

Le stagioni della vita: espressioni artistiche

Luigi Tonoli*



Tiziano, *Allegoria delle tre età della vita* (1512-1513),
Edimburgo, National Gallery of Scotland.



Quello delle età della vita è un soggetto frequente in pittura.

Tra il 1512 e il 1513, ad esempio, nel clima culturale permeato dalla filosofia neoplatonica, in occasione forse delle nozze del patrizio Niccolò Aurelio, membro del Consiglio dei Dieci, con una nobile padovana, Tiziano dipinse l'*Allegoria della Prudenza* o *delle tre età dell'uomo*. Tra il 1500 e il 1502 Giorgione realizzò *Le tre età dell'uomo* (dipinto conosciuto anche come *Lezione di canto*). Come consentono di rilevare i due dipinti, il tema è reso di norma in due modi: attraverso scene allegoriche oppure attraverso tripli ritratti. I due modelli figurativi hanno in comune una struttura tripartita forse risalente al mito di Edipo e all'enigma della Sfinge. I due esempi proposti hanno inoltre in comune una notazione musicale: da una parte i flauti, dall'altra lo spartito.



Giorgione, *Le tre età dell'uomo* (o *Lezione di canto*)
(1500-1502), Firenze, Galleria Palatina.

Anche l'idea ispiratrice è la stessa: il tentativo di rappresentare il raggiungimento dell'equilibrio spirituale attraverso il corso dell'esistenza. Nel primo caso si ha un unico paesaggio e un rapporto di complementarità fra il ciclo della vita e il ciclo della natura. Nel secondo è creato un legame di complementarità fra le raffigurazioni dell'infanzia, della giovinezza e della vecchiaia.

Nel dipinto di Tiziano le tre età sono definite sulla base di elementi metonimici. A destra la quiete e l'innocenza dell'infanzia con i due bambini vegliati da Cupido, appoggiato a un tronco secco, simbolo della sterilità dell'amore profano. Una sorta di ammonimento contro la lussuria e le passioni. A sinistra la giovinezza: due pastori innamorati uniti dalla melodia della musica (ma la melodia del flauto a becco rimanda alla pura sensualità del loro amore). Sullo sfondo l'allegoria della vecchiaia intenta alla riflessione su due teschi: l'amore è appunto solo caducità illusoria. Il dipinto si presenta dunque come una riflessione sul senso della vita.

Il motivo avrà lunga durata. Ad esempio tra il 1638 e il 1640, Nicolas Poussin realizza *La danza della vita umana*.



Nicolas Poussin, *La danza della vita umana* (1638-1640), Londra, Wallace Collection.

A sinistra la statua di Giano bifronte rappresenta il tempo, ripartito fra passato/giovinezza e futuro/vecchiaia; in cielo, scortato dalle Ore e preceduto dall'Aurora, Apollo è rappresentato in trionfo sul carro del Sole; la danza circolare rimanda alla concezione circolare del tempo cosmico, scandito dal perpetuo succedersi delle quattro stagioni (quattro sono infatti i danzatori); il suono della cetra scandisce il ritmo dell'esistenza; la clessidra ricorda il Tempo e il suo inesorabile trascorrere; le bolle di sapone simboleggiano la fugacità dell'esistenza terrena.



Pablo Picasso, *Nus Masculins o Le tre età dell'uomo* (1942), Bruxelles, Collezione Mabile.

Nel dipinto a olio su tavola del 1942 *Nus Masculins o Le tre età dell'uomo*, Picasso rappresenta tre uomini di tre età diverse nello studio dell'artista. Sullo sfondo, un giovane è seduto sul davanzale di una finestra,

intento a suonare una sorta di flauto; verso il centro della stanza, un uomo con la barba tiene in mano una maschera di fauno; in primo piano, un uomo più anziano addormentato.



Caspar David Friedrich, *Le tre età dell'uomo* (1834 c.), Lipsia, Museum der bildenden Künste.



Gustav Klimt, *Le tre età della donna* (1905), Roma, Galleria nazionale d'arte moderna.

Schema tripartito e armonia fra figure e fra figure e ambiente si trovano anche in Friedrich e Klimt. In Friedrich, *Le tre età dell'uomo*, le figure rappresentanti le tre età sono inserite in un contesto unitario, di fronte allo stesso orizzonte; in Klimt, *Le tre età della donna*, le tre fasi della vita sono specchio delle nostre trasformazioni.

Solo a partire dagli anni Sessanta l'arte esprime una percezione più articolata della vita: l'età adulta si sdoppia in gioventù e maturità. Si scopre una fase prenatale, all'infanzia segue l'adolescenza, l'esistenza si allunga e la terza età non è più il tempo della decadenza.

Ma è sul dipinto di Giorgione che ci si intende soffermare.

La tavola è di paternità discussa: è stata attribuita a Palma il Vecchio, a un pittore di scuola lombarda, poi nel 1880, da parte di Morelli, nuovamente a Giorgione. Il soggetto non è del tutto chiaro. Il titolo oggi in uso risale al Seicento. Altre ipotesi parlano di *Lezione di canto* o dell'*Educazione del giovane Marco Aurelio*. La figura sulla destra è stata anche identificata come ritratto del musicista Philippe Verdelot. Qualunque fosse il titolo originario, il ragazzo in posizione centrale sta leggendo uno spartito indicatogli dall'adulto a destra. A sinistra la malinconia nello sguardo del vecchio attira lo sguardo dello spettatore. Le tre figure sono inserite in un contesto unitario, e la coesione è connessa con il concetto di armonia interna (richiamata dal tema musicale).

A detta dei critici, le opere di Giorgione contengono sempre un significato secondario, non sempre di facile riconoscimento. In questo caso la lezione di canto pare essere una riflessione allegorica sullo scorrere del tempo e sul rapporto tra generazioni, con il passaggio del testimone ai nuovi venuti, un passaggio che deve avvenire prima che scada il tempo a disposizione. Il vecchio che osserva lo spettatore o il pittore crea un piano superiore, un metalivello. Egli, infatti, sembra appartenere alla scena della lezione di musica, insieme al giovane e all'adulto, ma anche a quella in cui è inserito l'osservatore (metalivello) e i metalivelli sono sempre più radicali di quelli denotati.

Il vecchio rappresenterebbe, dunque, la riflessione che, in quanto tale, è sempre successiva e superiore all'esperienza. E se è vero, come diceva Marcel, che «siamo anche ciò che non siamo divenuti»¹, il vecchio

¹ G. Marcel, *La dignità umana e le sue radici esistenziali*, a cura di E. Piscione, Studium, Roma 2012, p. 100.

rappresenta una «contro-realtà» che non partecipa all'azione degli altri due personaggi, ma si proietta su di essi come un'ombra o come una luce.

Ma quale relazione stringe i tre personaggi?

Il dipinto di Giorgione è del 1500. Fino a tutto il XVI e XVII sec. è diffuso l'insegnamento della teoria degli umori e del temperamento che risale alla medicina di Ippocrate e Galeno. Per spiegare il funzionamento del corpo i medici antichi elaborarono la teoria dei *quattro umori* fondamentali, dal cui mescolamento deriva il *temperamento* (etimologicamente, appunto, *mescolanza*). I quattro umori fondamentali da cui è governata la fisiologia del corpo sono: il *sangue*, prodotto dal fegato; la *bile gialla*, generata dalla cistifellea; la *bile nera*, secreta dalla milza; il *flegma*, che è costituito dalle parti umide, molli, del corpo ed è considerato una derivazione del cervello.

La salute, l'indole e il carattere delle persone sono determinati dal temperamento fra questi quattro elementi, dalle loro proporzioni, dai rapporti reciproci fra gli elementi (che sono appunto gli umori). [...] La condizione di malattia non è altro che l'alterazione dell'equilibrio originario fra gli umori e la medicina interviene a ristabilirlo riducendo o aumentando un umore. Stante la corrispondenza fra struttura dell'elemento esterno (ad esempio il fuoco), struttura dell'elemento umido interno (bile gialla), momento del tempo (estate) e momento della vita (gioventù), se ne deve dedurre che un bilioso dovrebbe essere curato in estate e, soprattutto, da giovane.

Insomma esiste un legame di corrispondenze dirette fra esterno, interno, ambiente naturale e corpo umano. Il *microcosmo* (il corpo) e il *macrocosmo* (il mondo) si identificano, vincolati da omologia. Ma ai fini della lettura dell'opera importa l'idea secondo la quale il **temperamento identifica l'individuo** in senso sincronico, diremmo in orizzontale, ma anche in senso diacronico, potremmo dire verticale. Come la salute fisica e mentale dell'istante presente dipende dal temperamento fra gli umori, così l'equilibrio della vita dipende dal temperamento (combinazione armonica) fra le caratteristiche proprie di ciascuna età:

aria	sangue	primavera	infanzia	↓
fuoco	bile gialla	estate	gioventù	
terra	bile nera	autunno	maturità	
acqua	flegma	inverno	vecchiaia	

1) La persistenza degli inizi

L'osservazione del dipinto, sulla base della teoria degli umori e del temperamento, porta a possibili considerazioni che sviluppano l'idea centrale della persistenza degli inizi. Se si considera l'equilibrio dell'insieme sul piano sincronico ma anche diacronico, se ne ricava che ogni età è in funzione dell'insieme e di ciascun'altra fase. Unità in orizzontale e in verticale.

Scrive R. Guardini:

Danneggiando una fase si danneggia la totalità e ogni singola parte. Così, il giovane porta dentro di sé un'infanzia vissuta bene o male; l'adulto, lo slancio del giovane; l'uomo maturo, la ricchezza delle opere e dell'esperienza dell'uomo adulto; il vecchio, il patrimonio della vita intera².

Un'età, dunque, non può essere lo scopo delle precedenti: il bambino che è in funzione dell'adulto non può essere bambino e se il bambino non è stato bambino l'adulto che verrà non sarà adulto compiuto.

Ancora Guardini:

² R. Guardini, *Le età della vita* (1957), Vita&Pensiero, Milano 1992, p. 82

Sia per la storia generale sia per la storia individuale, è sbagliato fare di una precisa fase della vita lo scopo delle fasi precedenti, prescindendo dall'arroganza di una tale autoesaltazione. Si può anzi dire che il bambino, qualora sia visto solo nella prospettiva del diventare adulto e venga influenzato in tal senso, non può neppure diventare un vero adulto, giacché il fatto di aver autenticamente vissuto la propria infanzia non solo costituisce una delle tappe che cronologicamente precedono l'età adulta, ma rimane anche come elemento durevole in tutto l'ulteriore cammino dell'esistenza³.

In questo senso non si può dire che la vita muova da un punto di partenza che poi viene abbandonato senza conseguenze: l'inizio è presente in tutto lo svolgimento. Avviene per l'uomo come per i popoli: miti delle origini, i miti della fondazione e degli antenati sono presenti nella storia successiva. Allo stesso modo anche la fine è presente fin dall'inizio. Come nella musica appunto (e si torna al dipinto): l'attacco di un motivo dà forma a tutto lo sviluppo, la conclusione dà forma alla composizione, chiudendola. La vita, come la musica, non è giustapposizione di parti separate: è una totalità presente in ogni punto⁴.

Ogni nota ha un valore e un tempo, come un valore e un tempo ha anche ogni parte della composizione musicale. Una parte non può essere forzata a diventare un'altra e nessuna è migliore dell'altra. Ognuna è il meglio, quando è esattamente se stessa o quella che deve essere in quel momento. Ogni momento ha un'identità che è riconoscibile nell'armonia unitaria del tutto.

2) La quiete del compimento

Il termine che in greco designa l'età è *helichia*, che indica la quiete dell'anima come compimento. L'inizio e la fine di un'età sembrano collocarsi rispettivamente nella consapevolezza della crisi da cui prende forma l'aspirazione a un compimento e il compimento stesso. Il momento della nuova consapevolezza del potenziale da realizzare è il motore stesso della realizzazione di quel momento, quindi il senso di un'età sta nella transizione a un nuovo equilibrio (cioè nella transizione fra due età) perché in esso si manifesta il potenziale dell'uomo. Il che riguarda sia il corpo che lo spirito.

L'età, dunque, come transizione, è accompagnata da progressiva consapevolezza sia della propria *arché* sia del proprio *télos*. Il momento essenziale è quello, dunque, in cui si acquisisce una nuova concezione del proprio *arché* (il punto d'inizio del movimento) e quindi del *télos* a cui si tende. In altre parole, è il momento in cui si fa memoria dell'*arché* e del *télos* e si acquista la consapevolezza di ciò che costituisce il compimento del tempo della vita (*helikia*). Il che corrisponde alla gravitazione del pensiero, dell'affetto e della volontà sul proprio centro spirituale. L'errore sarebbe ripetere i cicli della vita senza reale progresso.

Ogni momento è diverso da quelli vissuti e non è riproducibile. Nel dipinto di Giorgione: il giovane che impara, l'adulto che insegna, il vecchio che riflette. La transizione a una nuova età, dunque, è il rigenerarsi delle energie creative e si potrebbe dire che ogni età si caratterizza per una precisa aspirazione a un compimento (*télos*) che avviene in un tempo di durata variabile.

3) Mutamento e permanenza

Si diceva: non esistono confini riconoscibili tra una fase e l'altra, tuttavia ogni forma di vita si caratterizza per la compiutezza di una nota dominante. Ogni fase assume una forma contraddistinta da valori che costituiscono gruppi interdipendenti⁵. Tuttavia è difficile parlare di essenza pura dell'età: il vivente concreto sembra sempre lontano dai casi limite. Mutamento e permanenza coesistono e si mediano, nessuno di essi è nella forma assoluta (se così non fosse ciascun termine annullerebbe l'altro). Ad ogni età dell'uomo si può dunque far violenza assolutizzando il mutamento oppure la permanenza, pretendendo di vedere in essa un ideale puro non mediato con la realtà, imponendo astrazioni e opposizioni estreme. Ogni età, dunque, collocandosi al centro di fattori opposti (come la permanenza e il mutamento), resiste alla rovina: la vita è una unità di fasi che si trasformano l'una nell'altra.

³ *Ibi*, p. 52.

⁴ *Ibi*, pp. 73-74.

⁵ *Ibi*, pp. 33-34.

La compresenza di elementi opposti produce movimento di avvicinamento e allontanamento, ora rispetto all'uno ora all'altro estremo, si prendono nuove strade, si abbandonano posizioni. Il limite e l'armonia assoluti sono, invece, disastrosi. L'identità della persona (*l'ipse*) convive con il mutamento delle caratteristiche che la identificano (*l'idem*): l'unità e la diversità si affermano reciprocamente. Il senso della vita giace nell'interazione dinamica fra le fasi dell'esistenza e le parti della personalità.

4) *Familiarità corpo-mente*

Il temperamento non riguarda solo lo spirito, ma anche il corpo. Il rapporto col corpo, infatti, non è nel segno dell'aver o del possesso: noi possiamo dire di avere un corpo, ma il corpo non si lascia definire in termini di possesso. La mente insomma non può arrogarsi il diritto di avere il sopravvento sul corpo, di plasmarlo o modificarlo a suo piacimento, secondo finalità aggiuntive o sostitutive, magari con la pretesa di una realizzazione identitaria. Nell'equilibrio del temperamento si trova dunque anche la familiarità della mente col proprio corpo.

5) *Coscienza del tempo*

Nel termine greco *hèlikia* (che designa l'età dell'uomo) è indicato anche il rapporto che l'uomo intrattiene con il tempo, vale a dire il rapporto fra la coscienza della propria vita e la coscienza del tempo. La coscienza del tempo, anche quando è rivolta al passato, è comunque coscienza di ciò che il tempo consente all'uomo di diventare. Coscienza di un *poter essere*, in fase di attuazione. In questo senso le azioni compiute in una età della vita si misurano non come successione cronologica, ma come rispondenti o meno al compimento a cui si aspira.

Quest'idea è ispiratrice di un racconto di Gérard de Nerval. Dietro lo pseudonimo c'è Gérard Labrunie, nato a Parigi nel 1808. Nell'anno della nascita del figlio, il padre, medico, fu arruolato nell'armata del Reno, come medico militare. Due anni dopo, la madre, già poco presente nella vita del figlio che era stato affidato a una balia, partì per raggiungere il marito e morì di lì a poco.

Gérard a 18 anni, con scelta significativa, si dedicò alla traduzione del *Faust* di Goethe. Nel '38 iniziò una lunga serie di viaggi in Europa. Nel '41 manifestò una prima crisi nervosa, a cui ne seguirono altre, popolate dalla presenza dei fantasmi della madre morta e della donna amata Jenny Colon (andata in sposa a un altro uomo e poi deceduta). La sua opera è composta da espressioni di estrema lucidità, di geniale razionalità, di celebrazione liturgica del femminile, di ricerca dell'Amore assoluto, di misticismo, di estasi, di follia. Il 26 gennaio del 1855 fu rinvenuto impiccato a Parigi.

La raccolta *Le figlie del fuoco*, a cui appartiene *Sylvie*, il testo che prenderemo in considerazione, uscì nel 1854⁶.

L'incipit di *Sylvie*:

Uscivo da un teatro dove ogni sera, da un palco di proscenio, offrivo l'immagine di me in alta tenuta di spasimante.

Qualche sera il teatro era pieno, qualche altra tutto vuoto. A me non importava far errare lo sguardo su una platea popolata soltanto da una trentina di fanatici a pagamento, su palchi infiorati da cuffie e abiti fuori moda - o viceversa far parte di una sala animata e vibrante incoronata in ogni ordine da abiti variopinti, da gioielli splendenti, da volti radiosi. Indifferente allo spettacolo della sala, non ero maggiormente attratto da quello della scena - se non quando, al secondo o terzo atto di un insipido capolavoro del tempo, un'apparizione oramai familiare veniva a riempire di luce quel vuoto, rendendo, con un solo respiro con una sola parola, la vita alle vane figure che mi circondavano.

Il racconto inizia con imperfetti: «Uscivo da un teatro dove ogni sera, da un palco di proscenio, offrivo l'immagine di me in alta tenuta di spasimante.»⁷ Il primo imperfetto è durativo, il secondo iterativo. L'imperfetto indica un'azione che si sviluppa nel tempo, ma non in un momento preciso. E proprio per

⁶ Gérard de Nerval, *Le figlie del fuoco*, Einaudi, Torino 1990.

⁷ Per l'analisi si fa riferimento a Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994.

questa ambiguità è il tempo che si presta al racconto dei sogni o degli incubi. È il tempo delle fiabe, ma anche il tempo usato dai bambini per dar vita a mondi immaginari (l'imperfetto ludico). L'incipit dice che si ascolterà una rievocazione.

Poi, dopo qualche pagina, il narratore racconta di una notte passata in un club dopo il teatro.

Così mi succedeva che uscendo da teatro colmo dell'amara tristezza di un sogno svanito, io andassi volentieri a mescolarmi alla compagnia di un circolo dove si cenava in molti e dove ogni melanconia cedeva alla vena inesauribile di talune intelligenze smaglianti, vive, tempestose, talvolta sublimi - come sempre se ne trovano nelle epoche di rinnovamento o di decadenza - e le cui discussioni si alzavano a tal segno che i più timidi di noi andavano ogni tanto alla finestra per vedere se gli Unni o i Turcomanni o i Cosacchi non stessero arrivando per tagliare corto a tutte quelle argomentazioni di retori e di sofisti. «Beviamo, amiamo, questa è saggezza», i più giovani non avevano altra opinione. Uno di loro mi disse: «Da un pezzo ti vedo sempre nello stesso teatro, ogni volta che ci vado. Per *chi* ci vai?»

Inizia un'altra rievocazione, stavolta non durativa, ma puntuale. E si ricorre al passato remoto. Ma quando è avvenuta? Non sappiamo. Nel dialogo con il conoscente il narratore si accorge che l'attrice che egli ama, senza averla mai incontrata, è un'immagine più che una donna. Con l'incontro con l'amico al club, ci troviamo in un momento preciso del passato, in quel momento il protagonista legge distrattamente un giornale e viene a sapere di una festa celebrata nei luoghi della sua infanzia, una festa a cui partecipava in compagnia di Sylvie, la bella ragazza di cui era invaghito.

Intanto mentre scorrevo macchinalmente il giornale che tenevo ancora in mano vi lessi queste due righe: «*Festa dei fiori in provincia*: domani gli arcieri di Senlis offriranno a quelli di Loisy il mazzo di fiori.» Queste semplici parole ridestarono in me tutta una nuova serie di impressioni, ricordi della vita di provincia da tanto tempo dimenticata, eco lontana delle ingenuità delle feste della giovinezza. Il corno e il tamburo risuonavano in lontananza per boschi e casali, le fanciulle intrecciavano ghirlande e cantando componevano mazzolini che ornavano di nastri. Tirato da buoi, un grosso carro accoglieva al suo passaggio tutti questi doni e noi, i ragazzi di quelle contrade, con archi e frecce, formavamo il corteo, fregiandoci del titolo di cavalieri, - senza renderci conto che non facevamo altro che ripetere una festa druidica che di età in età era sopravvissuta alle monarchie e alle nuove religioni.

Poi il secondo capitolo si apre con una rievocazione, tra il sonno e la veglia, di una di quelle feste dell'adolescenza. Il narratore vi aveva partecipato insieme a Sylvie, ma era rimasto estasiato dall'apparizione fugace e meravigliosa della bella Adrienne, subito scomparsa. Poi si saprà essere stata relegata in convento. E il racconto torna all'imperfetto. Il narratore si chiede se Adrienne e Aurélie, l'attrice, non siano in fondo la stessa donna o la stessa immagine.

Questo ricordo quasi sognato, mi spiegava ogni cosa. Quell'amore senza speranza concepito per una donna di teatro, quell'amore che ogni sera si impadroniva di me all'ora dello spettacolo per lasciarmi all'ora del sonno, aveva la sua origine nel ricordo di Adriana, fiore della notte sbocciato alla pallida luce della luna, biondo e roseo fantasma vagante sull'erba verde, unita di bianchi vapori.

Poi nel terzo capitolo il narratore decide all'improvviso di prendere una carrozza e di raggiungere, prima dell'alba, i luoghi dell'infanzia. Un tentativo fisico di rivivere il passato incompiuto, di ripetere un ciclo mai giunto al proprio compimento. Il viaggio e la vista dei luoghi sono occasione per la rievocazione di vicende di alcuni anni prima. In questa lunga analessi Adrienne compare come ricordo nel ricordo, mentre Sylvie è viva e reale: non è più una contadina, confeziona guanti; potrebbe appagare il desiderio di amore del protagonista; in una visita alla zia di Sylvie, il narratore e l'amica indossano antichi abiti da festa trovati in un cassetto in casa della vecchia zia e che appartengono al passato della anziana donna; così abbigliati suscitano la commozione della zia che si rivede nella propria giovinezza, e la scena sembra anche prefigurazione di una prossima felicità per i due ragazzi; ma è troppo tardi, o troppo presto. Il giorno dopo il narratore torna a Parigi.

La sequenza è interessante: i personaggi non vivono solo del presente. Come tutti, collegano oggetti, persone ed eventi personali e altrui. È come se avessero due memorie (la loro personale, che raccoglie fatti vissuti direttamente, e quella altrui, che viene raccontata da altri). Le due memorie spesso si sovrappongono fino a confondersi e l'effetto è una dilatazione della vita, che si allunga nel passato e che apre a prospettive future altrimenti inesplorate.

Intanto, sono le quattro del mattino e la carrozza è giunta al paese natio. Inizia un'altra analessi e non è dato capire se l'incontro con Adrienne sia avvenuto prima o dopo la festa ricordata. Finisce l'analessi. Il narratore incontra Sylvie a una festa: con lei evoca il passato. Sylvie è donna compiuta: legge Rousseau e sposerà il fratello di latte del narratore. Il tempo passato si rivela irrecuperabile, le occasioni perdute per sempre.

Il narratore poi a Parigi intreccerà una relazione con Aurélie, ma presto scoprirà di non amarla. Compirà nuovamente un viaggio nei luoghi dell'infanzia, in compagnia dell'attrice. Nell'occasione incontrerà nuovamente Sylvie, e si farà lasciare dall'amante. Il racconto assume i contorni di un andirivieni tra passato e presente: un andirivieni della mente, ma anche un andirivieni del corpo. L'intreccio vorticoso di analessi e prolessi rende onirico e irreali il racconto. Come diceva Proust, il lettore è costretto «a ogni momento a tornare indietro, alle pagine precedenti, per vedere dove ci si trovi, se si tratti del presente o di un ritorno al passato». Ma di solito il lettore non riesce nell'intento. Come dire: il testo chiede al lettore di vivere la malattia di Labrunie, incapace di distinguere sogno, memoria, realtà, aspirazione.

Umberto Eco così commenta:

Come una melodia, che dapprima viene goduta per gli effetti irreflessi che provoca, ma più tardi permette di scoprire come una serie di intervalli inattesi abbia prodotto quegli effetti. Questa partitura ci dice come, attraverso il gioco degli "scambi" temporali, al lettore venga imposto un "tempo" musicale.

Torna il tema della musica, stavolta ad indicare una costruzione della vita come evento artificiale e puramente formale.

Negli ultimi due capitoli il ritmo si fa più veloce, si passa dal tempo dell'attesa fiduciosa a quello della disillusione, «dal tempo immobile del sogno al tempo accelerato della fattualità.» Fino alla conclusione in cui Sylvie comunica al narratore la morte di Adrienne, avvenuta anni prima, nel 1832. È l'unico passo in cui compare una data, l'unico punto di riferimento per tentare, senza successo di solito, di ricostruire l'ordine cronologico di rievocazioni che coprono l'intero arco della vita, e in cui le età perdono ogni possibile distinzione. Gli amori e le esperienze si sovrappongono e si ripetono ciclicamente, tornando e sparendo in un turbinio nebbioso. È come se il tempo non esistesse. Nel romanzo, non a caso, non esistono orologi. O meglio uno c'è, ma non funziona. Quando infatti, nel capitolo 2, il narratore decide di recarsi nei luoghi dell'infanzia, è notte fonda, ma non riesce a capire che ora sia:

Fra tutto lo splendido ciarpame, che a quel tempo era di moda mettere insieme per ridare ad un vecchio appartamento l'aspetto della sua epoca, brillava, di restaurato splendore, una di quelle pendole di tartaruga del Rinascimento con la cupola dorata sormontata dalla figura del Tempo, sorretta da cariatidi stile Medici adagate a loro volta su cavalli semimpennati. La storica Diana, appoggiata col gomito ad un cervo, se ne sta effigiata in bassorilievo, sotto il quadrante, sul cui fondo cesellato spiccano le cifre smaltate delle ore. Il meccanismo, sicuramente ottimo, non era stato caricato da almeno due secoli. Non era certo per sapere l'ora che avevo acquistato in Turenna quella pendola.

Insomma è un mondo che non misura il tempo. Il protagonista si smarrisce in esso e si lascia sorprendere dal dubbio: «Ricostruendo questi particolari, mi domando se siano reali, o se li abbia sognati...» E la seconda apparizione di Adrienne forse non è stata reale: «Ma forse questo ricordo è un'ossessione!». E il dubbio non sarà mai risolto. Tempo, sogno e memoria si confondono e al lettore è chiesto di perdersi: Proust, nelle pagine che ha dedicato a *Sylvie*, commenta:

Quel che dunque abbiamo qui è uno di quei quadri di un colore irreali, che non vediamo nella realtà... ma che vediamo talora in sogno, o che vengono evocati dalla musica. Talora, nel momento di assopirci, li vediamo, e vorremmo fissarne e definirne la forma. Allora ci si ridesta, non li si scorge più...

A Proust il racconto suggerisce la sensazione di «qualcosa d'indefinito e ossessionante come il ricordo... un'atmosfera bluastra e purpurea». Qualcosa che «non sta nelle parole» ma «sta tutto tra una parola e l'altra, come la nebbia di un mattino di Chantilly». La definizione proustiana di *nebbia* sparsa tra una parola e l'altra è chiarificatrice: le descrizioni sono precise, i fatti nitidi, ma il lettore non riesce a capire in che tempo si trovi. Umberto Eco al riguardo cita Georges Poulet: «il suo passato gli fa girotondo attorno». La tecnica narrativa utilizzata è incentrata sull'intreccio indistinguibile tra analessi e prolessi, tra proiezioni all'indietro e sguardi al futuro in una continua mise en abyme, come quando, in televisione, viene inquadrato un televisore, che ne inquadra un altro, che ne inquadra un altro...

Conclusione

Se nei dipinti le fasi della vita sono interpretate come metafore per comprendere il senso complessivo del vivere, nel racconto di Labrunie sono invece le metafore ad essere scambiate per la vita e il narratore, scambiando le metafore per realtà, perde progressivamente la possibilità di compiere l'equilibrio, di giungere al temperamento fra le fasi della vita. Non sa più in che età vive. Da una parte la vita interpretata come metafora, dall'altra la metafora intesa come vita. Il narratore di *Sylvie* non raggiunge quello che in greco si designa col termine *helichia*, cioè la quiete dell'anima come compimento. Nella vita del narratore non c'è mai nulla di compiuto. Tutto torna e nulla si compie. Nei dipinti, il compimento di ogni età consiste in un'esperienza del tempo che è insieme lineare e ciclica. Da una parte si ha un'evoluzione progressiva, irreversibile, lineare appunto; dall'altra la periodicità presente nel ricordo. Linearità e ciclicità che riguardano sia il corpo che lo spirito.

Naturalmente la decifrazione di questa progressione, il riconoscimento del percorso tracciato e della libertà che in esso si è espressa possono essere fatti solo *a posteriori* (è ad esempio la condizione finale rappresentata dal vecchio che, nel dipinto di Giorgione, si colloca su un metalivello, rispetto alle altre età) e dipende dalla sensibilità acquisita in ogni fase della vita nei riguardi della propria storia.

Nel caso, invece, del racconto di Labrunie, il narratore ha perso irrimediabilmente la possibilità di stabilire equilibrio fra la mozione lineare e la mozione ciclica, fra cambiamento e permanenza. Assolutizza la permanenza, costringendo il corpo e la mente a un movimento ciclico. Così soffoca il cambiamento e finisce per perdersi nella nebbia di Chantilly.

* **Luigi Tonoli.** Laureato in *Lettere classiche* presso l'università Cattolica di Milano, dottore di ricerca in *Formazione della persona e mercato del lavoro* presso l'Università degli studi di Bergamo, insegna Italiano e Latino nei licei ed è redattore della rivista *Nuova Secondaria*.