I Classici Universale Economica Feltrinelli

# GEORGE SAND
# François le Champi

Traduzione e cura di Cinzia Bigliosi

I Classici Universale Economica Feltrinelli

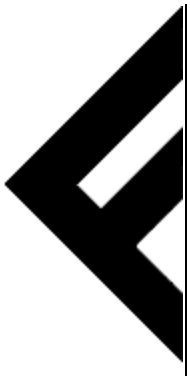
# GEORGE SAND
# François le Champi

Traduzione e cura di Cinzia Bigliosi

I Classici Universale Economica Feltrinelli

# GEORGE SAND
# François le Champi

Traduzione e cura di Cinzia Bigliosi



George Sand

# FRANÇOIS LE CHAMPI

Feltrinelli

Traduzione e cura di
Cinzia Bigliosi

© Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano
Prima edizione nella collana “Universale Economica I Classici” novembre 2010

ISBN edizione cartacea: 9788807822223

**Cinzia Bigliosi** insegna Storia della critica presso la facoltà di Design e Arti dell'università IUAV di Venezia. Collabora con diverse riviste lavorando intorno alle opere di Baudelaire, Proust, Colette e Irène Némirovsky. Ha curato *Una vita di Colette. I segreti della carne* di Judith Thurman (Feltrinelli 2001), di Charles Baudelaire, *Saggi critici* (Pendragon 2004) e *Il vulcano malato. Lettere di Charles Baudelaire 1832-1866* (Fazi 2007, premio "Lionello Fiumi" per la miglior traduzione dal francese). Per i Classici ha curato anche *Le relazioni pericolose* di Laclos (2007) e *Cyrano de Bergerac* di Rostand (2009).

# François le Champi

# *“Quello straordinario* François le Champi*”: dal trovatello all’ultimo gigolò* di Cinzia Bigliosi

Ciò che generalmente resta oggi nell’immaginario dell’opera e della singolare personalità di George Sand è la consunta immagine caricaturale di un donnone non troppo bello vestito di abiti maschili, alquanto indecorosi per l’epoca, e un sigaro in bocca. Famosa per gli amori straordinari che la videro accompagnarsi, tra gli altri, a Mérimée, Musset e Chopin.

George Sand visse un’esistenza eccezionalmente moderna, segnata, soprattutto ai suoi esordi, più dalla necessità materiale che dalla volontà di porsi in rilievo assumendo pose affettatamente scandalose: indossò i pantaloni per risparmiare in lavanderia, non fumò mai il sigaro, ma solamente “piccole sigarette tipo Maryland”. Diciassettenne, confidava a un’amica: “Da molto tempo guardo al matrimonio come a un legame molto pesante e alla perdita della libertà come alla più grande stupidaggine che si possa fare”. Più tardi si sposò, poi ci ripensò e, a ventisette anni, lasciò il marito (“Intrappolata in uno stupido matrimonio,” scrive Simone de Beauvoir, “ebbe l’audacia di partire per Parigi per rifarsi una vita e sopperire da sola ai propri bisogni”) e allevò autonomamente due figli guadagnandosi da vivere con la scrittura e la gestione economica delle sue proprietà.

Si mosse tra amori passionali e profonde amicizie, come documentano le numerose lettere scambiate, per esempio, con Gustave Flaubert (che scriverà: “Ho pianto come un

vitello alla sepoltura della povera mamma Sand”), Balzac e Dumas figlio (che la chiamava anche lui *Maman*; un ciuffo dei suoi indomiti capelli corvini copre la testolina di una marionetta nel teatrino per i bambini della casa di Nohant che fu interamente progettato e costruito dalla stessa scrittrice). George Sand si spese tra la consegna di un nuovo romanzo e il lancio di una rivista letteraria, tra una corsa a cavallo dal fattore e cene alle quali, di fronte a un Turgenev da poco arrivato e unitosi alla compagnia, uno degli argomenti preferiti pare essere stata la coprofilia – almeno a quanto ricordato nel *Diario* dei fratelli Goncourt che citano le parole di Théophile Gautier a proposito delle riunioni in casa Sand (“Sì, la merda e i peti fanno da sfondo alla gaiezza. Marchal[1] riscuote molto successo con i suoi venti”) –, senza trascurare la sovrintendenza della cucina e la preparazione di succulente e benefiche marmellate di prugne che nulla poterono però contro il destino, che le avrebbe riservato in sorte l’atroce morte per occlusione intestinale.[2]

A ventinove anni pubblicò *Lélia* (1833), romanzo che, se da un lato avrebbe scandalizzato l’opinione pubblica per la frigida insoddisfazione dell’eroina, dall’altro avrebbe spinto un prudentemente ammirato Balzac ad ammiccare, in *La musa del dipartimento* (1837), al talento e al genio della “compagna George Sand”, attribuendole una sorta di statuto virile. È vero, però, che lei non si riconobbe mai come donna forte né tantomeno superiore: “Non mi sono mai accorta della mia superiorità in nessun modo,” scriveva all’amico Alexandre Dumas, lei che, al contrario, si sentiva “bambina in tanti aspetti”. Il 5 luglio 1868 scrisse: “Oggi compio sessantaquattro primavere. Non ho ancora avvertito il peso degli anni. Cammino tanto, lavoro tanto, dormo altrettanto. La mia vista è affaticata [...]. Si perde tanto tempo e si sperpera tanta vita a vent’anni! I nostri giorni d’inverno valgono doppio, ecco la nostra ricompensa”.[3]

L’inalterabile giovinezza d’animo, spesso ostentata fino all’eccesso,[4] fu il paradossale contraltare a quell’istinto materno che caratterizzò anche i rapporti amorosi della scrittrice. La sua innata vocazione alla tutela, all’assistenza premurosa e avvolgente degli uomini che amava, costituiva il nucleo affettivo dei suoi sentimenti che si esprimevano a volte del tutto involontariamente (“Ti sei creduta la mia amante, non eri che mia madre, abbiamo commesso un incesto,” le scrisse Musset. “Hai ragione,” fu la risposta laconica, “il nostro abbraccio era un incesto, ma noi non lo sapevamo”), altre volte più consapevolmente (“Ho tre figli da accudire e Chopin non è quello di cui mi occupi di meno, nonostante la sua salute migliori ogni giorno”). L’amore, inteso anche nell’accezione più profondamente fisica, guidò l’intera esistenza di George Sand (“Non sono mai rimasta per più di tre giorni senza amare”). Rivendicando un inalienabile diritto al piacere e alla libertà, a settantadue anni suonati la scrittrice poteva rivolgersi a Charles Marchal, l’amante di allora, quel “gros bébé” più giovane di due anni del figlio Maurice, con ridondanti appellativi che sfumavano solo cromaticamente (“mio coniglietto rosa”, “mio coniglietto blu”, “mio coniglietto verde”).

Anticipando quello che sarebbe stato il rapporto simbiotico con un mondo naturale dai tratti spesso materni che, nella cultura francese del Novecento, avrebbe trovato la sua massima cifra letteraria nei testi dedicati da Colette alla madre Sido, “la donna più donna” George Sand, come ebbe a definirla Musset, viveva la propria femminilità in un’immersione panteista nel mondo vegetale, *sentendolo* nella sua più intima pulsazione vitale (“Chi vi dice che la pianta recisa o spezzata non soffra? […] Io sono della natura dell’erba dei prati; acqua e sole, ecco cosa mi serve”). In uno dei giochi epistolari con cui si intratteneva con Flaubert e in cui quest’ultimo sognava quelle “vite anteriori” che la fantasia gli suggeriva (“Sono stato pirata, monaco, saltimbanco e vetturino, forse anche imperatore

d’Oriente?”), George Sand rispondeva: “Io credo di essere stata vegetale o pietra”.

Estranea all’immagine virile dello scrittore creatore e demiurgo, George Sand pose se stessa e la propria arte sotto il segno di un’instancabile *natura mater* fecondata dall’amore come strumento privilegiato di conoscenza e di comprensione del mondo e dell’Altro – atteggiamento che non le fece velo neppure in politica dove la scrittrice si riconobbe in posizioni forti, senza perdere lo sfrontato coraggio di contraddirsi. Colei che aveva salutato con entusiasmo le barricate rivoluzionarie del 1830 e del 1848 e che, nel giugno 1851, scriveva fieramente: “Sono comunista come si era cristiani nel 50 della nostra era. Per me è l’ideale delle società in progresso, la religione che vivrà tra qualche secolo”, il 29 maggio 1871 si oppone violentemente agli eccessi della Comune: “Perché voler bruciare Parigi, annientare la sua popolazione? È una follia furiosa, odiosa che, se fosse possibile, ucciderebbe finanche la pietà che si deve ai vinti”. Ed è con un tono afflitto e deluso che il 14 settembre 1871 scrive a Flaubert: “Eh, dunque, vuoi che smetta di voler bene? Vuoi che dica che mi sono sbagliata tutta la vita, che l’umanità è disprezzabile, odiosa, che lo è sempre stata, e anche che lo sarà sempre? E tu mi rimproveri il mio dolore come una debolezza, come il puerile rimpianto di un’illusione perduta? Tu sostieni che il popolo è sempre stato feroce, il prete sempre ipocrita, il borghese sempre vile, il soldato sempre brigante, il contadino sempre stupido? [...] Come vuoi che faccia a isolarmi dai miei simili, dai miei compatrioti, dalla mia razza, dalla mia grande famiglia in seno alla quale la mia famiglia privata non è che una spiga nel campo terrestre? No, no, non ci si isola, non si rompono i legami di sangue, non si maledice, non si disprezza la propria specie. L’umanità non è una vana parola. La nostra vita è fatta di amore, e non amare più è non vivere più”. Se, al pari di ciò che esiste in natura, anche la società è un

organismo – simile a una pianta di cui l'essere umano non è che il frammento di un tutto –, allora, laddove il sapere maschile discrimina razionalizzando, quello femminile si sporge verso l'Altro inglobandolo in un moto amoroso che non teme l'incoerenza.

Ma una tale visione è sempre esposta al rischio di cadere nel sentimentalismo e nelle sue mistificazioni e di non essere altro che un vagheggiamento elegiaco estraneo all'agire e privo di efficacia. Chi, come Charles Baudelaire, non poteva in alcun modo riconoscersi nei grandi miti progressivi del proprio tempo, riversò sulla scrittrice tutto il suo rancore: "Che certuni abbiano potuto incapricciarsi di quella latrina è la prova esatta dello scadimento degli uomini di questo secolo". Disgustato dagli errori d'ortografia della "bestiona" – che, scrivendo "de suite" invece di "tout de suite" gli ricordava forse troppo da vicino la madre (nelle lettere indirizzate a quest'ultima il poeta non perdeva occasione di rimproverarla esortandola a scrivere correttamente il proprio nome) –, Baudelaire non poteva tollerarne le idee socialiste, che a vario titolo egli aborriva, e il fatto che la scrittrice appartenesse alla cerchia di quelle "canaglie di elegiaci" la cui tipica modalità di espressione era il famoso "*style coulant* caro ai borghesi". Egli era fra quelli che, insieme a Gautier, che pure aveva un buon rapporto con George Sand, non potevano non rimproverarle "ciò che si ammira nel 'forzato' della *Comédie Humaine*",[5] ossia un'incontenibile grafomania. Gautier diceva: "La copiosità è una funzione della signora Sand", la quale poteva finire un romanzo all'una di notte e poco dopo metter mano all'incipit di quello successivo.

Charles Baudelaire non fu il solo a manifestare la propria indignazione per la "teologa del sentimento", in buona compagnia con Nietzsche ("Quella terribile vacca da scrivere"), Jules Renard ("La vacca bretone della letteratura"), Zola, Barbey d'Aurevilly e Simone de

Beauvoir che, pur ammirata per la volontà d'indipendenza e il coraggio dell'autrice di *François le Champi*, restava scandalizzata "da quella maschera virtuosa che si era messa sul volto. Avere degli amanti, tradirli, mentir loro, perché no? Ma allora non bisogna proclamare il proprio amore per la verità, gridare alla calunnia e darsi arie da santa. [...] Ciò che le perdono di meno è la falsificazione sistematica del linguaggio interiore che trasfigura tutti i suoi comportamenti in esempi edificanti".[6]

## François le Champi[7]

> Lui desiderava amarvi come sua madre,
> ma siete voi che non l'amavate come un figlio.
> G. SAND, *La valle delle fate*

Un'eco assordante di quel "linguaggio [...] che trasfigura" alcuni dei comportamenti personali che George Sand mutò in "esempi edificanti" a cui si riferisce Simone de Beauvoir risuona nel romanzo *François le Champi*, dove la relazione tra François, dapprima bambino, poi giovane uomo (prima figliastro, poi promesso sposo) e Madeleine, madre di famiglia, rimasta poi vedova, trova diversi esempi nella biografia di George Sand, che, come si sa, ebbe vari legami con uomini più giovani di lei, spesso fragili e bisognosi di accudimento amorevole.

Il romanzo – pubblicato a puntate sul "Journal de Débats" – uscì nel 1848 in Belgio e nel 1850 in Francia per i tipi di Cadot.

*François le Champi* appartiene al ciclo dei cosiddetti "romanzi campestri" e narra la storia di François, un bambino di sei anni circa che, prima di essere casualmente trovato dalla mugnaia Madeleine Blanchet accanto a una fontana di campagna, è stato allevato in un orfanotrofio e poi affidato a una donna molto povera. Colpita e commossa

dall’ingenua gentilezza del bambino, Madeleine decide di aiutare François in segreto, osteggiata dall’avaro marito e dall’avida suocera. Una volta divenuto adolescente, il trovatello lavora regolarmente come garzone presso il mugnaio che un giorno, disgraziatamente aizzato dalla perfida amante che aveva cercato inutilmente di molestare il ragazzino, lo caccerà dal mulino e dalla cara Madeleine. Nel gran finale, François tornerà ormai adulto a salvare le sorti della mugnaia, nel frattempo rimasta provvidenzialmente vedova, ammalata e sola con un figlio a carico.

La trasformazione, degna di un brutto anatroccolo come si deve, vede il trovatello, prima descritto come un moccioso tonto ed emotivo, crescere e trasformarsi in un uomo vero, abile negli affari, saggio e accorto, un giovane bello che può chiedere in sposa Madeleine, compiendo così la completa mutazione da figlio acquisito a capofamiglia.

Tale metamorfosi ricorda le dinamiche del “piccolo romanzo familiare” spesso descritto nelle fiabe dei fratelli Grimm, in cui però il tema dell’incesto non viene mai esplicitato.[8] Al contrario, l’insieme dei passaggi che illustrano l’evoluzione emotiva del piccolo eroe richiama quelli tipici di “un vero *Bildungsroman*”,[9] dove anche l’amore che si consuma tra il trovatello e l’affettuosa Madeleine si emenda dei suoi tratti trasgressivi e trova piena legittimazione all’interno di una tranquillizzante “normalità”, in un quadro sociale chiuso, fondato sul matrimonio campestre e santificato dalle preghiere intorno al fuoco, dalla sobria severità dei comportamenti e dal lavoro duro nei campi. È una palese celebrazione dell’idillio, del “vaso chiuso” cui esso forzatamente riduce l’esistenza; ma un vero progresso non c’è.

Anche l’evoluzione narrativa è solo apparente. L’andamento generale del romanzo delinea, nelle sue maglie larghe, un insieme di rapporti assai semplificati. Definito in modo grossolano e manicheo, lo spazio della

narrazione disegna i profili dei caratteri sulla base di una ripartizione binaria dei personaggi. In modo univoco e schematico essi vengono assegnati alle schiere contrapposte dei cattivi e dei buoni: ai primi è destinata la sventura o la morte, ai secondi è riservato un matrimonio che santifica l'incesto e li avvia sulla strada di una vita felice.

Il mondo all'interno del quale si muovono i personaggi di *François le Champi* è protetto ed ermeticamente chiuso. Lo stesso François appartiene a quella "gioventù senza desiderio" descritta da Franco Moretti[10] e se, nei suoi estenuanti mutismi, il trovatello esterna un benché pallido desiderio, questo non porta che ad aderire completamente alla stessa etica di Madeleine dalla quale egli in fondo dipende, come un bambino dalla madre. L'allontanamento di François da casa, voluto dal mugnaio, pone le basi della sua maturazione anagrafica e lo avvia a una miracolosa trasformazione sociale. E impiegandosi poi nelle stesse funzioni di garzone – già coperte nella proprietà della mugnaia – presso una famiglia di contadini (doppione perfetto della domesticità proposta da Madeleine, salvo che qui il nucleo familiare è composto da un padre e da una figlia), egli resterebbe confinato nel suo rango di trovatello, se non fosse per l'intervento alquanto opportuno di un "benefattore occulto". In questo caso il benefattore è la madre naturale di François, avente qui la funzione romanzesca della ruota della Fortuna che, donandogli del denaro, da un lato assolve se stessa dalla colpa di aver abbandonato il bambino appena nato, dall'altro permette al figlio un rilancio economico altrimenti a lui inibito e la sua mutazione, di fronte a Madeleine e alla società, da trovatello a giovane benestante e possibile pretendente della mugnaia dalla cui cerchia familiare egli era uscito. Attraverso una legittimazione fiabesca che trasforma François il trovatello nel *vero* mugnaio (nell'ambito del

lavoro e in famiglia), Sand descrive un apparente progresso mascherando in realtà un profondo regresso.

### *François, Marcel e Chéri: tre figli della stessa modernità*

> Un bacio, dopo tutto cos'è?
> E. ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*

Esistono tratti potenzialmente eversivi all'interno di *François le Champi*, tratti che la scrittura ammansisce addomesticando il racconto e riconducendolo nell'alveo di una rappresentazione integrata al sistema della morale dominante. Il romanzo ci parla, ma in modo mascherato e distorto, di un amore incestuoso; e cioè di quella relazione che Proust – lettore di Sand – saprà mettere in scena senza ipocrisie, cogliendo con il rigore implacabile delle "scienze dell'anima" a lui contemporanee i nodi inestricabili che avviluppano i rapporti parentali. Ben diverso è il quadro ideologico entro cui George Sand colloca il suo racconto. Come la stessa scrittrice dichiara nel dialogo introduttivo, l'intento del romanzo è quello di definire, attraverso la parabola esistenziale del trovatello, la possibilità di un ritorno alla purezza e ingenuità originarie dell'animo umano. Delineando un orizzonte che ricorda le teorie di Rousseau sulla saggezza dell'uomo naturale e non corrotto dalla società, George Sand ci propone, con François, il ritratto di un personaggio frutto del tumultuoso periodo storico (1847) in cui lei lo elabora. Così, egli risponde al sogno rurale di un'organizzazione sociale non ancora intaccata dal peccato della civiltà industriale e cittadina. Al momento del suo incontro con Madeleine, dove un ruolo importante è giocato dalla simbologia di purificazione e di rinascita legata al tema della fontana e dell'acqua, il piccolo conosce appena il proprio nome, come se fosse da poco sbucato da sotto un cavolo fresco.

Giovane trovatello (“bastardo,” riportavano le prime traduzioni italiane di alcuni decenni fa, prodighe anche di parecchi tagli censori) che si trasforma in promesso sposo nonché padre di famiglia,[11] la figura di François appartiene a un immaginario profondamente consueto a George Sand la quale, nella sua autobiografia *Histoire de ma vie* (1854), ricorda che “nella memoria e nell’immaginazione” vedeva il proprio padre, morto per una caduta da cavallo quando lei aveva quattro anni, trasformarsi in un bambino quando non addirittura in un figlio. Confusione vertiginosa dei ruoli parentali e desiderio straziante di ripristinare, anche se solo con la fantasia, un’unità perduta per sempre, che l’avrebbero spinta a rivolgersi al figlio – di nome Maurice, come il padre della scrittrice – chiamandolo “piccolo frutto acerbo” e a indirizzargli lettere di tenore fortemente concupiscente, come quella del novembre 1835 in cui gli dice della “fretta di sgranocchiarti, di prenderti dentro di me, nel mio cuore, e di divenire un tutt’uno con te”.

È sull’onda di tanta sensualità che il riferimento a *François le Champi* apre e chiude *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust. Malgrado non riconoscesse all’autrice doti letterarie particolarmente spiccate, Proust riserva una posizione importante al piccolo romanzo di George Sand. Egli sapeva bene, d’altronde, che non sempre sono gli scrittori più raffinati e profondi a raccontare la vita più autentica. Come scrisse lo stesso Proust in *I piaceri e i giorni*, “detestate la musica cattiva, ma non disprezzatela”, poiché con più passione di quella buona “si è colmata del sogno e delle lacrime degli uomini”.

A mezzanotte, l’ora magica che, da che mondo è mondo, fate e streghe si contendono, nell’attimo in cui tutto può accadere e trasformarsi nel suo contrario, il Narratore proustiano si desta in preda a un intenso turbamento fisico. Mentre nelle coltri del letto cerca il corpo della fanciulla che, nel sogno, è all’origine di cotanto disorientamento, egli

viene accompagnato verso il risveglio dal “buon angelo della certezza”.[12] Ed è nel tempo nebuloso posto a cerniera tra il sonno e la veglia che la mente corre veloce al ricordo della madre, il cui bacio della buonanotte rappresentava un tempo l’“unica consolazione” nelle notti che, al Narratore bambino, parevano senza fine.[13] Trasformata in un rito, l’abitudine contratta tra madre e figlio del bacio della buonanotte, a volte rimandata per le visite di Swann, l’amico di famiglia, era contestata dal padre, il quale considerava l’abbandono a tale effusione una “morbosa assurdità”. Così, fin dalle pagine d’apertura del romanzo di Proust, le labbra che si uniscono nel bacio divengono il morbido spartiacque tra la notte e il giorno, tra il corpo della madre e quello del figlio, ma anche tra due mondi (quello del padre e del figlio) in competizione, come due amanti rivali, si contendono l’unico oggetto prestigioso che suscita il loro desiderio: la madre. In tale triangolazione del desiderio, il mondo dei padri considera “assurdo” e “morboso” quello dei figli: giovani *malati*, colpevolmente marcati da quella fatale “mancanza di volontà”[14] che avrebbe segnato intere generazioni europee tra Otto e Novecento, quasi fino alla seconda guerra mondiale.

Nel romanzo di George Sand François appare come uno straniero, senza un cognome né una famiglia naturale, senza cultura né un passato, e senza memoria. La penna dell’autrice lo aiuta eliminando sulla sua via gli ostacoli principali (rappresentati soprattutto dalla presenza del mugnaio che ha funzioni non solo di marito e padre, ma anche di “orco fiabesco” e di personificazione del potere). Ma è anche con forza, caparbietà e una volontà illimitata che l’eroe del romanzo riesce, *formando* se stesso, a modificare la propria condizione nell’ambito della gerarchia sociale e a raggiungere il gradino più alto a cui egli possa ambire, rifondando l’ordine della famiglia con il proprio legittimo riconoscimento in essa. L’aspirazione al possesso di sé e le fantasie di onnipotenza del bambino che guarda

alla madre come all'unica donna appaiono felicemente soddisfatte.

Lo strumento principale di conquista del rango – la volontà –, utilizzato pedagogicamente a metà Ottocento da George Sand, viene, all'inizio del XX secolo, declinato da Proust al negativo. Il bacio della madre al bambino, in Proust, non è che l'esito di una vicenda dolorosa, di un dramma i cui personaggi ostentano ciò che di manchevole insidia il loro essere. E tale vuoto al centro dell'anima è mancanza di forza di volontà non solo nel Narratore bambino, ma anche nei suoi genitori. Se l'uno drammatizza la propria debolezza negando a se stesso e al proprio mondo infantile la facoltà di evolvere e di trasformarsi, gli altri non oppongono alle sue preghiere che una norma cui non sanno attenersi e che si sforzano di imporre senza riuscire a sostenerla. La resa di fronte alle richieste del figlio, a cui è infine concesso l'ultimo saluto notturno e il famoso bacio, segna la "prima abdicazione"[15] del potere materno nei confronti del Narratore che, con insistente prevaricazione, vince la volontà paterna ottenendo in cambio il premio del "bacio prezioso e fragile".[16]

"Sapevo che una notte simile non si sarebbe mai ripetuta [...]. Il desiderio più grande che io avessi al mondo [era] tenere mia madre con me, nella mia camera."[17] Il momento è grave. Madre e figlio si trovano di fronte, entrambi svegli, imbarazzati. "Facciamo qualcosa," propone lei, e con una mano sfila dal pacchettino destinato dalla nonna per la festa del nipotino "quello straordinario *François le Champi*".[18] È nella cameretta di Combray, trasformata dall'ombra notturna in una colpevole alcova,[19] che si consuma così il possesso della madre, complice "quel mondo liquido e materno della *lettura*",[20] non tanto in un metaforico amplesso, ma in una narrazione che vede la madre *attiva* di fronte al figlio *passivo*.

Mentre François aveva avuto bisogno della morte fisica del mugnaio per potersi sostituire definitivamente a esso

nel cuore e nello stato di famiglia di Madeleine, l'esito estremo dell'assassinio simbolico prescritto dal contesto edipico della situazione che è stata qui richiamata rimane estraneo alla pagina di Proust. È la stessa compresenza dei genitori lungo "quella scala odiatissima" che separa il Narratore dal bacio materno ad amplificare la potenza dell'antico mito dell'incesto che rinasce più violento e ambiguo che mai. Dietro l'episodio del bacio si frange l'ombra lunga della nonna, vera artefice della scelta delle letture del nipotino e depositaria di un potere razionale basato sulla regola e che si oppone a quello del padre, le cui scelte soggiacciono spesso a cambiamenti di umore, come nel caso della concessione del bacio, poiché egli non possiede quella forza del carattere che rende la norma inderogabile, privo com'è di saldi principi ai quali possa rifarsi con convinzione.

Fino a poco prima della pubblicazione definitiva, nei "Cahiers" di stesura della *Recherche* ricorreva il nome della mugnaia, quel "Madeleine Blanchet" che poi scompare del tutto. Ma se il nome di Madeleine Blanchet, la Grande madre, è cancellato e dissolto come la farina del mulino, la parola *madeleine* risorge violentemente nella lussuria della gola, poche pagine dopo l'episodio del bacio,[21] come se la sensualità materna non potesse rimanere completamente sepolta. La madeleine, quel dolce dalla forma squisita e allusiva di una piccola conchiglia "grassamente sensuale",[22] sprizza la propria pasta imbevuta di tè sul palato del Narratore abbandonatosi alla voluttà del ricordo (nella *Recherche* sono due figure femminili, la madre e la zia Léonie, a offrirgli la tazza di tè e l'infuso di tiglio dove intingere il dolcetto).

Sarà la penna assassina di Colette che, con il personaggio di Chéri, segnerà la fine della parabola moderna dell'eroe incestuoso. Protagonista dei due romanzi *Chéri* (1920) e *La fine di Chéri* (1926), Chéri è il giovane amante di Léa, ex