

MARCEL PROUST

tempo, metafora, conoscenza

Annamaria Contini



HEURESIS

Scienze letterarie

Annamaria Contini

Marcel Proust

Tempo, metafora, conoscenza



© 2006 by CLUEB
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna

Tutti i diritti sono riservati. Questo volume è protetto da copyright. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta in ogni forma e con ogni mezzo, inclusa la fotocopia e la copia su supporti magnetico-ottici senza il consenso scritto dei detentori dei diritti.



Contini, Annamaria

Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza / Annamaria Contini. – Bologna : CLUEB, 2006

198 p. ; 21 cm

(Heuresis. Scienze letterarie)

ISBN 978-88-491-2810-9

CLUEB

Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna

40126 Bologna - Via Marsala 31

Tel. 051 220736 - Fax 051 237758

www.clueb.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2006
da Legoprint - Lavis (TN)

INDICE

	<i>pag.</i>
<i>Introduzione</i>	9
<i>Abbreviazioni</i>	16
Capitolo 1 – <i>Dal saggio al romanzo</i>	17
Premessa	17
1. Il romanzo negato	20
2. Verso il saggio	22
3. Lo scacco dell'intelligenza	25
4. La teoria del «duplice io»	29
5. Tra critica e creazione	32
6. Il romanzo mediato	38
7. La mediazione dell'opera	43
Capitolo 2 – <i>Gravità e leggerezza</i>	45
1. Le <i>due</i> Combray	46
2. L'esperienza della caducità	51
3. Verità e intermittenza	54
4. Arte e nuovi orizzonti di senso	57
5. La leggerezza ritrovata	61
Capitolo 3 – <i>Linguaggio e realtà</i>	65
1. L'età dei nomi	65
2. L'età delle parole	71
3. L'età delle cose	77
4. Il rifiuto dello stile sostanziale	83
5. Verso il linguaggio metaforico	88

Capitolo 4 – <i>Metafora e metamorfosi</i>	93
1. La concezione proustiana della metafora	93
2. L'intelligenza e i suoi paradigmi	100
3. Metafora e disarticolazione del reale	105
4. Metafora e ridescrizione del reale	111
4.1. Una nuova visione	112
4.2. Un nuovo linguaggio	120
5. Nomi e metafore	124
 Capitolo 5 – <i>Metafora e memoria</i>	 127
1. Una psicologia nel tempo	127
2. Il meccanismo del riconoscimento	130
3. Memoria e discontinuità dell'io	133
4. Al di là dei confini temporali	137
5. Il passato che ritorna nel presente	145
6. La relazione metaforica tra passato e presente	151
 Capitolo 6 – <i>Metafora e verità</i>	 161
1. Tra identità e differenza	161
2. Particolare e generale	167
3. La questione delle essenze	172
4. Essenza e individualità	177
5. La verità della metafora	180
 <i>Bibliografia</i>	 185
 <i>Indice dei nomi</i>	 195

Per Andrea

INTRODUZIONE

Devo farne un romanzo, uno studio filosofico, sono io un romanziere?¹

Questo libro rappresenta, in un certo senso, la naturale prosecuzione di un mio lavoro precedente, volto a ricostruire le fonti filosofiche dell'opera proustiana².

Negli ultimi decenni, le indagini condotte sui *Cahiers* inediti, e una migliore conoscenza delle letture di Proust nel periodo degli studi liceali e universitari, hanno sfatato definitivamente la leggenda che vedeva nella *Ricerca del tempo perduto* un'opera isolata, sorta da una rivelazione improvvisa e folgorante, mostrando come questo romanzo sia il punto d'approdo di un laborioso itinerario di pensiero, di un dialogo ininterrotto con la cultura – sia letteraria che filosofica – del suo tempo³. Tuttavia, l'immagine di Proust come genio solitario si è talvolta rovesciata nel suo esatto contrario: nell'immagine di un intellettuale spregiudicato, in grado di saccheggiare abilmente sistemi filosofi altrui per farne un giorno la sintesi all'interno del proprio romanzo⁴.

¹ M. Proust, *Le Carnet de 1908*, a cura di P. Kolb, Gallimard, Paris 1976, p. 61.

² A. Contini, *La biblioteca di Proust*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988.

³ Su questo argomento, esiste ormai un'ampia letteratura critica, tra cui ci limitiamo a segnalare: A. Beretta Anguissola, *Proust inattuale*, Bulzoni, Roma 1976; A. Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Klincksieck, Paris 1981; M. Macciantelli, *L'assoluto del romanzo. Studio sulla poetica di Marcel Proust e l'estetica letteraria del primo romanticismo*, Mursia, Milano 1990; S. Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Il Mulino, Bologna 1991; L. Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Sedes, Paris 1995; M. Piazza, *Passione e conoscenza in Proust*, Guerini e Associati, Milano 1998.

⁴ Ci riferiamo in particolare ai lavori di Anne Henry (di cui si veda anche *Proust romancier. Le Tombeau égyptien*, Flammarion, Paris 1983), che hanno avuto comunque il merito di sondare rapporti prima inesplorati (un esempio fra tutti: il rapporto Tarde-Proust), e di fare da apripista a molte ricerche successive.

Ormai, credo sia emersa l'unilateralità di un approccio teso a scorgere nella *Ricerca* la pedissequa traduzione di una serie di correnti filosofiche. Gli studi più recenti evidenziano un approccio molto più problematico: non solo, cioè, filologicamente più attento, ma anche meno incline a siglare la completa dipendenza dell'opera da un *corpus* dogmatico prefabbricato. Tra i motivi che hanno condotto ad adottare questa prospettiva – per cui la ricostruzione dei referenti teorici della *Ricerca* esalta, anziché attenuare, la sua originalità – c'è lo sviluppo di una linea critica che, da Mariolina Bongiovanni Bertini a Vincent Descombes, ha polemizzato con le interpretazioni dicotomizzanti del testo proustiano (ovvero, con la tendenza a isolare dal resto dell'opera le sezioni filosoficamente rilevanti e a concentrare solo su di esse lo sforzo ermeneutico), proponendosi invece d'individuare le valenze teorico-filosofiche insite nelle strategie narrative del romanzo⁵. Questo punto mi sembra decisivo: se ci si concentra sulla portata filosofica dell'intera *Ricerca*, considerando congiuntamente le parti filosofiche e quelle romanzesche, diventa più difficile appiattire la riflessione proustiana su un sistema d'idee tratto dall'esterno. Non si tratta tanto di salvaguardare due istanze contrapposte, quanto di ammetterne la complementarietà: se parliamo di spessore teorico della *Ricerca*, dovremo riconoscere che esiste una riflessione filosofica proustiana, e che questa si è venuta delineando attraverso lo studio e il confronto con altre posizioni.

Nel lavoro che avevo dedicato allo studio dei referenti teorici proustiani, mi ero sforzata di rilevare sia l'autonomia che l'eteronomia della *Ricerca*, scorrendo in essa un'opera affascinante anche perché in grado di rielaborare – e, talvolta, di trasformare radicalmente – le teorie ricavate da altri autori. Ovviamente, nella misura in cui cercavo di ricostruire una complessa rete di rapporti, di filiazioni, di mediazioni, tendevo a sottolineare più gli elementi di assonanza che quelli di dissonanza; proprio questo, però, non faceva che rendermi più tangibile il contrasto tra il punto di partenza e il punto di arrivo: tra una formazione filosofica nutrita di idee e

⁵ Cfr. M. Bongiovanni Bertini, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust*, Feltrinelli, Milano 1981, e *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino 1996; V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, Paris 1987.

problematiche tipicamente ottocentesche, e una riflessione filosofica che sembra invece inserirsi a pieno titolo nel Novecento, fino a prefigurare alcuni nodi teorici al centro del dibattito odierno. L'originalità del pensiero proustiano mi balzava continuamente agli occhi, mentre lo mettevo in relazione col sapere del suo tempo; ma dovevo rinviare a un altro lavoro il tentativo di enuclearne alcuni aspetti che, già allora, mi apparivano particolarmente significativi.

Peraltro, quando ho deciso di affrontare quest'ultima impresa, ho visto riproporsi – seppure in forma diversa – lo stesso problema emerso in precedenza. Come caratterizzare una riflessione filosofica che ha scelto di assumere una forma narrativa? Come evitare di considerare Proust un filosofo mascherato sotto le sembianze del letterato? Come sfuggire alla tentazione di estrarre dal racconto una visione filosofica più o meno sistematica, ma comunque priva di rapporti col racconto stesso? Una prima risposta a tali quesiti mi è giunta da alcune affermazioni apparentemente paradossali di Proust, che, subito dopo aver definito la *Ricerca* «un'opera dogmatica e una costruzione», non esita a deplorare la presenza di un esplicito discorso filosofico all'interno di un racconto letterario: «Ho ritenuto più onesto, più delicato, come artista, non far vedere, non annunciare che andavo proprio alla ricerca della Verità, e non dire in che cosa essa consistesse per me. Detesto a tal punto quelle opere ideologiche in cui il racconto è un fallimento costante delle intenzioni dell'Autore, che ho preferito non dir nulla»⁶; oppure che, in una celebre pagina del *Tempo ritrovato*, nel bel mezzo della principale digressione teorica dell'intero romanzo, liquida con una sentenza lapidaria la letteratura che fa sfoggio di erudizione filosofica: «Un'opera in cui vi siano delle teorie è come un oggetto cui non si sia tolto il cartellino del prezzo»⁷. In entrambi i casi, Proust non fa che richiamare un punto focale della sua poetica: la centralità dello stile, in quanto problema non di tecnica ma di visione; l'estrema rilevanza della forma in cui il pensiero viene espresso, e che diventa costitutiva del tipo di sapere prodotto⁸. Sotto tale profi-

⁶ Da una lettera di Proust a Jacques Rivière: cfr. *Corr.*, XIII, pp. 98-100. La lettera è stata datata 6 febbraio 1914.

⁷ RTPI, IV, p. 561; RTP, IV, p. 461.

⁸ «[...] in filosofia e in arte due idee analoghe valgono solo per il modo in cui

lo, mi è parso importante riflettere sulle modalità genetiche del capolavoro proustiano, sorto dall'intersecarsi delle due versioni (una saggistica, l'altra narrativa) di un saggio critico – poi rimasto incompiuto – su Sainte-Beuve. I dubbi che avevano a lungo paralizzato Proust («Devo farne un romanzo, uno studio filosofico, sono io un romanziere?») vengono sciolti dalla scoperta di una forma letteraria *sui generis* («una specie di romanzo», come lo definirà lo stesso autore⁹), che non prospetta solo una contaminazione tra saggio e romanzo, ma – come ha evidenziato la pubblicazione dei *Cahiers inediti* – delinea anche un sistema teorico-narrativo instabile, sempre incompiuto perché in perenne divenire¹⁰.

Ora, che relazione porre tra questa idea della forma e le modalità mediante cui certe teorie vengono espresse nella *Ricerca*? Con la rara penetrazione che contraddistingue molti suoi rilievi, Anceschi ha osservato che, nel Novecento, «le idee della forma appaiono spesso ad un livello più stimolante e più attivo della forma delle idee¹¹. Nel contesto in cui vennero pronunciate, queste parole volevano sottolineare la centralità che, dall'inizio del secolo, assume la poetica come riflessione dell'artista sul proprio fare o, per usare un'altra espressione di Anceschi, come «equivalente teorico-pragmatico della forma»¹²: esplicitando una tendenza che ha sempre accompagnato la produzione artistica, l'arte contemporanea riflette sui procedimenti che utilizza e istituisce una stretta connessione tra la forma (la «forma dell'idea») e il suo progetto (l'«idea della for-

sono sviluppate, e possono differire moltissimo a seconda che siano esposte da Senofonte o da Platone [...]» (RTPI, IV, p. 397; RTP, IV, p. 325).

⁹ Da una lettera di Proust a René Blum del febbraio 1913: cfr. *Corr.*, XII, p. 79.

¹⁰ Cfr. M. Ferraris, «Quaderni e romanzo», in M. Proust, *L'età dei nomi. Quaderni della «Recherche»*, a cura di D. De Agostini e M. Ferraris, pp. V-XXXIII, poi ripreso in M. Ferraris, *Ermeneutica di Proust*, Guerini e Associati, Milano 1987, pp. 27-55.

¹¹ L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano 1962, p. 1.

¹² Id., *Saggi di poetica e di poesia*, Parenti, Firenze 1942, p. 271. Su questo punto nevralgico dell'estetica anceschiana, si veda: Lino Rossi, «Introduzione», in *Situazione dell'estetica in Italia*, Paravia, Torino 1976, pp. XXX-LXXIX, e *Occasioni. Saggi di varia filosofia*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993, pp. 101-125; C. Gentili, *Nuova fenomenologia critica*, Paravia, Torino 1981, pp. 138-150 sgg.

ma»). Peraltro, in uno scritto successivo, il problema dell'«idea della forma» acquista uno spettro più ampio: oggetto d'indagine è una fenomenologia generale dello stile (letterario, filosofico, scientifico), che prende corpo attraverso alcuni rilievi sull'idea di metafora nella letteratura, nella filosofia e nella scienza. La metafora, infatti, appare ad Anceschi come una delle «luci trasversali» capaci di evidenziare «legami e connessioni, motivi che passano da un campo all'altro con reciproci arricchimenti e acquisti»¹³.

Proprio la metafora mi è sembrata costituire un tema non solo rilevante in sé, ma capace d'illuminare trasversalmente molte questioni teoriche poste da Proust all'interno della *Ricerca*. In singolare analogia con quanto accade nel dibattito odierno – dove la metafora non appare una semplice figura retorica, bensì uno strumento cognitivo dotato di un ruolo ineliminabile nelle indagini filosofiche e scientifiche –, anche Proust non considera la metafora come il sostituto di un'espressione letterale equivalente, come un artificio stilistico volto ad abbellire o vivacizzare il discorso. Per Proust, la metafora esplica una funzione conoscitiva, mostrando relazioni tra le cose non scorte in precedenza; inoltre, essa comporta procedimenti e risultati originali, che la rendono un peculiare modello di conoscenza, alternativo a quelli formulati dall'intelligenza astratta o da una ragione di tipo strumentale. In tal senso, la metafora intrattiene un rapporto privilegiato con lo stile, che solo attraverso di essa può ridescrivere il mondo; ma, come vedremo nel corso di questo studio, intrattiene rapporti altrettanto fecondi coi problemi del linguaggio, della rappresentazione, della memoria, del tempo, della verità.

Il motivo per cui la metafora consente di avvicinarsi al cuore della riflessione filosofica proustiana è stato chiarito dallo stesso autore. Definendo la *Ricerca* una costruzione rigorosa benché velata, Proust ha inteso più volte sottolineare la subordinazione dei particolari narrativi a un disegno architettonico di fondo, la cui ampia apertura di compasso era destinata a dissimulare – e, contemporaneamente, a garantire – il progressivo attestarsi di un piano organico e coerente dell'opera. È all'interno di questa struttura complessa che, parallelamente, viene prendendo forma la “filosofia” di

¹³ L. Anceschi, «Metafora e filosofia», in *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino 1989, p. 208.

Proust: come l'impalcatura che la sorregge, il suo svelamento può attuarsi solo nello spazio dilatato del romanzo, attraverso il percorrimto di tracciati non sempre lineari. In altri termini, se la ricerca proustiana implica una sotterranea, eppure costante, ricerca della verità, la metafora si profila sia come strumento essenziale di tale ricerca, sia come quella via indiretta alla verità che, proprio in virtù della sua mediatezza, permette l'accesso ad una conoscenza letteraria.

Secondo Proust, la metafora coincide innanzitutto con una metamorfosi delle cose rappresentate: con una nuova visione in grado di rendere percepibili le continue trasformazioni del mondo sensibile riabilitando – paradossalmente – gli errori dei sensi, cioè recuperando un *sentire* che sigla il compenetrarsi di soggetto e oggetto, immaginazione e realtà, percezione e ricordo¹⁴. La verità stessa non è né una costruzione puramente soggettiva, né un dato oggettivo, ma il punto d'incontro tra un soggetto che si apre al mondo e un oggetto che si espande fino a includere in sé anche i significati che il soggetto gli attribuisce. Di conseguenza, il compito della letteratura non è di dissociare il segno dall'oggetto sensibile, ma di mostrare la loro mutua implicazione: benché lo scrittore debba convertire le proprie sensazioni in «equivalenti intellettuali» (cioè in idee e segni linguistici), la verità letteraria è tracciata con l'ausilio di figure, di immagini (una nube, un triangolo, un campanile, un fiore, un sasso, ecc.) che hanno attratto lo sguardo dello scrittore, sollecitandolo a coglierne il senso¹⁵. Queste immagini rinviano sempre a qualcosa di diverso da quello che sembrano rappresentare; tuttavia, lungi dal costituire il loro limite, ciò costituisce il loro punto di forza, l'elemento che meglio sintetizza il complesso lavoro dello scrittore (e dell'artista in genere). La conoscenza letteraria è inseparabile dalla scoperta del carattere sfuggente del reale, e

¹⁴ Sul problema della radice sensibile del pensiero, e sulla rilevanza assunta dal tema dell'immagine tanto nella filosofia quanto nell'arte del Novecento, cfr. E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano 2001, e S. Borutti, *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Cortina, Milano 2006.

¹⁵ Per il nesso tra conoscenza letteraria e *sapere figurale*, sia in Proust che in altri scrittori del Novecento, si veda F. Rella, *Il silenzio e le parole*, Feltrinelli, Milano 1981, e *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Feltrinelli, Milano 2005.

della possibilità di articolare tale scoperta all'interno del linguaggio. Attraverso la metafora, la letteratura non si propone di descrivere il mondo, ma di ricrearlo incessantemente, svelando una verità inseparabile dalla differenza, dalla contraddizione, dalla deformazione. Nel contempo, attraverso la metafora, la conoscenza letteraria suggerisce qualcosa anche alla conoscenza filosofica: ad esempio, che la forma di un discorso teorico contribuisce a deciderne il significato; che, dietro la verità, c'è sempre una verità in più, un senso a cui i segni (artistici, filosofici, scientifici) potranno sempre corrispondere solo in modo imperfetto. È così che la metafora assume il suo ruolo euristico, fondamentale, anche, per la dimensione educativa e per l'orizzonte esistenziale: perché indica la possibilità di letture plurali e creative, capaci di prefigurare un ampliamento di possibilità esperienziali per tutti i soggetti, una molteplicità mai conclusa di percorsi "divergenti" per le pratiche formative del nostro tempo.

Due capitoli di questo libro, già apparsi in altre sedi, sono stati qui rimaneggiati nei contenuti e aggiornati nei loro apparati di note. Il capitolo primo è stato pubblicato con il titolo *Dal «Contre Sainte-Beuve» alla «Recherche»: genesi saggistica di una poetica*, in «Studi di estetica», nuova serie, n. 8/9, 1986, pp. 119-149; il capitolo secondo con il titolo *Leggerezza e gravità: immagini e significati nell'opera di Proust*, nel volume collettaneo *Filosofia del peso. Estetica della leggerezza*, a cura di G. Marchianò, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, pp. 97-119. L'autore ringrazia gli editori che hanno cortesemente autorizzato la loro ripubblicazione.

Abbreviazioni

- BIP «Bulletin d'Informations proustiennes»
- Corr. *Correspondance de Marcel Proust*, a cura di P. Kolb, Plon, Paris 1970-1993, 21 voll.
- CSB M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, a cura di P. Clarac e Y. Sandre, Gallimard, Paris 1971.
- JS M. Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, a cura di P. Clarac et Y. Sandre, Gallimard, Paris 1971.
- JSI M. Proust, *Jean Santeuil*, trad. it. a cura di M. Bongiovanni Bertini, con introduzione e note di P. Clarac, Einaudi, Torino 1978.
- RTP M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, ediz. diretta da J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 1987-1990, 4 voll.
- RTPI M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, ediz. diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, trad. it. di G. Raboni, prefazione di C. Bo, Mondadori, Milano 1983-1993, 4 voll.
- SML M. Proust, *Scritti mondani e letterari*, trad. it. di P. Serini e M. Bongiovanni Bertini, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1984.

Capitolo 1

DAL SAGGIO AL ROMANZO

Premessa

È difficile immaginare, oggi, uno studio criticamente approfondito della *Ricerca del tempo perduto* che prescindendo dalla conoscenza, almeno sommaria, di un testo¹ rivelatosi fondamentale per l'effettiva comprensione della sua genesi: ci riferiamo all'inedito proustiano pubblicato per la prima volta nel 1954 sotto il nome di *Contre Sainte-Beuve*².

L'imponente lavoro critico e filologico iniziato negli anni Settanta³ ha infatti dimostrato che la *Ricerca*, lungi dall'articolarsi in modo lineare e compatto dal primo all'ultimo capitolo, non solo in-

¹ Anche se non mette conto di rievocare puntualmente, in questa sede, la complessa vicenda editoriale inerente al testo in questione, bisogna comunque precisare che esso non attinse mai una struttura abbastanza completa o coerente da consentirne, in seguito, un recupero sostanzialmente fedele, ma venne lasciato dall'autore allo stadio ancora preparatorio di note e di appunti, redatti in svariati *Cahiers* insieme ai primi frammenti della futura *Ricerca*. Ogni tentativo di portare alla luce quest'opera si è perciò tradotto necessariamente in una scelta di testi e nel loro relativo montaggio, secondo i criteri che parevano più idonei agli editori.

² M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*, a cura di B. de Fallois, Gallimard, Paris 1954. Si deve invece a Pierre Clarac una successiva edizione, sorta col duplice obiettivo di stabilire una versione filologicamente più corretta del testo e di eliminare da esso tutti i frammenti narrativi che si intrecciavano, nella versione precedente, ai passi di critica letteraria: cfr. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, a cura di P. Clarac e Y. Sandre, Gallimard, Paris 1971. Su quest'ultima edizione, si basa la traduzione italiana a cui faremo riferimento nel testo e nelle note.

³ Ci riferiamo essenzialmente alle ricerche svolte dall'«Équipe Proust» del Centre d'Histoire et d'Analyse des Manuscrits Modernes che ha sede presso l'École Normale Supérieure di Parigi. I collaboratori dell'«Équipe Proust» hanno infatti proceduto, a partire dal 1972, allo spoglio e alla trascrizione dei *Cahiers* del Fondo Proust della Bibliothèque Nationale, tra i quali figurano anche i dieci «Cahiers Sainte-Beuve», così denominati per il loro comune riferimento al progetto saggistico.

tesse un “gioco col tempo” sul piano della narrazione introducendo-
 vi anacronie, analessi, prolessi ed altre figure⁴, ma è frutto essa stessa di una composizione stratificata, volta ad organizzare perlopiù retrospettivamente nuclei narrativi composti in tempi diversi. È in questa prospettiva che sono andati intensificandosi gli studi condotti sul *Contre Sainte-Beuve* e sui *Cahiers* (Quaderni) inediti⁵, in quanto tappe più importanti e significative di quel lungo processo di elaborazione avviato con *I piaceri e i giorni* e *Jean Santeuil*. Essi non solo hanno provato che la *Ricerca*, opera di tutta una vita, è stata preceduta da un intenso lavoro di riflessione sulle principali questioni poste dalla creazione letteraria, ma hanno addirittura accertato l'esistenza di un rapporto di filiazione diretta fra il romanzo e il saggio critico entro il quale, per l'appunto, tali tematiche erano venute definendosi con spessore e profondità crescenti.

⁴ Cfr. G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972; trad. it. di L. Zecchi, *Figure III*, Einaudi, Torino 1976, pp. 87-88.

⁵ Tra i numerosi lavori consacrati alla genesi ed alle varie tappe evolutive del capolavoro proustiano, ci limitiamo a segnalare alcuni saggi che sono serviti come punti di partenza anche per ulteriori ricerche: M. Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Les Sept Couleurs, Paris 1971, 2 voll.; H. Bonnet, *Marcel Proust de 1907 à 1914*, Nizet, Paris 1971; B. Brun, *L'édition d'un brouillon et son interprétation: le problème du «Contre Sainte-Beuve»*, in AA.VV., *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris 1979, pp. 151-192; C. Quémar, *Autour de trois «Avant-textes» de l'«Ouverture» de la «Recherche»: nouvelles approches des problèmes du «Contre Sainte-Beuve»*, in «BIP», 3, 1976, pp. 7-39; Id., *De l'essai sur Sainte-Beuve au futur roman: quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes*, in «BIP», 8, 1978, pp. 7-11; K. Yoshikawa, *Remarques sur les transformations subies par la «Recherche» d'après des Cahiers inédits*, in «BIP», 7, 1978, pp. 7-28; B. Brun, «Storia di un testo: i *Cahiers della Recherche*», in M. Proust, *L'età dei nomi. Quaderni della «Recherche»*, cit., pp. XXXV-XLVI; M. Ferraris, «Quaderni e romanzo», in *ibid.*, pp. V-XXXIII; A.R. Pugh, *The Birth of «À la recherche du temps perdu»*, in «French Forum», Lexington 1987, pp. 27-30; B. Brun, *Table des matières du «Contre Sainte-Beuve»*, in «BIP», 19, 1988, pp. 7-14; A. Grésillon, J.-L. Lebrave, C. Viollet, *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*, Du Lérot, Tusson 1990; B. Heinser, *Marcel Proust Selbstfindung oder die Überwindung der Mediocrité. Versuch einer Deutung der Sainte-Beuve-Essai*, Niemeyer, Tübingen 1992; J.-M. Quaranta, *De «Jean Santeuil» au «Temps retrouvé»: transcription des manuscrits et critique littéraire*, in «BIP», 33, 2003, pp. 17-27; F. Goujon, «Je» narratif, «je» critique et écriture intertextuelle dans le «Contre Sainte-Beuve», in «BIP», 34, 2004, pp. 95-110; M. Schmidt, *Problèmes du «Contre Sainte-Beuve»: état présent de la recherche*, in *ibid.*, pp. 61-72.

Il problema, essenzialmente “genetico”⁶, di operare una ricostruzione storicamente corretta delle origini del capolavoro proustiano fuoriesce così dall’ambito della ricerca filologica, per investire anche il territorio dell’estetica: non tanto o non esclusivamente per l’obiettivo importanza che il rilievo storico viene ad assumere in un contesto teorico «comprensivo e tale da assicurare, al limite, tutto il movimento delle relazioni»⁷, ma soprattutto per la possibilità di penetrare, attraverso il *Contro Sainte-Beuve*, nel laboratorio più segreto dello scrittore, dove sono maturate le sue riflessioni e le sue scelte poetiche⁸. Da quest’angolo visuale, non considereremo il saggio su Sainte-Beuve come fine a se stesso; il suo interesse risiede anzi, a nostro avviso, proprio nel ruolo strumentale che viene fatto giocare al celebre critico ottocentesco:

Mi sembra così che avrei da dire su Sainte-Beuve, e molto più prendendo occasione da lui che sopra di lui, cose forse non prive d’importanza: in quanto, mostrando in che cosa egli, a mio giudizio, peccò come scrittore e come critico, riuscirei forse a dire, su quel che dev’essere la critica e su quel che è l’arte, alcune cose cui ho spesso pensato⁹.

Vedremo come la decisiva scoperta, avvenuta in questa sede, di una via indiretta alla scrittura non si limiterà a condizionare la progettazione e quindi l’elaborazione del *Contro Sainte-Beuve*, ma estenderà il proprio raggio d’influenza anche su tutti gli sviluppi successivi dell’opera proustiana.

⁶ Con questo termine si intende generalmente denominare, negli studi proustiani, il problema connesso alle specifiche modalità operative secondo cui è avvenuta – quasi insensibilmente, all’interno degli ultimi «Cahiers Sainte-Beuve» – la transizione dal saggio al romanzo.

⁷ Su questo punto cfr. Lino Rossi, *Fenomenologia critica e storiografia estetica*, Clueb, Bologna 1983, pp. 13-27.

⁸ Per l’idea di *poetica* come «riflessione del poeta sul suo fare», provvista di un valore essenzialmente “pragmatico” in quanto improntata all’esigenza di operare precise scelte, si veda L. Anceschi, «Introduzione. Della poetica e del metodo», in *Da Ungaretti a D’Annunzio*, Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 11-63.

⁹ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 14; CSB, p. 219.

1. *Il romanzo negato*

La monumentalità dell'opera proustiana corre spesso il rischio di essere fraintesa e di venire addebitata ad una certa facilità di scrittura dell'autore, che l'avrebbe condotto a dilatare un racconto di per sé relativamente semplice nell'enorme spazio di otto tomi. Nessuna idea potrebbe risultare più sviante al fine di una corretta comprensione della *Ricerca*, specialmente se riferita al momento delicato e complesso della sua nascita. Non solo perché qui è più tangibile che altrove l'infinito lavoro di scrittura/riscrittura presente, di fatto, in ogni particella del romanzo, ma anche per il sovrastare – durante la fase genetica dell'opera – di quella che potremmo definire come la “problematica dei generi”, ovvero la difficoltosa ricerca di una forma letteraria adeguata entro cui far convergere organicamente la massa di riflessioni teoriche e di frammenti narrativi accumulatasi negli anni precedenti.

L'obiettivo importanza che viene ad assumere, per Proust, tale tematica ci dimostra come sia esistito uno stadio aurorale della *Ricerca* in cui l'opzione romanzesca era tutt'altro che scontata. A questo proposito, è sorprendente notare come alla base dell'imponente edificio proustiano stia racchiusa, quasi in simbolico sacrificio, una vittima dall'insolito profilo: un romanzo iniziato a scrivere nel gennaio del 1908, ricco di numerose affinità con la futura *Ricerca*¹⁰, ma rimasto incompiuto perché presto abbandonato a favore di un progetto del tutto dissimile, il saggio critico su Sainte-Beuve. Eppure, sarà proprio la cosciente negazione del cosiddetto

¹⁰ Non solo vi compaiono, infatti, alcuni motivi centrali del capolavoro come ad esempio il piccolo universo di Combray, il fascino racchiuso nei nomi aristocratici, la profanazione, il sadismo, ma si afferma anche – per la prima volta – la narrazione di tipo autobiografico. Benché i manoscritti ad esso inerenti siano andati smarriti, possiamo ricavare queste ed altre informazioni da un sommario di pugno di Proust («Pages écrites»), contenuto nel *Carnet I*, sorta di “giornale di bordo” dello scrittore, pubblicato da Philip Kolb con il titolo *Le Carnet de 1908*: cfr. M. Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., pp. 11-15. Si veda inoltre: K. Yoshikawa, *Marcel Proust en 1908. Comment a-t-il commencé à écrire «À la recherche du temps perdu»?*, in «Études de Langue et de Littérature Française», 20, 1973, pp. 135-152; D. Galateria, «Proust 1908», in M. Proust, *Ritorno a Guermantes*, trad. it. di L. Foschini e S. Alfonsi, Studio Tesi, Pordenone 1988, pp. IX-XXVI; B. Brun, *Le «Contre Sainte-Beuve» dans le Carnet de 1908*, in «BIP», 25, 1994, pp. 27-38.

«piccolo romanzo» che, denunciandone lo sbocco fallimentare, additerà all'autore sia la necessità di accantonare – almeno temporaneamente – la sua vocazione romanzesca, sia la possibilità di utilizzare una forma mediata d'espressione.

Questi successivi passaggi ci sono ben documentati dal *Carnet I*, in cui frammenti narrativi sicuramente rapportabili al «piccolo romanzo» si erano venuti alternando – fino all'estate del 1908 – a note teoriche di vario genere. Ebbene, tra il settembre e il novembre di quello stesso anno, le note aventi per oggetto la riflessione dell'autore sulla propria *ars poetica* si moltiplicano: ormai, esse non emergono più sporadicamente da una fitta trama di abbozzi romanzeschi, ma prendono progressivamente il sopravvento su di questi, determinando così un mutamento qualitativo del *Carnet*. In particolare, si viene sempre più precisando l'opposizione – fondamentale per la rivelazione finale del *Tempo ritrovato* – tra l'immagine opaca e inconsistente del passato prodotta dall'attività deliberata e cosciente del pensiero rammemorante, e l'immagine densa e luminosa dei giorni perduti offerta dai processi involontari della memoria¹¹. Dalla lettura del *Carnet*, risulta tuttavia evidente lo stretto rapporto che unisce la maturazione della poetica proustiana al sensibile decadimento del progetto romanzesco: essa, infatti, anziché consolidarne e potenziarne la struttura *in fieri*, pare addirittura pregiudicare le sue possibilità di ulteriore sviluppo. Vediamo così affiorare, espressa in una forma dubitativa che rivela l'incertezza dolorosa e profonda dell'autore, la problematica dei generi alla quale accennavamo poc'anzi:

La pigrizia o il dubbio o l'impotenza che si rifugia nell'incertezza sulla forma artistica. Devo farne un romanzo, uno studio filosofico, sono io un romanziere?¹²

Nell'autunno del 1908 Proust si trova, dunque, in una singolare situazione: non sono tanto i materiali romanzeschi a mancargli, quanto piuttosto una forma adatta a convogliarli e a rappresentare

¹¹ «Noi crediamo mediocre il passato perché lo *pensiamo* ma il passato non è quello, è una certa irregolarità nel pavimento del battistero di San Marco ... irregolarità che ci restituisce il sole accecante sul canale» (M. Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 60).

¹² *Ibid.*, p. 61.

– sul piano stilistico – l’equivalente della memoria involontaria, la cui teoria si era venuta precisando insieme ad altri aspetti fondamentali della sua poetica. È sintomatico, a questo proposito, che Proust non decida di scrivere un trattato di poetica in cui esporre direttamente le sue idee in materia: come al romanzo, così anche alla poetica che vi sta a fondamento l’autore perverrà solo indirettamente, mediante la via traversa dello studio letterario e del confronto, più o meno polemico, con alcuni tra i maggiori autori a lui contemporanei. La tesi che fa scaturire l’opera dall’atto di resurrezione involontaria del passato – affidandone la possibilità di realizzazione più all’arbitrio del caso che alla scelta deliberata e cosciente dell’individuo – sfugge qui al dominio della teoria astratta per farsi pratica concreta di riflessione e di scrittura.

2. Verso il saggio

Dal novembre 1908 Proust si dedica interamente alla critica del metodo aneddotico-biografico di Sainte-Beuve¹³. Ben presto, però, inizia ad esitare circa due possibili presentazioni dello studio: o un articolo di forma classica, come un saggio di Taine, oppure una messa in scena delle sue idee nell’ambito di una conversazione mattutina con la madre, la cui forma narrativa inserisca la trattazione in una cornice meno astratta e convenzionale¹⁴. Riemerge così

¹³ Per Proust, Sainte-Beuve era da tempo oggetto di riflessione: già nel 1905, aveva stigmatizzato la «cecità di Sainte-Beuve riguardo agli scrittori del suo tempo» (cfr. M. Proust, *Giornate di lettura*, in SML, p. 245; CSB, p. 190), mentre nel maggio 1908, scrivendo all’amico Louis de Albufera, indicava tra i numerosi progetti in cantiere anche «un saggio su Sainte-Beuve e Flaubert» (cfr. *Corr.*, VIII, pp. 111-113). Inoltre, non bisogna dimenticare che il 14 marzo 1908 erano apparsi sul «Figaro» i *pastiches* proustiani di Flaubert e di Sainte-Beuve (ora raccolti in CSB, pp. 12-15 e 16-21); è dunque probabile che l’autore, prima di intraprendere questi “esercizi di stile”, si fosse accuratamente documentato sugli scrittori presi di mira.

¹⁴ Nel dicembre 1908, Proust scrive infatti all’amico Georges de Lauris: «Caro Georges, posso domandarvi un consiglio? Sto per scrivere qualche cosa su Sainte-Beuve. In qualche modo, ho due articoli in mente (articoli di rivista). Uno è un articolo di forma classica, come i saggi di Taine, sia pure in peggio. L’altro si aprirebbe col racconto di una mattinata. La mamma verrebbe accanto al mio letto e le racconterei un articolo che voglio scrivere su Sainte-Beuve. Poi glielo esporrei. Che cosa vi sembra meglio?» (*Corr.*, VIII, p. 320). Sempre nello stesso

quella problematica dei generi che abbiamo già visto operante nella dissoluzione del progetto romanzesco: Proust cerca una forma, e né quella romanzesca né quella propriamente saggistica sembrano rispondere in pieno alle sue esigenze. In quest'ultimo caso, però, l'incertezza formale non avrà sull'autore gli effetti paralizzanti connessi allo scacco del «piccolo romanzo»: fino alla primavera dell'anno seguente, infatti, Proust lavorerà parallelamente al duplice progetto, riempiendo in modo discontinuo ed intermittente ora una serie di fogli volanti (a cui affiderà le riflessioni teoriche)¹⁵, ora i dieci «Cahiers Sainte-Beuve», dotati di un carattere essenzialmente narrativo. Si delineano così due distinte versioni dello studio, ciascuna delle quali intrattiene un rapporto diverso con la genesi della *Ricerca*. Se la versione teorica rimanda alla nascita della poetica proustiana, che ha il suo banco di prova nelle riflessioni critiche sviluppate all'interno del saggio, quella narrativa si pone invece come nucleo generatore del futuro romanzo, a partire dalla messa a punto di determinate modalità espositive fino all'elaborazione di materiali romanzeschi sempre più ricchi e articolati. Sebbene la nostra ricerca sia centrata sulla versione teorica – in quanto più direttamente implicata nella questione estetica che stiamo dibattendo –, non mancheranno accenni e riferimenti alla versione narrativa, cui la prima è connessa da molteplici e profonde relazioni.

Prima di addentrarci nel vivo dell'argomento, ci sembra però opportuno fare alcune precisazioni. La lettura del *Sainte-Beuve* teorico come stadio aurorale del *Tempo ritrovato* – elemento determinante all'interno del nostro lavoro – rappresenta un'acquisizione fondamentale per la critica proustiana nel suo complesso¹⁶. Infatti, alla visione della *Ricerca* come proliferazione disordinata di ricordi avulsi da ogni trama organizzativa è subentrata l'immagine – ri-

periodo, Proust scrive alla poetessa Anne de Noailles, ponendole il medesimo problema (*Corr.*, VIII, pp. 320-321).

¹⁵ Riuniti ora nel volume manoscritto «Proust 45», rilegato dalla Bibliothèque Nationale.

¹⁶ Su questo punto, si vedano: M. Bardèche, *Marcel Proust romancier*, cit., t. I, pp. 225-227; H. Bonnet, «Introduction», in M. Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes. Cahiers du «Temps retrouvé»*, a cura di H. Bonnet e B. Brun, Gallimard, Paris 1982, pp. 15-30; B. Brun, *Le dormeur éveillé, genèse d'un roman de la mémoire*, in «Études proustiennes», IV, 1982, pp. 312-316.

badita più volte dallo stesso Proust¹⁷ – di una costruzione rigorosa benché velata, cui l'evidente moltiplicarsi dei nuclei narrativi ubbidiva in ragione di un disegno architettonico abilmente dissimulato. L'autore aveva sempre addotto a prova di ciò il fatto che «l'ultimo capitolo dell'ultimo volume» era stato scritto «subito dopo il primo capitolo del primo volume»¹⁸. Ebbene, lo studio condotto sui «Cahiers Sainte-Beuve» e sui *Cahiers del Tempo ritrovato* ha accertato la sostanziale esattezza di questa affermazione, dimostrando come la teoria proustiana dell'arte e dello stile (che occupa ora la scena finale della *Ricerca*) fosse già stata abbozzata in essi, contemporaneamente agli episodi concernenti l'infanzia del protagonista e le due «parti» di Combray.

Non si tratta però di raffigurare un percorso lineare ed omogeneo cui la scrittura di Proust si sarebbe costantemente attenuta, senza incrinature e modifiche di fondo: gli indubitabili elementi di continuità – rapportabili soprattutto al nucleo concettuale del pensiero proustiano – non possono anzi che far risaltare meglio le diversità delle loro successive formulazioni, avvenute secondo le inevitabili scansioni di una ricerca sempre *in progress*. In altre parole, alla meditazione finale nella biblioteca di palazzo Guermantes, Proust non sarebbe pervenuto *tout court* a partire dalla versione, ancora sommaria e primitiva, del *Sainte-Beuve*: in mezzo si stendono i *Cahiers* scritti in preparazione del primo e dell'ultimo volume della *Ricerca* (rispettivamente, *Dalla parte di Swann* e *Il tempo ritrovato*), nei quali quell'antico abbozzo attinge già una forma più complessa e matura, ma ancora diversa dalla struttura cui appropderà nella stesura definitiva dell'opera¹⁹.

¹⁷ Cfr., ad esempio, quanto sostiene nell'articolo *A proposito dello «stile» di Flaubert*, composto nell'aprile 1921, ora in SML, p. 551; CSB, p. 598.

¹⁸ *Corr.*, XVIII, pp. 535-537. La lettera, scritta da Proust a Paul Souday, risale al 17 dicembre 1919.

¹⁹ Sullo studio delle diverse tappe evolutive attraversate dalla riflessione teorica poi consegnata nel *Tempo ritrovato*, si vedano: H. Bonnet, *Le «Temps retrouvé» dans les Cahiers*, in «Études proustiennes», I, 1973, pp. 111-162; B. Brun, «*Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle*»: quelques éléments de la démonstration proustienne dans les brouillons de «*Swann*», in «BIP», 10, 1979, pp. 23-38; K. Yoshikawa, *Vinteuil ou la genèse du septuor*, in «Études proustiennes», III, 1979, pp. 289-347; B. Brun, *Le «Temps retrouvé» dans les avant-textes de Combray*, in «BIP», 12, 1981, pp. 7-23; M. Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, cit.

È solo analizzando queste tappe intermedie che è possibile cogliere, nella sua concreta specificità, il nascere e l'evolversi della poetica di Proust²⁰.

3. *Lo scacco dell'intelligenza*

Ogni giorno attribuisco minor valore all'intelligenza. Ogni giorno mi rendo sempre meglio conto che solo indipendentemente da essa lo scrittore può cogliere nuovamente qualcosa delle sue impressioni, ossia qualcosa di lui stesso e la sola materia dell'arte. Quel che l'intelligenza ci restituisce sotto il nome di passato, non è tale²¹.

Questo brano, che costituisce l'esordio dell'«abbozzo di prefazione» più esteso e articolato redatto da Proust in vista del saggio, ci fa intuire subito quale sia il tema dominante del *Contro Sainte-Beuve*: lo scacco dell'intelligenza, tanto nella creazione quanto nella critica dell'opera d'arte. Anche se questi due esiti fallimentari vengono unificati dall'autore, che li colloca nella stessa cornice polemica, sarà opportuno considerarli separatamente, in quanto ciascuno di essi è all'origine di una complessa serie di considerazioni.

Nel primo caso, l'intelligenza si dimostra incapace di afferrare «la sola materia dell'arte», ovvero le nostre impressioni passate, e si contenta di restituircene un duplicato banale e inautentico, formato da una catena di «istantanee» prive di qualunque rapporto con l'esperienza realmente vissuta in un dato momento. Vediamo affiorare, seppure in maniera ancora embrionale, quella che sarà una problematica centrale della *Ricerca*: com'è possibile recuperare il tempo perduto nella sua vividezza, senza mortificarlo in un astratto resoconto di avvenimenti ormai insignificanti? Tale questione Proust se l'era già posta ai tempi del *Jean Santeuil*, quando aveva reputati degni dell'arte solo i rari momenti di estasi metacronica nel corso dei quali l'artista, proiettato fuori del tempo, intra-

²⁰ Motivi d'ordine pratico ci impongono di soffermarci quasi esclusivamente sulla prima di queste tappe, rappresentata dal saggio critico su Sainte-Beuve. Per l'analisi delle altre, ugualmente importanti, rimandiamo agli studi citati nella nota precedente.

²¹ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 5; CSB, p. 211.

vede un'immagine totalmente nuova del passato. Tuttavia, la decisione «di scrivere solo quando un passato risuscitava improvvisamente erompendo da un odore o da una visione»²² non superava i confini di un ottimismo estetizzante, fondato sul concetto di ispirazione, che riteneva possibile provocare attivamente quegli istanti privilegiati. Era stata proprio tale poetica, d'altra parte, a determinare lo sbocco fallimentare del romanzo giovanile, per l'incapacità di sottrarre al loro sterile isolamento le epifanie della memoria involontaria, inserendole produttivamente nel tessuto del racconto. Ma, come abbiamo visto, lo stesso problema si ripresenta a Proust durante l'elaborazione del «piccolo romanzo», il cui sviluppo sembra inibito – più che favorito – dall'approfondirsi della riflessione sulla memoria involontaria. Si tratta di un problema che, secondo K. Yoshikawa, è sintetizzabile in una domanda: «com'è possibile incorporare questo fenomeno di reminiscenza in un'opera d'arte?»²³.

Tale quesito riceve una prima risposta nel già citato «abbozzo di prefazione» al *Contro Sainte-Beuve*: finché l'artista ricercherà deliberatamente una via d'accesso alla produzione letteraria – facendo affidamento sulla propria intelligenza e sul proprio talento –, essa continuerà a tenersi celata ai suoi occhi, anche se si trova lì, a portata di mano. Solo l'abbandono, ormai incondizionato, ai misteriosi processi del caso e dell'involontario, dunque solo un tipo particolare di ricerca (che coincide, per così dire, con una “non ricerca”) potrà schiudergli la porta dell'opera, rimasta lungamente e ostinatamente chiusa:

Non solo l'intelligenza nulla può fare per queste resurrezioni, ma, inoltre, quelle ore del passato si vanno a rannicchiare solo in oggetti in cui l'intelligenza non abbia cercato d'incarnarli. Gli oggetti in cui avete cercato di stabilire in modo cosciente dei rapporti con l'ora che andavate vivendo non le daranno mai asilo²⁴.

Commentando questo brano, Francesco Orlando ha evidenziato l'esistenza di un'opposizione fondamentale tra ricerca e non ricerca o, più precisamente, tra una «ricerca volontaria in direzione sba-

²² JSI, p. 238; JS, p. 401.

²³ K. Yoshikawa, *Marcel Proust en 1908*, cit., p. 146.

²⁴ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 7; CSB, p. 213.

gliata», viziata al suo interno dalla stessa presunzione di volere, e una «non ricerca in direzione giusta», che solo il processo della memoria involontaria può fare intraprendere²⁵.

L'insistenza di Proust sul carattere fortuito e accidentale dell'iniziazione letteraria, elargita quasi miracolosamente a colui che non poteva prevederne il dono, rischia però di dissimulare la natura strategica della "non ricerca", che non consiste affatto in una attitudine disimpegnata e passiva del soggetto, ma in una sorta di modello conoscitivo tanto poco premeditato quanto vigilmente ricettivo nel cogliere i segni emessi dal mondo esterno. In altre parole, senza la costante tensione alla scoperta di verità nascoste, invisibili all'intelligenza, luminosamente evidenti all'istinto, le ricche suggestioni esercitate dal caso sfuggirebbero alla comprensione dell'artista, rimanendo confinate nella sfera opaca dell'indicibile. Paradossalmente, la critica dell'intelligenza non comporta una sua negazione in chiave irrazionalista: per Proust, si tratta essenzialmente di stabilire un diverso ordine gerarchico, all'interno del quale la superiorità dell'istinto venga riconosciuta dall'intelligenza stessa, cui spetta il compito decisivo di ribaltare la scala dei valori²⁶. È a partire dal *Sainte-Beuve*, peraltro, che affiora questo modello conoscitivo, destinato a costituire una delle strutture teoriche basilari del *Tempo ritrovato*; anche alla rivelazione finale nella biblioteca di palazzo Guermantes, infatti, il narratore giungerà del tutto inaspettatamente, proprio nel momento in cui ogni possibilità di accedere all'opera lungamente progettata gli sembrava ormai preclusa:

Ma proprio, a volte, nel momento in cui tutto ci sembra perduto giunge l'avvertimento che può salvarci; abbiamo bussato a tutte le porte

²⁵ Cfr. F. Orlando, *Proust, Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata*, pubblicato originariamente in AA.VV., *Critica e Storia letteraria. Studi in onore di Mario Fubini*, Liviana, Padova 1970, e poi come introduzione a M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, trad. it. di P. Serini e M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1974, pp. II-XXXVII.

²⁶ «E quest'inferiorità dell'intelligenza tocca tuttavia all'intelligenza stabilirla. Perché, se non merita la suprema corona, essa sola è capace di assegnarla. E, se non occupa nella gerarchia delle virtù che il secondo posto, solo lei può proclamare che il primo spetta all'istinto» (M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 10; CSB, p. 216).

che non danno su niente e la sola attraverso la quale si può entrare, e che avremmo cercato invano per cento anni, l'urtiamo senza saperlo, e si apre²⁷.

Nella versione finale del *Tempo ritrovato*, le modalità imprevedute della "non ricerca" saranno illustrate da una serie di episodi ben noti a ogni lettore di Proust: la resurrezione di Venezia, provocata dal contatto del piede con il lastricato sconnesso del cortile; la resurrezione di Balbec, suscitata dall'atto di forbirsi la bocca con un tovagliolo rigido per la sua inamidatura; la reminiscenza di un pomeriggio trascorso in treno, risvegliata dal rumore di un cucchiaino contro un piatto²⁸. Parimenti, anche il discorso teorico racchiuso nell'«abbozzo di prefazione» riceve una concreta determinazione da esempi pratici di ricordo involontario: una fetta di pane abbrustolito, inzuppata in una tazza di tè, fa risuscitare di colpo le estati trascorse in una casa di campagna, procurando all'autore «una sensazione di luce straordinaria, di felicità»; il contatto con le lastre di pietra mal livellate e scintillanti di un cortile lo inonda di luce e gli ridona la stessa sensazione provata camminando a Venezia sul pavimento lucido e un po' diseguale del battistero di San Marco; infine, il suono prodotto dalla caduta di un cucchiaino su un piatto gli fa rivivere «l'ora bruciante e accecata» in cui quel rumore era risuonato ai suoi orecchi durante un viaggio in treno, mentre a nulla erano valsi gli sforzi coscienti per rievocare quella giornata, e non il suo freddo fantasma²⁹.

La somiglianza tra questo primo abbozzo del *Tempo ritrovato* e quella che sarà poi la sua versione definitiva è addirittura sorprendente: non solo ricorrono quasi i medesimi esempi, rivestiti del medesimo significato, ma si delinea anche l'opposizione tra l'immagine opaca e reificante del passato, elaborata dai meccanismi coscienti della memoria, e la sua immagine luminosa e veritiera dovuta alla resurrezione poetica, totalmente casuale e involontaria. Tuttavia, sono presenti anche notevoli divergenze, che è indispensabile sottolineare per cogliere la specificità della tappa saggistica. In primo luogo, le esperienze di reminiscenza vengono qui ricono-

²⁷ RTPI, IV, p. 542; RTP, IV, p. 445.

²⁸ RTPI, IV, pp. 542-545; RTP, IV, pp. 445-447.

²⁹ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, pp. 5-8; CSB, pp. 211-214.

sciute dall'autore come proprie, alla stregua di episodi biografici già ben definiti e conclusi nel tempo (anche se tutti molto recenti: «l'altra sera», «l'anno scorso», «l'altro giorno»). Nel romanzo, invece, la funzione mediatrice svolta dal narratore le sottoporrà a un processo di riattualizzazione che, sottraendole allo spazio circoscritto del racconto «ulteriore»³⁰, le proietterà nella dimensione illimitata del «libro a venire», dell'opera ancora da scrivere³¹. Inoltre, all'epoca del *Sainte-Beuve*, Proust non aveva ancora preso la risoluzione di fare della *Ricerca* un “romanzo d'apprendistato”, carico di segni premonitori disseminati lungo l'intera opera ma destinati a svelarsi pienamente solo nella parte conclusiva del libro: decisione che l'ha condotto a spostare nel primo volume l'episodio della *petite madeleine*, il quale racchiude già le premesse della teorizzazione finale senza spiegarne però né il senso né la motivazione. Possiamo osservare che, nelle pagine saggistiche del *Sainte-Beuve*, se viene fondata la possibilità della scrittura in quanto “non ricerca” e abbandono passivo ai processi dell'involontario, non è ancora emersa la specifica strategia narrativa per tradurre tale potenzialità nella pratica di un racconto, la cui concreta realizzazione, anzi, pare a Proust poco probabile.

Resta però da chiarire l'altro tipo di scacco registrato dall'intelligenza: la mancata comprensione della vera natura dell'opera d'arte. Quest'ultimo fallimento è impersonato proprio da Sainte-Beuve, critico brillante ed erudito, precursore di una metodologia che troverà più ampia sistematizzazione nell'estetica positivista.

4. *La teoria del «duplice io»*

Il famoso metodo che – a detta di Taine, di Bourget e di tanti altri – farebbe di lui il maestro ineguagliabile della critica dell'Ottocento, quel metodo che consiste nel non separare l'uomo e l'opera, nel ritenere che, salvo che non si abbia a che fare con «un trattato di geome-

³⁰ L'espressione, di Gérard Genette, indica quel tipo di narrazione che adotta, sul piano temporale, la «posizione classica del racconto al passato» (*Figure III*, cit., p. 264).

³¹ Secondo l'interpretazione di M. Blanchot, «L'expérience de Proust», in *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959; trad. it. di G. Ceronetti e G. Neri, «L'esperienza di Proust», in *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969, pp. 20-33.

tria pura», non sia indifferente, per giudicare l'autore di un libro, l'aver innanzitutto risposto ai quesiti che più sembrano estranei alla sua opera (come si comportava, ecc.); nel premunirsi di tutti i ragguagli possibili su di lui [...]; questo metodo disconosce quel che c'insegna una frequentazione un po' approfondita di noi stessi. Ossia, che un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi. Un tale io, se vogliamo cercare di comprenderlo, possiamo attingerlo solo nel profondo di noi stessi, sforzandoci di ricrearlo in noi³².

Al metodo critico di Sainte-Beuve – fondato sull'idea che si possa ottenere una spiegazione completa ed esauriente di un'opera d'arte solo risalendo alla vita di colui che l'ha composta –, Proust oppone una critica severa, che tenta di ribaltarne radicalmente le premesse: l'essenza reale di un'opera è vano cercarla nei particolari ufficiali dell'esistenza di un artista, i quali non ne costituiscono che l'involucro esteriore ed effimero, destinato a perire con l'individuo e la società che l'hanno prodotto. Essa, invece, giace nascosta nelle leggi, spesso inconsce, che ne determinano la nascita, nei dettagli più inavvertiti della personalità di un autore, nelle segrete incrinature dell'io profondo, abisso impenetrabile agli strumenti dell'intelligenza, e che nulla ha in comune con l'io superficiale impegnato nella conversazione e negli affari. Niente, secondo Proust, può dunque esimerci da quello sforzo di «ricreazione interiore» che costituisce l'unico mezzo per accedere all'io profondo di un autore, ovvero all'unica matrice reale di un'opera d'arte. Si delinea così quella teoria del «duplice io», di ascendenza bergsoniana³³,

³² M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 18; CSB, pp. 321-322.

³³ Su tale questione e su quella, più generale, dei rapporti tra Proust e Bergson, si vedano: F. Delattre, *Bergson et Proust, accords et dissonances*, in «Études bergsoniennes», I, 1948, pp. 7-127; V. Mathieu, *Tempo, memoria, eternità: Bergson e Proust*, in «Archivio di filosofia», I, 1958, pp. 161-173; H. Bonnet, *Bergson et Proust*, in *Bergson et nous*; «Bulletin de la Société française de philosophie», n° speciale, 1959, pp. 39-43; J. N. Megay, *Proust et Bergson en 1909*, in «Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust», 25, 1975, pp. 89-96; Id., *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, Vrin, Paris 1976; J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris 1994, pp. 377-385; S. Benassi, «Proust e Bergson: dell'indifferenza, grado zero dell'entropia», in *Analogia e entropia: figure del romanzo contemporaneo*, Clueb, Bologna 1999, pp. 75-126.

mediante la quale Proust non vuole solo affermare un metodo alternativo di critica letteraria, ma reintegrarne anche l'oggetto per eccellenza, lo stile, che rappresenta il luogo di maggiore autonomia dell'opera, il fondamento della sua più originale peculiarità³⁴. In tal senso, la cecità dimostrata da Sainte-Beuve nei confronti dei maggiori scrittori del suo tempo si deve proprio all'incapacità di riconoscere tale oggetto: egli, infatti, ancor prima di leggere *I fiori del male*, pensava all'uomo Baudelaire (da lui definito, con falsa benevolenza, «un Simpatico Giovinotto»³⁵) e, sovrapponendo tale immagine al genio poetico dell'artista, lo snaturava e lo rimpiccioliva.

È evidente che, colpendo al cuore il biografismo di Sainte-Beuve, Proust intende contrapporsi al positivismo di Taine, che, nella sua «concezione intellettualistica della verità non ammetteva altra verità che quella scientifica» e, non scorgendo «quel che c'è nell'arte di reale e di indipendente da qualsiasi scienza», voleva fare dell'estetica una sorta di botanica applicata non alle piante, ma alle opere umane. Anticipando alcune linee di fondo della metodologia tainiana, Sainte-Beuve cancella la specificità dell'indagine critica per farla rientrare sotto il dominio della psicologia da un lato, e della storia dall'altro: della psicologia, perché cerca di spiegare l'opera attraverso la vita; della storia, sia perché la ricostruzione biografica si snoda in senso cronologico, sia perché l'ambizione dichiarata è d'inserire il singolo autore nella grande famiglia spiri-

³⁴ Anche se è evidente il debito di Proust nei confronti della concezione flaubertiana dello stile, «non è possibile – afferma Mariolina Bongiovanni Bertini – ridurre la critica proustiana del metodo di Sainte-Beuve alla rivendicazione flaubertiana dell'autonomia della sfera stilistica; il rifiuto proustiano del biografismo di Sainte-Beuve è più radicale e ha fondamenti più complessi» (M. Bongiovanni Bertini, *L'estetica di Proust nel «Contre Sainte-Beuve»*, in «Studi francesi», 65-66, 1978, p. 329).

³⁵ Cfr. M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 46; CSB, p. 246. Per sottolineare la continuità esistente tra Sainte-Beuve e Taine, Proust cita alcuni brani dell'articolo scritto da Taine il 17 ottobre 1869, quattro giorni dopo la morte di Sainte-Beuve, e successivamente raccolto nei *Derniers essais de critique et d'histoire* (1894). Del resto, Proust, che cita di sfuggita *De l'intelligence* (1870) – una delle opere più importanti di Taine, destinata a costituire il punto d'avvio della psicologia sperimentale francese –, doveva conoscere anche lo studio più sistematico dedicato da questo filosofo a problematiche di tipo estetico: la *Philosophie de l'art*, pubblicata nel 1865.

tuale a cui appartiene, il ritratto letterario nell'affresco di un'epoca, di una cultura, di una società. In Sainte-Beuve, abbiamo già un'idea di critica concepita sul modello delle scienze naturali e, come tale, fondata sull'osservazione e la raccolta minuziosa dei fatti; inoltre, abbiamo già un'idea eteronoma dell'arte, concepita come semplice espressione di una realtà data, come risultato di fattori estrinseci quali l'ambiente entro cui è sorta e le vicende biografiche di colui che l'ha prodotta. Contro questa prospettiva, giudicata fortemente riduttiva, Proust ribadisce tanto l'autonomia dell'arte dalle altre sfere dell'attività umana, quanto il suo legame privilegiato con la sfera immateriale dell'io profondo, dove si concentrano i processi involontari, inconsci, che ne propiziano la genesi.

Tuttavia, esiste anche un rapporto tra il «cerchio magico e infernale»³⁶ disegnato da Sainte-Beuve e la ricerca volontaria in direzione sbagliata perseguita inutilmente da Proust: essi hanno in comune lo stesso modello d'indagine superficiale, inefficace, la stessa impotenza a cogliere il loro vero oggetto (quel testo che il critico dovrebbe saper leggere, quella profondità che lo scrittore dovrebbe saper interpellare). L'esame del duplice scacco registrato dall'intelligenza spinge Proust a individuare un diverso approccio sia alla creazione che alla comprensione critica di un testo. Entrambi questi due progetti si realizzeranno, pressoché simultaneamente, nei «Cahiers Sainte-Beuve».

5. Tra critica e creazione

Nonostante la denominazione conferita loro dagli studiosi, nei «Cahiers Sainte-Beuve» si parla poco del critico ottocentesco e molto, invece, delle vicende mattutine di un eroe insonne, parlante in prima persona³⁷ – a partire dalle quali si snodano reminiscenze evocatrici di esperienze precedenti, ma anche situazioni romanzesche connesse alla sua vita familiare, mondana ed amorosa –, come pure di questioni stilistiche abbastanza generali, scaturite dal-

³⁶ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 30; CSB, p. 232.

³⁷ Si tratta del cosiddetto «racconto di una mattinata», che doveva costituire la versione narrativa del *Sainte-Beuve*.

L'analisi critica di alcuni poeti e letterati. Sainte-Beuve, ormai relegato sullo sfondo, non rappresenta più che un referente indiretto del discorso proustiano: se egli continuerà ad esercitare fino all'ultimo il ruolo di esempio negativo, dovrà però cedere quello di protagonista all'autore, sempre meno propenso a mascherare la propria riflessione sotto le sembianze di un confronto polemico con Sainte-Beuve. Eppure l'intitolazione di questi *Cahiers* non è avvenuta in modo casuale o arbitrario: essa risponde all'esigenza di designare, anche se un po' approssimativamente, la disorganica massa di materiali legata in qualche modo alla scrittura del saggio critico. Infatti, mentre i testi esaminati sinora erano dotati di una certa continuità teorica e direttamente finalizzati alla confutazione del metodo aneddótico-biografico, i «Cahiers Sainte-Beuve» si presentano piuttosto come una strana congerie di riflessioni critiche e di frammenti narrativi, che si alternano tra di loro senza alcuna demarcazione atta a suddividerne gli ambiti. Si afferma qui quella versione narrativa del saggio che finirà presto col soppiantare l'idea originaria di uno studio redatto esclusivamente in forma classica, senza precludere però a Proust la possibilità di portare a termine, seppure con rilevanti modifiche, la sua critica di Sainte-Beuve: solamente, si rende necessario uno slittamento della parte teorica nella sezione conclusiva del saggio, sotto i caratteri di una conversazione «su Sainte-Beuve e l'estetica»³⁸ a cui i frammenti narrativi sviluppati nelle pagine iniziali dovevano servire da introduzione e inquadramento generale. Tuttavia, la contiguità che si viene così a istituire tra la versione teorica e la versione narrativa del saggio non si rivela solo di tipo "materiale" – determinata, cioè, dall'obiettiva strutturazione assunta dal testo proustiano –, ma appare anche significativa di più profonde e sottili connessioni. La rilevanza di tale rapporto si esplicita con maggiore evidenza quando Proust – conformemente al progetto di chiudere la «mattinata» con una conversazione letteraria tra l'eroe e la madre – elabora (sempre nei *Cahiers*, e inframmezzandoli a brani narrativi)

³⁸ Cfr. la lettera ad Alfred Vallette, direttore del «*Mercur de France*», in *Corr.*, IX, pp. 155-157. Sebbene in questa lettera, scritta nell'estate 1909, Proust si riferisca ormai ad un «vero romanzo», possiamo supporre che questo schema valesse già anche nel periodo immediatamente precedente a cui, per l'appunto, ci riferiamo.

una serie di testi critici, di fattura piuttosto classica, su Gérard de Nerval, Baudelaire e Balzac³⁹, legati al resto del racconto solo da qualche battuta dell'eroe attestante il carattere dialogato dell'esposizione. Ebbene, non solo questi testi sono contenuti essenzialmente nell'ultimo gruppo di *Cahiers*⁴⁰, posto tra l'abbandono del progetto saggistico e l'emergere della scrittura romanzesca, ma essi sono addirittura partecipi di una sorta di ibridazione col romanzo nascente, che ha il suo esempio più luminoso nella comparsa dei *Guermantes* tra le pagine dedicate a Balzac⁴¹. È interessante notare come la visione poetica di Proust si venga precisando insieme alla struttura di base del futuro romanzo: in base a questa convergenza affiora un approccio critico-teorico che, nella sua radicale negazione del modello di «ricerca volontaria in direzione sbagliata» praticato da Sainte-Beuve (ma, abbiamo visto, condiviso temporaneamente dallo stesso Proust), non si pone più come termine antinomico di «quella ricreazione della realtà in cui consiste tutta l'arte»⁴². Quest'ultima, a sua volta, si oppone al tipo di letteratura moralistica e ideologizzante⁴³, prodotto della chiacchiera e della vuota menzogna, che ha in comune col metodo critico di Sainte-Beuve la completa dipendenza dalla sfera inessenziale dell'io mondano e della conversazione. Come, infatti, non è dato cogliere la vera sostanza della nostra esperienza passata facendo riferimento agli av-

³⁹ Oltre che su questi autori, cui sono dedicati i saggi più lunghi ed articolati, Proust si sofferma anche su Romain Rolland, altro esempio prettamente negativo del modo d'intendere la letteratura. Nel nostro studio, quest'ultimo verrà lasciato volutamente in ombra al fine di non appesantire ulteriormente il discorso, così come verranno esaminati solo aspetti molto particolari della critica proustiana di Nerval, Baudelaire e Balzac. Per un'analisi più dettagliata ed esauriente del contenuto di questi saggi rimandiamo a M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, cit., pp. 131-149.

⁴⁰ Ad eccezione del lungo frammento saggistico dedicato a Balzac, che si trova nel «Cahier 1» (il terzo o il quarto nell'ordine di redazione). Per la datazione (che non corrisponde affatto all'ordine numerico) e l'inventario dei «Cahiers Sainte-Beuve», si veda l'intero n° 9 del «Bulletin d'Informations proustiennes», 1979.

⁴¹ Ciò avviene nel «Cahier 4», che segna il definitivo passaggio dell'opera dal piano saggistico a quello romanzesco.

⁴² M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 11; CSB, p. 216.

⁴³ Questo genere di letteratura è simboleggiato, nel *Contro Sainte-Beuve*, da Romain Rolland (cfr. SML, pp. 110-113; CSB, pp. 307-310).

venimenti ufficiali che l'hanno scandita – poiché essa giace nascosta in impressioni minime, apparentemente irrilevanti, che solo un incontro fortuito può far rinascere –, così, per comprendere l'originalità profonda del genio poetico di un artista, non bisogna collezionarne i dati biografici più o meno importanti, ma ricercare piuttosto «la grande ossatura incosciente»⁴⁴ della sua opera, lo stile.

Facendosi critico di Nerval, Baudelaire e Balzac, Proust non dimentica che l'artista, secondo l'espressione di Flaubert, considera la realtà solo per «l'impiego di un'illusione da descrivere»⁴⁵, e si estrania dal mondo nel momento stesso in cui si accinge a rappresentarlo; egli, perciò, conduce la sua indagine nelle zone periferiche e solitamente trascurate delle loro opere, studiando ad esempio certe costanti lessicali o tematiche inavvertite ai più, ma la cui ossessiva ricorrenza può rivelare – tradendola – la poetica implicita e profonda di questi autori⁴⁶. Contrapponendosi alla concezione accademica della letteratura (simboleggiata, nel discorso proustiano, soprattutto da Sainte-Beuve ma anche, occasionalmente, da H. Lemaître e M. Barrès), Proust intende così dimostrare che la vera grandezza di un artista non è percepibile nelle verità che si sforza coscientemente di enunciare – traendole magari dalla propria esperienza esistenziale o dall'osservazione della vita sociale –, ma va piuttosto ricercata nelle scoperte a cui egli è approdato al di là dei suoi presupposti e delle sue intenzioni esplicite.

Balzac offre a Proust la possibilità di approfondire ulteriormente questa tematica, che si riconnette al discorso più generale del rapporto arte-vita e del duplice io dell'artista⁴⁷. L'autore della *Commedia umana*, mettendo sullo stesso piano i trionfi della vita e quelli della letteratura, ha proiettato in quest'ultima tutti i difetti

⁴⁴ L'espressione è usata da Proust nella prefazione al libro di Paul Morand *Tendres Stocks*, ripresa ora in SML, pp. 559-570 (CSB, pp. 606-616).

⁴⁵ Id., *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 33; CSB, p. 234.

⁴⁶ Non bisogna infatti fidarsi, secondo Proust, delle dichiarazioni esplicite di un autore in fatto di poetica, giacché l'uomo «non è che un uomo e può perfettamente ignorare quel che vuole il poeta che vive in lui» (Id., *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 48; CSB, p. 248).

⁴⁷ Sulla natura dialetticamente complessa del rapporto arte-vita in Proust, e sul ruolo cruciale svolto da Balzac nell'elaborazione della poetica della *Ricerca*, si veda M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, cit., dove è presente anche una ricca bibliografia sul rapporto Balzac-Proust.

del suo io mondano, quali l'ambizione, la volgarità, la mancanza di sensibilità e di discrezione. L'opera d'arte, al contrario, in quanto prodotto dell'io profondo e creatore, non può scaturire dall'esperienza vissuta: essa è anzi il risultato di un doloroso cammino a ritroso, che segna la morte dell'io mondano e il contemporaneo affermarsi dell'io profondo, il solo capace di sottrarsi ai meccanismi dell'intelligenza, dell'abitudine, e di attingere così le verità dell'arte. A queste ultime, Balzac sarebbe giunto, secondo Proust, del tutto inconsapevolmente: o mentre, delineando la trama esteriore di un romanzo, svelava le «misteriose leggi della carne e del sentimento»; oppure quando, gettando uno sguardo casuale su tutta la sua produzione anteriore, si accorgeva retrospettivamente che essa poteva essere inglobata in un medesimo edificio, nella gigantesca architettura della *Commedia umana*⁴⁸.

L'analisi critica dei testi balzachiani, se indugia da un lato a comporre un quadro impietosamente minuzioso dei loro difetti stilistici, ne recupera dall'altro tutti i valori originali e profondi che né Sainte-Beuve (interessato più all'argomento dell'opera che all'opera stessa, più alla «donna di trent'anni fuori di Balzac» che alla «donna di trent'anni in Balzac»), né i critici alla Faguet hanno saputo discernere. Paradossalmente, sono proprio i difetti più ironicamente stigmatizzati dalla riflessione proustiana a rovesciarsi talora in pregi e qualità inimitabili: lo stesso uomo che «fa tanto ingenuamente sfoggio delle proprie opinioni storiche, artistiche, ecc., nasconde i suoi più profondi intenti e lascia parlare da sé la verità della pittura del linguaggio dei suoi personaggi»; lo stesso scrittore così prodigo in immagini «esatte, efficaci, ma che stonano, che danno spiegazioni invece di suggerire» è poi capace di connotare ogni parola, ogni gesto, di sottintesi «di cui Balzac non avverte il lettore e che sono straordinariamente profondi»⁴⁹.

Da modello negativo, rispetto a cui è necessario distanziarsi per cogliere la vera sostanza del rapporto arte-vita, Balzac assurge sempre più, nel corso del saggio, a figura esemplare, imponente, verso cui Proust tradisce un indubbio debito teorico:

⁴⁸ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, pp. 79, 75-76; CSB, pp. 277, 274.

⁴⁹ Id., *Contro Sainte Beuve*, in SML, pp. 70-74; CSB, pp. 270-273.

Mostrare con cura per Balzac (*La fille aux yeux d'or*, *Sarrasine*, *La duchesse de Langeais*) le lente preparazioni, il soggetto approfondito gradualmente, poi la strozzatura folgorante della fine. E anche l'interpolazione dei tempi (*La duchesse de Langeais*, *Sarrasine*), come in un terreno dove si mescolino le lave di età diverse⁵⁰.

Al di là del problema dell'influenza di Balzac su Proust, è interessante notare come il discorso proustiano, sia in questo saggio che negli altri dedicati a Nerval e a Baudelaire, tenda ad abbandonare l'ambito prevalentemente astratto della dimostrazione teorica per toccare, attraverso l'attento esame di alcuni punti-chiave che contrassegnano la poetica degli autori analizzati, concreti problemi di strategia letteraria. Lo stesso Proust, del resto, aveva già chiarito la funzione rivelatrice che il procedimento critico per eccellenza – la «ricreazione interiore» – esercita nei confronti della poetica personale di uno scrittore:

Non esiste via migliore per giungere ad aver coscienza di quel che sentiamo di quella di cercare di ricreare in noi quel che ha sentito un maestro. In questo sforzo profondo, noi portiamo alla luce, insieme con il suo, il nostro pensiero⁵¹.

La medesima convergenza di pensiero “proprio” e pensiero “altrui” si verifica all'interno dei saggi consacrati a Nerval e a Baudelaire, nei quali l'osservazione critica più penetrante spesso si fa cifra – segreta ed allusiva – del discorso poetico proustiano, teso ad evidenziare proprio quegli elementi che stanno per essere incorporati al romanzo nascente: nel caso di Nerval, l'intreccio fra passato e presente nella mente di colui che ricorda, il potere evocativo dei nomi letti nei libri, la dimensione privilegiata dell'insonnia e del dormiveglia che, staccando il soggetto dalla realtà, gliene forniscono un duplicato di sogno⁵²; nel caso di Baudelaire, la forza straor-

⁵⁰ Id., *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 91; CSB, p. 289.

⁵¹ Id., *John Ruskin*, in SML, p. 194; CSB, p. 289. Il testo da cui è tratta la citazione è stato scritto da Proust nel 1903.

⁵² Quest'ultimo punto ci sembra particolarmente importante giacché, proprio nel *Cahier* cronologicamente successivo, il «Cahier 1», il segmento narrativo dedicato al *dormeur éveillé* (ovvero a un soggetto destatosi nel cuore della notte) si dilaterà smisuratamente, preparandosi a diventare la struttura portante del racconto.

dinaria della parola, capace di raffigurare con singolare potenza e precisione gli spettacoli più crudeli così come quelli più sublimi, oppure l'invenzione di «grandi forme calde e colorate» che traducono simbolicamente la qualità originale della sua visione⁵³.

Scritti parallelamente ai primi abbozzi della *Ricerca*, questi saggi hanno in comune con lo studio su Sainte-Beuve la caratteristica di enunciare *indirettamente* il pensiero di Proust (che emerge, come in filigrana, dalle sue riflessioni critiche sul pensiero altrui), ma si differenziano da esso per l'impronta fortemente pragmatica, motivata dall'esigenza – ormai improrogabile – di risolvere questioni sempre più specifiche di scrittura letteraria. Finito il tempo della lunga e difficile “gestazione”, comincia ora, per Proust, quello della paziente e ininterrotta costruzione dell'opera che, inglobando il *Sainte-Beuve* teorico e il *Sainte-Beuve* narrativo, si costituirà come genere letterario a se stante: «una specie di romanzo» dirà, più tardi, lo stesso Proust⁵⁴.

6. *Il romanzo mediato*

Le modalità genetiche del capolavoro proustiano, scaturito abbastanza imprevedibilmente dalla versione narrativa di uno studio letterario, sembrano ubbidire all'asserzione dell'autore per cui non vi sarebbe genio «veramente determinato» se non in colui che crea «la sua forma d'arte in pari tempo che il suo pensiero»⁵⁵. Occorre però considerare, a questo punto, quale sia stato l'esito pratico della poetica fondata sui concetti di «caso» e di «involontario», ovvero in che modo la scoperta – avvenuta in sede teorica – del ritmo irregolare e intermittente della «resurrezione poetica», ai cui meccanismi l'intelligenza non può accedere, abbia influito sulla rea-

⁵³ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 54; CSB, p. 253. È facile riconoscere in queste «grandi forme» i tratti enigmatici delle *correspondances* baudelairiane, ovvero di quelle «analogie ispiratrici» a cui Proust, parlando di Baudelaire, farà riferimento nel *Tempo ritrovato*, sottolineandone la grande portata per la determinazione della propria poetica (cfr. RTPI, IV, p. 607; RTP, IV, pp. 498-499).

⁵⁴ Cfr. *Corr.*, XII, p. 79.

⁵⁵ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, pp. 33-34; CSB, p. 234.

lizzazione concreta dell'opera. A tal fine, è necessario fare un piccolo *excursus* all'interno dei segmenti narrativi contenuti nei «Cahiers Sainte-Beuve» insieme alle riflessioni critiche e ad alcune dichiarazioni teoriche. Esso ci mostra subito come, originariamente, la loro importanza fosse molto limitata e, comunque, finalizzata all'esigenza di far precedere il saggio da un racconto introduttivo, il «racconto di una mattinata». Com'è potuta avvenire, dunque, la sorprendente trasformazione di tali segmenti in unità redazionali sempre più complesse, destinate a confluire nell'impianto romanzesco della *Ricerca*? Secondo Claudine Quémard, il primo avvenimento importante per la biografia del capolavoro proustiano è l'affiorare – nel «Cahier 3» – di un segmento narrativo secondario (e avulso, formalmente, dalla trama del «racconto di una mattinata») che ha come nucleo centrale il senso di disorientamento spazio-temporale sperimentato da chi, svegliatosi bruscamente nel cuore della notte, si trova intorno l'oscurità nera e fluttuante⁵⁶. Tale eroe, denominato generalmente *dormeur éveillé*, anziché riaddormentarsi subito, rievoca spontaneamente le sue camere da letto d'altri tempi, senza riuscire a capire in quale di esse si trovi attualmente. Questo motivo era, inizialmente, solo giustapposto a quello principale, imperniato sull'attesa – da parte di un io-eroe coricatosi prima dell'alba nel buio della propria stanza – del giornale del mattino portatogli quotidianamente dalla madre. Si poneva perciò a Proust un problema di coerenza logica rispetto allo statuto della narrazione: come conciliare l'abitudine di sonno diurno dell'eroe della «mattinata» con le reminiscenze notturne del *dormeur éveillé*? Dopo tredici tentativi infruttuosi, la soluzione irrompe bruscamente, determinando la saldatura definitiva dei due motivi:

Un tempo avevo conosciuto, come tutti, la dolcezza di risvegliarmi nel cuore della notte [...] ⁵⁷.

«Un tempo»: in virtù di questa semplice parola si spalanca un nuovo orizzonte temporale, dominato da un passato di gran lunga anteriore a quello, estremamente recente, della «mattinata». Mediante tale espediente narrativo, che risolve il conflitto formale tra

⁵⁶ Cfr. C. Quémard, *Autour de trois «Avant-textes» de l'«Ouverture» de la «Recherche»*, cit.

⁵⁷ La citazione è tratta dal «Cahier 3»: cfr. «BIP», 9, p. 14.

i due tipi di esperienza (diurna e notturna), il segmento dedicato al *dormeur éveillé* viene sì connesso al racconto di base nella forma comune del *je*, ma contemporaneamente se ne distanzia per situarsi in uno spazio totalmente autonomo, all'interno del quale la narrazione può accedere ad una sfera illimitata d'espansione proprio per il carattere rammemorante che la contrassegna⁵⁸.

Se viene così offerta ai due racconti la possibilità di evolversi parallelamente, senza il costante disturbo di reciproche interferenze, si scatena però nel contempo un altro tipo di conflitto, ben più radicale del precedente, tra l'istanza "normalizzante" del racconto di base – ancora finalizzato ad introdurre il saggio vero e proprio – e l'istanza "eversiva" del racconto secondario, che con il saggio non ha più niente a che fare. Quest'ultimo racconto, evadendo dalla struttura chiusa e lineare del «racconto di una mattinata», pone a Proust un inquietante interrogativo circa il suo statuto, sempre meno fedele all'impianto originario del *Sainte-Beuve* narrativo e, inversamente, sempre più vicino a quella «vasta analessi pseudodiegetica intitolata ai ricordi del "soggetto intermediario"»⁵⁹ che fonderà, più tardi, la versione definitiva della *Ricerca*.

È sorprendente notare come, per un certo periodo (dal gennaio al marzo 1909), Proust eluda tale problematica e, ubbidendo ad una sorta di *noluntans narrandi*, si ostini a far rientrare, nella cornice ormai inadeguata ed artefatta della «mattinata», situazioni e personaggi la cui natura palesemente romanzesca⁶⁰ – spia inequivocabile della rivoluzione narrativa in atto – mal si concilia con il piano iniziale del racconto. Paradossalmente, la possibilità di fon-

⁵⁸ Su questa caratteristica, che si rivelerà decisiva per lo sviluppo del capolavoro proustiano, afferma W. Benjamin: «Così la legge della memoria ha contribuito anche a determinare l'estensione dell'opera. Poiché un evento vissuto è finito, o perlomeno è chiuso nella sola sfera dell'esperienza vissuta, mentre un evento ricordato è senza limiti, poiché è solo la chiave per tutto ciò che è avvenuto prima e dopo di esso» (W. Benjamin, *Zum Bilde Prousts*, in «Literarische Welt», 21 e 28 giugno, 5 luglio 1929; trad. it. di A. Marietti, «Per un ritratto di Proust», in *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1979, p. 28).

⁵⁹ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 289.

⁶⁰ In effetti, fanno la loro prima apparizione alcuni personaggi destinati ad assumere grande rilievo nella *Ricerca*: una contessa (con la quale l'eroe intreccia una relazione amorosa), un conte (amante di Balzac e di giovani d'ambo i sessi), e una marchesa loro parente (che giudica severamente i romanzi di Balzac).

dare l'opera di tutta una vita sull'istanza rammemorante connessa al *dormeur éveillé* dev'essere balenata a Proust – per così dire involontariamente – mentre era ancora impegnato in un progetto del tutto differente, la stesura di uno studio letterario su Sainte-Beuve. Saranno le reminiscenze di questo soggetto intermediario a costituire ormai la forma mediante la quale connettere organicamente gli episodi narrativi già abbozzati nei *Cahiers* e a tradurre in un vero romanzo della memoria la teoria del ricordo involontario⁶¹. Coerentemente alle dichiarazioni programmatiche contenute nel *Sainte-Beuve* teorico, la nascita del capolavoro proustiano non si deve tanto ad un'opzione volontariamente mirata e diretta da parte dell'autore, quanto piuttosto all'esito fortuito, mediato e paradossale di un lungo, doloroso apprendistato segnato dallo scacco e dall'impotenza. Se è vero che, come afferma Carla Benedetti, sul piano della storia raccontata «l'opera proustiana non è il prodotto della decisione finale del protagonista, perché nasce come unità ulteriore che ignorava se stessa, come ritrovamento di “materiali” accumulati fuori da un progetto»⁶², si può dire altrettanto per ciò che concerne il piano reale di Proust scrittore, che avverte con drammatica evidenza la pericolosità insita nella stessa decisione di scrivere. A questa egli si sottrae quando, nell'autunno del 1908, abbandona l'abbozzo romanzesco allora in atto, dirottando la propria attenzione su un progetto letterario alternativo al romanzo e da esso molto dissimile, ma capace di innescare ugualmente nell'autore i processi della creazione. Ed è solo allora che, gettando uno sguardo retrospettivo sui frammenti narrativi, ancora disomogenei, raccolti nei «Cahiers Sainte-Beuve», egli perviene alla visione di una possibile unità romanzesca: «unità ignorante di se stessa e dunque vitale, non logica»⁶³; concepita a posteriori, quando l'intelligenza non può più sostituirsi alla dimensione privilegiata del caso e dell'involontario, ma esplica anzi la funzione essenziale di

⁶¹ Questo processo, però, si innesca definitivamente solo a partire dal «Cahier 4»; è in questo testo che, secondo M. Bardèche, si rompe il «sottile confine intellettuale che separava il *Contro Sainte-Beuve* dal romanzo del 1908» (M. Bardèche, *Marcel Proust romancier*, cit., vol. I, p. 151).

⁶² C. Benedetti, *La soggettività nel racconto. Proust e Svevo*, Liguori, Napoli 1985, pp. 36-37.

⁶³ RTP, III, p. 558; RTP, III, p. 667.

connettere tra di loro «i gioielli di sentimento» che, palesandosi solo di rado, non basterebbero – da soli – a costituire il tessuto del racconto⁶⁴.

L'abbandono del genere saggistico a favore di quello romanzesco non si traduce, tuttavia, nell'attenuazione della tensione conoscitiva che animava le pagine più densamente teoriche del *Sainte-Beuve*: infatti, la «mattinata» di conversazione con la madre verrà sostituita – nella versione definitiva dell'opera – dalla «mattinata in casa della principessa di Guermantes», che rappresenta la massima concentrazione teorica del romanzo, mentre si verificherà uno spostamento, sul piano narrativo, della critica rivolta all'intelligenza nel «progetto di prefazione» e già parzialmente illustrata mediante l'esempio negativo di Sainte-Beuve. In altri termini, si sarebbe prospettata a Proust l'opportunità di “mettere in scena” l'inutilità dell'intelligenza, contrapponendola alla fecondità delle resurrezioni spontanee del passato riconducibili alla sensibilità e alla memoria del corpo⁶⁵. L'eroe «di un tempo», in effetti, svegliandosi nel cuore della notte, non ritrova i frammenti del proprio passato mediante un atto di retrospezione cosciente, ma sotto l'impulso – cui egli si abbandona – della memoria organica. Era logico, del resto, che la critica dell'intelligenza rendesse preferibile il genere romanzesco a quello saggistico-filosofico: il primo costituiva un'esemplificazione concreta e duttile del suo pensiero, mentre il secondo rischiava di irrigidirlo in enunciazioni astratte di stampo intellettualistico. In una nota del *Carnet* risalente con ogni probabilità all'estate 1909, leggiamo infatti:

Approfondire delle idee (Nietzsche, filosofia) è meno grande che approfondire delle reminiscenze, perché, dato che l'intelligenza non crea ma si limita a dirimere, non solo il suo scopo è meno grande, ma anche il suo compito è meno grande⁶⁶.

⁶⁴ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 10; CSB, p. 216.

⁶⁵ Questa tesi è stata sviluppata da B. Brun, *Le dormeur éveillé, genèse d'un roman de la mémoire*, cit., p. 297.

⁶⁶ M. Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 101.

7. La mediazione dell'opera

Genesi saggistica di una poetica, genesi critico-letteraria di un racconto destinato a tramutarsi in un lungo romanzo: la nascita della *Ricerca* è il prodotto di una duplice mediazione, avvenuta sia sul piano teorico (il pensiero di Proust è venuto emergendo, indirettamente, dalla critica del pensiero altrui), sia sul piano della realizzazione concreta dell'opera (sorta, altrettanto indirettamente, da un segmento narrativo del saggio, dilatatosi oltre misura). Costituendosi sotto il segno di un binomio inscindibile, l'«involontario-mediatore» – il quale caratterizza l'iniziazione letteraria non meno che la «resurrezione poetica», fondendoli nel medesimo atto di scrittura –, l'opera proustiana abbandonerà definitivamente la sterile via della «ricerca volontaria in direzione sbagliata» per consacrarsi ad una ricerca non rigidamente premeditata e la cui direzione, sottomessa al ritmo irregolare della memoria involontaria, può essere solo ipotizzata, mai astrattamente determinata.

Questa opzione si rivelerà decisiva anche per il tipo di verità da perseguire: verità non logico-astratta, schematizzabile entro lo spazio circoscritto di un trattato filosofico, ma verità «con l'ausilio di figure», il cui completo svelamento può attuarsi solo nello spazio dilatato dell'opera. Facendo della *Ricerca* un romanzo d'apprendistato, le cui complesse valenze teoriche verranno esplicitate soltanto alla fine, sotto l'azione fortuita e incontrollabile della reminiscenza, Proust introduce entro il suo universo artistico un'ulteriore mediazione: quella dell'opera.

Finalmente, trovo un lettore che *intuisce* che il mio libro è un'opera dogmatica e una costruzione! [...] Ho ritenuto più onesto, più delicato, come artista, non far vedere, non annunciare che andavo proprio alla ricerca della Verità, e non dire in che cosa essa consistesse per me. [...] Non ho voluto analizzare astrattamente questa evoluzione di un pensiero, ma ricrearla, farla vivere⁶⁷.

⁶⁷ *Corr.*, XIII, pp. 98-100.

Capitolo 2

GRAVITÀ E LEGGEREZZA

Nella poetica¹ di Proust, il rapporto gravità-leggerezza è presente a due diversi livelli: a livello del discorso teorico, dove si riconnette a problemi centrali come il tempo, la memoria, la caducità, il senso e la funzione dell'arte; a livello del discorso narrativo, dove riemerge in svariati punti – spesso nevralgici – del racconto. Dunque, la scarsa attenzione finora riservata a questo tema non si deve a una sua presunta marginalità, ma piuttosto al suo disporsi trasversalmente nell'ampio tessuto dell'opera, nonché alla forma allusiva che esso di solito assume, in contrasto con altri nodi teorico-narrativi esplicitamente illustrati o dibattuti dal romanzo.

Come vedremo, Proust sostiene senz'altro le ragioni della leggerezza: quest'ultima rientra a pieno titolo nella costellazione “positiva” della *Ricerca del tempo perduto* – formata dai processi della memoria involontaria, dell'illuminazione analogica, della creazione artistica –, mentre la pesantezza possiede la stessa “negatività” che contrassegna la dimensione reificante del vissuto – formata dai processi della memoria volontaria, dell'abitudine, della ragione strumentale. La gravità, inoltre, appare il fardello inevitabile di ogni conoscenza del reale: prigioniere di una materialità che ne occulta il senso, le cose resistono con forza ai nostri tentativi di decifrazione; il velo da cui sono circondate si dirada solo a tratti, quando il balenare fortuito di un'analogia ci solleva all'altezza di una verità essenziale e senza tempo. Contrapponendo all'opaca gravità del mondo sensibile la rarefatta leggerezza di un mondo ideale, Proust lascia scorgere un importante referente della sua riflessione: quello spiritualismo laico, molto attivo negli ambienti filosofici dell'epoca, dal quale è stato probabilmente influenzato nel periodo

¹ Assumiamo la nozione di *poetica* – nelle sue versioni *esplicita* e *implicita* – secondo l'accezione elaborata da Luciano Anceschi, che vi rintraccia «una riflessione orientata al fare», ovvero «una figura del pensiero prammatico» (cfr. L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, cit., p. 49).

degli studi liceali e universitari². Tuttavia, nella parte conclusiva della *Ricerca*, Proust perviene a una soluzione diversa: opacità e trasparenza, gravità e leggerezza non procedono più su binari paralleli, non si fronteggiano più in un rapporto di reciproca esclusione, ma si sviluppano nello spazio della contaminazione e dell'intreccio, delineando orizzonti di senso dai contorni nuovi e originali.

Con le sue frequenti digressioni di carattere filosofico e estetico, l'opera proustiana rappresenta un romanzo *sui generis*: frutto di un laborioso itinerario di pensiero, essa si fa portatrice di una certa visione del mondo, il cui spessore teorico non risulta compromesso – a nostro parere – dalla scelta dell'espressione letteraria. Del resto, anche l'opzione a favore del genere romanzesco ha a che fare col problema della leggerezza: per Proust, la verità si presenta più lieve se scritta «con l'ausilio di figure»³. Nelle immagini del racconto, il senso delle cose s'illumina, acquista maggiore flessibilità e scioltezza. Malgrado la gravità, bisogna imparare a volare: conquistando, come afferma Calvino, «un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica»⁴.

1. *Le due Combray*

La *Ricerca del tempo perduto* è un romanzo della memoria, in cui i ricordi formano non solo la materia ma anche l'ossatura del racconto, la struttura stilistica che fonda e organizza la storia narrata. Il filo della memoria si dipana sin dalle pagine iniziali, quando il narratore rievoca Combray⁵, la cittadina della provincia francese

² Sulla formazione filosofica di Proust, e sulla complessità dei suoi referenti teorici, ci permettiamo di rinviare al nostro studio *La biblioteca di Proust*, cit.

³ RTPI, IV, p. 558; RTP, IV, p. 457.

⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 9.

⁵ Come osserva Genette (in *Figure III*, cit., pp. 91-95), la prima parte di *Dalla parte di Swann*, intitolata «Combray», presenta una fitta serie di anacronie, cioè di discordanze fra l'ordine di disposizione degli avvenimenti nel discorso narrativo e il loro ordine di successione all'interno della storia. Per ragioni di chiarezza, seguiremo dunque la ripartizione in segmenti proposta da Genette. Il segmento iniziale, coincidente con l'esordio del romanzo, ci situa in un momento

dove soleva trascorrere con la famiglia le vacanze della sua infanzia. Tuttavia, i lettori della *Ricerca* sanno che esistono due Combray: la prima, condensata in un abbozzo breve ed ellittico, si staglia su uno scenario monotono che preclude qualsiasi sbocco; la seconda, che segna l'avvio del racconto vero e proprio, si arricchisce di temi e di personaggi, si espande in un'atmosfera più lieve, luminosa e multicolore. «Combray I» nasce dal ricordo di un'ossessione infantile, legata a un gesto quotidiano che l'eroe-bambino⁶ avvertiva come un supplizio: andare a letto, separarsi dalla madre per trascorrere, nella solitudine della propria stanza, le tristi ore notturne. Di queste ore, tanto temute, non ci viene detto nulla; in compenso, viene descritta con dovizia di particolari la loro attesa, intorno a cui finisce per gravitare qualsiasi altro evento. Il narratore precisa che l'angoscia lo assaliva nel tardo pomeriggio, quando la camera da letto diventava il punto fisso e doloroso delle sue preoccupazioni; a partire da quel momento, tutto gli parlava il

imprecisato della vita del narratore e che possiamo comunque inquadrare tra i due soggiorni in case di cura a cui si allude nel *Tempo ritrovato* (RTPI, IV, p. 528; RTP, IV, p. 433). Nel primo segmento, si parla di un eroe insonne (il cosiddetto *dormeur éveillé*), che trascorre la maggior parte della notte a rievocare luoghi, persone ed eventi del proprio passato. Il secondo segmento, ispirato ai ricordi dell'eroe insonne, ci trasporta bruscamente in un periodo molto anteriore, raccontando l'infanzia del narratore a Combray. Il terzo segmento, in cui il narratore commenta negativamente tale racconto e il tipo di memoria che l'ha prodotto, si ricollega alla situazione iniziale del risveglio seguito da lunghe ore di insonnia, ma preannuncia già il verificarsi di un notevole cambiamento. Il quarto segmento, infatti, narra di un fatto che apporta una modifica sostanziale al ricordo di Combray e, di conseguenza, al ricordo complessivo di tale esperienza: nel segmento successivo, verrà descritta una seconda Combray (Combray II), incomparabilmente più vasta e articolata della prima (Combray I).

⁶ Ricordiamo che la *Ricerca del tempo perduto* è narrata in prima persona: sul piano della finzione, la voce narrante (il narratore in senso stretto) racconta la storia del narratore-protagonista (il cui nome è Marcel). A queste due istanze bisogna poi aggiungerne una terza: quella del narratore intermediario insonne, cioè il *dormeur éveillé*. L'eroe della *Ricerca* è comunque il narratore-protagonista, che in genere – per ovvie ragioni di semplicità – viene designato semplicemente come *narratore*. Nel presente lavoro, si è scelto di distinguere le due figure (narratore, da un lato, narratore-protagonista, dall'altro) solo quando è molto evidente lo scarto tra le due e, in particolare, quando le vicende narrate si riferiscono all'infanzia o all'adolescenza del narratore stesso; in questi casi, contrassegneremo dunque il narratore come eroe o protagonista o Marcel.

linguaggio dell'inquietudine e della sofferenza, pronto a materializzarsi in sensazioni ricorrenti come l'odore di vernice della scala⁷. Anche il bacio della «buona notte», dotato di un potere pacificante capace di propiziare il sonno, è oggetto di un'attesa spasmodica che ne annulla in parte gli effetti benefici: mentre sente la madre avvicinarsi alla sua stanza, il bambino pensa già al momento della separazione, quando lei andrà via lasciandolo nuovamente solo. L'angoscia rivela così la sostanza di cui è composta: il desiderio, tanto tenace quanto irrealizzabile, di un possesso esclusivo, di una comunione permanente mai interrotta da vuoti e assenze. Consapevole della sua impossibilità, il desiderio avverte il tempo come un nemico; le ore, i minuti scorrono nell'attesa di un futuro che sembra non arrivare mai e che però, sbarrando l'accesso a una dimensione ulteriore, proietta la sua ombra minacciosa sull'intera realtà⁸. La «pesantezza» della prima Combray dipende dalla sua chiusura in un orizzonte temporale statico e ripetitivo, nel quale l'intreccio di desiderio e angoscia, di attesa e rinvio agisce come centro di gravità: tale intreccio attira e riassorbe in sé tutto il resto, occultando e svuotando di significato l'esperienza reale, concreta.

Questa povertà d'immagini e di riferimenti si ripropone inalterata nella memoria del narratore adulto; per molto tempo, ripensando a Combray, egli rivede soltanto lo scenario indispensabile al «dramma del coricarsi», senza provare più alcun interesse per l'*altro* passato che giace sepolto in lui:

Per dire la verità, a chi m'avesse interrogato avrei potuto rispondere che Combray comprendeva altre cose ancora ed esisteva anche in al-

⁷ «Quella scala odiatissima che imboccavo sempre con tanta tristezza esalava un odore di vernice che aveva in qualche modo assorbito, fissato il particolare tipo di sofferenza che io provavo ogni sera, e la rendeva forse ancora più crudele per la mia sensibilità perché, in quella forma olfattiva, la mia intelligenza non poteva più prendervi parte» (RTPI, I, p. 35; RTP, I, p. 27).

⁸ «Avrei voluto non pensare alle ore d'angoscia che mi aspettavano quella sera, solo nella mia camera e incapace di addormentarmi; cercavo di persuadermi che esse non avevano alcuna importanza perché domattina le avrei dimenticate, di attaccarmi a delle idee di futuro che avrebbero dovuto condurmi, come su un ponte, al di là dell'abisso imminente che mi terrorizzava. Ma il mio spirito teso dalla preoccupazione, reso convesso come lo sguardo che lanciavo di continuo a mia madre, era impenetrabile a qualsiasi impressione esterna» (RTPI, I, p. 31; RTP, I, p. 24).

tre ore. Ma poiché quello che avrei ricordato sarebbe affiorato soltanto dalla memoria volontaria, dalla memoria dell'intelligenza, e poiché le informazioni che questa fornisce sul passato non ne trattengono nulla di reale, io non avrei mai avuto voglia di pensare a quel resto di Combray. Per me, in effetti, era morto⁹.

Lo scacco cui è votata la prima rievocazione di Combray è inscindibile dal tipo di memoria che vi sta a monte: una memoria guidata dalla volontà, che ricostruisce il passato secondo la logica arbitraria del desiderio, cristallizzandolo in blocchi separati, riducendolo a poche immagini prive di movimento, di comunicazione e di slancio. Così compresso e appesantito, il passato perde la sua carica propulsiva, si radica sui segmenti del vissuto che l'intelligenza può controllare e portare deliberatamente alla luce: il ricordo si configura come semplice duplicato dell'esperienza trascorsa, in una fedeltà che rischia però di tradirne l'autentico senso. Infatti, è vero che il ricordo della prima Combray riproduce fedelmente l'atmosfera cupa e opprimente che la caratterizzava. Ma il suo significato si esaurisce veramente in ciò? Quel piccolo universo infantile non conteneva forse altri colori e altre forme, suscettibili a loro volta di diverse impressioni? Il problema, secondo Proust, consiste nel rendersi conto del divario che sussiste tra le «istantanee» fissate dalla memoria volontaria e il reale contenuto delle impressioni di un tempo. Solo allora, infatti, diventa possibile accogliere le suggestioni di una casualità indipendente da noi, e riconoscere in essa la chiave d'accesso ad una dimensione più completa della memoria e del tempo. È quanto accade al narratore durante l'episodio della *madeleine*, allorché il sapore del biscotto inzuppato nel tè fa risorgere inaspettatamente l'esperienza integrale di Combray, suscitando in lui una nuova sensazione di felicità:

Ma nello stesso istante in cui il liquido al quale erano mischiate le briciole del dolce raggiunse il mio palato, io trasalii, attratto da qualcosa di straordinario che accadeva dentro di me. Una deliziosa voluttà mi aveva invaso, isolata, staccata da qualsiasi nozione della sua causa. Di colpo mi aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita, inoffensivi i suoi disastri, illusoria la sua brevità, agendo nello stesso modo dell'amore, colmandomi di un'essenza preziosa: o meglio, quell'essenza

⁹ RTPI, I, pp. 54-55; RTP, I, p. 43.

non era dentro di me, *io* ero quell'essenza. Avevo smesso di sentirmi mediocre, contingente, mortale. Da dove era potuta giungermi una gioia così potente?¹⁰

Per Proust, una sensazione di questo genere è dovuta all'irrompere della memoria *involontaria*, che, stravolgendo le coordinate spazio-temporali, ci fa rivivere una sensazione già sperimentata in passato, ci proietta in un universo che credevamo perduto. Tale memoria, che nessuna intenzione deliberata ha predisposto, agisce per sottrazione di peso: ancor prima di collegare la sensazione del biscotto a un ricordo preciso, il narratore sente trasalire in sé «qualcosa che si sposta, che vorrebbe venir su, come se fosse stato disancorato a una grande profondità». La progressiva resurrezione di Combray è resa attraverso una serie di metafore che rinviano a un'immagine di leggerezza: il ricordo «palpita», «si dibatte», per salire adagio adagio e confondersi nell'«inafferrabile vortice dei colori rimescolati». Nel contempo, viene sottolineata la fragilità di un processo continuamente minacciato da forze opposte e (almeno in apparenza) ben più solide, che resistono all'azione destrutturante della memoria involontaria e tentano di respingere il ricordo nell'abisso da cui è appena uscito¹¹. Eppure, dopo una lunga lotta, è la leggerezza a risultare vincitrice e a rivelare energie insospettate:

Ma quando di un lontano passato non rimane più nulla, dopo la morte delle creature, dopo la distruzione delle cose, soli e più fragili ma più vivaci, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore permangono a lungo, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sulla rovina di tutto, a sorreggere senza tremare – loro, goccioline quasi impalpabili – l'immenso edificio del ricordo¹².

Paradossalmente, l'erosione del tempo sembra risparmiare proprio quello che appare più precario e più lieve, dunque più indifeso di fronte alla caducità che insidia ogni cosa, ogni essere.

¹⁰ RTPI, I, p. 56; RTP, I, p. 44.

¹¹ «Giungerà mai alla superficie della mia coscienza lucida quel ricordo, quell'istante remoto che l'attrazione di un identico istante è venuta così da lontano a sollecitare, a scuotere, a sollevare nel mio io più profondo? Non lo so. Adesso non sento più niente, si è fermato, forse è ridisceso; chi può dire se risalirà mai dalla sua notte? Dieci volte devo ricominciare, sporgermi verso di lui» (RTPI, I, pp. 57-58; RTP, I, p. 46).

¹² RTPI, I, p. 58; RTP, I, p. 46.

2. L'esperienza della caducità

L'episodio della *madeleine* ha fatto emergere un primo elemento: la leggerezza è una prerogativa della resurrezione poetica, di un ricordo messo in moto dal caso e non dalla volontà. L'opposizione tra memoria volontaria e memoria involontaria rischia però di adombrare una circostanza determinante: la felicità, la sensazione di librarsi in un universo senza peso dipendono non tanto dalla qualità dell'evento ricordato quanto dalla possibilità stessa di ricordare, di sottrarsi – anche solo per pochi istanti – alla dimensione solidificata e circoscritta del presente. Nell'ultimo volume della *Ricerca*, ripercorrendo le varie delusioni della sua esistenza, il narratore le ricondurrà a una radice comune: «la nostra impotenza a realizzarci nel godimento materiale, nell'azione effettiva»¹³. La vita, in quanto “vita vissuta”, si sviluppa in uno spazio angusto e opprimente che inibisce di continuo le nostre velleità di “volo”: a eventi di per sé gravi (malattie, perdite di persone o di cose care) si aggiungono innumerevoli disagi e contrarietà che, pur se banali, incrinano il fascino di un'esperienza e rallentano lo slancio con cui le andavamo incontro. Inoltre, se le ali dell'immaginazione s'impigliano sempre nei mille ostacoli della realtà, quando pervengono a destinazione ricadono inerti di fronte allo spettacolo desolante che si offre allora ai nostri occhi. Sognando di partire per un paese sconosciuto, ci raffiguriamo colori, luci, atmosfere; magari, basandoci sulla sonorità del nome o su qualche informazione che abbiamo raccolto, immaginiamo scorci suggestivi come una chiesa gotica battuta dalle onde, che si erga solitaria contro un mare in tempesta. Tuttavia, se ci capitasse di partire veramente, potremmo scoprire che il paese selvaggio si è ormai trasformato in un'attrezzata località balneare, e che la chiesa non si trova affatto in riva al mare, ma sulla piazza di una cittadina di provincia¹⁴. Tutto ciò non è privo di bellezza; ma non è la bellezza cui aspiravamo, che ci attirava con la sua promessa di felicità.

Il peso del vivere è determinato anche da due passioni soggettive eppure universalmente diffuse: il desiderio e l'angoscia. Abbia-

¹³ RTPI, IV, p. 556; RTP, IV, p. 456.

¹⁴ È ciò che scopre il narratore quando si reca finalmente a Balbec: sul divario tra la Balbec immaginaria e quella reale cfr. *infra*, capitolo 3.

mo già visto come il primo abbozzo di Combray ricalcasse fedelmente la sterile monotonia di un desiderio ossessivo, sempre uguale a se stesso e capace di neutralizzare qualsiasi pensiero estraneo. Nel corso dell'opera, il dramma del coricarsi perde i connotati di una fissazione infantile per assurgere a esempio emblematico di un meccanismo che, pur assumendo forme diverse, non cessa mai di gravare sull'esistenza umana: la volontà di possesso, la tendenza a "catturare" le cose e gli esseri per asservirli alla propria ansia di dominio. Nel momento in cui si focalizza su un oggetto, il desiderio diventa tanto geloso quanto esclusivo: da un lato non tollera rivali, mentre dall'altro occupa interamente l'Io che lo ospita, schiacciandolo sotto il peso di un'inappagata tensione. Irrealizzabile nella sua esclusività, il desiderio ha per inseparabile compagna l'angoscia, alimentata dal timore di perdere il bene più prezioso, dalla consapevolezza che – comunque – la presa su di esso non potrà mai essere né completa né definitiva. Per calmare l'angoscia, il desiderio conosce un'unica strada: tarpare le ali all'oggetto d'amore, rinchiuderlo in una gabbia dorata da cui non possa più uscire. Tuttavia, come dimostra la vicenda della "prigionia" di Albertine – che il protagonista isola dal mondo, ma a prezzo di una sorveglianza continua che lo rende a sua volta un recluso –, più le barriere difensive sono solide e più finiscono per accerchiare anche l'Io che le edifica. Del resto, per quanto momentaneamente inattaccabili, tali barriere non vengono risparmiate dall'azione distruttrice del tempo: Albertine sarà perduta non tanto in seguito alla sua fuga e al compiersi del suo sfortunato destino, quanto a motivo dell'oblio che la sommergerà, ne cancellerà progressivamente l'immagine¹⁵. Il dissolversi del desiderio sigla la "morte" dell'Io e delle sue rigide costruzioni, decretando l'inevitabile caducità di ciò che si oppone, con la propria inerzia, al fluire del tempo.

Un altro processo che mina la possibilità di un rapporto lieve e, insieme, ricco col mondo è quello legato al formarsi dell'abitudine. Il concetto di abitudine rappresenta un motivo costante della riflessione proustiana, che ne analizza due aspetti diversi e tra loro complementari. Da un lato, l'abitudine facilita l'adattamento al mondo esterno, sostituendo gradualmente le difficoltà implicate

¹⁵ Cfr. RTPI, IV, pp. 271-275; RTP, IV, pp. 220-224.

dal nuovo o dall'imprevisto con una *routine* monotona, rassicurante. Per operare questa trasformazione, essa esercita degli effetti analgesici sulla sensibilità della coscienza, con l'obiettivo di economizzare le energie psico-fisiche e accrescere il raggio d'azione della persona¹⁶. In tal senso, l'abitudine sembrerebbe alleggerire la vita quotidiana, rendendo più agili operazioni e movimenti e impedendo che continue fatiche o emozioni alterino inutilmente l'equilibrio dell'individuo. Dall'altro lato, tutte le abitudini di cui è intessuta l'esistenza ne rappresentano altrettanti punti d'arresto: ripetendosi invariati nel tempo, gesti e sentimenti si solidificano, s'irrigidiscono in meccanismi senza più slancio né originalità. Insomma, mentre ci difende dagli impatti altrimenti insostenibili col mondo esterno, l'abitudine ci imprigiona in una ritualità che occulta la visione autentica delle cose e impedisce di attingere al nucleo di significato che esse contengono. Ancora: funzionale a un'ordinata pianificazione del quotidiano, l'abitudine diventa in noi come una «seconda natura», una disposizione così incrostata nel nostro cuore da provocarci, qualora venga improvvisamente meno, le più atroci sofferenze¹⁷.

Come si può notare, le principali emergenze della gravità sono sotto il segno di una permanenza (reale o illusoria, finalmente ottenuta o soltanto desiderata) che, proprio in virtù della sua pesante e rigida fissità, è destinata un giorno o l'altro a vacillare, a cadere e infrangersi in mille pezzi. La pesantezza si sposa alla caducità, mentre «quel che è segnato dalla fragilità e dall'intermittenza può salvarsi grazie alla sua leggerezza, alla sua marginalità, e riposare per sempre nel flusso luminoso del divenire»¹⁸. Questo elemento è molto importante, perché ci colloca in un punto-chiave della teoria proustiana della conoscenza. Come l'esperienza è pesante, così la realtà è opaca, disseminata di zone impenetrabili e oscure che ostacolano il cammino verso la verità e la luce, la lievità e la bellezza.

¹⁶ RTPI, I, pp. 807-814; RTP, II, pp. 27-32.

¹⁷ RTPI, p. 6; RTP, IV, p. 4.

¹⁸ M. Bongiovanni Bertini, *Introduzione a Proust*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 183.

3. Verità e intermittenza

Secondo Proust, il reale presenta sempre un carattere opaco e sfuggente che annulla le pretese classificatorie di una razionalità astratta, volta a stabilire un rapporto immediato e lineare tra i processi del pensiero e le cose del mondo. Anziché esibire con levigata trasparenza i propri significati assumendo configurazioni organiche e coerenti, la verità tende a celarsi in una zona d'ombra che la sola ragione non può rischiarare, a sfaldarsi in frammenti eterogenei e contraddittori, a seguire tracciati discontinui e misteriosi. Si profila così un modello di comprensione che, prospettando la necessità di molteplici deviazioni nel cammino incerto verso il vero, abbandona la strada maestra delle idee chiare e distinte per inoltrarsi sulle vie laterali di un sapere problematico e costantemente provvisorio, ed esplorare i luoghi marginali dove la verità – a nostra insaputa – si dissimula e si annida. Tale modello trova una puntuale applicazione nelle due strategie conoscitive presenti nella *Ricerca*: l'illuminazione analogica e la decifrazione indiziaria¹⁹. Pur separate da una differenza irriducibile, le due strategie attestano infatti una sotterranea complicità: sia che si tratti d'indagare pazientemente il reale decifrando segni impercettibili, sia che si tratti di accogliere le inaspettate rivelazioni del caso mediante cui le cose ci elargiscono il loro senso più profondo, la verità scaturirà sempre e soltanto dall'improvviso affiorare di un certo *rapporto*, invisibile alla ragione strumentale e alla sua arbitraria volontà di appropriazione del mondo. In entrambi i casi, vale il principio secondo cui non si dà vera conoscenza finché alla "fedele" riproduzione della realtà non si sostituisca un lavoro di destrutturazione e di ricomposizione fondato sull'ottica del rovesciamento, della metamorfosi, della "perdita di peso". Infatti, finché restiamo prigionieri degli schemi astratti e convenzionali che appesantiscono la nostra visione e a cui diamo erroneamente il nome di esperienza, non potremo mai

¹⁹ Cfr. Id., *Redenzione e metafora*, cit., pp. 7-15 sgg., e *Proust e la teoria del romanzo*, cit., pp. 150-207. Sul ruolo decisivo svolto, nell'opera proustiana, dalla ricerca della verità e dall'«apprendimento dei segni», si veda G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, P.U.F., Paris 1964, ediz. ampl. 1979; trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1967, ediz. ampl. 1986 e 2001.

intraprendere l'esercizio ermeneutico necessario ad ogni comprensione (seppure parziale, frammentaria, effimera) della realtà. Per Proust, il «dovere e il compito d'uno scrittore sono quelli d'un traduttore»²⁰: l'artista, per conoscere, deve accettare l'aspetto mediato di ogni conoscenza possibile, sì da intravedere «sotto la materia, sotto l'esperienza, sotto le parole, *qualcosa di diverso*», e cioè quel nucleo enigmatico e sfuggente reso impenetrabile dalle stratificazioni dell'orgoglio, della passione, dell'abitudine, dell'intelligenza²¹.

A dire il vero, frammenti di leggerezza percorrono, ogni tanto, anche l'esperienza nel momento del suo farsi; si tratta però di frammenti isolati, che interrompono momentaneamente la gravità dell'esistere senza scongiurarla né redimerla. Quando il narratore vede per la prima volta Saint-Loup, il rampollo di una nobile famiglia parigina destinato a diventare il suo miglior amico, l'abitudine non ne ha ancora plasmato l'immagine con la somma delle proprie incrostazioni; egli viene subito colpito dall'impressione di lievità che emana non solo dalla figura alta e slanciata del giovane, ma da ogni particolare del suo abbigliamento, da ogni suo gesto:

Vestito d'una stoffa morbida e biancastra, come non avrei mai creduto che un uomo osasse portarne, e la cui leggerezza evocava al tempo stesso la frescura della sala da pranzo e la calura e il bel tempo di fuori, camminava con passo veloce. I suoi occhi, da uno dei quali cadeva di continuo un monocolo, avevano il colore del mare [...] Attraversò rapidamente l'albergo in tutta la sua larghezza, quasi stesse inseguendo il monocolo che gli volteggiava davanti come una farfalla²².

Similmente, la prima apparizione della piccola banda di «fanciulle in fiore», sul molo di Balbec, suggerisce l'idea di un «ondeggiamento armonioso», dovuto alla «traslazione continua di una bellezza fluida, mobile e collettiva»²³. Tra quelle fanciulle figura la stessa Albertine, che il narratore amerà più tardi di una passione esclusiva, resa dolorosa da un'ansia di possesso alimentata dalla gelosia. In quel primo momento, invece, lo sguardo del narratore è

²⁰ RTPI, IV, p. 571; RTP, IV, p. 469.

²¹ RTPI, IV, p. 578; RTP, IV, p. 474. La sottolineatura è nostra.

²² RTPI, I, pp. 883-884; RTP, II, pp. 88-89.

²³ RTPI, I, p. 958; RTP, II, p. 148.

ancora libero e disinteressato; esso viene attratto dal gruppo di fanciulle nel suo insieme, che lo seduce per la sua leggerezza, per la sua mescolanza di grazia, agilità ed eleganza fisica. Costellata di salti e di graziosi svolazzi, la passeggiata delle fanciulle sul molo viene paragonata all'incedere di uno stormo di gabbiani sulla riva del mare:

Mossero qualche passo ancora, poi si fermarono un istante in mezzo alla strada, senza peritarsi d'interrompere la circolazione dei passanti, in un aggregato di forma irregolare, compatta, insolita e strillante, simile a un conciliabolo d'uccelli che si riuniscono prima di spiccare il volo²⁴.

Anche quando sarà prigioniera nella casa del narratore, Albertine conserverà il fascino di una bellezza "alata", riconducibile al nucleo inafferrabile dei suoi pensieri, dei suoi desideri, degli eventi che hanno scandito la sua vita passata; riemergendo a tratti, questo valore di «essere di fuga» sopprimerà la noia procurata da una continua vicinanza, e rifarà di lei – seppure in modo intermittente – l'uccello meraviglioso dei primi tempi, così desiderabile perché sempre pronto a spiccare il volo²⁵. Tuttavia, a differenza della fase iniziale, tale leggerezza sarà fonte non di gioia ma d'inquietudine, non di contemplazione ma di lotta: in altri termini, essa finirà per appesantire l'esistenza del narratore, condannandola a un atteggiamento di sospetto che, finché vivrà l'amore, non conoscerà né limiti né tregue.

Nella *Ricerca*, del resto, la bellezza – di una persona come della natura – assume costantemente un carattere tanto lieve quanto imprevedibile: la celebre descrizione dei biancospini, della loro festa di colori che riempie di felice stupore l'eroe-bambino durante le passeggiate «dalla parte di Swann», lascia trapelare la distanza che sussiste tra l'incanto di quel mondo e l'animo teso a decifrarlo. La leggerezza, infatti, non va confusa con la superficialità; anzi, data la spessa coltre da cui sono avvolte le cose, essa si situa spesso a una grande profondità, opponendo una resistenza invincibile agli sforzi con cui si cerca di catturarla:

²⁴ RTPI, I, p. 960; RTP, II, p. 150.

²⁵ RTPI, III, pp. 480-482; RTP, III, pp. 599-600.

Ma avevo un bel sostare davanti ai biancospini a respirare, a fissare nel mio pensiero, incerto su che farne, a perdere, a ritrovare il loro profumo saldo e invisibile, a unirmi al ritmo che lanciava qua e là i loro fiori, con giovanile allegrezza e a intervalli inattesi come certi intervalli musicali: era sempre lo stesso fascino che essi mi offrivano, con inesauribile profusione ma senza lasciarmelo approfondire più di tanto [...]²⁶.

Come vedremo, solo un mondo “ri-creato” dall’arte può spezzare questo sortilegio, e offrire in dono una bellezza che non sia fugace, né racchiusa in un impenetrabile mistero.

4. *Arte e nuovi orizzonti di senso*

La lunga riflessione teorica del *Tempo ritrovato*, che tematizza esplicitamente la struttura e la funzione dell’arte, viene preceduta da una serie di incontri tra il narratore e diverse figure di artisti, ognuna delle quali rappresenta emblematicamente – incorporandola nel tessuto del racconto – una specifica modalità d’espressione: Bergotte la letteratura, la Berma il teatro, Vinteuil la musica, Elstir la pittura. D’altra parte, ciascuno di questi incontri delinea implicitamente la poetica di Proust, aggiungendo un nuovo tassello alla sua concezione della letteratura e dello stile²⁷. In tal senso, la scoperta della pittura di Elstir coincide con la scoperta del linguaggio metaforico, cui viene attribuita una potenzialità conoscitiva che eccede una sua connotazione puramente retorica. Per comprendere appieno il senso di questo episodio e i rapporti che esso intrattiene con la problematica della leggerezza, occorre inquadrarlo brevemente nel contesto narrativo entro il quale è inserito. Il protagonista si trova già da un po’ di tempo a Balbec, la località della costa normanna che aveva tanto agognato di poter visitare. Fino a quel

²⁶ RTPI, I, p. 168; RTP, I, p. 136.

²⁷ Sulla funzione svolta, nella narrazione e nella poetica della *Ricerca*, dalle opere d’arte fittizie (con particolare riferimento a quelle di Elstir e di Vinteuil), si veda M. Butor, «Les œuvres d’art imaginaires chez Proust», in *Répertoire II*, Minit, Paris 1967; trad. it. di C. Ghirardi e E. Chierici, «Le opere d’arte immaginarie in Proust», in *6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo*, Pratiche, Parma 1977, pp. 28-92.

momento, però, ha cercato invano di afferrare l'essenza del luogo: alla delusione iniziale, prodotta dalla mancata corrispondenza tra la Balbec delle sue *rêveries* adolescenziali (nebbiosa, battuta dalle tempeste e immersa in un'atmosfera quasi primitiva, selvaggia) e la Balbec reale (splendente di sole e pullulante di bagnanti, di cabine e di *yachts*), si è dunque aggiunta l'incapacità di ottenere una visione non frammentaria (cioè non turbata da mille particolari prosaici) e a un tempo vivida (cioè non irrigidita in un quadro di maniera). La bellezza di Balbec ha ormai assunto le sembianze di un sogno che, per non dissolversi del tutto, va tenuto accuratamente separato dai contorni del mondo reale. È così che, mentre si reca a trovare Elstir, Marcel distoglie lo sguardo dal lusso di paccottiglia delle costruzioni che gli sfilano davanti; ma, non appena entra nello studio del pittore e può ammirarne i quadri che raffigurano il mare e la spiaggia di Balbec, si accorge subito che il processo alchemico attivato dall'arte – la sua metamorfosi delle cose rappresentate – modifica in profondità anche il rapporto che intratteniamo con la realtà: la pesantezza cessa di essere avvertita come necessaria e immutabile, dal momento che appare legata a una permanenza tanto sclerotizzata quanto illusoria. Dopo aver visto i quadri di Elstir, Marcel è spronato a ricercare la bellezza dove non si era mai immaginato che fosse, a ritrovare nella realtà (e persino nelle cose più usuali) la grazia lieve di una quotidianità in festa.

Ma, nella *Ricerca*, è la musica a figurare più scopertamente la dimensione della leggerezza: col suo linguaggio immateriale, essa propaga nell'aria un messaggio invisibile, che, rifrangendosi velocemente in una molteplicità di onde sonore, suscita a sua volta impressioni «inestese, interamente originali, irriducibili a qualsiasi altro ordine d'impressioni»²⁸. Il tema della musica fa il suo ingresso nel racconto in relazione al personaggio di Swann, raffinato esteta e collezionista di capolavori antichi che ha sacrificato le gioie dell'arte ai piaceri della vita, riversando la sua sensibilità, il suo gusto e la sua cultura nella frivola eleganza dell'uomo di mondo. Una sera, nel salotto della signora Verdurin, viene eseguito un brano musicale – l'andante della *Sonata per pianoforte e violino di Vinteuil* – in cui Swann riconosce immediatamente la «frase aerea e olezzante» dalla quale era stato già colpito un anno prima, quan-

²⁸ RTPI, I, p. 254; RTP, I, p. 206.

do l'aveva udita per caso nel corso di un ricevimento. Allora, egli aveva intravisto nella leggerezza profonda e pensosa di quella musica «l'immagine di una bellezza nuova», che, librandosi sul vuoto della sua esistenza, gli additava la possibilità di una rinascita, di una vita finalmente sottratta all'arida pesantezza degli obblighi mondani²⁹. Tuttavia, nel momento in cui la riascolta in casa Verdurin, la «piccola frase» si salda indissolubilmente al suo amore per Odette, diventandone una sorta di divinità protettrice che Swann si rammarica di dover condividere con altri. A questo punto, pur restando per lui un'entità misteriosa, la creatura di un altro mondo che gli mostra la vanità del suo, essa perde la capacità di sospingerlo in una direzione realmente nuova: ormai, la «piccola frase» può solo rivelare la fragilità dei sentimenti, restituendo a Swann – quando Odette non lo amerà più – la «specifica e volatile essenza» di una felicità irrimediabilmente perduta³⁰. Sfuggente come l'amore, la grazia leggera della *Sonata* appare a sua volta fragile, e il suo incanto delizioso sempre prossimo a svanire:

E mentre trascorrevva, lieve, rassicurante e sussurrata come un profumo, dicendogli il messaggio che aveva da dirgli e di cui egli scrutava una per una le singole parole, col rimpianto di vederle svanire così in fretta, Swann compiva con le labbra, involontariamente, il movimento di baciare, al suo passaggio, un corpo armonioso e fuggitivo³¹.

Nell'esperienza del protagonista, la figura e la musica di Vinteuil risultano ancor più strettamente intrecciate alle dinamiche della passione e del desiderio: è assistendo, non visto, a una scena di sadismo erotico tra la figlia di Vinteuil e la sua amica che egli viene introdotto, per la prima volta, ai misteri del mondo di Gomorra³²; è l'atroce scoperta di un legame tra Albertine e l'amica della signorina Vinteuil che lo induce, molto più tardi, a condurre con sé la fanciulla amata, trasformando l'attrazione per lei in un bisogno spasmodico della sua vicinanza³³. Persino la decisione di recarsi dai Verdurin – proprio la sera in cui viene eseguita

²⁹ RTPI, I, pp. 255-257; RTP, I, pp. 207-08.

³⁰ RTPI, I, p. 417; RTP, I, p. 340.

³¹ RTPI, I, p. 429; RTP, I, p. 342.

³² RTPI, I, pp. 193-201; RTP, I, pp. 157-63.

³³ RTPI, III, pp. 366-386; RTP, III, pp. 497-515.

un'opera inedita del compositore, il *Settimino* – si deve all'ipotetica presenza della signorina Vinteuil e della sua amica, dunque alla curiosità dolorosa provata dal narratore per le due ragazze. In effetti, all'inizio di quel concerto, la musica di Vinteuil lo riconduce al suo amore per Albertine: alla sofferenza che, per motivi diversi, lei continua ad ispirargli; alla rassicurante certezza di poterla ritrovare a casa, in una familiarità così dolce perché capace di calmare i morsi dell'inquietudine. Anche nel suo caso, l'incanto sovrannaturale racchiuso nella «celeste frase musicale» rischia di essere soffocato dall'incombere di una gravità che non conosce vie di fuga; tuttavia, a differenza di Swann, il narratore non indietreggia di fronte all'enigmatico appello del *Settimino*, ma, intuendo che in esso si cela qualcosa di più misterioso dell'amore per Albertine, cerca di scioglierne il segreto. La rivelazione di questo segreto fa emergere un'altra potenzialità insita nella creazione artistica: la capacità di costituire tanti universi originali e tra loro incomparabili. Nella musica di Vinteuil, è la qualità individuale della visione a determinare la singolarità dello stile: benché il «rosseggiante» *Settimino* differisca in maniera radicale dalla «bianca» *Sonata*, in entrambe le opere vibra il particolare accento del musicista, il suo tratto unico e inconfondibile. Un tale accento, afferma Proust, è «separato dall'accento degli altri musicisti da una differenza ben maggiore di quella che percepiamo fra la voce di due persone»; irriducibile alle forme analitiche del ragionamento, esso pare svolgersi nel «mondo degli angeli» e indicare, a dispetto delle conclusioni della scienza, che l'individuale esiste realmente³⁴. Portando alla luce la differenza qualitativa che sigla ciascuna visione del mondo – differenza che, altrimenti, non conosceremmo mai – l'arte ci permette di uscire dallo spazio angusto della nostra esistenza, di scrollarci di dosso il fardello più pesante: quello rappresentato dall'Io narcisistico e autoconservativo, assorbito dall'ossessività delle proprie paure e dei propri desideri, arroccato sulle proprie costruzioni che impongono all'esperienza un'ottica deformante. In tal senso, l'arte ci fornisce ali veramente speciali, mediante cui la leggerezza si traduce in un modo particolare di vedere e di sentire:

³⁴ RTPI, III, pp. 664-665; RTP, III, pp. 760-761.

Delle ali, un altro apparato respiratorio che ci permettessero di attraversare l'immensità, non ci servirebbero a nulla, perché se andassimo su Marte e su Venere conservando gli stessi sensi, questi rivestirebbero con l'aspetto medesimo delle cose della Terra ciò che ci fosse dato vedere. L'unico vero viaggio, il solo bagno di Giovinezza, non consisterebbe nell'andare verso nuovi paesaggi, ma nell'avere altri occhi, nel vedere l'universo con gli occhi di un altro, di cento altri, nel vedere i cento universi che ciascuno di essi vede, che ciascuno di essi è; e questo è possibile con un Elstir, con un Vinteuil: con i quali – e con i loro pari – noi voliamo veramente di stella in stella³⁵.

Una volta terminata l'esecuzione della musica, il narratore si avverte come «un angelo che, decaduto dalle ebbrezze del Paradiso, piomba nella più insignificante realtà»: la forza di gravità lo ri-afferra, attirandolo di nuovo in quello spazio terrestre dove tutte le cose assumono ben presto lo spessore di una materialità ineluttabile. Gli resta, peraltro, «la speranza mistica dell'Angelo scarlatto del mattino», che nel *Settimino* ha fatto udire la propria voce e il cui richiamo continua a risuonare nella sua memoria, come un appello e una promessa³⁶.

5. La leggerezza ritrovata

Il *Tempo ritrovato* si apre su uno sfondo cupo e desolante: i luoghi si profilano sempre avvolti nell'oscurità (sia Tansonville, immersa in un'atmosfera crepuscolare, che Parigi, oscurata per paura dei bombardamenti); la guerra in corso stende sulle cose un velo spettrale, che talvolta si concretizza nelle incursioni aeree o nelle tragiche notizie provenienti dal fronte; più in generale, tutto sembra votato alla decadenza e alla morte, come attestano i vizi o le malattie a cui soccombono progressivamente molti personaggi. Lo stesso narratore ha ormai rinunciato alla propria vocazione letteraria: la sua esistenza scorre rinchiusa in varie case di cura, che dovrebbero guarirlo da mali imprecisati e, a loro volta, oscuri. Ma «proprio, a volte, nel momento in cui tutto ci sembra perduto giunge l'avverti-

³⁵ RTPI, III, p. 666; RTP, III, p. 762.

³⁶ RTPI, III, pp. 667, 671; RTP, III, pp. 762, 767.

mento che può salvarci»³⁷: Proust sembra quasi voler moltiplicare i presagi gravi e nefasti, per disegnare quindi un'immagine di leggerezza che brilli intatta sui territori più bui.

Per il narratore, la «salvezza» assume le sembianze della memoria involontaria: durante la *matinée* dalla principessa di Guermantes, le resurrezioni del passato si susseguono rapidamente, coinvolgendo periodi diversi della sua vita che giacevano sepolti nell'oblio. Questi ricordi non gli offrono solo una nuova visione (finalmente autentica) dell'esperienza trascorsa, ma, determinando una coincidenza tra passato e presente, lo proiettano nell'unico elemento in cui è possibile gioire dell'essenza delle cose: «fuori del tempo». Per Proust, l'irrompere dell'extratemporale sopprime di colpo il peso dell'esistere: sospesi tra passato e presente, siamo affrancati dalla schiavitù del tempo, dal suo incedere incalzante che ci angoschia e ci opprime; sospesi tra luogo antico e luogo attuale, siamo emancipati dal mondo reificato che scaturisce – invariabile nella sua fissità – dagli schemi di riferimento abituali. Nell'universo proustiano, l'estasi metacronica della memoria involontaria costituisce l'esperienza più luminosa e più lieve: finché essa dura, la sensazione di felicità è totale e assoluta, indifferente persino alla minaccia della morte; lo stesso ricordo si presenta «puro e disincarnato, sbarazzato di quanto c'è di imperfetto nella percezione esteriore»³⁸. Non a caso, la beatitudine sperimentata dal narratore viene paragonata a quella che può regnare in Paradiso:

Sì, se il ricordo, grazie all'oblio, non ha potuto contrarre nessun legame, gettare nessuna catena fra sé e l'istante presente, se è rimasto al suo posto, alla sua data, se ha mantenuto le sue distanze, il suo isolamento nella profondità di una valle o in cima ad una vetta, esso ci fa respirare di colpo un'aria nuova per la precisa ragione che è un'aria respirata in altri tempi, quell'aria più pura che i poeti hanno cercato invano di far regnare nel paradiso e che non potrebbe dare la sensazione profonda di rinnovamento che ci dà se non fosse già stata respirata, giacché i veri paradisi sono i paradisi che abbiamo perduti³⁹.

³⁷ RTPI, IV, p. 542; RTP, IV, p. 445.

³⁸ RTPI, IV, p. 546; RTP, IV, p. 447.

³⁹ RTPI, IV, p. 547; RTP, IV, p. 449.

Tuttavia, nei paradisi terreni della memoria, la contemplazione dell'eternità è fuggitiva: legata al balenare fortuito e intermittente di un'analogia, essa si articola nell'intervallo di un attimo, per poi dileguarsi insieme all'essere nuovo che aveva evocato. Nemmeno la gioia per la realtà ritrovata si situa in una dimensione di permanenza: la felicità del narratore viene subito turbata dall'improvvisa consapevolezza del tempo effettivamente trascorso, che la profonda trasformazione subita dalle persone presenti alla *matinée* rende acuta e tangibile. Entrando nel salotto dei principi di Guermantes, il narratore stenta a riconoscere gli invitati: su tutti, il tempo ha deposto una sorta di maschera, che irrigidisce i loro tratti e anticipa la fissità della morte. Figura estrema della caducità, la vecchiaia esteriorizza l'azione distruttrice del tempo quale si manifesta nel peso crescente degli anni: anche la gravità assume una consistenza oggettiva, materializzandosi in quel teatrino di marionette ormai prive di vita, i cui movimenti faticosi e impacciati offrono lo spettacolo di una danza macabra. A tale spettacolo, il narratore non può restare indifferente; la minaccia della morte, annullata qualche istante prima, si prospetta anzi con un'intensità finora sconosciuta⁴⁰.

Dunque, come saldare tempo ed eternità, l'estasi metacronica con la legge di irreversibilità temporale? Come far sì che la pesantezza non costituisca la parola definitiva, il destino crudele di un mondo senza speranza? Abbiamo visto che, secondo Proust, solo l'arte può rinnovare in profondità la nostra percezione del vissuto, aprendo spazi di leggerezza che non si riducano ad apparenze illusorie: la pittura di Elstir e la musica di Vinteuil esemplificano tale possibilità, l'una attraverso la metamorfosi delle cose rappresentate, l'altra provando l'esistenza di una comunicazione delle anime. In entrambe, però, la felicità si caratterizzava solo come promessa, capace sì d'illuminare la vita ma non di redimerla: pur incrociandosi in qualche punto, la leggerezza (tipica dell'arte) e la gravità (tipica dell'esistere) procedevano ancora su binari paralleli. Sotto tale profilo, il *Tempo ritrovato* introduce una nuova prospettiva, additando una reciproca contaminazione tra pesantezza e leggerezza che rende pienamente operativa (e concretamente invero) la metafora di redenzione illustrata dall'angelo scarlatta del *Settimino*. Posto di

⁴⁰ RTPI, IV, pp. 607-647; RTP, IV, pp. 499-531.

fronte al carattere fuggevole dell'illuminazione analogica, il narratore comprende che, per poter durare, l'esperienza dell'eternità va calata nell'esperienza dell'effimero: tradotta, cioè, nella composizione di un'opera d'arte che, pur salvando il passato, non sia immune dallo scorrere inesorabile del tempo. In altri termini, è il processo della scrittura a saldare i due piani: reso possibile dalle rivelazioni della memoria involontaria, esso si compie sotto l'egida del tempo distruttore, senza alcuna garanzia di essere portato realmente a termine. L'opera, progettata e intravista nelle pagine conclusive della *Ricerca*, rimane un «libro a venire», mai del tutto coincidente con quello che abbiamo appena finito di leggere⁴¹.

In quest'opera, la leggerezza dell'extratemporale s'intreccia con la forza di gravità dell'esistente: è il loro rapporto – sempre difficile e precario – a porsi come spazio di salvezza, come luogo di ricomposizione dell'infranto in cui il tempo perduto si trasforma in tempo ritrovato. Il contenuto dell'arte andrà ricercato non più in una sostanza privilegiata, di per sé luminosa e lieve, ma proprio nell'opaca materialità del vissuto:

E io compresi che tutti questi materiali dell'opera letteraria eran soltanto la mia vita passata; compresi ch'essi eran venuti a me, nei frivoli piaceri, nell'ozio, negli affetti, nel dolore, immagazzinati da me senza che potessi prevederne la destinazione, la stessa sopravvivenza, più di quanto non lo possa il seme, quando mette in serbo tutti gli alimenti che nutriranno la pianta⁴².

Per non ripiegarsi in una dimensione evasiva o puramente consolatoria, l'arte deve assumere su di sé l'esperienza della caducità: solo allora, leggendo a rovescio le apparenze della vita, è possibile sollevarsi sulla pesantezza del mondo e scorgere le tracce di leggerezza disperse nella gravità. Ad essere ritrovato è soprattutto il senso di ciò che, prima, sembrava assurdo: l'altra faccia degli eventi, messa ora in evidenza dal riflettersi di una diversa luce. La leggerezza non vaga più in uno spazio iperuranio, non costituisce più una realtà a se stante, ma si rivela una qualità accessibile ad ogni esperienza terrena, il lato – segreto perché più interno – di una pesantezza veramente attraversata, dunque ricompresa e redenta.

⁴¹ Cfr. M. Blanchot, «L'esperienza di Proust», cit.

⁴² RTPI, IV, p. 231; RTP, IV, p. 478.

Capitolo 3

LINGUAGGIO E REALTÀ

1. *L'età dei nomi*

Da una lettera scritta nel 1913 all'amico Louis de Robert, sappiamo che Proust, per un certo periodo, coltivò il progetto di suddividere il suo romanzo in tre parti successive, intitolate rispettivamente: *L'età dei nomi*, *L'età delle parole*, *L'età delle cose*¹. Di questo progetto, nella *Ricerca*, non è rimasta soltanto l'opposizione – volutamente simmetrica – tra due capitoli del romanzo («Nomi di paesi: il nome» e «Nomi di paese: il paese»²), ma anche la decisione di contrassegnare ogni fase del cammino iniziatico dell'eroe-narratore con un diverso modo d'intendere il linguaggio e, in particolare, la relazione tra la realtà e il linguaggio. Benché tale cammino non segua una progressione lineare e costante, ma tenda a snodarsi su sentieri tortuosi e complessi – lungo i quali le conquiste si intrecciano agli errori e gli avanzamenti ai regressi, mentre sorprendenti anticipazioni in un campo si scontrano con inspiegabili ritardi in un altro –, è comunque possibile individuare al suo interno alcune tappe fondamentali, riconducibili, senza eccessive forzature, alle tre “età” di cui parlava Proust.

La prima di queste tappe si salda a uno stato narcisistico in cui il soggetto, non ancora consapevole dei limiti severi imposti dalla realtà esterna, incrementa liberamente le «gioie arbitrarie» della fantasia proiettando fuori di sé un mondo immaginario ed illusorio. Tale fase, al pari delle successive, non può mai dirsi definitivamente superata o conclusa; essa trova, tuttavia, il suo terreno d'elezione nel periodo dell'infanzia e della preadolescenza, età in cui il contatto col mondo reale non si è ancora tradotto in una serie di rivelazioni deludenti. Ora, in che senso la tappa iniziatica impronta-

¹ *Corr.*, XII, pp. 230-232.

² Il primo di questi capitoli è contenuto in *Dalla parte di Swann*, il secondo in *All'ombra delle fanciulle in fiore*: cfr. RTPI, I, pp. 463-515, e 777-1152; RTP, I, pp. 376-420, e II, pp. 3-306.

ta alla fantasia e al sogno può essere definita «età dei nomi»? Per rispondere a questa domanda, bisognerà chiedersi che ruolo attribuisca Proust al Nome (ossia al nome proprio, di persona o di luogo), distinto dalla Parola (ossia dal nome comune).

Le parole ci presentano, delle cose, una piccola immagine nitida e consueta, simile alle figure che s'appendono alle pareti delle scuole per dare ai bambini l'esempio di quel che sia un banco, un uccello, un formicaio, cose concepite come uguali a tutte le altre della medesima specie. Ma delle persone – e delle città ch'essi ci abituanano a credere individuali, uniche come persone – i nomi ci presentano un'immagine confusa, che da loro, dalla loro sonorità squillante o cupa, trae il colore di cui è dipinta in modo uniforme [...]³.

Mentre le parole cristallizzano il mondo in immagini stereotipate, convenzionali, frutto di un processo d'astrazione che cerca di raggruppare una molteplicità di oggetti sotto un generico denominatore comune, i nomi preservano l'individualità dei luoghi o delle persone, istituendo un rapporto attivo tra significante e significato su cui può lavorare la fantasia, per ricavare dalla sonorità del nome alcune immagini idealizzate, vagheggiate, sognate. Di conseguenza, i nomi hanno a che fare con la funzione poetica del linguaggio, innescano cioè un processo di trasfigurazione che investe sia i significati, sia gli oggetti che essi denotano⁴; pur risultando altrettan-

³ RTPI, I, p. 468; RTP, I, p. 380.

⁴ Cfr. G. Genette, «Proust et le langage indirect», in *Figures II*, Seuil, Paris 1969; trad. it. di F. Madonia, «Proust e il linguaggio indiretto», in *Figure II*, Einaudi, Torino 1972, pp. 157-224. Molto più radicale appare la posizione di Roland Barthes, secondo il quale il nome proprio costituirebbe la forma linguistica della reminiscenza; in tal senso, la scoperta di un sistema onomastico (cioè di unità semiche fondate su un rapporto d'imitazione tra il significato e il significante) avrebbe giocato un ruolo decisivo nella nascita della *Ricerca* (R. Barthes, *Proust et les noms*, in AA.VV., *To Honor Roman Jakobson*, Mouton, Den Haag-Paris, pp. 150-158; trad. it. di G. Bertolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, «Proust e i nomi», in *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982, pp. 118-131). Su questo problema, che ha originato un vivace dibattito (in cui le tesi di Barthes sono state in parte contestate), cfr. in particolare E. Nicole, *Genèses onomastiques du texte proustien*, in «Études proustiennes», V, 1984, pp. 69-125, e *La «Recherche» et les Noms*, in «Études proustiennes», VI, 1987, pp. 69-88; A. Bonomi, «Nomi, mondi, libri in Proust», in *Le immagini dei nomi*, Garzanti, Milano 1987, pp. 167-195. Sulla

to arbitrari delle parole, devono il loro fascino alla materia soggettiva di cui sono composti, alla capacità di veicolare un desiderio “puro”, non compromesso con la banalità del consueto, del quotidiano. Non a caso, i nomi che alimentano maggiormente le fantasie del giovane protagonista – Guermantes, tra i nomi di persona, e Balbec, tra i nomi di luoghi – acquistano uno spessore mitico nel periodo dell’infanzia, e in relazione al fatto di designare entità percepite allora come irraggiungibili. Marcel sa che esiste, non lontano dalla cittadina di Combray dove trascorre abitualmente le proprie vacanze, un luogo che ha dato il nome alla famiglia feudale dei Guermantes; sa anche che proprio lì, nell’omonimo castello, dimorano un duca e una duchessa di Guermantes, e che essi sono dunque personaggi reali, tuttora esistenti. Tuttavia, la località di Guermantes non è abbastanza vicina da essere raggiunta nelle passeggiate a piedi che egli compie con la propria famiglia; inoltre, i signori di Guermantes appartengono all’aristocrazia più antica ed esclusiva, priva di rapporti con il mondo borghese di Combray: ogni volta che pensa a loro, se li raffigura ora in un arazzo, ora nella vetrata di una chiesa, sempre avvolti nel mistero di tempi storici remoti⁵. Allo stesso modo, Marcel sa che esiste, fra Normandia e Bretagna, una cittadina balneare chiamata Balbec; ma, non essendoci mai stato, le informazioni che ne riceve da Legrandin («la più antica ossatura geologica del nostro suolo, veramente Ar-mor, il Mare, la fine della terra, la regione maledetta che Anatole France [...] ha così ben dipinto, avvolta nelle sue nebbie eterne, come l’autentico paese dei Cimmeri nell’Odissea»⁶) contribuiscono a farne un luogo speciale, diverso da tutti quelli che ha conosciuto sinora. La magia dei nomi dipende dal loro statuto ambiguo, sospeso tra le realtà che denotano e le fantasie che racchiudono; a differenza di

funzione dei nomi propri nella *Ricerca*, anche in rapporto ad altri nodi tematici, segnaliamo inoltre: F. Sossi, *L’età dei nomi. Note su Proust*, in «aut aut», 193-194, 1983, pp. 97-109; M. Piazza, «La passione dei nomi», in *Passione e conoscenza in Proust*, cit., pp. 161-201, che, sotto questo profilo, istituisce anche interessanti connessioni tra il testo proustiano e *De l’intelligence* di Taine. Per lo statuto dei nomi propri nei *Cahiers* scritti da Proust in preparazione della *Ricerca*, rinviamo invece a M. Proust, *L’età dei nomi. Quaderni della «Recherche»*, cit., e Id., *Ritorno a Guermantes*, cit.

⁵ RTPI, I, pp. 208-209; RTP, I, pp. 169-170.

⁶ RTPI, I, pp. 159-160; RTP, I, pp. 128-129.

altri oggetti di sogno, essi rinviano infatti a un referente reale, a una persona che potremmo un giorno incontrare, a una città in cui potremmo un giorno soggiornare. «I nomi – osserva Proust –, essendo il rifugio dei sogni, sono le calamite del desiderio»⁷: nelle loro sillabe si addensano elementi fantastici ai quali, senza curarsi della contraddizione insita nel voler guardare e toccare con gli organi dei sensi qualcosa che è stato elaborato dall'immaginazione, non si esita ad assegnare una realtà indipendente; anzi, nota ironicamente la voce narrante, «a infiammare maggiormente il mio desiderio era ciò che mi richiamava alla realtà di tali immagini, apparendo come una promessa di esaudimento»⁸.

È evidente che queste immagini non derivano esclusivamente dalla forma del nome, risultando piuttosto da un rapporto di reciproca contaminazione tra tale forma e qualche nozione extralinguistica⁹. Nel nome di Balbec, ad esempio, l'eroe vede «onde inarcate intorno a una chiesa di stile persiano»: la motivazione fonetica, data dalla forma a un tempo normanna e persiana del nome, si intreccia indissolubilmente con i suggerimenti di Legrandin (che aveva descritto la spiaggia di Balbec come un luogo selvaggio, immerso nelle nebbie e battuto dalle tempeste) e di Swann (che aveva descritto la chiesa di Balbec come «il più curioso esempio di gotico normanno», rintracciandovi un'affinità con l'arte persiana¹⁰). Un'analogia interazione anima il nome di Guermantes, in cui l'immagine di un torrione immateriale (ricavata dalla storia di questa famiglia) si combina con quella di una striscia di luce aranciata (*orangée*, emanata dalla sillaba finale del nome, *antes*)¹¹.

Quando Proust afferma che i nomi sono «disegnatori pieni di fantasia»¹², intende perciò non solo il vocabolo, bensì il segno totale, l'unità costituita dalla relazione d'interdipendenza tra la forma del contenuto e la forma dell'espressione¹³. È proprio questa “soli-

⁷ *Esquisse* LXXVII, in RTP, I, p. 957.

⁸ RTPI, I, p. 472; RTP, I, p. 384.

⁹ Cfr. Genette, «Proust e il linguaggio indiretto», cit., pp. 168-175.

¹⁰ RTPI, I, pp. 464-465; RTP, I, pp. 376-377. Per la descrizione di Legrandin, cfr. RTPI, I, pp. 159-160; RTP, I, pp. 128-129.

¹¹ RTPI, II, p. 10; RTP, II, p. 312.

¹² RTPI, I, p. 662; RTP, I, p. 538.

¹³ G. Genette, «Proust e il linguaggio indiretto», cit., pp. 174-175.

darietà” a rafforzare l’intima magia dei nomi e a riservare loro un fortissimo potere evocativo: sebbene non ne rappresenti la causa, il nome diventa un luogo privilegiato per il radicarsi e il consolidarsi del sogno. L’età dei nomi sarà, dunque, l’età dell’illusione: *illusione semantica*, in cui si riflette l’utopia cratilea di una veridica motivazione del segno, di un rapporto di affinità naturale tra significante e significato, tra suono e senso; ma, anche, *illusione referenziale*, data dalla credenza in una perfetta identità tra il significato del nome (l’immagine che vi abbiamo infuso) e l’ente reale a cui si riferisce¹⁴. Entrambe le illusioni convergono a formarne un’altra, di carattere generale: che esista un linguaggio originario, più autentico di quello che utilizziamo abitualmente, in grado di aderire senza residui alle cose designate, intrattenendo con la realtà un rapporto di completa corrispondenza.

La natura mistificante di questa concezione viene evidenziata da due incongruenze di fondo. Il nome, che dovrebbe rispecchiare l’essenza di un luogo o di una persona e garantirne perciò una conoscenza intuitiva e cristallina, non ancora inquinata dagli schemi concettuali di una razionalità astratta, risulta essere il prodotto di una costruzione non meno artificiosa di quelle operate dall’intelligenza:

Ma se quei nomi assorbono per sempre la mia immagine di quelle città, non lo fecero senza trasformarla, senza sottometerne la ricomparsa alle loro specifiche leggi; e, per conseguenza, la resero più bella, ma anche più differente da quel che le città della Normandia o della Toscana potevano essere in realtà, e, accrescendo le gioie arbitrarie della mia fantasia, aggravarono la futura delusione dei miei viaggi¹⁵.

Nato dalle proiezioni del sogno, alimentato dalle immagini del desiderio, il nome incarna soltanto uno dei molteplici filtri attraverso cui è dato pensare e vedere il mondo esterno; anch’esso è un *medium*, che però non viene riconosciuto né accettato come tale. Inoltre, la possibilità – da parte del nome – di aderire senza residui alla persona o al luogo designati ha come *conditio sine qua non* l’assenza del luogo o della persona reale, che devono situarsi in una dimensione auratica almeno momentaneamente inaccessibile: paradossalmente, è la lontananza dell’oggetto corrispondente a

¹⁴ Cfr. RTPI, II, p. 7; RTP, II, pp. 310-311.

¹⁵ RTPI, I, p. 468; RTP, I, p. 380.

preservare intatta l'immediatezza del nome, sia perché la realtà, ad uno sguardo ravvicinato, si sfalderebbe subito in mille frammenti opachi ed eterogenei, sia perché il desiderio – che motiva e legittima il potenziale conoscitivo del segno – può nutrirsi unicamente del vago, dell'impenetrabile, del non quotidiano:

Certo, se allora avessi prestato io stesso maggiore attenzione all'oggetto del mio pensiero quando pronunciavo le parole "andare a Firenze, a Parma, a Pisa, a Venezia", mi sarei reso conto che ciò che vedevo non era affatto una città, ma qualcosa di altrettanto differente da tutto quello che conoscevo, e altrettanto delizioso, quanto potrebbe essere, per un'umanità la cui vita fosse trascorsa per intero in tardi pomeriggi d'inverno, l'ignota meraviglia di un mattino di primavera¹⁶.

Pertanto, la magia del nome non può che infrangersi a contatto con la realtà: emblematicamente, ogni passo compiuto dal protagonista nell'effettiva conoscenza dei signori di Guermantes determina il progressivo restringersi del suo sogno. Così, quando essi diventano addirittura i suoi vicini di casa, è costretto a circoscrivere la vita incomparabile di cui li immagina protagonisti ai ricevimenti mondani che si tengono nel salotto della duchessa; finché, invitato proprio in quel salotto, scopre di trovarsi ormai non sulla soglia, ma sul limite estremo del regno incantato dei nomi¹⁷.

Peraltro, il fascino del nome consiste anche nell'assoluta individualità di cui esso si fa portatore; quest'ultimo aspetto gioca un ruolo cruciale nell'incanto associato a certe città, il cui statuto di luoghi reali, e per ciò stesso infinitamente più desiderabili di luoghi solo fantastici, viene accresciuto dall'essere designate con «nomi che erano loro soltanto, nomi come ne hanno le persone!»¹⁸. Ma, a sua volta, la prerogativa dell'unicità resta vincolata al ritrarsi del nome in uno spazio inavvicinabile; in effetti, essa non sarà più credibile quando le spiegazioni etimologiche dell'erudito Brichtot avranno dissipato le fantasie onomastiche dell'eroe, ristabilendo – con l'esattezza e l'inoppugnabilità di una ricostruzione filologica – le comuni derivazioni, quindi le inattese parentele, donde traggono origine molti nomi di paese:

¹⁶ RTPI, I, p. 471; RTP, I, p. 383.

¹⁷ Cfr. *La parte di Guermantes* I, in RTPI, II, pp. 5-379; RTP, II, pp. 309-608.

¹⁸ RTPI, I, p. 468; RTP, I, p. 380.

Poiché citava numerosi esempi, ciò che m'era parso particolare si generalizzava: Bricqueboeuf andava a raggiungere Elbeuf, e persino in un nome che, a tutta prima, aveva un aspetto non meno individuale del luogo, Pennedepie, dove le bizzarrie più impossibili da elucidare con la ragione mi sembravano amalgamate da tempo memorabile in un vocabolo brutto, saporito e duro come certo formaggio normanno, fui desolato di ritrovare il *pen gallico*, che significa “montagna”, e si trova tanto in Penmarch come negli Appennini¹⁹.

Un ulteriore elemento, che dequalifica il modello di individualizzazione promosso dalle figure immaginarie del nome, è la sua sconcertante affinità con il modello conoscitivo dell'intelligenza: non diversamente da questo, anche quello finisce con l'irrigidire in forme totalizzanti gli elementi che si sforza di identificare, col renderli aprioristicamente incommensurabili gli uni agli altri, grazie ad un processo di univoca saturazione che conferisce a ciascuno di essi uno spettro limitato di significati. Ne deriva che anche il nome, a modo suo, uniforma e semplifica: generalmente, esso appare diviso in due scomparti, come Balbec, dove l'immagine delle tempeste si giustappone all'idea di una chiesa persiana, o Firenze, dove il disegno di un'architettura fronteggia gli anemoni e i narcisi del Ponte Vecchio. Così, benché siano mossi da intenti opposti, entrambi questi modelli pervengono – di fatto – a risultati analoghi; entrambi, cioè, scavano solchi incolmabili tra le realtà che rappresentano, senza coglierne le possibili relazioni.

2. *L'età delle parole*

Poiché la *Ricerca* ci prospetta un lungo apprendistato artistico-esistenziale, la critica rivolta all'età dei nomi ha la funzione di preparare, col distacco che impone progressivamente da essa, il passaggio alla fase successiva: l'età delle parole. Tuttavia, abbiamo già visto l'implicita svalutazione delle parole nella loro accezione specificatamente linguistica (e cioè in quanto nomi comuni, distinti dai nomi propri), per cui esse si configurano come segni arbitrari, stereotipati, generici. Si potrebbe obiettare che tale svalutazione

¹⁹ RTPI, III, p. 350; RTP, III, p. 484.

emerge, non casualmente, nella sezione del racconto dedicata all'idea di un potere magico-individualizzante del nome; in altri termini, non sarebbe Proust a parlare (e a giudicare), ma piuttosto il protagonista del racconto, con la sua momentanea congerie di illusioni e di pregiudizi. In ogni caso, non va dimenticato che, nell'ottica proustiana, il problema della parola trascende tanto la sua formulazione strettamente linguistica e per così dire grammatologica, quanto il suo diretto riferirsi all'esperienza personale dell'io narrante; e ciò avviene attraverso una costante attivazione (e problematizzazione) del rapporto verità-linguaggio, che intravede anche nella parola-nome comune una determinata modalità di conoscenza. In tal senso, potremmo associare l'età delle parole a una sorta di "età della ragione", negativamente contrassegnata dalle istanze manipolatorie dell'abitudine livellatrice, dal predominare di schemi astratti, intellettualistici: insomma, a un'età dell'indifferenza e della prosaicità in cui il mondo ha perduto, con la patina illusoria del fantastico, le sue potenzialità di trasfigurazione e la ricerca stessa della poesia. È peraltro evidente che, ristretta a una simile accezione, quest'età non verrebbe a segnare un reale progresso nel cammino iniziatico della *Ricerca*, se non nella misura in cui determinerebbe l'uscita forzata dell'eroe dal paradiso chiuso e narcisistico dell'infanzia.

Esiste, tuttavia, una seconda accezione alla quale rapportare il valore e la funzione dell'età delle parole; essa ci viene suggerita da Genette, che vede agire nell'esperienza della parola la conquista di una nuova dimensione del linguaggio, avente come base un diverso uso del linguaggio stesso: non più un uso solipsistico, legato alle fantasie verbali dell'infanzia, ma un uso sociale e interindividuale, in cui la parola diventa strumento di comunicazione, di relazione con l'altro²⁰. Ora, è evidente che, inserita nella pratica reale della comunicazione linguistica, la parola ambirebbe a veicolare – seppure in modo arbitrario e imperfetto – un determinato contenuto di verità: che cosa sottende il dialogo tra due individui (e, in misura particolare, tra due amici, tra due collaboratori, tra due amanti), se non il bisogno, o addirittura la certezza, di poter scambiare un'idea, un pensiero, un sentimento? Il problema, in realtà, è mol-

²⁰ G. Genette, «Proust e il linguaggio indiretto», cit., p. 181.

to più complesso, riguardando le concrete modalità operative secondo cui la verità si comunica nel linguaggio, ovvero, in questo specifico caso, la possibilità – riservata alla parola in quanto elemento focale della relazione di alterità – di rispecchiare efficacemente i veri moventi del parlante, di segnalare i tratti effettivi di un comportamento, di uno stato d’animo: solo la corrispondenza, non più, come nel caso del nome, tra il significante e il significato, ma tra il significato espresso e la verità interiore, potrebbe infatti garantire la veridicità immediata della parola. Tuttavia, il protagonista, giunto ormai alle soglie della giovinezza, si accorgerà ben presto di quanto sia difficile scrutare da vicino le sensazioni e i pensieri dell’altro, specialmente attenendosi al senso “letterale” delle parole; a questo proposito, sarà la sua vecchia domestica, Françoise, a impartirgli un prezioso insegnamento:

[...] a quel tempo mi figuravo ancora che la verità si comunicasse agli altri con le parole. Anzi, le parole che mi venivano dette deponavano con tanta accuratezza il proprio inalterabile significato nella mia mente, nella mia sensibilità, da farmi escludere che qualcuno che m’avesse detto d’amarmi non m’amasse [...]. Ma fu Françoise la prima a insegnarmi, dandomene l’esempio [...], che, per manifestare la verità, non occorre esprimerla a parole, e che è forse possibile coglierla con maggiore certezza, senza aspettare le parole e senza tenerne alcun conto, in mille segni invisibili [...] ²¹.

Dunque, se l’altro è un’ombra nella quale non possiamo penetrare, e per la quale non esiste in noi conoscenza diretta, occorre rinunciare – ancora una volta – all’idea di una presunta trasparenza comunicativa, capace di regolare spontaneamente i rapporti linguistici interindividuali, e rivedere completamente la funzione rivelatrice della parola distinguendola dalla sua immediata veridicità. L’età delle parole rappresenta una nuova tappa nella critica del linguaggio, «ossia nella critica delle illusioni che l’eroe (che l’uomo in generale) può avere nei confronti del linguaggio», legata alla scoperta che non c’è parola rivelatrice che sulla base di un parola menzognera: «la verità della parola è *nella* menzogna» ²². Infatti, tra la parola pensata e la parola detta si frappone sempre uno scar-

²¹ RTPI, III, p. 75; RTP, III, p. 365.

²² G. Genette, «Proust e il linguaggio indiretto», cit., p. 182.

to – il significato taciuto – che, dotando la parola di una sorta di “doppio fondo”, imprime un aspetto crittografico a qualsiasi discorso, foss’anche il più semplice e il più credibile. Quindi, per non limitarsi a sfiorare la superficie degli esseri, il soggetto dovrà impegnarsi in un costante esercizio ermeneutico che sappia disoccultare il messaggio adombrato nella menzogna. Sia l’apprendistato mondano che quello amoroso insegneranno al narratore che la decodifica dei significati richiede un’interpretazione: la conoscenza, in entrambi i casi, non si otterrà che ad un secondo livello, mediante una sottile opera di traduzione applicata ad ogni minima parola, ad ogni impercettibile sfumatura di senso.

È così, ad esempio, che Marcel potrà scoprire le segrete intenzioni della fanciulla amata, Albertine: non arrestandosi al contenuto immediato delle sue parole («Forse domani andrò dai Verdurin, non ne sono affatto sicura, ne ho pochissima voglia»), ma praticandone anzi una vera e propria lettura a rovescio, sino a ottenere il seguente anagramma: «Domani andrò dai Verdurin, è assolutamente certo perché la cosa, per me, è della massima importanza»²³. Lo stesso procedimento di lettura consentirà al protagonista di indovinare sotto le parole, volutamente provocatorie, del giovane russo che non sa decidersi ad entrare nel bordello di Jupien («Ma che diamine! In fin dei conti me ne infischio»), uno stato d’animo opposto a quello ostentato (e cioè l’incertezza, la trepidazione, la paura):

Era, quell’*in fin dei conti me ne infischio*, un esemplare fra mille dello straordinario linguaggio, così diverso da quello che parliamo abitualmente, in cui l’emozione fa deviare ciò che volevamo dire e fa sbocciare al suo posto una frase affatto differente, emersa da un lago ignoto in cui vivono le espressioni che non hanno rapporto col pensiero e per ciò stesso lo rivelano²⁴.

Inoltre, non solo la verità della parola affiora continuamente in modo rovesciato, deviato, indiretto; il suo emergere è anche connesso alla decifrazione di segni «tracciati con inchiostro invisibile», non appartenenti cioè alla sfera delle espressioni verbali:

²³ RTPI, III, p. 479; RTP, III, p. 598.

²⁴ RTPI, IV, p. 489; RTP, IV, p. 401.

Nella mia esistenza, avevo percorso un cammino inverso a quello delle popolazioni che si servono della scrittura fonetica solo dopo aver considerato i caratteri come una pura successione di simboli; io che per tanti anni avevo cercato la vita e il pensiero reali delle persone soltanto nell'enunciato diretto ch'esse me ne fornivano volontariamente, ero arrivato invece, per colpa loro, ad attribuire importanza unicamente alle testimonianze che non sono un'espressione razionale e analitica della verità; le parole stesse mi informavano solo a condizione d'essere interpretate alla stregua d'un afflusso del sangue sul viso d'una persona subitamente turbata o, ancora, alla stregua d'un silenzio improvviso²⁵.

I reali moventi del parlante, infatti, sono spesso dissimulati dai discorsi volontari e coscienti, che stendono su di essi, per la loro intrinseca convenzionalità, un filtro opaco e protettivo, mentre vengono impietosamente rivelati dall'intera gamma delle manifestazioni somatiche, che, subordinate a istintivi automatismi, non sono soggette al controllo della volontà e della coscienza. Le parole, allora, possono contribuire a illuminare l'altrui verità interiore solo quando siano lette, a loro volta, come segni da decifrare. In genere, si tratta di far interagire fra di loro due vie parallele di ricerca, una delle quali si soffermerà sul senso (o, meglio, sul doppio senso) delle parole enunciate, mentre l'altra si concentrerà «su silenzi, sguardi, rossori, bronci, e persino collere»²⁶.

Una siffatta “pragmatica della comunicazione” può risultare utile, e spesso decisiva, qualora intendiamo, ad esempio, sciogliere un'incongruenza, oppure ricostruire una frase che il nostro interlocutore ha lasciato inspiegabilmente interrotta: a nulla varranno, infatti, le nostre domande dirette, che provocheranno da parte dell'altro una serie di risposte evasive se non, addirittura, un reticente mutismo. Ma essa risulta indispensabile qualora si tratti di sondare verità inconfessate, nascoste:

Ma sentendo Charlus esclamare, con quella voce acuta e quel sorriso e quel movimento delle braccia: «No, ho preferito il vicino, il succo di fragole», si poteva arguire: «To', gli piace il sesso forte», con la medesima certezza che permette al giudice di condannare un crimina-

²⁵ RTPI, III, p. 476; RTP, III, p. 596.

²⁶ RTPI, III, p. 814; RTP, III, p. 894.

le non confesso, al medico un paziente affetto da paralisi generale che, magari, è lui stesso ignaro del proprio male, ma ha commesso tali errori di pronuncia da potersene dedurre che morirà nel giro di tre anni²⁷.

Si profila qui, con singolare chiarezza, quel «paradigma indiziario» che Carlo Ginzburg ha rapportato al modello della semeiotica medica, «la disciplina che consente di diagnosticare le malattie inaccessibili all'osservazione diretta sulla base di sintomi superficiali, talvolta irrilevanti agli occhi del profano [...]». Il nocciolo del paradigma indiziario, che accomuna figure diverse tra loro come il medico, il *detective*, lo storico, il critico d'arte, è costituito da un'idea in apparenza molto semplice: se la realtà è opaca, bisogna risalire alle tracce – ai sintomi, agli indizi – che consentono di decifrarla²⁸. Nella *Ricerca*, queste tracce, la cui modalità di apparizione è l'intermittenza – cioè un affiorare discontinuo e imprevedibile, simile al rivelarsi degli indizi di un delitto o dei sintomi di una malattia – appartengono sia alla classe delle espressioni involontarie (ad esempio, la tonalità della voce, i gesti o gli scatti repentini del corpo), sia a quella delle deformazioni linguistiche (allusioni involontarie, difetti o errori di pronuncia, scambi di parole, ecc.); si delinea pertanto una sorta di “patologia del linguaggio”, carica di curiose scoperte e di sorprendenti colpi di scena. Del resto, proprio la patologia del linguaggio costituisce – sul piano della narrazione romanzesca – l'esatto corrispettivo della serie d'indizi che, nel racconto poliziesco, si vengono raccogliendo intorno a uno o più personaggi. In entrambi i casi, la verità, anziché scaturire da un'indagine razionale, analitica, si impone piuttosto a colui che ricerca con la terribile evidenza di una traccia rimasta fino a quel momento invisibile: è sempre un certo particolare a rovesciare bruscamente il modo di guardare a una certa situazione, componendo frammenti dapprima insignificanti nel *puzzle* di una conclusione insospettata.

Ecco perché viene riservata all'età delle parole la scoperta del carattere sfuggente che il reale, secondo Proust, non può non pos-

²⁷ RTPI, III, p. 206; RTP, III, p. 356.

²⁸ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *La crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Einaudi, Torino 1979, pp. 66, 91 (poi ripreso in C. Ginzburg, *Miti emblematici spie. Metodologia e storia*, Einaudi, Torino 2000).

sedere: tale carattere emerge esemplarmente attraverso la mediazione di un linguaggio che, sottratto al solipsismo verbale dell'infanzia e alla connessa elaborazione di immagini fantastiche, si fa finalmente "parola" per orientarsi verso la semplice esplicitazione di significati "oggettivi". È proprio qui, nella mancata trasparenza di un linguaggio finalizzato alla concreta prassi comunicativa, e al quale spetterebbe il ruolo di descrivere la realtà "così com'è", che si rivela nel modo più inequivocabile il residuo di opacità implicito in ogni contatto con gli altri e con il mondo. La critica dell'ovvietà su cui poggiano le tradizionali modalità comunicative mette in aperta luce il conflitto esistente tra verità e linguaggio: ormai, un rapporto diretto con esseri e cose non sarà più ipotizzabile, non sarà più possibile.

3. *L'età delle cose*

Come interpretare, allora, il titolo progettato momentaneamente per l'ultima parte dell'opera, quell'età delle cose che doveva siglare il momento culminante e decisivo dell'intera *Ricerca*? L'età delle cose è forse l'età dell'esperienza vera, in cui pensieri ed immagini conquistano finalmente una piena, adeguata oggettivazione attraverso un effettivo rimando alla struttura autentica del reale, ora non più oscura e sfuggente, ma limpida e chiaramente identificabile: età, dunque, delle cose raggiunte, svelate e conosciute nella loro esplicita, lineare e tangibile emergenza di senso? Se così fosse, si tratterebbe di un'inspiegabile ricaduta nell'utopia dell'immediatezza, nell'illusione realistica del "contatto", della perfetta coincidenza tra pensiero e realtà, tra verità e linguaggio, dalle quali proprio la tappa precedente – l'età delle parole – intendeva distogliere. Evidentemente, l'approdo finale all'età delle cose non si definisce affatto così, come ci dimostra il *détour* seguito necessariamente dall'eroe per trasformare in conoscenza vera, feconda di bellezza e di gioia, l'impatto, dapprima puramente negativo e traumatico, col paese di Balbec.

Nel secondo volume della *Ricerca*, intitolato *All'ombra delle fanciulle in fiore*, il protagonista, ormai adolescente, concretizza un sogno che aveva appassionatamente accarezzato negli anni precedenti: partire da Parigi con il treno dell'una e ventidue e, durante

il viaggio per Balbec, assaporare «il miracolo grazie al quale paesi che esistevano solo nel nostro pensiero diventeranno i paesi in cui vivremo»²⁹. Purtroppo, una volta sceso dal treno, egli subisce una cocente delusione. Lui che aveva associato, nel nome di Balbec, il desiderio di un'architettura persiano-gotica a quello d'una tempesta sul mare, deve arrendersi e accettare una penosa evidenza: la chiesa, della quale può finalmente ammirare le sculture e il portale, non è affatto circondata dagli scogli né lambita dai flutti, poiché, distante oltre cinque miglia dalla spiaggia, sorge nella piazza centrale di Balbec-en-terre, dove si affacciano ugualmente la biglietteria dell'omnibus, un Caffè, una pasticceria, la succursale di una banca. Il rapporto immaginato e desiderato, in realtà, non esiste; al suo posto, dovrebbe almeno subentrare l'appagante certezza che l'opera d'arte, lungamente studiata su pallide riproduzioni e calchi effimeri, si prospetti adesso vera, immortale ed unica, nello splendore di una contemplazione diretta. Ma, facendone una cosa sola con tutto il resto, la presenza tangibile dell'opera annienta di colpo l'intero suo fascino: così «incatenata alla piazza, inseparabile dallo sbocco del viale, incapace di sottrarsi agli sguardi del Caffè e della biglietteria dell'omnibus», essa appare al protagonista un mero accidente, un prodotto come gli altri di quella fine di pomeriggio. Persino la statua della Vergine, a cui aveva attribuito sinora «un'esistenza generale e un'intangibile bellezza», non sembra più la stessa: sottratta alla sua lontananza auratico-sacrale dal contatto che intrattiene ormai con i più banali emblemi della vita quotidiana, la statua si trasforma ben presto «in una vecchina di pietra di cui potevo misurare l'altezza e contare le rughe»³⁰. Peraltro, un'analogia delusione attende Marcel non appena mette piede a

²⁹ RTPI, I, pp. 780-781; RTP, II, p. 6.

³⁰ RTPI, I, p. 790; RTP, II, pp. 20-21. Sul legame che riconnette l'aura dell'opera d'arte alla sua unicità e alla sua inaccessibilità, cfr. W. Benjamin, *Da Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1955; trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966 e 1991², prefazione di C. Cases, con una nota di P. Pullega. «È inutile sottolineare – osserva Benjamin – quanto Proust fosse addentro al problema dell'aura»: Id., *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939), in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1972; trad. it. a cura di R. Solmi, «Di alcuni motivi in Baudelaire», in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1981.

Balbec-Lido: l'«autentico paese dei Cimmeri», la vagheggiata «fine della terra», la regione maledetta avvolta nelle nebbie e battuta dalle tempeste, si rivela essere un'elegante cittadina balneare che richiama i turisti pubblicizzando il suo clima soleggiato e i suoi confortevoli alberghi. Anche in quest'ultimo caso, ciò che infastidisce maggiormente l'eroe è la presenza, nel paesaggio, di una serie di dettagli contingenti (le cabine, gli *yachts*, i bagnanti), che, interponendosi tra lui e il mare, gli impediscono di vederlo «come un momento di rivelazione dell'autentica vita della natura»³¹; infatti, sminuzzato tra tanti incastri volgari, il mare si rivela soggetto a quella «tirannia del particolare» che deturpava già la chiesa di Balbec. Dunque, un abisso separa la Balbec reale dalla Balbec immaginaria: nessuna sintesi dialettica, nessuna via trasversale sembra poterle avvicinare e ricongiungere.

L'età delle cose sarà, dunque, l'età in cui le cose, diventando oggetto d'esperienza, vengono sottratte al chiarore aurorale del sogno: età del disincanto, della vanificazione del desiderio, dell'inevitabile infrangersi dell'immaginario all'impatto con il reale; età della vicinanza, di una prossimità banale con e tra le cose, in cui l'aura si dissolve insieme al suo ideale di purezza lasciando intravedere la rete di imperfezioni, incastri e contaminazioni di cui è costituita effettivamente la realtà.

Peraltro, anche l'età delle cose racchiude in sé un'illusione – non meno insidiosa di quella che permeava l'età dei nomi –, espressa mirabilmente (benché con qualche nota d'ironia) dal signor Verdurin quando, ascoltate le dotte spiegazioni etimologiche di Brichot, dice all'eroe: «Insomma, adesso, quando tornerete a Balbec, saprete cosa significa Balbec»³². Se è illusorio credere in una realtà inventata, modellata a immagine dell'io, altrettanto illusorio è credere che, una volta dissipate le nebbie del sogno, la realtà vera, nuda ed oggettiva si prospetti immediatamente davanti ai nostri occhi: la perdita del contatto *sognato* con l'oggetto del desiderio non si traduce affatto nella scoperta di un contatto *autentico* con l'oggetto della realtà. Credere questo significa permanere nel circolo vizioso dell'illusione realistica, nell'utopia di un rapporto

³¹ RTPI, I, p. 464; RTP, I, p. 377.

³² RTPI, III, p. 188; RTP, III, p. 340.

diretto con il mondo, che, abbandonato il miraggio dei nomi, pensa di toccare con mano lo spessore materiale e il nucleo vivente delle cose, mentre ne sfiora appena la scorza esteriore. Infatti, come il mondo “visibile” non corrisponde *tout court* al mondo “vero”, così la percezione attraverso i sensi non esaurisce la complessità della conoscenza:

Non c'è dubbio che i nomi siano disegnatori pieni di fantasia, che di persone e paesi ci danno schizzi così poco somiglianti da farci provare, spesso, una sorta di stupore quando, al posto del mondo immaginato, ci troviamo davanti il mondo visibile (il quale, per altro, non è il mondo vero, perché i nostri sensi sono privi del dono della somiglianza quasi come la fantasia, tant'è vero che i disegni tutto sommato approssimativi che è possibile ottenere dalla realtà differiscono dal mondo percepito almeno quanto quest'ultimo differiva dal mondo immaginato)³³.

Denunciate e distrutte come tali le mistificazioni precedenti, si profila l'esigenza di ricostruire su altre basi un rapporto più adeguato con la realtà, rispetto al quale il processo del disincanto è condizione sì necessaria, ma non sufficiente. Ad esempio, la ricerca della vera dimensione “marina” di Balbec implica subito uno sforzo, e il proporsi di un insolubile dilemma: visto da vicino, il mare non è conoscibile nella sua essenza, perché troppo mescolato a mille particolari eterogenei; visto da lontano, esso perde concretezza e spessore, raggelandosi in un'unità astratta, immobile. Detto in forma più generale: la conoscenza ha come presupposto ineliminabile un certo ricorso all'astrazione, ovvero il darsi di una certa distanza tra noi e l'oggetto, in mancanza della quale esso non è percepibile come unità differenziata da tutto il resto; peraltro, come conciliare quest'esigenza con quella di preservare il dinamismo del mondo sensibile e, con esso, la vitalità della visione? Un primo, effettivo progresso in tale direzione viene compiuto inavvertitamente dall'eroe guardando la chiesa, coperta d'edera, di Carqueville:

[...] in effetti, come succede agli studenti che afferrano più compiutamente il senso di una frase quando la versione o traduzione li costrin-

³³ RTPI, I, pp. 662-663; RTP, I, p. 538.

ge a spogliarla delle forme consuete, a questa idea di chiesa di cui, in genere, non avevo quasi mai bisogno davanti a campanili che si facevano riconoscere da soli, ero costretto a ricorrere di continuo per non dimenticare, qui che la centina d'un certo ciuffo d'edera apparteneva a una vetrata ogivale, là che un certo sporgere di foglie era dovuto al rilievo d'un capitello³⁴.

Lo sforzo, necessario ad individuare la facciata del monumento sotto il folto della vegetazione, permette al protagonista di stringere più da presso l'idea di chiesa: la resistenza che la chiesa gli oppone diventa il tramite essenziale per afferrarne il senso profondo, che né una vicinanza realisticamente intesa, né una lontananza idealisticamente pensata potrebbero dischiudere. In altri termini, la distanza non va ipostatizzata e trasposta nel dominio dell'aura; essa va fatta agire nello spazio di una visione, che, senza appiattare la "corposità" dell'oggetto, evidenzi però lo schermo – talora invisibile – dietro a cui si cela, e solo mediante il quale ci è dato riconoscerlo. Infatti, la verità tende ad annidarsi in una zona d'ombra che né il potere trasfigurante del sogno, né la pura ricettività dei sensi, né la sola ragione possono rischiarare. Eludendo i percorsi semplificati di un'indagine diretta, l'essenza delle cose si profilerà unicamente sotto una forma stratificata e complessa, in un processo di riconoscimento che consenta d'intravedere sotto i nomi, sotto le parole, sotto le cose, qualcosa di diverso: quel *qualcos'altro*, cioè, che ne fa balenare l'autentico significato.

Dunque, con l'età delle cose, non usciamo affatto dall'infinita mediazione del linguaggio; piuttosto, dopo aver superato sia l'utopia realista del nome, sia l'illusoria immediatezza della parola, possiamo accedere alla mediazione di un linguaggio veritativo: quello dell'opera d'arte, in grado di rovesciare le apparenze della vita, di attivarne un instancabile processo di traduzione. Nel *Tempo ritrovato*, il narratore si accorgerà che «la vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura»; che, come gli aveva già suggerito l'incontro con alcune figure di artisti (in particolare, il pittore Elstir e il musicista Vinteuil), la realtà vera è quella ricreata dall'arte: un'arte che

³⁴ RTPI, I, p. 867; RTP, II, p. 75.

non si accontenti di descrivere le cose, «di darne appena un miserabile rilievo di linee e di superfici», ma che intraprenda un lavoro di scavo al termine del quale la realtà stessa apparirà ben diversa da quella che credevamo di conoscere, quando confidavamo nelle nostre rassicuranti certezze:

Insomma, quell'arte così complicata è precisamente la sola arte viva. Essa sola esprime per gli altri e fa vedere a noi stessi la nostra propria vita, la vita che non può essere "osservata", le cui apparenze, una volta osservate, hanno bisogno d'essere tradotte e, spesso, lette alla rovescia e decifrate con fatica. È il lavoro fatto dal nostro amor proprio, dalla nostra passione, dal nostro spirito d'imitazione, dalla nostra intelligenza astratta, dalle nostre abitudini, quello che l'arte dovrà disfare; quello che l'arte ci farà compiere è il cammino in senso opposto, il ritorno alla profondità dove ciò che è realmente esistito è sepolto, a noi sconosciuto³⁵.

Come nota Mariolina Bongiovanni Bertini, in queste pagine affiora in filigrana la fisionomia di una vittima: «l'Io autoconservativo del romanziere –, il soggetto del desiderio metafisico, dell'indifferenza all'altrui soffrire, dell'implacabile volontà di possesso che si dispiega senza posa nella gelosia e nell'amore»³⁶. Solo rivolgendo contro se stesso il sapere indiziario appreso durante l'età delle parole, solo smascherando le sottili menzogne celate sotto i propri pensieri o i propri discorsi, il narratore potrà accogliere e rielaborare nella scrittura gli "orizzonti di senso" dischiusi dalla memoria involontaria e dal connesso recupero del tempo perduto.

Vedremo tuttavia che la scoperta del carattere inaccessibile del reale, e del "giro inevitabile" da intraprendere per cogliere la verità delle cose, implica anche – sul piano della creazione artistica – l'abbandono di quello «stile sostanziale» a cui, nel *Contro Sainte-Beuve*, si affidava ancora il potere di trasformare il "chiacchiericcio" della vita nel puro linguaggio dell'arte:

Da non dimenticare: i libri sono l'opera della solitudine e i *figli del silenzio*. I figli del silenzio nulla debbono avere di comune con i figli della parola; i pensieri nati dal desiderio di dire qualcosa, da un biasimo, da un'opinione, ossia da un'idea oscura. Da non dimenticare: la

³⁵ RTPI, IV, pp. 578-579; RTP, IV, p. 475.

³⁶ M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, cit., p. 156.

materia dei nostri libri, la sostanza delle nostre frasi dev'essere immateriale, non presa qual essa è nella realtà; ma le nostre stesse frasi, e anche gli episodi, debbono esser fatti della sostanza trasparente dei nostri momenti migliori, quelli in cui ci troviamo fuori della realtà e del presente. Di queste gocce di luce son fatti lo stile e la favola di un libro³⁷.

4. *Il rifiuto dello stile sostanziale*

Nel *Contro Sainte-Beuve*, denunciando l'illusione realistica a cui può soccombere la letteratura, Proust opponeva al mondo della vita (dominato da banalità, mistificazioni e incoerenze) il mondo delle forme, considerato vero e originale perché in grado di ricomporre e di trasfigurare il vissuto. Si delineava così, sulla scorta di alcune suggestioni ricavate da Flaubert, un'idea della forma come verità e armonia, per cui spettava ad essa il compito di rendere omogenea, translucida e compatta la materia rappresentata, tramite l'assorbimento di ogni impurità nella levigata trasparenza dello stile:

Nello stile di Flaubert, per esempio, tutte le varie parti della realtà sono trasmutate in una medesima sostanza, dalle vasti superfici, dal monotono scintillio. Nessuna traccia d'impurità. Le superfici sono diventate riflettenti: tutte le cose vi si rispecchiano, ma per riflesso, senza alterarne la sostanza omogenea. Tutto quanto era diverso è stato trasmutato e assorbito³⁸.

Sul versante opposto, Proust situava invece lo stile di Balzac, che, contaminando incessantemente il mondo delle forme con quello della vita, appariva superficiale e discontinuo, incapace di fondere anche le immagini più riuscite in un insieme bello e armonioso: «Lo stile è talmente il segno della trasformazione fatta subire alla realtà dal pensiero dello scrittore, che, nel caso di Balzac, non si può parlare propriamente di stile»³⁹.

³⁷ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, in SML, pp. 112-113; CSB, p. 309.

³⁸ Id., *Contro Sainte-Beuve*, in SML, p. 70; CSB, p. 269.

³⁹ *Ibid.*

Nella *Ricerca del tempo perduto*, la concezione sostanziale dello stile lascia il posto ad una concezione molto più complessa, che, mentre recupera aspetti significativi della poetica balzachiana (tra cui la necessaria contaminazione di arte e vita nel processo alchemico della scrittura), rielabora profondamente l'idea della forma come principio di metamorfosi del reale. Vedremo infatti che il progetto di ricomposizione del vissuto, di cui la metafora si fa portatrice, non presuppone né la trasparenza dello stile, né un'univoca corrispondenza tra linguaggio e realtà; anzi, facendo dell'instabilità il nucleo generatore di una nuova visione delle cose, esso mina alle radici la possibilità di pervenire a una rappresentazione definitiva, trasparente e armoniosa, del mondo⁴⁰. Se l'intuizione analogica veniva ancora circoscritta, nel *Contro Sainte-Beuve*, agli istanti privilegiati in cui ogni voce taceva e risuonava soltanto il linguaggio dell'interiorità, la visione metaforica si distende invece nello spazio dell'esteriorità, accettando la sfida di una frammentazione – ontologica e linguistica – che rischia di non poter più approdare ad alcuna unità.

Le ragioni che preludono all'abbandono dello stile sostanziale sono già racchiuse in uno scritto anteriore al *Contro Sainte-Beuve*: in quella parte della prefazione alla traduzione della *Bibbia di Amiens* di Ruskin chiamata *Post-scriptum* e risalente all'estate del 1903⁴¹. Qui, per la prima volta, Proust prende le distanze da Ruskin e manifesta un senso di fastidio per quello che è a suo parere il maggior difetto del critico inglese: l'*idolatria*, ovvero una sorta di adorazione per la bellezza di certe espressioni, o di certi atteggiamenti, che lo distolgono dalla ricerca della verità; la tendenza, cioè, a decretare la superiorità di qualcosa (qualsiasi cosa, anche una dottrina morale) in base a un'inconfessata preferenza estetica. Oltre a implicare un'attitudine menzognera (poiché la bellezza vie-

⁴⁰ Cfr. M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, cit., che, oltre a evidenziare il ruolo decisivo svolto dal modello balzachiano, mette in luce il compenetrarsi, nella *Ricerca*, di due strategie solo apparentemente contrapposte: la decifrazione indiziaria e l'illuminazione analogica.

⁴¹ Il *Post-scriptum* costituiva originariamente il IV capitolo della prefazione di Proust alla traduzione francese della *Bibbia di Amiens* di John Ruskin; in *Pastiches et mélanges* venne poi aggiunto dall'autore, senza soluzione di continuità, agli articoli precedenti (cfr. SML, pp. 182-195; CSB, pp. 129-141).

ne apparentemente subordinata alla verità e al sentimento morale, mentre in realtà sono questi ultimi a svolgere un ruolo secondario), la “religione della bellezza” sfocia in una sorta di museificazione della vita che non ne coglie l'imprevedibile ricchezza, la trama di rapporti in cui è celato il suo autentico senso. Chi è affetto da idolatria isola infatti gli aspetti della vita a cui attribuisce una dignità artistica; ne colleziona gli aspetti che gli paiono assumere un valore estetico, perché ricordano o imitano i capolavori dell'arte (ad esempio, ammira l'abito indossato da un'attrice riconoscendovi il tessuto raffigurato in un quadro di Gustave Moreau⁴²). Nella *Ricerca*, il problema dell'idolatria sarà affrontato attraverso il personaggio di Swann, che, raffinato collezionista di capolavori antichi e moderni, resta tuttavia un eterno dilettante, capace di dispensare il suo gusto e la sua erudizione alle signore del bel mondo, ma non di sacrificare i piaceri mondani per concludere uno studio su Vermeer di Delft. Appassionato cultore della bellezza, egli non riesce ad assimilare la parte più nutriente dell'arte; nonostante i suoi tentativi di fare della vita un'opera d'arte, i due domini restano separati, contrassegnati come sono uno dalla più luminosa perfezione, l'altro dalla più opaca impurità. L'estetismo di Swann è sterile: il suo personaggio può essere assimilato alle figure degli «scapoli dell'arte», il cui amore per il mondo delle belle forme non può divenire fecondo, essendo una «fuga lontano dalla nostra vera vita, cui non abbiamo il coraggio di guardare, che si chiama erudizione»⁴³.

Peraltro, anche Proust fu vittima, per un certo periodo, dell'idolatria. E, anticipando fin d'ora alcune considerazioni, possiamo dire che ne venne guarito dalla pittura. Nel 1895, egli scrive al direttore della «Revue hebdomadaire», Pierre Minguet:

Ho appena scritto un piccolo saggio di filosofia dell'arte, se il termine non è troppo pretenzioso, in cui cerco di mostrare come i grandi pittori ci inizino alla conoscenza e all'amore del mondo esterno, come siano coloro “dai quali i nostri occhi sono dischiusi” e veramente aperti

⁴² Id., *John Ruskin*, in SML, p. 189; CSB, p. 136. Proust fa allusione a «uno dei nostri più celebri contemporanei», facilmente identificabile con il conte Robert de Montesquiou.

⁴³ RTPI, IV, p. 573; RTP, IV, p. 470.

sul mondo. Prendo in questo studio come esempio l'opera di Chardin, e cerco di mostrare la sua influenza sulla nostra vita, il fascino e la saggezza ch'essa effonde sulle nostre giornate più umili iniziandoci alla vita della natura morta⁴⁴.

Proust si riferisce qui all'articolo scritto appunto nel 1895, dopo aver ammirato per la prima volta al Louvre alcuni quadri di Chardin in compagnia dell'amico Reynaldo Hahn, e pubblicato postumo con il titolo *Chardin e Rembrandt* (all'epoca, infatti, l'arte del pittore settecentesco non riscuoteva molto successo e Minguet non accolse la richiesta del giovane scrittore). L'articolo inizia descrivendo le sensazioni che può provare «un giovane, di modesti beni di fortuna, di gusti artistici, seduto nella sala da pranzo nel momento banale e triste in cui si è appena finito di desinare e la tavola non è ancora completamente sparcchiata». Egli guarda con disgusto «un ultimo coltello abbandonato sulla tovaglia già mezzo sollevata che pende fino a terra, accanto a un resto di costoletta sanguinolenta e insipida». La sua fantasia è piena dello splendore dei musei, delle cattedrali, del mare, delle montagne, e quindi disprezza la mediocrità di quello spettacolo inestetico; prova invidia per i ricchi di buon gusto che vivono in mezzo a cose belle, in dimore dove ogni particolare (dalle molle del caminetto alla maniglia della porta) è un'opera d'arte. Cosa fa il giovane per sottrarsi alla bruttezza che lo circonda? «Va a cercare al Louvre visioni di palazzi alla Paolo Veronese, di principi alla Van Dyck, di porti alla Claude Lorrain, che poi, la sera, il ritorno nella loro cornice familiare delle scene d'ogni giorno, tornerà nuovamente a offuscare e ad esasperare». Emerge qui lo scacco dell'estetismo, che non riesce a redimere gli aspetti banali e sordidi della vita. Cosa dovrebbe fare, invece? «Se conoscessi quel giovane – continua Proust – non lo dissuaderei dal recarsi al Louvre, ma piuttosto ve lo accompagnerei; e [...] lo costringerei a fermarsi davanti agli Chardin». A quel punto, il giovane sarebbe felice, rapito in estasi; ma cosa vedrebbe se non «un interno di cucina in cui un gatto vivo cammina sopra a delle ostriche, mentre una razza morta pende da una parete» (come nel quadro *La razza*), oppure «una credenza già mezzo sguarnita, con dei coltelli abbandonati sulla tovaglia» (come nel quadro *Frutta e ani-*

⁴⁴ *Corr.*, I, pp. 444-445.

mali)? Il fatto è che, attraverso l'arte di Chardin, ciò che prima era mediocre è divenuto opulento, ciò che era insipido è divenuto saporoso, la natura che sembrava meschina è divenuta grande. «Tutto ciò vi sembra ora bello da vedere perché a Chardin apparve bello da dipingere. E gli sembrò tale perché lo giudicava bello da vedere»⁴⁵. Si è realizzato, in altre parole, un processo alchemico; è avvenuta una metamorfosi. Che cosa si può ricavare da tutto questo?

Ritraendo scene di vita quotidiana e collocandole in ambienti poco attraenti come un interno di cucina, Chardin insegna che un volgare recipiente è altrettanto bello di una pietra preziosa, che anche gli utensili più dozzinali racchiudono una vita segreta, una misteriosa verità. Egli dissipa, cioè, il malinteso su cui riposa ogni tipo di estetismo: inseguire un artificioso ideale di perfezione; credere che la bellezza sia qualcosa di statico e prefabbricato, la qualità intrinseca a certi oggetti anziché una potenzialità della visione. La pittura di Chardin ottiene questo risultato non perché idealizzi o, al contrario, riproduca fedelmente gli oggetti rappresentati; piuttosto, lo sguardo del pittore si limita a liberare possibilità latenti, a rendere possibile l'epifania delle cose. È attraverso la sua visione che oggetti umili o addirittura ripugnanti diventano belli anche per noi:

Il pittore ha proclamato la divina eguaglianza di tutte le cose davanti allo spirito che le considera, davanti alla luce che le abbellisce. Ci ha fatto uscire da un ideale falso per farci penetrare largamente in una realtà, per farci ritrovare dappertutto la bellezza, non più prigioniera d'una convenzione o d'un gusto falso, ma libera, forte, universale, schiudendoci il mondo. E ci trascina sul mare di bellezza⁴⁶.

Ora, non potremmo ipotizzare che Proust, mentre descriveva il giovane borghese protagonista dell'articolo, avesse in mente se stesso? In una lettera a Walter Berry del luglio 1917, egli osserverà: «Finché non ho visto degli Chardin, non mi sono mai accorto che c'era qualcosa di bello, a casa dei miei genitori, nella tavola

⁴⁵ M. Proust, *Chardin e Rembrandt*, in SML, pp. 313-314; CSB, pp. 372-373.

⁴⁶ Id., *Chardin e Rembrandt*, in SML, pp. 321-322; CSB, p. 380. In tal senso, l'opera di Chardin «si rivolge alla nostra vita, viene a toccare la nostra vita, ci inclina lentamente verso le cose, ci avvicina al loro cuore» (SML, p. 323; CSB, p. 382).

sparecchiata, in un angolo sollevato della tovaglia, in un coltello contro un'ostrica vuota»⁴⁷.

Nella *Ricerca*, che non considera più lo stile sostanziale modello della scrittura letteraria, ciò che prima era riservato alla pittura diventa una prerogativa di tutta l'arte: «lo stile per lo scrittore, come il colore per il pittore, non è una questione di tecnica, ma di visione»⁴⁸. Lo scacco dello stile sostanziale (esplicitato, emblematicamente, nell'episodio della morte di Bergotte davanti alla *Veduta di Delft* di Vermeer, quando lo scrittore si accorge che tutta la perfezione formale dei suoi libri non vale la piccola ala di muro gialla raffigurata nel quadro⁴⁹) ha già dischiuso le porte alle sconcertanti alchimie dello stile metaforico. Allora, il ruolo dell'arte non sarà più di contrapporre al mondo della vita esteriore un mondo di intatta armonia, ma di vedere la realtà con altri occhi, ripensando radicalmente il rapporto verità-linguaggio.

5. Verso il linguaggio metaforico

Alla luce di quanto dicevamo più sopra, non è dunque casuale che Proust, nel secondo volume della *Ricerca*, affidi alla pittura il compito di esemplificare le modalità dell'operare metaforico. Nella finzione romanzesca, il pittore in questione è Elstir, un artista immaginario che, incarnando l'essenza della pittura nell'apprendistato estetico del narratore, è difficile ricondurre alla figura di un artista reale, benché Proust si sia ispirato a diversi modelli (a Manet, Monet, Renoir, Helleu, Moreau, Harrison, Turner, Whistler, e allo stesso Chardin) per descriverne il personaggio e l'opera⁵⁰. Quando

⁴⁷ *Corr.*, XVI, p. 188.

⁴⁸ RTPI, IV, p. 578; RTP, IV, p. 474.

⁴⁹ RTPI, III, pp. 586-588; RTP, III, pp. 692-693.

⁵⁰ Su tali modelli, cfr. J. Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Droz, Genève 1951, e i numerosi articoli e saggi dedicati all'argomento, tra cui segnaliamo: G.C. Argan, *Elstir o della pittura*, in «Letteratura», 9, 1947, pp. 209-216; R.T. Riva, *A Probable Model for Proust's Elstir*, in «Modern Language Notes», 78, 1963, pp. 307-313; J. Grenier, «Elstir ou Proust et la peinture», in *Proust*, Hachette, Paris 1965, pp. 199-211; P. Kolb, *The Bird of Elstir and Vinteuil*, in AA.VV., *Marcel Proust: a Critical Panorama*, University of Illinois Press, Urbana

incontra per la prima volta Elstir, il protagonista è ancora vittima di una concezione estetizzante che gli impedisce di apprezzare la bellezza di Balbec. Più volte, nella sala da pranzo dell'albergo, in quel «momento sordido in cui i coltelli giacciono sulla tovaglia accanto ai tovaglioli disfatti», si era sforzato «di guardare più distante, di vedere soltanto il mare, cercandovi certi effetti descritti da Baudelaire e non permettendo ai miei sguardi di abbassarsi sulla tavola»⁵¹. È evidente la somiglianza tra l'atteggiamento del protagonista e quello del giovane borghese dell'articolo su Chardin, che appare rafforzata dall'uso delle stesse immagini e delle stesse espressioni. Ma l'eroe della *Ricerca* va oltre: non si limita a negare la realtà della vita in nome di una realtà superiore; egli cerca di ritrovare la Balbec sognata nella Balbec reale. Ad esempio, prima di raggiungere in carrozza la sommità di un poggio, compone mentalmente l'immagine della marina che spera di vedere, una marina ideale, non «spezzettata fra troppe intrusioni volgari di cui il mio sogno non ammetteva la presenza, bagnanti, cabine, *yachts*»⁵². Egli non approda però a una soluzione soddisfacente: come abbiamo già notato, alla caoticità della prima percezione si sostituisce una forma vuota, un'idealizzazione che annulla la forza e la concretezza della realtà. Ma, non appena entra nello studio di Elstir (che, in quel periodo, vive proprio a Balbec), il problema riceve un'improvvisa soluzione: «intravedevo la possibilità d'innalzarmi a una conoscenza poetica, gioiosa e feconda, di una quantità di forme che non avevo mai isolate, prima d'allora, dallo spettacolo della realtà». Di quali forme si tratta? Come fa il pittore a trarre le cose

na 1973, pp. 147-167; J. T. Johnson, «*Débâcle sur la Seine*» de Claude Monet: source du «*Dégel à Briseville*» d'Elstir, in «*Études proustiennes*», I, 1973, pp. 163-176, e Marcel Proust et Gustave Moreau, in «*Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*», 28, 1978, pp. 614-639. Per una ricostruzione della genesi della figura di Elstir, si vedano gli *Esquisses* scritti da Proust in preparazione di questo episodio (ora raccolti in RTP, II, pp. 963-992), da cui emerge la primitiva indecisione circa i ruoli da attribuire rispettivamente a Elstir e Bergotte (dunque, alla pittura e alla scrittura) nella formazione estetica del narratore; cfr. inoltre J. Yoshida, *La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites*, in «*BIP*», 8, 1978, pp. 15-28, e P.L. Rey, *Notice*, in RTP, II, pp. 1313-1335.

⁵¹ RTPI, I, p. 841; RTP, II, p. 54.

⁵² RTPI, I, p. 857; RTP, II, p. 67.

dal caos, fino a operare una «nuova creazione del mondo»? Proust risponde a queste domande poche righe più sotto:

[...] egli aveva tratto, dipingendoli su vari rettangoli di tela posati un po' dappertutto, qua un frangente che schiacciava iracondo sulla sabbia la propria schiuma viola, là un giovane vestito di ruvida tela bianca e appoggiato coi gomiti al parapetto d'una nave. La giacca del giovane e l'onda torbida e schiumante avevano assunto una nuova dignità per il fatto di continuare a esistere, sebbene sprovviste di ciò in cui, secondo l'opinione comune, avrebbero dovuto consistere, dal momento che l'onda non poteva più bagnare, né la giacca rivestire chicchessia⁵³.

Secondo Vincent Descombes, Proust affida qui alla pittura il compito che l'estetica d'impostazione fenomenologica affida all'arte in genere: ridurre le cose a pura apparenza, manifestandone il senso per la coscienza. Proprio la rappresentazione pittorica, infatti, permette di estrarre dalla realtà fisica l'essenza del visibile, e di passare dall'«onda naturale», torbida e schiumante, all'«onda fenomenologica», che non bagna più⁵⁴. È stato tuttavia osservato che l'onda dipinta ci consente di vedere anche qualcos'altro: ciò che, quando guardiamo un'onda naturale, sfugge alla nostra vista, pur costituendo una condizione di possibilità della visione stessa⁵⁵. A nostro avviso, si potrebbe aggiungere che l'onda dipinta “ridecrive” l'onda reale, mostrandone nuovi aspetti, nuove correlazioni, nuovi significati. Il processo alchemico, attivato nei confronti dell'oggetto reale, non lo annulla, ma gli conferisce semplicemente una diversa forma di esistenza, all'interno della quale viene meno la dicotomia tra realtà e finzione:

Ma di quel mare, Elstir, come quelli che sognavano in quelle barche intorpidite dal calore, aveva, fino a una tale profondità, gustato l'in-

⁵³ RTPI, IV, pp. 1010-1011; RTP, II, p. 190.

⁵⁴ V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, cit., p. 280. Sulla vicinanza tra certe esperienze descritte da Proust (in particolare, quelle della memoria involontaria) e l'epochè fenomenologica, cfr. J. Garelli, *Rythmes et mondes*, Millon, Grenoble 1991, p. 151 sgg., e M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata 2004, pp. 7-19.

⁵⁵ Cfr. A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans «À la recherche du temps perdu»*, P.U.F., Paris 2000, p. 122.

canto, che aveva saputo riportare, fissare sulla tela l'impercettibile riflusso dell'acqua, la pulsazione di un minuto felice; e, vedendo quel magico ritratto, non si pensava più che a correre il mondo per ritrovarlo il giorno fuggito, nella sua grazia istantanea e dormiente⁵⁶.

Pertanto, l'ingresso del protagonista nell'*atelier* di Elstir segna un punto di svolta nel suo apprendistato, determinando l'incontro con una Balbec sì trasfigurata e ricreata dall'arte, ma non più incompatibile con la Balbec reale. Ormai, anche quest'ultima avrà il suo fascino: sia perché Marcel potrà incorporarvi elementi riconnessi alle sue prime fantasie, sia perché le cabine, gli *yachts*, i bagnanti non gli appariranno più come dettagli volgari, in grado di compromettere una perfetta visione del mare, ma come parti integranti delle continue metamorfosi a cui è soggetto il mare stesso. Il mutamento di prospettiva è così profondo da imprimere una nuova direzione al suo desiderio, che, anziché concentrarsi sull'immagine (puramente fittizia) di una regione immersa nelle brume, fa spazio all'immagine (effettiva, eppure ricca di nuove connotazioni) di una costa illuminata da un sole splendente: «desideravo ardentemente d'andare a ritrovare nella realtà quello che mi aveva tanto esaltato, e speravo che il tempo sarebbe stato abbastanza favorevole per vedere, dall'alto della scogliera, le stesse ombre azzurre del quadro di Elstir»⁵⁷. Quando il protagonista, alcuni anni più tardi, farà ritorno a Balbec, i suoi occhi, istruiti da Elstir a soffermarsi sui tratti del paesaggio che una volta si sforzava di evitare, ricercheranno, e contempleranno a lungo, ciò che in precedenza non sapevano vedere⁵⁸. D'altra parte, si verifica una trasformazione ancora più ampia, che ha per oggetto il rapporto dell'eroe con l'intero mondo visibile, la sua capacità di attribuire bellezza e significato anche allo spettacolo della vita quotidiana. In tal senso, la lezione di Elstir appare affine a quella di Chardin:

Mi trattenevo volentieri a tavola, adesso, mentre sparcchiavano, e [...] il mio sguardo non si volgeva più soltanto dalla parte del mare. Da quando li avevo visti in certi acquerelli di Elstir, cercavo di rintracciare nella realtà, amavo come qualcosa di poetico, il gesto inter-

⁵⁶ RTPI, I, p. 1090; RTP, II, p. 255.

⁵⁷ RTPI, I, p. 1091; RTP, II, p. 256.

⁵⁸ RTPI, III, p. 6; RTP, III, p. 179.

rotto dei coltelli ancora di traverso, la gonfia rotondità di un tovagliolo disfatto in cui il sole intercala un frammento di velluto giallo, il bicchiere mezzo vuoto che rivela meglio, così, la sua forma nobilmente svasata [...]; tentavo di cogliere la bellezza là dove non avevo mai sospettato che si trovasse, nelle cose più usuali, nella vita profonda delle “nature morte”⁵⁹.

Varcando i confini della pittura, l'arte di Elstir porta con sé un'altra idea della forma (un'idea *poietica*, costruttiva, che salda senso e immagine, instabilità e permanenza), e un'altra idea della realtà (non considerata più né come proiezione fantastica né come nuda oggettività, ma come luogo d'incontro tra soggetto e oggetto, tra fatti e interpretazioni). Nel prossimo capitolo, vedremo che Proust riserva alla metafora la possibilità di tradurre quest'idea della forma in un nuovo modello di linguaggio, e quest'idea della realtà in un nuovo modello di conoscenza.

⁵⁹ RTPI, I, p. 1052; RTP, II, p. 224. Per il legame che unisce Elstir a Chardin, cfr. D. Backus, *La leçon d'Elstir et la leçon de Chardin*, in «Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust», 32, 1982, pp. 535-539.

Capitolo 4

METAFORA E METAMORFOSI

1. La concezione proustiana della metafora

La centralità stilistica della metafora viene esplicitamente affermata da Proust, quando, in un articolo del 1920 dedicato allo stile di Flaubert, si dice convinto che «solo la metafora possa conferire allo stile una sorta di eternità»¹. Del resto, l'onnipresenza della metafora nella *Ricerca del tempo perduto* è stata oggetto di numerosi studi, che ne hanno analizzato le complesse emergenze a livello lessicale, sintattico, tematico, contestuale, nonché la capacità di strutturare il tessuto del racconto associando tra di loro, in una fitta rete di rimandi, i diversi segmenti narrativi del romanzo². Nell'arti-

¹ M. Proust, *A proposito dello "stile" di Flaubert*, in SML, p. 539; CSB, p. 586.

² La letteratura critica su questo aspetto dell'opera e della riflessione proustiana è davvero imponente. Ci limitiamo pertanto a segnalare alcuni studi: E.R. Curtius, «Marcel Proust», in *Französischer Geist im neuen Europa*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart 1925 (trad. it. di L. Ritter Santini, *Marcel Proust*, Il Mulino, Bologna 1985); L. Maranini, *Proust. Arte e conoscenza*, Novissima, Firenze 1933; S. Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1951 (il cap. «Transposition of Sensations in Proust's Imagery», pp. 189-209); Id., *The Image in the Modern French Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1960 (il cap. «The Metaphorical Texture of a Proustian Novel», pp. 124-238); G. Picon, *Lecture de Proust*, Mercure de France, Paris 1963; G. Genette, «Proust palimpseste», in *Figures*, Seuil, Paris 1966 (trad. it. di F. Madonia, «Proust palinsesto», in *Figure*, Einaudi, Torino 1969, pp. 36-62); V.E. Graham, *The Imagery of Proust*, Blackwell, Oxford 1966; G. Genette, «Metonimia in Proust», in *Figure III*, cit.; G. Lüdi, *Die Metapher als Funktion der Aktualisierung*, Franke, Bern 1973; J. Ricardou, «*Miracles* de l'analogie. Aspects proustiens de la métaphore créatrice», in «Études proustiennes», II, 1975, pp. 11-39; D.R. Ellison, «Proustian Metaphor and the Question of Readability», in *The Reading of Proust*, John Hopkins University Press, Baltimore 1984, pp. 1-29; L. Rampello, *La grande ricerca. Saggio su Proust*, Pratiche, Parma 1994; J. Kristeva, «Apologie de la métaphore», in *Le temps sensible*, cit., pp. 246-275; S. Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla «Recherche»*, Feltrinelli, Milano 1997. Altre indicazioni bibliografiche verranno date nel corso del capitolo.

colazione del sistema operativo proustiano, la metafora sembra quindi svolgere in maniera esemplare il ruolo di *istituzione* dominante, di principio-guida del fare poetico³. È vero che, da un punto di vista strettamente tropologico, tale «centrocentrismo» può essere in parte ridimensionato: Stephen Ullmann, per primo, ha notato l'intrecciarsi, nella scrittura proustiana, di trasposizioni metaforiche (fondate sul rapporto di similarità tra due sensazioni) e di trasposizioni metonimiche (fondate, invece, sul rapporto di contiguità)⁴; successivamente, un esponente di punta della *nouvelle rhétorique*, Gérard Genette, ha sviluppato una lettura della *Ricerca* tesa ad evidenziare la base metonimica di molte presunte metafore, e l'influsso delle relazioni di contiguità sulla stessa attività del rapporto metaforico: in altre parole, il «ruolo della metonimia *nella metafora*»⁵. Alla sopravvalutazione dell'operare metaforico (e al conseguente occultamento di altre relazioni semantiche) avrebbe contribuito in modo decisivo, secondo Genette, lo stesso Proust, indicando col termine «metafora» qualsiasi figura di analogia, compresa quella coincidente con un paragone esplicito e senza sostituzione⁶.

³ Usiamo il concetto di «istituzione» secondo l'indicazione teorico-metodologica proposta dalla *fenomenologia critica* di Luciano Anceschi, che ne ha studiato le molteplici funzioni nell'orizzonte pragmatico del fare poetico e artistico: cfr. L. Anceschi, *Le istituzioni della poesia*, Bompiani, Milano 1968, e *Cinque lezioni sulle istituzioni letterarie*, Guerini e Associati, Milano 1989. Due aspetti di questa teoria delle istituzioni ci sembrano fecondi se applicati alla concezione proustiana della metafora: l'idea di istituzione come realtà individuale e, a un tempo, interindividuale, per cui essa emerge sì da una determinata situazione storico-letteraria entro cui si trova collocata, ma viene anche riflettendosi sulla realtà vivente dell'arte stessa, dando luogo a nuove modulazioni e a nuove pronunce (e davvero la metafora, in Proust, assume una curvatura specifica, sebbene la sua formulazione sia riconnessa al contesto culturale dell'epoca ed alla tradizione che fa della metafora un'istituzione dominante della prassi artistica); il riconoscimento, nell'istituzione, dell'attività progettante dell'arte quale consapevolmente si elabora nella riflessione su se stessa (ed è proprio conferendo alla nozione di metafora una grande pregnanza teorica che Proust perviene a formulare la sua concezione dell'arte e della conoscenza). Sulla poetica come *sapere* della poesia (e della letteratura, o dell'arte in genere), si veda anche P. Bagni, «I saperi dell'arte», in *Tra esitazioni e saperi*, Alinea Editrice, Firenze 1989.

⁴ S. Ullmann, *Style in the French Novel*, cit., p. 197.

⁵ G. Genette, «Metonimia in Proust», cit., p. 42.

⁶ Id., «La retorica ristretta», in *Figure III*, cit., pp. 25-30.

Albert Henry ha osservato, a sua volta, come Proust identifichi talora paragone e metafora, «sostituendo persino i termini corrispondenti a questi concetti»; ma, egli aggiunge, «i suoi stessi commenti dimostrano con eloquenza che il fenomeno in questione è essenzialmente quello della fusione semantica», propriamente metaforica⁷. Precisazione importante poiché, a nostro avviso, il problema consiste esattamente in ciò: non appena spostiamo l'attenzione dai rilievi di poetica *implicita* per dirigerla su quelli di poetica *esplicita* (ovvero sul sistema di norme, principi e ideali esplicitamente dichiarato nella *Ricerca*⁸), ci accorgiamo che solo la metafora, tra le figure, diventa oggetto specifico della riflessione proustiana. In tal modo, nonostante la molteplicità di figure coagenti, di fatto, nell'opera, la dimensione eminentemente *teorica* di questa ripropone con evidenza quella centralità del rapporto metaforico che l'analisi stilistico-tropologica sembrava invece negare.

La questione, dunque, potrebbe essere così riformulata: che cosa spinge Proust ad elaborare una teoria della metafora anziché, poniamo, una teoria della metonimia o della sineddoche o, meglio ancora – considerato l'intrecciarsi, nel suo stile, di un vasto repertorio di immagini – una teoria globale *delle figure*? A parere di Genette, il centrocentrismo metaforico di Proust non sarebbe che l'ovvio riflesso di una tendenza più generale, operante da tempo negli studi retorici, per cui, al progressivo ritrarsi della retorica in un dominio sempre più ristretto, corrisponderebbe un parallelo e inverso processo di espansione della metafora, sottratta al ruolo di semplice figura per assurgere a quello di regina incontrastata della retorica stessa⁹. Di conseguenza, non dovremmo stupirci se Proust

⁷ A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, Klincksieck, Paris 1971; trad. it. di P. M. Bertinetto, *Metonimia e metafora*, Einaudi, Torino 1975, pp. 73-74.

⁸ Per tale distinzione, rinviamo a L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, cit., p. 49.

⁹ G. Genette, «La retorica ristretta», cit. In questo saggio, Genette schizza rapidamente lo sviluppo storico della retorica, dalla sua ampia articolazione in Aristotele e, più in generale, nell'antichità (quando essa comprendeva tre parti poste in equilibrio tra di loro: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*), al suo inarrestabile «restringimento» nella modernità (dove essa viene limitata dapprima ad una teoria dell'elocuzione, e poi ad una teoria delle figure basata sulla divisione dei tropi), fino alla sua massima riduzione operata dal centrocentrismo metaforico dominante negli studi contemporanei. Inutile sottolineare la portata negativa che assu-

scambia, ad esempio, una locuzione tipicamente metonimica come «fare cattleya» (per «fare l'amore», muovendo i primi approcci dai fiori di orchidea disposti sul corsetto della donna) per una metafora, giacché confusioni o improprietà di questo genere sarebbero tutt'altro che infrequenti negli scritti di poeti, critici e letterati dell'epoca¹⁰. Ora, non intendiamo discutere la validità di questa tesi: Proust è uno scrittore profondamente radicato nel suo tempo, e non c'è dubbio che, «all'inizio del XX secolo, *metafora* è uno dei rari termini che sopravvivono al grande naufragio della retorica»¹¹.

C'è un problema, tuttavia, che una simile spiegazione non sfiora, e che implica una domanda più radicale di quella precedente: confusioni terminologiche a parte, la teoria proustiana della metafora può essere racchiusa, ed esaustivamente spiegata, all'interno di una cornice retorica che, pur responsabile del centrocentrismo attuato da una sola figura, ha sempre postulato, d'altro canto, un'accurata classificazione dei tropi?

Fondandosi sull'opposizione tra «proprio» e «figurato», il modello tropologico della retorica classica¹² fa consistere la teoria

me, per Genette, un simile processo, cui egli contrappone il progetto di una nuova retorica volta a riaprire – reintroducendo, fra l'altro, la molteplicità delle figure – lo spazio che è stato progressivamente chiuso. Peraltro, una lettura *fenomenologica* della nozione di retorica, attenta alle molteplici pronunce tramite cui tale nozione si è venuta storicamente specificando, consente un'interpretazione meno schematica di questo percorso: si vedano, al proposito, gli studi di Emilio Mattioli che, muovendo da alcuni rilievi sul sistema retorico antico e i suoi successivi sviluppi, ricostruiscono la nozione di retorica nella sua articolata complessità, fino a segnalare la presenza di componenti retoriche nella nascita stessa dell'estetica moderna (cfr. E. Mattioli, *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena 1983); e quelli di Paolo Bagni che, analizzando il sapere e il modello concettuale retorici nella trattatistica medioevale, oppongono «all'immagine di una storia fattasi per riduzione, perdita e mancamento», l'immagine di una *retorica diffusa*, la quale «per molte vie riversa fuori di sé termini, concetti, metodi e problemi» (P. Bagni, «*Nomina sunt consequentia rerum*: retorica diffusa – il caso dell'etimologia», in *Profili e frammenti di idee estetiche*, Mucchi, Modena 1984, p. 189). Sulla stessa linea metodologica si veda anche F. Bollino, *Estetica, Poetica, Retorica. Alcuni rilievi dalla "Pléiade" a Diderot*, in *Studi in onore di Luciano Anceschi*, a cura di Lino Rossi e E. Scolari, Mucchi, Modena 1981.

¹⁰ Anche Henry nota tale svista di Proust: cfr. *Metonimia e metafora*, cit., p. 59.

¹¹ G. Genette, «La retorica ristretta», cit., p. 30.

¹² Per «retorica classica» intendiamo quella derivata da Aristotele e giunta, attraverso Quintiliano, alle retoriche settecentesche (Du Marsais) e ottocentesche

delle figure in una teoria degli scarti o tropi, ovvero delle alterazioni di senso che investono, deviandolo, l'uso letterale di un termine. In tale contesto, la metafora viene definita come un tropo di sostituzione, cioè come la sostituzione di una parola con un'altra, il cui senso letterale avrebbe una qualche somiglianza con il senso letterale della parola sostituita (ad esempio, nell'espressione «Achille è un leone», il termine *leone* verrebbe usato al posto degli aggettivi *forte* e *coraggioso*). Di conseguenza, alla metafora viene attribuita una funzione puramente cosmetico-ornamentale: non apportando alcun genere d'informazione, ma limitandosi ad abbellire il discorso con l'introduzione di termini insoliti, essa sarà sempre riconducibile, con un'adeguata parafrasi, a un'equivalente asserzione letterale.

Proust non nega la differenza esistente tra linguaggio letterale e linguaggio metaforico: la deviazione, operata dalla metafora, rispetto all'uso comune del linguaggio, svolge un compito essenziale nella poetica della *Ricerca*, dove traduce – sul piano dello stile – l'emergere di nuovi rapporti in una diversa visione delle cose. Tuttavia, il significato conferito a tale deviazione ribalta radicalmente

(Fontanier). Benché il modello tropologico sia un prodotto delle codificazioni posteriori – rispetto alle quali la concezione aristotelica appare molto più ricca e problematica, – esso è già presente *in nuce* nella celebre definizione della *Poetica*: «La metafora consiste nel trasferire ad un oggetto il nome che è proprio di un altro» (Aristotele, *Poetica*, trad. it. di M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 1973, 21, 1457b, 7-8). Da una parte, infatti, collegando la metafora al nome e non al contesto allargato del discorso, Aristotele ha dato vita al presupposto che la metafora sia un accidente della denominazione, uno «spostamento» riguardante il significato delle singole parole – presupposto che avrà come conseguenza la classificazione della metafora tra le figure costituite da una sola parola o tropi; dall'altra parte, sottolineando l'eccentricità della metafora, il suo essere «molto altro» (*allogriós*) rispetto all'uso ordinario e comune del linguaggio, Aristotele è all'origine dell'idea di metafora come termine deviante o scarto, il cui senso sarebbe «preso a prestito» da un altro ambito d'origine – dunque, dell'idea di sostituzione, da parte della metafora, di un termine assente ma disponibile. Secondo Paul Ricœur, sarà quest'ultima idea a incidere maggiormente sul destino della retorica: P. Ricœur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975; trad. it. di C. Grampa, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1981, p. 18 sgg. Sull'istituzione, da parte di Aristotele, della scienza o verità della parola tramite la sua corrispondenza con l'essenza della cosa espressa nella definizione, cfr. A. Cazzullo, *La verità della parola. Ricerca sui fondamenti filosofici della metafora in Aristotele e nei contemporanei*, Jaca Book, Milano 1987.

le conclusioni della retorica tradizionale. Il nome metaforico non rinvia a un nome letterale né, tramite esso, a un senso originario che, una volta recuperato, dovrebbe consentire di spiegare il senso riposto della figura: ciò che distingue la metafora da un vuoto giro di parole è la sua capacità di dire qualcosa che non è possibile dire altrimenti; è il suo carattere vincolante in rapporto agli oggetti descritti, per cui essa può saldare due cose differenti «con gli indispensabili anelli d'un bello stile»¹³. Pertanto, una metafora autentica non può avere autentici sinonimi: la sua traduzione letterale, per quanto precisa e accurata, sarà sempre carente rispetto all'espressione originale, comportando – secondo l'espressione di Max Black – una «perdita di contenuto cognitivo»¹⁴. Questa tesi viene esemplificata, in Proust, dall'uso della locuzione metaforica (o, più esattamente, metonimica) «fare cattleya», che troviamo nel capitolo della *Ricerca* intitolato «Un amore di Swann»¹⁵. Per uno di quegli errori ottici in cui incorrono così frequentemente i personaggi del romanzo, Swann reputa Odette – elegante *cocotte* parigina – una donna “difficile”, che solo un'occasione propizia può permettergli di conquistare. L'opportunità si presenta a Swann una sera, quando, salito in carrozza con lei, muove un timido approccio fingendo di voler aggiustare un mazzetto di cattleya che Odette reca appuntato sullo scollo del vestito. Ma, da banale pretesto di seduzione, la sistemazione dei fiori si consolida successivamente in una specie di rituale, mentre l'espressione «fare cattleya» acquista, agli occhi dei due amanti, un significato intraducibile:

[...] la metafora “fare cattleya”, divenuta un semplice vocabolo che usavano senza pensarci quando volevano designare l'atto del possesso fisico – nel quale, per altro, nessuno possiede alcunché –, sopravvisse

¹³ RTPI, IV, p. 570; RTP, IV, p. 468.

¹⁴ M. Black, *Metaphor*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», 55, 1954, pp. 273-294, poi ripubblicato in Id., *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca-London 1962; trad. it. di A. Almansi e E. Paradisi, *Modelli archetipi metafore*, Pratiche, Parma 1983, p. 65. Per le analogie esistenti tra la posizione proustiana e la concezione interattiva della metafora proposta da Max Black, rinviamo al nostro saggio *Proust: la metafora e il sapere*, in «Rivista di estetica», 37, 1991, pp. 73-98.

¹⁵ Ovvero, nel seconda sezione del primo volume, che ha per titolo complessivo *Dalla parte di Swann*.

nel loro linguaggio [...]. E, forse, quel modo particolare di dire “far l’amore” non aveva esattamente lo stesso significato dei suoi sinonimi¹⁶.

È la singolarità del piacere avvertito da Swann in una circostanza particolare – piacere scaturito, miracolosamente, dai petali viola dei fiori – a richiedere un nome altrettanto particolare che, serbandone l’impronta, possa nuovamente rievocarlo e compiutamente esprimerlo.

Il punto decisivo è che la metafora, essendo insostituibile e intraducibile, diventa, parallelamente, portatrice di informazione, configurandosi come modalità espressiva dotata di una profonda rilevanza teorica. Siamo dunque agli antipodi del modello retorico tradizionale: nella *Ricerca*, il fenomeno metaforico soggiace a una concezione costitutiva e non sostitutiva; produce un incremento di senso e non un semplice slittamento di parole; assume una funzione conoscitiva e non cosmetico-ornamentale. La metafora, secondo Proust, è costitutiva perché interviene attivamente nella costituzione degli oggetti rappresentati; fornisce un incremento di senso perché «pone sotto gli occhi»¹⁷ rapporti tra le cose non scorti in precedenza; svolge una funzione conoscitiva perché, sottraendosi al ruolo di involucro esteriore dietro cui si nasconderebbe la verità¹⁸, diventa parte integrante del processo di conoscenza che conduce alla verità stessa.

Inoltre, il linguaggio metaforico ci restituisce la dimensione più originaria dell’esperienza, inaccessibile al linguaggio letterale/convenzionale che utilizziamo abitualmente: «I nomi che designano le cose rispondono sempre a una nozione dell’intelligenza, estranea alle nostre autentiche impressioni, e tale da costringerci a liberarle di tutto ciò che non si rapporti ad essa»¹⁹. Prima di analizzare le operazioni che fanno della metafora non una semplice figura, ma lo strumento privilegiato per compiere quella “ri-creazione” del

¹⁶ RTPI, I, p. 284; RTP, I, p. 230.

¹⁷ L’espressione è di Aristotele, che riconduce tale effetto alle «parole che rappresentano le cose in azione» (cioè, alle metafore): cfr. Aristotele, *Retorica*, trad. it. di A. Plebe, Laterza, Roma-Bari 1973, II, 10, 1410b, 33; III, 11, 1411b, 25.

¹⁸ Per la concezione della metafora come *integumentum* del vero, quale viene elaborata non solo dalla retorica, ma anche dal pensiero filosofico tradizionale, si veda E. Grassi, *La preminenza della parola metaforica*, Mucchi, Modena 1987, e Id., *La metafora inaudita*, a cura di M. Marassi, Aesthetica, Palermo 1990.

¹⁹ RTPI, I, pp. 1011-1012; RTP, II, p. 191.

mondo che fonda e legittima l'istanza conoscitiva dell'arte, dobbiamo dunque soffermarci sulla concezione proustiana dell'intelligenza. Quest'ultima ci permetterà infatti di comprendere a quali strategie, a quali modelli conoscitivi si contrapponga il sapere delimitato dalla metafora.

2. *L'intelligenza e i suoi paradigmi*

Nel corso dei capitoli precedenti, abbiamo fatto più volte riferimento alla critica proustiana dell'intelligenza, evidenziando il legame – stabilito da Proust – tra l'intelligenza e la memoria volontaria, cioè una modalità di rievocare il passato che si rivela superficiale, riduttiva, artificiosa, quindi incompatibile con un suo autentico, pieno recupero nell'ambito della creazione artistica. Si tratta ora di precisare meglio che cosa intenda Proust quando utilizza questo termine, facendo emergere la pluralità di significati in esso racchiusi. Vedremo infatti che la ridescrizione del mondo operata dal linguaggio metaforico si contrappone non all'intelligenza *tout court*, ma solo ad alcune sue caratterizzazioni, a certi modi di concepirla e, soprattutto, di utilizzarla.

In via preliminare, occorre però sgombrare il campo da un pregiudizio ancora tenace: l'immagine di un Proust radicalmente anti-intellettualista, se non addirittura irrazionalista, che avrebbe negato qualsiasi valore di verità ai procedimenti di astrazione, di concettualizzazione, considerandoli ora come intrinsecamente mistificanti, ora come marginali e accessori rispetto ad altre modalità di ricerca. In realtà, Proust assegna un ruolo cruciale a tali procedimenti non solo nella conoscenza in genere, ma nella stessa conoscenza letteraria. Scrivere, infatti, significa «pensare in termini generali», cioè far uso di concetti, di categorie che unifichino una molteplicità potenzialmente dispersiva di dati in un insieme coerente; significa trascrivere parole ormai incomprensibili, perché legate ai particolari sentimenti che ci univano a persone ormai scomparse, «in un linguaggio universale ma permanente, capace di fare di coloro che non sono più, nella loro essenza più vera, un'acquisizione perpetua per tutte le anime»²⁰. Questo processo d'astrazione costituisce una

²⁰ RTPI, IV, pp. 585, 587; RTP, IV, pp. 480-481, 482.

parte rilevante del lavoro dello scrittore; anche le persone più care, in fondo, hanno posato a lungo davanti a lui in qualità di “modelli”, per essere poi spogliate dei loro tratti individuali, contingenti, e rappresentare soltanto una certa tipologia di carattere, di sentimento:

E allo scrittore, più ancora che al pittore, per ottenere volume e consistenza, generalità, realtà letteraria, occorrono molti esseri per un solo sentimento, come all'altro aver visto molte chiese per dipingerne una. [...] Tali sostituzioni aggiungono all'opera qualcosa di disinteressato, di più generale, che è anche un'austera lezione sul fatto che non è agli esseri che dobbiamo attaccarci, che non sono gli esseri a esistere realmente e, dunque, a essere suscettibili d'espressione, bensì le idee²¹.

Dunque, Proust non critica l'intelligenza in sé; non ne critica la funzione, a cui la riduceva in sostanza la psicologia dell'epoca, di dare coerenza ai fatti che esperiamo, riconoscendovi delle costanti che ci permettono di trattare tali fatti come appartenenti alla medesima categoria²². Egli critica, piuttosto, l'esclusiva accentuazione di tale capacità, che può produrre modelli conoscitivi magari legittimi in certi ambiti, ma dotati di una rigidità che non ne consente un'automatica estensione ad altri settori e, men che meno, una loro indiscriminata proiezione sul terreno della creazione artistica.

In primo luogo, l'intelligenza si identifica con un modello conoscitivo che spiega gli eventi concatenandoli in rapporti di causa ed effetto, cioè ricercando le condizioni necessarie, invariabili, che determinano l'apparire di certi fenomeni. Questo modello conoscitivo, che informa di sé la scienza ottocentesca, presenta un'indubbia matrice positivista: proprio il positivismo, infatti, aveva affermato il rigoroso determinismo dei fenomeni naturali, e la conseguente possibilità di passare dall'osservazione dei fatti alla scoperta delle loro leggi²³. Proust, pur non negando la sua validità scienti-

²¹ RTPI, IV, pp. 592-593; RTP, IV, pp. 486-487.

²² Cfr. H. Taine, *De l'intelligence*, (1870), 3ª ediz. riv. ampl., Hachette, Paris 1878, 2 voll.

²³ Si veda, ad esempio, A. Comte, *Cours de philosophie positive*, Bachelier, Paris 1830-1842, 6 voll., ora in *Œuvres d'Auguste Comte*, nuova ediz. in 12 voll., prefazione di S. Péron, Éditions Anthropos, Paris 1968-1971, t. I, pp. 4-12 sgg; C. Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, (1865),

fica, ne critica una deriva metodologica: la tendenza a cristallizzare i rapporti di causa ed effetto in griglie concettuali stabilite una volta per tutte; la tendenza, cioè, a “immobilizzare” la realtà in un’immagine ritenuta oggettiva e, per ciò stesso, inalterabile. Di conseguenza, mentre il determinismo può trovare qualche applicazione anche in campo letterario – qualora lo scrittore si proponga di stabilire le leggi a cui ubbidiscono i comportamenti e le passioni individuali²⁴ –, l’intelligenza *statico-oggettivante* che vi è spesso associata appare costitutivamente inadatta a inoltrarsi nella sfera della verità artistica, specialmente quando la posta in gioco è l’esatto contenuto di un’impressione passata. In quest’ultimo caso, persino una spiegazione di tipo causale può risultare fuorviante, se congela gli eventi in una singola catena temporale, se istituisce una relazione lineare tra passato, presente e futuro, per cui l’esperienza trascorsa si riduce a una successione o collezione di fatti.

In secondo luogo, l’intelligenza si identifica con un modello conoscitivo schematico, convenzionale, che presume di poter neutralizzare la complessità del reale riportando ogni cosa a una rigida categoria e tracciando con cura i confini tra una categoria e l’altra; di poter fornire un’esaustiva descrizione del mondo applicandovi una determinata serie di “etichette”, ossia un sistema di definizioni e designazioni univoche. Secondo Proust, questo modello è efficace ai fini della vita pratica: una volta che abbiamo suddiviso la realtà in compartimenti stagni, siamo maggiormente in grado di controllarla; una volta che abbiamo appiattito gli oggetti su immagini stereotipate, siamo maggiormente in grado di manipolarli, di utilizzarli. Sotto questo profilo, cioè in quanto *schematico-oppositiva*, l’intelligenza si avvicina all’abitudine, con cui condivide la tendenza ad annullare gli effetti destabilizzanti prodotti da ciò che è nuovo, insolito, non ancora classificabile secondo parametri consolidati; ma si avvicina anche a una ragione di tipo strumentale, a un’istanza di pianificazione razionale che considera la conoscenza, e le cose stesse, come semplici mezzi per realizzare i nostri scopi. Intesa in tal senso, l’intelligenza non può farci intraprendere alcu-

Garnier-Flammarion, Paris 1966 (trad. it. di F. Ghiretti, *Introduzione allo studio della medicina sperimentale*, Feltrinelli, Milano 1951 e 1973²).

²⁴ Cfr. A. Contini, *La biblioteca di Proust*, cit., pp. 112-126, e M. Piazza, *Pasione e conoscenza in Proust*, cit., pp. 299-322.

na ricerca della verità; non può farci progredire neppure di un passo nella vera conoscenza delle cose. Non a caso, Proust le oppone l'istinto, collegandolo a un modello conoscitivo imperniato sui processi involontari, inconsci, a partire dai quali la verità si rivela inaspettatamente eludendo ogni mistificazione, ogni controllo. Sarà proprio l'istinto, per la sua capacità di scorgere i segni enigmatici che l'incontro col mondo esterno ha lasciato in noi, a costituire la guida più infallibile dell'artista:

Quanto al libro interiore di segni sconosciuti (segni in rilievo, sembrava, che la mia attenzione, esplorando il mio inconscio, andava a cercare, urtava, aggirava come un palombaro che scandaglia), per la cui lettura nessuno poteva offrirmi l'aiuto di nessuna regola, la lettura stessa consisteva in un atto di creazione dove non c'è alcuno che possa sostituirci e nemmeno collaborare con noi. Quanti, così, tralasciano di scriverlo! [...] L'istinto, infatti, detta il compito, e l'intelligenza fornisce i pretesti per eluderlo. Solo che le scuse non fanno parte dell'arte, le intenzioni non vi contano nulla, in ogni momento l'artista deve ascoltare il proprio istinto, e questo fa sì che l'arte sia quel che c'è di più reale, la più austera scuola della vita, e il vero giudizio finale²⁵.

Ma l'intelligenza si declina in un'altra accezione ancora: come ausiliaria dell'istinto, in una relazione di complementarietà che ne ribadisce stavolta il ruolo positivo. Se solo l'istinto, da un lato, può decifrare le impressioni più profonde, solo l'intelligenza, dall'altro, può interpretarle come «segni d'altrettante leggi e idee», facendo passare ogni impressione «attraverso tutti gli stati successivi che condurranno alla sua fissazione, all'espressione»²⁶. L'impressione, infatti, rappresenta la componente meno arbitraria della conoscenza: essendo stata tracciata in noi dalla realtà stessa, dall'incontro con un oggetto che non abbiamo scelto, essa non si limita a esibire una coerenza di tipo formale, a risultare corretta dal punto di vista logico; la sua «figura materiale» (che coincide, di fatto, con la sua natura sensibile) è pegno di una verità necessaria, che s'impone al nostro pensiero con la forza di una costrizione. Questa verità, peraltro, non può essere estratta se non con l'ausilio dell'intelligenza: «[...] ciò che si è provato è come certi negativi in cui si

²⁵ RTPI, IV, pp. 558-559; RTP, IV, p. 458.

²⁶ RTPI, IV, pp. 557, 562; RTP, IV, pp. 457, 461.

vede solo del nero finché non li si mette contro una lampada, e che bisogna guardare, anch'essi, alla rovescia; non si sa cosa sia finché non li si avvicina all'intelligenza»²⁷. È proprio questo processo di chiarificazione, d'intellettualizzazione, a veicolare la componente più soggettiva della conoscenza, a far sì che la verità si frammenti in una molteplicità di punti di vista, ciascuno dei quali riflette un certo modo di vedere il mondo. Ne deriva che «solo la percezione grossolana ed erronea mette tutto nell'oggetto, mentre tutto è nella mente»²⁸; la conoscenza implica cioè un'attività di costruzione, di modellizzazione, alla quale contribuiscono in modo decisivo i concetti di origine intellettuale:

Persino l'atto così elementare che chiamiamo "vedere una persona conosciuta" è in parte un atto intellettuale. Noi riempiamo l'apparenza fisica dell'individuo che vediamo con tutte le nozioni che possediamo sul suo conto, e nell'immagine totale che di lui ci rappresentiamo queste nozioni hanno senza alcun dubbio la parte più considerevole²⁹.

Lo scrittore, per evitare che la realtà perda qualsiasi consistenza, che il prospettivismo si risolva in un puro relativismo, deve avvalersi dell'intelligenza solo dopo che l'istinto ha ormai indicato la strada da seguire, ha ormai imposto il suo criterio di verità: «L'impressione è per lo scrittore ciò che la sperimentazione è per lo scienziato, con la differenza che nello scienziato il lavoro dell'intelligenza viene prima, nello scrittore dopo»³⁰.

Facendoci risalire alla radice stessa dell'impressione, la metafora non si contrappone né all'intelligenza in genere, né all'intelligenza in quanto ausiliaria dell'istinto; essa si controppone, però, sia all'intelligenza statico-oggettivante, sia a quella schematico-oppositiva, oltre che ai processi dell'abitudine e della ragione strumentale.

²⁷ RTPI, IV, p. 579; RTP, IV, p. 475.

²⁸ RTPI, IV, p. 598; RTP, IV, p. 491.

²⁹ RTPI, I, p. 24; RTP, I, p. 19.

³⁰ RTPI, IV, p. 559; RTP, IV, p. 459.

3. *Metafora e disarticolazione del reale*

L'incontro con la pittura di Elstir non segna soltanto un punto di svolta nell'apprendistato del narratore; esso fornisce anche l'occasione, a Proust, di esporre una teoria della metafora ben diversa da quella tradizionale:

Naturalmente, nell'*atelier* si vedevano quasi soltanto marine dipinte lì, a Balbec. Ma di ciascuna potevo cogliere il fascino, consistente in una sorta di metamorfosi delle cose rappresentate, analoga a quella che in poesia si chiama metafora, e scopro che, se Dio Padre aveva creato le cose dando loro un nome, Elstir le ricreava togliendoglielo, o dandogliene un altro³¹.

Il termine *metafora* viene impiegato in una accezione che non coincide con quella della retorica classica: nessun riferimento al problema della comparazione tra due termini diversi, né alla necessità che questo rapporto sia istituito in base a qualche affinità o somiglianza. Prendono spicco, invece, altri due temi: la metamorfosi a livello della rappresentazione visiva; la metamorfosi a livello della nominazione degli enti. Perché Proust propone un'equivalenza tra la metamorfosi visiva (che, in quanto tale, appartiene al dominio della pittura) e la metafora letteraria? Senz'altro, per suggerire che la pittura di Elstir è propedeutica alla scrittura; inoltre, per sottolineare che il problema della visione non coinvolge esclusivamente il produttore e il fruitore delle arti visive, ma investe anche lo scrittore e l'artista in genere, cui spetta sempre il compito di rivelare un modo nuovo di vedere, di conoscere la realtà³². Esiste, tuttavia, una ragione ulteriore. Come si può notare, i due tipi di metamorfosi appaiono strettamente connessi: il procedimento metaforico risulta proprio dal loro intreccio, caratterizzandosi come

³¹ RTPI, I, p. 1011; RTP, II, p. 191.

³² Sul valore teoretico assunto dalla pittura di Elstir nella versione definitiva del romanzo, cfr. A. Henry, *Quand une peinture métaphysique sert de propédeutique à l'écriture: les métaphores d'Elstir dans «À la recherche du temps perdu»*, in AA.VV., *La Critique artistique, un genre littéraire*, P.U.F., Paris 1983, pp. 205-226; V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, cit., pp. 272-291; L. Rampello, *Marcel Proust. Questioni di sguardi*, in «il verri», 3-4, 1987, pp. 19-35. Sulla convergenza tra pittura e letteratura, si veda *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, a cura di J.-Y. Tadié in collaborazione con F. Callu, Gallimard, Paris 1999.

una “ri-descrizione” della realtà che presuppone un cambiamento di nomi. Quest’ultimo, peraltro, non si esaurisce su un piano linguistico: i nomi, che vanno eliminati o sostituiti, non sono solo le designazioni letterali/univoche, ma anche gli schemi astratti e convenzionali in cui irridiamo la realtà; i nessi o, viceversa, le barriere precostituite che interponiamo tra le cose per poterle spiegare e definire. Così inteso, il cambiamento di nomi assume una funzione preliminare nel processo metaforico, dando luogo a una modalità operativa (che chiameremo la *pars destruens* della metafora) di cui la pittura di Elstir ci offre l’esempio più illuminante:

Una delle metafore più frequenti, nelle marine ch’egli aveva con sé in quel momento, era appunto quella che, paragonando l’una all’altro, sopprimeva ogni demarcazione fra la terra e il mare. Era tale confronto, tacitamente e instancabilmente ripetuto in una stessa tela, a introdurvi quella multiforme e potente unità [...]³³.

Nella sua rappresentazione del porto di Carquethuit, Elstir prepara lo spirito dello spettatore «grazie all’impiego di soli termini marini per la piccola città, e di soli termini urbani per il mare»: attraverso un sapiente gioco di illusioni prospettiche, gli edifici paiono uscire dalle acque, ed essere immersi come battelli in un «polverio d’onde e di sole», mentre la linea frastagliata disegnata dal mare, addentrandosi spesso nella terraferma, induce a scambiare gli alberi delle navi per campanili o comignoli, e le flottiglie da pesca rimaste sul molo per improvvisate piazzette, dove gli uomini possono incontrarsi e discorrere. Allo stesso modo, Elstir descriverà, più tardi, le feste veneziane dipinte da un Veronese o da un Carpaccio, le quali, immerse in un’aria resa liquida dalle esalazioni del mare, creano un analogo effetto di spaesamento: «Non si sapeva più dove finisse la terra, dove cominciasse l’acqua, che cosa fosse ancora palazzo o già nave, caravella, galeazza, Bucintoro»³⁴.

Commentando questo passo, Genette nota che tale modello non riflette solamente un ideale pittorico, ma anche la realtà stessa «del paesaggio anfibio che si impone al pittore proustiano davanti al porto di Carquethuit, come s’impone d’altronde a Carpaccio, a Ve-

³³ RTPI, I, p. 1012; RTP, II, p. 192.

³⁴ RTPI, I, p. 1086; RTP, II, p. 252.

ronese, a Canaletto»³⁵. In altri termini, non sarebbe casuale la decisione, da parte di Proust, di far cadere la scelta di Elstir su paesaggi già di per sé anfibi, che consentono di proiettare il rapporto d' analogia su una relazione di contiguità oggettiva; piuttosto, essa sarebbe un'ulteriore dimostrazione della base prevalentemente metonimica delle immagini proustiane.

Dal canto nostro, non intendiamo negare l'influsso delle relazioni di contiguità sui processi metaforici illustrati nella *Ricerca*; come direbbe Henry, non c'è metafora che non sia sempre, più o meno, metonimica, in quanto essa, per sovrapporre i campi semici di due termini appartenenti ad ambiti associativi diversi, deve attuarne prima una focalizzazione metonimica, che permetta di isolare, tra tutti i possibili semi di ciascuno dei due campi, una caratteristica comune ad entrambi³⁶. Ma sostenere, come fa Genette, che l'esattezza di un accostamento analogico è meno importante, per Proust, della sua fedeltà alle relazioni di vicinanza spazio-temporale, significa dimenticare quelle pagine della *Ricerca* che insistono, al contrario, proprio sul potere destrutturante della metafora nei confronti degli schemi abituali di riferimento (categorie spazio-temporali incluse), e che fondano essenzialmente su tale potere la funzione "ri-creatrice" dell'opera d'arte.

Lo stesso Henry, del resto, differenziando la metafora dalla metonimia, afferma che, mentre quest'ultima sfrutta rapporti che esistono realmente nel mondo esteriore o nel nostro sistema concettuale, la metafora fa sempre violenza al reale, in quanto si basa su «relazioni che sorgono dall'intuizione stessa che dà vita alla metafora in questione»³⁷. Se, dunque, il procedimento metaforico di Elstir si limitasse veramente a riprodurre – o, al massimo, ad attualizzare – un legame già esistente nella nostra rappresentazione delle cose, come potrebbe "far violenza al reale", o, in termini proustiani, togliere il nome alle cose, dissolvendo le rigide classificazioni impiegate per definirle – operazione necessaria, secondo Proust, affinché emerga una nuova visione del mondo? A nostro parere, la vicinanza prodotta dalle metafore di Elstir non corri-

³⁵ G. Genette, «Metonimia in Proust», cit., p. 55.

³⁶ A. Henry, *Metonimia e metafora*, cit.

³⁷ *Ibid.*, pp. 77-78.

sponde alla contiguità di cui parla Genette: anzi, abolendo ogni frontiera fissa, ogni demarcazione assoluta tra la terra e l'oceano, Elstir tratteggia un ordine completamente diverso, all'interno del quale i tradizionali rapporti tra le cose appaiono talmente sovvertiti da impedire un chiaro riconoscimento dei loro confini, una lineare attribuzione dei loro nomi.

«Non si sapeva più dove finisse la terra, dove cominciasse l'acqua»: l'istituirsi di questa vicinanza altera, più che conservare, le relazioni spaziali preesistenti, in base alle quali dovremmo constatare come, a dispetto della loro contiguità, il mare non possa avere la consistenza delle colline, né la terra acquisire la schiumosa trasparenza delle onde. La metafora, dunque, si configura come «immagine singolare di qualcosa di noto, immagine diversa da quelle che siamo abituati a vedere, singolare eppure autentica, e proprio per questo doppiamente avvincente, perché ci stupisce, ci fa uscire dalle nostre abitudini e, insieme, ci fa rientrare in noi stessi rammentandoci un'impressione»³⁸. Lo *choc* percettivo così prodotto si deve, in misura essenziale, all'emergere di una particolare strategia d'interazione, basata sul continuo confronto tra elementi di origine diversa. In effetti, che tipo di operazione compie il pittore, quando, paragonando la terra al mare, sopprime fra esse ogni demarcazione? Secondo Genette, nel *Porto di Carquethuit*, il tema dominante delle metafore è sempre il mare, che assorbirebbe, trasfigurandola nella sua luce, la specifica tonalità di quel paesaggio; di conseguenza, il confronto operato da Elstir implicherebbe un processo di assimilazione a senso unico, mediante cui la terra, ormai neutralizzata, verrebbe costantemente paragonata al suo forte vicino, il mare.

Ma, in primo luogo, è solo la forza dell'elemento marino a permeare la rappresentazione del porto di Carquethuit? Potrebbe essere così se la relazione dipinta da Elstir si lasciasse interamente ricondurre ad un rapporto di similitudine, sul genere di “la terra è come il mare”, rapporto che non prevede la completa identificazione dei due termini, ma – per l'appunto – il sovrastare dell'uno sull'altro. Mentre, se è pur vero che, nella lunga sequenza dedicata al quadro di Elstir, metafore vere e proprie si intrecciano sovente a paragoni, tali effetti combinatori vengono a potenziare, più che a

³⁸ RTPI, I, p. 1015; RTP, II, p. 194.

intaccare, il rapporto metaforico di fondo, riassumibile in un modello identificatorio del tipo “la terra è il mare” (e viceversa). Infatti, tutte le immagini che organizzano, gradualmente, la descrizione del porto di Carquethuit, sono intimamente correlate da una comune subordinazione al tema della metafora iniziale, di cui rappresentano solo le molteplici variazioni e i successivi sviluppi. Questa prima (nonché principale) metafora, che condiziona le immagini seguenti, non stabilisce il prevalere del mare sulla terra, bensì un confronto tra i due elementi: sarà dunque «tale confronto, tacitamente e instancabilmente ripetuto», a formare il vero motivo dominante dell’intera sequenza, permettendole di acquisire la sua «multiforme e potente unità».

In secondo luogo, e coerentemente a ciò, non solo la terra viene definita come “mare”, ma anche il mare viene definito come “terra”; benché la forza dell’elemento marino sia evidente dappertutto, il mare può apparire «così compatto, così terrestre, così circondato di case, da far pensare a una carreggiata di pietre o a un campo di neve, su cui sgomentava veder spuntare una nave, in ripida inclinazione e all’asciutto come una carrozza che si scrolla appena uscita da un guado»³⁹. Questo reciproco scambio di attributi, rovesciando sistematicamente i rapporti precedenti, converge in un particolare meccanismo di “inversione”, che si muove – quasi circolarmente – da un termine all’altro:

«A proposito di cattedrali, aggiunse [Elstir] rivolgendosi in particolare a me [...], l’altro giorno vi parlavo della chiesa di Balbec come di una grande scogliera, un grande argine di pietre locali; ma, invertiti i termini, continuò mostrandomi un acquerello, guardate questi scogli (è uno schizzo fatto a due passi da qui, ai Creuniers), guardate come questi massi potentemente e delicatamente intagliati facciano pensare a una cattedrale.» In effetti, si sarebbero detti immensi archi rosa⁴⁰.

Tale modalità di confronto esclude pertanto ogni tipo di vettorializzazione; delineandosi come una struttura relazionale complessa – proiettata in molteplici direzioni, sollecitata da continui movimenti –, essa svolge un ruolo cruciale nel processo di destabilizzazione compiuto dalla metafora.

³⁹ RTPI, I, p. 1014; RTP, II, p. 194.

⁴⁰ RTPI, I, p. 1089; RTP, II, p. 254.

È evidente che, nell'adottare questo modello di interazione, Proust si distacca, ancora una volta, dalla concezione retorica tradizionale, che, facendo consistere la metafora in un mutamento di senso riguardante la parola isolata, fissa una rigida dicotomia tra l'uso letterale e l'uso metaforico di un termine. Nel *Porto di Carquethuit*, non solo ogni elemento è descritto mediante le caratteristiche dell'altro, ma l'innovazione semantica così prodotta non diventa percepibile che nel contesto allargato del quadro: è quest'ultimo, considerato come un tutto, a veicolare il senso in maniera indivisa. La distinzione tra letterale e metaforico non viene abolita, ma relativizzata, rendendo accessibili l'uno all'altro questi due piani del significato; inoltre, essa non si attesta più a livello del singolo termine, ma coinvolge il linguaggio nel suo complesso, che può avere sia un uso letterale, sia un uso metaforico. In tal modo, il problema del senso si salda a quello della denotazione linguistica (intesa come capacità, da parte del linguaggio, di riferirsi a degli oggetti, dunque di descrivere il mondo). Parlando di una cosa nei termini di un'altra, la metafora opera una sorta di trasgressione categoriale: non si limita, cioè, a designare qualcosa in maniera insolita, ma, violando la legge di pertinenza semantica (per la quale un certo predicato conviene soltanto agli individui compresi in una certa categoria), annulla le frontiere logiche pre-stabilite, sospende i modi convenzionali di classificare le cose, di organizzare la realtà. Essa agisce come il *category mistake* (errore categoriale) di cui parla Gilbert Ryle, consistente nel «presentare i fatti di una categoria secondo gli idiomi appropriati a un'altra»⁴¹; attraverso questo «errore calcolato», la metafora non si contrappone soltanto all'intelligenza schematico-oppositiva, ma anche a quella statico-oggettivante: infatti, spezzando la lineare corrispondenza parola-cosa, pensiero-realtà, mette in discussione la stessa idea di una realtà univoca, oggettiva, spiegabile una volta per tutte.

Ma, come sappiamo, la *pars destruens* della metafora si integra con la sua *pars costruens*. Dalla disarticolazione degli schemi pre-

⁴¹ G. Ryle, *The Concept of Mind*, Hutchinson and Co, London 1949, p. 8. Per il legame tra metafora e trasgressione categoriale, cfr. anche N. Goodman, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill Co, Indianapolis and New-York 1968 (trad. it. a cura di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1998, pp. 66-88), e P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., pp. 255-265.

cedenti sorge una ridescrizione del mondo, un modo nuovo di nominare e di vedere gli oggetti, regolato dal principio della metamorfosi.

4. *Metafora e ridescrizione del reale*

Il principio della metamorfosi, che presiede alla *pars costruens* dell'operare metaforico, assume una duplice valenza. In primo luogo, esso si identifica con il potere euristico-conoscitivo della metafora, con la sua capacità di trasformare in profondità gli oggetti descritti, individuando nuove aperture di senso, nuove relazioni linguistico-categoriali: come abbiamo già osservato commentando l'analisi proustiana del *Porto di Carquethuit*, l'abolizione di ogni frontiera fissa tra la terra e il mare consente a Elstir di assegnare alla terra i predicati generalmente attribuiti al mare, e viceversa, mediante un processo di *transfert* che mette in rapporto non solo due termini, ma anche due regni concettuali. Mentre il linguaggio letterale cerca di sopprimere la caoticità dei nostri vissuti sensoriali e percettivi, istituendo un rapporto di univocità tra parole e cose, la metafora, con la sua intrinseca polisemia, esclude l'unità del significato, mina la fissità sia delle parole, sia degli oggetti a cui esse si riferiscono. La fondamentale differenza tra linguaggio letterale e linguaggio metaforico consiste proprio in ciò: là dove c'era identità e univocità, qui c'è alterità e plurivocità; là dove c'era chiusura, linearità e staticità, qui c'è apertura, ambiguità, dinamismo. La metafora ridescrive la realtà all'insegna della metamorfosi: nella sua rappresentazione del mondo, nulla conserva il proprio nome, la propria inalterabile fisionomia. Il nuovo sapere che essa produce si basa infatti su un presupposto essenziale: non è possibile conoscere una cosa se non attraverso un'altra.

In secondo luogo, il principio della metamorfosi coincide con la capacità, da parte della metafora, di articolare la struttura stessa di un nuovo sapere: se la realtà rivela una configurazione dinamica e relazionale, la metafora sarà il modello di una conoscenza che non potrà mai dirsi conclusa, perché da un'innovazione semantica emergeranno altre costellazioni di senso, dal rapporto istituito fra due oggetti nasceranno altre possibili connessioni, dalla ridescrizione della realtà affioreranno altre realtà. Oltre a "fluidificare" gli

oggetti, rendendoli suscettibili di continue trasformazioni, la metafora consente di pensare la forma stessa (di un nome, di un concetto, di una categoria) come metamorfosi.

Inteso in questa duplice valenza, il principio della metamorfosi si esercita sia sul piano del linguaggio, sia su quello della rappresentazione. Del resto, è impossibile distinguere nettamente i due tipi di metamorfosi: solo il compenetrarsi di una nuova visione e di un nuovo linguaggio permette all'artista di scoprire quelle nuove reti di rapporti entro cui si organizza la "ri-creazione" metaforica del mondo. Sono esclusivamente ragioni di chiarezza interna a far sì che Proust, in certi momenti, focalizzi l'attenzione su una modalità piuttosto che sull'altra, affermando talora la preminenza della visione, talora la preminenza del linguaggio.

4.1. *Una nuova visione*

Quando il narratore entra per la prima volta nel palazzo dei duchi di Guermantes, chiede di poter vedere i quadri di Elstir posseduti dai padroni di casa. Può così ammirare, di nuovo, quel «mondo dai colori sconosciuti» già scoperto nell'*atelier* del pittore a Balbec:

Fra i quadri, alcuni di quelli che sembravano più ridicoli alle persone di mondo mi interessavano più degli altri per il loro ricreare le illusioni ottiche dalle quali emerge la prova che non potremmo identificare gli oggetti se non facessimo intervenire il ragionamento. Quante volte, in carrozza, scorgiamo a pochi metri da noi l'inizio d'una lunga strada, mentre abbiamo davanti solo un tratto di muro violentemente illuminato che ci ha dato il miraggio della profondità! E allora non è logico – non per artificio di simbolismo, ma per un ritorno sincero alla radice stessa dell'impressione – rappresentare una cosa mediante un'altra che, nel lampo di un'illusione originaria, abbiamo scambiata per quella?⁴²

La metamorfosi della visione esige un ritorno «alla radice stessa dell'impressione», cioè a quello stato di indeterminatezza, di instabilità percettiva che precede il frazionamento della realtà in compartimenti stagni. Le illusioni ottiche ricreate da Elstir hanno precisamente questa funzione: sovvertire l'immagine stereotipata

⁴² RTPI, II, p. 510; RTP, II, p. 712.

delle cose, per recuperare la dimensione originaria dell'esperienza e farla rivivere nello spazio di una nuova visione. Si giustifica così il tentativo, compiuto da Elstir, di spogliarsi – davanti alla realtà – di ogni nozione astratta: «Elstir cercava di liberare ciò che, in un dato momento, sentiva, da ciò che sapeva; il suo sforzo era diretto, spesso, a dissolvere l'aggregato di ragionamenti che chiamiamo visione»⁴³.

In queste ultime righe, emerge una concezione anti-intellettualistica della pittura che Proust ricava quasi certamente da Ruskin e, in particolare, dalle riflessioni che il critico inglese aveva dedicato a Turner⁴⁴. Nell'introduzione alla versione francese della *Bibbia di Amiens*, Proust riporta il seguente aneddoto, raccontato da Ruskin in *The Eagle's Nest* (1872):

Un giorno [Turner] stava disegnando il porto di Plymouth e alcune imbarcazioni, a un miglio o due di distanza, viste contro luce. Avendo mostrato questo disegno a un ufficiale di marina, questi lo osservò con stupore e obiettò con viva, comprensibile indignazione, che le navi di linea erano disegnate senza sabordi. – No, – replicò Turner, – certamente no. Se salite sul monte Edgecumbe e guardate contro luce le navi, sotto il sole che tramonta, vedrete che non ne potete scorgere i sabordi. – E sia, – ribatté l'ufficiale, sempre indignato, – ma voi sapete che i sabordi ci sono. – Sì, – rispose Turner, – lo so, ma il mio compito è di disegnare quel che vedo, non quel che so⁴⁵.

Proprio analizzando le opere di Turner, Ruskin aveva identificato la capacità tecnica di dipingere col recupero di quella che si potrebbe definire "l'innocenza dell'occhio": una sorta di percezione

⁴³ RTPI, II, p. 511; RTP, II, p. 713.

⁴⁴ John Ruskin contribuì non poco a far comprendere e apprezzare le innovative ricerche formali di William Turner (1775-1851), sottolineandone la capacità di cogliere la verità profonda ed essenziale di un paesaggio, pur senza effettuarne una rappresentazione realistica. Più tardi, l'opera di Turner influenzerà gli impressionisti, rafforzando in loro la convinzione che i magici effetti di luce e di atmosfera contino di più, in pittura, del soggetto prescelto. Se teniamo presente che, fra i modelli utilizzati da Proust per la figura di Elstir, ci sono sia i pittori impressionisti che Turner, possiamo facilmente intuire l'importanza di questa problematica nelle pagine della *Ricerca*: cfr. *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, a cura di Y. Le Pichon e A. Borrel, Stock, Paris 1990; K. Yoshikawa, *Turner dans le «Port de Carquethuit»*, in «BIP», 33, 2003, pp. 41-50.

⁴⁵ M. Proust, *John Ruskin*, in SML, p. 174; CSB, p. 124.

infantile di macchie di colore, viste a sé, senza coscienza alcuna di ciò che significano, così come le vedrebbe un cieco che improvvisamente recuperasse la vista⁴⁶. Il pittore, per riprodurre correttamente le immagini che si riflettono sulla sua retina, deve sgombrare la mente da tutto ciò che sa, per concentrarsi esclusivamente su ciò che vede. Solo così, abbandonando i pregiudizi e i vincoli imposti dalla tradizione, la pittura può scoprire nuovi effetti mai visti prima, e progredire nella conoscenza di come il mondo effettivamente ci appare. In tal senso, Ruskin anticipa alcune formulazioni teoriche dell'impressionismo, che sosterrà a sua volta l'esigenza di farsi guidare da ciò che vedono gli occhi, e non dalle regole pittoriche insegnate nelle accademie; con i loro esperimenti sui riflessi cromatici, gli impressionisti cercheranno di avvicinarsi il più possibile alla verità dell'impressione visiva, scoprendo ad esempio che, se guardiamo la natura all'aria aperta anziché nelle condizioni artificiali di uno studio, non vediamo oggetti definiti, ciascuno con il suo colore, quanto piuttosto una mescolanza di toni che si fondono nel nostro occhio⁴⁷.

Ernst Gombrich, nel suo celebre volume *Arte e illusione* (focalizzato sul tema dell'immagine, sulla sua creazione e trasformazione, in rapporto alla storia e alla tradizione stilistico-artistica), critica l'idea di una visione "naturale", priva di pregiudizi, affermando che non esiste un occhio innocente. Vedere, infatti, non equivale mai a un semplice registrare; quando si mette al lavoro, l'occhio seleziona, organizza, associa, classifica, in breve costruisce ciò che vede proprio in base a ciò che sa, agli abiti concettuali di cui dispone. L'occhio stesso non funziona come un organo isolato, ma come membro di un organismo complesso, regolato da bisogni e presunzioni, da ipotesi e attese, che configurano i messaggi provenienti dall'esterno sottoponendoli a prove, correggendoli se neces-

⁴⁶ Cfr. J. Ruskin, *Modern Painters*, (1843-1860), 6 voll., in *The Works of John Ruskin*, a cura di E.T. Cook e A. Wedderburn, G. Allen, London 1903-1912, 39 voll., tt. III-VII, in part. il t. III; trad. it. a cura di G. Leoni, con la collaborazione di A. Guazzi, *Pittori moderni*, Einaudi, Torino 1998, 2 voll. Per un'ampia selezione di testi tratti da *Modern Painters* e tradotti in italiano, si veda anche: J. Ruskin, *Opere*, a cura di G. Leoni, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 158-248.

⁴⁷ Cfr. F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, Einaudi, Torino 1977, e *Monet*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989; R. Barilli, a cura di, *Impressionismi in Europa*, Skira, Milano 2001.

sario e di nuovo sottoponendoli a prove⁴⁸. Pertanto, anche quando l'artista si sforza di rappresentare quello che vede, non può prescindere dagli schemi figurativi che ha inevitabilmente appreso; deve sempre cominciare da certe linee o forme convenzionali, accoppiando la sua percezione a un'immagine già esistente. Dal canto nostro, quando leggiamo l'immagine creata dall'artista, mobilitiamo i nostri ricordi e le nostre attese, le nostre esperienze del mondo visibile e quelle risultanti dalla precedente visione di altri quadri. Quindi, come la pittura più innovativa avrà sempre come punto di partenza un repertorio di forme divenute ormai familiari, così anche la resistenza iniziale opposta dal fruitore a una rappresentazione nuova, insolita, cederà progressivamente il posto a una sua comprensione. Nel caso dell'impressionismo, la gente scoprì a un certo punto che il mondo visibile poteva essere visto sotto forma di macchie luminose: «La trasposizione funzionò. Gli impressionisti avevano insegnato, infatti, non a vedere la natura con occhio innocente, ma ad esplorare un'alternativa inattesa, che risultò rispondente a certe esperienze più di tutti i quadri precedenti»⁴⁹.

Tornando a Proust, dobbiamo chiederci quale funzione assuma, nella sua teoria estetica, l'opposizione – di chiara ascendenza turneriano-ruskiniana e impressionista – tra *vedere* e *sapere*. Dobbiamo forse supporre che, dietro all'idea di una nuova visione, si profili il mito di una visione innocente, “naturale”, libera da ogni pregiudizio, da ogni incrostazione di significato? E dunque che, dietro all'idea di un sapere metaforico, si celi una teoria della conoscenza come elaborazione del materiale grezzo ricevuto dai sensi, al quale sarebbe possibile risalire espungendo ogni sua ulteriore interpretazione? Noi crediamo di no, e per almeno due ragioni.

In primo luogo, va detto che le impressioni originarie di cui parla Proust non si caratterizzano affatto per la loro oggettività; lungi dal costituire una replica esatta della realtà fisica, esse corrispondono a quelle illusioni ottiche che ci fanno scambiare qualco-

⁴⁸ E.R. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Pantheon Books, New-York 1960; trad. it. di R. Federici, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965, pp. 360-362 sgg. Su questo problema, si veda anche N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., pp. 11-44.

⁴⁹ E.R. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 395.

sa per qualcos'altro (un tratto di muro per una lunga strada, una parte più scura del mare per un costa lontana, ecc.). Ora, nel momento in cui scambiamo una cosa per un'altra, le attribuiamo già un significato; non ci limitiamo a registrare passivamente gli stimoli esterni, ma li selezioniamo, li classifichiamo, sintetizzandoli con i contenuti della nostra coscienza. La differenza tra questa prima forma di organizzazione e quella successiva, operata dall'intelligenza, consiste nel fatto che la selezione non è ancora piegata agli interessi della vita pratica, la classificazione non è ancora diretta a definire gli oggetti, tracciandone nettamente i contorni e spiegandoli attraverso rapporti di causa ed effetto⁵⁰. Le impressioni originarie si caratterizzano dunque per la loro apertura, per la loro ambiguità; consentendoci di contemplare una zona azzurra e fluida senza capire se appartenga al cielo o al mare, ci mantengono in uno stato d'indecisione percettiva per cui gli oggetti non sono soltanto quello che sono, ma anche quello che potrebbero essere.

Questo stato, tuttavia, non dura a lungo: «Ben presto la mia intelligenza ristabiliva fra gli elementi la separazione che la precedente impressione aveva abolita»⁵¹. Per un verso, è inevitabile che l'intelligenza ponga termine all'incertezza iniziale identificando gli oggetti; è inevitabile che corregga le illusioni ottiche riassegnando alle cose le loro etichette e distinguendo le cause dagli effetti. Queste operazioni sono parti integranti di quel processo di concettualizzazione in assenza del quale non potremmo pensare la realtà, non potremmo cioè far uscire dalla penombra le impressioni per convertirle in un equivalente intellettuale⁵². D'altro canto, queste operazioni, se subordinate all'intelligenza statico-oggettivante o schematico-oppositiva, convergono a formare una visione della realtà in cui il mondo sensibile sembra cristallizzarsi in schemi lo-

⁵⁰ Cfr. *Esquisse LXI*, in RTP, II, p. 987.

⁵¹ RTPI, I, p. 1012; RTP, II, p. 191. In questo caso, la traduzione che abbiamo fornito sopra si discosta leggermente dall'edizione italiana citata, che recita: «Ben presto la mente ristabiliva fra gli elementi la distinzione che la precedente impressione aveva abolita». Ci sembra infatti importante, nel nostro contesto, conservare la massima aderenza possibile al testo originale, che afferma: «Bien vite *mon intelligence* rétablissait entre les éléments la *séparation* que mon impression avait abolie» (la sottolineatura è nostra).

⁵² RTPI, IV, p. 557; RTP, IV, p. 457.

gici, ridursi a un insieme di relazioni convenzionali e astratte; in cui i concetti stessi si irrigidiscono in definizioni univoche, in nessi precostituiti e ormai invariabili. La nuova visione metaforica non sarà dunque una visione “naturale”, innocente; sarà piuttosto una visione che non rinuncia all’apertura, all’ambiguità, all’instabilità; che non annulla l’«originaria esitazione delle cose»⁵³, né il loro successivo configurarsi secondo connessioni sempre nuove e imprevedibili; che, adottando il principio della metamorfosi (dunque della contaminazione, dello sconfinamento), non sopprime il dinamismo del mondo sensibile⁵⁴.

Peraltro, la possibilità di ritrarre le cose «secondo le illusioni ottiche di cui consta la nostra prima visione»⁵⁵ implica operazioni complesse e laboriose, non riconducibili, *tout court*, all’immediatezza delle impressioni originarie, che sono state ormai corrette dall’intervento dell’intelligenza. Del resto, abbiamo già notato che le impressioni originarie non costituiscono né un materiale grezzo (cioè privo di organizzazione), né una fedele replica della realtà esterna. A maggior ragione, la metafora non si propone di restituirci il dato “assoluto” o l’oggettività dell’esperienza; essa rappresenta un *medium*, una strategia d’interpretazione del mondo sensibile che cerca di preservarne il movimento, la struttura cangiante, per approdare a un ordine non univoco ma plurivoco, non statico ma dinamico, non intellettualistico ma pur sempre razionale. Accostando sfere concettuali apparentemente lontane, collegando oggetti abitualmente separati da invalicabili confini, la metafora fa scaturire nuove reti di rapporti (nuove in due sensi: sia perché diverse dai nessi precostituiti, sia perché intrinsecamente mutevoli, mai uguali a se stesse), produttrici – a loro volta – di nuovi significati. A tal fine, la metafora deve essere modo di vedere e modo di

⁵³ Secondo l’espressione di A. de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust*, Corti, Paris 1978-1982, 2 voll., t. I, p. 145.

⁵⁴ Sulla centralità del sensibile nel romanzo proustiano, si veda in particolare: J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris 1974 (trad. it. di E. Imberciadori, *Proust e il mondo sensibile*, Garzanti, Milano 1976); J. Kristeva, *Le temps sensible*, cit.; A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, cit.; M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti*, cit.

⁵⁵ RTPI, I, p. 1015; RTP, II, p. 194.

nominare; deve funzionare, cioè, come un modello, innescando una sorta di “riorientamento gestaltico” della realtà percepita.

La centralità della visione appare particolarmente manifesta nella descrizione proustiana delle metafore di Elstir. E non tanto perché, in questo caso, si avrebbe a che fare con la tecnica espressivo-visiva di un pittore, e cioè con problemi di luci, di colori e di forme che il discorso sulla visione servirebbe per l'appunto a chiarire: contrariamente alle pagine dedicate, dal Proust critico, a pittori reali come Chardin, Rembrandt, Watteau, Moreau e Monet, le pagine dedicate, dal Proust romanziere, al pittore fittizio Elstir sfiorano solo marginalmente le questioni tecniche della pittura, privilegiando invece altri problemi. Come osserva Vincent Descombes, Proust «parla dello sguardo di Elstir, non della sua mano o della sua tavolozza», giacché la stessa pittura di Elstir «sembra consistere interamente nella *visione*»⁵⁶. In tal senso, si potrebbe applicare al pittore proustiano il celebre motto di Leonardo: «La pittura è cosa mentale», tanto il motivo della visione vi appare preponderante, e capace di assorbire, di far convergere su di sé tutta l'*ars poetica* che ne regola la creazione. Persino il mondo dai colori sconosciuti che emerge dalle sue tele è la semplice «proiezione del modo di vedere tipico di quel grande pittore, un modo che le sue parole non erano minimamente in grado di tradurre»; le sue opere indicano con chiarezza che «non ci sono cose più o meno preziose; il vestito ordinario e la vela bella di per sé sono due specchi dello stesso riflesso. Tutto il pregio è nello sguardo del pittore»⁵⁷. Dove, è evidente che la percezione dell'occhio non si riduce al corretto funzionamento dell'organo della vista, né l'atto del guardare a un processo puramente sensibile, ma che l'uno e l'altro acquistano un valore essenzialmente *teoretico* (nella duplice accezione di vedere e di conoscere):

Le porzioni di parete coperte dai suoi dipinti, tutti omogenei tra loro, erano come le immagini luminose d'una lanterna magica che coincideva poi, in questo caso, con la mente dell'artista, e la cui singolarità sarebbe rimasta inconcepibile finché ci si fosse limitati a conoscere l'uomo, vale a dire finché ci si fosse limitati a guardare la lanterna si-

⁵⁶ V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, cit., p. 281.

⁵⁷ RTPI, II, pp. 510, 512; RTP, II, pp. 712, 714.

stemata sopra la lampada, prima che vi fossero inserite le lastrine di vetro colorato⁵⁸.

In stretta connessione con il tema della singolarità della visione, si profila qui il tema della singolarità dello stile, che troverà ampi sviluppi nella descrizione di alcuni brani musicali di Vinteuil. Tuttavia, questa singolarità non si traduce in una rappresentazione puramente soggettiva; non abbiamo a che fare, cioè, con una ricostruzione intellettualistica del mondo sensibile. La metafora, infatti, non sottrae le cose al caos per consegnarle a una forma immobile; né, d'altro canto, sovverte gli schemi pietrificati dell'intelligenza per erigere nuovi schemi altrettanto rigidi. Tutta l'arte di Elstir consiste nel rappresentare simultaneamente gli infiniti lati di un oggetto; nel rendere percepibile la continua metamorfosi del mondo sensibile, il fluire del tempo e la fuggevolezza dell'istante, mostrandone l'irriducibilità a qualsiasi processo di fissazione:

Ora, questi [Elstir] aveva saputo immortalare il moto delle ore nell'attimo luminoso in cui la donna aveva sentito caldo e aveva smesso di danzare, in cui l'albero era avvolto da un alone d'ombra, in cui le vele sembravano scivolare su uno smalto dorato. Ma, proprio perché l'attimo gravava su di noi con tanta forza, quella tela così fissata nel tempo dava l'impressione di un'estrema fuggevolezza, si sentiva che presto la donna se ne sarebbe andata, le barche sarebbero sparite, l'ombra si sarebbe spostata; che la notte stava per scendere e il piacere per finire; che la vita passa e gli attimi, mostrati contemporaneamente con tutte le luci che vi si fondono, non si recuperano più⁵⁹.

La portata ontologica della nuova visione metaforica dipende dalla sua capacità di imprimere a una conoscenza di tipo concettuale/intellettuale il movimento, lo slancio genetico di una conoscenza *sensitiva*: «Ma i rari momenti in cui si vede la natura quale essa è, poeticamente – di quei rari momenti era fatta l'opera di Elstir»⁶⁰. Di conseguenza, il problema della visione non coinvolge esclusivamente il produttore e il fruitore di arti visive, ma investe la figura dell'artista in generale, cui spetta il compito di ricreare – servendosi degli strumenti più idonei al campo espressivo prescel-

⁵⁸ RTPI, II, p. 510; RTP, II, p. 712.

⁵⁹ RTPI, II, pp. 512-513; RTP, II, p. 714.

⁶⁰ RTPI, I, p. 1012; RTP, II, p. 192.

to – le illusioni ottiche di cui constano le nostre prime impressioni. Anche per lo scrittore, lo stile non è una questione di tecnica, ma di visione; lo stile letterario, in quanto segno della trasformazione fatta subire alla realtà dal pensiero dello scrittore, anziché risolversi in un insieme di artifici ornamentali, deve mediare il difficile rapporto tra sensibilità e intelligenza, tra realtà e linguaggio. Ma, se il problema della visione non riguarda solo il pittore, anche il problema del linguaggio non riguarda solo la letteratura: come non può esserci stile senza visione, così la visione – nella sua istanza conoscitiva – non può articolarsi al di fuori di un linguaggio, senza la contemporanea scoperta di un modo diverso e più appropriato di definire le cose. Il punto di massima convergenza del vedere e del nominare viene raggiunto dall'arte mediante il processo di "ricreazione" metaforica: a una nuova visione delle cose, dovrà corrispondere una nuova maniera di designarle, esente dalle rigide classificazioni del linguaggio comune, e in grado di esprimere – in un quadro come in un libro – il dinamismo del mondo sensibile.

4.2. *Un nuovo linguaggio*

Inserita nella descrizione del *Porto di Carquethuit*, oppure frammentata alle osservazioni condotte sugli Elstir di casa Guermantes, la questione della metamorfosi dei nomi sembra apportare un elemento insolito, eterogeneo al contesto pittorico che ne costituisce il sistema di riferimento. In realtà, Proust attribuisce alla pittura di Elstir il compito di risolvere una difficoltà teorica della scrittura: esponendo la teoria estetica di un artista fittizio, egli (in misura ancora maggiore di quando interpreta le opere di artisti reali) si trova nella condizione più propizia per enunciare indirettamente la propria teoria estetica. E poiché tale teoria, avendo per terreno la scrittura romanzesca, deve fare necessariamente i conti con il problema dei "nomi" (cioè della tecnica letteraria), si può facilmente ipotizzare che Proust, attraverso la descrizione delle metafore di Elstir, cerchi di chiarire il funzionamento delle metafore in letteratura – dunque, delle sue metafore.

Tuttavia, a nostro avviso, Proust intende anche esemplificare, sempre per il tramite di Elstir, una questione più ampia e complessa, che tocca l'operare metaforico non come tecnica, ma come visione, come produzione di un nuovo sapere. È significativo, a que-

sto riguardo, che la nuova nominazione di cui è artefice Elstir non si riduca all'invenzione di termini immaginari da contrapporre a quelli fabbricati dall'intelligenza: se così fosse, vi sarebbe una pura sostituzione linguistica, che modificherebbe tecnicamente un testo di tipo letterario, ma lascerebbe sostanzialmente inalterata la struttura del linguaggio e della stessa rappresentazione. Invece, secondo Proust, bisogna individuare un modo nuovo di dire il mondo che sia alternativo a quello convenzionale: non si tratta, sovrapponendo definizione a definizione, di chiamare "terra" il mare (o viceversa) e di decidere che, d'ora in poi, sarà questo il suo unico e vero nome, ma di optare per una forma espressiva aperta e fluida, ambigua e polisemica. Se il linguaggio comune fa coincidere il significato unico e determinato della parola con l'essenza della cosa stessa, la nominazione metaforica spezza l'unità di senso del dire letterale e la relazione di equivalenza tra parola e cosa: a ogni nome verrà quindi assegnato un senso molteplice, instabile, destinato ad espandersi ben oltre i limiti previsti dal codice linguistico, mentre la medesima area semantica potrà essere espressa da una pluralità di nomi, che ne metteranno in luce altrettante sfaccettature.

Alla luce di queste riflessioni, possiamo comprendere meglio sia l'innestarsi della tematica dei nomi nella poetica di un pittore, sia il proporsi di un'analogia tra la «metamorfosi delle cose rappresentate» compiuta da Elstir e «quella che in poesia si chiama metafora». Il processo di "ri-creazione" metaforica non può attuarsi per mezzo di una letteratura piatta e superficiale, che si accontenti di descrivere le cose con stile uniforme, allineandole una accanto all'altra, una dopo l'altra: una letteratura del genere, pur definendosi realistica, è quella che più si allontana dalla realtà, perché, lungi dal farla rivivere, ce ne offre un duplicato tanto artificioso quanto inutile. Del resto, nell'ultimo capitolo del *Tempo ritrovato*, Proust oppone alla falsità dell'arte «pretesa realista» – che raggela le cose in una sorta di sfilata cinematografica, formata da una serie di istantanee prive di movimento e di vita – la verità dello stile metaforico, che, sovvertendo i rapporti e le definizioni convenzionali, ricrea la realtà in tutta la ricchezza delle sue forme, in tutto l'intreccio delle sue relazioni⁶¹.

⁶¹ RTPI, IV, pp. 560-571; RTP, IV, pp. 459-469.

Non è un caso, perciò, se i procedimenti dell'operare metaforico vengono illustrati da Proust a partire da un modello pittorico anziché letterario: solo lo scrittore che, superando una concezione stereotipata della letteratura e un'idea ornamentale dello stile, ha saputo trarre profitto dagli errori dei sensi per vedere realmente il mondo sensibile, può esprimere il concreto dinamismo delle cose, la loro reciproca, continua interazione. Dunque, lo scrittore dovrà adattare lo stile ai caratteri della nuova visione, e trasformare senza posa il linguaggio come Elstir trasforma incessantemente le superfici e i volumi.

D'altra parte, la metamorfosi dei nomi – quale si verifica all'interno di una più generale metamorfosi del linguaggio – non si configura esclusivamente come adeguazione *a* o ripensamento *di* una certa realtà extralinguistica. Se l'affiorare di una nuova visione delle cose determina l'affiorare di una forma corrispondente di nomina-zione, è lo stesso imporsi di un modo nuovo di dire il mondo a ri-creare, parallelamente, la realtà: «[...] se Dio Padre aveva creato le cose dando loro un nome, Elstir le ricreava togliendoglielo, o dandogliene un altro»⁶². Il dire metaforico, togliendo agli oggetti i loro nomi astratti, non si limita ad esplorare più in profondità un mondo già dato, né a tradurre sul piano del linguaggio la visione di un mondo liberato da stereotipi e schemi: trasformando le cose con e attraverso il linguaggio, lo stile metaforico si fa instancabile costruttore di nuovi mondi. Pertanto, mentre la concezione retorica tradizionale si accompagna a un'immagine di filosofia fondata sull'idea di un senso proprio, indipendente dal testo che lo trasporta, la teoria proustiana assegna un'estrema rilevanza alla forma in cui il pensiero viene espresso, e che diventa costitutiva del tipo di sapere prodotto:

[...] in filosofia e in arte due idee analoghe valgono solo per il modo in cui sono sviluppate, e possono differire moltissimo a seconda che siano esposte da Senofonte o da Platone [...]⁶³.

Viceversa, il ricorrere della stessa modalità espressiva può unire artisti appartenenti a diversi contesti culturali e cronologici, e che

⁶² RTPI, I, p. 1011; RTP, II, p. 191.

⁶³ RTPI, IV, p. 397; RTP, IV, p. 325. Ricordiamo che Senofonte e Platone sono stati entrambi discepoli di Socrate; tuttavia, nelle loro opere emerge una diversa immagine della dottrina socratica, oltre che di Socrate stesso.

in apparenza non hanno alcuna caratteristica in comune. Nella *Prigioniera*, il narratore scorge una “sommiglianza di famiglia” tra Elstir, Dostoevskij e Madame de Sévigné: nonostante le grandi differenze nei contenuti proposti, nelle tecniche utilizzate, nei generi artistici prescelti, il pittore fittizio, il romanziere russo e l’autrice delle *Lettere* appaiono ricongiunti dal modo in cui rappresentano la realtà:

È un fatto che Madame de Sévigné, come Elstir, come Dostoevskij, anziché presentarci le cose secondo l’ordine logico, cioè cominciando dalla causa, ci mostra innanzitutto l’effetto, l’illusione da cui siamo colpiti. È così che Dostoevskij presenta i suoi personaggi. Le loro azioni ci appaiono altrettanto ingannevoli quanto gli effetti di Elstir per cui il mare sembra stare in cielo. Siamo stupefatti, dopo, nell’aprendere che quel gran sornione è in fondo una bravissima persona, o viceversa⁶⁴.

Emerge con evidenza che il “côté Elstir”, presente sia in Dostoevskij che in Madame de Sévigné, equivale a una sorta di “côté métaphorique”: rinunciando all’intelligenza statico-oggettivante, che prevede una rigida successione di cause e di effetti, i tre artisti invertono l’ordine logico degli eventi per metterne innanzitutto a fuoco gli effetti, che altro non sono se non le nostre prime impressioni, cioè le illusioni ottiche in virtù delle quali confondiamo o scambiamo le cose. Ma, una volta che siano state riplasmate, una volta che abbiano preso forma nello spazio dell’opera, tali illusioni si rivelano gravide di verità. Quindi, il realizzarsi del processo metaforico non dipenderà tanto dai contenuti narrati o dai soggetti

⁶⁴ RTPI, III, p. 799; RTP, III, p. 880. Il parallelo tra Elstir e Dostoevskij torna anche nel *Tempo ritrovato* (cfr. RTPI, IV, p. 682; RTP, IV, p. 560). Del resto i tre artisti erano già stati avvicinati in *All’ombra delle fanciulle in fiore*, dove viene approfondito il legame tra Madame de Sévigné e Elstir: «[...] Madame de Sévigné apparteneva, lei grande artista, alla stessa famiglia di un pittore che avrei incontrato a Balbec, e che esercitò un profondo influsso sulla mia visione delle cose: Elstir. L’una e l’altro, me ne resi conto, ci presentano le cose allo stesso modo, nell’ordine delle nostre percezioni, anziché cominciare con lo spiegarle secondo la loro causa. Ma già quel pomeriggio, in treno, rileggendo la lettera in cui fa la sua comparsa il chiaro di luna [...], mi incantò quello che un po’ più tardi avrei chiamato (non è forse vero che lei dipinge i paesaggi come lui le psicologie?) il lato dostoevskiano delle lettere di Madame de Sévigné» (RTPI, I, p. 791; RTP, II, p. 14).

raffigurati, quanto dal modo prescelto per narrare o per raffigurare – modo che, sintetizzando l’orientamento stilistico di un artista, non riguarda la tecnica espressiva considerata isolatamente, ma esemplifica piuttosto un intero paradigma di conoscenza, comprensivo di “visione” e di “linguaggio”. In una prospettiva di questo genere, non è tanto importante ciò che l’arte dice, ma come lo dice; si prenda la metamorfosi delle cose compiuta da Elstir, oppure quella che in poesia si chiama metafora, il contributo essenziale e insostituibile dell’arte consisterà sempre nella rivelazione di un modo di rappresentare e di significare le cose che ha per tratto discriminante – rispetto a tutti gli altri discorsi – la capacità di fondere insieme valore euristico e potere creativo. Nella “ri-creazione” della realtà operata dall’arte, non è infatti possibile scindere il momento conoscitivo (per cui l’arte è strumento di esplorazione del reale) dal momento creativo (per cui l’arte è produttrice, nello stesso tempo, di nuove emergenze di senso): la conoscenza della realtà procede da una sua sistematica decostruzione-ricostruzione che, mentre smaschera la natura riduttiva di verità assunte come certe e definitive, espande la nostra percezione del mondo, potenzia la nostra capacità di nominarlo, addestrandolo i nostri occhi a vedere i mille volti del sensibile, e i nostri concetti a non astrarsi nel dominio dell’intelligibile.

5. *Nomi e metafore*

Abbiamo osservato che il procedimento metaforico operante nei quadri di Elstir si caratterizza per una metamorfosi della visione che è, al tempo stesso, un cambiamento di nome: «se Dio Padre aveva creato le cose dando loro un nome, Elstir le ricreava togliendoglielo, o dandogliene un altro». Esistono dunque alcuni punti di contatto tra l’età delle cose, intesa come età della creazione artistica, e l’età dei nomi, intesa come età in cui «si è convinti di creare ciò che si nomina»⁶⁵: in entrambi i casi, si privilegia una conoscenza poetica del mondo, che, mentre sovverte le rigide categorie del senso comune, trasfigura le cose cercando di afferrarne ora la qualità individuale, ora l’essenza più originale e profonda. Del resto,

⁶⁵ RTPI, I, p. 111; RTP, I, p. 89.

la peculiarità linguistica del nome proprio – far interagire il significato con il significante, offrendo delle cose un’immagine non più chiara e usuale, ma tanto suggestiva quanto confusa – ne decreta la vicinanza al linguaggio metaforico, che ha il potere di evocare inedite costellazioni di senso incrinando la fissità delle parole, decostruendo l’astratta genericità delle etichette consuete. Di conseguenza, l’età dei nomi non viene solo superata, ma anche recuperata, benché tale recupero implichi il passaggio attraverso una fase intermedia – l’età delle parole – che modifica notevolmente le aspettative riposte nel linguaggio. In effetti, l’età delle cose presenta una fondamentale divergenza rispetto all’età dei nomi: quella di sostituire l’ideale della “purezza” con la pratica della contaminazione, la netta distinzione degli spazi con la loro interazione, l’univocità del referente con la molteplicità dei referenti possibili; in breve, la lontananza inaccessibile dell’aura con la vicinanza mediata ed espressa da una relazione metaforica.

Al pari dei nomi metaforici, anche i nomi di luogo o di persona oppongono alla funzione classificatoria del linguaggio letterale la funzione poetica di un linguaggio “figurale”, in grado di annettere alla sfera del dicibile le impressioni più sfuggenti o soggettive, traducendone il singolare intreccio di realtà e illusione. Questo diventa ancora più evidente se si pensa al potere evocativo conservato da certi nomi, nonostante l’infrangersi del sogno che vi era inizialmente associato. Ad esempio, il nome di Guermantes acquisterà una nuova magia, quando, ormai disincarnato dai personaggi e dalle fantasie che lo avevano nutrito, avrà la capacità di far risorgere – nella memoria del narratore – il tempo della sua infanzia a Combray⁶⁶. Tuttavia, se il fascino del nome riposa sulla convinzione di un rapporto naturale, già dato in precedenza, tra suono e senso, tra nome e cosa, l’importanza della metafora nasce dalla constatazione del rapporto difficile, non lineare e mai definitivo, tra il contenuto di un pensiero e la sua espressione, dall’evidenza di una dissimetria tra le strutture del linguaggio e le strutture della realtà, dunque dalla coscienza dell’inadeguatezza di ogni significante, della problematicità di ogni discorso. Con la metafora, viene meno la presunzione di poter stabilire una, ed *una sola*, corrispondenza tra

⁶⁶ RTPI, IV, pp. 530-531 sgg.; RTP, IV, p. 435 sgg.

un certo nome e una certa cosa – presunzione che reintroduceva surrettiziamente nel nome la fissità linguistica tanto deprecata nella parola: infatti, il carattere sfuggente delle cose esige che una simile corrispondenza venga, di volta in volta, infranta, sì da conferire a ciascun nome un senso molteplice e in costante movimento, e a ciascun referente una gamma potenzialmente infinita di nomi che ne mostrino gli aspetti eterogenei e sempre cangianti.

Nell'età dei nomi, «si è convinti di creare ciò che si nomina»: tale convinzione, però, resta prigioniera di uno spazio chiuso, autoreferenziale, sospeso tra i simulacri fantastici del sogno e le apparenze – deludenti, ma altrettanto ingannevoli – della realtà. Nell'età delle cose-relazioni, delle cose-metafore, il linguaggio ridecrive davvero il mondo: togliendo il nome alle cose o dandogliene un altro, dunque non sottraendosi al gioco della traduzione, dell'interpretazione, ci dice qualcosa riguardo alla verità.

Capitolo 5

METAFORA E MEMORIA

1. *Una psicologia nel tempo*

Alla ricerca del tempo perduto: già dal titolo sembra emergere il tema dominante dell'opera, che può essere definita, nella sua globalità, una «favola sul tempo»¹. Lo stesso Proust, in un'intervista rilasciata alla vigilia della pubblicazione del primo volume, afferma che, come c'è una geometria piana e una geometria nello spazio, così il suo romanzo «non è solo fatto di psicologia piana, ma anche di psicologia nel tempo». Per questo, egli aggiunge, occorre che «l'esperimento potesse protrarsi», che i personaggi assumessero – nello spazio dilatato del racconto – diversi aspetti, al punto di diventare «quasi tanti personaggi successivi e differenti»: per materializzare la sostanza invisibile del tempo, incorporandola nel tessuto di una storia tanto individuale quanto collettiva².

Vediamo ora, almeno a grandi linee, la costellazione di significati a cui rinvia, nel romanzo, la nozione di *tempo*. Il tempo si declina, innanzitutto, come *tempo perduto*, secondo le seguenti accezioni:

a) tempo perduto perché dissipato nell'ozio, buttato via inseguendo piaceri frivoli, votandosi a passioni sterili, in un'inconcludenza per la quale il protagonista rimanda sempre a domani l'inizio di una vita seria e laboriosa;

b) tempo perduto perché dimenticato, rimosso, oppure lasciato scorrere senza trattenerne nulla della sua essenza, del suo vero significato;

c) tempo perduto per il fatto stesso di vivere: la perdita, in quest'ultimo caso, è determinata dal tempo distruttore, che, passando,

¹ P. Ricœur, «À la recherche du temps perdu: le temps traversé», in *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris 1984; trad. it. di C. Grampa in *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987, pp. 215-216 sgg.

² Cfr. SML, pp. 507-509; CSB, pp. 557-559. L'intervista venne pubblicata originariamente su «Le Temps» del 13 novembre 1913, cioè il giorno prima che uscisse, presso l'editore Grasset, *Dalla parte di Swann*.

si e *ci* consuma, condannando ogni cosa e ogni persona alla decadenza e alla morte.

Mentre le prime due accezioni alludono a una perdita soggettiva, della quale è responsabile l'individuo, la terza appare invece l'effetto di una perdita oggettiva, inevitabile, in quanto connessa alla legge di irreversibilità temporale (è impossibile tornare indietro e invertire il corso del tempo unisenso). È evidente che quest'ultima accezione di tempo perduto sembra gettare l'ipoteca più grave sull'altra fondamentale declinazione del concetto di tempo – il *tempo ritrovato* –, che si snoda a sua volta lungo tre direttrici:

a) il tempo perduto-ritrovato, in un apprendistato che si protrae per l'intera opera, e che vede il protagonista – dapprima fanciullo, poi giovane, adulto e infine quasi vecchio – interrogarsi su alcuni segni che il caso sembra avergli messo dinnanzi, e che hanno il potere di restituirgli frammenti del suo passato fino a quel momento sommersi dall'oblio;

b) la dimensione dell'extratemporale, sperimentata unicamente negli attimi in cui, per il verificarsi di una misteriosa coincidenza tra una sensazione passata e una sensazione presente, la temporalità stessa viene annullata, sospesa;

c) il tempo della scrittura, che, per quanto minacciato dal tempo distruttore (e, quindi, dalla morte), ha il potere di redimere tutta l'esperienza trascorsa, fondando l'opera come spazio di salvezza. Solo a questo punto, il tempo perduto può dirsi veramente ritrovato, mentre anche la ricerca precedente si carica retrospettivamente di senso e di valore.

Una parte assai consistente della critica proustiana ha riservato un'estrema attenzione alla problematica del tempo e della memoria, scorgendovi non solo il principio di organizzazione del racconto, ma anche un nodo teorico cruciale, o addirittura il nodo teorico per eccellenza, attorno a cui ruoterebbero tutti gli altri. È vero che, soprattutto negli ultimi decenni, l'approccio all'opera di Proust ha prodotto letture diverse e a volte opposte, alcune delle quali hanno messo in discussione l'effettiva centralità di questa tematica, se non nelle teorizzazioni esplicite, almeno nelle strutture narrative che comporrebbero una più sotterranea «filosofia del romanzo». Ad esempio, Gilles Deleuze ha individuato il centro della *Ricerca*

nell'itinerario del narratore attraverso i segni, cioè nel racconto di un apprendistato volto alla ricerca della verità. Tuttavia, come ammette lo stesso Deleuze, la memoria interviene come un mezzo in questa ricerca, in quanto «la verità è in rapporto essenziale col tempo»³. Per quanto circoscritto o relativizzato, il problema del tempo e della memoria resta pur sempre un aspetto ineludibile della poetica – sia esplicita che implicita – di Proust. Di conseguenza, ci sembra importante capire che relazione intrattenga con un altro problema che riteniamo ugualmente significativo: quello della conoscenza metaforica, di un sapere che pone al centro la metamorfosi sia della realtà che del linguaggio.

Secondo Genette, la metafora rappresenta l'equivalente stilistico dell'esperienza psicologica della memoria involontaria; anzi, la metafora godrebbe di un innegabile vantaggio rispetto alla reminiscenza: quello di eternizzare in un'opera d'arte un'esperienza di per sé fuggitiva⁴. Forse, esiste però una correlazione più profonda, che viene parzialmente colta da Deleuze, quando afferma:

Le reminiscenze sono le metafore della vita; le metafore sono le reminiscenze dell'arte. Le une e le altre hanno infatti qualche cosa in comune: determinano un rapporto tra due oggetti completamente differenti, “per sottrarli alle contingenze del tempo”. Ma solo l'arte compie pienamente ciò che la vita ha appena abbozzato. Le reminiscenze della memoria involontaria sono pur sempre vita: arte a livello della vita, quindi cattive metafore⁵.

A nostro parere, la parentela tra metafora e reminiscenza non si riduce neppure a questo, ma implica per certi versi un'identità di struttura, una comunanza di strategie e di obiettivi che rende simmetrici tanto i loro procedimenti quanto i loro risultati. Infatti, come nella metafora convivono una *pars destruens* e una *pars costruens*, così anche nella reminiscenza il recupero del passato è preceduto dalla decostruzione di un certo modello di temporalità; come la metafora ridecrive il mondo facendo emergere nuove reti di rapporti, così la reminiscenza riconfigura l'esperienza trascorsa istituendo nuovi legami tra passato e presente. Di conseguenza, co-

³ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 16.

⁴ G. Genette, «Proust palinsesto», cit., p. 37.

⁵ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 53.

me la conoscenza metaforica non può non mettere in discussione altre modalità di conoscenza, così un autentico recupero del passato non può non mettere in discussione quelle forme di memoria che ne reificano o ne occultano il senso: la memoria volontaria, in quanto memoria dell'intelligenza, ma anche la memoria *habituelle*, cioè la memoria dell'abitudine. Per comprendere appieno i motivi che conducono Proust a delegittimare queste forme di memoria, occorre comprendere quali siano effettivamente i suoi obiettivi polemici; a quale concezione faccia riferimento, quando individua gli elementi da smantellare o, viceversa, i grimaldelli per sovvertire schemi e categorie temporali. Nel prossimo paragrafo, evidenzieremo perciò i tratti principali di un paradigma che, già presente in Taine, diventa con Ribot un referente essenziale delle ricerche psicologiche condotte in un'ottica sperimentale.

2. *Il meccanismo del riconoscimento*

Nel trattato *De l'intelligence*, pubblicato nel 1870, Taine intende decostruire le nozioni metafisiche della psicologia tradizionale, risalendo agli elementi più semplici di cui si compone la vita mentale. Tali elementi vengono rintracciati nelle sensazioni, che, combinandosi tra loro, si trasformano in elementi più complessi come giudizi, credenze, ricordi, previsioni, idee generali. Per Taine, tutte le rappresentazioni o immagini mentali non sono altro che duplicati o sostituti delle sensazioni: sensazioni indebolite, meno intense e precise, le quali, diversamente dalle sensazioni vere e proprie, riaffiorano spontaneamente, senza che vi sia uno stimolo esterno a determinarle. Nel formulare questo modello, Taine si rifà sia al sensualismo di Condillac che alla psicologia associazionistica di Stuart Mill e di Bain; nello stesso tempo, utilizza in chiave teorica le osservazioni mediche su fenomeni quali il sonno, i sogni, l'ipnosi, il sonnambulismo e le varie patologie riconducibili a stati di allucinazione psico-sensoriale. Ne deriva una prospettiva secondo la quale in ogni immagine è inclusa un'allucinazione allo stato nascente, il cui sviluppo viene normalmente inibito dalla presenza di elementi «antagonisti», in grado di correggere l'illusione e di ristabilire la corrispondenza tra pensiero e realtà.

Anche nel ricordo (composto di «spontanee resurrezioni di sensazioni anteriori»⁶) agisce la dialettica illusione-correzione: inizialmente, le immagini del ricordo ci proiettano fuori dal presente, dandoci l'illusione di percepire oggetti reali; subentra poi una prima correzione, in virtù della quale quella che sembrava una sensazione presente si rivela essere una sensazione passata (ad esempio, capisco di non trovarmi nella casa della mia infanzia, perché tutto quello che scorre realmente davanti ai miei occhi non appartiene ad essa). Peraltro, la correzione viene completata solo in seguito, quando ci rendiamo finalmente conto che l'immagine rievocata è l'eco presente di una sensazione passata e non la sensazione passata stessa. Il ricordo implica quindi una duplicità di fondo, risultando proprio dal conflitto che oppone l'immagine del passato alla percezione del presente; ora, essendo il ricordo una sensazione indebolita, è evidente che tra l'uno e l'altra i confini non saranno mai netti: una percezione poco intensa e precisa potrà essere scambiata per un ricordo, mentre un ricordo estremamente vivido potrà essere scambiato per una percezione. Il ricordo, del resto, viene definito da Taine come un'«allucinazione vera»: in un certo luogo del passato si è prodotta effettivamente una certa sensazione; essa è stata – benché ora non sia più – reale⁷. La componente illusoria appare decisiva, perché in sua assenza non potremmo accedere al mondo del tempo e della durata. A questo punto, si tratta di comprendere secondo quale meccanismo avvenga il processo di riconoscimento con cui localizziamo un'immagine nel passato.

Taine adotta la concezione – elaborata dal filosofo inglese Herbert Spencer – per cui la coscienza si configura come una successione lineare di stati che vengono uno dopo l'altro: ogni stato rappresenta una sorta di segmento, dotato di due *bouts* (estremità), cioè un inizio e una fine che coincidono, rispettivamente, con la fine del segmento precedente e l'inizio di quello seguente. Nel ricordo, l'immagine scivola indietro lungo la linea del tempo, in quanto la sua estremità posteriore sembra precedere l'estremità anteriore della sensazione presente (nel caso di un'previsione, si verifica l'esatto contrario: ecco perché l'immagine scivola allora verso il futuro). Di fatto, l'immagine è contemporanea alla sensazione: se non

⁶ H. Taine, *De l'intelligence*, cit., t. II, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

entrasse a far parte del momento attuale, non verrebbe nemmeno percepita dalla coscienza e quindi riconosciuta come ricordo. Tuttavia, le sensazioni stanno veramente in un rapporto di successione, ed è tale rapporto ad essere riprodotto dalla feconda illusione del ricordo; si spiega così come si formi nella nostra memoria una certa catena di eventi, che potremo poi rievocare nell'ordine stesso in cui si sono susseguiti. Cosa accade, ad esempio, quando incontro una persona per strada e mi ricordo di averla già vista in precedenza? La sensazione presente risveglia un'immagine familiare che colloco in un passato dai contorni indefiniti; anche dopo averle dato un nome, posso ancora non localizzare l'immagine e dunque non completare il processo di riconoscimento. In effetti, ci riuscirò soltanto quando l'avrò messa in rapporto con le «immagini sintetiche» che riassumono interi segmenti temporali (una settimana, un mese, un anno, ecc.); una volta incastonata tra un «prima» e un «poi», l'immagine smetterà di scorrere lungo la linea del tempo e si fermerà in un luogo preciso⁸.

Questo modello spazializzante della memoria viene consolidato da Ribot, che rappresenta il vero iniziatore della psicologia sperimentale francese. Nelle *Maladies de la mémoire*, Ribot paragona esplicitamente la localizzazione nel tempo alla visione nello spazio: come quest'ultima risulta dalla sintesi di svariati elementi, così anche la visione nel tempo non è un atto semplice e istantaneo, ma un complesso meccanismo a più fasi; come la prospettiva spaziale è un'illusione veritiera, così anche la «proiezione nel tempo» costituisce un artificio prospettico in grado di restituirci l'effettiva collocazione degli eventi. Ribot riprende la teoria dei due *bouts* formulata da Taine: ad esempio, quando leggiamo una frase, nel quinto termine resta qualcosa del quarto, perché tra essi vige un rapporto di contiguità; ora, il cammino a ritroso può avvenire anche dal quarto termine al terzo e così via. Poiché ogni stato di coscienza possiede la propria quantità di durata, il numero degli stati di coscienza ripercorsi fornisce la posizione di uno stato qualsiasi in rapporto al presente, la sua distanza nel tempo. Per semplificare tale operazione, noi utilizziamo generalmente dei «punti di riferimento», che altro non sono se non stati di coscienza dei quali conosciamo bene l'esatta ubicazione; simili ai cartelli indicatori posti

⁸ *Ibid.*, pp. 55-57.

lungo le strade, essi ci servono per misurare e confrontare le distanze tra gli eventi, evitandoci di compiere per intero un tragitto che risulterebbe altrimenti troppo lungo e dispersivo⁹.

Inoltre, adottando l'orientamento *psicopatologico*, basato sul presupposto che le leggi della malattia riproducano le stesse leggi della vita normale, ma a un livello d'ingrandimento tale da garantirne una conoscenza più agevole e approfondita, Ribot focalizza le proprie ricerche sui disturbi della memoria (amnesie, paramnesie, ipermnesie) o, comunque, sulle sue manifestazioni più eccentriche (come i casi di "falsa memoria" o di *déjà vu*). Diversamente da Taine, egli stabilisce così una netta linea di demarcazione tra normale e patologico: a suo parere, il carattere illusorio del processo di riconoscimento si deve alla presenza di giudizi soggettivi (gli stessi che ci fanno apparire più lunghi, o più corti, certi lassi di tempo) e non al prodursi di una dinamica allucinatoria, che va circoscritta ai disordini mentali e ai relativi disturbi della memoria.

3. Memoria e discontinuità dell'io

Per Proust, la nostra vita interiore è segnata da un fondamentale discontinuità: l'io dell'infanzia non coincide con l'io dell'adolescenza, così come quest'ultimo non coincide con quello della maturità; l'io che amava una certa persona è profondamente diverso da quello che ne ama un'altra, perché nel frattempo si è verificata in noi una trasformazione talmente profonda, i nostri pensieri, i nostri desideri, i nostri sentimenti sono talmente mutati, da sancire la "morte" dell'io precedente a vantaggio dell'io attuale. I diversi io che si susseguono nel corso dell'esistenza danno origine a una molteplicità di sequenze temporali che non si saldano linearmente l'una all'altra, ma scorrono per lo più su binari paralleli; di conseguenza, i ricordi che ne conserviamo non si trovano tutti in un identico posto, non sono sempre a nostra disposizione, come se fossero allineati sugli scaffali di uno stesso magazzino:

⁹ T. Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, G. Baillièrre et Fils, Paris 1881, pp. 32-43.

È sicuramente l'esistenza del nostro corpo, simile per noi a un vaso in cui fosse racchiusa la nostra spiritualità, a farci supporre che tutti i nostri beni interiori, le nostre gioie passate, tutti i nostri dolori, siano perennemente in nostro possesso. Forse, è altrettanto inesatto credere che se ne vadano o ritornino. In ogni caso, se rimangono dentro di noi, rimangono per la maggior parte del tempo in una regione sconosciuta, dove non ci sono d'alcun giovamento e dove anche i più usuali vengono ricacciati indietro da ricordi di diversa natura, che escludono ogni simultaneità con essi all'interno della coscienza¹⁰.

Ciò significa che i ricordi possono sì riaffiorare, ma solo in modo fortuito e intermittente, quando un'anomalia o una disfunzione della memoria interrompe la fittizia continuità del vissuto. Proust parla, a questo proposito, di «intermittenze del cuore»¹¹, proprio per indicare la discontinuità di un processo conoscitivo che implica l'intrecciarsi di memoria e oblio, alternando lunghi periodi di torpore con bruschi risvegli del nostro passato. Giacomo Debenedetti ha osservato che la tanto discussa unità della *Ricerca* si basa «sull'ininterrotto e ricorrente prodursi delle intermittenze del cuore»¹², un fenomeno cui Proust attribuiva tanta importanza da pensare, in un primo tempo, di adottare *Le intermittenze del cuore* come titolo generale dell'opera. Esse si configurano come rivelazioni inattese, capaci di squarciare la crosta delle nostre certezze e di aprirci a incontri sorprendenti, talora felici e talora dolorosi, inquietanti. Le intermittenze del cuore detengono tale potere in virtù della loro

¹⁰ RTPI, II, p. 917; RTP, III, p. 153.

¹¹ Come riconosce lo stesso Proust, l'espressione *intermittences du cœur* ha un'origine medica, designando all'epoca quel tipo di alterazione del ritmo cardiaco che assoceremmo oggi a una condizione di extrasistole (cfr. M. Piccolino, *A «Lost Time» between Science and Literature: the «Temps perdu» from Hermann von Helmholtz to Marcel Proust*, in «Audiological Medicine», 1, 2003, pp. 261-270, che ricostruisce la rete di mediazioni attraverso cui questo concetto può essere stato recepito da Proust, e i suoi possibili rapporti con l'accezione fisiologica dell'espressione *temps perdu*, utilizzata nel 1851 da Hermann von Helmholtz per indicare l'intervallo tra uno stimolo elettrico e la risposta muscolare). Questi elementi ci fanno comprendere la rilevanza assunta dal versante medico-fisiologico della formazione proustiana, decisivo anche per la messa a punto di una problematica tradizionalmente filosofico-psicologica come quella del tempo e della memoria.

¹² G. Debenedetti, *Rileggere Proust*, Mondadori, Milano 1982, p. 130.

precarietà: dominio della fugacità e dell'alternanza, non possono mai approdare a una dimensione di permanenza, né ambire alla solidità di costruzioni non effimere. Una condizione essenziale per il loro prodursi è il venir meno delle difese del soggetto: esse si insinuano sempre in un punto di rottura delle rappresentazioni convenzionali e schematiche che occultano il senso delle nostre esperienze, quando un anacronismo interferisce con la lineare successione dei giorni, riportandoci improvvisamente in quelli, più o meno lontani, in cui esisteva un io completamente diverso da quello attuale.

Affermando il nesso tra i disturbi della memoria e le intermittenze del cuore, Proust riprende un caposaldo della psicopatologia elaborata da Taine e Ribot. Questo principio viene esplicitamente teorizzato in riferimento a una parziale amnesia di cui è vittima il narratore durante una serata dai principi di Guermantes. Ricevuto per la prima volta in quella casa, cerca invano qualcuno che possa presentarlo al principe, quando viene salutato gentilmente da una signora che lo chiama per nome. In singolare analogia con l'episodio, narrato nella *Psicopatologia della vita quotidiana*, in cui Freud non riesce a ricordare un nome che peraltro conosce benissimo – il nome del pittore che ha affrescato il duomo di Orvieto, e cioè il Signorelli ¹³, il narratore riconosce sì l'amabile signora, ha sì presente qualche conversazione avuta con lei, ma non ne ricorda il nome: a partire da questa lacuna, la sua memoria comincia a intessere un balletto onomastico nel corso del quale (come accade, del resto, a Freud), affiorano vari nomi-tappa senza alcun rapporto con quello reale, finché questo non s'impone di colpo alla coscienza. Ora, osserva Proust, se è increscioso dover sostenere un lavoro così difficile per ritrovare nomi a noi noti, questa fatica non è priva di vantaggi:

[...] solo la malattia ci fa notare e capire e ci permette di scomporre i meccanismi che, altrimenti, non conosceremmo. Un uomo che ogni sera piomba come un masso sul suo letto e non vive più sino al momento di svegliarsi e d'alzarsi, un uomo siffatto penserà mai di fare, se non delle grandi scoperte, perlomeno delle piccole osservazioni sul

¹³ S. Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1904), 2^a ediz. riv. ampl., Karger, Berlin 1907; trad. it. *Psicopatologia della vita quotidiana*, in *Opere di Sigmund Freud*, ediz. diretta da C.L. Musatti, 12 voll., Boringhieri, Torino 1967-1984, t. IV, pp. 15-22.

sonno? A malapena sa di dormire. Un po' d'insonnia non guasta per apprezzare il sonno, per proiettare una qualche luce in quella notte. Una memoria esente da pecche non può stimolare con efficacia allo studio dei fenomeni della memoria¹⁴.

Tuttavia, Proust critica il modello lineare della temporalità e della coscienza che fa consistere il ricordo in una sensazione sbiadita, e la memoria nella capacità di conservare, riprodurre e localizzare tale sensazione in un certo punto del passato. È vero, infatti, che nel processo della reminiscenza agisce un meccanismo associativo, basato, da un lato, sulla rassomiglianza tra una sensazione presente e una sensazione passata, dall'altro, sulla contiguità della sensazione passata con un'intera *tranche de vie*, che resuscita sotto l'effetto della sensazione presente (ad esempio, il sapore della *petite madeleine* che il narratore mangia da adulto è simile a quello della *petite madeleine* che il narratore mangiava da bambino a Combray; ed è tale sapore a far rivivere il mondo di Combray nella sua globalità). Ma, in primo luogo, il meccanismo associativo non spiega tutti gli aspetti della reminiscenza: non spiega perché essa procuri una sensazione di straordinaria felicità, né perché conferisca al passato una bellezza che allora non si era in grado di percepire, consentendo di ritrovare il tempo perduto non solo in tutta la sua ricchezza, ma anche nella sua verità. In secondo luogo, per produrre tali effetti, il meccanismo associativo non deve essere guidato dall'intelligenza statico-oggettivante o schematico-oppositiva: quindi, non deve presupporre, come suggerivano invece sia Taine che Ribot, una rigida collocazione degli eventi in "caselle" ben distinte, rapportabili ad altrettanti segmenti di una linea temporale; non deve fondarsi su un cammino a ritroso che rievochi gli eventi nell'ordine in cui si sono susseguiti, facendo combaciare una certa casella del presente con una certa casella del passato. Per Proust, ad agire in questi termini è la memoria volontaria, la memoria dell'intelligenza, che, limitandosi a giustapporre due serie di fenomeni (percezioni attuali da un lato, ricordi dall'altro), ci fornisce un semplice duplicato delle nostre sensazioni passate, una serie di «istantanee» disposte una dopo l'altra, secondo un ordine costante e prevedibile; oppure, la memoria dell'abitudi-

¹⁴ RTPI, II, p. 790; RTP, III, p. 52.

ne, che, per risparmiare le nostre energie, per consentirci di agire in maniera efficace, appiattisce il passato sul presente, trattenendo solo i ricordi suscettibili di trasformarsi in strumenti utili per l'organizzazione della vita quotidiana. In entrambi i casi, il passato perde la propria carica dirompente, la capacità di sconfinare dai limiti prefissati, di rifluire nel presente proiettandosi contemporaneamente nel futuro; diventa impossibile, cioè, quella soppressione delle barriere temporali che è la prima condizione da attuare per ritrovare veramente il tempo perduto.

Esiste invece una memoria che non si pone l'obiettivo di neutralizzare gli aspetti più originali o inquietanti del nostro passato; che non classifica né localizza una volta per tutte gli eventi, e che proprio per questo non decide come e quando rievocarli. Questa memoria, che si articola a sua volta in una molteplicità di memorie, è costellata di irregolarità e di disfunzioni, avvicinandosi pertanto a fenomeni che la psicologia dell'epoca etichettava ora come anomali, ora come patologici. Ma, per Proust, gli elementi di disturbo che siglano il suo manifestarsi non rappresentano le "stampelle" di cui liberarsi, una volta compresi i normali processi della memoria, quanto piuttosto le uniche strategie per: a) decostruire un modello astratto e lineare di temporalità; b) accedere a un diverso orizzonte temporale, in grado di ridecrivere sia il passato che il presente. Come avremo modo di osservare, queste forme di memoria sono accomunate da operazioni e procedimenti che abbiamo già visto in azione nella conoscenza metaforica.

4. *Al di là dei confini temporali*

A lungo, mi sono coricato di buonora. Qualche volta, appena spenta la candela, gli occhi mi si chiudevano così in fretta che non avevo il tempo di dire a me stesso: «Mi addormento». E, mezz'ora più tardi, il pensiero che era tempo di cercar sonno mi svegliava; [...] ¹⁵.

Sin dalle prime battute del romanzo proustiano, affiora una tematica che riceverà ampi sviluppi nel corso dell'opera: quella del sonno, dei sogni e del risveglio. Non è un caso che l'esordio della

¹⁵ RTPI, I, p. 5; RTP, I, p. 3.

Ricerca introduca il racconto nel buio di una stanza – la camera da letto dell'io narrante –, affidando a un *dormeur éveillé* sospeso tra sonno e veglia il compito di rievocare il tempo perduto. Anzi, considerata la posizione prospettica assunta dal *dormeur éveillé* nei confronti dell'intero edificio romanzesco (sono proprio le reminiscenze di questo «soggetto intermediario» a preannunciare i vari luoghi e le varie tappe entro cui si snoderà la storia narrata), è necessario chiedersi che senso attribuisca Proust alla costellazione del sonno e del risveglio per farle giocare un ruolo così importante.

Proust insiste sulla differenza radicale che sussiste tra il mondo del sonno e quello della veglia. Addormentandoci, entriamo in uno spazio nel quale le percezioni e le nozioni della veglia sono sospese, sono sostituite da altri pensieri, da altri vissuti sensoriali e percettivi; uno spazio nel quale le categorie stesse di cui ci serviamo abitualmente vengono messe fuori gioco:

[...] e io entravo nel sonno, che è un po' come un secondo appartamento nel quale, lasciando il nostro, ci ritirassimo a dormire. Ha le sue suonerie a parte, e qualche volta vi siamo risvegliati bruscamente da una scampanellata, perfettamente intesa dalle nostre orecchie benché nessuno abbia suonato. Ha i suoi domestici, i suoi visitatori particolari, che vengono a prenderci per uscire, tanto che siamo sul punto di alzarci quando, a seguito della nostra quasi immediata trasmigrazione nell'altro appartamento, quello della veglia, ci è giocoforza constatare che la camera è vuota, che non è venuto nessuno. La razza che vi abita, come quella dei primi esseri umani, è androgina. Un uomo, dopo un istante, vi appare sotto l'aspetto di una donna. Le cose hanno una certa tendenza a diventare uomini, gli uomini a diventare amici e nemici¹⁶.

Parallelamente, entriamo anche in un'altra dimensione temporale, in cui la cronologia della veglia viene abolita: un quarto d'ora sembra una giornata; crediamo di aver fatto un sonnellino, mentre abbiamo dormito tutto il giorno. «Allora, sul carro del sonno, si scende in profondità dove il ricordo non ci può più raggiungere e al di qua delle quali la mente è stata costretta a invertire il cammino»¹⁷. Il sovvertimento delle coordinate spazio-temporali si coniu-

¹⁶ RTPI, III, p. 221; RTP, III, p. 370.

¹⁷ RTPI, III, p. 222; RTP, III, p. 370.

ga dunque a una momentanea alterazione dei normali processi della memoria. Talora, cadiamo in quel sonno pesante «dove si svelano per noi il ritorno alla giovinezza, il recupero degli anni passati, dei sentimenti perduti»¹⁸: sognando, possiamo ricordare – per una sorta di ipermnesia – episodi ormai cancellati dalla nostra memoria cosciente, riportando alla luce zone della nostra vita da tempo immerse nell'ombra. Tuttavia, l'ingresso nel regno dell'inconscio ha per contropartita un'eclissi dell'io, dipendente da una forma particolare di amnesia, che intacca la realtà stessa delle cose comuni che ci circondano: durante quel «benefico accesso d'alienazione mentale che è il sonno»¹⁹, ci stacciamo dalla nostra vita, dimentichiamo chi siamo e cosa facciamo; l'oblio non investe solo problemi e occupazioni quotidiane, ma anche la coscienza della nostra identità. Ecco perché, al risveglio, abbiamo difficoltà sia a sintonizzarci con la situazione presente, sia a riannodare i fili della nostra esistenza:

Da quei sonni profondi ci si sveglia, allora, dentro un'aurora, non sapendo chi si è, non essendo nessuno, nuovi, pronti a tutto, giacché il cervello si trova ad essere vuoto di quel passato che, prima, era la vita. Ed è, forse, ancora più bello quando l'atterraggio del risveglio avviene brutalmente e i nostri pensieri del sonno, nascosti da una cappa d'oblio, non fanno in tempo a tornare progressivamente prima che il sonno svanisca. Allora, dal nero uragano che è come se noi avessimo attraversato (ma non diciamo nemmeno *noi*) usciamo riversi, senza pensieri: un "noi" senza contenuto²⁰.

Al momento d'intervallo tra sonno e veglia – l'attimo del risveglio: brevissimo, eppure gravido di conseguenze – Proust dedica un'analisi accurata nelle pagine iniziali di *Dalla parte di Swann*, che rappresentano anche il prologo narrativo al romanzo nel suo complesso. La voce del narratore si leva da principio nell'oscurità nera e fluttuante di una stanza anonima e di un'epoca imprecisata: colui che parla è un *dormeur éveillé* senza volto e senza nome, di cui non possiamo indovinare né l'età né l'ubicazione²¹. Peraltro,

¹⁸ RTPI, I, p. 993; RTP, II, p. 176.

¹⁹ RTPI, II, p. 103; RTP, II, p. 387.

²⁰ RTPI, III, p. 222; RTP, III, p. 371.

²¹ Su queste caratteristiche del risveglio, cfr. G. Poulet, *L'espace proustien*,

quest'assenza di riferimenti spazio-temporali viene apertamente condivisa dall'io narrante, che, seguendo il turbinare sconnesso e ininterrotto dei suoi pensieri, non è in grado di tracciare un confine netto tra i diversi luoghi e i diversi tempi della sua esistenza. Ne deriva uno stato di radicale incertezza, che in apparenza sembra semplicemente prolungare l'azione destrutturante del sonno; tuttavia, se scrutiamo con maggiore attenzione il testo proustiano, ci rendiamo conto che il risveglio accentua la sensazione di spaesamento, di estraneazione dal proprio sé:

Un uomo che dorme tiene in cerchio intorno a sé il filo delle ore, l'ordine degli anni e dei mondi. Svegliandosi li consulta d'istinto e vi legge in un attimo il punto che occupa sulla terra, il tempo che è trascorso fino al suo risveglio; ma i loro ranghi possono spezzarsi, confondersi. Mettiamo che il sonno l'abbia colto verso il mattino, dopo un'insonnia, mentre stava leggendo, in una positura troppo diversa da quella in cui dorme abitualmente. Basterà il suo braccio sollevato per fermare e far indietreggiare il sole, e nel primo istante del risveglio egli non saprà più che ora sia, sarà convinto di essersi appena coricato. [...] Ma era sufficiente che, nel mio stesso letto, il mio sonno fosse profondo e tale da distendere completamente il mio spirito, ed ecco che questo abbandonava la mappa del luogo dove mi ero addormentato e, svegliandomi nel pieno della notte, io non sapevo più dove mi trovassi e, in un primissimo momento, nemmeno chi fossi; avevo nella sua semplicità primaria soltanto il sentimento dell'esistenza così come può fremere nella profondità di un animale²².

Mentre il sonno possiede un proprio spazio («il secondo appartamento» in cui traslochiamo dormendo) e un proprio tempo, l'attimo del risveglio si pone in una zona liminare (una sorta di “non-luogo”), rappresentando un semplice momento di passaggio (una sorta di “non-tempo”) tra il sonno e la veglia. In questa condizione di assenza, il soggetto è esposto a un duplice *choc*: quello connesso all'abbandono del regno notturno, da una parte; quello connesso al rientro nel regno diurno, dall'altra. Ma, in bilico tra i due regni, egli non riesce a parare gli urti che gli provengono da entrambi: se dietro a lui c'è il tempo rarefatto del sogno, e lo spazio lasciato de-

Gallimard, Paris 1963; trad. it. di G. Posani, *Lo spazio di Proust*, Guida, Napoli 1972.

²² RTPI, I, pp. 7-8; RTP, I, p. 5.

serto dallo svanire delle fantasie oniriche, davanti a lui si apre soltanto uno spazio-tempo instabile, in cui tutto (oggetti, paesi, anni) gira vorticosamente nel buio. Come le pareti invisibili mutano di forma a seconda della stanza immaginata, così i segmenti temporali della sua esistenza non si arrestano, non prendono posto su un'unica linea. Mentre egli cerca, invano, di comprendere in quale punto della durata lo abbia gettato il risveglio, gli anni e le esperienze passate si mescolano tra di loro, si confondono:

Queste evocazioni turbinanti e confuse non duravano mai che qualche secondo; spesso, la mia breve incertezza circa il luogo in cui mi trovavo non staccava l'una dall'altra le diverse supposizioni di cui essa era fatta meglio di quanto, vedendo correre un cavallo, non riusciamo ad isolare le posizioni successive mostrateci dal cinetoscopio²³.

Se l'affermarsi di una nuova prospettiva temporale esige, secondo Proust, un duplice processo (una *pars destruens*, che dissolva i compartimenti stagni entro cui irrigidiamo il fluire del tempo e il dinamismo della memoria; una *pars costruens*, che faccia balenare inedite possibilità di relazione e di senso), l'intermittenza del cuore corrispondente all'attimo del risveglio contiene in sé entrambe le polarità, caratterizzandosi sia come "grado zero" della memoria, sia come sua istanza – seppur embrionale – di rinnovamento, di ricostruzione²⁴. In quei momenti, la *pars destruens* perviene alle sue

²³ RTPI, I, p. 10; RTP, I, p. 7.

²⁴ Walter Benjamin ha sottolineato con grande acutezza la rilevanza gnoseologica che assume, nell'opera proustiana, lo straniamento legato al risveglio: «Il risveglio è forse la sintesi della tesi della coscienza onirica e dell'antitesi della coscienza desta? Il momento del risveglio sarebbe allora identico all'"ora (*Jetzt*) della conoscibilità" in cui le cose indossano la loro vera – surrealistica – faccia. Similmente in Proust è importante come tutta la vita sia in gioco nel punto di rottura – dialettico in grado supremo – della vita, il risveglio. Proust comincia con l'esposizione dello spazio di chi si desta» (W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1982; trad. it. a cura di G. Agamben, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 1986, pp. 600-601. Sull'importanza di questa tematica tanto in Proust quanto in Benjamin, e sul suo ruolo nella definizione di un modello di soggettività filosofica alternativo a quello tradizionale, cfr. F. Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano 1984, e F. Sossi, *Filosofia di Proust. Saggi sulla scrittura e la morte*, Unicopli, Milano 1988.

estreme conseguenze: lo sconvolgimento delle coordinate temporali, unito all'oblio di sé, delle nozioni accumulate, delle abitudini acquisite, fanno subentrare nel soggetto una «vita più inanimata di quella della medusa»²⁵. Ma è proprio allora che può profilarsi la *pars costruens* di una memoria non dominata dall'intelligenza o dall'abitudine, ma legata alle tracce impercettibili che lo scorrere del tempo ha depositato nelle fibre del nostro corpo:

La sua memoria, la memoria delle sue costole, dei suoi ginocchi, delle sue spalle, gli presentava una dopo l'altra parecchie delle camere in cui aveva dormito, mentre tutt'intorno le pareti invisibili, mutando posizione secondo la forma della stanza immaginata, turbinavano nelle tenebre. E prima ancora che il mio pensiero, esitante sulla soglia dei tempi e delle forme, identificasse la casa mettendo una accanto all'altra le circostanze, lui – il mio corpo – ricordava per ciascuna di esse il tipo di letto, la collocazione delle porte, l'esposizione delle finestre, l'esistenza di un corridoio, e in più le cose che avevo pensate addormentandomi e ritrovate al risveglio²⁶.

Modellata sulle sensazioni e sui messaggi del corpo, che appaiono essere gli unici fili conduttori della sua ricerca, la memoria del risveglio si definisce dunque come memoria *organica*: sorta di memoria allo stato puro, non ancora manomessa dalla volontà di pianificare razionalmente l'esistenza, essa può sussistere inalterata anche nei momenti di paralisi della memoria cosciente. Dove l'intelligenza è costretta a fermarsi, in quel punto in cui crollano tutti gli appigli logici ai quali siamo soliti aggrapparci, la memoria organica fornisce una presa; custode fedele di un passato che la mente non avrebbe mai dovuto dimenticare, essa smentisce così, con la fecondità dei suoi inattesi ritrovamenti, l'efficacia di un recupero astratto del tempo basato su un uso intellettualistico o stereotipato della memoria.

Ma vediamo qual è il nuovo concetto di temporalità che la memoria organica contribuisce a scoprire e a elaborare. Come primo elemento, possiamo notare che la ricerca compiuta dal *dormeur éveillé* a tentoni, nel buio, dilata enormemente l'oriz-

²⁵ RTPI, III, p. 515; RTP, III, p. 630.

²⁶ RTPI, I, p. 9; RTP, I, p. 6.

zonte temporale della veglia. Infatti, sebbene l'obiettivo iniziale sia di dare un nome alla casa in cui si trova, questo proposito passa velocemente in secondo piano, per lasciare spazio all'opera del ricordo: l'urgenza di riannodare i fili spezzati del presente si dissolve, e il *dormeur éveillé* può concentrare la propria attenzione sui segnali emessi dal corpo, pronti ad articolarsi in una memoria "disinteressata", in quanto libera da obblighi e finalità pratiche. Una memoria che, sottraendolo alla dimensione circoscritta del luogo e dell'ora attuali, fa sorgere – generate dalle varie posizioni delle membra – tutte le stanze di un tempo, insieme alle esperienze che vi sono connesse. Ma l'espansione, così ottenuta, della sfera ordinaria del vissuto non consente di arginare il senso di spaesamento dettato dal risveglio: le immagini delle stanze abitate in passato – e, con esse, le epoche della sua vita – si alternano l'una all'altra, «turbinanti e confuse». Se il momento di passaggio dal sonno alla veglia produceva una lacerazione nel tessuto omogeneo di una temporalità schematica e uniforme, la memoria organica si pone a sua volta sotto il segno dell'instabilità, sia deformando le cronologie precostituite, sia mantenendo attiva quella frammentazione che impediva al soggetto di quantificare il tempo e di collocarvisi. La nuova temporalità che ne scaturisce si definirà, dunque, per il suo procedere anomalo e incontrollato, per il suo carattere discontinuo e intermittente: plurivoca e multilineare, perché mossa da una forza centrifuga che tende a moltiplicarne i punti focali, essa segue il ritmo incalzante e imprevedibile dato dall'intreccio di passato e presente, memoria e oblio. La categoria della necessità cede il posto a quella della possibilità: l'esigenza di circoscrivere il tempo in un orizzonte delimitato viene soppiantata dalla forza tensionale di un processo che fa della propria irregolarità un criterio-guida e un motivo di arricchimento, di continua espansione.

Ora, se cerchiamo di individuare ciò che unisce questi elementi facendoli portatori di una strategia veritativa comune, ci accorgiamo che essi convergono tutti in un medesimo progetto: nell'elaborazione di una prospettiva temporale strutturata relazionalmente, cioè metaforicamente. Metaforico è il modo in cui le immagini delle stanze abitate in passato affiorano alla memoria: anziché ripensarvi astrattamente, il *dormeur éveillé* rivede quelle antiche di more dando credito agli "errori" della memoria organica, che, pur

non offrendone un'immagine precisa, lo inducono a ritenere possibile la loro effettiva presenza. Al pari delle illusioni ottiche di cui consta la nostra prima visione, anche le illusioni del corpo si caratterizzano per la loro apertura, la loro ambiguità, la loro instabilità; facendoci scambiare una stanza per un'altra, innescano un processo di metamorfosi che rimodella dall'interno la stessa percezione del presente:

Il mio fianco anchilosato, cercando di indovinare il proprio orientamento, immaginava per esempio d'essere disteso verso il muro in un grande letto a baldacchino, e subito mi dicevo: «Guarda, ho finito per addormentarmi anche se la mamma non è venuta a dirmi buonanotte», ero in campagna a casa del nonno, morto parecchi anni fa; e il mio corpo, il fianco sul quale ero appoggiato [...] mi ricordavano la fiamma della *veilleuse* di vetro di Boemia, a forma d'urna, sospesa al soffitto con delle catenelle, e il camino in marmo di Siena della mia camera da letto di Combray, nella casa dei nonni, durante giorni lontani che in quel momento mi figuravo attuali senza rappresentarmeli esattamente [...]. Poi rinasceva il ricordo d'un nuovo stato; il muro correva in un'altra direzione; ero nella mia stanza a casa di Madame de Saint-Loup, in campagna [...]²⁷.

Ne derivano due conseguenze: la realtà data cede il posto a una realtà immaginata, dove ogni cosa o persona smarrisce i contorni abituali per rapportarsi tensionalmente all'altro da sé; l'ordine cronologico subisce un'analogia interpolazione, che conferisce a un evento passato la tangibile concretezza dell'ora presente, e a un evento recente la lontananza quasi inaccessibile del passato remoto. Metaforico, dunque, è il principio che anima queste visioni – la metamorfosi –, così come il prodotto delle sue continue trasformazioni: le nuove reti di rapporti tra i vari segmenti temporali, che mescolano, come in un terreno, le lave di età diverse.

Non è quindi un caso che Proust ponga l'esordio del suo racconto sotto la costellazione del risveglio. Le istantanee rievocazioni di cui il *dormeur éveillé* è protagonista imprimono una straordinaria rapidità alla sua memoria, che, ormai scossa, non può più arginare il proprio corso:

²⁷ RTPI, I, p. 9; RTP, I, pp. 6-7.

[...] ormai la mia memoria s'era messa in moto; generalmente non cercavo di riaddormentarmi subito, e passavo la maggior parte della notte a ricordare la nostra vita d'un tempo a Combray, in casa della prozia, oppure a Balbec, a Parigi, a Doncières, a Venezia, in altri luoghi ancora, a ricordare i posti, le persone che vi avevo conosciute, quel che di loro avevo visto, quello che me ne avevano raccontato²⁸.

Prefigurando una rivisitazione metaforica della temporalità e della memoria, l'attimo del risveglio suggerisce sin dall'inizio una chiave di lettura dell'opera che verrà chiarendosi gradualmente nei volumi successivi, sino alla «rivelazione finale» del *Tempo ritrovato*. Resta pur vero che la memoria organica (al pari della memoria inconscia riattivata dal sonno e dai sogni) non costituisce la vera modalità per ritrovare il tempo perduto: a questo scopo, sono necessarie le epifanie della memoria involontaria, che, dotate di uno statuto esplicitamente metaforico, consentono di ridescrivere nella sua interezza l'esperienza trascorsa. Ma, tra la memoria organica e la memoria involontaria s'interpone un'altra modalità di rivivere e di comprendere il passato: la memoria affettiva.

5. *Il passato che ritorna nel presente*

Nulla lascia presagire, nelle pagine iniziali del capitolo di *Sodoma e Gomorra* intitolato «Le intermittenze del cuore», lo sconvolgimento interiore – messaggero di inattese rivelazioni – di cui sarà protagonista, di lì a poco, il narratore. Questi è tornato per la seconda volta a Balbec, la cittadina di mare dove ha trascorso, anni addietro, una lunga vacanza. Allora, lo accompagnava la nonna, alla quale era legato da un rapporto molto affettuoso e intenso; stavolta, invece, è partito da solo: la nonna, nel frattempo, si è ammala gravemente, ed è morta. Ma, inizialmente, il narratore non sembra registrare questa differenza, soffermandosi invece sulla diversa accoglienza riservatagli dal direttore dell'albergo in cui alloggia (calorosa, in quando diretta a un vecchio cliente), e sui nuovi motivi che lo hanno spinto a partire per Balbec: non più, come un tempo, il desiderio di un paese perduto nelle nebbie e battuto

²⁸ RTPI, I, p. 12; RTP, I, p. 9.

dalle tempeste, ma l'attrazione esercitata dalla vita balneare e la possibilità di allacciare nuove conoscenze femminili, ora che dispone in questo luogo di relazioni e di appoggi. Inoltre, mentre la prima volta l'estraneità dell'ambiente lo aveva gettato in uno stato di febbrile inquietudine, costringendolo a mantenere tutti i sensi in allerta, adesso può sperimentare il piacere riposante di un albergo in cui si trova come a casa propria, in cui l'abitudine ha già steso sulle cose «l'anima che ci è familiare al posto della loro che ci spaventava»²⁹.

Quest'ultimo punto è decisivo per comprendere i meccanismi difensivi che si celano dietro l'atteggiamento arido e superficiale del narratore. L'abitudine, secondo Proust, rappresenta il principale strumento di cui disponiamo per adattarci al mondo esterno e agire su di esso in maniera efficace: ad esempio, è l'abitudine a facilitare l'esecuzione di certi movimenti, trasformandoli in automatismi che non richiedono più concentrazione né sforzo; è essa ad annullare l'effetto destabilizzante di tutto ciò che è nuovo, impreveduto, trasformando gli oggetti in semplici annessi del nostro corpo, nei confronti dei quali non dobbiamo più esercitare alcuna attenzione. D'altra parte, mentre s'incarica di «renderci cari i compagni che di primo acchito non ci erano piaciuti, di dare un'altra forma ai loro volti, di rendere accattivante il suono di una voce, di modificare l'inclinazione dei cuori»³⁰, l'abitudine anestetizza la sensibilità della coscienza, smorza l'intensità delle percezioni, dei sentimenti: così vengono attutiti i rumori più assordanti, neutralizzate le più acute sofferenze, dimenticati i più grandi amori. In base ad un meccanismo analogo, la memoria dell'abitudine – la *mémoire habituelle* – metabolizza sensazioni ed esperienze della vita passata, trasformandole in elementi utili per l'organizzazione della vita presente. Ma, rese omogenee ai pensieri e ai desideri dell'io attuale, asservite ai criteri di funzionalità dell'oggi, le sensazioni e le esperienze di ieri si affievoliscono progressivamente, fino a perdere la loro qualità originaria e specifica: «Alla luce piena della memoria abituale, le immagini del passato vanno a poco a poco sbiadendo, dileguano, non ne resta più nulla, non le ritroveremo più».

²⁹ RTPI, II, p. 925; RTP, III p. 161.

³⁰ RTP, I, p. 812; RTP, II, p. 31.

Anche la *mémoire habituelle* s'inserisce dunque tra le forme auto-conservative della personalità: per evitare lo stupore, la vertigine, lo *choc*, dati dall'irrompere del passato nel presente, essa confeziona "pseudoricordi" formati da immagini convenzionali e indifferenti, incapaci di minare la tranquilla *routine*, le rassicuranti certezze di cui si circonda l'io attuale.

Ecco perché la parte migliore della nostra memoria è fuori di noi, in un soffio piovoso, nell'odore di chiuso d'una stanza o nell'odore d'una prima fiammata, ovunque ritroviamo quanto di noi stessi la nostra intelligenza, incapace di servirsene, aveva disprezzato, l'estrema riserva del passato, la migliore, quella che, quando tutte le nostre lacrime sembrano disseccate, sa farci piangere ancora. Fuori di noi? Per essere più precisi, dentro di noi, ma sottratta ai nostri stessi sguardi, immersa in un oblio più o meno prolungato³¹.

La tranquillità ostentata dal narratore quando mette piede, per la seconda volta, a Balbec, si deve dunque a un duplice processo difensivo: agli effetti analgesici dell'abitudine, che sopprime l'originalità e persino la consapevolezza delle percezioni, si sovrappone l'opera di occultamento compiuta dalla *mémoire habituelle*, la sua sistematica rimozione dei sentimenti più inquietanti, delle emozioni più profonde. Egli non avverte la mancanza della nonna perché non sa ancora di averla persa; si è limitato a registrare un fatto (cioè l'evento della sua morte), senza recepirne le conseguenze sul piano emotivo. Ma, come nota Debenedetti, una caratteristica delle intermittenze del cuore è di cogliere l'individuo «in quella specie di passività, di lasciarsi vivere, a cui l'avevano persuaso la tranquillità di un dare e avere senza sbilanci verso il mondo, verso i propri giorni, verso gli uomini, verso la natura»³². La sera del suo arrivo, soffrendo di una crisi di affaticamento cardiaco, il narratore si china lentamente per slacciarsi le scarpe. Tuttavia, ha appena toccato il primo bottone di uno stivaletto, quando subisce un autentico *choc*. Una «presenza ignota, divina» gli colma il petto scuotendolo di singhiozzi; è la nonna ad essergli nuovamente vicina, lei che, in quello stesso luogo, in un momento di sconforto e di solitudine identici, era accorsa con premura in suo aiuto:

³¹ RTPI, I, p. 778; RTP, II, p. 4.

³² G. Debenedetti, *Rileggere Proust*, cit., p. 54.

Avevo visto nella mia memoria, chino sulla mia stanchezza, il volto tenero, preoccupato e deluso della nonna, così come era stato quella prima sera, appena arrivati; il volto della nonna: non di quella che m'ero stupito e rimproverato di rimpiangere così poco, e che di lei non aveva che il nome; ma della nonna vera, di cui [...] ritrovavo, in un ricordo involontario e completo, la viva realtà. [...] e così, soltanto in quell'istante – più d'un anno dopo il suo funerale, a causa dell'anacronismo che tanto spesso impedisce al calendario dei fatti di coincidere con quello dei sentimenti –, in quel desiderio folle di precipitarmi tra le sue braccia, avevo scoperto ch'era morta³³.

Dopo la morte della nonna, il narratore aveva spesso pensato a lei; ma, rinchiuso nella roccaforte delle proprie difese, proteso a realizzare i propri obiettivi mondani ed amorosi, si era sempre ritratto da un ricordo che gliela restituisse veramente, che aggiungesse all'astratta rappresentazione di un sentimento la sua concreta tonalità affettiva, la sua viva realtà. Proust sembra riprendere la distinzione – stabilita da Ribot – tra una memoria *intellettuale* (mediante la quale ricordiamo le semplici circostanze entro cui si è prodotto un dato evento) e una memoria *affettiva* (mediante la quale riviviamo uno stato emotivo già sperimentato in precedenza, con tutti i sentimenti che lo caratterizzavano)³⁴. Tuttavia, Proust inserisce tale distinzione in una prospettiva più ampia, arricchendola di elementi estranei alla concezione di Ribot, se non addirittura in contrasto con essa. A suo parere, per comprendere appieno il ruolo della memoria affettiva, dobbiamo partire dalla seguente constatazione: tra il calendario dei fatti e quello dei sentimenti esiste quasi sempre uno scarto. Il tempo cronologico, in cui gli eventi si susseguono ordinatamente su un'unica linea, non coincide con il tempo interiore, in cui gli eventi si dispongono in serie distinte e parallele, ciascuna delle quali corrisponde a un io diverso, incompatibile con l'io che l'ha seguito o preceduto. Ne derivano gli anacronismi di cui è punteggiata la nostra esistenza, e che rendono così difficile il sintonizzarsi dei nostri vissuti emotivi ai decorsi standardizzati del calendario ufficiale. Quindi, la peculiarità della memoria affet-

³³ RTPI, II, p. 916; RTP, III, p. 153.

³⁴ Cfr. T. Ribot, *Recherches sur la mémoire affective*, in «Revue philosophique de la France», 38, 1894, pp. 377-401, e *La psychologie des sentiments*, Alcan, Paris 1896.

tiva non è tanto di restituirci l'integrità di un sentimento al posto di una sua schematica riproduzione, quanto di colmare uno scarto, di riempire un vuoto. Cosa succede, infatti, quando la casuale ripetizione di un gesto già compiuto in compagnia della nonna – slacciarsi gli stivaletti – fa risorgere nella memoria del narratore un identico momento del suo passato? In quel momento, riprende corpo non solo il ricordo vero della nonna, ma anche l'io che era unito a lei da un rapporto di appassionata tenerezza: «L'io che io ero allora, e che da tanto era scomparso, m'era di nuovo così vicino che mi sembrava ancora di sentire le parole pronunciate subito prima e che, tuttavia, non erano più che un sogno, così come un uomo non ancora ben desto crede di percepire proprio accanto a sé i rumori del suo sogno che svanisce»³⁵.

Ecco perché le resurrezioni della memoria affettiva non possono avvenire senza che si verifichi preliminarmente uno *choc*, uno sconvolgimento dell'intera persona. Loro inevitabile premessa è il venir meno del processo di reificazione con cui la *mémoire habituelle* adomestica e appiattisce il passato, rendendolo opaco e inoffensivo; la messa in discussione di un modello di temporalità unidimensionale, entro cui il calendario dei fatti coinciderebbe immediatamente con quello dei sentimenti. Su questa *pars destruens* si innesta la *pars costruens* della memoria affettiva, che, per sincronizzare i due calendari, deve compiere una complessa serie di operazioni. In primo luogo, deve resuscitare l'io di un tempo (nel caso specifico, l'io che amava la nonna); in secondo luogo, deve far sì che questo io prenda atto di un evento (la morte della nonna), sperimentando la sofferenza che ciò gli procura; in terzo luogo, deve far rifluire la sofferenza fino all'io presente, che solo a questo punto potrà incorporare in sé il sentimento, il vissuto emozionale indotto da quell'evento (scoprendo che la nonna non tornerà più). In tal senso, la conoscenza dei sentimenti è sempre retrospettiva: solo interrompendo la continuità, la regolarità del calendario ufficiale, solo sovvertendo le sue arbitrarie suddivisioni, è possibile ritrovare la cornice temporale in cui i sentimenti – a nostra insaputa – sono custoditi.

Si chiarisce così il motivo per cui anche la memoria affettiva rivela una struttura metaforica, immettendoci in una temporalità che

³⁵ RTPI, II, pp. 917-918; RTP, III, p. 154.

appare, a sua volta, strutturata metaforicamente. Ripetendo lo stesso gesto compiuto in passato, il narratore rivive un momento di solitudine e di sconforto identici: a questo livello, si verifica un corto circuito metaforico, che, sopprimendo le barriere temporali, riconnette il presente non all'attimo che l'ha preceduto, ma a un passato ormai lontano. Al posto dell'io attuale, entra in gioco l'io di allora, che, installandosi nella coscienza del narratore, la trasforma radicalmente, facendogli provare sentimenti da tempo dimenticati: «Non ero più che quell'essere tutto teso a rifugiarsi fra le braccia di sua nonna, a cancellare con i baci le tracce della sua pena»³⁶. Tuttavia, vi è un legame che la memoria affettiva non può istituire: a differenza della memoria involontaria, essa non riesce a far coesistere l'io passato con l'io presente. Per passare dallo stato virtuale allo stato attuale, il ricordo della nonna deve espellere tutto quanto è incompatibile con esso, dunque proprio l'individuo arido e indifferente che è il narratore adesso: solo l'io di allora può infatti vivere realmente, e per la prima volta, il dolore per la sua perdita. E solo così il corto circuito metaforico può riattivarsi, attribuendo all'io attuale una qualità che prima non possedeva: quella di “ri-conoscere” i sentimenti, proiettandoli in una durata temporale che abbraccia – e contemporaneamente modifica – tanto il passato quanto il presente. Il principio in grado di stabilire questo legame, di attuare questa metamorfosi, è il dolore; è esso a scavare nell'anima del narratore «un grafico soprannaturale, disumano, come un solco duplice e misterioso», capace di sincronizzare, di far interagire i due calendari nello spazio metaforico in cui il ricordo diventa sensazione viva e presente:

Sentivo di ricordarla veramente solo attraverso il dolore, e avrei voluto che i chiodi che ribadivano al mio cuore la sua memoria vi penetrassero ancora più profondamente. Non cercavo di mitigare la sofferenza, di abbellirla [...]. Non lo feci mai, perché tenevo non soltanto a soffrire, ma a rispettare l'originalità della mia sofferenza così come l'avevo subita all'improvviso, senza volerlo, e volevo continuare a subirla, obbedendo alle sue leggi, ogni volta che fosse tornata quella strana contraddizione della sopravvivenza e del nulla intrecciati dentro di me³⁷.

³⁶ RTPI, II, p. 918; RTP, III, p. 154.

³⁷ RTPI, II, p. 920; RTP, III, p. 156. Secondo Stefano Agosti, il *double sillon*

Le rivelazioni della memoria affettiva modificano in profondità l'atteggiamento del narratore: la sua stanza, l'albergo, le persone che vi lavorano o vi abitano, la spiaggia, il mare, le strade di Balbec non sono più i tasselli di una *routine* prevedibile e rassicurante, ma altrettante occasioni in cui il ricordo della nonna rinasce, acuendo la percezione della sua assenza. Inoltre, il narratore riesce finalmente a scorgere elementi che prima si rifiutava di vedere: il dolore inconsolabile della madre; la sua trasformazione sia fisica che spirituale dopo il lutto che l'ha colpita, e che ha fatto emergere – come da una crisalide – un essere somigliante in tutto e per tutto alla nonna. Oppure, riesce a comprendere il vero significato di certi eventi che si erano verificati durante il primo soggiorno a Balbec: ad esempio, capisce quanto la nonna fosse già malata, e come la sua volontà di farsi fotografare non fosse dettata da puerile civetteria, ma dalla consapevolezza che non le restava molto tempo da vivere, e che il nipote non possedeva nemmeno un suo ritratto. Tuttavia, le rivelazioni della memoria affettiva sono circoscritte a un determinato ambito dell'esperienza, illuminano una zona particolare del passato; solo la memoria involontaria ha il potere di farci comprendere cosa abbia rappresentato non un singolo episodio o aspetto della nostra esistenza, ma la nostra vita stessa.

6. *La relazione metaforica tra passato e presente*

C'è un modo sbagliato per eccellenza di mettersi alla ricerca del tempo perduto: utilizzando la memoria volontaria. Oltre ai difetti su cui ci siamo già soffermati (la tendenza a raggelare il passato in una serie di istantanee, l'incapacità di riafferrare le vere impressio-

(cioè il «solco duplice» di cui parla Proust nel passo sopra citato) «dice dunque quella che è la funzione centrale della scrittura, e addirittura il suo ruolo fondamentale, ontologico: di coniugare insieme la morte e la vita o, meglio, di trattenere in vita la morte, di conferire vita alla morte tramite quel simulacro di sopravvivenza (e quindi di morte) che è il linguaggio, ripristinato nella sua funzione originaria grazie all'*acte de création*. [...] E tuttavia: *linguaggio e scrittura come trasposizione, metafora*, giacché anche il linguaggio, ove non recuperi il suo originario valore simbolico, è morte (nomenclatura, conversazione, comunicazione, ecc.)» (S. Agosti, *Realtà e metafora*, cit., pp. 69-70. La sottolineatura è dell'autore).

ni di un tempo, ecc.), essa mostra un limite di fondo: viziata dalla sua stessa presunzione di *volere*, fallisce proprio in quanto “fedele” riproduzione della vita, della vita che noi crediamo – o, meglio, vorremmo convincerci – di aver vissuto. Agli antipodi della memoria volontaria sta la memoria involontaria; quest’ultima può resuscitare il passato perché non sapendo, non avendo scelto dove e come condurre la sua ricerca, non ne ha predisposto arbitrariamente l’esito, non ha eretto compartimenti stagni in cui inquadrare i vari frammenti dell’esistenza: «Ma proprio il modo fortuito, inevitabile, in cui la sensazione era stata incontrata, garantiva la verità del passato che questa resuscitava, delle immagini che scatenava, perché sentiamo il suo sforzo per risalire verso la luce, sentiamo la gioia della realtà ritrovata»³⁸. Nell’ultima parte del *Tempo ritrovato*, i fenomeni di memoria involontaria si moltiplicano: il contatto con il lastricato sconnesso del cortile di palazzo Guermantes innesca la resurrezione di Venezia; il rumore prodotto dall’urto di un cucchiaino contro un piatto e la sensazione d’inamidata rigidità di un tovagliolo producono, rispettivamente, la reminiscenza di un pomeriggio trascorso in treno e quella di Balbec; la vista di un volume di George Sand fa rivivere al narratore una notte cruciale della sua infanzia³⁹. Questi fenomeni non differiscono nella loro sostanza da quello descritto nel primo volume della *Ricerca*: la rievocazione di Combray a partire dal sapore della *petite madeleine*. Peraltro, vengono adesso esplicitati per la prima volta alcuni tratti della memoria involontaria che erano rimasti in ombra; il narratore è ben deciso a capire perché simili episodi gli procurino una felicità che nessuna inquietudine può turbare, così intensa da rendergli indifferente la stessa prospettiva della propria morte.

Innanzitutto, la memoria involontaria implica – almeno in parte – un processo a cui la psichiatria dinamica dell’epoca aveva ricondotto un gruppo di disturbi nevrotici: la perdita della «funzione del reale», intesa come capacità di sintonizzarsi con la situazione presente, di concentrarsi sull’azione che si sta compiendo⁴⁰. Proust in-

³⁸ RTPI, IV, p. 558; RTP, IV, pp. 457-458.

³⁹ RTPI, IV, pp. 542-546, 562-568; RTP, IV, pp. 445-447, 461-466.

⁴⁰ Cfr. Pierre Janet, *Les Obsessions et la Psychasthénie*, Alcan, Paris 1903, 2 voll., secondo cui alla radice della psicastenia vi sarebbe un abbassamento della tensione psicologica, e una conseguente perdita del sentimento della real-

siste molto su questo elemento: le resurrezioni della memoria involontaria sono precedute da un così drastico sovvertimento dei parametri temporali consueti, dei normali rapporti tra passato e presente, che – per alcuni momenti – il narratore non sa distinguere la percezione dal ricordo. Anzi, come evidenza in particolare la resurrezione di Balbec, l'immagine rievocata è talmente intensa da prendere il posto della percezione attuale:

[...] una nuova visione d'azzurro mi passò davanti agli occhi; ma, puro e salino, si gonfiò in mammelle cilestrine; l'impressione fu così forte che il momento che rivivevo mi parve fosse il momento attuale; [...] credevo che il domestico avesse spalancato la finestra sulla spiaggia e che tutto m'invitasse a scendere per una passeggiata lungo la diga con l'alta marea; il tovagliolo che avevo preso per forbirmi la bocca aveva esattamente lo stesso genere di inamidatura dell'asciugamano con cui, il primo giorno del mio arrivo a Balbec, avevo fatto tanta fatica ad asciugarmi davanti alla finestra, e adesso, davanti alla biblioteca di palazzo Guermantes, dispiegava nei suoi lembi e nelle sue pieghe il piomaggio d'un oceano verde e azzurro come la coda d'un pavone⁴¹.

In misura ancora maggiore delle altre intermittenze del cuore, la memoria involontaria si basa su una serie di processi che la psicologia dell'epoca classificava come patologici: alla perdita del sentimento della realtà presente si aggiungono le ipermnesie, gli stati semi-allucinatori, le estasi. Per certi versi, i fenomeni di memoria involontaria si avvicinano ai fenomeni di falso riconoscimento o di *déjà vu*, su cui – tra fine Ottocento e inizio Novecento – si era acceso un vivace dibattito, che aveva prodotto una molteplicità di teorie e di ipotesi esplicative⁴². Proust sembra rendersi conto

tà presente. Janet ricava dalla filosofia di Bergson sia la nozione di «funzione del reale» che quella di «tensione psicologica»: in *Matière et mémoire* (1896), Bergson aveva infatti sostenuto che esistono molteplici livelli della memoria, caratterizzati da una maggiore tensione psichica quanto più forte è l'adattamento all'azione e alle esigenze del presente, mentre una minore attenzione alla vita spinge la coscienza verso la rilassata distensione del sogno (sui complessi rapporti che legano i due autori, cfr. V.P. Babini, *La vita come invenzione. Motivi bergsoniani in psichiatria*, Il Mulino, Bologna 1990).

⁴¹ RTPI, IV, p. 545; RTP, IV, p. 447.

⁴² Cfr. R. Bodei, *Piramidi di tempo: storie e teoria del déjà vu*, Il Mulino, Bologna 2006. Su tale dibattito in ambito sia scientifico che letterario, e sui punti

della sottile linea di confine che separa la memoria involontaria da un disturbo psichiatrico; egli precisa infatti che, nel giro di qualche istante, il luogo attuale riprende il sopravvento, restituendo al narratore la «funzione del reale». Il risvolto più anomalo della memoria involontaria ha dunque il compito di decostruire un certo modello di temporalità, costringendoci ad attivare meccanismi sensoriali e percettivi incompatibili con esso:

E se il luogo attuale non avesse ripreso sollecitamente il sopravvento, io credo che avrei perso conoscenza; perché queste resurrezioni del passato, per quell'istante che durano, sono così totali da non costringere soltanto i nostri occhi a non vedere più la camera che ci sta intorno, per guardare gli alberi lungo i binari o la marea che sale. Costringono anche le nostre narici a respirare l'aria di luoghi lontani, la nostra volontà a scegliere fra i diversi progetti che ci propongono, l'intera nostra persona a credersene circondata o, perlomeno, ad esitare tra loro e i luoghi del presente, nello stordimento di un'incertezza simile a quella che si prova a volte davanti a una visione ineffabile quando si sta per prendere sonno⁴³.

Ma, subito dopo, inizia una *pars costruens* che, avvalendosi di procedimenti tipicamente metaforici, fa subentrare alla perdita della realtà la scoperta di una nuova realtà. La causa della felicità indotta dalla memoria involontaria consiste nella possibilità di far coesistere l'io di ieri con l'io di oggi; non si tratta semplicemente – come accadeva in virtù della memoria affettiva – di rivivere un identico momento del passato, ma di provare un'impressione «tanto nel momento attuale quanto in un momento lontano». Per chiarire come ciò sia possibile, Proust afferma che l'impressione viene assaporata in ciò che ha di extratemporale; l'identità tra passato e presente fa apparire un essere situato ormai fuori del tempo, quindi in grado di vivere e gioire dell'essenza delle cose⁴⁴. Tralasciando per ora la complessa questione delle essenze, cerchiamo di comprendere meglio che cosa significhi trovarsi “fuori del tempo”, e

di contatto esistenti tra certe spiegazioni del *déjà vu* e la teoria proustiana della memoria involontaria, rinvio al mio saggio *Déjà vu: un enigma della mente, tra Otto e Novecento*, in AA.VV., *Neuroscienze controverse*, a cura di M. Piccolino, in corso di pubblicazione presso Bollati Boringhieri.

⁴³ RTPI, IV, p. 553; RTP, IV, pp. 453-454.

⁴⁴ RTPI, IV, p. 548; RTP, IV, p. 450.

quali operazioni siano necessarie per accedere a tale dimensione. In primo luogo, occorre ristabilire le relazioni che l'intelligenza ha abolito, ritenendole inutili «per le necessità del ragionamento»: infatti, il gesto più insignificante, da noi compiuto in un certo periodo della nostra vita, resta unito per sempre non solo a ciò che ci circondava allora, ma anche a ciò che noi eravamo allora. Proprio come la metafora, anche la memoria involontaria deve attuare una trasgressione categoriale: deve sospendere le categorie e le classificazioni precedenti, per far emergere la ricca trama di relazioni di cui è intessuto ogni frammento della nostra esistenza. In questo modo, a una visione stereotipata e uniforme si sostituisce una rappresentazione che valorizza la differenza iscritta in ogni evento, in ogni esperienza. Nel caso della memoria, però, ci troviamo di fronte a un'ulteriore difficoltà:

[...] il più semplice dei gesti, degli atti rimane racchiuso come in mille vasi riempiti ciascuno di cose d'un colore, d'un odore, d'una temperatura assolutamente diversi; senza contare che questi vasi, disposti lungo tutta l'altezza dei nostri anni (anni durante i quali non abbiamo mai smesso di cambiare, fosse solo nel sogno o nel pensiero), sono situati a quote molto diverse, e danno la sensazione di atmosfere singolarmente variate. È vero che li abbiamo fatti, questi cambiamenti, in modo insensibile; ma fra il ricordo che ci ritorna repentinamente e il nostro stato attuale, così come fra due ricordi di anni, di luoghi, di ore differenti, c'è una tale distanza che basterebbe, anche in assenza d'un'originalità specifica, a renderli incomparabili fra loro⁴⁵.

In fondo, la difficoltà di far coesistere l'io passato con l'io presente si deve anche a questo: al fatto che i nostri stati d'animo mutano incessantemente, per cui, di anno in anno, aumenta la loro differenza, la loro distanza reciproca; al fatto che le nostre esperienze, così come i ricordi a cui danno luogo, finiscono quindi per costituire una serie di vasi chiusi, incomunicanti gli uni con gli altri. Proust afferma che solo il «miracolo di un'analogia» può realizzare una simile coesistenza, restituendoci non tanto un semplice momento del passato, quanto «qualcosa che, comune al passato e al presente, è molto più essenziale di entrambi»⁴⁶. Ora cos'è più

⁴⁵ RTPI, IV, p. 547; RTP, IV, pp. 448-449.

⁴⁶ RTPI, IV, p. 549; RTP, IV, p. 450.

essenziale del passato e del presente? La relazione che li unisce; non una relazione qualsiasi, ma una relazione metaforica, in grado cioè di ridescrivere l'uno attraverso l'altro. Il narratore osserva di essere stato tante volte deluso dalla realtà, perché nel momento in cui la percepiva non poteva più esercitare la propria immaginazione, cioè l'unico mezzo di cui disponesse per godere della bellezza. Tuttavia, i fenomeni di memoria involontaria hanno l'effetto di sospendere la legge per la quale si può immaginare solo ciò che è assente: essi fanno balenare una sensazione «contemporaneamente nel passato, il che permetteva alla mia immaginazione di assaporarla, e nel presente, dove la scossa effettiva data ai miei sensi dal rumore, dal contatto del tovagliolo, ecc. aveva aggiunto ai sogni dell'immaginazione ciò di cui essi sono abitualmente sprovvisti, l'idea di esistenza». La scoperta di un punto di saldatura tra passato e presente è così importante perché, a partire da esso, entrambi diventano il terreno di una metamorfosi potenzialmente infinita, in cui ciascuno non appare né come semplice proiezione fantastica, né come nuda oggettività, quanto invece come punto d'incontro tra soggetto e oggetto, tra immaginazione e realtà. L'essere che può vivere fuori del tempo è un soggetto che, dopo aver subito la propria dispersione in una molteplicità di io, dopo aver sperimentato la «morte frammentaria e successiva che si insinua in tutta la durata della nostra vita»⁴⁷, ritrova una forma di continuità in seno al proprio vissuto: non la continuità fittizia di una presunta permanenza e/o omogeneità dei nostri stati d'animo, ma una continuità sempre da ricomporre, ibridando il passato con il presente.

Peraltro, l'«inganno ottico» prodotto dalla memoria involontaria non dura a lungo: come le illusioni che permeano la nostra prima visione, anch'esso viene presto dissolto, non solo dall'intervento dell'intelligenza, ma anche dall'incalzare di una temporalità irreversibile. Il problema, allora, sarà di rendere durevole questo «miraggio», facendolo interagire efficacemente con la materia opaca dell'esperienza trascorsa; di ricrearlo, inserendo il principio della metamorfosi in una struttura che possa perpetuarne la funzione. «Ora, cos'era questo mezzo, che mi sembrava il solo, se non creare un'opera d'arte?»⁴⁸. Le epifanie della memoria involontaria fanno

⁴⁷ RTPI, I, p. 813; RTP, II, p. 32.

⁴⁸ RTPI, IV, p. 557; RTP, IV, p. 457.

comprendere al narratore che può finalmente scrivere il romanzo a cui aveva sempre pensato, senza riuscire mai a individuare un argomento sul quale imperniarlo: il contenuto dell'opera non sarà altro che la sua vita passata, cioè un mondo da riplasmare, da ricostruire, utilizzando una serie di procedimenti metaforici – gli stessi adottati da Elstir per riconfigurare i lineamenti di un paesaggio.

Di conseguenza – e si tratta per Proust di un elemento decisivo – il fedele recupero della realtà non coincide affatto con la sua immediata trascrizione: un primo malinteso da dissipare è proprio questo, se non si vuole incorrere nella menzogna dell'arte «pretesa realista». Che cosa succede, infatti, mentre viviamo, cioè nel corso dell'esperienza vissuta? Giorno dopo giorno, l'amor proprio, la passione, l'intelligenza, l'abitudine, ammassano sopra le nostre vere impressioni «le nomenclature, le finalità pratiche che chiamiamo erroneamente la vita»; così, a poco a poco, «conservata dalla memoria, la catena di tutte queste impressioni inesatte, dove non resta niente di quanto abbiamo realmente provato, viene a costituire per noi il nostro pensiero, la nostra vita, la realtà»⁴⁹. Ecco perché l'arte non può limitarsi a “descrivere” le cose; il suo compito è piuttosto di farci conoscere quella realtà dalla quale ci discostiamo progressivamente, man mano che acquista spessore la conoscenza convenzionale con cui la occultiamo: di farci vedere la nostra vera vita, «la vita che non può essere “osservata”, le cui apparenze, una volta osservate, hanno bisogno d'essere tradotte e, spesso, lette alla rovescia e decifrate con grande fatica»⁵⁰. La funzione veritativa dell'arte fa tutt'uno con un processo di smascheramento che è, al tempo stesso, un processo di metamorfosi, di traduzione della realtà in qualcosa d'altro.

Tale processo si esplica a un duplice livello. Da un lato, dobbiamo smettere di credere all'oggettività di ciò che abbiamo noi stessi elaborato; dobbiamo rinunciare all'idea di una verità a cui potremmo accedere – se non al cospetto degli altri, durante i rituali mondani o amorosi – almeno nel silenzio della nostra stanza, colloquiando senza riserve con noi stessi. Ripercorrendo il nostro passato, dovremo disfare il lavoro compiuto dall'orgoglio e dalla ragio-

⁴⁹ RTPI, IV, pp. 577-578; RTP, IV, pp. 473-475.

⁵⁰ RTPI, IV, p. 578; RTP, IV, p. 475.

ne strumentale; dovremo raddrizzare «l'obliquo discorso interiore», cioè abolire le rassicuranti spiegazioni che abbiamo dato dei nostri comportamenti, per metterli in relazione con altre cause (riconoscendo ad esempio le motivazioni egoistiche che hanno ispirato le nostre azioni in apparenza più disinteressate)⁵¹. Dall'altro lato, dobbiamo smettere di credere all'oggettività del mondo esterno; dobbiamo rinunciare all'idea che la realtà sia «una sorta di residuo dell'esperienza, più o meno identica per ciascuno»⁵², e sforzarci di ritrovare una diversa forma di oggettività, cercando di comprendere che cosa succeda effettivamente nel momento in cui una cosa produce su di noi una determinata impressione. In entrambi i casi, si tratta di ritornare a quella profondità dove ciò che è realmente esistito giace sepolto; di rimettere in comunicazione il «nostro io presente con il passato, di cui le cose serbavano l'essenza, e con il futuro, dove ci incitano a goderne nuovamente»⁵³.

La memoria involontaria indica al narratore il disegno dell'opera che si accingerà a scrivere perché gli indica innanzitutto la struttura relazionale dell'esperienza, il suo continuo farsi in un gioco d'intrecci, di continui rimandi. Tuttavia, alcuni rapporti sono più essenziali di altri: quelli suggeriti dalla realtà stessa, dal modo fortuito con cui una sensazione ne fa rinascere un'altra, «con quell'infallibile proporzione di luce e d'ombra, di rilievo e d'omissione, di ricordo e d'oblio che la memoria o l'osservazione coscienti non conosceranno mai»⁵⁴. Lungi dal risolversi in una sfilata cinematografica di eventi, l'opera letteraria dovrà ricreare le illusioni ottiche della memoria involontaria in una nuova visione delle cose; dovrà ridescrivere il paesaggio interiore istituendo «un certo rapporto fra le sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente». Proprio perché un'ora non è soltanto un'ora, ma «un vaso ricolmo di profumi, di suoni, di progetti e di climi», la verità comincerà soltanto quando lo scrittore saprà imprimere allo stile il dinamismo di una temporalità instabile, che si muove continuamente tra passato e presente; quando cioè, sulla scorta di questo movimento, saprà

⁵¹ RTPI, IV, pp. 571-572; RTP, IV, p. 469.

⁵² RTPI, IV, p. 571; RTP, IV, p. 468.

⁵³ RTPI, IV, p. 565; RTP, IV, pp. 463-464.

⁵⁴ RTPI, IV, p. 558; RTP, IV, p. 458.

avvicinare due sensazioni apparentemente lontane e scoprire così il loro senso, riunendole entrambe in una metafora:

La natura stessa non mi aveva forse messo, da questo punto di vista, sulla strada dell'arte, non era lei stessa inizio d'arte, lei che mi aveva consentito di conoscere, spesso molto tempo dopo, la bellezza d'una cosa solo in un'altra cosa, il meriggio a Combray nel rumore delle sue campane, le mattinate di Doncières nei singulti del nostro calorifero ad acqua? Il rapporto può essere poco interessante, gli oggetti mediocri, lo stile scadente, ma finché non c'è stato questo non c'è nulla⁵⁵.

⁵⁵ RTPI, IV, pp. 570-571; RTP, IV, pp. 467-468.

Capitolo 6

METAFORA E VERITÀ

1. *Tra identità e differenza*

Secondo Proust, le nostre impressioni originarie non si caratterizzano soltanto per la loro indeterminatezza, la loro instabilità; lo stato d'indecisione percettiva che sperimentiamo in quei momenti ha anche l'effetto di dissolvere i confini tra le cose, istituendo tra di esse corrispondenze e rapporti di somiglianza. Così, durante la prima apparizione, a Balbec, del gruppetto di «fanciulle in fiore», il protagonista percepisce inizialmente – in mezzo alla folla amorfa dei passanti – una macchia singolare, in cui coesistono gli aspetti più eterogeni e tutte le gamme di colore, ma confusa, come una musica della quale non siano ancora state riconosciute le singole frasi. Benché ogni fanciulla rappresenti un tipo completamente diverso dalle altre, egli non è ancora riuscito a individuarne nessuna; non ha ancora fermato i loro tratti multiformi e cangianti, non ne ha ancora attribuito alcuni a una fanciulla piuttosto che a un'altra: «E questa assenza, nella mia visione, di confini che ben presto avrei stabiliti, propagava per tutto il gruppo un ondeggiamento armonioso, la traslazione continua d'una bellezza fluida, mobile e collettiva»¹.

Invece, che cosa succede quando, con l'intervento dell'intelligenza, le persone o le cose vengono identificate, quindi suddivise, organizzate in entità ben distinte? Paradossalmente, il venir meno delle corrispondenze e dei rapporti di somiglianza non comporta un'accentuazione della loro singolarità, quanto piuttosto il loro appiattimento, la loro serializzazione: le categorie a cui vengono ricondotte cose e persone sono infatti stereotipate, astratte; sono concetti precostituiti, che, applicandosi a un'intera classe di oggetti, non tengono conto delle differenze presenti in ciascuno di essi. Abbiamo visto come agisce, in tale contesto, la *pars destruens* del-

¹ RTPI, I, p. 958; RTP, II, p. 148.

la conoscenza metaforica: operando una trasgressione categoriale che, mentre sovverte le frontiere logiche prestabilite, spezza la fittizia uniformità e continuità del reale. Ne deriva un processo di radicale frammentazione per cui le cose non appaiono più né compatte, né omogenee le une alle altre, quindi nemmeno riducibili a un'unità completa e definitiva. Georges Poulet osserva a questo proposito che l'universo proustiano è composto di frammenti, che contengono a loro volta altri universi ugualmente frammentari, in una discontinuità che coinvolge l'ordine spaziale prima ancora di quello temporale². Al pari dei nostri sentimenti, delle nostre passioni, così anche gli oggetti risultano costituiti da un'infinita pluralità di elementi, da un'inesauribile successione di aspetti: solo «grazie alla loro molteplicità ininterrotta suscitano l'impressione della continuità, l'illusione dell'unità»³.

L'unità non è data, ma ricercata: una volta che le impressioni originarie sono state sostituite dagli schemi pietrificati dell'intelligenza, la «visione totale» si delinea come progetto in perpetuo divenire, come qualcosa da ricostruire attraverso un lavoro che non potrà mai dirsi compiutamente realizzato, pena il suo scadere in una ricostruzione astratta, artificiosa. Del resto, è proprio tale ricerca a consentire un'illimitata dilatazione della nostra esperienza: al frammentarsi delle cose fa eco il moltiplicarsi delle prospettive dalle quali possono essere viste, e che mettono in risalto la varietà fino a quel momento impensata del reale, le segrete potenzialità che esso cela. Sotto questo profilo, il personaggio di Albertine acquista un ruolo esemplare. Dapprima semplice sagoma sullo sfondo del mare, oppure volto indistinto nella nebulosa delle «fanciulle in fiore», Albertine acquisterà in seguito una precisa identità, una certa fisionomia. Sarà lei ad incarnare, dopo alcuni tentennamenti, l'oggetto del desiderio del protagonista; ma il tentativo, alimentato proprio dall'amore e dalla connessa ansia di possesso, di afferrare l'essenza di Albertine, di fissarne i lati alterni e contraddittori racchiudendoli in un'immagine omogenea e definita, avrà uno sbocco fallimentare: «dea dalle molteplici teste», la figura della fanciulla

² Cfr. G. Poulet, *Lo spazio di Proust*, cit., pp. 54-55. Sull'assenza, nella *Ricerca*, di una prospettiva totalizzante in grado di neutralizzare la molteplicità, si veda anche la seconda parte di G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., pp. 97-156.

³ RTPI, I, p. 449; RTP, I, p. 366.

sarà il terreno di continue e sconcertanti metamorfosi, dipendenti sia dal mutare dei punti di vista, sia da effettivi cambiamenti del suo carattere, dei suoi pensieri, dei suoi desideri⁴. Così, enigmatica e irraggiungibile anche quando, fisicamente “sequestrata” dall’eroe, non potrà uscire di casa se non in compagnia di persone fidate, Albertine – «essere di fuga» per eccellenza – incarna nel romanzo tanto il carattere opaco e sfuggente del reale, quanto l’impossibilità di arrestare l’incessante movimento del mondo sensibile⁵.

Tuttavia, l’arte proustiana «è fondamentalmente un’arte della connessione»: il frammento non resta isolato, ma, attirando a sé altri frammenti, indica la necessità e la possibilità di un rapporto⁶. Si ripropone quindi il contributo essenziale fornito dalla *pars construens* della metafora; quest’ultima persegue infatti un modello interattivo per cui oggetti considerati lontani, o comunque ben distinti, vengono avvicinati e resi somiglianti tra di loro. Per capire che ruolo svolga il principio della somiglianza all’interno della conoscenza metaforica, occorre però comprendere, in via preliminare, che cosa esso sia, cioè che struttura abbia e come funzioni. Nella *Metafora viva*, Paul Ricœur prospetta l’inclusione della somi-

⁴ Cfr. RTPI, III, pp. 454-456; RTP, III, pp. 576-578. L’irriducibile molteplicità delle successive immagini di Albertine appare con la massima evidenza nella celebre descrizione del primo bacio che le dà il protagonista: «Insomma, così come, a Balbec, Albertine m’era apparsa tante volte diversa, adesso – come se, accelerando prodigiosamente la rapidità dei mutamenti di prospettiva e dei mutamenti di colorazione offertici da una stessa persona in una serie successiva di incontri, avessi voluto condensarli tutti in pochi secondi per riprodurre sperimentalmente il fenomeno che diversifica l’individualità di un essere, traendo l’una dall’altra, come da un astuccio, tutte le possibilità ch’esso racchiude – durante il breve tragitto delle mie labbra verso la guancia furono dieci le Albertine che io vidi; quell’unica fanciulla era come una dea dalle molteplici teste, e quella che avevo appena scorta cedeva il posto a un’altra se solo tentavo d’avvicinarla» (RTPI, II, p. 445; RTP, II, p. 659).

⁵ «Persino fra le vostre mani, esseri come quelli sono esseri in fuga. Per capire le emozioni che essi suscitano e che non suscitano invece altri esseri, anche più belli, bisogna tener conto del fatto che non sono immobili, ma in movimento, e aggiungere alla loro persona un segno corrispondente a quello che in fisica indica la velocità» (RTPI, III, p. 480; RTP, III, p. 599). Per il ruolo emblematico affidato, nella *Ricerca*, al personaggio di Albertine, si veda D. De Agostini, *Albertine: “figura allegorica” dell’opera e “metafora” della scrittura*, in «aut aut», 193-194, 1983, pp. 43-61.

⁶ Cfr. A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, cit., p. 128.

gianza entro lo statuto logico della metafora, asserendo che, se la metafora fa nascere una nuova pertinenza semantica sulle rovine di quella letterale, la nuova pertinenza è costituita dal tipo di “prossimità” semantica che si stabilisce tra i termini a dispetto della loro “distanza”⁷. Si tratta, evidentemente, di una vicinanza nuova, che la classificazione precedente impediva di scorgere; inoltre, poiché la struttura concettuale della somiglianza oppone e, al tempo stesso, unisce l’identità e la differenza, le somiglianze individuate dalla metafora non equivarranno ad assimilazioni lineari e astratte: permanendo conflittuale, l’incontro tra identità e differenza genera un rapporto dinamico, incentrato su una continua tensione tra il medesimo e l’altro. Questo conflitto anima anche il meccanismo interno alla predicazione metaforica, interessando la funzione sia “relazionale” che “esistenziale” della copula è. Quando il poeta dice: «Il tempo è un mendicante», innesca una tensione tra l’è metaforico e il *non* è letterale, cioè tra un’interpretazione letterale per cui il tempo *non* è un mendicante, e un’interpretazione metaforica per cui il tempo è *come* un mendicante. L’esistenza di un tale conflitto non lascia inalterato l’è metaforico: la resistenza oppostagli dal *non* è modifica la relazione tra “tempo” e “mendicante”, che risulta modellata sul *vedere come*. E il *vedere come* (antecedente, secondo Ricœur, allo stesso rapporto di somiglianza) ha un indubbio carattere selettivo, in quanto ci induce a riconoscere che il tempo è *come* un mendicante secondo alcuni, ma non secondo tutti i sensi possibili. Analogamente, il riconoscimento della funzione referenziale dell’è metaforico (con la sua pretesa di ridescrivere ciò che esiste, cioè di raggiungere, in un certo modo, la realtà) non implica un surrettizio ritorno alla logica identificatoria di stampo tradizionale; ma, per far emergere la costituzione tensionale del verbo essere, occorre «far apparire un “non è” [...] presente in filigrana nell’“è” metaforico». Il *come*, in quest’ultimo caso, «non starebbe semplicemente ad indicare il termine di paragone tra i termini, ma sarebbe compreso nel verbo essere modificandone la portata»⁸. Pertanto, il concetto di verità metaforica manterrà sempre un carattere aperto, paradossale, dato dalla conservazione del “non è” den-

⁷ P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., pp. 255-256.

⁸ *Ibid.*, p. 326.

tro l'“è”, dunque di un'irriducibile differenza tra i livelli di realtà messi in relazione.

Anche nella concezione proustiana, il principio della somiglianza attiva – in e attraverso la metafora – una continua tensione tra identità e differenza. Abbiamo già visto come il superamento della dicotomia letterale-metaforico si snodi all'insegna di una tensione tra l'ordine cristallizzato della codificazione e il prefigurarsi di inedite possibilità semantiche, che minacciano e sovvertono quell'ordine. Così, i nuovi rapporti di prossimità delineati dai quadri di Elstir vengono percepiti a dispetto della loro eccentricità, della loro ineliminabile contraddizione: per coglierli, bisogna introdurre il filtro del *vedere come*, che corrisponde alle illusioni ottiche sapientemente ricreate da Elstir. Nel *Porto di Carquethuit*, la terra è vista come se fosse il mare, il mare è visto come se fosse la terra; tuttavia, questa relazione non si fonda su una somiglianza preesistente, ma su un progressivo avvicinamento di tratti in sé eterogenei; inoltre, l'istituirsi di una nuova somiglianza (per cui la terra si smaterializza in una sorta di vapore acqueo, mentre il mare acquista la solidità di una collina) non implica l'azzeramento della loro differenza, che viene piuttosto preservata dal rapporto metaforico. Infatti, facendo interagire questi elementi a dispetto della resistenza che essi stessi oppongono, il *vedere come* innesca una dialettica potenzialmente infinita tra identità e differenza che diventa costitutiva della verità esibita dalla metafora. Mentre la verità letterale, basata sul principio d'identità e di non contraddizione, afferma che “la terra è la terra”, dunque che “la terra non è il mare”, la verità metaforica afferma che “la terra non è solo la terra”, dunque che “la terra può essere anche mare” (e molte altre cose). Una volta riconosciuta come possibile, la relazione “esplosa”, lasciando intravedere la molteplicità delle relazioni possibili; nello stesso tempo, l'affermazione “questa cosa è un'altra” non si risolve mai in un rigido processo d'identificazione, indicando viceversa il sussistere di una tensione che rende la verità metaforica sempre paradossale, ambigua, contraddittoria.

Parlando della contraddizione nascosta in ogni metafora, Harald Weinrich osserva che la *contradictio in adiecto* della logica (ad esempio, l'espressione «cerchio quadrato») diventa, per i linguisti, un particolare tipo di metafora, e cioè una metafora audace (ad esempio, l'espressione «latte nero» di Paul Celan): «[...] allora si

impone la certezza che le nostre metafore non riproducano per niente delle comunanze reali o precedentemente pensate, come voleva la vecchia metaforica, bensì che esse creino analogie, stabiliscano corrispondenze e siano strumenti demiurgici»⁹. Insomma, attraverso le metafore, ci esercitiamo ad accettare le contraddizioni, e a farci trasportare da loro al di là della verità stabilita dall'intelligenza, dalla ragione strumentale o dal senso comune. Quest'ultimo punto gioca un ruolo centrale nella concezione proustiana della metafora. Nel *Tempo ritrovato*, durante il ricevimento a palazzo Guermantes che conclude il racconto, il narratore ha l'impressione che gli invitati si siano travestiti, come per un ballo in maschera. Non rivedendo alcune persone da moltissimi anni, non solo stenta a riconoscerle, ma, anche dopo averle riconosciute, avverte una grande difficoltà a fondere i volti che si trova davanti con i volti che ricordava, ad ammettere che si tratta proprio delle stesse persone:

In effetti, "riconoscere" qualcuno, e più ancora identificarlo dopo che non si è riusciti a riconoscerlo, significa pensare sotto un'unica denominazione due cose contraddittorie, ammettere che quello che c'era, l'essere di cui ci si ricordava, non c'è più, e che quello che c'è ora è un essere che non conoscevamo¹⁰.

Anche la metafora pensa «sotto un'unica denominazione due cose contraddittorie». Se può farlo, è perché conserva sempre al suo interno il principio della metamorfosi: come il tempo scolpisce incessantemente il profilo delle persone, così anche la metafora plasma e riplasma gli oggetti, permettendoci di riconoscere un'identità sotto la differenza, ma prospettandoci subito dopo una differenza in più, un nucleo inafferrabile che rende l'identità precaria, instabile, soggetta a continui mutamenti¹¹. D'altra parte, abbiamo

⁹ H. Weinrich, *Semantik der kühnen Metapher*, in «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XXXVII, 3, 1963, pp. 325-344; trad. it. di P. Barbon, I. Battafarano, L. Ritter Santini, «Semantica delle metafore audaci», in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1976, p. 73.

¹⁰ RTPI, IV, p. 631; RTP, IV, p. 518.

¹¹ Come osserva Gianfranco Contini, il *rapprochement*, in Proust, «s'iscrive certo sotto la categoria più generale dell'identità-diversità» (G. Contini, «Jean Santeuil», ossia *l'infanzia della «Recherche»*, in «Letteratura», marzo-aprile

visto che le intermittenze del cuore – e, in particolare, la memoria involontaria – minano una concezione lineare del tempo anche modificando il concetto di identità: sostituendo cioè un concetto di identità basato sul principio di non contraddizione con un concetto d'identità basato sul principio della metamorfosi e dell'ibridazione. Mentre il primo ci costringerebbe a cristallizzare ogni segmento temporale in una posizione univoca, la seconda ci permette di collegare i diversi frammenti del passato senza annullarne la differenza specifica; di rintracciare una qualità comune a passato e presente non appiattendolo sull'altro, ma ridescrivendo l'uno attraverso l'altro.

2. *Particolare e generale*

All'inizio del *Tempo ritrovato*, viene descritto il soggiorno del narratore a Tansonville, dove è ospite di Gilberte. Nella finzione romanzesca, la sera che precede la sua partenza, il narratore legge alcune pagine del *Journal* dei fratelli Goncourt (anzi, del più anziano Edmond, rimasto solo a redigere il diario dopo la morte del fratello). Si tratta, però, di una sapiente contraffazione letteraria, poiché le pagine fittiziamente attribuite a Edmond de Goncourt sono redatte dallo stesso Proust, che già anni prima si era divertito – prendendo come spunto un celebre caso di cronaca, l'affare Lemoine – a comporre esilaranti *pastiches* (parodie) di autori celebri (da Balzac allo stesso Edmond de Goncourt)¹², in quella che è stata definita «una critica letteraria in azione»¹³. Nel presunto estratto del *Journal*, vediamo sfilare quasi al completo il «piccolo clan» del salotto dei Verdurin: il signore e la signora Verdurin, Swann, il dottor Cottard e la moglie, il professor Bichot, la principessa Sherbatoff, lo scultore Ski, mentre vengono ricordate figure un tempo presenti nel salotto (ad esempio Elstir, dal «piccolo clan»

1952; ora in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 133). Del resto, in un *Cahier* del *Tempo ritrovato*, Proust scrive ad esempio: «[...] è nelle cose diverse che bisogna saper riconoscere le identiche leggi» (M. Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, cit., p. 410).

¹² Cfr. M. Proust, *Pastiches*, in CSB, pp. 7-59 e 195-205.

¹³ M. Bardèche, *Marcel Proust romancier*, cit., t. I, p. 159.

soprannominato, quando non era ancora un pittore celebre, signor Tiche). In altri termini, rivediamo una parte consistente dei personaggi che abbiamo già incontrato nella *Ricerca*; di essi, tuttavia, emerge un'immagine astratta e convenzionale – una sorta di ritratto a tutto tondo –, che non conserva nulla delle loro molteplici sfaccettature, dei lati meno appariscenti dei loro caratteri. I Verdurin sono i perfetti padroni di casa, sensibili alle bellezze della natura e dell'arte, che elargiscono agli ospiti i piaceri di una conversazione raffinata e le delizie di vini e cibi squisiti, serviti in preziosi vasellami; il dottor Cottard è «un uomo della più alta distinzione», che dimostra d'essere in ogni cosa «un curioso davvero penetrante», rivelando uno spirito più filosofico della maggior parte dei medici; il professor Brichot è «l'universitario», l'accademico pedante e falsamente condiscendente che non lascia trapelare alcun interesse per l'opera dei Goncourt; la principessa Sherbatoff è «una gran dama russa», «un'intelligenza affatto superiore»; Swann è l'elegante *clubman*, l'esteta, il collezionista di opere d'arte; Elstir è il pittore eccentrico, che all'inizio della sua carriera non sapeva comporre un mazzo di fiori, e che ha avuto la sventura di fare un orribile matrimonio, ecc.

Commentando questo brano, il narratore si domanda con stupore come possa aver pranzato tanto spesso dai Verdurin senza aver mai osservato le cose che Goncourt, dopo un solo pranzo, è in grado di riprodurre nei minimi dettagli. Ma è con evidente ironia che egli conclude: «Goncourt sapeva ascoltare, così come sapeva vedere; io no». Al lettore della *Ricerca*, che ha visto mutare costantemente la natura di questi personaggi, che ha visto le segrete ambizioni e passioni da cui erano mossi (ad esempio, lo snobismo feroce dei Verdurin, celato sotto una maschera d'insofferenza verso i «noiosi» aristocratici), le meschinità e le grandezze di cui potevano dar prova (ad esempio, le volgarità e le topiche di Cottard, grande medico e perfetto imbecille), non sfuggono i limiti di una descrizione che irrigidisce i loro tratti in una serie di istantanee fredde e patinate. Attraverso questo esercizio di stile, Proust può dunque mettere in scena, prima ancora di teorizzarla, l'inutilità di una letteratura «che s'accontenta di “descrivere” le cose, di darne appena un miserabile rilievo di linee e di superfici»¹⁴. Infatti, anche

¹⁴ RTPI, IV, p. 565; RTP, IV, p. 463.

qui vale il principio per cui lo stile non è una questione di tecnica, ma di visione; pur avendo assistito allo stesso “spettacolo”, Edmond de Goncourt e il narratore ne forniscono due versioni diverse perché hanno visto cose diverse, perché il loro sguardo si è posato su strati diversi della stessa realtà:

C’era in me un personaggio più o meno in grado di guardare, ma era un personaggio intermittente, che riprendeva vita solo quando si manifestava qualche essenza generale, comune a parecchie cose, che costituiva il suo nutrimento e la sua gioia. Il personaggio, allora, guardava e ascoltava, ma solo a una certa profondità, di modo che l’osservazione non ne traeva profitto. [...] a me sfuggiva quel che raccontava la gente, perché ad interessarmi non era ciò che essi volevano dire, ma il modo in cui lo dicevano, in quanto rivelatore del loro carattere e dei loro lati ridicoli; o, meglio ancora, un oggetto che era sempre stato più particolarmente il fine della mia ricerca, perché mi dava un piacere specifico: il punto che un essere e un altro avevano in comune¹⁵.

Che cosa intende Proust, parlando di un’«essenza generale, comune a parecchie cose»? Dal contesto, possiamo comprendere che non si riferisce alle essenze extratemporali (su cui si soffermerà nella parte finale del *Tempo ritrovato*), ma alle grandi leggi psicologiche concernenti le passioni, i caratteri, i costumi. Tali leggi sono sempre generali, in quanto trasformano il particolare in universale; tuttavia, la loro generalità non coincide con quella di una forma astratta. Mentre Goncourt congela il «piccolo clan» nel realismo d’una descrizione puramente informativa e tutta esteriore, il narratore è attratto da ciò che un essere e un altro hanno in comune, oppure dall’identità del salotto Verdurin attraverso i diversi tempi e luoghi. L’essenza o legge generale è dunque inseparabile dal particolare, dall’elemento sensibile in cui si manifesta; essa non si dà né come forma a priori, né come semplice generalizzazione operata a posteriori, ma come struttura concettuale in grado di rispecchiare i rapporti tra una cosa e l’altra. Pertanto, essa sarà la trama di relazioni che sottrae ogni tratto particolare al suo sterile isolamento, per renderlo parte integrante di una realtà più profonda e complessa, in cui le cose non sono quelle che sembrano alla luce dei nostri stereotipi. Infatti, non solo un individuo può essere, a un

¹⁵ RTPI, IV, pp. 362-363; RTP, IV, p. 296.

tempo, generoso e crudele, raffinato e volgare, timido e altezzoso, ma può anche mostrare legami inattesi con altri individui. La *Ricerca* è attraversata da tali analogie, che minano la struttura chiusa di ogni carattere: il barone di Charlus parla come un letterato, ma lo scrittore Bergotte rivela lo snobismo di un uomo di mondo; al signor Verdurin capita d'imitare, senza saperlo, il duca di Guermantes, e a questi di usare, altrettanto inconsapevolmente, un linguaggio borghese; la principessa Sherbatoff viene scambiata dall'ignaro narratore per la tenutaria di una casa di tolleranza, mentre l'ex-cortigiana Odette eguaglia, in grazia e disinvoltura, le dame dell'aristocrazia più esclusiva; la gelosia del narratore nei confronti di Albertine riproduce la gelosia di Swann nei confronti di Odette. E si potrebbe continuare a lungo.

Del resto, nel *Tempo ritrovato*, tutte le rigide contrapposizioni che avevano siglato, in precedenza, la visione del narratore tendono a dissolversi, facendo emergere le innumerevoli «vie trasversali» che riconnettono luoghi e personaggi ritenuti inconciliabili. Persino la contrapposizione più solida e antica, quella che – agli occhi della sua infanzia – divideva il territorio di Combray in due «parti» del tutto autonome e incomunicanti, la strada di Méséglise/Swann e la strada di Guermantes (emblematiche, a loro volta, di due universi altrettanto separati: rispettivamente, borghesia e aristocrazia, mondo familiare della vita quotidiana e mondo incantato della fantasia, del sogno, sfera dell'erotismo e sfera della spiritualità, ecc.) viene abolita da una semplice frase di Gilberte: «Se volete, una volta usciremo di pomeriggio, e allora si potrà andare a Guermantes passando per Méséglise, è il modo più bello»¹⁶.

Nello stesso tempo, il compito delle leggi generali è di “mettere in forma” una molteplicità di dati altrimenti illeggibili, non suscettibili di alcun approfondimento conoscitivo. Ad esempio, se li consideriamo isolatamente, i nostri amori successivi sembrano il frutto di semplici contingenze interne o esterne, di una particolare disposizione del nostro animo o di particolari qualità dell'essere amato; ma, se riusciamo a scorgere i rapporti che li legano, potremo scoprirne l'essenza comune, cioè il significato dell'amore come sentimento universale. L'opera letteraria ha precisamente questa funzione: essa «è segno di felicità, perché ci insegna che in qualsiasi

¹⁶ RTPI, IV, pp. 329-330; RTP, IV, p. 268.

amore il generale sta accanto al particolare, e a passare dal secondo al primo con una ginnastica che fortica contro il dolore facendone trascurare la causa per approfondirne l'essenza»¹⁷. Nell'opera, i tratti particolari vengono trascritti in un linguaggio universale, capace di trasformare le cose o le persone che non esistono più in un'acquisizione perpetua per tutte le anime; ma la permanenza così raggiunta non va confusa con l'immobilità di uno schema astratto. Ce lo dimostra il processo di metamorfosi che investe i personaggi proustiani, tanto su un piano sincronico che su un piano diacronico. Da un lato, come abbiamo già accennato, certe caratteristiche fluttuano da un personaggio all'altro, in uno scambio di "qualità" che rende instabile ogni assegnazione univoca; inoltre, lo stesso personaggio può rivelare identità diverse, a seconda dell'ambiente con cui interagisce o dello scopo per cui agisce: ad esempio, i nonni di Marcel vedono in Swann il figlio di un ricco agente di cambio, senza sospettare di offrire la loro ospitalità «a uno dei più eleganti membri del Jockey-Club, amico prediletto del conte di Parigi e del principe di Galles, uno degli uomini più vezzeggiati nell'alta società del faubourg Saint-Germain»¹⁸; parimenti, Swann è contemporaneamente il raffinato esteta e l'uomo che sceglie, tra le proprie amanti, donne dalla bellezza piuttosto volgare, poiché «le qualità fisiche di cui, senza rendersene conto, andava in cerca, erano completamente antitetiche a quelle che ammirava nelle donne dipinte o scolpite dai suoi maestri preferiti»¹⁹. Dall'altro lato, il tempo produce trasformazioni ancora più radicali, facendo emergere – accanto alla personalità primitiva – personalità nuove o addirittura opposte. Così, allo Swann-perfetto uomo di mondo, che dissimula costantemente le sue amicizie più altolocate, si aggiungerà più tardi lo Swann-marito di Odette, che, per costruire alla consorte un'identità socialmente rispettabile, ne ostenta grossolanamente l'amicizia con la signora Bontemps, in quanto moglie del capo di gabinetto del ministro dei Lavori pubblici²⁰.

Ecco perché, diversamente da Goncourt, il narratore non si preoccupa di fare dei ritratti "somiglianti" ai modelli, ma introduce

¹⁷ RTPI, IV, pp. 588-589; RTP, IV, p. 483.

¹⁸ RTPI, I, p. 20; RTP, I, p. 15.

¹⁹ RTPI, I, p. 234; RTP, I, p. 189.

²⁰ RTPI, I, pp. 617-619; RTP, I, pp. 502-504.

sempre un principio di distorsione che mette in luce qualcosa di diverso dal fascino apparente, copiabile, degli esseri; infatti, proprio le immagini deformate che ne risultano saranno quelle più vicine alla loro verità:

Se uno, nel campo della pittura, mette in evidenza certe verità relative al volume, alla luce, al movimento, ne deriva necessariamente che sia inferiore a un certo ritratto, completamente diverso, della stessa persona, in cui mille particolari omessi nel primo siano invece minuziosamente riportati – secondo ritratto da cui si potrà dedurre che il modello era incantevole mentre nel primo lo si sarebbe detto brutto, il che può avere un'importanza documentaria e anche storica, ma non è necessariamente una verità d'arte?²¹

3. *La questione delle essenze*

Nell'ultima parte del *Tempo ritrovato*, le estasi metacroniche della memoria involontaria permettono al narratore di ritrovare non solo il presente nel passato e il passato nel presente, ma anche frammenti d'esistenza sottratti al tempo, ovvero «un po' di tempo allo stato puro»; sospeso fra passato e presente, il narratore può accedere all'unica dimensione in cui è possibile contemplare l'essenza delle cose:

L'essere che era rinato in me quando, con un tale fremito di felicità, avevo sentito il rumore identico del cucchiaino che tocca il piatto e del martello che batte sulla ruota, l'ineguaglianza al passo delle selci del cortile Guermantes e del battistero di San Marco, ecc., quell'essere non si nutre che dell'essenza delle cose, in essa soltanto trova la propria sostanza, le proprie delizie. Langue nell'osservazione del presente, dove i sensi non possono fornirgliela, nella considerazione di un passato disseccato dall'intelligenza, nell'attesa di un futuro che la volontà costruisce con frammenti del presente e del passato cui, perdipiù, sottrae parte della realtà, non conservandone che quanto conviene al fine utilitario, strettamente umano, ch'essa attribuisce loro. Ma basta che un rumore, un odore, già sentito o respirato un'altra volta, lo siano di nuovo, a un tempo nel presente e nel passato, reali sen-

²¹ RTPI, IV, p. 363; RTP, IV, p. 297.

za essere attuali, ideali senza essere astratti, ed ecco che l'essenza permanente e abitualmente nascosta delle cose è liberata [...]²².

Con la tematica delle essenze, penetra nel discorso proustiano uno dei nodi più complessi del pensiero occidentale, sulla cui definizione – da Platone a Husserl – la ricerca filosofica non ha cessato d'interrogarsi. Anche se non conviene rievocare puntualmente, in questa sede, le diverse teorie che si sono succedute, spesso in rapporto a questioni speculative altrettanto complesse, ci sembra comunque opportuno indicarne due direttrici di fondo. La prima linea – sviluppata da Aristotele, dopo aver ricevuto un'originaria formulazione nella teoria platonica delle idee –, identificando l'essenza col carattere necessario e imprescindibile di un oggetto, in mancanza del quale l'oggetto stesso non potrebbe darsi, le assegna un valore sostanziale e un'esistenza propria. La seconda, invece, distinguendo l'essenza dall'effettiva costituzione delle cose (che, in quanto tale, sarebbe inaccessibile al soggetto conoscente), le attribuisce un valore puramente nominale e ne confina l'esistenza all'interno del pensiero. Inteso in questi termini, il concetto di essenza si trova prefigurato già nella dottrina stoica, ma la nozione di *essenza nominale*, che sarà alla base della logica moderna, fa il suo ingresso in filosofia solo con la riflessione dell'empirismo inglese e di Locke in particolare. È evidente che, mentre nel primo caso l'essenza viene considerata come "cosa in sé", nel secondo essa appare come semplice criterio d'intelligibilità del reale. Ora, nel romanzo proustiano, le due definizioni sembrano coesistere; o, perlomeno, ciascuna di esse acquista sufficiente spessore da poter costituire il perno di un'interpretazione articolata in tal senso, e che spiega quindi in modo diverso anche il nesso tra essenza ed extratemporalità.

L'esigenza di cogliere la reale sostanza delle cose e la qualità incognita che le caratterizza, andando al di là delle mere apparenze esterne, è presente in vari luoghi della *Ricerca*, che sembrano sottolineare il valore oggettivo delle essenze e assegnare loro una sorta di realtà indipendente. Questa concezione affiora a partire dalle passeggiate adolescenziali del protagonista dalla «parte» di Guermentes, la parte che simboleggia – nella struttura rigidamente dico-

²² RTPI, IV, p. 550; RTP, IV, p. 451.

tomica di Combray – la dimensione più spiritualizzata dell'eroe e la ricerca, purtroppo fallimentare, di un «argomento filosofico per una grande opera letteraria». Il senso di impotenza che ne scaturisce viene però mitigato da una serie di incontri con alcuni oggetti:

[...] all'improvviso un tetto, un riflesso di sole su una pietra, l'odore d'una strada mi facevano sostare per uno speciale piacere che ne traevo e anche perché sembravano nascondere, dietro ciò che vedevo, qualcosa che m'invitavano ad andare a prendere e che io, malgrado i miei sforzi, non riuscivo a scoprire²³.

Come si può notare, l'essenza non si confonde con l'oggetto entro cui, almeno provvisoriamente, risiede, ma ne costituisce la verità più segreta e profonda, inafferrabile con gli strumenti dell'intelligenza. Il problema, a questo punto, sarà proprio di andare oltre l'involucro sensibile degli oggetti e la loro materiale insignificanza, per farne uscire il prezioso contenuto in essi celato, «quella cosa ignota che s'avvolgeva in una forma o in un profumo». L'intero romanzo, in effetti, può essere interpretato come il susseguirsi – lungo il difficoltoso apprendistato rivolto alla decifrazione dei segni: segni mondani, segni amorosi, segni sensibili – di epifanie sempre più rivelatrici, in grado d'illuminare il vero significato degli eventi mostrandone, a un tratto, l'intimo cuore. Scrive Deleuze: «Solo a livello dell'arte si rivelano le essenze. Ma *una volta* che si sono manifestate nell'opera d'arte, reagiscono su tutti gli altri campi; e ci accorgiamo che *già* s'incarnavano, che erano già presenti in ogni specie di segno, in ogni tipo di appendimento»²⁴. Secondo questa interpretazione, persino nella memoria involontaria l'essenza si realizza a un livello più basso che nell'arte. Pur restituendoci il passato puro, «*l'essere in sé del passato*, più profondo di ogni passato che è stato, di ogni presente che fu», la memoria involontaria si ferma a un'immagine istantanea dell'eternità: infatti, l'essenza viene selezionata attraverso dati che le restano esteriori, cioè da meccanismi di associazione in parte soggettivi e contingenti. Solo l'essenza artistica ci prospetta un tempo originale-primordiale, che, oltrepassando le sue dimensioni, è identico all'eternità; solo nell'arte, quindi, l'essenza costituisce la vera unità del segno e del

²³ RTPI, I, p. 217; RTP, I, p. 176.

²⁴ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 37.

senso: l'unità di un segno immateriale (in quanto irriducibile all'oggetto che lo emette) e di un senso completamente spirituale (in quanto irriducibile al soggetto che lo afferra)²⁵. Secondo Deleuze, le essenze proustiane non sono assimilabili né a uno stato psicologico, né a una forma qualsiasi di soggettività superiore, ma, come le Idee platoniche, significano un'ulteriore regione dell'Essere la cui esistenza non dipende né dall'oggetto entro cui si radica, né dal soggetto tramite cui si esprime. In quanto «qualità sconosciuta di un mondo unico», l'essenza trascende gli esseri individuali proprio mentre li individualizza, rivelando che la loro differenza è di un altro ordine, è più profonda del soggetto o dell'oggetto: non sono quindi le individualità a costituire le essenze, ma le essenze a costituire le individualità. Lo confermerebbero, in particolare, i passi della *Ricerca* dedicati alla «piccola frase» di Vinteuil, in cui i motivi musicali vengono definiti da Swann come vere e proprie idee, appartenenti a un altro mondo e quindi impenetrabili all'intelligenza, eppure perfettamente distinte le une dalle altre:

Swann, dunque, non aveva torto a credere che la frase della sonata esistesse realmente. Certo, umana da quel punto di vista, essa apparteneva per un altro verso a un ordine di creature sovranaturali, da noi mai vedute, e che tuttavia riconosciamo, estatici, quando qualche esploratore dell'invisibile riesce a catturarne una, conducendola, dal mondo divino dov'egli ha accesso, a brillare per un istante sul nostro. È quanto Vinteuil aveva fatto con la piccola frase. Swann sentiva che il compositore s'era limitato, con gli strumenti della sua musica, a svelarla, a renderla visibile [...]²⁶.

Esistono, tuttavia, altri passi della *Ricerca* che sembrano evidenziare, al contrario, la valenza soggettiva delle essenze, il loro esistere in funzione di un soggetto conoscente. Sotto tale aspetto,

²⁵ *Ibid.*, pp. 55-62. L'interpretazione di Deleuze è stata oggetto di numerose discussioni, tra cui segnaliamo: D. De Agostini e M. Ferraris, *Proust, Deleuze et la répétition. Note sur les niveaux narratifs d'«À la recherche du temps perdu»*, in «Littérature», dicembre 1978, pp. 66-69; P. Ricœur, *Tempo e racconto II*, cit., pp. 215-218; J. Kristeva, *Le temps sensible*, cit.; M. Carbone, «Il tempo mitico delle idee. Merleau-Ponty e Deleuze lettori di Proust», in *Merleau-Ponty. L'héritage contemporain, Chiasmi international*, Vrin, Paris 1999, pp. 213-231, e Id., *Una deformazione senza precedenti*, cit.; A. Simon, «Deleuze et les signes», in *Proust ou le réel retrouvé*, cit., pp. 65-106.

²⁶ RTPI, I, p. 424; RTP, I, p. 345.

come sostiene Joyce N. Megay, l'essenza costituisce sì l'intima natura di una cosa, ciò che essa è, ma solo in riferimento a quello che noi comprendiamo di essa; in altri termini, l'essenza è l'idea di una cosa, idea da intendersi però non in senso platonico, ma in quello più formale di rapporto tra la cosa e la sua intelligibilità²⁷. In effetti, già nel *Jean Santeuil*, Proust osservava che l'essenza «ci turba perché è in noi stessi, quel noi stessi che non avvertiamo sul momento, ma che ritroviamo come un residuo di miele squisito dopo che le cose sono lungi da noi, che ci affascina perché è le cose medesime e le differenzia così bene a distanza»²⁸. Analogamente, nel *Tempo ritrovato*, la letteratura realistica viene aspramente criticata, perché

interrompe bruscamente ogni comunicazione del nostro io presente con il passato, di cui le cose serbavano l'essenza, e con il futuro, dove ci incitano a goderne nuovamente. È questa essenza che un'arte degna di tale nome deve esprimere; e se fallisce, dalla sua impotenza si può ancora trarre un insegnamento (mentre non se ne può trarre alcuno dalle riuscite del realismo), e cioè che si tratta di un'essenza in parte soggettiva e incomunicabile²⁹.

L'essenza, che l'arte ha il compito di esprimere, non appare tanto quella delle cose, quanto piuttosto la nostra essenza nelle cose: il nostro essere attraverso il tempo, la nostra visione del mondo, le nostre autentiche sensazioni. Per Proust, c'è un'enorme differenza «fra l'impressione vera avuta d'una cosa e l'impressione artificiosa che ne diamo a noi stessi quando cerchiamo volontariamente di rappresentarcela»³⁰: l'abitudine, l'intelligenza, la ragione strumentale tendono a dipingere la vita in modo uniforme, a cancellare l'originalità di ogni impressione, sostituendola con un'immagine astratta e convenzionale. Ecco perché l'essenza del passato, così come le verità "nuove" che via via incontriamo, s'incarnano sempre in oggetti sensibili: «Di qualsiasi idea lasciataci dalla vita si tratti, la sua figura materiale, traccia dell'impressione ch'essa ha prodotta in noi, è comunque il pegno della sua verità necessaria»³¹.

²⁷ J.N. Megay, *Bergson et Proust*, cit., p. 122.

²⁸ JSI, p. 383; JS, p. 537.

²⁹ RTPI, IV, p. 594; RTP, IV, pp. 463-464.

³⁰ RTPI, IV, p. 546; RTP, IV, p. 448.

³¹ RTPI, IV, p. 559; RTP, IV, p. 458.

Tuttavia, sarebbe sbagliato pensare che il valore di tale figura dipenda dagli oggetti che rappresenta. Infatti, ogni impressione è duplice, «per metà inguainata nell'oggetto, prolungata dentro di noi per un'altra metà a noi soli accessibile». L'errore consiste nel «trascurare quest'ultima, cioè la sola su cui dovremmo fissarci», per dirigere l'attenzione sull'altra metà, che, «non potendo essere approfondita perché è esteriore, non ci costerà alcuna fatica»³². Insomma, vista l'impossibilità, da un lato, di attingere all'esterno quello che è situato nel fondo di noi stessi, e, dall'altro, di accedere direttamente alla conoscenza di noi stessi e del nostro passato, l'arte deve attivare uno sforzo dello stesso genere di quelli che facciamo «per riportarci alla mente qualcosa, come se le nostre idee più belle fossero come arie musicali che ci ricordassimo senza averle mai sentite prima»³³. L'artista non potrebbe mai esprimere l'essenza delle cose, se non l'avesse preliminarmente assorbita in sé, e quindi elaborata con l'intervento dell'immaginazione; ma l'unico modo di gustare pienamente le essenze (cioè di nutrirsi, ricavando dalla loro contemplazione una gioia diversa da tutte le altre) è cercare di conoscerle «là dove esse si trovavano, vale a dire in fondo a me stesso»³⁴. La necessità di superare l'apparenza per raggiungere l'essenza sembra dunque coincidere con un'operazione di scandaglio che ha per oggetto non la realtà in sé, ma una forma peculiare di soggettività: quel libro interiore di segni sconosciuti la cui lettura consiste «in un atto di creazione dove non c'è alcuno che possa sostituirci e nemmeno collaborare con noi»³⁵.

4. *Essenza e individualità*

Nell'opera di Proust, sembrano dunque fronteggiarsi due concezioni contrapposte delle essenze (e, pertanto, anche della verità); resta da chiedersi se la loro natura ambivalente non possa essere chiarita approfondendo un problema che abbiamo trattato di sfuggita: il rapporto tra essenza e individualità.

³² RTPI, IV, pp. 572-573; RTP, IV, p. 470.

³³ RTPI, IV, p. 557; RTP, IV, pp. 456-457.

³⁴ RTPI, IV, p. 556; RTP, IV, p. 456.

³⁵ RTPI, IV, p. 558; RTP, IV, p. 458.

Nella *Ricerca*, l'espressione dell'individuale – cioè della «differenza qualitativa esistente nel modo in cui il mondo ci appare»³⁶ – si configura come fine supremo dell'arte. Contrapponendosi tanto all'astrattezza del linguaggio scientifico quanto alla convenzionalità del linguaggio ordinario, il linguaggio dell'arte ci mostra – riflessa nell'assoluta singolarità dello stile – «la composizione intima di quei mondi che chiamiamo gli individui, e che senza l'arte non conosceremmo mai»³⁷. L'arte ci fa scoprire la diversità cercata invano nei viaggi, nella vita; quella diversità che non esiste sulla superficie della Terra, tra tutti i paesi che la nostra percezione rende uniformi. L'arte ci fa vedere il mondo con gli occhi di un altro; anzi, non possiamo neppure parlare di *un* mondo, perché la pluralità dei linguaggi artistici ci suggerisce che esistono infiniti mondi, più diversi gli uni dagli altri dei pianeti che gravitano nell'universo. Secondo Deleuze, l'essenza non è altro che una differenza, la Differenza ultima e assoluta; in quanto tale, è sempre la nascita di un mondo, un inizio radicale e assoluto: perciò ogni essenza è una patria, e ogni artista «è come il cittadino d'una patria sconosciuta, da lui stesso obliata, diversa da quella da cui verrà, salpando alla volta della Terra, un altro grande artista»³⁸. Ora, come fa l'artista a ricordare prima, e a esteriorizzare poi, la «qualità sconosciuta di un mondo unico»? E come facciamo noi, in quanto fruitori dell'opera, a riconoscere qualcosa che non abbiamo mai visto? In fondo, si tratta dello stesso problema già sollevato nel *Menone* platonico: all'obiezione sofistica di Menone («Ma in quale modo, Socrate, andrai cercando quello che assolutamente ignori?»), Socrate ribatte che «cercare ed apprendere sono, nel loro complesso, reminiscenza», fondando l'essenza del sapere sulla struttura dell'anamnesi³⁹. Anche per Proust, conoscere è ricordare; tuttavia, nella *Ricerca*, il ricordo non procede da qualcosa che sappiamo già, ma dal rapporto tra due entità sconosciute. Di conseguenza, il tratto discriminante che suggella l'unicità di ogni stile, e del mondo che vi si riflette, sarà lo stesso che accomunerà, nel contempo, tutte le

³⁶ RTPI, IV, p. 578; RTP, IV, p. 474.

³⁷ RTPI, III, p. 666; RTP, III, p. 762.

³⁸ RTPI, III, p. 665; RTP, III, p. 761.

³⁹ Platone, *Menone*, trad. it. di F. Adorno, in *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari 1982, t. V, XIV 80d-81c.

opere di un autore. Ad esempio, il nucleo originale dello stile di Vinteuil appare costituito dal legame invisibile che riconnette in profondità la sua intera produzione musicale:

Eppure, quelle frasi tanto diverse eran fatte degli stessi elementi; infatti, così come vi era un certo universo – percepibile da noi nelle tante briciole sparse in quelle determinate case, in quei determinati musei – che era l'universo di Elstir, quello che vedeva, quello in cui viveva Elstir, allo stesso modo la musica di Vinteuil stendeva, nota dopo nota, tocco dopo tocco, le colorazioni ignote, inestimabili, di un universo insospettato, frammentato dalle lacune che separavano i successivi ascolti della sua opera⁴⁰.

A nostra volta, in quanto fruitori, potremo riconoscere la «festa ignota e variopinta»⁴¹ – attraverso cui l'artista ha proiettato fuori di sé un certo universo – solo scorgendo i nessi profondi tra le sue opere, cioè i legami non ricercati deliberatamente dall'artista stesso, e che proprio per questo rivelano l'essenza dell'universo da lui creato:

Ed era proprio quando cercava con tanta potenza di esser nuovo che si riconosceva, sotto apparenze diverse, l'esistenza in un'opera di similitudini profonde e di somiglianze volute; [...] tali somiglianze, volute, opera dell'intelligenza, forzatamente superficiali, non arrivavano mai ad essere impressionanti quanto le somiglianze dissimulate, involontarie, che prorompevano sotto colori diversi fra due distinti capolavori; perché Vinteuil, nella sua potente ricerca del nuovo, interrogava allora se stesso, attingeva con tutta la potenza del suo sforzo creativo la sua propria essenza a profondità dove, qualunque sia la domanda, è con lo stesso accento, il suo, che risponde⁴².

Paradossalmente, sono i punti in cui le due opere di Vinteuil – la *Sonata* e il *Settimino* – si differenziano maggiormente, ingaggiando una sorta di lotta corpo a corpo, sono proprio le loro interrogazioni così dissimili a far trapelare un'unica preghiera, riconoscibile non a dispetto, ma attraverso i suoi travestimenti: «la stessa eppure diversa, come ritornano le cose nella vita»⁴³. Da principio

⁴⁰ RTPI, III, p. 663; RTP, III, p. 759.

⁴¹ RTPI, III, p. 795; RTP, III, p. 877.

⁴² RTPI, III, p. 664; RTP, III, p. 760.

⁴³ RTPI, III, p. 668; RTP, III, p. 763.

individualizzante, l'essenza si fa contemporaneamente principio di collegamento tra le cose. Va anzi notato che, lungi dall'annullarsi fra di loro, questi due principi si potenziano reciprocamente, profilandosi come strategie complementari nella ricerca della verità. Del resto, ciò che la reminiscenza rivela è un'essenza comune a due sensazioni, qualcosa che non appartiene né al passato né al presente, ma, «comune al passato e al presente, è molto più essenziale di entrambi»; l'essenza di una cosa che possiamo incontrare «soltanto in seno a un'altra cosa, diversa e nel contempo simile»⁴⁴.

Spiegando come lo stile artistico spiritualizzi la materia di cui si serve (il colore per il pittore, il suono per il musicista, la parola per lo scrittore), affinché possa rifrangere la qualità di un mondo originario, Deleuze rileva che l'essenza «non si confonde mai con un oggetto, ma anzi, accosta due oggetti completamente differenti, permettendoci appunto di scorgere che essi hanno questa qualità nel mezzo rivelatore». In tal senso, lo stile è essenzialmente metafora e, dunque, metamorfosi, in quanto lo stile riproduce la lotta e lo scambio degli elementi primordiali che costituivano l'essenza stessa: se un'essenza è sempre una nascita del mondo, «lo stile è questa nascita continuata e rifratta, questa nascita ritrovata in materie adeguate alle essenze, divenuta metamorfosi di oggetti»⁴⁵. Ci chiediamo, tuttavia, se la soluzione proposta da Proust non sia più radicale: se la metafora, proprio in quanto metamorfosi, non intratenga una relazione ancora più decisiva con l'essenza delle cose, con la loro verità.

5. *La verità della metafora*

Un importante contributo in questa direzione ci viene da Merleau-Ponty, che, caratterizzando il progetto teorico proustiano in senso nettamente antiplatonico, rintraccia nella *Ricerca* una nuova teoria delle idee, cioè un pensiero dell'idea sensibile: «nessuno si è spinto più lontano di Proust nella fissazione dei rapporti del visibile e dell'invisibile, nella descrizione di un'idea che non è il contrario del sensibile, che ne è il risvolto e la profondità». Le idee descritte

⁴⁴ M. Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, cit, p. 142.

⁴⁵ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., pp. 46-47.

da Proust sono sensibili, sia perché inscindibili dalla loro configurazione sensibile, sia perché noi stessi possiamo scorgere solo in virtù della nostra apertura percettiva al mondo, di cui esse costituiscono la trama invisibile. L'idea è «l'invisibile di questo mondo, quello che lo abita, lo sostiene e lo rende visibile, la sua possibilità interna e propria, l'Essere di questo essente»⁴⁶. In Proust, proprio come in Cézanne, l'arte svela l'invisibile all'interno stesso del sensibile, attraverso un processo alchemico – una metamorfosi o deformazione del reale – che mette in evidenza come l'idea, sempre mancata da ogni tentativo di isolarla e di afferrarla, sia indirettamente presentata dalla molteplicità dei suoi esemplari, delle sue figure sensibili. Come nota Mauro Carbone, sembra dunque che «tale idea – pur senza mai esaurirsi nel sensibile delle proprie deformazioni – possa darsi solo *insieme e attraverso* di esse, ossia secondo quella modalità che appunto Merleau-Ponty così illustrava nell'ultimo scritto da lui portato a termine: “quando vedo attraverso lo spessore dell'acqua le piastrelle sul fondo della piscina, non le vedo malgrado l'acqua e i riflessi, le vedo proprio *attraverso* essi, mediante essi. Se non ci fossero queste *distorsioni*, queste zebreature di sole, se vedessi senza questa *carne* la geometria del fondo piastrellato, proprio allora cesserei di vederla quale è, dove è, vale a dire più lontano di ogni luogo identico”»⁴⁷.

Queste osservazioni di Merleau-Ponty ci riportano alle illusioni ottiche ricreate da Elstir, volte a recuperare la dimensione originaria dell'esperienza per farla rivivere nello spazio di una nuova visione: una visione metaforica, in grado di rendere percepibile la continua metamorfosi del mondo sensibile proprio riabilitando gli errori dei sensi, cioè recuperando un *sentire* che sigla l'indistricabilità di soggetto e oggetto. Per Proust, l'essenza non corrisponde né a una costruzione soggettiva, né a una realtà in sé, quanto piut-

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, a cura di C. Lefort, Gallimard, Paris 1964; trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1993, pp. 164, 166.

⁴⁷ M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti*, cit., p. 83. Carbone stabilisce tuttavia una convergenza tra la caratterizzazione antiplatonica delle idee che Merleau-Ponty individua in Proust e la concezione antiplatonica della reminiscenza scorta da Deleuze nella *Ricerca* (cfr. *ibid.*, pp. 49-67 sgg.). Sulla rilevanza filosofica assunta dal rapporto tra rappresentazione e deformazione nelle immagini artistiche del Novecento, cfr. E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, cit.

tosto allo spazio in cui il soggetto non appare più chiuso nella propria autoreferenzialità, ma aperto al mondo, in cui la realtà non si prospetta più come nuda oggettività, ma si espande fino a includere in sé anche i significati che il soggetto le attribuisce. La verità totale non è mai data, perché il soggetto non può racchiuderla nel significato invariabile di una definizione e perché, d'altra parte, la realtà è per sua natura incompiuta: «è un aprirsi a nuove relazioni che non le permette mai di rinserrarsi in un cerchio, di attuarsi in un inizio che si congiunga ad una fine»⁴⁸. Di conseguenza, il compito dell'arte non è di dissociare il segno dall'oggetto sensibile, ma di mostrare la loro mutua implicazione: benché l'arte debba interpretare la sensazione come segno, convertendo la sensazione stessa in un equivalente intellettuale, le sue verità sono scritte con l'ausilio di figure, di immagini (una nube, un triangolo, un campanile, un fiore, un sasso) che hanno attratto lo sguardo dell'artista, sollecitandolo a coglierne il senso. Queste immagini rinviano sempre a qualcosa di diverso da quello che sembrano rappresentare; tuttavia, lungi dal costituire il loro limite, ciò costituisce il loro punto di forza, l'elemento che meglio sintetizza il complesso lavoro dell'artista. Non siamo dunque d'accordo con Deleuze, quando afferma che, nell'arte, «segno e senso, essenza e materia trasformata, si confondono o si uniscono in un perfetto adeguamento»⁴⁹. Se così fosse, la metafora si limiterebbe a suggellare una verità appresa con altri mezzi; invece, lo stile dell'arte è essenzialmente metaforico perché tale adeguamento è sempre *in fieri*, sempre di nuovo ripreso e rilanciato, in un processo di approssimazione che non può mai dirsi concluso. La contraddizione tra il carattere fuggevole della reminiscenza e la dimensione extratemporale che essa dichiara non va superata, ma preservata; come nota Ricœur, la distanza che separa il tempo perduto-ritrovato dall'extratemporalità è una distanza *attraversata*, mediante un legame metaforico che segna, con l'approdo alla scrittura, «la transizione dall'extratemporale, intravisto nella contemplazione, a ciò che il narratore chiama “tempo incorporato”»⁵⁰. La verità della metafora fa tutt'uno con la scoper-

⁴⁸ E. Paci, *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, D'Anna, Messina-Firenze 1957, p. 354.

⁴⁹ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 48.

⁵⁰ P. Ricœur, *Tempo e racconto II*, cit., p. 247.

ta del carattere sfuggente e inesauribile dell'essere, e della possibilità di articolare tale scoperta all'interno del linguaggio. Lo stile metaforico assume una portata referenziale nella misura in cui non si propone di descrivere il mondo, ma di ricrearlo incessantemente, svelando una verità inseparabile dall'alterità, dall'ibridazione, perché modellata sul movimento e le metamorfosi del sensibile.

C'è un esempio che può forse illustrare l'irrinunciabile dinamismo presupposto da un rapporto di reversibilità tra il mondo e il linguaggio. Il narratore ha trascorso una notte in treno per raggiungere la cittadina di Balbec. A un certo punto, vede profilarsi nel riquadro del finestrino lo splendore rosato dell'alba, che si addensa ben presto in un rosa più vivo e deciso. Ma, non appena la linea ferroviaria cambia direzione, la scena mattutina viene sostituita da un paesaggio notturno: l'altra metà del cielo, infatti, è ancora disseminata di stelle. Il narratore è desolato di aver perduto la sua striscia di cielo rosa, quando la scorge di nuovo, «rossa questa volta, nel finestrino di fronte, che poi abbandonò a una seconda svolta della strada ferrata». Come abbracciare dunque con lo sguardo queste due prospettive che si alternano l'una all'altra, correndo su binari paralleli e mai convergenti? Bisognerà fare una scelta, decidere quale sia quella "vera", e concentrare su di essa la propria attenzione? Oppure chiudere gli occhi, per averle presenti entrambe nella propria immaginazione? Il narratore individua un'altra soluzione:

[...] e così passavo il tempo a correre da un finestrino all'altro, per "rintelare" i frammenti opposti e intermittenti del mio bel mattino scarlatto e versatile e averne una visione totale, un quadro ininterrotto⁵¹.

Strumento di una visione "stereoscopica" altrimenti impossibile, anche la metafora corre da un oggetto all'altro, da una percezione a un ricordo, dal tempo perduto al tempo ritrovato, dal segno al senso. Certo, la distanza rimane aperta, sempre da colmare, in un compito infinito che lo scrittore intravede davanti a sé, come un libro ancora da scrivere. E proprio all'opera rimanda la tensione iscritta nella verità metaforica, quale luogo in cui può valere come principio d'organizzazione, facendosi portatrice di un diverso sapere del mondo.

⁵¹ RTPI, I, p. 793; RTP, II, p. 16.

BIBLIOGRAFIA

I. Opere di Proust

Per ragioni di spazio, ci limitiamo a segnalare le principali edizioni delle opere più importanti di Proust, seguite dall'indicazione delle traduzioni italiane più utilizzate e/o più recenti.

Les plaisirs et les jours, illustrations de M. Lemaire, préface d'A. France et quatre pièces pour piano de R. Hahn, Calman-Levy, Paris 1896; *I piaceri e i giorni*, con 13 illustrazioni di M. Lemaire, a cura, trad. it. e introduzione di M. Bongiovanni Bertini, note e commento di L. Keller, Bollati Boringhieri, Torino 1988.

John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par M. Proust, Mercure de France, Paris 1904; *Commento e note a John Ruskin*, «*La Bibbia d'Amiens*», trad. it. di S. Quasimodo, Bompiani, Milano 1946; rist. Mondadori, Milano 1975 e Studio Editoriale, Milano 1988.

John Ruskin, *Sésame et les lys. Des trésors des rois. Des jardins des reines*, traduction, préface et notes de M. Proust, Mercure de France, Paris 1906; *Commento a «Sesamo e i gigli» di John Ruskin*, trad. it. a cura di B. Piqué, prefazione di G. Macchia, Editoriale Nuova, Milano 1982.

Du côté de chez Swann, Grasset, Paris 1913.

Pastiches et mélanges, Gallimard, Paris 1919; *Pastiches*, con testo a fronte, trad. it. e introduzione di G. Merlino, Marsilio, Venezia 1991.

À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Gallimard, Paris 1919.

Le côté de Guermantes I, Gallimard, Paris 1920.

Le côté de Guermantes II – Sodome et Gomorrhe I, Gallimard, Paris 1921.

Sodome et Gomorrhe II, Gallimard, Paris 1922.

La prisonnière, Gallimard, Paris 1923.

Albertine disparue, Gallimard, Paris 1925.

Le temps retrouvé, Gallimard, Paris 1927.

Chroniques, Gallimard, Paris 1927; *Cronache mondane*, trad. it. a cura di R. Scaraffia, Sellerio, Palermo 1984.

Jean Santeuil, préface d'André Maurois, Gallimard, Paris 1952.

À la recherche du temps perdu, texte établi et présenté par P. Clarac et A. Ferré, Gallimard, Paris 1954, 3 voll.; *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. a cura di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1978, 7 voll.

- Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, préface de B. de Fallois, Gallimard, Paris 1954.
- Textes retrouvés*, recueillis et présentés par P. Kolb et L.B. Price, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London 1968.
- Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, édition établie par P. Clarac et Y. Sandre, Gallimard, Paris 1971; *Jean Santeuil*, trad. it. a cura di M. Bongiovanni Bertini, con introduzione e note di P. Clarac, Einaudi, Torino 1978.
- Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, édition établie par P. Clarac et Y. Sandre, Gallimard, Paris 1971; *Scritti mondani e letterari*, trad. it. di P. Serini e M. Bongiovanni Bertini, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1984.
- Le Carnet de 1908*, établi et présenté par P. Kolb, Gallimard, Paris 1976.
- L'indifferent*, préface de P. Kolb, Gallimard, Paris 1978; *L'indifferente*, trad. it. di M. Bongiovanni Bertini, introduzione di G. Agamben, con testo a fronte e una nota di P. Kolb, Einaudi, Torino 1978.
- Matinée chez la Princesse de Guermantes. Cahiers du «Temps retrouvé»*, édition critique établie par H. Bonnet et B. Brun, Gallimard, Paris 1982.
- À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de J. Milly, Garnier-Flammarion, Paris 1984-86, 10 voll.
- À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 1987-89, 4 voll.
- Alla ricerca del tempo perduto*, ediz. diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, trad. di G. Raboni, prefazione di C. Bo, Mondadori, Milano 1983-93, 4 voll.
- L'età dei nomi. Quaderni della «Recherche»*, a cura di D. De Agostini e M. Ferraris, con la collaborazione di B. Brun, Mondadori, Milano 1985.
- Ritorno a Guermantes*, a cura di D. Galateria, trad. di L. Foschini e S. Alfonsi, Studio Tesi, Pordenone 1988.
- Bellezza e verità*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano 1990.

II. Opere su Proust

- Agosti S. (1997), *Realtà e metafora. Indagini sulla «Recherche»*, Feltrinelli, Milano.
- Argan G.C. (1947), *Elstir o della pittura*, in «Letteratura», 9, pp. 209-216.
- Autret J. (1955), *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Droz, Genève.

- Bardèche M. (1971), *Marcel Proust romancier*, Les Sept Couleurs, Paris, 2 voll.
- Barthes R. (1967), *Proust et les noms*, in AA.VV., *To Honor Roman Jakobson*, Mouton, Den Haag-Paris, pp. 150-158; trad. it. di G. Bertolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, «Proust e i nomi», in *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982, pp. 118-131.
- Barthes R. (1980), *Une idée de recherche*, in AA.VV., *Recherche de Proust*, Seuil, Paris, pp. 34-39.
- Bartsch R. (2005), *Memory and Understanding: Concept Formation in Proust's «À la recherche du temps perdu»*, John Benjamins, Amsterdam.
- Benassi S. (1999), «Proust e Bergson: dell'indifferenza, grado zero dell'entropia», in *Analogia e entropia: figure del romanzo contemporaneo*, Clueb, Bologna, pp. 75-126.
- Benedetti C. (1984), *La soggettività nel racconto. Proust e Svevo*, Liguori, Napoli.
- Benjamin W. (1929), *Zum Bilde Prousts*, in «Literarische Welt», 21 e 28 giugno, 5 luglio 1929; trad. it. di A. Marietti, «Per un ritratto di Proust», in *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973, pp. 27-41.
- Beretta Anguissola A. (1976), *Proust inattuale*, Bulzoni, Roma.
- Beretta Anguissola A. (1987), *Uno strano affresco di Elstir*, in «Paragone», giugno 1987; ora in *Proust oggi*, a cura di L. De Maria, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990, pp. 153-159.
- Billermann R. (2000), *Die «métaphore» bei Marcel Proust: ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*, Fink, München.
- Bizub E. (1991), *La Vénise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Éditions À la Baconnière, Neuchâtel.
- Blanchot M. (1959), «L'expérience de Proust», in *Le livre à venir*, Gallimard, Paris; trad. it. di G. Ceronetti e G. Neri, «L'esperienza di Proust», in *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969, pp. 20-33.
- Bongiovanni Bertini M. (1981), *Guida a Proust*, Mondadori, Milano.
- Bongiovanni Bertini M. (1981), *Redenzione e metafora*, Feltrinelli, Milano.
- Bongiovanni Bertini M. (1991), *Introduzione a Proust*, Laterza, Roma-Bari.
- Bongiovanni Bertini M. (1996), *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Boni S. (2004), *Fra scienza e filosofia: Proust e il pessimismo «fin de siècle»*, in «Intersezioni», 2, pp. 185-196.
- Bonnet H. (1946-49), *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, Vrin, Paris, 2 voll.
- Bonomi A. (1987), «Nomi, mondi, libri in Proust», in *Le immagini dei nomi*, Garzanti, Milano, pp. 167-195.

- Borrel A. e Y. Le Pichon, a cura di, (1990), *Le musée retrouvé*, Stock, Paris.
- Bowie M. (1987), *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it. di M. Spinella, *Freud, Proust e Lacan. La teoria come finzione*, Dedalo, Bari 1992.
- Brun B. (1979), *L'édition d'un brouillon et son interprétation: le problème du «Contre Sainte-Beuve»*, in AA.VV., *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris, pp. 151-192.
- Brun B. (1979), «*Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle*»: quelques éléments de la démonstration proustienne dans les brouillons de «*Swann*», in «*Bulletin d'Informations proustiennes*», 10, pp. 23-38.
- Brun B. (1981), *Le «Temps retrouvé» dans les avant-textes de Combray*, in «*Bulletin d'Informations proustiennes*», 12, pp. 7-23.
- Brun B. (1982), *Le dormeur éveillé, genèse d'un roman de la mémoire*, in «*Études proustiennes*», IV, pp. 312-316.
- Brun B. e Hassine J., a cura di, (2004), *Proust au tournant des siècles*, Minard, Paris.
- Butor M. (1967), «*Les œuvres d'art imaginaires chez Proust*», in *Répertoire II*, Minuit, Paris; trad. it. di C. Ghirardi e E. Chierici, «*Le opere d'arte immaginarie in Proust*», in *6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo*, Pratiche, Parma 1977, pp. 28-92.
- Callu F. e Tadié J.-Y., a cura di, (1999), *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, Gallimard, Paris.
- Carbone M. (1998), *Di alcuni motivi in Marcel Proust*, Cortina, Milano.
- Carbone M. (1999), «*Il tempo mitico delle idee. Merleau-Ponty e Deleuze lettori di Proust*», in *Merleau-Ponty. L'héritage contemporain, Chiasmi International*, Vrin, Paris, pp. 213-231.
- Carbone M. (2006), *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata.
- Cleder J. e Montier J.-P., a cura di, (2003), *Proust et les images*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Collier P. (1986), *Mosaici proustiani. Venezia nella «Recherche»*, trad. it. di D. Finck, Il Mulino, Bologna.
- Compagnon A. (1989), *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris.
- Contini A. (1986), *Dal «Contre Sainte-Beuve» alla «Recherche»: genesi saggistica di una poetica*, in «*Studi di estetica*», 8-9, pp. 119-149.
- Contini A. (1988), *La biblioteca di Proust*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.
- Contini A. (1991), *Proust: la metafora e il sapere*, in «*Rivista di estetica*», 37, pp. 73-98.
- Contini A. (1997), *Leggerezza e gravità: immagini e significati nell'opera di Proust*, in AA.VV., *Filosofia del peso. Estetica della leggerezza*, a cura di G. Marchianò, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 97-119.

- Contini A. (1997), *Un percorso nell'estetica otto-novecentesca: Taine, Guyau, Proust*, in AA.VV., *La polifonia estetica. Specificità e raccordi*, a cura di M. Venturi Ferriolo, Guerini e Associati, Milano, pp. 145-155.
- Contini G. (1952), «Jean Santeuil», *ossia l'infanzia della «Recherche»*, in «Letteratura», marzo-aprile 1952; poi in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 111-137.
- Curtius E.R. (1925), «Marcel Proust», in *Französischer Geist im neuen Europa*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart 1925; trad. it. di L. Ritter Santini, *Marcel Proust*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Czoniczer E. (1957), *Quelques antécédentes de «À la recherche du temps perdu»*, Droz, Genève.
- De Agostini D. (1983), *Albertine: «figura allegorica» dell'opera, «metafora» della scrittura*, in «aut aut», 193-194, pp. 43-61; poi in A.A.VV., *Proust oggi*, a cura di L. De Maria, cit., pp. 169-190.
- De Agostini D. (1984), *L'Écriture du rêve dans «À la recherche du temps perdu»*, in «Études proustiennes», V, pp. 183-211.
- De Agostini D., a cura di, (2005), *La «Recherche» tra apocalisse e salvezza*, Schena, Fasano.
- Debenedetti G. (1982), *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Mondadori, Milano (raccolge saggi pubblicati tra il 1925 e il 1929, l'inedito *Rileggere Proust* del 1946 e *Confronto col Diavolo* del 1952).
- De Latre A. (1978-82), *La doctrine de la réalité chez Proust*, Corti, Paris, 2 voll.
- Deleuze G. (1964), *Marcel Proust et les signes*, P.U.F., Paris (ediz. ampl. 1979); trad. it. di C. Lusignoli e D. de Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1967 (ediz. ampl. 1986 e 2001).
- De Man P. (1979), «Reading (Proust)», in *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, pp. 57-78; trad. it. di E. Saccone, «La lettura (Proust)», in *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino 1997, pp. 64-86.
- Descombes V. (1987), *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, Paris.
- Ellison D.R. (1984), «Proustian Metaphor and the Question of Readability», in *The Reading of Proust*, John Hopkins University Press, Baltimore, pp. 1-29.
- Erman M. (1988), *L'œil de Proust*, Nizet, Paris.
- Ferraris M. (1987), *Ermeneutica di Proust*, Guerini e Associati, Milano.
- Fontanille J. (1987), *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam-Philadelphia.
- Fraisse L. (1988), *Le processus de la création chez Proust*, Corti, Paris.
- Fraisse L. (1995), *L'esthétique de Marcel Proust*, Sedes, Paris.
- Galateria D. (1998), *Contre Taine*, in «Bulletin d'Informations proustiennes», 29, pp. 31-39.

- Galateria D. (2004), *Proust: fumetti, fiabe e fiori rubati*, in «Quaderni Proustiani», III, pp. 78-86.
- Genette G. (1966), «Proust palimpseste», in *Figures*, Seuil, Paris; trad. it. di F. Madonia, «Proust palinsesto», in *Figure*, Einaudi, Torino 1969, pp. 36-62.
- Genette G. (1969), «Proust et le langage indirect», in *Figures II*, Seuil, Paris; trad. it. di F. Madonia, «Proust e il linguaggio indiretto», in *Figure II*, Einaudi, Torino 1972, pp. 157-224.
- Genette G. (1972), «Metonymie chez Proust», in *Figure III*, Seuil, Paris; trad. it. di L. Zecchi, «Metonimia in Proust», in *Figure III*, Einaudi, Torino 1976, pp. 41-66.
- Girard R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris; trad. it. di L. Verdi-Vighetti, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1981.
- Goujon F. (2004), «Je» narratif, «je» critique et écriture intertextuelle dans le «Contre Sainte-Beuve», in «Bulletin d'Informations proustiennes», 34, pp. 95-110.
- Graham V.E. (1966), *The Imagery of Proust*, Blackwell, Oxford.
- Grassi E. (1990), «L'esperienza del tempo perduto», in *La metafora inaudita*, a cura di M. Marassi, Aesthetica, Palermo, pp. 77-95.
- Grenier J. (1965), «Elstir ou Proust et la peinture», in *Proust*, Hachette, Paris, pp. 199-211.
- Grilli A. (2004), «L'ombre et le rayon»: conoscenza e contatto empatico in «À la recherche du temps perdu», in «Intersezioni», 2, pp. 197-226.
- Henry A. (1981), *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Klincksieck, Paris.
- Henry A. (1983), *Proust romancier. Le Tombeau égyptien*, Flammarion, Paris.
- Jackson E. (1966), *L'évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Nizet, Paris.
- Jaramillo-Mahut M.M. (1997), *E. Husserl et M. Proust: à la recherche du moi perdu*, L'Harmattan, Paris.
- Jauss H.R. (1955), *Zeit und Erinnerung in M. Proust «À la recherche du temps perdu»*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg (2^a ediz. ampl. 1970); trad. it. di M. Galli, *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Marcel Proust*, prefazione di A. Beretta Anguissola, Le Lettere, Firenze 2003.
- Johnson J.T. (1973), «Débâcle sur la Seine» de Claude Monet: source du «Dégel à Briseville» d'Elstir, in «Études proustiennes», I, pp. 163-176.
- Johnson J.T. (1978), *Marcel Proust et Gustave Moreau*, in «Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust», 28, pp. 614-639.
- Kasper J. (2003), *Sprachen des Vergessens: Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*, Fink, München.

- Keller L. (1978), *Les avant-textes de l'épisode de la madeleine dans les cahiers de brouillon de Marcel Proust*, J.M. Place, Paris.
- Kolb P. (1973), *The Bird of Elstir and Vinteuil*, in AA.VV., *Marcel Proust: a Critical Panorama*, University of Illinois Press, Urbana, pp. 147-167.
- Kristeva J. (1994), *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris.
- Lévinas E. (1976), «L'Autre dans Proust», in *Noms propres*, Fata Morgana, Montpellier; trad. it. di F.P. Ciglia, «L'altro in Proust», in *Nomi propri*, Marietti, Genova 1984, pp. 131-136.
- Lüdi G. (1973), *Die Metapher als Funktion der Aktualisierung*, Franke, Bern.
- Macchia A. (1979), *L'angelo della notte*, Rizzoli, Milano.
- Macchia A. (1989), *Proust e dintorni*, Mondadori, Milano.
- Macciantelli M. (1990), *L'assoluto del romanzo. Studio sulla poetica di Marcel Proust e l'estetica letteraria del primo romanticismo*, Mursia, Milano.
- Maranini L. (1933), *Proust. Arte e conoscenza*, Novissima, Firenze.
- Mathieu V. (1958), *Tempo, memoria, eternità: Bergson e Proust*, in «Archivio di filosofia», 1, pp. 161-173.
- Megay J.N. (1976), *Bergson et Proust. Essai d'une mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, Vrin, Paris.
- Mein M. (1962), *Proust's Challenge to Time*, Manchester University Press, Manchester.
- Milly J. (1970), *Proust et le style*, Minard, Paris.
- Monnin-Hornung J. (1951), *Proust et la peinture*, Droz, Genève.
- Morio J.-M. (1999), *Métaphysique et esthétique dans «À la recherche du temps perdu»*, Éditions du Petit Véhicule, Nantes.
- Mouton J. (1948), *Le style de Proust*, Corrêa, Paris.
- Muller M. (1965), *Les voix narratives dans «À la recherche du temps perdu»*, Droz, Genève.
- Nicole E. (1984), *Genèses onomastiques du texte proustien*, in «Études proustiennes», V, pp. 69-125.
- Nicole E. (1987), *La «Recherche» et les Noms*, in «Études proustiennes», VI, pp. 69-88.
- Orlando F. (1970), *Proust, Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata*, in AA.VV., *Critica e Storia letteraria. Studi in onore di Mario Fubini*, Liviana, Padova 1970; poi in M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino 1974, pp. II-XXXVII.
- Pecchioli Temperani A. (1985), *Marcel Proust e le reminiscenze anticipate*, Bulzoni, Roma.
- Pecchioli Temperani A. (1989), *Il romanzo e il tempo. Da Balzac a Proust*, Bulzoni, Roma.

- Petitot J. (2004), *Morphologie et esthétique: la forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal*, Maisonneuve et Larose, Paris.
- Piazza M. (1998), *Passione e conoscenza in Proust*, prefazione di R. Bo-dei, Guerini e Associati, Milano.
- Piazza M. (2003), «Proust o la filosofia del romanzo», in *Alle frontiere tra filosofia e letteratura*, Guerini e Associati, Milano, pp. 123-147.
- Picon G. (1963), *Lecture de Proust*, Mercure de France, Paris.
- Piperno A. (2000), *Proust antiebreo*, Angeli, Milano.
- Placella P. (1982), *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Bulzoni, Roma.
- Placella P. (2004), *Elstir o il linguaggio della pittura*, in «Quaderni Proustiani», III, pp. 37-45.
- Poggi S. (1991), *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Il Mulino, Bologna.
- Poulet G. (1950), *Études sur le temps humain*, t. I, ch. XVIII: «Proust», Plon, Paris, pp. 364-404.
- Poulet G. (1963), *L'espace proustien*, Gallimard, Paris 1963; trad. it. di G. Posani, *Lo spazio di Proust*, Guida, Napoli 1972.
- Poulet G. (1968), *Études sur le temps humain*, t. IV, ch. XIII: «Marcel Proust», Plon, Paris, pp. 299-335.
- Quaranta J.-M. (2003), *De «Jean Santeuil» au «Temps retrouvé»: transcription des manuscrits et critique littéraire*, in «Bulletin d'Informations proustiennes», 33, pp. 17-27.
- Quémar C. (1976), *Autour de trois «Avant-textes» de l'«Ouverture» de la «Recherche»: nouvelles approches des problèmes du «Contre Sainte-Beuve»*, in «Bulletin d'Informations proustiennes», 3, pp. 7-39.
- Quémar C. (1978), *De l'essai sur Sainte-Beuve au futur roman: quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes*, in «Bulletin d'Informations proustiennes», 8, pp. 7-11.
- Quémar C. (1979), *Rêveries onomastiques proustiennes à la lumière des avant-textes*, in AA.VV., *Essais de critique génétique*, cit., pp. 69-102.
- Raimond M. (1984), *Marcel Proust romancier*, Sedes, Paris.
- Rampello L. (1994), *La grande ricerca. Saggio su Proust*, Pratiche, Parma.
- Rebecchini D. (2002), *Proust e «L'idiota» di Dostoevskij. Analisi di un percorso di lettura*, in «Quaderni Proustiani», II, pp. 7-25.
- Rella F. (2005), *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Feltrinelli, Milano.
- Renzi L. (1999), *Proust e Vermeer: apologia dell'imprecisione*, Il Mulino, Bologna.
- Ricardou J. (1975), *«Miracles» de l'analogie*, in «Études proustiennes», II, pp. 11-39.
- Richard J.-P. (1974), *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris; trad. it. di E. Imberciadori, *Proust e il mondo sensibile*, Garzanti, Milano 1976.

- Ricœur P. (1984), «À la recherche du temps perdu: le temps traversé», in *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris; trad. it. di C. Grampa in *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987, pp. 215-248.
- Riva R.T. (1963), *A Probable Model for Proust's Elstir*, in «Modern Language Notes», 78, pp. 307-313.
- Rogers B.G. (1965), *Proust's Narrative Techniques*, Droz, Genève (ediz. riv. ampl. Champion, Paris 2004).
- Shattuck R. (1963), *Proust's Binoculars. A Study of Memory, Time and Recognition in «À la recherche du temps perdu»*, Princeton University Press, Princeton.
- Simon A. (2000), *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans «À la recherche du temps perdu»*, P.U.F., Paris.
- Sossi F. (1983), *L'età dei Nomi. Note su Proust*, in «aut aut», 193-194, pp. 97-109.
- Sossi F. (1988), *Filosofia di Proust. Saggi sulla scrittura e la morte*, Unicopli, Milano.
- Steele G.H. (1979), *Chronology and Time in «À la recherche du temps perdu»*, Droz, Genève.
- Tadié J.Y. (1971), *Proust et le roman*, Gallimard, Paris.
- Tadié J.Y. (1983), *Proust*, Belfond, Paris; trad. it. di F. Sossi, *Proust*, Il Saggiatore, Milano 1985.
- Ullmann S. (1951), «Transposition of Sensations in Proust's Imagery», in *Style in the French Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 189-209.
- Ullmann S. (1960), «The Metaphorical Texture of a Proustian Novel», in *The Image in the Modern French Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 124-238.
- Walther-Dulk I. (2006), *Proust, Guyau et la poésie du temps. Une recherche d'empreintes*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar.
- Yoshida J. (1978), *La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites*, in «Bulletin d'Informations proustiennes», 8, pp. 15-28.
- Yoshikawa K. (1979), *Vinteuil ou la genèse du septuor*, in «Études proustiennes», III, pp. 289-347.
- Yoshikawa K. (2003), *Turner dans le «Port de Carquethuit»*, in «Bulletin d'Informations proustiennes», 33, pp. 41-50.
- Yoshikawa K. (2005), *Vision et style dans les marines d'Elstir*, in «Bulletin d'Informations proustiennes», 35, pp. 93-104.
- Zima P.-V. (1980), *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Le Sycamore, Paris; trad. it. di E. D'Ambrosio, *L'ambivalenza del romanzo. Proust, Kafka, Musil*, Liguori, Napoli 1985.

INDICE DEI NOMI

- Adorno Francesco, 178
Agamben Giorgio, 141
Agosti Stefano, 93, 151
Alfonsi Silvia, 20
Almansì Annalisa, 98
Anceschi Luciano, 12-13, 19, 45,
94-95
Arcangeli Francesco, 114
Argan Giulio Carlo, 88
Aristotele, 96-97, 99, 173
- Babini Valeria P., 153
Backus David, 92
Bagni Paolo, 94, 96
Bain Alexander, 130
Balzac Honoré de, 34-37, 40, 83,
167
Barbon Paola, 166
Bardèche Maurice, 18, 23, 41, 167
Barilli Renato, 114
Barrés Maurice, 35
Barthes Roland, 66
Bartolucci Giuseppe, 66
Battafarano Italo Michele, 166
Baudelaire Charles, 31, 34-35, 37-38
Benassi Stefano, 30
Benedetti Carla, 41
Benjamin Walter, 40, 78, 141
Beretta Anguissola Alberto, 9, 16
Bergson Henri, 30, 153
Bernard Claude, 101
Berry Walter, 87
Bertinetto Pier Marco, 95
Black Max, 98
Blanchot Maurice, 29, 64
- Blum Réne, 12
Bo Carlo, 16
Bodei Remo, 153
Bollino Fernando, 96
Bongiovanni Bertini Mariolina, 10,
16, 27, 31, 34-35, 53, 82, 84
Bonnet Henri, 18, 23-24, 30
Bonomi Andrea, 66
Borrel Anne, 113
Borutti Silvana, 14
Bourget Paul, 29
Brioschi Franco, 110
Brun Bernard, 18, 20, 23-24, 42
- Callu Florence, 105
Calvino Italo, 45
Carbone Mauro, 90, 117, 175, 181
Carpaccio Vittore, 106
Cazzullo Anna, 97
Celan Paul, 165
Ceronetti Guido, 29
Cezanne Paul, 181
Chardin Jean-Siméon, 87-88, 91,
118
Chierici Enrico, 57
Clarac Pierre, 16-17
Comte Auguste, 101
Condillac, Botton Etienne, 130
Contini Annamaria, 9, 102
Contini Gianfranco, 166
Cook E.T., 114
Curtius Ernst R., 93
- De Agostini Daniela, 12, 54, 163,
175

- De Fallois Bernard, 17
 De Goncourt Edmond, 167-168
 de Lattre Alain, 117
 de Lauris Georges, 22
 De Maria Luciano, 16
 de Nerval Gérard, 34-35, 37
 de Noailles Anne, 23
 de Robert Louis, 65
 Debenedetti Giacomo, 134, 147
 Delattre Floris, 30
 Deleuze Gilles, 54, 128, 162, 174-175, 178, 180, 182
 Descombes Vincent, 10, 90, 105, 118
 Dostoevskij Fedor Michajlovic, 123
 du Marsais César Chesneau, 96

 Ellison David R., 93

 Faguet Emile, 35
 Federici Renzo, 115
 Ferraris Maurizio, 12, 18, 175
 Filippini Enrico, 78
 Flaubert Gustave, 22, 83, 93
 Foschini Lorenza, 20
 Fraisse Luc, 9
 France Anatole, 67
 Franzini Elio, 14, 181
 Freud Sigmund, 135
 Fubini Mario, 27

 Galateria Daria, 16, 20
 Garelli Jacques, 90
 Gargani Giuseppe, 76
 Genette Gérard, 18, 29, 40, 46, 66, 68, 72-73, 93-95, 107-108, 129
 Gentili Carlo, 12
 Ghirardi Carla, 57
 Ghiretti Francesco, 102
 Ginzburg Carlo, 76
 Gombrich Ernst R., 114, 115
 Goodman Nelson, 110, 115

 Goujon Francine, 18
 Graham Victor E., 93
 Grampa Giuseppe, 97, 127
 Grassi Ernesto, 99
 Grenier J., 88
 Grésillon Almuth, 18
 Guazzi Alessandro, 114
 Guidieri Renzo, 66

 Hahn Reynaldo, 86
 Harrison Charles, 88
 Heinser Bernhard, 18
 Helleu Paul, 88
 Henry Albert, 95, 107
 Henry Anne, 9, 105
 Husserl Edmund, 173

 Imberciadori Elena Klersy, 117

 Janet Pierre, 152
 Johnson J. Theodore, 89

 Kolb Philip, 9, 16, 20, 88
 Kristeva Julia, 30, 93, 117, 175

 Le Pinchon Yanne, 113
 Lebrave Jean-Louis, 18
 Lefort Claude, 181
 Lemaitre Henri, 35
 Leoni Giovanni, 114
 Locke John, 173
 Lorrain Claude, 86
 Loy Provera Rosetta, 66
 Ludi Georges, 93
 Lusignoli Clara, 54

 Macciantelli Marco, 9
 Madonia Franca, 66, 93
 Manet Edouard, 88
 Monet Claude, 88, 118
 Maranini Lorenza, 93
 Marassi Massimo, 99
 Marchianò Grazia, 15

- Marietti Solmi Anna, 40
 Mathieu Vittorio, 30
 Mattioli Emilio, 96
 Megay Joyce N., 30, 176
 Merleau-Ponty Maurice, 175, 180-181
 Mill Stuart, 130
 Minguet Pierre, 85-86
 Monnin-Hornung Juliette, 88
 Montesquieu Robert de, 85
 Morand Paul, 35
 Moreau Gustave, 85, 88, 118
 Musatti Cesare L., 135
- Neri Guido, 29
 Nicole Eugene, 66
 Nietzsche Friedrich, 42
- Orlando Francesco, 26-27
- Paci Enzo, 182
 Paradisi Enrico, 98
 Pérignon Sylvain, 101
 Piazza Marco, 9, 67, 102
 Piccolino Marco, 134, 154
 Picon Gaetan, 93
 Platone, 12, 122, 173, 178
 Plebe Armando, 99
 Poggi Stefano, 9
 Posani Giampiero, 140
 Poulet Georges, 139, 162
 Prato Caruso Leonella, 66
 Pugh Anthony R., 18
 Pullega Paolo, 78
- Quaranta Jean-Marc, 18
 Quémar Claudine, 18, 39
- Raboni Giovanni, 16
 Rampello Liliana, 93, 105
 Rella Franco, 14, 141
- Rembrandt, Harmenszoon Van Rijn, 118
 Renoir Pierre-Auguste, 88
 Rey Pierre-Louis, 89
 Ribot Théodule, 130, 132-133, 135-136, 148
 Ricardou Jean, 93
 Richard Jean-Pierre, 117
 Ricœur Paul, 97, 110, 127, 163, 175, 182
 Ritter Santini Lea, 93, 166
 Riva Raymond T., 88
 Rivière Jacques, 11
 Rolland Romain, 34
 Rossi Lino, 12, 19, 96
 Ruskin John, 84, 113-114
 Ryle Gilbert, 110
- Sand George, 152
 Sandre Yves, 16-17
 Schmidt Marion, 18
 Scolari Ennio, 96
 Senofonte, 12, 122
 Serini Paolo, 27
 Simon Anne, 90, 117, 163, 175
 Socrate, 122, 178
 Solmi Renato, 78
 Souday Paul, 24
 Sossi Federica, 67, 141
 Spencer Herbert, 131
- Tadié Jean-Yves, 16, 105
 Taine Hippolyte, 22, 29, 31, 67, 101, 130-131, 133, 135-136
 Tiedemann Rolf, 141
 Turner Joseph Mallord William, 88, 113
- Ullmann Stephen, 93-94
- Valgimigli Manara, 97
 Vallette Alfred, 33

Van Dyck Antoon, 86
Vermeer Jan, 85
Veronese Paolo, 86, 106
Viollet Catherine, 18
Von Helmholtz Hermann, 134

Watteau Jean Antoine, 118
Wedderburn Alexander, 114

Weinrich Harald, 165
Whistler James McNeill, 88

Yoshida Jo, 89
Yoshikawa Kazuyoshi, 18, 20, 24,
26, 113

Zecchi Lina, 18

