911-1912 e si trova nella *dactylographie 2* di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*¹⁶. Al f°131 (numerato a mano in un primo momento 554 e poi 557bis) si parla di come la lettura riesca a rendere l'accento personale di un artista. Il testo dattiloscritto presenta delle correzioni manoscritte autografe che verranno ricopiate a mano da Albert Nahmias sul f°124 (numerato a mano 536bis) della *dactylographie 1*:

Mais dès qu'on les lit [les mots], ils nous rendent, lui [l'auteur] si différent d'eux, comme ces notes qu'on fait jouer à un pianola et qui apportent sur elles l'interprétation fugitive du pianiste qui les joua d'abord. (Dact.2, f°131);

Il [l'accent] n'est pas noté dans le [texte] rien ne l'indique et [pourtant] il s'ajoute de lui-même aux mots, on ne peut pas les lire autrement, il est [comme ce] qu'il y avait de plus éphémère et pourtant de plus profond chez l'auteur. (Dact.1, f°124).

Il riferimento alla pianola è dunque eliminato.

Il cahier 73 sembra contenere almeno tre fogli sui quali appare la pianola¹⁷. Nel primo, il narratore attende il ritorno di Albertine dal Trocadéro per proporle di accompagnarlo al *Concert Lamoureux* dove si svolgerà un Festival Wagner. Nell'attesa:

Comme j'avais bien une demie heure [sic] avant qu'elle arrivât, je m'assis au pianola pour jouer quelques uns des morceaux que nous entendrions. (f°15r°).

Nella versione finale, Vinteuil prenderà il posto di Wagner e Marcel userà il pianoforte al posto della pianola.

Una nota di regia al f°43v° allude ad una scena alla pianola

¹⁶ La BN possiede due dattiloscritti relativi a questa parte del romanzo, la cui numerazione inverte per sbaglio la cronologia: *dactylographie 2*, N.a.fr. 16735 microfilm 617 e *dactylographie 1*, N.a.fr. 16732 microfilm 614.

¹⁷ Ringraziamo vivamente la ricercatrice Elpida Paschalidou che, occupandosi dell'inventario del cahier 73, ci ha fornito il suo prezioso aiuto.

che coinvolge probabilmente il narratore e le sue riflessioni sulla musica di Wagner:

Se rappeler que je n'ai mis ni les fées familières, ni la composition astrale, ni la phrase la plus jolie créature que j'aie connue, ni bien d'autres choses toutes dans les petits cahiers de bonshommes et que je mettrai là, peut-être au pianola, peut-être à la soirée finale.

Infine, al f°13v°, un passaggio eliminato con due righe trasversali fa riferimento alle

phrases si neuves, si pleines, si efficaces que j'avais essayées au pianola tout à l'heure

Proust ha dunque introdotto la pianola molto prima del personaggio di Albertine e la collega alle sue riflessioni su Wagner e sull'arte. In seguito deciderà di farne lo strumento emblematico ed esclusivo di Albertine per i motivi che analizzeremo più avanti.

Vorremmo però, prima di procedere con la nostra analisi, fornire qualche indicazione tecnica e storica su questo strumento ormai scomparso.

La pianola

La pianola è di gran moda all'inizio del XX secolo, è un elemento di distinzione mondana. Si tratta di un pianoforte speciale che permette di riprodurre automaticamente dei brani musicali registrati su rulli di carta perforati. Nata alla fine del XIX secolo, la pianola conosce il periodo di massima diffusione nei primi anni '20; viene poi soppiantata dalla sempre più grande popolarità della radio e del grammofo. I primi modelli risalgono al 1890 e sono estremamente rudimentali: i «piano players» (pianisti automatici) sono costituiti da un mobile contenente gli automatismi e da «dita» meccaniche da appoggiare sulla tastiera di un qualsiasi pianoforte. Il movimento del rullo è

prodotto da pedali. Esemplari più perfezionati permettono di modificare il tempo e la dinamica dei brani. Nei primi anni del '900 il meccanismo della pianola è incorporato al mobile del pianoforte che diventa così un «player piano» cioè un pianoforte automatico. I modelli diventano sempre più sofisticati, i pedali sono sostituiti dall'elettricità, le tecniche di perforazione permettono di includere nei rulli dettagli e sfumature sempre maggiori, fino ad arrivare agli splendidi pianoforti a coda automatici *Duo Art* e *Ampico*, prodotti rispettivamente dalla Aeolian Co. e dalla American Piano Co. Molti pianisti e compositori famosi registrano rulli di pianola, come Rachmaninoff, Gershwin, Joplin, Paderewski, Cortot, Schnabel, Busoni, Saint-Saëns, ecc. Bisogna comunque precisare che le pianole più diffuse non permettevano altro che una riproduzione meccanica del brano registrato¹⁸ ma per l'epoca era già un grande successo tecnologico.

Albertine alla pianola

Probabilmente Proust è affascinato dal rullo che, girando su se stesso, provoca un movimento di avvolgimento/svolgimento di un nastro di carta. Negli avantesti lo stesso movimento rotatorio

¹⁸ Il rumore di funzionamento di una pianola è spesso notevole. Sapendo che Albertine alla pianola è l'equivalente di Agostinelli in automobile o in aeroplano, è interessante riportare questo passaggio, tratto dalla *Prisonnière*: «[...] fallait-il de ces appareils vraiment matériels pour explorer l'infini [...] si haut qu'on plane on est un peu empêché de goûter le silence des espaces par le puissant ronflement du moteur! Je ne sais pourquoi le cours de mes rêveries [...] se détournait sur ceux qui [...] ont été à notre époque les meilleurs exécutants.» (260). Il narratore è seduto al pianoforte e paragona la musica di Wagner al potente ronzio dell'aeroplano. Per esplorare l'infinito bisogna avere un meccanismo che ci possa far oltrepassare le frontiere del tempo e dello spazio. Il rullo di pianola trasforma la propria dimensionalità spaziale in tempo, in particolare ricreando l'esecuzione di un grande pianista. Georges Matoré e Irène Mecz (in *Musique et structure romanesque dans 'À la recherche du temps perdu'* – Paris, Klincksieck 1972) mettono in evidenza l'importanza del rumore: «Dans le monde proustien, les bruits les plus mécaniques ne sont ni des accidents, ni l'accompagnement sonore d'une anecdote ou d'une scène pittoresque: ils jouent le rôle d'un signal qui déclenche immédiatement des sentiments, des réflexions ou des souvenirs [...]» (25).

figura in diversi elementi che non sempre ritroviamo nella versione definitiva. Nel cahier 58 del 1910 c'è una girouette: «La lumière du soleil dorant la girouette [...] j'avais revu Venise.» (f°20r°); in *Le côté de Guermantes I* riappare: «[...] la girouette tournait à tous les vents.» (166). Nel cahier 57 del 1911 c'è un altro tentativo di dar forma a questo tipo di movimento:

Comme une corde unique ayant peu de jeu et s'enroulant autour d'un treuil revient à intervalles étroits toucher à des hauteurs différentes, les points divers du treuil autour duquel elle manœuvre, il semble que la vie ait des rouages assez peu nombreux d'être toujours les mêmes pour que quiconque a [un] peu vécu, nous les ayons à diverses reprises retrouvé (sic) sur une petite hauteur de durée prenant contact avec nous d'une façon différente. (f°61v°)¹⁹.

Nello stesso cahier il romanzo *François le Champi* è oggetto del seguente paragone:

J'ouvris la première page; je relus la première phrase, elle portait encore enroulée autour d'elle comme une écharpe céleste la sonorité de la voix bénie qui les lui lut. (f°6r°).

In *Le côté de Guermantes I* riappare la sciarpa: «[...] comme le pas d'une danseuse qui tour à tour s'élève sur sa pointe et tourne autour d'une écharpe.» (105). Nel cahier 57 sono presenti altri meccanismi: «[...] le petit jeu du rappel élastique dont la tête et la queue comprimant les anneaux peuvent tenir l'un à côté de l'autre entre deux doigts, mais, qui si on lui rend sa longueur mesure des mètres [...]» (f°74r°). Un'aggiunta alla pagina successiva trasforma «le petit jeu du rappel élastique» in «petit jeu du serpent mécanique» (f°75mr°). Nella *Prisonnière*, infine, c'è «une machine qui, empêchée de changer de place, tourne sur elle-même» (117), in *Le côté de Guermantes I* «une toupie prismatique» (71).

Il rullo di pianola soppianta i precedenti tentativi grazie alla sua forte potenzialità evocativa: la musica, che vive nel dominio

¹⁹ In *Le Temps retrouvé* treuil diventa seau («[qui] vient toucher la corde») (378).

della temporalità, è trasformata in spazio²⁰. Questo nastro avvolto su se stesso è simbolo dell'oggetto che racchiude e tiene prigioniera l'essenza; grazie alla pianola il rullo si svolge, lo spazio si ritrasforma in tempo e, in particolare, si ricrea un'esecuzione musicale, una porzione di passato.

La pianola è introdotta a partire dal 1915, non come elemento di una similitudine ma all'interno della narrazione. L'intuizione proustiana si rivela estremamente funzionale in quanto permette di stratificare su un unico elemento una vasta pluralità di significati.

la narrazione

Dal punto di vista narrativo, la pianola annuncia la scomparsa imminente di Albertine, mettendo in relazione le sue prime apparizioni in bicicletta a Balbec, con le 'esecuzioni' musicali. L'azione di 'pedalare' contrassegna l'inizio e la fine della presenza di Albertine a fianco del narratore. L'automatismo del suo meccanismo, rendendo superflua, intercambiabile od anche eliminabile la persona che la aziona, indica il distacco nei confronti della ragazza che, da prigioniera, perde il fascino che l'aveva resa tanto preziosa:

D'Albertine [...] je n'avais plus rien à apprendre (*La Prisonnière* 119); [...] je l'avais vue comme un oiseau mystérieux [...]. Une fois captif chez moi, l'oiseau [...] avait perdu toutes ses couleurs [...] (*ibid.* 271).

²⁰ Nel *Parsifal* di Wagner (a cura di Guido Manacorda, Firenze, Sansoni Editore 1982), il sentiero che conduce al Graal ha proprio questa caratteristica: trasforma il tempo in spazio; in questo cammino sarà sufficiente il solo scorrere del tempo per avvicinarsi alla sacra reliquia. Parsifal, pur restando fermo, si sente avanzare lungo il sentiero. Gurnemanz gliene spiega la ragione: «Du siehst, mein Sohn, / zum Raum wird hier die Zeit» (Tu vedi, figlio mio, / spazio qui diventa il tempo). Anche in questo caso, dunque, il percorso verso la meta di una ricerca spirituale è simboleggiato da una reversibilità tra spazio e tempo. Il significato del Graal non sarà subito compreso da Parsifal che ne avrà la rivelazione solo dopo aver rifiutato l'amore di Kundry. Anche Marcel non arriva all'essenza dell'arte attraverso la pianola ma solo dopo essersi separato da Albertine.

Albertine scolora, ingrigisce, così come i rulli riproducono un'esecuzione priva di anima e i cui colori musicali perdono gran parte delle loro sfumature. Anche se «elle était devenue extrêmement intelligente» (*ibid.* 157), diventa un peso che impedisce a Marcel di realizzare il tanto desiderato viaggio a Venezia ed è fonte di sofferenza, a causa del suo comportamento ambiguo. La vita in comune con Albertine diventa insopportabile: «[...] ces habitudes étaient devenues machinales [...]» (*ibid.* 174).

La notte:

Albertine continuait de dormir [...] comme une montre qui ne s'arrête pas [...]. Seul son souffle était modifié par chacun de mes attouchements comme si elle eût été un instrument [...] (*ibid.* 208).

Il narratore cerca di forgiarla, di far corrispondere l'Albertine reale con quella ideale, vuole che essa diventi uno strumento dal quale far uscire le melodie desiderate, arriva fino a credere che essa possa rappresentare la sua opera d'arte, sostitutiva al lavoro letterario sempre rimandato:

[...] elle a subi profondément mon influence [...] elle est mon œuvre [...] (*ibid.* 224).

A poco a poco egli comprende il suo errore di valutazione; vedendola di nuovo addormentata si rende conto che Albertine non può essere una sua creazione:

[...] ses draps roulés comme un suaire autour de son corps avaient pris [...] une rigidité de pierre [...] ce corps tordu, cette figure allégorique de quoi? de ma mort? de mon œuvre? (*ibid.* 469).

È interessante notare come, in tutte queste immagini, Albertine sembri acquisire caratteristiche proprie della pianola: la ragazza conduce una vita ripetitiva, scandita dalle abitudini, dall'inerzia; le lenzuola *roulés* attorno al suo corpo fanno certamente di Albertine una figura simbolica, la sua essenza è prigioniera, iniconoscibile come il brano musicale «avvolto» nel rullo; il ritmo della respirazione è modificato dagli *attouchements* del narratore come il ritmo di un rullo può essere variato agendo sulle *touches* della pianola.

Nel cahier 57 era presente

[...] une jeune fille de province qui dénature les œuvres qu'elle joue parce que personne ne lui a indiqué le mouvement où il faut les prendre [...] (f°36r°).

Una volta introdotta la pianola questa immagine risulta superflua o, almeno, superata; le esecuzioni automatiche permettono infatti di variare solamente il tempo e la dinamica e, in genere, i rulli davano precise indicazioni agogiche. Albertine non è quindi un'interprete ma aziona un meccanismo pedalando, modifica alcuni parametri attraverso tasti di controllo, seguendo le istruzioni stampate sui rulli. Il narratore si rende conto che:

Albertine n'était nullement pour moi une œuvre d'art (*ibid.* 494), [...] n'était pas même pour moi [...] la merveilleuse captive dont j'avais cru enrichir ma demeure [...] elle était plutôt comme une grande déesse du Temps (*ibid.* 497), [...] une femme dans laquelle je ne pouvais plus rien trouver de nouveau. (*ibid.* 503).

Così come, dopo qualche ascolto, il narratore incaricava Françoise di andare a cambiare i rulli vecchi con altri contenenti nuovi brani, egli vorrebbe poter sostituire Albertine che ormai non ha più nulla di nuovo da offrirgli.

Alla luce di quanto sopra è evidente che, nella versione finale, sia Albertine, «dea del Tempo»²¹, a suonare la pianola mentre Marcel ed altri personaggi si dedicano a veri strumenti musicali; le modifiche che Proust apporta ai manoscritti per creare questo legame esclusivo tra la ragazza e la pianola trovano quindi una giustificazione. Imprigionare il tempo, tenendo prigioniera Albertine, ha la conseguenza di immergere il narratore in una vita ripetitiva, abitudinaria, in cui non è più possibile scorgere l'essenza delle cose. La pianola è simbolo dell'arte irrigidita dall'abitudine, i brani musicali sono prigionieri del supporto cartaceo

²¹ Il mantello Fortuny indossato da Albertine (ispirato al quadro del Carpaccio *Miracolo a Rialto*) presenta, sopra una sirena bifida ricamata sul cappuccio, un cartiglio con la scritta CON TEMPO (cfr. A. Beretta Anguissola nella nota 4, pag. 1071, vol. III, 1987 dell'edizione Mondadori «I Meridiani» di *Alla ricerca del tempo perduto*).

su cui sono codificati. Ciò è valido anche per l'ambiente mondano dove le persone si comportano come manichini costretti a recitare sempre lo stesso ruolo. Marcel è ormai conscio, in questa fase del suo *apprentissage*, che l'arte è incompatibile con l'amore e con la mondanità.

l'estetica

L'episodio della pianola si offre anche ad una lettura più approfondita, mettendo in luce alcuni aspetti dell'estetica proustiana. Il narratore, ascoltando ripetutamente i brani incisi sui rulli, cerca di cogliere l'essenza della musica, affiancando questo sforzo a quello di far luce sulla personalità di Albertine. Il contrasto che ne risulta è molto forte: la fissità delle esecuzioni successive è parallela all'immagine in continuo movimento di Albertine, essere camaleontico la cui «rotation du visage» (*La Prisonnière* 493) crea un effetto mimetico con la rotazione del rullo. La ragazza rimarrà un enigma così come la musica non svelerà altro che la sua struttura superficiale:

[...] à la troisième ou quatrième exécution [...] toutes les parties [étaient] étendues et immobilisées sur un plan uniforme. (*ibid.* 482).

Queste esecuzioni successive alla pianola²² sono il corrispettivo di una scena analoga, presente in *Du côté de chez Swann*:

Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. (247).

²² È interessante notare come, in un romanzo basato sulla ripetizione, sulla riapparizione, Proust riesca ad inserire, attraverso la pianola, la materializzazione di questa tecnica compositiva.

I biancospini acquisiscono caratteristiche musicali, evocano nel narratore uno strano sentimento di gioia ma di cui non riesce a identificare l'origine, l'essenza. Non serve a nulla prolungare l'osservazione dei fiori o ripetere l'ascolto dei brani musicali, il loro significato ultimo è nascosto ed è refrattario ad un approccio esclusivamente razionale. Marcel commette l'errore di cercare di razionalizzare qualcosa di spirituale, cerca nell'oggetto la risposta che, in realtà, è dentro di sé. L'idolatria di Swann, così come quella di Ruskin, sono un vicolo cieco.

Nel cahier 57, una nota al *Temps retrouvé* (f°25mr^o) affrontava già questo problema:

Mettre q.q. part capitalissime ce que je mets ici faute de place. Les plaisirs que l'amour, que la peinture, que la musique m'avaient donné (sic) ne sont pas des plaisirs absolument sans valeur. Mais la plupart des gens doués* s'attachent seulement à l'objet de ce plaisir. Après avoir bien adoré et étudié un musicien, ils passent à un autre. Or ce qu'il y a de plus intéressant dans notre plaisir ce n'est pas l'objet lui-même, mais l'organe à qui cet objet fait éprouver ce plaisir, et ce n'est que dans l'organe qu'on peut saisir la nature du plaisir, il faut s'étudier soi-même.

Dopo la *séance de pianola* il narratore ha una conversazione con Albertine a proposito dell'arte. Si prospettano due ipotesi: arte come realtà spirituale superiore alla vita e arte come risultato del lavoro intellettuale dell'artista e, in quanto tale, non superiore alla vita e inanalizzabile poiché priva di significato. Solo al termine di quel lungo percorso che è la *Recherche*, Marcel avrà una risposta. La *séance de pianola* rappresenta una prima presa di coscienza che eviterà al narratore di commettere gli stessi errori di Swann, il quale, avendo cercato l'essenza dell'arte nell'aspetto esteriore della sua manifestazione materiale, non era riuscito a far luce nella propria verità interiore. Una nota del cahier 57 è dedicata all'impersonalità delle idee:

Les idées qu'ils [Vinteuil, Bergotte, Elstir] avaient mises à jour étaient indépendantes de la chrysalide d'où elles s'étaient échappées [...] (f°28v^o).

Il superamento dell'idolatria è quindi un momento fondamentale della costruzione proustiana.

La scena di Albertine alla pianola permette di tenere separati i mondi dell'amore e dell'arte, entrambi oggetto di riflessione da parte del narratore, cosa che un'esecuzione diretta al pianoforte non avrebbe permesso, introducendo, in tal caso, un terzo elemento, l'interpretazione²³, cioè un legame troppo forte tra Albertine e la musica. Con la pianola la ragazza non ha accesso al mondo dell'arte, né il narratore, attraverso di lei, potrà accedervi. Albertine rimane fino alla fine sterile dal punto di vista artistico, capace solo di imitare o di fingere il gesto creativo²⁴.

La pianola permette di affrontare un altro tema legato all'estetica proustiana: l'arte come traduzione. Edward Bizub ne tratta in maniera molto esauriente²⁵ ed evidenzia la grande importanza data da Proust alla traduzione che egli stesso aveva praticata occupandosi di Ruskin. La concezione dell'arte come traduzione sembra essere alla base della poetica proustiana:

Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur (*Le temps retrouvé* 283); [...] nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art [...] nous ne la faisons pas à notre gré, mais [...] préexistant à nous, nous devons [...] la découvrir. (*ibid.* 272).

L'artista deve tradurre il proprio libro interiore senza aggiungere nulla al messaggio divino che gli è dettato. La pianola permette questa fedeltà di traduzione: i rulli suoneranno sempre allo stesso modo, ricreando l'esecuzione matrice, l'attimo della creazione. Quindi Marcel, attraverso la pianola, ha l'intuizione che l'arte esiste in sé, non deve essere creata ma tradotta; il vero artista è un mezzo trasparente con cui l'arte si manifesta senza distorsioni. Nel *cahier* 58, nella sezione dedicata all'*Adoration Perpétuelle*, Proust si esprime in questi termini:

²³ L'interpretazione musicale è la fase conclusiva del processo creativo.

²⁴ Con la pianola Albertine finge di suonare, così come, dipingendo, imitava Elstir: «Albertine [...] peignait devant l'église [...] imitant Elstir [...]» (*Sodome et Gomorrhe II* 184).

²⁵ *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, À la Baconnière 1991.

Cette essence de la vie dégagée, ressentie, il ne fallait pas la réenfourer sous les mensonges, les obscurités de l'action, il fallait l'amener en pleine lumière, la fixer dans un équivalent qui ne fût ni le langage de l'habitude, ni celui de la passion, où chaque mot serait déterminé par elle, [...] par les à-coups de l'humeur de l'individu physique qui ne peut s'oublier lui même [...] au lieu de ne plus être qu'une matière poreuse, ductile [...] pour être sûr de ne pas l'altérer, de n'y rien ajouter. (f°22r°).

In questo caso la pianola assume una valenza positiva che è, comunque, controbilanciata in negativo da un ulteriore simbolismo: il rullo, permettendo di ricreare una porzione di passato nel presente, è l'equivalente della memoria:

[...] la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier [...] supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise. (cahier 57 *Le bal de têtes*, f°74r° e *Le temps retrouvé* 444).

La differenza tra memoria meccanica e memoria involontaria (o, in termini bergsoniani, tra memoria abitudine e memoria spirituale) si chiarifica proprio grazie alla pianola. Riascoltare uno stesso brano, nella fissità della sua codificazione, non basta a ritrovare l'attimo della creazione così come ricordare episodi della propria infanzia non significa affatto sottrarli al passato. Solo la memoria involontaria, attraverso una sensazione comune a due momenti distanti tra loro, permette di annullare la dimensione temporale e di rivivere il passato.

la filosofia

Il potenziale simbolico della pianola non si limita solamente alla struttura narrativa e alla concezione proustiana dell'arte. Il rullo evoca, infatti, la concezione bergsoniana dell'io, considerato come un rotolo che si avvolge, gonfiandosi del passato:

[...] il s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse, [...] il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui même²⁶.

²⁶ Da *L'Évolution Créatrice* citato in *Bergson et Proust* di Floris Delattre in *Les Études bergsoniennes* vol. 1, Paris, Albin Michel 1948.

L'io bergsoniano evolve con continuità attraverso un tempo che, a sua volta, avanza in maniera costante. Proust è in totale disaccordo con Bergson: l'io proustiano è formato da una serie parallela di io differenti che nascono e muoiono incessantemente. Ecco come ne parla in *La Fugitive*:

Notre moi est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne. Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes. (190-191); [...] chacun de nous n'est pas un mais contient de nombreuses personnes. (173).

La pianola suscita un altro aspetto della filosofia di Bergson. In *Essai sur les données immédiates de la conscience*²⁷ la riflessione sulla successione degli stati di coscienza comporta la seguente argomentazione:

nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue [...]; si l'on établit un ordre dans le successif c'est que la succession devient simultanée et se projette dans l'espace. (75-76).

Il rullo di pianola ha proprio il ruolo di trasformare la durata in spazio, la successione in simultaneità.

Marcel, al momento della séance de pianola, è ad un momento chiave del suo percorso alla ricerca della verità. Non solo è disilluso in campo affettivo, ma arriva a mettere in dubbio il valore dell'arte e la sua stessa vocazione. Si trova di fronte alle conseguenze degli errori che ha commesso, fase di grande pessimismo aggravata dalla fuga e dalla morte di Albertine. Da questo momento Marcel non cercherà più l'arte altrui, smetterà di idolatrare i vari Bergotte, Elstir e Vinteuil, ma resterà in attesa di poter udire la propria voce interiore. Anche in campo filosofico Bergson non gli è più sufficiente e dovrà essere sostituito dalla ricerca personale.

²⁷ Paris, PUF 1976.

In sintesi, la pianola permette di catalizzare attorno a sé tutta una serie di significati che coinvolgono i vari aspetti del romanzo: la narrazione, la concezione estetica e filosofica; è, come abbiamo visto, il felice punto di arrivo della ricerca di un simbolo che permettesse di racchiudere questi diversi livelli di lettura.

La pianola si aggiunge quindi agli altri oggetti ermeneutici presenti nella *Recherche*, tra i quali ricordiamo, per citarne solo alcuni, la lanterna magica, i campanili di Martinville, gli alberi di Hudimesnil, i biancospini, il mantello Fortuny. Allo stesso modo degli episodi di memoria involontaria che rievocano momenti appartenenti ad un passato ormai dimenticato, questi oggetti suscitano sensazioni 'irrisolte', riflessioni sul senso della vita e sull'essenza ultima delle cose. La pianola, a questo stadio del romanzo, permette al narratore di sganciarsi dagli errori del passato e di rimettere in discussione la sua concezione dell'arte e la sua vocazione.