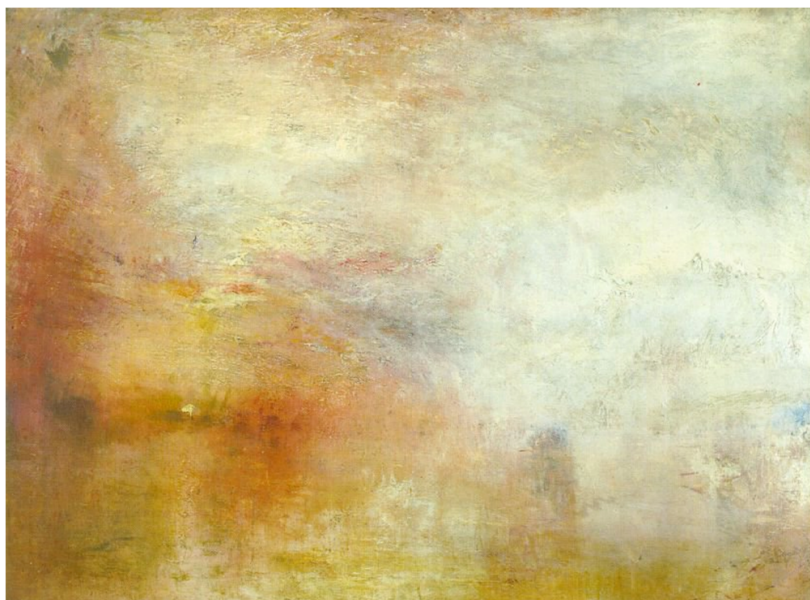


ELISABETTA BRIZIO

ET LE TOUT LOINTAIN, PRÈS
per un ritratto di Proust



In copertina: Joseph Mallord William Turner, *Sun Setting over a Lake*, c. 1840

ET LE TOUT LOINTAIN, PRÈS

«Per un ritratto di Proust», lo sappiamo, è il titolo di un saggio di Benjamin uscito a qualche anno dalla pubblicazione, postuma, degli ultimi volumi della *Recherche du temps perdu*. Tempestivo nel rilevare, nell'orizzonte proustiano, «l'universo dell'intreccio», il «tempo intrecciato» con lo spazio, tipicamente nel ricordo: è «il mondo nello stato dell'analogia» dove la memoria, quella spontanea, procura l'effetto «choc di ringiovanimento» nell'istante in cui, Benjamin scriveva, «ciò che è stato si rispecchia nel nuovo». E il tempo perduto è l'accorgersi tardivo del tempo vissuto inconsapevolmente. «Proust ha realizzato l'impresa inaudita di far invecchiare, nell'istante, tutto il mondo di un'intera vita umana. Ma proprio questa concentrazione in cui fulmineamente si consuma ciò che altrimenti soltanto appassisce e si spegne lentamente si chiama ringiovanimento. *À la recherche du temps perdu* è il continuo tentativo di caricare un'intera vita della suprema presenza dello spirito. Non è già la riflessione, ma la presentificazione che è il procedimento di Proust. Egli è dominato dalla verità che noi tutti non abbiamo tempo di vivere i veri drammi dell'esistenza che ci è destinata. Per questo invecchiamo – non per altro. Le rughe e le grinze sul nostro volto sono i biglietti da visita delle grandi passioni, dei vizi, delle conoscenze che passarono da noi –, ma noi, i padroni di casa, non c'eravamo»¹. Epifonema che ci sorprende e ci raggela, ma non c'è verso di eluderlo. Perché rileggere Proust, come Debenedetti avvertiva, è anche «mettere a confronto noi con noi stessi; i noi di allora con ciò che il logorio e l'edificazione, i disastri e i risultati di molti mutamenti hanno fatto oggi di noi»².

Per non dimenticare le parole «esatte ed incerte, dove ognuno ebbe a sentire, un tempo, l'infinito» (*Poèmes*): esserci, sintonizzarsi con qualcosa che ricomincia ad apparirci nostro, con il momento recuperato indenne che implica il risorgere del contesto vitale e

spirituale nel quale vivemmo quella sensazione, l'istante di grazia – quella che Luzi chiamava «immensità dell'attimo» –, così da sommergere di senso quei tratti della nostra disattenzione, da trarli dalla soverchiante stregua di convegni con l'ombra. «Istanti di rivelazione», Butor suggeriva: scrivere sarà tradurre la realtà racchiusa in «una pietra su cui giocava un riflesso', un tetto, un suono di campane, un odore di foglie»³. Negli abissi luminosi dei biancospini. Attraverso il metro aureo del nodo analogico, della metafora estrema e pervasiva – figura dell'alterità, che include l'altro non espresso secondo logica, non concettualizzato –, della metafora viva, della forza espansiva e dell'energia espressiva della metaforicità. Discorso, metodo, suggestione, atmosfera che si possono estendere anche, ed emblematicamente, al campo della pittura, o della pittura come musica in una concomitanza o sintesi reale delle diverse arti. Nel romanzo ne sono l'emblema le figure antonomastiche dell'artista: Elstir-Vinteuil-Bergotte, coloro che si spartiscono gli empiti di quell'energia creatrice succeduta alla grande assente nella *Recherche*, la volontà. Forse Proust, come Mallarmé, pensava a una ricezione a più livelli, a una «comprensione multipla», oltre al fatto strettamente letterario e puramente verbale e semantico.

«Dalle poche indicazioni di composizione e di colore [...] non sembra avventato riconoscere la pittura di Elstir sugli schemi coloristici di Turner, sia pure trascritti nel contrappunto metodico, in quella che in una lettera a Blanche Proust chiama le 'alchimies de la matière' e la 'mise en scène' di Whistler: pittura tutta di luce, ma dove la luce non è né raggio né tono né una nuova materia esclusivamente pittorica, bensì il prodotto innaturale di un rarefarsi dell'immagine abituale, plastica e chiaroscurale delle cose, che si fanno diafane e non per altro percepibili che per un diverso trascolorare, per un diverso alone e residuo luminoso lasciato nello spazio. Ma se la creduta stabilità delle cose non è che l'illusione d'una nostra inerzia nel tempo e la vera realtà è quel loro trasmutarsi e fluire continuo, l'impressione che la rivela e segna un

punto di tangenza interno ed esterno è anch'essa il momento di un trapasso, al limite estremo della coscienza, al confine tra il sonno e la veglia; è lí che la realtà oscura dell'inconscio risale e si trama quasi evocata dal vuoto delle nozioni cadute, sullo schermo bianco della coscienza. È allora che l'inafferrabile presente si rende sensibile, umanamente si esprime come 'memoria'. Così Argan, in *Elstir o della pittura*⁴. E il linguaggio visivo di Elstir – profilo fittizio di Turner, di Monet, di Renoir, di Whistler, di Helleu, sintesi delle rispettive specificità riunite ad un unico denominatore al quale è improntata l'arte proustiana dei riflessi, delle ambiguità, della fugacità luminosa dell'istante, dell'identità non solo atmosferica dei fenomeni – non traduce un estro favoloso, pur nella sua condizione alogica di scarto dalla norma. Questa declinazione espressiva, traslando il discorso dalla pittura alla scrittura letteraria, appare difforme dall'ordinario, ed è per certi versi paragonabile a quella modalità di enunciazione che i Greci dell'età ellenistica chiamavano *onòmata allòtria*, «parole altre», e i preumanisti *alieniloquium*. Un'espressione, dunque, che svincola la rivelazione istantanea dalla intricata rete raziocinante che da essa potrebbe sorgere ed espandersi, e noi dal nostro usuale e logoro *habitus mentis*, imprimendo allo sguardo una feconda e significativa distorsione.

Il linguaggio figurativo di Elstir, nei passaggi ecfrastrici proustiani, scopre nel dislocamento la parte invisibile – e indeterminata dal lato della consuetudine dei nomi e delle forme – ma esistibile, della natura dell'oggetto e nella sua azione disarticolante ha paradossalmente la funzione strutturale di seguire, nella *Recherche*, la metamorfosi imprevedibile, la metafora, «piacevole» figura del discorso, Leopardi diceva, in quanto condensa piú idee nello stesso attimo; il darsi insieme di due nomi o stati inerenti a differenti ambiti semantici, che si congiungono in forza della loro stessa trasformazione. Ha scritto Aristotele, nella *Poetica*, che la metafora è il trasferimento (c'è quindi implicata l'idea di una oltranza, della dinamizzazione) a un oggetto di

un nome ad esso estraneo; *onomatos allotriou*, appunto: di una parola altra, estranea, aliena, dunque impropria, di altro ordine. Di altri, in rapporto con gli altri. *Metà-phérein* è portare oltre la lettera: paradigma quasi esclusivo e norma suprema del magistero proustiano. Andando a Guermantes e prendendo per Méséglise ci accorgeremo (acquisizione tardiva di Marcel, dalla rivelazione di Gilberte nelle pagine di apertura del *Temps retrouvé*) che i due *côtés* non sono davvero inconciliabili come poteva sembrare, ma sono solo intrecciati e in collegamento per l'esistenza di percorsi trasversali – di nuovo Benjamin, «l'intreccio delle due vie», uno dei casi particolari del proustiano «universo dell'intreccio».

Intreccio, *continuum*, ricorrenze, circolarità. Nella *Recherche* la spinta teleologica verso il finale ci rimette all'*incipit*, dopo il lungo percorso di apprendimento del protagonista, che guardando al passato si porta avanti. Si è molto parlato di conformazione circolare della *Recherche*, non solo perché il racconto si apre e si chiude con la parola «tempo»: da «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» a «dans le Temps», frasi scritte contemporaneamente, ha detto Proust. Soprattutto, perché le pagine lungo le quali si ragiona sull'opera a venire sono le stesse dell'opera già scritta, o sono concepite in maniera che dall'epilogo dell'opera ne germinasse l'esordio, e dopo quasi quattromila pagine si torna al punto d'inizio, con evidente implicazione di entrambe le dimensioni, principio e fine: *explicit* che riapre. Nel *loop* temporale la narrazione verte su ciò che la precede. Narrare l'itinerario verso la scrittura, cioè dire in che modo si è giunti a quello che si sta narrando. Ingeborg Bachmann notava come Proust avesse concluso la *Recherche* con una frase che ne istruiva l'inizio, forse per riconoscere, in questa circolarità, ciò che seguita a tornare. Come gli anelli di Möbius di cui parla Clifford Pickover. Nella *Recherche* – esempio di letteratura modellata su Möbius, dove la trama è autoreferenziale nel riflesso e nel rimbalzo del soggetto narrante sul *narratum* – il tempo sparisce in lunghissime pagine di descrizioni naturali, o di situazioni significative o

dei pensieri dei vari personaggi, così che questi sembrano figure immerse nella corrente del tempo, e il protagonista vorrebbe sequestrarle insieme al proprio tempo perduto. Se l'opera assomiglia a uno «spicchio' di spazio-tempo» fatto di passato, presente e futuro nel quale è possibile perlustrare la narrazione, scrive Pickover, «come se fosse un palazzo iperspaziale», fluttuando nello spaziotempo in ambienti appartenenti a differenti età, la strada di Swann e la strada di Guermites assomigliano a due alternative di vita – familiare, borghese e dilettantistica la prima, di prestigio sociale e intellettuale la seconda – proprie di due età (infanzia ed età adulta) per molti versi distanti eppure collegate da un percorso più rapido, uno di quei «percorsi fisici attraverso la città che fanno pensare a un nastro di Möbius»⁵. È l'emblematico sentiero trasversale che colmerà la distanza spirituale tra i due *côté* e riunirà la sfera di pertinenza di Swann con quella di Guermites «attraverso mille anastomosi» – diceva Barthes – nella persona di Gilberte, figlia di Swann e moglie di Saint Loup.

La metafora è in sé circolare, in quanto i due termini da essa associati, e il legame stesso che li unisce, poggiano su un comune fondo ontologico (il *common ground* su cui si innestano *tenor* e *vehicle*, secondo la teoria della letteratura anglosassone), su un livello ulteriore e meno parvente di realtà (qualcosa di *altum* nel duplice senso di «alto» e «profondo», di trascendente e fondante) che tende alla condizione della immutabilità, se non di una platonica fonte pretemporale che trascende il tempo nel momento stesso in cui vi si immerge. Ciò varrà a maggior ragione in Proust, nel quale la metafora è spesso funzionale proprio alla resurrezione del passato mediata dalla memoria spontanea. E nella metafora la stessa identificazione dei due termini, relativizzando i principi di identità e del terzo escluso, profila una *coincidentia oppositorum* che si svincola dalla sfera del discreto, del quantificabile, del distinto, del misurabile, quindi dall'idea stessa, aristotelica, di una temporalità come «misura del divenire secondo il prima e il poi». Forse questo aspetto ha contribuito a indurre i filosofi, almeno fino al primo

Novecento (pur se con qualche significativa eccezione, ad esempio il primo romanticismo tedesco, intriso di idealismo), a diffidare così spesso e così cautamente del possibile valore conoscitivo della poesia: che per propria natura tende a risolversi o a chiudersi nella tautologia e nel circolo vizioso, per quanto intensa e limpida possa essere la luce irradiata dal nucleo di quel circolo.

Relativamente al criterio del *metà-phérein*, oltre ciò che viene nominalizzato, qualche paradigma in pittura. Tra le opere tarde e cosiddette «emotive» di Turner, i paesaggi marini, che emarginano le figure, non più di spicco, sugli sfondi, rendono una realtà fatta di atmosfera e di colore diluito in velature trasparenti. In alcune marine sembra di avere di fronte una raffigurazione del nulla, quasi la pittura fosse ormai un'occasione per esprimere qualcosa di solo marginalmente comprensibile, dove il ritmo dei giochi d'eco è quello interiore, dei sensi in transito, infuso all'intero contesto. Albe, luminose o nebbiose separatezze, trascolorazioni semireali, e Venezia, tra cielo e mare, i cui palazzi si concretizzano nei loro riflessi. In questa liberazione delle forme dai loro rapporti con il mondo materiale prende campo un modo tutto interiore di vedere, talora simile a un moto spiraliforme allusivo a una nuova nascita, al rinnovarsi della vita nei cicli concentrici del tempo. Nell'andamento vorticoso, calde colorazioni che esaltano la vita si confondono con tonalità fredde che rispingono l'osservatore nell'anarchia primaria, origine tuttavia del tempo e della vita: la radice di «Cháos», «ka», sembra evocare l'idea di cavità, vuoto, voragine, ma anche di primigenia massa informe che cela già dentro di sé, in germe, tutte le forme.

Poi Whistler pittore dell'acqua, e la gravidanza delle sue tinte incompiute. Nelle sue vaste, mobili-immobili, superfici liquide e nei suoi notturni, improntati a una sintonia tra materia pittorica e musica e, enfatizzando le ombre, ai richiami del mistero sfuggente o arrestato nella distanza di una prospettiva, Whistler (di cui «Elstir» è quasi un anagramma) discioglie gli elementi (la frastagliatura di un dettaglio) e

gli strati pittorici (le pennellate ineguali, lievi o spesse) fino a farli scomparire, insieme alle condizioni del progetto dell'arte e del processo creativo, nelle sensuali dissolvenze cromatiche di una composizione sensibilmente uniforme, dove ogni cosa è associata per vie profonde («Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté»...). E la luce fa esplodere la forma in *flou*, in imprecisioni di contorni che a loro volta adombrano un riassetamento essenziale, una riassunzione *ad unum* della frammentarietà. Così la veduta si stempera in «una calma distesa di acque, magari già pronte a emettere una loro sinfonia, cromatica o sonora che sia»⁶. E come Proust ravvisava in Chardin, nella decostruzione elstiriana del codice pittorico convenuto la bellezza «non è più prigioniera d'una convenzione», non esistono *aut aut* in una realtà scontornata, nella dialettica tra messa a fuoco e sfocatura. Nelle marine a Balbec l'elisione dei margini tra l'oggetto e il suo riflesso, anche attraverso una forma di luce annullatrice dell'immagine piena, dà luogo a realtà dai bordi labili, a una discontinuità che – Argan diceva – sembra cogliere l'attimo stesso della metamorfosi, il punto della riconfigurazione. Di fronte a *Effetto di disgelo a Briseville*, che il narratore racconta di aver visto nell'atelier di Elstir a Balbec e che ricrea uno dei paesaggi fluviali di Monet, *Débâcle sur la Seine*, del 1880 (e diceva Françoise Daulte che nelle *Débâcles*, «vaste distese invase da acque e ghiacci, [Monet] ha ricercato effetti di una desolata grandezza»), si desume una adeguazione, un farsi simili dell'elemento liquido e di quello luministico. Blocchi di ghiaccio ondeggiavano sulla Senna riflettendo frazioni di cielo. Nell'incertezza spaziotemporale, non sappiamo se siamo di fronte «al letto di un fiume o alla radura di un bosco», e la bellezza, dice Proust, è proprio in «questo immenso equivoco di riflessi». Questa fluidità dei contorni, che nell'impressionismo – lungi dal sottintendere un realismo ingenuo o una casualità mimata dall'effetto atmosferico –, rimandava soprattutto a una analisi del fenomeno ottico per localizzare, nello sgranarsi perpetuo del flusso eracliteo, il grado di scientificità nella riproduzione

degli oggetti insieme al *punctum temporis* del loro accadere, potrebbe andare a sovraimprimere immagini a stati, come nel testo della *Recherche*. Sovviene Claudel, il cui oggetto è qui Rimbaud: «Chez ce puissant imaginaire, le mot ‘comme’ disparaissant, l'hallucination s'installe et les deux termes de la métaphore lui paraissent presque avoir le même degré de réalité».

Elstir realizza trasposizioni per somiglianza intima e latente, adempie contesti sinestetici, quindi percepiti insieme, e in questa interazione delle intrinseche qualità degli elementi compositivi decadono il discrimine fondamentale e i limiti dogmatici tra i confini delle cose. Al limite, erige delle ipallagi⁷, che, con l'assegnazione a un oggetto della dimensione di senso propria dell'oggetto adiacente, danno luogo a un transfert dalla causa all'effetto. E come per la maggior parte delle figure semantiche, lo spostamento logico-grammaticale nella parola figurata oltrepassa il puro intendimento semantico per alludere a una soggettività oscillante, a una dissociazione percettiva o cognitiva. Soprattutto, adombra una verità coimplicata in entrambi i termini. Come nel paronomastico – e in tal caso fonologico – accostamento nominale Gilberte-Albertine (il telegramma ricevuto da Marcel dopo la morte di Albertine è di Gilberte che annuncia il suo matrimonio, ortografato «Albertine» dall'addetto all'ufficio postale), dove le proprietà dei nomi paiono alchemicamente versarsi le une nelle altre, con le imprevedibili e necessarie conseguenze nell'estetica proustiana, che sa il valore delle analogie, delle associazioni, degli echi remoti che risuonano *sub limine* della coscienza. E delle corrispondenze: il frac di Charlus assomiglia a «un'armonia bianca e nera di Whistler». E spostando il discorso dall'arte alla mutazione pervasiva e al paradigma dell'intreccio, parlando di Charlus, così Proust si esprime con André Gide: «i nemici dell'omosessualità saranno disgustati dalle scene che dipingerò. Ma neppure gli altri saranno contenti che il loro ideale virile venga presentato come una conseguenza di un temperamento femminile» (lettera dell'11 giugno 1914).

Nella sua intima essenza la *Recherche* è un racconto *flâneur* di metamorfosi. Metamorfosi sessuali, cioè differenziazioni dall'ermafrodito originario, mutamento di un assetto antecedente, come nel lesbismo – tuttavia presumibilmente irreversibile – di Albertine; sociali, perché l'individualità coesiste con le premesse per perderla; degli esseri, che si parcellizzano quanto ad evoluzione interiore oppure a differenziazioni ingannevoli; metamorfosi dello stesso io narrante, che, diversamente dall'immobilità della terza persona del racconto, statica di fronte a un ordine che cambia di continuo, si evolve insieme alla realtà che descrive; sensibili, naturali – e relativamente a questa sfera il libro di Jean-Pierre Richard⁸ è illuminante oltre modo. La *Recherche* è la trascrizione dell'universale trasformarsi, di sostituzioni e di contingenze sotto transfert. La natura di conversione della metafora sta nella tensione tra termini che non rinviano a una similarità empirica, e il modulo figurativo di Elstir enfatizza questo legame di mutuo condizionamento nel trapasso o nella emulsione di aspetti eterogenei della realtà esterna. L'esempio proverbiale: l'orizzonte marino come luogo che ingloba anche il suo termine opposto (acque e terre sono qui in relazione metonimica) è il più eclatante di una serie di sovversioni condotte sui canonici attributi del mondo. Nel sistema di metamorfosi della visione Elstir inverte i paradigmi di terra e mare, cielo e mare, sabbia e onda, cielo e terra – in fondo, incrocia ed amalgama i nostri antipodi esistenziali. Interpreta stilemi di Monet, di Whistler, ritrae la tensione tra identità e differenza, necessarie entrambe alla spiegazione delle cose. Nelle tante marine presenti nel suo studio – compenstrate antitesi, che leggono a rovescio lo spazio della convenzione, configurazioni, allora, dove la natura mostra di aver appreso l'arte – il narratore, che nello scrivere paesaggi come teatri di spinte contrarie trapianta il metodo Elstir del «principio di *non-demarcazione*» (Richard) nella letteratura, non poteva non riconoscere «che il fascino di ciascuna consisteva in una specie di metamorfosi delle cose rappresentate, analoga a quella che in poesia si

chiama metafora»⁹. Ovvero, con le parole di Richard in riferimento al *Porto di Carquethuit*, «una metafora della metafora, vale a dire uno spettacolo incaricato di offrirci un equivalente visivo di ciò che Proust intende con questo termine stesso, spettacolo che raffigura quindi nello spazio tutte le forme possibili dell'accostamento (della metamorfosi reciproca) di due contrari sostanziali, terra e mare. Contiguità laterale, smarrimento della propria definizione, inglobamento, riflessività, transitività c'è parso che fossero [...] le modalità principali di questa messa in relazione metamorfizzante»¹⁰. Si tratta qui di disegnare, di dipingere la metafora, di trasporre nel tessuto visivo un emblema intrinsecamente letterario, un'operazione che per Elstir equivale allo strappo dell'equilibrio per una ricreazione di segni e di valori iconici che, come Proust dice, ci facciano «uscire dalle nostre abitudini». Sulla affinità tra pittura e letteratura Henry James: «Le forme sono diverse, benché non prive di analogie; ma il campo è lo stesso – l'immenso campo della vita contemporanea osservata con intenti artistici»¹¹. E sarà proprio la pittura a costituire il modello espressivo cui attingere nell'opera di scrittura – ora dall'effetto dipinto, ora musicale – laddove «metafora» si discosta, o lo rifonda, dal suo referente classico di figura retorica, per flettersi in visione sincrona delle tante proprietà della cosa, in visione che enfatizza la mutevolezza eraclitea, in visione che, pertanto, esclude ogni significazione definitoria.

Diffusamente Proust consegue effetti pittorici. Questa sua «pittoricità», come Dario Maccari osserva, andrebbe vista come una presenza aerea, eterea, indefinibile, «una *sostanza potenzialmente pittorica* presente nella *Recherche*, simile ad un pulviscolo che, condensando, è assimilabile all'arte puramente foveale di un impressionista come Monet, e, solidificandosi, è assimilabile alle cristallizzazioni analitiche di un pittore-mosaicista, un puntinista, come Seurat o come Signac». Perché Monet?, Maccari si chiede. Perché la scrittura pittorica di Proust sorge sul punto di arresto della pittura di Monet. «Nell'impressionismo 'rigoroso' di Monet viene restituito, sulla tela, il precipitato perlopiú

foveale della percezione ottica: nei suoi dipinti egli fissa nell'eternità *l'hic et nunc* di una sensazione ottica istantanea, momento visivo che basta a se stesso, senza interventi di mediazione intellettuale. Per questo Monet rappresenta l'emblema dell'artista che, come direbbe Proust stesso, arriva a 'spogliarsi, di fronte alla realtà, di tutte le nozioni della sua intelligenza'¹². Nella lingua greca «scrivere» e «dipingere» erano resi dallo stesso verbo, *gráphein*. Il che rimanda al rapporto tra immagine visiva e parola letteraria, al vedere con le parole, alla natura figurale delle parole della poesia (*ékephrasis* e metafora non a caso sono gli elementi fondativi della poetica barocca). Quanto, ancora, al *Porto di Carquethuit*, siamo di fronte a un discorso letterario ecfrastrico (in questo caso, di un'opera mai realizzata e neppure progettata), se ci rimettiamo almeno al rilievo di Mengaldo, per cui, stando al principio linguistico di Proust, «dire una cosa è dire a che cosa somiglia», visto che «la lingua umana è insieme piú ricca e piú approssimativa di quella, in particolare, pittorica». Se l'*ékephrasis* (che per Mengaldo non è «qualcosa che mima l'opera, ma qualcosa che mima lo sguardo che percorre l'opera», qualcosa che non delinea ma narra¹³) è la definizione verbale di un'opera figurativa, definizione che sottende la capacità dei nomi di produrre delle immagini visive, *Il porto di Carquethuit* è un allestimento in parole di sembianze irreali, di sfondi immaginari ma verosimili, benché Elstir tendesse a ritrarre le cose, dice Proust, «non come sapeva che sono». Esistono in Proust trasposizioni di parole in pittura e della pittura in parole, enunciazioni ecfrastriche di contenuti figurativi. Le *ékephràseis* sono allora un elemento essenziale, integrante, della trama narrativa della *Recherche*. E per restare nel disegno proustiano di espressione e conservazione della vita, le *ékephràseis* nella accezione di esposizioni/spiegazioni verbali di opere esistite in passato e ora scomparse documentano inoltre l'esistenza di qualcosa che, appunto, il tempo ha altamente alterato o reso irriconoscibile, o costituiscono una sorta di icona del tempo perduto: non immagine mobile dell'eternità, come fu detto del tempo, ma immagine mobile del

divenire. Anzi, del divenuto, del già stato che ritorna, delle ore come fantasmi svaniti e ridestati dal ricordo.

E del transito dal nome all'immagine, Giovanni Cacciavillani indica un esempio probante in *Sodome et Gomorrhe*, quando Marcel cerca un'evasione dal desiderio di Albertine – *précaution inutile* il suo stato reclusorio – contemplando il mare/campagna oceanica dalla sua finestra¹⁴. C'è una trasmutazione visiva che si incrocia con una trasmutazione verbale. Nelle trame visive di Elstir, e nelle pagine proustiane ispirate al metodo Elstir, il paesaggio è decostruito in una messinscena visionaria dove egli ribattezza le cose, svincolandosi con altri designatori dalla tirannia dell'intelligenza che le aveva preventivamente nominate. Perché l'arte non è un sapere intellettuale, è una visione che mette fuori campo l'intelligenza in quanto, simile all'erudizione e pertanto non coinvolta con le nostre vere impressioni, è una minaccia alla vitalità dell'opera. E alla verità, giacché le idee dell'intelligenza hanno come esito una verità unicamente logica, paradossalmente lontana dal vero e a rischio di un livellamento, di una serializzazione a scapito dell'individualità. Risuona imperiosa la dichiarazione di apertura del *Contre Sainte-Beuve*, saggio narrativo, saggio-romanzo dove vige una indiscriminazione di canoni e di generi, che anticipa i temi capitali della *Recherche*: «Ogni giorno attribuisco minor valore all'intelligenza»¹⁵. Affermazione qui reiterata, malgrado la distanza da posizioni romantiche, naturaliste e positiviste fosse stata presa già prima del *Contre*, in *Jean Santeuil* ad esempio. Affermazione che non comporta lo scambio tra vita e arte, nessun adescamento estetizzante quindi, ma trasposizione nell'opera del mondo interno, cosicché l'orizzonte soggettivo della reminiscenza attraverso l'arte si dilata a una misura pluriindividuale. Una eco della presa di distanza dall'intelligenza in Maeterlinck (a proposito di *Solness le Constructeur* di Ibsen), del resto certi presupposti erano nell'aria: «In questo dramma sonnambolico regnano non so quali nuovi poteri. Tutto ciò che vi si dice nasconde e scopre allo stesso tempo le fonti di una vita

sconosciuta. E, se a volte restiamo stupefatti, non dobbiamo perdere di vista [...] che ci sono nell'uomo molte regioni piú feconde, piú profonde e piú interessanti di quelle della ragione o dell'intelligenza»¹⁶. In *Ombra*: l'intelligenza «elimina tutto quanto non concorre all'utilità immediata dei nostri rapporti quotidiani», in particolare se essi «sono impregnati di un po' d'amore, che, sempre insoddisfatto, vive nel momento di là da venire». L'intelligenza «lascia scorrere la catena dei giorni passati, conservandone con forza solo l'ultimo capo, spesso d'un metallo totalmente diverso dagli anelli scomparsi nella notte, e, nel nostro viaggio attraverso la vita, non considera come reale che il paese in cui ci troviamo attualmente»¹⁷.

L'intelligenza è in Proust la memoria intenzionale, intenzionale come la ricerca erudita tipica di Sainte-Beuve, cioè il prodotto di un esercizio, quindi nulla ha a che vedere con una estasi acronica o metacronica. Le verità dell'intelligenza implicano anzitutto una fuga dalla vita. Appartenenti alla sfera della luce e al campo delle referenze, sono piú superficiali delle verità incontrate, racchiuse in una impressione o in qualcosa di materiale da cui estrarre lo spirito, vale a dire da decifrare, interpretare, nella consapevolezza di una resistenza, di un residuo di arcano sfuggente alle interpretazioni, del fatto che ciò che si trasforma non si immola del tutto, ma trattiene qualcosa di se stesso, qualcosa che non è dato sopprimere. Ed è l'essenza della cosa – cioè la sua singolarità, giacché l'essenza in Proust non è idea o categoria ultima o modello verbale astratto –, la sua differenza e insieme persistenza che vanno decifrate, non la sua esteriorità. Essenza è il punto liminare del gesto trasformativo, il divenir altro della cosa. Fortuità e inevitabilità della sensazione incontrata garantiscono, secondo Proust, «la verità del passato che essa resuscitava, delle immagini cui dava l'avvio, poiché noi sentiamo il suo sforzo per risalire verso la luce, sentiamo in noi la gioia per la realtà ritrovata»¹⁸. Il cosiddetto «antirealismo» di Proust sta anche in questa prospettiva antiintellettualistica che predica la verità della circostanza casuale e fuori controllo («non ero stato io a cercare i due

ciottoli ineguali»...), aleatoria e trascinante, emersa in virtù delle esperienze di memoria involontaria, degli effetti del caso. E la verità – Deleuze ha ben messo in chiaro – non ha necessità, né discende da una ricerca che si fondi sulla coerenza. La verità si manifesta involontariamente, non è deliberata ma incontrata, emerge da segni incidentali e precategoriali, da incontri fortuiti ma imperativi e vincolanti, cioè i segni sensibili, Deleuze dice, che scatenano sia la «gioia prodigiosa» del ritrovamento sia «un sentimento di intimazione [...] cercare il senso del segno». «Caso» e «costrizione» costituiscono la regola extrametodica della *Recherche*. La casualità dell'incontro – il destino del caso – svela la sua inerenza alla necessità del pensiero per una semantizzazione *a posteriori*: l'intelligenza è solo successiva, è il richiamo pregresso del segno l'imperativo che ci mobilita a pensare¹⁹. A decifrare il senso dei segni involontari. L'inchiesta proustiana, per Deleuze, è volta non al passato ma al futuro, all'avanzamento dell'*apprentissage* del narratore, che consiste nell'«apprendimento dei segni». Più che ricordare è essenziale apprendere, la reminiscenza è una verità del tempo, e solo il futuro mostrerà la verità del tempo perduto²⁰. Nel *Temps retrouvé* – così come in *Contre Saint-Beuve* –, le facoltà dell'intelligenza verranno riscattate e ricondotte ai loro ambiti di competenza. Seppure dispensatrice di verità atrofiche, atone, «piatte», di superficie, delimitate in quanto non rcreate dalla memoria involontaria, cioè la condizione necessaria per la genesi e la costituzione dell'opera d'arte, l'intelligenza conduce sull'opera – che non potrebbe reggersi unicamente sulla profusione di illuminazioni improvvise, sulla affabulazione di istanti e di sensazioni rare e intemporalmente – una razionalizzazione narrativa, le consente di strutturarsi e di organizzare il tempo passato e la temporalità del vissuto anche attraverso il fattore vincolante della ritmicità che conferisce la successione. Insomma, dice Proust nel *Temps retrouvé*, «le impressioni veramente piene» restituite da estasi metacroniche non bastano né alla costruzione romanzesca né a spiegare i mutamenti

storici e il caleidoscopio sociale in cui gli esseri sono immersi. L'intelligenza è strutturante e chiarificatrice, oltre che essere la sola facoltà in grado di demarcare i propri limiti, capace di una autocritica. Se le ore sono morte, lo sono solo per l'intelligenza, 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. Benché ogni giorno io attribuisca minor valore alla critica e persino, se debbo dirlo, all'intelligenza, perché vado convincendomi sempre più che essa è incapace di quella ricreazione della realtà in cui consiste tutta l'arte, è proprio all'intelligenza che oggi mi affido per scrivere un saggio interamente critico»²¹. La questione delle competenze dell'intelligenza in Proust resta ambivalente: l'incompatibilità è verso l'intelligenza analitica, circoscritta al momento del flash memoriale che nella creazione renderà il valore di eternità dell'ora, non a quello della lettura critica. In letteratura l'esempio ideale è Flaubert, il cui stile è intelligenza assorbita dalla materia dell'arte. Svanisce allora colui che pensa e che ragiona, ma la personalità dell'autore si stacca dall'arte solo dopo aver pervaso di sé gli elementi esterni confluiti nella narrazione. Lo stile è questo, ed è ispirato dall'istinto, «quel misterioso istinto», Proust dice, presupposto necessario anche alla focalizzazione dei temi chiave nelle vesti di lettore critico, al di là del supporto delle fonti e del materiale erudito.

Il proposito di Proust è sottrarre, con la messa in tensione metaforica, il corrispondersi dei campi di realtà o di senso «alle contingenze del tempo»: perché – dal Proust verseggiatore (*Guardo spesso il cielo della memoria*) – «Le temps efface tout comme effacent les vagues / Les travaux des enfants sur le sable aplani / Nous oublierons ces mots si précis et si vagues / Derrière qui chacun nous sentions l'infini. // [...] L'oubli comme une brume efface les visages / Les gestes adorés au divin autrefois, / Par qui nous fûmes fous, par qui nous fûmes sages /

Charmes d'égarement et symboles de foi»²². Restano le cose. La solitudine delle cose non è assunta ad evocarne il degrado, e talora si traduce in una aura di attesa che si effonde intorno, di sospensione limbica in una temporalità senza nome. Ma questa dimensione claustrale, la polvere, il silenzio, in una *Stimmung* di vagamente sensuale rilassatezza, potrebbero animarsi di altra vita, o di altra morte, come nelle metamorfosi degli esseri nel vaglio del tempo dissolutore. Il *pathos* del potenziale evocativo delle cose suppone una dialettica tra solitudine e mondanità in cui esse rivivono. Se gli oggetti incorporano la nostra esistenza (anche sotto il profilo della vita sociale) ed evocano rapporti che oltrepassano la sfera contingente, restano comunque quello che sono, cioè emozionalmente connotati e insieme indifferenti, fanno parte della nostra anima e sono lí allo stesso posto, fisicamente presenti, figure testamentarie, quasi per ossimoro, del nostro tempo perduto. Anche gli oggetti interpretano l'*auctoritas* del caso fortuito-ineluttabile: Proust condivide la «credenza celtica secondo cui le anime di quelli che abbiamo perduto son prigioniere entro qualche essere inferiore, una bestia, un vegetale, una cosa inanimata, perdute di fatto per noi fino al giorno, che per molti non giunge mai, che ci troviamo a passare accanto all'albero, che veniamo in possesso dell'oggetto che le tiene prigioniere. Esse trasaliscono allora, ci chiamano e non appena le abbiamo riconosciute, l'incanto è rotto. Liberate da noi, hanno vinto la morte e tornano a rivivere con noi. Così è per il passato nostro. È inutile cercare di rievocarlo, tutti gli sforzi della nostra intelligenza sono vani. Esso si nasconde al di fuori del suo campo e del suo raggio d'azione in qualche oggetto materiale [...] che noi non supponiamo. Quest'oggetto, vuole il caso che lo incontriamo prima di morire o che non lo incontriamo»²³. Inoltre, di queste cose non riusciremo ad avvertire l'annuncio finché saranno alonate dalla opacità dell'abitudine che preclude a noi ogni autentica consapevolezza – che non è idolatria nel senso imputato a Ruskin nella prima introduzione²⁴, cioè una venerazione idoltrica per il lato estetico

delle cose e dell'arte non quali manifestazioni dell'anima, quanto del fascino delle vestigia di un artista –, e che, scrive Proust, «alle cose da noi viste più volte, strappa la radice di profonda impressione e intuizione che ce ne dà il significato reale»²⁵.

La memoria abituale, benché selettiva e discriminante, non sopprime il groviglio delle impressioni e dei dati e degli stati percettivi. Impallidiscono le immagini del passato, che riemergeranno, Proust dice, se qualche parola resterà impigliata, e «accuratamente custodita», in quella sorta di memoria naufragata, od offuscata, che è l'oblio: stato dell'essere nascosto, dimenticanza, il Lete della cancellazione del ricordo, nell'emblema nebuloso della presenza-assenza svanente, della *damnatio memoriae*. Ma anche, per Proust esploratore della psiche, il contesto dei processi inconsci non rimossi, temporaneamente esiliati dalla coscienza, e talora accessibili per forze involontarie e traducibili attraverso la mediazione linguistica. Richiamando la nozione di «abitudine», Beckett vi coglieva tempestivamente l'ambivalenza proustiana: abitudine è sí intralcio all'accesso allo spessore dell'essere e imprigionamento nella superficie (giacché, dice Proust, «se l'abitudine è una seconda natura, essa ci impedisce di riconoscere la prima, di cui non ha né la crudeltà né gli incanti», *Sodome et Gomorrhe*), ma è anche principio dell'adattamento al mondo esterno e della percezione del nostro essere stati, della nostra identità. La vita stessa è una trafila di abitudini come l'individuo è un succedersi di innumerevoli individui: il soggetto si perde e risorge senza che si perda il senso della propria unità identitaria. Anzi, l'io perviene al consolidamento della propria identità attraverso la comprensione del proprio mutamento²⁶. Percepisce ciò che è divenuto grazie a quello che è stato e alla memoria, profonda e consapevole, e spesso dolorosa, di ciò che il suo presente è stato. Nel *loop* esistenziale che imbriglia e rassicura abitudine è difesa, fondazione dell'esperienza e anestetico all'insondabile spirituale, perché delle cose ci fa esperire solo i tratti a noi familiari. Leggiamo nelle prime pagine della *Recherche*, in una delle proustiane

frasi fluviali, che senza di essa, magari «terribilmente lenta» e crudele perché a lungo ci lascia languire «in una installazione provvisoria», sarebbe impossibile abitare una stanza. Oscillano in Proust due maniere in appoggio alla funzione dell'abitudine: la sua sospensione essenzializzante e la sua sorveglianza anestetizzante.

E le cose hanno l'impronta fisica e simbolica del *tempus edax*, che nella *Recherche* non si risolve nella celebrazione estetizzante, alla des Esseintes, dello splendore ossidato e nauseoso della decadenza, nel fasto ambiguo e sottilmente putrescente della consunzione. E per non dire, come nei versi di *Guardo spesso il cielo della memoria*, «noi dimenticheremo», Proust, imitando Elstir, si affiderà alle facoltà dello stile analogizzante dando luogo, per correlazione stratigrafica e dal profilo di una seconda vista, a sensibili alterazioni di prospettiva rispetto alla tecnica narrativa della tradizione, infrangendo anzitutto l'ordine consequenziale del romanzo ottocentesco e attenendosi a un sistema tematico. Qual è il tempo enunciativo, del *narratum*, e quale il tempo di sfondo? Il tempo trascorso o quello trascorso ad evocarlo? L'interruzione della diacronia è l'aspetto più appariscente della *Recherche*. La linea temporale del racconto si sconnette di continuo in circonlocuzioni, negli iati temporali e negli squarci delle elissi, in convergenze e in disgiunzioni, anche per l'alternarsi incessante di linee divergenti, per la pluralità dei codici estetici. Ed è difficile demarcare la specificità dell'elemento intrinsecamente narrativo dagli elementi saggistici, teorici – sia di carattere progettuale, sia gli echi e i commenti di letture, compresa la dilatazione critica dell'io, l'ingerenza del critico *artifex* nell'opera altrui –, dalle retrospezioni analettiche, dalla ripresa e testualizzazione delle cose non dette, dai prolungatissimi flash back, dal cosiddetto «tempo di composizione», percepibile indirettamente, dai momenti del sonno, del sogno, dalle *intermittences du coeur* legate «ai turbamenti della memoria» (che, come nel ricordo spontaneo della nonna, con uno sbalzo del tempo narrativo, impediscono «al calendario dei fatti di coincidere con quello dei sentimenti», *Sodome et Gomorrhe*),

dalle trasfigurazioni allusive. Dalla messa in abisso e dal richiamarsi degli eventi, fino a una dimensione veritativa rinvenibile solo in questo assetto dell'iridescenza testuale. Sono solo alcuni dei fattori di neutralizzazione dell'ordine logico e lineare di successione temporale in favore della simultaneità, che cancellano il tempo vuoto (qui nel senso letterale di «vacuità», di vuoto di realtà, di una insostanzialità desolantemente deterrente alla creazione, e non in quello, al contrario, di uno spazio emendato dalle scorie della temporalità e dell'esperienza ordinarie, e quindi favorevole alla creazione), sicché adesso narrativo e orizzonte trascorso, fulgido pur nella lontananza, si legano nella inconsequente trama delle teofanie del passato ad opera del *langage figuré*. Come in una composizione musicale, i motivi della trama si scorrono, trasformandosi e ricollegandosi alla scansione narrativa, cioè all'andatura modulante dei nuclei tematici e delle coimplicazioni analogiche. La diffrazione va oltre il piano dei salti logici delle immagini o delle anacronie, dei rallentamenti o dei fattori ritardanti che differiscono la fine di una frase, giacché l'evento richiamato alla memoria del narratore subisce uno sbilanciamento anche a livello psicologico: ad esempio, egli guarda agli anni giovanili con gli occhi, per altro non sempre uguali, dell'età adulta. Yeats parlava di «slow motion novel», e Ungaretti osservava: «Non posso dirvi quel che c'è in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; non c'è una trama; c'è un'infinità di trame; è tutto un groviglio di trame che si accavallano all'infinito. È un monumento di psicologia che Marcel Proust si è proposto di erigere sul modello di quelle memorie di Saint-Simon, che tanto gli sono famigliari. Ma in questo stile che ha l'aria di nulla, in questo stile placido, in questo stile zeppo di congiunzioni, di parentesi, di pronomi relativi e di parole alle quali è stato tolto ogni lucido, in questo stile che 'riferisce', che 's'ostina a riferire', v'accorgete che, insensibilmente, delle figure hanno preso vita, sono vive, vive, colte nel fondo dell'anima; e quando avete finito il libro, un'intera società, un intero popolo, un mondo intero, v'è stato animato, indimenticabilmente. Questo scrittore

dalle analisi minuziose, a cui non sfugge la minima emozione, che fruga nelle piú segrete e remote risonanze della vita sentimentale, è forse un nuovo Stendhal»²⁷. E Proust, in risposta a chi mostrava di non comprendere l'articolazione multipla e a suo modo metodica della *Recherche*, spiega che «è a larga apertura di compasso e due brani in simmetria tra loro, come la causa e l'effetto, sono disposti a notevole distanza l'uno dall'altro»²⁸.

A proposito della forma delle *Recherche*, Richard specifica il suo carattere di «slegamento», di «strutturazione attivamente differenziale», di una «straordinaria moltiplicazione, variazione, labilità delle identità, sia personali che sensibili», dell'«importanza degli iati, dei buchi che separano ciascuna delle loro tappe»; abbiamo una discontinuità del continuo: «non vi è piú un medesimo che cambia, ma due altri, separati dalla soglia di una differenza irriducibile»²⁹. Genette ricordava i due livelli di stile nella *Recherche*: lo «stile-sostanza», che vede l'assimilazione in una unità e armonia profonde dell'apparente eclettismo e il superamento di nessi di subalternità o l'antinomia tra gli elementi diegetici in una totalità simmetrica che è qualcosa di ulteriore della somma delle parti. Anche perché all'insieme si aggiunge la luce infusa dallo sguardo del soggetto che, pur nella distanza e nelle calcolate dissonanze, percepisce e organizza. Ed è l'ideale di stile di primo grado. Ma esiste un'altra idea di stile – che marca il passaggio da Chardin a Elstir, da Flaubert a Proust – che evoca qualcos'altro, dove la forma è metamorfosi, di qui l'ardua transizione, Genette osserva, dallo stato ontologico a quello analogico, quindi dallo stile sostanziale alla pronuncia metaforica: il che costituisce «un progresso non tanto nella qualità della realizzazione estetica quanto nella coscienza delle difficoltà, o per lo meno delle condizioni di questa realizzazione»³⁰. Fino al passaggio di consegne, al momento decisivo, al *kairós* – qui punto di arrivo, perché è un'arte che dà senso all'esperienza discontinua e dispersa – in cui l'autore devolgerà il proprio ruolo all'opera. C'è un tempo, quello della vita dell'autore, vissuto e riscritto

nell'autocoscienza testuale del romanzo sul romanzo, *temps incorporé* e presupposto dell'opera e c'è il tempo irreali dell'opera a venire. Ecco allora che la *Recherche* – «la storia d'una scrittura» secondo Barthes –, è scrittura ed esperienza iniziatica, antepredicativa, complesso di dati prediegetici, è narrazione preverbale e metanarrazione, metateoria del proprio racconto, introduzione autoriflessiva alla letteratura, ideazione dell'opera letteraria e delle sue forme sincrona con la sua attuazione. Ricerca in atto, culminante nel profilarsi perentorio della vocazione letteraria. Che è ricerca «in direzione sbagliata» finché sarà la memoria intenzionale a cercare il passato, dice Francesco Orlando: «sbagliata per il fatto stesso che lo cerca»³¹. Ricerca in direzione sbagliata e «non-ricerca in direzione giusta», fino allo schiudersi della vocazione nella prospettiva dell'inintenzionale e dell'incontrato, e in quella ulteriore – che ne è condizione di possibilità – dell'esclusione e del silenzio del soggetto mondano. Flaubert: «Quant à nous, *vivre ne nous regarde pas*; ce qu'il faut chercher, c'est ne pas souffrir» (lettera a Louise Colet, gennaio 1854). Quando nel *Temps retrouvé* il narratore avverte che l'opera è improrogabile, l'opera è già compiuta nei termini di un fatto e di un fare, di una meditazione sul tempo della propria esperienza, nella inesauribile immagine della sua gestazione, nella concomitanza tra narratore e narrazione. Sullo status metaletterario della *Recherche*, dove l'aspirazione al romanzo è tutt'uno con l'opera, Giovanni Macchia osserva che «non si può scrivere un romanzo che recuperi le sue certezze nel 'tempo ritrovato'. Il tempo ritrovato è l'ultimo anello di una catena. Un romanzo sul tempo ritrovato sarebbe un libro sulla morte: un libro che contenga il segno lungo e irriducibile e immoto della morte, come il naufragio in un mare». Macchia ricorda il finalismo proustiano, nel progetto di due blocchi distinti (Combray, *matinée* dai Guermites) tra i quali si svolge la storia del narratore nello sfondo della storia di una società, e dove «l'andamento temporale del romanzo, ondeggiante e diffuso nelle sue lentezze e nelle sue trasformazioni, non doveva mai far smarrire al lettore la fine verso cui il romanzo era

diretto»³². All'interno di questo itinerario esistenziale e di scrittura frastagliato e incostante, tra mutazioni e diramazioni, nella percezione del «temps écoulé» o nei rimbalzi dei ritrovamenti, nel tempo ritardato o dilatato degli eventi, in questa «trama di maturazione» (Friedman), di rivelazione a seguito di avvicinamenti e di distacchi: gli infiniti mondi della vita e dell'opera.

Lampante è la dissoluzione del soggetto classico, benché in Proust ancora situato all'interno di una consequenzialità che lo pone all'origine del mondo. Anne Simon³³ rileva che Proust, nel suo strenuo processo reminiscenziale, giunge alla scoperta che «l'io profondo» e il senso di ciò che si prova sono talora accessibili solo mediante un'ascesi in cui il mondo, per un momento, deve essere messo fra parentesi, un'ascesi dove anche i desideri e i giudizi devono essere sospesi poiché si tratta di liberarsi, come in Husserl, dei pregiudizi, del proprio «bagaglio». Si prescinde dall'esistenza per cogliere l'essenza. E nella messa in parentesi husserliana l'io non è nel mondo, se pure al mondo partecipi con la correlazione intenzionale, con le relazioni intenzionali della coscienza verso il suo oggetto. Mentre Proust – in questa analisi delle affinità e delle divergenze con Husserl, divergenze derivanti soprattutto dalla sconnessione husserliana tra corporeità e temporalizzazione – non astrae dalla presenza e dalla materialità, constatando che «la realtà ritocca di continuo le operazioni dello spirito e dell'immaginazione». Di qui l'insufficienza, nella prospettiva proustiana, sia della riduzione eidetica, della conoscenza di essenze, sia della riduzione fenomenologica, il processo sospensivo del mondano. La messa in parentesi convoca comunque Husserl, se il nucleo dell'esperienza della *madeleine*, Simon osserva, non è un frammento di passato, «ma una nascita e un'uscita: un mondo che, completamente dimenticato, si costituisce in un moto di dispiegamento», che si definisce e si concretizza nella coscienza. E tuttavia, senza una radicale messa *außer Aktion* di ogni posizione di esistenza, la coscienza resta nell'ottica della presenza del mondo, una coscienza incarnata, una

coscienza/corpo vivente distante da un *eidōs* in cui è neutralizzato il contenuto reale e materiale del vissuto del soggetto pensante e percepiente. Vicinissima, invece, all'acmè di un ricordo contingente (tazza di tè, zia Léonie, Combray) affluito all'interno del quadro psicologico di un io ancora empirico benché epochizzato, di un io, appunto, psichico. La specificità dell'essenza proustiana è per Simon la contingenza. Proust non giunge all'assoluta evidenza, si arresta a un'essenza contingente, cioè al nostro modo di vedere le cose, quindi a qualcosa di radicalmente estraneo all'*eidōs* di cui parlava Husserl nella sua polemica nei confronti dello psicologismo. A conferma del rilievo dell'interiorità psichica in Proust, un punto della *Recherche* che Simon riporta (ma per attestare una pallida prefigurazione dell'io trascendentale husserliano): «tutto ciò che prende forma e solidità è emerso, città e giardini, dalla mia tazza di tè». Ancora Simon: «l'essenza della sensazione, per Proust, è del tutto contingente e singolare [...]. Ciò che interessa Proust, in realtà, molto più che l'essenza intellettuale di tipo husserliano [...], è l'enigma del sensibile» che non può prescindere dal radicamento al mondo da parte della coscienza. Per il fatto di essere nell'esperienza, per i suoi specifici caratteri di immanenza e di singolarità, l'*eidōs* proustiano disegna il rovescio dell'essenza classica, «essendo la relazione sensibile e presente di un soggetto in situazione con un altro momento della sua temporalizzazione»³⁴.

Al fine di prendere le distanze dall'idealismo filosofico francese, quindi vincolando la coscienza a ciò che è reale (non sfugge la ricorsività, sottolineata anche da Simon, della parola «realtà» nel *Temps retrouvé*), inoltre, sembra orientata la rinuncia a un narratore onnisciente e comunque alla terza persona narrativa come in *Santeuil* (o al limite nella quasi paradossale, data la stretta vicinanza alla biografia dell'autore, terza persona del romanzo nel romanzo, *Un amore di Swann*), dove già nel narratore di terza persona cosiddetto «con punto di vista limitato», in quanto eccessivamente gravitante intorno al protagonista, si avverte

l'insinuarsi della prima persona singolare, come diceva Mario Lavagetto, «nell'ombra di Jean». Ed esporsi nella prima persona – nella *Recherche* i punti di vista sono comunque due, l'*écrivain* e Marcel, l'uno racconta il dinamismo della coscienza nella formazione dell'altro – implica rinunciare ai privilegi della terza e l'adeguarsi dell'io narrante – omodiegetico, quasi autodiegetico – alla relatività dei predicati, alla incompletezza dei modi di vedere. Ciò che la prima persona narrativa sa, lo sa relativamente alla propria esperienza e in forza del proprio corpo e delle sensazioni vissute. C'è inoltre l'io del sonno, un io incostante, comunque idoneo a mettere in connessione narratore e protagonista nel tempo che intercorre tra il sonno e la veglia. E il trascorrere e il decedere dei diversi *je* rendono l'esperienza della morte nella vita (ad esempio, nello svanire del desiderio, come nel caso di Albertine, morta piú per la dimenticanza di Marcel che per la sua sorte reale), della finitudine, della caducità, dell'intempestività: è sempre troppo tardi, tutto va sempre come l'ultima birra ordinata da Proust agonizzante al bar del Ritz. Mentre la terza persona del racconto, distinta dai protagonisti della narrazione e dalle loro biografie spirituali, inamovibile nel suo piano di idealità, figura non asservita al mondo, è un modulo tramontato, come lo è l'illusione del soggetto organicamente integrato con il proprio mondo, bilanciato e persistente produttore di significati. Relativamente a Proust si parla piuttosto di soggetti come oggetti ermeneutici, e di altrettante situazioni da interpretare. E il criterio dell'interpretazione non fa che accreditare l'estraneità di Proust al canone dell'impersonalità proprio della narrativa naturalista, della scrittura come osservazione, o studio dal vero («étude d'après nature en littérature», Edmond De Goncourt) e radicalmente orientato a una riproduzione oggettiva in un'opera che si fa da sé: niente di piú lontano, in Proust, della trasparenza del narratore, della teoria dell'autore che sparisce dietro l'opera. Affermava Flaubert: «l'artista deve essere nella sua opera come Dio nella creazione, invisibile e onnipotente in modo che lo si senta ovunque ma

non lo si veda» (lettera a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 18 marzo 1857), cosa che non esclude, flaubertianamente, il calarsi nei propri personaggi («Madame Bovary, c'est moi»), magari devolvendo loro i propri sentimenti, o infliggendogli la propria *Weltanschauung*.

Sullo stile della *Recherche* scriveva Beckett, nel suo saggio filosofico: «Per Proust la qualità del linguaggio è più importante che qualsiasi sistema etico od estetico. Perciò non fa alcun tentativo di dissociare la forma dal contenuto. L'una è una concrezione dell'altro, la rivelazione di un mondo. Il mondo proustiano è espresso metaforicamente dall'artigiano poiché è appreso metaforicamente dall'artista: l'espressione indiretta e comparativa di una percezione indiretta e comparativa. L'equivalente retorico del reale proustiano è una lunga serie di metafore»³⁵. Non quindi estensione, ma, appunto, «concrezione», sovrapposizione di forma e contenuto. Alla modalità di una veste formale condensata con i contenuti, alla loro reciprocità, corrisponde la sovrimpressionazione globale: aggregamento di percezioni progressive, denso substrato e congiunzione di tempi e di luoghi differenti nel medesimo testo. In *Santeuil*: «pagine che sono la sintesi di momenti diversi dell'esistenza». È la modalità enunciativa della metafora che dà luogo a questa organizzazione ritmica a più livelli (riflesso della realtà intrinsecamente mutante, delle modificazioni, della coincidenza o per lo meno della relazione di non contraddittorietà dei contrari), dove il fatto che tratti indelebili dello *scriptio inferior* si distinguano tra i tasselli concrezionati rende impensabile una sintesi. Ma le figure e i significati dei criptotesti si sovrappongono in una complicata stratificazione («palinsesto», Genette chiama questa sedimentazione di linee) per essere alla fine ricomposti e svelati nello *scriptio superior*. *Tout se tient*, a condizione di avvertire come tutto «traveste il tempo» in altre voci, in altri volti, in altre stanze.

Una digressione, che potrebbe al limite esemplificare un caso di sovrimpressionazione, in quella che per alcuni viene considerata la frase più lunga della *Recherche* (per altri il primato spetterebbe al ritratto

dell'omosessualità in apertura di *Sodome et Gomorrhe*, per altri ancora chissà). Diceva Sergio Solmi che la stagnazione di queste frasi esorbitanti che si incrementano in subordinate, che si inarcano in un discorso complesso teso a differire il significato è l'esito del quasi disinteresse di Proust verso la realtà attiva e storica per, al contrario, un'insistenza eccessiva sull'universo della soggettività rescissa da ogni forma di prassi³⁶. Ma in generale, nell'ampiezza della frase proustiana, fatta di espansioni disseminanti, di progressioni e di rientri, si riflette anche il processo per il quale al descrittivismo tipico del realismo ottocentesco sottentrano, tra lirismo e descrittivismo, e descrittivismo lirico, la lentezza distesa e l'indugio, ora pensoso ora eccitato, della decifrazione analitica che – amplificando, dissestando – configura un reticolo di congruenze e di dipendenze, nella disarmonica struttura cronotopica, non assoggettate alla cronologia ordinaria. Si tratta di tradurre (*trans-ducère*) i segni passando oltre (*meta-phérein*), cioè di violare il latente e di esprimere l'oscuro – dove gli elementi prefissali stabiliscono il travalicamento del limite, dunque il rovescio dell'immobilità. E nel proustiano, incontenente, periodo lungo la realtà delineata non è certo più esigua dell'effusione dei nomi per delinearla. La realtà rappresentata è debordante e multiforme, «multànime» avrebbe detto d'Annunzio, non meno della lingua che cerca di ritrarla; onde non si potrà parlare (come a volte appunto in d'Annunzio, pur così critico, in una nota inedita del Vittoriale, riguardo alla minuziosa e quasi maniacale archivistica memoriale di Proust³⁷), di oratoria senz'anima, oppure dell'esitazione del narratore, o di una confusione labirintica, ma anzi di preciso adeguamento – quasi di una classica *convenientia* – dello stile alla cosa. Stupiscono ancora impressioni come quelle che seguono, se pure risalenti alla prima ora: «dopo essere annegati innumerevoli volte in quel mare di eventi insondabili, irritati per non essere mai riusciti a risalire in superficie, non ci viene neppure concesso di trovare un solo indizio di cosa si parla» (Jacques Madeleine, 1912); «non riesco a capire perché un tizio abbia bisogno di

trenta pagine per descrivere come si agita e si rigira nel letto prima di addormentarsi» (Alfred Humblot, 1913).

La frase fluviale. «Divanetto emerso dal sogno fra le poltrone nuove e ben reali, seggioline rivestite di seta rosa, tappeto da gioco di broccato assunto alla dignità di persona dacché, come una persona, aveva un passato, una memoria, serbando nell'ombra fredda del salotto di quai Conti la tinta del sole preso attraverso le finestre di rue Montalivet (di cui conosceva l'ora non meno della stessa Madame Verdurin) e le porte a vetri di Douville, dove l'avevano portato e da dove guardava per tutto il giorno, al di là del giardino fiorito, la profonda vallata della *** in attesa dell'ora in cui Cottard e il violinista si sarebbero accinti alla loro partita; mazzo di violette e di viole del pensiero a pastello, regalo di un grande artista amico, poi defunto, unico frammento sopravvissuto d'una vita scomparsa senza lasciare tracce, riassunto d'un grande talento e d'una lunga amicizia, ricordo del suo sguardo attento e dolce, della sua bella mano grassa e triste mentre dipingeva; ingombro, gradevole disordine dei regali dei fedeli, che ha seguito ovunque la padrona di casa e ha finito col prendere l'impronta e la fissità d'un tratto di carattere, d'una linea del destino; profusione dei mazzi di fiori, delle scatole di cioccolatini, dilatatasi sistematicamente, qui come laggiù, seguendo un'identica linea di fioritura: interpolazione curiosa degli oggetti singolari e superflui che sembrano appena usciti dalla scatola in cui sono stati offerti e continuano per tutta la vita ad essere ciò che erano all'inizio, regali di capodanno; tutti quegli oggetti, insomma, che è impossibile isolare gli uni dagli altri, ma che per Brichot, assiduo frequentatore, da sempre, delle feste dei Verdurin, avevano la patina, la morbidezza delle cose cui s'aggiunge, dotandole di una sorta di profondità, il loro 'doppio' spirituale; tutto questo, sparpagliato, risuonava davanti a lui come una serie di tasti che risvegliavano nel suo cuore somiglianze amate, reminiscenze confuse, e – come, in una giornata di bel tempo, una cornice di sole sezionante l'atmosfera – ritagliavano, delimitavano, per entro il salotto attuale che

punteggiavano qua e là, i mobili e i tappeti, si rincorrevano da un cuscino a un portafiori, da uno sgabello al respiro d'un profumo, da un tipo d'illuminazione a una predominanza di colori, scolpivano, evocavano, spiritualizzavano, facevano vivere una forma ch'era come la figura ideale, immanente alle loro successive dimore, del salotto dei Verdurin»³⁸.

Ora, i paesaggi di Penmarch, di Combray, di Balbec, transustanziazioni soggettive nelle quali Proust ricercava la ragione profonda della loro fascinazione irresistibile, sono per lo più paesaggi d'anima, al punto che ogni essere amato è inscindibile dalle risonanze del proprio sfondo naturalistico. Si assiste a una conversione della sostanza visiva, con inflessione psicologica che versa nella psiche tutto quello che è reale, o da sensualista nelle sue ritrascrizioni di emanazioni memoriali e di desideri suscitati da «analogie ispiratrici». E della stessa pregnanza delle rievocazioni paesaggistiche sono fatte le delineazioni di interni mondani, teatro del ritmo metamorfico dei sessi e delle trasmigrazioni sociali. Anche gli interni testimoniano il confluire della vita esteriore e di quella interiore, vanno oltre il visibile nello svelare la soggettività naufragata nell'oggetto e il carattere di chi ne ha usufruito. E seppure nell'accumulo e nella stratificazione segnano l'opera di spoliazione condotta da quel tempo che pure contengono. La densità temporale, luogo dei modi dell'alterazione, del perpetuo movimento che disfa e meccanicamente ricrea, inonda esseri e cose. È la seconda parola della frase – «emerso» – a proiettarci *ex abrupto* nella profondità temporale, che per altro dispone di un proprio campo semantico («sogno», «passato», «memoria», «ombra», «sopravvissuto», «vita scomparsa», «ricordo», «per tutta la vita», «patina», «profondità», «linea del destino», «all'inizio», «risuonava», «risvegliavano», «reminiscenze», «evocavano»...). A un certo punto della *Prisonnière*, uscendo dal salotto definito «il teatro», dove aveva appena terminato di ascoltare il *Settimino* di Vinteuil, il narratore, nell'attraversare altre stanze, non può fare a meno di distinguere alcuni mobili già visti alla Raspelière (il castello

vicino a Balbec affittato ai Verdurin) e di cogliere una certa familiarità tra l'atmosfera della attuale casa Verdurin e quella del castello, «un'identità permanente». L'anziano professor Brichot mostra al narratore il salotto dismesso che dava su rue Montalivet: il narratore intuisce che Brichot, piú che dalle seduzioni di nostalgici ritorni nel passato, era attratto dai piú pressanti segni del ruolo inconsapevole che aveva interpretato in quel luogo, dall'aura elegiaca che avvolgeva quella «parte irreal» della stanza, della quale, Proust dice, «in un salotto come in tutte le cose, la parte esterna, attuale, controllabile da chiunque, non è che il prolungamento». Brichot sentiva nel richiamo delle cose e delle loro esalazioni sinestetiche l'incremento qualitativo, di valore aggiunto, della componente introiettata, interiorizzata, ora «divenuta puramente morale», che esiste ancora solo per chi di certi ambienti, e della vita che ha concorso a dar loro espressione, ha avuto esperienza, e che è entrata a far parte di lui, morta al mondo esterno ma non alla sua anima, e che tuttavia egli non può mostrare, ma che lo autorizza a dire, senza ombra di snobismo, che gli altri mai potranno avere idea di come fossero quelle cose: perché egli è stato l'unico ad avere il privilegio di vederle. Questo lato delle cose, dice Proust, può sopravvivere unicamente solo attraverso il nostro pensiero che ancora per qualche tempo potrà far vivere nella retrospezione una tonalità di luci e di aromi ormai sommersa e irreversibile. Ed è la medesima sorte del ricordo degli esseri amati che non sono piú, in loro il tempo è strappato dal corpo, e sopravvive nel ricordo, che a sua volta svanirà «il giorno in cui il desiderio d'un corpo vivo non li alimenterà piú» (*Tempo*).

Non sembra esserci estemporaneità nella scenografia di rue Montalivet, che conserva per Brichot un potenziale seduttorio che il narratore non può avvertire fino in fondo, malgrado riuscisse a percepire uno straniante senso di irrealità alla vista di alcuni mobili della Raspelière, ora ricontestualizzati nell'attuale dimora dei Verdurin, replicare a tratti altre scene, uno straniamento unito all'impressione di star contemplando da un altro luogo quei «frammenti d'una realtà

distrutta». Sembra qui mancare il drappeggio di una tenda come in tante nature morte, un sipario che si apra o si chiuda come in una rappresentazione teatrale. Qui il sipario cade sull'atto relativo alla vita, compiuta, della Raspelière, mentre la parte *incorporé* di questa vita si è trasferita, affermandone la metamorfosi in «successive dimore», su un altro scenario.

Nella orchestrazione descrittiva dell'affollamento oggettuale di uno spazio interno, dove nulla sembrerebbe accessorio, viene dapprima data una visione antropomorfica delle cose (il tappeto da gioco «è assunto alla dignità di persona», il disegno a pastello è la reliquia «d'una vita scomparsa») nella esibizione enfatica del loro spessore, nel fatto che anch'esse hanno recitato una parte e hanno incorporato il tempo e la vita di chi le ha possedute, e trattengono ancora tratti segreti della persona cui appartengono o sono appartenute. Gli oggetti sono concrezioni di *tranche* di tempo, anch'essi geroglifici di intere esistenze. Autonomia ed eteronomia dell'oggetto paiono qui coesistere: gli oggetti qui adunati sono letterali e autosufficienti e insieme legati all'esistenza di chi ne ha fruito o usufruito, scampati a spostamenti e traversie. Questa relazione tra ciò che resiste e ciò che decorre e viene a termine è tuttavia asimmetrica. Se non di una priorità ontologica, si tratta di un carattere tangibile e ineluttabile, e spesso persino ostile, delle cose del mondo e dell'esperienza rispetto al vissuto e al suo consumarsi e scivolare verso l'estinzione. Pur nella loro persistenza, gli oggetti sono relitti di una vita dove è trasfuso il complesso della memoria di ognuno. Sono muti ed eloquenti (e si può pensare al motivo crepuscolare, già del d'Annunzio paradisiaco, dell'anima delle cose nonché dell'anima che si specchia nelle cose, e che riflette la propria intima voce nel suo colloquio monologante), accidentali e necessari. Hanno una loro incontestabile presenza astante e insieme significante: pur obsolescenti, cioè soggetti a deperimento di altro tipo rispetto agli umani, sono nel qui e nell'ora, e alcuni di essi ancora conservano caratteristiche usufruibili. La loro presenza è immediata,

ma insieme mediata dal processo di significazione, e sillabata all'inizio della frase dalla enumerazione ricorsiva. Rispetto allo status di mera presenza, si instaurano legami che individualizzano l'oggetto mentre lo immettono in un contesto relazionale.

Proust stila un lungo catalogo di oggetti attraverso una accumulazione per asindeto, che isolatamente, in assenza di attribuzioni verbali, per sintassi nominale, declina in elencazione ellittica: l'enumerazione concorre ad oggettivare il senso della sedimentazione delle cose nel tempo e colma gli oggetti di valenze simboliche. È una progressione elencatoria che segue un andamento intensivo fino al drastico anticlimax delle parole di chiusura della frase oceanica («perfetto» e «angoscioso»). Devoto definiva il periodo non istituzionale di Proust, mentre Spitzer parlava dei lunghi periodi come dei «mostri sintattici»). La scansione ascendente della gradazione ritmica sembra tesa a risolversi in una analogia onnicomprensiva, che si adegua a un criterio espressivo affine ai cosiddetti «*cola crescenti*» della prosa classica latina dove le frasi, per lo più, si allungano man mano che ci si avvicina alla fine, che solitamente è risolutiva, come liberatoria, in linea con i dettami della retorica classica, che prescriveva di *numerose concludere*, di chiudere armoniosamente. Ed è centrale il rapporto tra ipotassi proustiana, flessuosa eppure ipnotica, e la latina *oratio numerosa et apta*, quasi, quest'ultima, un fattore di compensazione e di controllo razionali e geometrici rispetto alla sospensione intemporale e mistica di cui parlava Spitzer. L'enumerazione dilata l'orizzonte già dato degli oggetti, suggerendo una diveniente e fluida gerarchia tra gli elementi della rappresentazione, al punto che alcune sinestesie settoriali sembrano sussistere solo in relazione a una rete metaforica e sinestetica originaria, luogo di confluenza che tutte le ingloba e le significa, ideale punto di convergenza e insieme di provenienza – quindi, archisinestesia – di ogni sensazione e di ogni associazione possibili. La complessa sinestesia tattile («morbidezza»), auditiva («risuonava»), visiva (l'intera descrizione), olfattiva («cioccolatini», «profumo») sembra

risalire alla sfera interiore delle reminiscenze, delle corrispondenze delatrici e rivelatrici che alchemicamente fluiscono «come una serie di tasti» da un oggetto all'altro, evocando, spiritualizzando e ricomponendo gli elementi disseminati con il riannodamento al «loro 'doppio' spirituale». Per via della affinità dei propri vincoli spirituali, le cose lungo il testo oltrepassano la loro condizione di oggetti muti, perdono in materialità e in opacità trasmutando il ritmo della scena narrativa in una modulazione che stempera la cadenza elencatoria. Gli oggetti della stanza intrattengono rapporti all'unisono tra loro nella forma di un dialogo silenzioso, statuiscono un assetto teoricamente reiterabile, dice Proust, anche «in successive dimore», un insieme sinestetico di cose nell'intreccio molteplice delle analogie di cui inverano l'evocazione. E soprattutto gli oggetti acquisiscono la facoltà di istituire e di perpetuare una forma: l'ideale invariante del salotto dei Verdurin. Una compagine stratificata e insieme contigua: se la durata stabilisce la continuità degli istanti, qui, dato lo statuto di incorporazione del tempo, ogni cosa è in rapporto omologico, le qualità degli oggetti si incastrano le une nelle altre. Allora l'enumerazione di oggetti, di esseri e di stati d'animo da distanziante e destrutturante sfuma con l'incorporazione del dettaglio nel diveniente insieme di parti, nell'assimilazione delle oscillazioni temporali. Cos'altro è il proustiano *temps incorporé* se non il tempo trascorso non scisso da noi, il tempo che, noi come le cose, ci portiamo dietro?

Nell'arte del racconto in cui si ha la messa in paradigma della tensione analogica lo stile – non tanto uno scarto dalla lingua di comunicazione, ma qualità della visione, punto di fusione e vedere come tra gli elementi dell'osmotico addensarsi di forma e di contenuto, forma metaforizzante e, soprattutto, «unica via rimasta per riafferrare la nostra vita» – diviene eterno. Ma la metafora quanto ha a che fare con le nostre *impressions véritables*? E qual è l'elemento comune, il termine intermedio che autorizza il transfert metaforico? Come potrebbe «un caso di anomalia semantica», dove lo straniamento condotto sulle

parole «deriva dalla violazione delle presupposizioni referenziali»³⁹, catturare l'essenza della realtà senza alienarla? O senza adombrare una dimensione di equivocità? Se, infatti, un linguaggio tropologico contempla insieme, Genette notava, «una rassomiglianza e una differenza, un tentativo d'«identificazione» e una resistenza a questa identificazione, in mancanza di che non si avrebbe che una sterile tautologia, l'essenza non è forse maggiormente dalla parte che differisce e resiste, dalla parte irriducibile e *refrattaria* delle cose?»⁴⁰. Tuttavia, e Genette lo dimostra, è proprio l'intuizione di questa differenza a rivelarsi decisiva, come nella assimilazione Venezia-Combray, dove l'immagine eidetica di Venezia si impone a seguito della resistenza che mostra nella somiglianza: Venezia è «un'altra Combray, ma una Combray *altra*», insieme diversa e indelebile. Ma come apparirà l'altra e diversa configurazione di questi oggetti – inevitabilmente – ermeneutici?

Sappiamo che per Proust lo stile è «un problema non di tecnica, bensì di visione», cioè «la différence qualitative»; è ciò che esce indenne dalla «pénombre que nous avons traversée»⁴¹, oltre la rappresentazione della cosa, nella comprensione e nella denominazione analogiche del mondo. La metafora è allora l'*analogon* letterario della memoria involontaria, nella misura in cui questa, nell'intermittenza, nell'alternanza con la rievocazione volontaria, avvicinando nella accidentalità di un richiamo – e non con uno sforzo deliberato dell'intelligenza e della memoria volte a ricostruire retrospettivamente, bensì «nelle brusche svolte della memoria disinteressata», quindi «a condizione di non cercarla», *Jean Santeuil* – due sensazioni avvertite in tempi differenti, ne libera l'essenza comune, l'intima corrispondenza, con la differenza che il senso pieno del ricordo restituisce dell'eternità il lampo di un attimo che staccandosi dall'entropia temporale ne annulla la distanza («L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps»), mentre la metafora fissa nell'arte quell'attimo di tempo. Rimettersi al carattere intermittente della memoria che sa il sentimento del tempo,

farsi ricettivi all'inintenzionale significa attingere alla restituzione piena della reminiscenza – alla sua attualizzazione – incorporata al suo coefficiente emotivo. Se il presente restituisce al ricordo lontano l'idea di esistenza di cui è privo, l'io passato e l'io di ora finiscono con il convergere – fuori del tempo – in quanto accomunati dalla sensazione comune. E questo al di là o al di qua dell'anticipazione o meno, da parte di Proust, dei moderni studi neuroscientifici.

Elstir, per Proust, ha investito la propria esistenza nel riprodurre più fedelmente le linee della realtà. Laddove «fedelmente» comporta l'allontanamento da una posizione «cinematografica» che preclude la flagranza delle cose in favore di una loro – dice Proust – «sfidata», successione. «Fedelmente» comporta il trasferimento di attributi, il metamorfizzarsi delle forme: la trasvalutazione delle cristallizzazioni stratificate dell'abitudine. Altrimenti detto: se Dio aveva creato le cose e assegnato loro un nome, «Elstir le ricreava togliendoglielo o dandogliene un altro» (*Ombra*). Ancora Proust, ma in *Contre*: «Poiché tutto è nell'individuo, ogni individuo ricomincia, per conto proprio, il tentativo artistico e letterario; e le opere dei suoi predecessori non costituiscono, come nella scienza, verità già acquisite di cui chi vien dopo si possa giovare. Oggi uno scrittore di genio ha tutto da fare di sana pianta: non è molto più progredito di Omero»⁴².

Superare la distinzione tra impressione e reminiscenza è per Butor l'invito profondo della *Recherche*; «si tratta di mostrare che l'avvenimento passato, restituito integralmente in 'una reminiscenza', ci porta una verità su se stesso altrettanto nuova (per il fatto che solo in questo momento esso diventa presente) da quella che si trova svelata in 'una impressione'»⁴³. Le reminiscenze con statuto di *madeleine* – quelle che subentrano al rimpianto per l'assenza dell'oggetto – si devono al balenare fortuito, al non essere liberi di sceglierle, ed è proprio questo, dice Proust, il carattere e il «segno della loro autenticità». La necessità di muoversi nella sfera dei rapporti *in absentia*, nella sfera dei rapporti analogici che rilevano la successione, viene più volte pronunciata nella

zona centrale del *Temps retrouvé* (ovvero il manifesto estetico della *Recherche*) quale scarto nei confronti del realismo letterario e delazione del carattere apocrifo delle opere programmaticamente mimetiche, e dell'insufficienza di un linguaggio denotativo – sarebbe vano assumere nei confronti della realtà («realtà»: parola di un'estensione tale da essere ogni volta focalizzata) una posizione frontale in termini di rispecchiamento piuttosto che in quelli della decodifica dei processi. Donde la secessione dalla continuità naturalistica e la problematizzazione dell'arte realistica: «realistica», appunto, nel suo esito naturalista, quindi riferito ai canoni del naturalismo sperimentale, che, se aggiorna i margini dell'oggettivo, sottrae all'arte il complesso delle sfumature molteplici della visione interiore, o, con parole dal *Proust* di Ernst Robert Curtius sugli orizzonti lontani, delle «profondità ariose e infinite lontanamente piene di vapori e di nuvole». L'arte realistica diventa un problema nel suo contravvenire alla propria stessa definizione, perché è ciò che più si distanzia dalla realtà – cui non inerisce l'immobilità ma il mutamento, non l'oggettività delle scienze esatte ma l'interpretazione, non la teoria della causalità ma l'immistione del caso – che, se impigliata nel metodo scientifico, ci inaridisce e ci deprime in quanto mette fuori campo il nostro io presente da un passato del quale le cose detengono l'essenza, nonché, Proust dice, dall'avvenire, «dov'esse ci stimolano a goderlo di nuovo». Soprattutto, la realtà possiede qualcosa che resiste e la rende intrasparente e non adeguatamente indagabile, quindi conviene inquisire le forme che di essa affluiscono alla nostra coscienza. È questa coscienza delle cose che l'arte deve esprimere. Ed è in seguito alla morte di Bergotte – che di fronte al dettaglio del muro giallo nella *Veduta di Delft*^{A4} aveva avvertito il proprio fallimento come scrittore, per non aver saputo adornare la propria frase come Vermeer la propria tela stendendovi più strati di colore – che, ancora nella parte centrale della *Prisonnière*, Proust, come Franco Rella fa notare, inserisce il proprio lembo di muro giallo. Inserisce il «rosseggiante» *Septuor* di Vinteuil, un'opera

nuova che, alla maniera delle opere di Elstir, dischiude «colorazioni sconosciute di un universo incomparabile, insospettato, frammentato dalle lacune che separavano i successivi ascolti della sua opera»⁴⁵. Da queste lacune emerge «l'indivisibile armatura di frammenti sparsi», cioè l'opera stessa, di cui ogni frammento, «proprio in quanto frammento in tensione con altri frammenti, ha valore». «Bergotte non aveva saputo cogliere, nell'istante di una illuminazione abortita, che il lembo giallo significasse soltanto all'interno di questa armatura»⁴⁶, limitandosi a credere che il lembo di muro costituisse un esempio di preziosismo stilistico anziché la spia di similitudini profonde.

Assunto che la letteratura rappresenti il tramite d'elezione per emanciparsi dalla presunta verità scientifica e per creare un ponte tra spirito e natura, il rapporto analogico – unità assimilatrice e differenza che rinvia ad altro, una contesa con l'ineffabilità –, l'opportunità di leggere in una cosa le caratteristiche di un'altra, può essere, Proust scrive, «poco interessante, mediocri gli oggetti, cattivo lo stile; ma, finché non ci sarà tutto questo, non ci sarà nulla». Si consuma il distacco da Ruskin: non contemplazione estetica ma ricerca della verità. Rileggiamo le pagine eterne del *Temps retrouvé* sulla teoria della metafora, nelle quali si parla del ruolo cruciale assolto dagli «anelli necessari dello stile»: «necessari» perché sorgono comunque da una relazione con la realtà. Nella *Confessione creatrice* Klee esordiva con la nota affermazione: «l'arte non riproduce il visibile ma rende visibile». La quale, se trapiantata nella *Recherche*, potrebbe valere per lo scrittore che subentrerà al narratore. «Un'ora non è soltanto un'ora: è un vaso colmo di profumi, di suoni, di progetti e di climi. Quel che noi chiamiamo 'realtà' è un certo rapporto fra quelle sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente, – rapporto soppresso da una qualsiasi visione cinematografica, la quale appunto per questo tanto più s'allontana dal vero quanto più pretende di aderirvi, – rapporto unico che lo scrittore deve ritrovare, se vuol concatenare per sempre nella sua frase i due termini differenti. In una descrizione, possiamo elencare

indefinitamente gli oggetti presenti nel luogo descritto; ma la verità comincerà solo quando lo scrittore avrà preso due oggetti differenti, ne avrà stabilito il rapporto, analogo nel campo dell'arte a quello ch'è il rapporto unico della legge causale nel campo scientifico, e li avrà saldati con gli anelli necessari dello stile; o meglio, come la vita stessa, quando, raccostando una qualità comune a due sensazioni, ne avrà liberato l'essenza comune riunendole insieme, per sottrarle alle contingenze del tempo, in una metafora»⁴⁷. Strapparle, montalianamente, alla «memoria che si sfolla». Di qui il vaticinio: «tutta la mia vita [...]: *Una vocazione*». La vita è un campo di tensione, insieme mezzo e fine della conoscenza che si avvalgono delle facoltà conoscitive dell'istituto romanzesco. Paradossalmente, quasi, da una parte leggiamo l'«immensa gioia» del tempo ritrovato: «Ma, perché mai le immagini di Combray e di Venezia m'avevano dato, nell'un momento e nell'altro, una gioia simile a una certezza e sufficiente, senza altre prove, a rendermi indifferente la morte?»⁴⁸ – e appena più avanti si legge che la parola «morte» perde senso per chi è situato fuori del tempo: cosa potrebbe costui temere quanto al futuro? Ma d'altra parte più il narratore discende in profondità, e più è disposto a tormentarsi nell'azione di deciframento, esperto com'è, nella sua sofferenza creatrice, nel convertire in vantaggio le circostanze che fanno soffrire. Elevarsi dal profilo dell'arte comporta infatti il contestuale ascendere della *souffrance*, quella «specie di bisogno dell'organismo di prendere coscienza di uno stato nuovo» (*I Guermantes*). Le estasi metacroniche esigono una decodifica. «Il mio compito era, dunque, quello di restituire ai menomi segni che mi circondavano (i Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, ecc.), il loro significato, che l'abitudine aveva fatto loro perdere per me. E, quando avremo attinto la realtà, per esprimerla, per conservarla, noi dovremo ripudiare ciò che differisce da essa e che ci vien portato di continuo dalla acquisita velocità dell'abitudine»⁴⁹.

Che cosa, di quanto detto fin qui, potrebbe avere a che fare con lo spirito del famoso ritratto di Proust ad opera di Jacques-Émile Blanche? Quel ritratto del protagonista della *Recherche* che non si ricava dalla narrazione, e che ci viene quasi esclusivamente dalle descrizioni del suo mondo interno. Forse molto, o forse soltanto qualche domanda. Anzitutto sul cosiddetto «antinaturalismo» proustiano, sulla scia di Beckett che esordiva nel suo *Proust* marcando l'irriducibilità dell'estetica di Proust al determinismo naturalista: «Quella proustiana non è mai un'equazione semplice»⁵⁰, Proust non sottoscrive un pareggiamento o un rapporto paritario tra letteratura e vita, perché il mondo e la sua immagine trasfigurata non sono congeneri. Antinaturalismo speculare in *Portrait de Marcel Proust*.

Quello di Blanche (1861-1942), famoso ritrattista della mondanità parigina tra Ottocento e Novecento, eseguito nel 1892 su precedente disegno a matita – a Trouville, il 1° ottobre del 1891 – ed esposto al Salon des Artistes Français nella primavera del 1892 e ora conservato al Musée d'Orsay, è il solo ritratto pittorico che abbiamo di Proust: raffigura lo scrittore ventunenne, cronista mondano e non ancora autore dei *Plaisirs et les jours*, se pure già nel pieno dei suoi *Lehrjahre*. Il ritratto non è ambientato. Su uno sfondo scurissimo, intensificato dall'abito scuro (Proust figura in frac), risaltano le tonalità diafane del volto che tende ad illuminarsi con effetti di ombreggiature e toni di incarnato verso le estremità e nelle labbra sensuali, la sola nota cromatica del dipinto. Cattura la nostra attenzione l'inquadratura statica dello sguardo. Sognante e voluttuoso, o al contrario spento e vacuo, propriamente né l'uno né l'altro eppure entrambi, comunque indecifrabile nella sua fissità. Il volto non viene troppo indagato da Blanche, e sembra sul punto di compiere il salto da specchio a maschera, malgrado gli occhi non fossero vuoti, svuotati: *l'âme originale*, quindi, vi dimora ancora, ma ben protetta nel nascondimento del suo sguardo vero. Non c'è lettura introspettiva, non traspare l'indole dell'effigiato, esposto qui a tutte le supposizioni possibili senza che

alcuna lo individualizzi. Una appena scomposta («difforme», avrebbe detto Andrea Sperelli) cattleya – orchidea inodore per un sofferente di asma, fiore già abbastanza frequentato nell'*Indifférent* – all'occhiello della giacca, altra nota che eccede lo sfondo, documenta il simbolismo di Blanche: *objective correlative*, allusivo alla contiguità tra quel fiore e l'amore nella *Recherche*. Dell'erotismo eterosessuale, in Swann e Odette nel «faire cattleya». Dell'erotismo omosessuale, nell'episodio della scoperta della vera identità sessuale di Charlus, scoperta che si incrocia con l'ipotesi del congiungimento tra un calabrone e un'orchidea, cui, tra riflessioni dal tono maeterlinckiano, viene ricondotta la postura assunta da Jupien alla vista di Charlus, paragonata alla «civetteria che avrebbe potuto avere l'orchidea per l'insetto provvidenzialmente giunto» (*Sodome et Gomorrhe*). E coglieva nel vero Saba: «m'incantò la rima fiore / amore, / la piú antica difficile del mondo» (*Amai*).

A tratti, la semplificazione della stesura cromatica sembra evocare il non finito impressionista, benché qui l'interesse converga sui riferimenti simbolici. Sinteticamente Ungaretti, nel 1919: «Nel quadro di Jacques-Émile Blanche, si vede un dandy dal viso perfettamente ovale, dallo sguardo assente, camelia all'occhiello, cravatta 1830». Tutto qui. E Proust, in un lampo su Blanche: «Jacques-Émile Blanche ha detto che, nella storia della pittura, basta a volte un semplice rapporto di toni, una giustapposizione di due colori, a determinare la novità, il colpo di genio»⁵¹. Non è un ritratto che dispensi troppi particolari o sfumature nella sua aura di staticità, diversamente dalle contemporanee effigi di Boldini – del quale, in questo contesto, è fin troppo scontato richiamare il *Ritratto del conte Robert de Montesquiou*, del 1897. Ma gli elementi del ritratto blanchiano compongono pur sempre – per usare parole di Richard – una «federazione formalizzante», dove ciò che è eterogeneo costituisce piuttosto una «sovrapposizione discreta». «Sotto la forma concreta la sembianza incompiuta di altre forme piú antiche» (così Proust, in *Ombra*): come in un ritratto, Odette sfugge – ma ancora per quanto? – all'invecchiamento e nel *bal de têtes* è la sola ad apparire

insensibile alle insidie del tempo: perché lo ha già, «per sempre assimilato, fissato in sé»⁵².

Originariamente era un ritratto in piedi e il campo visivo includeva anche la parte inferiore del corpo. Proust lo sottrasse alla frenesia iconoclasta dell'autore, che per motivi oscuri, avendolo definito «esecrabile», dopo averlo dimidiato era seriamente intenzionato a distruggerlo. Dalla sintetica descrizione di Ungaretti a *Jean Santeuil*, dove Proust si intrattiene sul proprio ritratto, qui da lui attribuito ad Antoine de La Gandara, che mette una rosa in luogo della paradigmatica cattleya di Blanche. Nel capitolo «Ritratto di uno scrittore», in una *ékpbrasis* che, Gombrich direbbe, «ammette qualcosa», scrive che i vecchi compagni di scuola del signor Santeuil «non avrebbero certo riconosciuto lo scolaro disordinato – semplice mal vestito, spettinato, coperto di macchie, dall'espressione febbrile o abbattuta, dal gestire più espressivo che nobile, dallo sguardo esaltato se era solo, timido e vergognoso se era in presenza d'altre persone, sempre pallido, con le occhiaie illividite dall'agitazione, dall'insonnia o dalla febbre, il naso troppo grosso fra le guance scavate, fra i grandi occhi penserosi che soli versavano qualche luce di bellezza, con la loro fiamma e il loro tormento, su quella figura malata e irregolare – nel brillante giovanotto che pareva ancora posare davanti tutta la Parigi mondana, senza timidezza come senza esibizione, guardando con i suoi occhi allungati e bianchi come una mandorla fresca, occhi tanto più capaci di contenere pensieri quanto più in quel momento non ne avevano alcuno, come una vasca profonda ma vuota, con le guance piene d'un colorito roseo e bianco che appena arrossava verso le orecchie carezzate dalle ultime anella d'una capigliatura nera e molle, lucida e ondulata, che pareva scorrere e sfuggire quasi uscisse allora dall'acqua. Una rosa all'occhiello della sua giubba di *cheviot* verde, una cravatta di leggera stoffa indiana a imitazione degli ocelli del pavone testimoniavano della verità di quel volto luminoso e fresco come un mattino di primavera, della sua bellezza non già pensierosa ma forse

dolcemente pensosa, della felice delicatezza della sua vita»⁵³. Ma qual era il vero Marcel Proust, quello che i compagni di scuola avrebbero riconosciuto o quello del ritratto? Alcuni tratti delle due versioni non sono quasi sovrapponibili?

Quel ritratto, forse, era ai suoi occhi, con Ricoeur (*Soi-même comme un autre*), insieme *idem* e *ipse*: sostrato costante, persistenza della persona reale, e autocoscienza nel suo divenire, ciò che si mantiene e si prolunga nonostante il cambiamento. Ma anche soglia o tramite per accedere a qualcosa di vitale ed eterno, da rischiarare con lo sguardo della mente e da ricostituire nello slancio creatore del linguaggio pittorico. Come un'esperienza di soglia – per le etimologie, luogo dell'entrata e dell'avanzarsi, e dell'istituire una relazione tra dentro e fuori, tra un prima e un dopo. E inoltre luogo del trasformarsi in *limes-limen* che esclude-include, che distingue-discioglie una zona di ombra e una di luce, diaframma sfocato tra elementi contermini, dimora (in fondo, per sineddoche) dell'attesa e del differimento sospeso, zona liquida tra due *facies*, indugio nel mistero che allontana i nomi della traslazione: perciò, tempo che precede e che vede una nomina o meno di senso e di intelligibilità da parte delle cose. Ed è, del resto, la visione pittorica di Elstir, nella scrittura efrastica di Proust, che trascende l'inaffidabilità del limite – della letteralità, quindi della univocità – per ricreare la zona mobile e sfumata di frontiera, della bivalenza o della plurivalenza delle mutevoli figure di trapasso.

Il ritratto di Blanche sembrerebbe interpretare l'anima dello stile di Proust: in lui, come nell'opera di Elstir, Luciano Anselmi ha notato, «più da ciò che vien detto, siamo soggiogati dal vago, dall'impalpabile, dal possibile»⁵⁴. L'immagine blanchiana di Proust sembra far parte del popolo della *Recherche*, che, come Raimondi osservava, è un popolo di figure dai «tratti un poco fluidi, fluttuanti, incerti ma attiranti; come di un corpo intravisto in un'acqua di fiume»⁵⁵. Quasi una stirpe di esseri intermedi, di *imaginary portraits* ambigui, reticenti, sospesi nell'indecisione e nell'indifferenza.

Crepuscolo che truca gli alberi e i volti,
 con il suo mantello azzurro, sotto la sua maschera incerta;
 miriade di baci intorno a bocche stanche...
 Il vago si fa tenero e quanto è assai vicino, lontano.

La mascherata, altro sfondo malinconico,
 finge l'amore nel modo piú falso, triste e affascinante.
 Capriccio di poeta – o prudenza d'amante,
 l'amore che ha bisogno di essere adornato saggiamente –
 ecco qua barche, colazioni, silenzi e musica.

Regrediamo alla preistoria della *Recherche*, che si congiunge alla storia in un movimento di sostanziale continuità. È questo uno dei componimenti appartenenti alla sezione «Portraits de peintres et de musiciens», nei *Plaisirs et les jours*⁵⁶, il titolo è *Antoine Watteau*, per qualcuno glossa in versi del dipinto omonimo di Watteau, *L'indifférent* (1717), che a sua volta sarebbe all'origine del titolo del racconto giovanile di Proust, *L'Indifférent*. La giovane figura maschile del ritratto di Watteau, vestita di raso e dalla posa da danzatore, volto all'apparenza inespessivo e puerile pur nel librarsi tra un'arcana gestualità e l'artificio della posa elegante, tra «raccolgimento e allontanamento», per altri espressivo di una condizione spirituale liberata da inquietudini interiori, si staglia su uno sfondo che egli dà l'impressione di dividere in due: da una parte gli alberi, dall'altra la luce esitante dell'alba che la figura sembra annunciare. Perché allora «indifferente»? Allude al carattere ambiguo dell'indifferenza galante, motivo diffuso nella Francia del Settecento?⁵⁷. O al padroneggiamento delle proprie passioni, in seguito alla scoperta della loro effimera natura? Quanto a Lepré, l'indifferente della novella proustiana, è un essere che, se insignificante dal lato dello spessore esistenziale e modello di inibizione etica, ha dalla sua il privilegio di parafrasare questa vacuità come impenetrabilità del

mistero che egli stesso interpreta, mistero che resta tale per la donna che cerca invano di sedurlo.

La tristezza estenuata della protagonista Madeleine de Gouvres si fonde, secondo Philip Kolb, «con l'atmosfera melanconica dei quadri di Watteau, il pittore da cui pare che Proust abbia tratto il titolo della novella»⁵⁸. Per Agamben qui «indifferenza» non dice tanto il non fare differenza o una insensibilità (benché con «insensible» il racconto si chiuda) verso il desiderio o verso la repulsione, il lemma va piuttosto introdotto nel sistema cartesiano delle passioni. È all'orizzonte della passione amorosa, che altro non è che la «negazione dell'indifferenza». Polare – ma antitesi contestuale, se consideriamo almeno Albertine – all'indifferenza è il vizio: se l'indifferenza è un'insufficienza di passione, il vizio ne è l'eccesso, sicché a una eccedenza del significante si oppone una eccedenza del significato. L'indifferenza, dice Agamben, è un significante destinato a non conoscere saturazione, e il vizio è un significato incolmabile. All'amore inerisce la lontananza e il suo oggetto è un *être de fuite*. Andando nello specifico dell'opera figurativa di Watteau, la congruenza tra amore e poesia è strettissima. Amore e poesia sono «in rapporto di omologia, perché entrambi si sono costituiti opponendosi a un discorso in cui vi è, fra significante e significato, perfetta coincidenza [...]: essi hanno in comune, cioè, *la passione dell'indifferenza*». Per ossimoro, non tanto una combinazione di termini l'un l'altro escludentesi, ma *varia unitas* che trattiene gli stridori dialettici degli elementi discordanti. Se può esistere un accordo dei contrari che non paia uno sterile e capzioso paradosso, è soprattutto quando si ha a che fare con il potenziale di *darkness* e con l'inestricabilità del nostro quadro emotivo. Ancora Agamben, sul dipinto di Watteau: il «giovane 'indifferente', con le mani alzate a sorreggere un filo invisibile, sospeso in un gesto enigmatico fra il passo e la danza, fra una prossimità e una lontananza, non è soltanto un'allegoria dell'amore: come aveva intuito Claudel nella bella pagina che gli dedica, egli è, insieme, la cifra della poesia»⁵⁹. Nel racconto di

Proust chi soffre, diversamente dal resto della sua opera, è la donna, attratta dall'indifferenza, forse dall'indipendenza di Lepré dalle passioni: di conseguenza, le cattleye di Madeleine appassiscono, «spoglie di bellezza per occhi senza amore». *L'Indifférent* è già un saggio – Macchia diceva – «della cristallizzazione amorosa», quando l'amore è indissociabile dalla previsione della propria fine diviene qualcosa di statico, trattenuto, senza gioia. L'indifferenza all'insegna di Watteau, qui antefatto di sfumature di indifferenza dissimili – verso Gilberte, verso Albertine –, prelude all'indifferenza incondizionata⁶⁰.

E quanto alla preistoria dell'estetica e dell'arte di Proust, Luc Fraisse⁶¹ individua lo stato germinale di archetipi e di momenti della *Bildung* proustiana che evolveranno – o in qualche caso verranno soltanto travasati – nell'ultima versione della *Recherche*. Così la distinzione basica tra «tempo perduto» e «tempo ritrovato». La marcata tendenza di Proust ad oltrepassare le presunte evidenze e di sorprendere, nell'evidenza, l'invisibile essere vero. La dialettica tra felicità e sofferenza. Quel «marchio di autenticità» che compare nella novella eponima della raccolta di racconti giovanili, *Il corrispondente misterioso*, e che tornerà nella zona conclusiva del *Temps retrouvé*: sul carattere incidentale della reminiscenza, autentica, appunto, perché non si è liberi di sceglierla. L'omosessualità, già protagonista in alcune novelle, ma confessata in contesti agonizzanti, dove il senso di colpa si scioglie nello stato di trapasso dalla vita. Il carattere onnipervasivo dell'intermittenza. La prossimità tra il fiabesco e il realistico. Come poi al *bal de têtes* – epilogo maestoso della *Recherche*, dove il tempo è assorbito, reso corporeo dai personaggi –, sorta di *happening* di morti vivi, incontro mondano dai risvolti fiabeschi, tanto che il narratore sembra avere l'impressione di trovarsi a un *masked ball*, dove però i partecipanti figurano in abiti normali ma con volti camuffati e quasi irriconoscibili, propaggini estreme di se stessi, irredimibilmente funerei, irreparabilmente marchiati dal tempo. Quindi, una mascherata non voluta se pure la più riuscita di tutte, visto che dopo la festa ai

partecipanti non è dato mutare le loro «estreme sembianze» («Toute la vie a coulé dans mes rides / comme une agate pour modeler / le plus beau des masques funèbres», Éluard, *Confections*, 11). Due maniere di morire al mondo qui si contrappongono. I personaggi della *matinée*, metafore crudeli dell'invecchiamento, si dilegueranno dalla vita senza possibilità di palingenesi (sovviene il nichilismo radicale espresso nei *Pastiches* da Markel, nel martello ritmico di *Pelléas et Mélisande*, tra Maeterlinck e Debussy: «Non lo ritroverete mai piú; Non si ritrova mai nulla; Esso è perso per sempre; Non lo ritroveremo piú; Non lo ritroveremo; Non torneranno mai piú»), mentre il protagonista si perderà per poi rigenerarsi nell'opera a venire (così nelle vetrine i libri di Bergotte appena dopo la sua morte, emblemi della sua resurrezione), dove guarderà al tempo perduto dalla piú vasta prospettiva di un «telescopio puntato sul tempo», di un secondo sguardo tale da rendere visibili quelle stelle lontanissime impossibili da vedere ad occhio nudo, così come i fenomeni incoscienti persi nella lontananza del passato.

Tornando al *Portrait de Marcel Proust*. Nel ritrarre il personaggio, secondo Proust, Blanche riusciva, per una specie di dono della prolessi, ad imprimere sulla tela la prefigurazione del tempo a venire della persona⁶². E avendo in lui intuito la dote della *perspective du temps*, una sorta di estetica chiaroveggenza nel tracciare i segni degli eventi, forse indovinava in quella effigie la propria predestinazione alla letteratura: il futuro dimora nelle ore del passato e nei segni archeologici. Ma disapprovava il fatto che Blanche si avvalesse della storia esterna del proprio modello e introducesse nelle proprie opere elementi indiscreti riconducibili alla deperibilità mondana e al corpo vivente, cioè a fattori estranei all'artista in quanto tale. Blanche finiva per defraudare i propri modelli per una troppo assidua frequentazione di essi. Per Proust tra l'artista e l'uomo corre una scissura decisiva, l'opera e il suo autore sono due eventi incomunicanti nel quadro della «impassibilità sovrumana del creatore» (è Blanche a dirlo, in *Mes modèles*). Scrive Luciano De Maria: «Talvolta, da certi segni, indizi o rivelazioni si ha

come l'impressione che questo Narratore-eroe sia reticente, celi molto di sé e svolga dietro le quinte tutta una vita che ci sfugge; ma questo riguarda tutti i personaggi della *Ricerca*, che sono per essenza, inconoscibili, e mantengono fino all'ultimo un inestinguibile margine segreto»⁶³. Potrebbe anche il ritratto di Blanche interpretare questa tendenza?

Je suis un autre, Proust sembra pensare, «un altro» rispetto alla propria immagine in effigie: l'assenza di una identità definita diviene allegoria dell'impossibilità di una identità definita. Ma soprattutto «un altro» rispetto alla soggettività empirica, fino alla soggettività poetica in favore delle leggi autonome, recondite e imponderabili, del pensiero e della parola. Per la soggettività poetica, allora, vale l'assunto *je est un autre*, nella terza persona che incrina, o che nello sdoppiamento nega, l'esteriorità all'orizzonte dell'io. Come dire: contengo una alterità che spinge l'io dell'esperienza ad oltrepassare i limiti di quella contingenza in cui pure si muove. *Je est un autre* delibera uno scarto di condizione: l'estraneità dell'arte al soggetto mondano, perché, con parole di Rimbaud, il «pensiero cantato» rarissimamente è compreso dall'autore che disconosca la quantità di ignoto sfuggente alla designazione e che si limiti a «riprendere lo spirito delle cose morte» (seconda *Lettre du voyant*) o di esse farsi araldo, anziché invenire le forme linguistiche ed espressive che «le invenzioni d'ignoto» – o, nel lessico di Proust, le epifanie del tempo – pretendono.

Ed è la condizione quasi sacrificale dell'io *superficiel* nella *Recherche* che promuove il riscatto dell'arte dal dominio e dai margini della soggettività, nonché di una temporalità disseminativa. Mentre al contrario nel corpo insostanziale di Elstir, estraneo al temporalmente definito ma non al tempo associativo, defilato alla convenzione, il narratore intuisce un'esistenza non schiacciata dalla caducità, che quindi astrae da componenti aneddotiche e da elementi che sono all'origine del tempo minore, cioè del tempo perso – «perdu», come diceva George Painter, comprende due significati che si integrano l'un

l'altro, «time lost» e «time wasted», perduto e sprecato, sperperato. E sulla differenza genetica tra soggetto dell'esperienza biografica e soggetto della creazione germina il proustiano *Contre Sainte-Beuve*, che critica l'insufficienza del metodo positivistico fondato sulle gradazioni della verosimiglianza storica e sulla sua applicabilità all'arte. Sulla base della convinzione che sia il soggetto sociale sia quello biologico e ideologico siano entità essenzialmente differenti dall'io profondo dell'arte, Proust riferisce le osservazioni di Sainte-Beuve, sorte sulla scia di Taine (e della sua dottrina dei tre fattori: *race, milieu, moment*), Bourget ed altri: «Per me la letteratura non è distinta o, per lo meno, separabile dal resto dell'uomo e della sua organizzazione... Per conoscere un uomo, ossia qualcosa di diverso da un puro spirito, non ci saranno mai abbastanza mezzi o angoli visuali sufficienti. Finché, su uno scrittore, non ci saremo posti un certo numero di quesiti, e non avremo dato a essi una risposta [...], non potremo essere sicuri di tenerlo tutt'intero, quand'anche tali quesiti possano sembrare i più lontani dalla natura dei suoi scritti. Che cosa pensava in fatto di religione? Come reagiva allo spettacolo della natura? Come si comportava in fatto di donne o di denaro? Era ricco o povero? Qual era il suo regime di vita, la sua esistenza di tutti i giorni? E, infine, qual era il suo vizio o il suo punto debole? Nessuna risposta a queste domande è senza importanza per giudicare l'autore di un libro e il libro stesso, se questo libro non è un trattato di geometria pura, soprattutto se è un'opera letteraria, dove cioè si ritrova di tutto»⁶⁴. In questi termini – e sarebbe questa la vera tabe letteraria – la letteratura resta imbrigliata nelle maglie del tempo, quello del suo autore, tempo «che valga quel che vale il personaggio dell'autore», il quale non sarà mai raggiunto nell'intimo della sua opera, e la sua opera vacillerà in balia di ciò che le persone dicono di lui, dei dettagli indiscreti della sua corrispondenza, delle sue apparizioni apportatrici di apparenza in società. E al ricorso al biografismo e alle scienze positive consegue l'esito paradossale della

divaricazione tra l'arte e la vera vita, forma ormai designata, senza trasformazioni né differenze.

Un metodo che assimili i poli dialettici dell'esperienza e della creazione, che voglia documentare, dettagliare, circostanziare, e quindi circoscrivere, la dimensione creativa non può che sortire effetti condizionanti; ed è ciò che Sainte-Beuve avrebbe esercitato per tutta la vita con l'esito massimo di vedere, in luogo della critica, i lineamenti di una «botanique littéraire». È il metodo biografico – tanto più elusivo ed ellittico quanto più ambisce ad essere esaustivo con le sue incursioni nel privato – che assimila l'uomo e l'opera, criterio che secondo Proust contravviene all'idea fondamentale per cui «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi», è il prodotto di un soggetto complesso, comunque scriba della propria vita, ma situato nel profondo di noi, la cui verità va rinvenuta e ricreata daccapo. I libri sono «figli del silenzio», e nulla li uniformerà ai «figli della parola». Il biografismo erudito di Sainte-Beuve non distingue il momento della creazione – che unicamente può aver luogo nel temporaneo estinguersi delle parole che ci accomunano agli altri, ma che non ci appartengono – e quello della conversazione mondana. Tuttavia, fu in occasione della *matinée*, e cioè con il ritorno in società, che il narratore riceve l'*input* decisivo per una idea della vita che non aveva ancora saputo scorgere in solitudine, solitudine che del resto può non essere scalfita neppure in convegni frequentatissimi. Anche la lettura, come Proust dice nella sua seconda introduzione a Ruskin, è il rovescio della conversazione, e consiste – qualora non si sostituisca alla vita dello spirito – nel «venire a conoscenza del pensiero di un altro senza smettere di essere soli, vale a dire continuando a godere del vigore intellettuale che si ha in solitudine, e che la conversazione dissolve immediatamente, continuando a restare ispirati»⁶⁵. La lettura, allora, è anche opportunità di schermarsi nella solitudine e nella asocialità, senza con questo esimersi dalle incombenze del proprio apprendistato. Diceva Deleuze,

e lo ricorda Emanuele Trevi⁶⁶, che il tema di fondo della *Recherche* non è il tempo quanto l'apprendistato nella ricerca della verità, l'assegnazione di senso ai segni che il mondo incessantemente ci invia. E «il tempo narrativo [...] è l'anamorfose dell'esperienza vissuta. Una forma di senso che emerge dall'enigma che siamo».

Sul nesso tra biografia e patto autobiografico ci viene incontro Maurizio Ferraris. «Proust non ritiene che tra romanzo e autobiografia ci sia una vera differenza – o almeno non identifica il primo con la finzione e la seconda con la verità». Se esiste in Proust un incolmabile divario tra vita e letteratura, tuttavia, continua Ferraris, nella *Recherche* «si disegna una dialettica per cui non è la vita che si oppone alla scrittura, ma sono due tipi di scrittura, due tipi di vita e anche due tipi di memoria e di altre facoltà che si contrappongono gli uni agli altri: una vita di società solidale con un'arte realistica si contrappone a una vita autentica (che non è necessariamente una vita interiore) e a un'arte capace di ricrearla». La grande arte per Proust «è biografia – non come narrazione di una vita, ma principalmente come scrittura capace di ricreare la vita. L'abitudine e le conversazioni intelligenti (cioè l'insieme degli automatismi sociali) costituiscono altrettanti ostacoli nei confronti dell'arte, tolgono tempo, non solo perché lo fanno perdere, ma soprattutto perché ci fanno perdere la nozione del tempo e della vita»⁶⁷.

«La vita vera, la vita finalmente scoperta e tratta alla luce, la sola vita quindi realmente vissuta, è la letteratura»: memorabile assioma del *Temps retrouvé*. L'opera mostra quello che la vita ha schermato, come dire che il vero testo è la vita. Deleuze accordava ai segni dell'arte una peculiare preminenza rispetto ai «vacui segni mondani», ai «segni mendaci dell'amore» (per lo più implicati con l'allestimento mentale della gelosia), ai «segni sensibili materiali» (che danno l'«effetto disintegrante della perdita», Beckett; «la contraddizione così strana della sopravvivenza e del nulla», *Sodome et Gomorrhe*). Contrariamente agli altri segni, ancora materiali perché in parte trattenuti nell'oggetto, i

segni dell'arte, qualora il senso del segno non venga rinvenuto nel rimando a qualcos'altro, sono immateriali. E qui sembra esserci, da parte di Deleuze, un indebolimento, o per lo meno un ridimensionamento, dell'enfasi largamente posta sulla analogicità proustiana, nel reputare il criterio analogico quasi un limite da superare, dal momento che per un accesso all'arte il senso del segno deve aver deposto ogni residuo di materia. Giacché con l'arte si verifica l'«unità di un segno immateriale e di un senso completamente spirituale». I segni dell'arte sono «essenziali» perché «capaci di trasformare tutti gli altri»⁶⁸. In quanto successivi, sono superiori dato che sanno della vita che abbiamo perso vivendo, e dunque sono in grado di smascherare la somma dei travisamenti consustanziali alla nostra esperienza mondana («possiamo conversare per tutta una vita senza far altro che ripetere indefinitamente il vuoto di un istante»), sentimentale, sensibile.

Per ritrovare il tempo bisogna prima averlo perduto, cioè vissuto: e vivere è allora «learning to live» (Ferraris). Solo chi si perde si ritrova, questa è l'essenza dell'autobiografismo, fin da Agostino. Ecco perché per Proust i veri paradisi sono quelli che abbiamo perduto, pur intensamente vivi, in potenza, nella memoria. E il ricordo, dice Macchia, «ci fa respirare un'aria nuova» in quanto si tratta di «un'aria che si è già respirata un'altra volta» [...]. Essa può darci una nuova profonda sensazione di rinnovamento solo perché è già stata respirata»⁶⁹. Ma il *moi profond*, la sua tensione rivelativa e la *madeleine* resteranno eventi fugaci, difettivi e transitori, finché non saranno fermati nell'opera attraverso il nodo estetico-metaforico che trascende la labilità del possesso raggiunto e così schiude il «tempo incorporato», il tempo trascorso dal quale nessuna soglia ci separa: è ciò che consente una partecipazione attimale dell'eternità («Vous avez la beauté frêle de l'éphémère, / Et pourtant fleurs d'un jour vous ne périrez pas, / Fleurs vivant et pourtant immortelles», *A Madeleine Lemaire*). Fare letteratura per non tradire l'esistenza e l'esperienza: rinvenire, ridestare, esprimere, conservare quella verità che «cola dalle fessure delle ore»

della vita «qui distillata» (come dice la nota preliminare a *Santeuil*), celata in uno spazio interstiziale, e che altrimenti trascorrerebbe inosservata, e quindi informulata. Restituire ai minimi segni il loro significato... («È forse morto / quel passato? / O si nasconde fuori / del suo campo, / in un oggetto / fermo e distaccato...»), Paolo Ruffilli in *Camera oscura*: l'emergenza della *madeleine* impugna l'idea della impossibilità della vita). E tale decrittazione del ritrovamento ha luogo ad opera dell'io non *périssable*, del *déchiffreur*, dell'io profondo non asservito al dominio dell'abitudine e alle «nebbie della concezione, anzi della preconcezione» (Beckett), che attraverso inediti nessi predicativi distilla, inviene, istituisce – come in poesia accade con la metafora (che non sia ornatura del discorso), con gli emblemi analogici e spesso con la rima – un universo fino ad ora sconosciuto. Più che una funzione di spostamento/sostituzione di un senso figurato al senso proprio, la metafora, intrinsecamente polisemica, ha pertanto in Proust funzione costitutiva⁷⁰.

Con la rima: «come i buoni poeti che la tirannia della rima forza a trovare le loro bellezze maggiori», viene esemplarmente affermato in *Du côté de chez Swann*. L'età dello stile è anche scrivere in rima, nel senso dell'accentuazione del carattere poetico insito nella nozione di «rima» come contiguità fonica creatrice e disvelante che oltrepassa il mero consuonare di terminazioni fonetiche con l'istituzione un nuovo universo di senso. La rima scopre rapporti nuovi e soprattutto impegna il tempo. Ha infatti facoltà anticipatrici in quanto procede dal futuro andando a vincolare il presente, giacché il secondo termine della rima inverte il primo quando riesce a prefigurarlo. Solo *a posteriori* il soggetto lirico opta per il primo termine, dopo averne accertato il vincolo necessario con il secondo. Ma cos'è la bellezza per Proust? Da questo profilo – come Marco Bazzocchi sottolinea – egli sembra ragionare nel senso inverso rispetto a d'Annunzio, per il quale l'arte converte gli aspetti della realtà in bellezza solo togliendoli al tempo, quando per Proust la bellezza dimora nelle cose del tempo che, una volta

decodificate, progrediscono ad oggetto dell'arte. Quindi, se per d'Annunzio «l'operazione consiste nel cancellare il tempo, trasportando la realtà in un tempo fisso, per Proust invece si tratta di passare attraverso il tempo» per assorbire ciò che sopravvive alla dispersione⁷¹.

E ciò per via di metafora. La metafora proustiana può essere a un termine, diretta, nel qual caso necessita di una glossa del nesso tempo-memoria; può essere descrittiva e metamorfizzante, svolgere essa stessa il lavoro di metamorfosi, dunque essere strumento di metamorfosi, talora «in senso ovidiano» (Agosti); a base metonimica – e soprattutto a questa modalità è improntata la struttura formale della *Recherche*, rilevava Genette, e pressappoco negli stessi anni, e in modo più stringente, Jacqueline Risset: la metonimia dissuade da letture simboliste e attenua la componente idealista, giacché, nella prospettiva dell'*à côté*, non si eleva ad idea ma esprime una relazione di contiguità. È di pertinenza della metafora individuare il simile, e «simile» rimanda a qualcosa di somigliante, di affine, di omogeneo, di analogo: e da tutti riconosciuto tale. L'analogia, metafora estrema, talora estensione della metafora alle diverse sfere sensoriali e talora – in ambito lirico particolarmente – una sua specializzazione, suppone piuttosto l'azzeramento sia della distanza sia di una qualche somiglianza tra sensazioni eterogenee. Le affinità insite negli incontri analogici non necessariamente sorgono da una corrispondenza empirica unanimemente partecipata⁷²: la *madeleine* ha senso solo per l'io narrante, riguarda esclusivamente lui, la sua esperienza vissuta. E se nel transfert metaforico il grado di affinità con l'ordine riconosciuto non viene pienamente soppresso (ad esempio in metafore vegetali o, dice De Maria, «naturaliste»), con l'analogia abbiamo una similitudine tra cose la cui funzione comune di *trait d'union* sfuma o si annulla quanto a condivisibilità (Ungaretti: «mettere a contatto immagini lontane e senza fili», dunque senza apparenti vincoli ontologici tra i termini della relazione di somiglianza), ed è percepita soprattutto come fatto

altamente soggettivo, esclusivo: così il sapore della *madeleine*, il *pavé* diseguale, il rumore di un cucchiaino o dell'acqua nei tubi, il rumore lieve del tovagliolo inamidato, il rumore del martello dei ferrovieri, il titolo *François le Champi*... Declinazioni individuali di una scrittura che ricrea la vita del suo autore, le sue *correspondances*. Con il paradigma analogico è postulata quindi una identità non – almeno non necessariamente – suffragata da similarità, e costituita da un vedere come non partecipato, quindi non come rapporto evidente ma per lo più intuito – e sta qui la sua facoltà fondante, la sua forza costitutiva – dal locutore che designa una nuova realtà, definita dalla stretta adiacenza tra territori obiettivamente lontani e, appunto, senza apparenti agglutinazioni analogiche. Si diceva all'inizio che la *Recherche* secondo Benjamin (già traduttore di Proust) – anch'egli, se pure per altri versi, alla ricerca del tempo perduto con i racconti di *Infanzia berlinese*, scanditi sul filo della memoria – configura «il mondo nello stato dell'analogia», nel dominio di corrispondenze che, se sono di ascendenza baudelairiana, solo Proust ha saputo associare alla vita vissuta. Ma attraverso il principio di espansione analogica nell'assumere una realtà vengono contestualmente convocate tutte le sue possibili implicazioni, che sollevano il ragionamento a vantaggio della visione. La facoltà traspositiva si volge in strumento conoscitivo. Verso un'altra estetica, Breton, nei *Vases communicants* (1932): «Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre [...]. Plus l'élément de dissemblance immédiate paraît fort, plus il doit être surmonté et nié».

E nella proustiana endiadi tempo-memoria è il «miracle de l'analogie» a fondare l'equivalente scritturale di quella memoria involontaria che sembrerebbe rendere un tempo già vissuto, mentre ciò che risorge è qualcosa che non fu vissuto mai, progredito a materia dell'arte. La verità dell'io non è vincolata alla vicenda persistenza/estinzione perché

la memoria rende un invisuto «affrancato dall'ordine temporale» («in quel momento l'essere che ero stato era un essere extratemporale»). Dice Proust, a proposito della resurrezione del passato: «l'essere che in me delibava allora tale impressione la delibava in ciò che essa aveva di comune in un giorno trascorso e nel momento presente, in ciò che aveva di extratemporale: un essere che compariva solo quando, per una di tali identità tra il presente e il passato, gli era possibile trovarsi nell'unico elemento in cui gli è dato vivere, e gioire dell'essenza delle cose: ossia fuori del tempo»⁷³. Osservava Beckett che se nella resurrezione del passato il tempo accade di nuovo, si sgretola il diaframma che teneva distinti il prima e il dopo. Così, l'adesso, in seguito alla analogia-identità di due istanti, si configura come la fusione suprema degli strati ideale e reale. L'analogia inizialmente è la forma del sentimento del tempo e del trattamento del tempo, culminanti nell'opera. Proust lo ripete – nella sua consueta, congeniale postura di *artifex additus artifici* che esercita la propria libertà ermeneutica – anche in un punto di *À propos du «style» de Flaubert*: «nella mia composizione, per passare da un piano all'altro, ho semplicemente fatto uso non di un fatto, ma di quanto ho trovato di più puro e prezioso come collegamento; un fenomeno della memoria»⁷⁴. In relazione al tempo l'incontro analogico, come fatto casuale, identifica delle differenze, e da questo profilo è assimilabile alla memoria involontaria – anche perché, rispetto alla metafora, salta tutti i passaggi. In relazione all'arte, ha facoltà performative, istitutive. Richard osserva come «per far nascere insomma un senso nel sensibile, sia necessario scoprirvi o tracciarvi una figura che è formata da un minimo di due termini, insieme simili e disgiunti. Figura contraddittoria, come scrive Proust in *Santeuil*: 'doppio valore dell'analogia e della differenza che tanto potere esercita sulla nostra mente'»⁷⁵.

Diceva Ungaretti: «un groviglio di trame che si accavallano all'infinito». La metamorfosi analogica, con il suo potenziale di «vera vita», in Proust realizza il tramite dalla vita all'arte, tra *Erlebnis* ed espressione.

Con ciò, il narratore si inoltra nella *Recherche* per lo piú metonimicamente⁷⁶, altrimenti il racconto, nel transitare dei diversi statuti, stenterebbe a procedere e sconfinerebbe nel *dérèglement* e nell'evanescenza diegetica senza quella imprescindibile concatenazione di ricordi che si mantengono in relazione di contiguità logico-materiale, in assenza della quale una storia corpuscolare e disseminativa come quella della *Recherche*, se pure tendente alla *summa*, non sarebbe codificabile. L'analogismo e l'equiparazione sinestetica – incrinature vettoriali tra loro confluenti nell'interazione spaziotemporale – divengono *media* sistematizzanti al fine di profilare la pluralità e le imperfezioni dei segni sensibili che sommergono l'esperienza vivente; e successivamente per una *reductio*, magari attimale, della molteplicità disseminata ad un unico principio esplicativo. Ciò avviene, dice Proust, «ogni qualvolta il miracolo d'una analogia m'aveva permesso di sottrarmi al presente»; «aveva permesso al mio essere di cogliere, di isolare, di fermare, per la durata di un lampo, ciò che di solito esso non cattura mai: un frammento di tempo allo stato puro», aveva restituito «un attimo affrancato dall'ordine temporale»⁷⁷.

Lo stile è metaforico, ma non è l'*homme*. Così Proust, parlando di Gustave Moreau: «egli aveva cercato sempre piú di abbattere la barriera dell'io individuale, sforzandosi per mezzo del lavoro di stimolare l'ispirazione: ossia, di rendere sempre piú frequenti i momenti nei quali poteva penetrare nella sua anima interiore; quello stesso lavoro col quale cercava di fissarne l'immagine intatta, senza lasciare mescolare nulla dell'anima volgare». Fino al punto che «la sua persona non era quasi piú che il luogo dove si andava compiendo un'opera». Coloro che hanno un'anima interiore, penetrabile solo in momenti privilegiati, sono per Proust pervasi da una «gioia segreta», la stessa gioia che discrimina questi momenti dal resto del tempo della loro vita, considerata «una specie di esilio». Restare se stessi vuol dire non essere esiliati. E l'anima interiore è come un istinto, «accompagnato da un segreto presentimento della grandezza del loro compito e della brevità

della loro vita»⁷⁸. Il fato del narratore, dirà Mariolina Bertini, è «dissolversi, con il ‘coraggio dell’impossibile’, nel suo libro a venire, non esistere piú se non come voce della vita sepolta e delle cose mute, restituite alla vita e all’espressione dall’illuminazione analogica»⁷⁹. Così, il recluso al 102 di boulevard Haussmann (e dalla fine del 1919 alla morte al 44 di rue Hamelin), *l’écrivain* nella notte, l’assente (ed è l’impressione che si ha di fronte alla figura, a questo punto quasi predestinante, di Blanche), la «colombe poignardée»⁸⁰ convergono nel legislatore di un’opera in forma di tempo, dalla vastità e dallo spessore di «une cathédrale», luogo sacro e insieme umano, luogo dell’umano mondo interno. E Proust, nell’introduzione alla sua traduzione della *Bible of Amiens*: «Ma una cattedrale non è soltanto una bellezza da sentire. Se pure non è piú per voi un insegnamento da seguire è tuttavia un libro da comprendere»⁸¹. E questo in seguito al rovesciamento della *Sehnsucht nach dem Tode* (Novalis), e sul riconoscimento che è la morte stessa a renderci edotti del passare del tempo, e quindi a ricordarci che non resta ancora molto tempo («se pensavo che gli alberi [...] mi sarebbero sopravvissuti mi sembrava di riceverne il consiglio di mettermi finalmente al lavoro fin tanto che non era rintoccata l’ora del riposo eterno», *Sodome et Gomorrhe*) per leggere nel nulla di ogni cosa, per sorprendere la tensione nella cosa, o – restando con Novalis – per scorgere l’interminato, l’«incondizionato» nella cosa.

Osservava Deleuze che Proust «non concepisce affatto il mutamento come una durata bergsoniana, ma piuttosto come una defezione, come una corsa verso la tomba»⁸². Ed è Elstir, che nell’istante luminoso «aveva saputo immortalare il moto delle ore» – e tuttavia «proprio perché l’attimo gravava su di noi con tanta forza, quella tela così fissata nel tempo dava l’impressione di un’estrema fuggevolezza» –, a dirci «che la vita passa e gli attimi, mostrati contemporaneamente con tutte le luci che vi si fondono, non si recuperano piú» (*I Guermantes*). Per questo la pendola nera di Cézanne sembra segnare una lunghissima ellissi di tempo – eufemismo o *memento mori*? –, lo specchio retrostante

seguiterà a riflettere, alla maniera in cui riflette il vaso posato sulla pendola⁸³, la vita che piú non prosegue. In questo sfondo il nome è un anestetico come un altro, è lapide, reliquia. Ma dovrà rimettersi alla prospettiva della conchiglia (simbolo sessuale, quindi di una tensione vitale) che contrasta il senso di morte, di immobilità dell'orologio che ha smesso di segnare le ore. Dovrà imporsi come scongiuro, promessa, come formula che allontani lo spettro della forza avversa e pervicace della debilità volitiva, dell'indecisione. Quindi, come un'invocazione perché la pendola si riagganci al proprio quadrante, presupposto per il superamento del labile in vista dell'intemporale di un'opera d'arte che si misuri con il mistero, che veda il tornare delle voci, che si addentri nell'enigma del tempo perduto, del libro, cioè quel «grande cimitero dove nella maggior parte delle tombe i nomi, cancellati, non si possono piú leggere» (*Le temps retrouvé*). Per non incorrere nel canto orfico, vanno allora intercettati i segni attraverso cui di quegli esseri senza nome qualcosa sopravviva all'estinzione irrevocabile. Anche scrivere è un'esperienza di soglia, in questa fattispecie tra il soggetto e la morte. Come osserva Rella, scrivere è assestarsi su quella zona di confine come Odisseo sulla soglia dell'Ade. Cacciavillani fa notare come per Proust «un libro veramente importante sia legato al sentimento di morte»⁸⁴, l'opera attesta il superamento di quella che Melanie Klein chiama «posizione depressiva» in virtù del riassetamento dei frammenti del tempo passato. E Eco (intervistato da Lello Voce nel 2003) ricordava la «vera funzione della grande narrativa», che «ci fa fare i conti con la morte». Diceva Bertini che la decifrazione dei segni sorge sulle rovine della persona del narratore, il quale finirà per volgere «contro se stesso, affondando nelle zone piú oscure della propria vita e della propria coscienza, lo strumento del sapere indiziario», per accedere, attraverso la cancellazione di sé come soggetto empirico, a una esistenza quasi postuma, «schiusa alle voci delle cose, del passato, delle creature amate e perdute minacciate dall'oblio»⁸⁵. Il soggetto così disperso in un coacervo di indizi tornerà alla vita, dietro le rivelazioni

dell'ispirazione analogica, come memoria senza corpo: metafora è dunque strumento di redenzione. E l'oblio (che in Bertini può anche leggersi come «anonimato»), Macchia ci avverte, non è dimenticanza per difetto mnemonico, una anomalia del sistema memoriale, ma la sua condizione necessaria, giacché «senza oblio momentaneo o totale d'un numero prodigioso di stati di coscienza noi non potremmo ricordare», né «ritrovare intermittenemente l'essere che noi fummo»⁸⁶.

Secondo Miguel de Beistegui⁸⁷ l'estetica proustiana della metafora sovverte il corso nichilista derivante dall'inclinazione profonda della *Recherche*, al cui orizzonte si staglia l'enigma dell'esistenza, quella mancanza d'essere che segna il presente, la svalutazione stessa del presente, il cui valore è sempre da un'altra parte. Il presente è vacante, è vacuo. Ma questa mancanza è funzionale, non perché muova a una ricerca del suo completamento, della cosa che manca. È la circostanza del mancare, cioè quell'elemento che sembra comportare la propria stessa lacuna, che reagirà imponendosi come strumento ermeneutico del proprio mistero, e così da questo vuoto di essere Proust dedurrà un metodo più congruo rispetto alla descrizione realista che si fonda sull'imitazione. La letteratura fa fronte all'essere altrove di ciò che è reale, a «questo scivolamento d'essere, che è, al tempo stesso, uno scivolamento di senso – scivolamento del senso e dell'essere, dell'essere e del senso *come* scivolamento». E lo fa tramite un processo di dislocazione di piani di senso che insegue lo spostamento delle forme non date nella presenza. Se la metafora assume valore strutturale è perché «ciò che comunemente chiamiamo il 'presente' o il 'reale' è in verità una casella o un insieme vuoto, una mancanza d'essere che [...] può essere riempita solo a forza di trasposizioni». E infatti, de Beistegui osserva, «se la trasposizione e il prestito operati dalla metafora si dimostrano esatti, non è forse perché il campo di origine segnalava non una presenza piena e rivelata, ma una carenza o un'assenza, una mancanza d'essere che la metafora al tempo stesso svela e trascende?». Cerchiamo qualcosa che è sempre in altro luogo, di

qui la sensazione di una insufficienza ontologica tutt'altro che circostanziale: l'essere sta nel vacare, in un momento di scarto dal proprio luogo illimitato o sistema di non riferimento, e il linguaggio lo incalza con termini propri di qualcos'altro, lo ridefinisce metaforicamente.

E venendo all'elemento presuntamente condiviso nell'accostamento traslato, l'«anello che mette in comunicazione le due serie di sensazioni»: per de Beistegui non ha carattere di generalità, non funziona da denominatore unificante, ma in qualità di sensazione agisce dall'interno del corpo-mente-spirito-anima. Quando, tramite il tratto comune i termini si lambiscono e si implicano, non è l'identità che si scambiano, ma la loro differenza, non il loro confluire ma il loro differire. La metafora in Proust è principio di dissomiglianza, di discostamento, che fa reagire le differenze astraendo dall'identità – e le differenze hanno la facoltà di definire il margine oltre cui avviene la metamorfosi della cosa, che nel divenire si aliena restando se stessa. È il tempo che discrimina fatti ed eventi: l'identità della cosa che permane o sembra permanere risiede nella trasformazione continua che la impregna di sé. Il tempo degli eventi, diversamente dal tempo lineare, distingue il mutamento, e lungi dal neutralizzare la cosa, la mantiene identica attraverso la differenza.

Ora, se l'arte ha un senso, questo è l'espressione di quanto, in una impressione, si attesta forma coibente di quel carattere allotrio di aristotelica memoria. Soprattutto, l'arte ci consente di passare oltre ciò che già c'è, di sorprendere il mondo con il suo deposito di immagini tracciate nella dislocazione, nel proprio scarto rispetto a sé. E la somma di differenze concomitanti e delle somiglianze estratte resta una somma di parti, non si traduce in unità: la memoria involontaria, fonte della nostra *jouissance*, localizza «la coesistenza e la comunicazione, *su uno stesso piano di coscienza*, di serie divergenti e addirittura eterogenee, ovvero la messa in comune delle differenze». Solo le differenze individualizzano, e costituiscono il tramite – e

l'oggetto insieme – per il riconoscimento, cioè il saper cogliere la cosa nel suo lato sommerso. Le ore si susseguono, si incorporano, trapassano prese nei giorni, incatenate eppure disperse nell'andare di giorni che scandiscono le nostre abitudini, ma al di sotto – montalianamente – dell'andare recisivo del tempo esiste una vita vera, recondita, che la letteratura scopre e trae dal suo segreto. Ancora, con Proust, la vita veramente vissuta è la letteratura: essa ricrea senza imitare, che comporterebbe sviare, adulterare nei vari passaggi di status.

L'estetica proustiana, la sua, dice de Beistegui, «onto-poetica» – per le origini ontologiche della metafora in Proust – è una forma di impressionismo, laddove si consideri l'impressionismo come qualcosa che realizza il prolungamento dell'impressione, «che apre la via lungo la quale l'impressione eccede se stessa e si trascende, ovvero si esprime nella direzione da lei stessa indicata: è così che l'impressionismo si supera e si realizza nell'espressionismo. La metafora è la figura attraverso la quale si schematizza una tale eccedenza». E la verità dell'espressionismo, per cui «il sole si troverà sempre e solo a mezzanotte», supera la reticenza realista che della realtà restituisce una figurazione replicante o una parafrasi ancora all'interno di una concezione mimetica, e quindi della condanna platonica. Dalla mimesi delle ombre alla metafora: il passaggio avviene con la memoria involontaria, luogo della rivelazione, per cui l'arte non sarà la copia di una copia, ovvero tre volte avulsa dalla verità, ma un *quid novi* dal valore istitutivo. È con la tensione metaforica, che trascina un incessante movimento del pensiero – e che quindi oltrepassa ogni relazione appena stabilitasi –, con l'eccedenza metaforica implicata nella metamorfosi che avviene il superamento del paradigma mimetico che postula un'assenza dell'originale. E insieme l'istituzione di qualcosa situato oltre la presunta realtà meramente presente.

Tornando alla *Prisonnière*: «se l'arte non era davvero che un prolungamento della vita, valeva la pena di sacrificarle qualcosa? Non

era, l'arte, irrealmente quanto la vita stessa? Ascoltando meglio quel Settimino, non mi era possibile pensarlo»⁸⁸. Diceva Debenedetti che Proust era riuscito a «scrivere con le parole alcune partiture musicali». La trasformazione graduale della «bianca» *Sonate* nel «rosseggiante» *Septuor* (la prima interrompeva «in brevi richiami una linea continua e pura», il secondo congiungeva di nuovo «dentro un'armatura indivisibile degli sparsi frammenti») attraversa l'intera *Recherche* e lascia scorgere la stretta pertinenza tra arte e memoria involontaria, tra accordi musicali ed eternità della parola significata. E l'ideale estetico di Vinteuil incalza l'urgenza dell'opera a venire, anzi, la configura, benché opera musicale immaginaria. *Summa* di analogie e, Proust dice, a dispetto delle conclusioni della scienza, adombramento dell'«esistenza irriducibilmente individuale dell'anima», la musica inerisce al tempo e, come il tempo, non esaurisce il proprio corso e il proprio scorrimento. E solo alla fine perviene a una piena soddisfazione, a una rivelazione differita, come, d'altra parte, ogni cosa nella *Recherche*, dove le rivelazioni del narratore sono *a posteriori*, e dove il passato, una volta deposto il suo stigma di estraneità ed evolutosi in fattore di una consapevolezza raggiunta, rifluisce nel *continuum* temporale. Ora, il suono ha capacità di riprodursi, «il fondamento stesso della musica è questa continuità nuova, diversa da quella caduca delle cose viste»⁸⁹. Nella musicalità proustiana (che aveva forse un inconsapevole antecedente letterario nel *Fuoco* di d'Annunzio, con i suoi aloni analogici e i suoi sintagmi ciclici) l'indeterminatezza, la fluttuazione, il *flou* di Debussy si combinano con le geometrie arcane e il mistagogico e cupo rigore del tessuto wagneriano, secondo un processo di autocoscienza strutturale, speculare tra suono e parola, che in Adrian Leverkühn troverà il suo pieno e più architettonicamente rigoroso – e quindi incline alla rigidità e all'artificiosità di un ragionato delirio – compimento. Questo malgrado la coalescenza di suggestioni plurime, spesso insospettabili, non sempre del tutto consapevoli, da

Wagner a Franck a Fauré (fino a un sorprendente Saint-Saëns), come si trae dalla corrispondenza con Antoine Bibesco.

Per Proust – e lo si è già visto – l'io di profondità è quello disalienato e silente estraneo agli intrattenimenti mondani, quello che «sentiamo chiaramente esser l'unico reale, e per il quale soltanto gli artisti finiscono col vivere». Detta i significati e i loro aloni l'*âme originale* – la fonte interiore piú profonda, e l'ispirazione è l'istante in cui l'artista vi si insinua, vi si inoltra – dell'io dell'arte e delle ragioni della propria sussistenza, che rifiuta ogni complicità con l'*homme périssable*, con l'«anima volgare», contingente, con la persona caduca. L'ascolto delle *intermittences* dell'io profondo è quindi l'inverso della desoggettivazione, della messa in stallo dell'io interiore. Il difetto maggiore del metodo di Sainte-Beuve è l'irrigidimento dell'arte all'interno di categorie temporali, quando invece nella concezione proustiana solo nell'intemporale contesto del soggetto biografico eluso si manifesta l'autentico soggetto della creazione⁹⁰. Com'è stato detto, «scindere l'opera dal diario, il diario dall'opera», anche per fugare l'idea di un'opera esclusivamente rievocativa, intimistica, confessionale, o di un prolisso resoconto di un'esperienza accidentata. Oltre l'autobiografia, allora, e nell'ottica dello scrittore non tanto quale creatore, ma lettore e traduttore (ove è sotteso l'assunto baudelairiano del poeta come *déchiffreur* dei segni dal codice esteriormente impenetrabile che la realtà di continuo dissemina, del geroglifico in cui siamo implicati, dell'*universelle analogie*) e interprete di un oggetto letterario *préexistant à nous*, perciò nella prospettiva di una preesistenza-preverbalità di contenuti e di forme che precluderebbero la libertà dello scrittore («non siamo affatto liberi di fronte a un'opera d'arte, [...] non la componiamo a nostro piacimento», *Tempo*), nonché l'idea di una creatività causalmente necessaria, in quanto, per l'appunto, l'opera piú che creata va tradotta, interpretata, e lo stile avrà valore estetico ma anzitutto conoscitivo, se la metafora, non già troppo sostitutivo, si infila nell'esteriorità delle cose mirando alla loro verità: «mi accorgevo

che quel libro essenziale, l'unico libro vero, un grande scrittore non ha, nel senso comune della parola, da inventarlo, in quanto esiste già in ognuno di noi, ma da tradurlo. Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli d'un traduttore»⁹¹. Avere senso artistico significa consegnarsi alla realtà interiore, dice Cacciavillani, cioè all'inconscio, o «reale psichico» di Freud, o «mondo interno» di Melanie Klein. Lo scrittore è colui che non inventa ma scopre, che legge a rovescio, meglio, che intuisce il *rapport* (cioè il francese «relazione») tra le parti. In merito, Roger Shattuck osserva che spesso Proust profila una catena di relazioni connesse che congiungono tutte le parti, relazioni impostate sulla associazione analogica, cosicché «l'immagine trasparente, accelerata della narrazione può cogliere ciò che è opaco o impercettibile nella vita. L'arte quindi forma un secondo nodo, in una dimensione diversa, che si allontana dalla realtà e dal tempo, e che pure vi rifluisce»⁹². L'opera, per Proust, è uno «strumento ottico» elargito al lettore perché questi possa vedere in se stesso quello che altrimenti, forse, non avrebbe visto mai.

Ma – passando, appunto, da un piano all'altro – qual è la vita postuma delle opere d'arte? Per Proust l'opera non soffre, come per Valéry, la coesistenza con altre opere, e la presunta morte delle opere d'arte nel museo è piuttosto la condizione ideale per richiamarle in vita; «solo allora, attraverso la perdita dell'ordine di quanto è vivente, nel quale esse hanno avuto una funzione, si sprigiona la loro vera spontaneità: ciò che ogni volta è unico, il loro nome, ciò in cui le grandi opere della cultura sono più che mera cultura» (l'idea è di Adorno)⁹³. Oltre tutto per Proust il museo, nella misura in cui è al di fuori degli spazi in cui si svolge la vita, è un equivalente del minimale e asettico *milieu* che dovrebbe fare da sfondo all'isolamento dell'artista e alla sua asocialità nell'atto di creare. Ma è l'arte stessa ad essere, oltre che vera vita, vera morte, forse vera vita perché vera morte: apparizione di quella condizione mortale che, con tragico paradosso, è l'essenza dell'essere nel mondo. Con la sua compiutezza, la sua staticità non modificabile se

non dal cosale disfacimento e dalla corrosione del tempo che alla fine, foscolianamente, tutto «traveste», con il suo pirandelliano, fisso e quasi inebetito ancorché sublime, «silenzio di cosa», l'arte rappresenta, con Montale, «la vita quale essenza», la vita al suo grado piú alto di essenzialità emblematica, anzi quasi una piú che vita, *mehr als Leben* Simmel diceva, in quanto cristallizzazione postrema della mortalità e della fine. L'oraziano *monumentum* è anche sepolcro, e il ritratto consentirebbe all'effigiato di restare «sempre ventenne» proprio in quanto inerte, inorganico, nato morto e nato dalla morte e perciò non soggetto al divenire e al disperdersi. Dalla *matinée* in avanti l'idea della morte, nella *Recherche*, si fa insistente, implicandosi con le idee sull'arte: dirà Proust, «l'idea della morte si insediò definitivamente dentro di me, come un amore». Il narratore comincia ad avvertire l'incalzare del tempo proprio nel momento della sua risoluzione a fissare nell'opera frammenti di realtà e di esperienza extratemporali. E ragiona sul defluire del tempo – e della concomitante *destruction organique* – giorno dopo giorno, sulla temporalità che esclude da sé, e dalle proprie interne dinamiche, la comprensione da parte dell'uomo che pure vi è inconsapevolmente immerso⁹⁴. Parallelo a questa invadenza dell'idea della morte è il contemporaneo impallidire della figura della madre morta, quasi per il timore di esserne trascinato così da non poter vedere l'opera compiuta. Oltre tutto, situata sull'orlo tra la vita e l'arte, al di là di ogni sommissione estetica, la figura della madre, in bilico tra coscienza ed epifanie memoriali, sembra la sola ad eludere la barriera della involontarietà.

Proust era a tal punto legato al ritratto di Blanche, così elusivo della propria persona nella sua approssimazione iconografica, nella sua inespressività (se pure qualcuno vi scorga l'abbozzo di un sorriso), nell'omissione dei valori gestuali ed emotivi, figura anacronica nel suo valore prolettico, che da allora non si fece piú ritrarre (varrà anche il senso, magari solo letterale, dei versi di Gozzano: «L'immagine di me voglio che sia / sempre ventenne, come in un ritratto?»⁹⁵). E in ogni

suo spostamento portava il dipinto con sé, esponendolo in diverse sue abitazioni e conservandolo fino alla sua morte. Facendone quasi l'oggetto di un culto wildiano e avvertendo forse nella devozione a quel suo esangue e appena ferale – tra il sensuale e il necrofilico, quasi figura d'ipogeo, o emblema di una morte *ante vitam* – doppio pittorico un riflesso e una espressione del proprio estetismo e del proprio narcisismo sempre incombenti e tantalizzanti, per quanto esorcizzati dalla dedizione alla scrittura, dall'adempimento di una vocazione esclusiva incondizionatamente consacrata all'opera. E avrebbe voluto includere una riproduzione di quel ritratto nelle copie di lusso di alcuni suoi libri in uscita da Gallimard, imitando Gide nei *Caves du Vatican* (ed è con lui che ne parla, aggiungendo che il ritratto di Blanche «si vende in riproduzione da Braun», lettera del 21 novembre 1918). In fondo, vi domina un'assenza di emozioni, di «ansia dolorosa»: per eludere quello stato di sofferenza consustanziale all'amore? L'irretimento nell'equazione amare-soffrire? Nella *Prisonnière* veniva posto l'*aut aut*: «o smettere di soffrire o smettere di amare». Forse l'attaccamento di Proust a questa effigie è motivata dal desiderio di una conciliazione dei conflitti.

Scrivendo, in *Contre Sainte-Beuve*: «Perché tale coincidenza tra due impressioni ci restituisce la realtà? Forse perché allora essa risuscita per mezzo di quello che *omette*, mentre, se ragioniamo, se cerchiamo di rammentarci, noi aggiungiamo o togliamo qualcosa»⁹⁶. È il criterio dell'omissione/sottrazione, per il quale solo da una plaga originaria scabra, minimale, potranno sorgere – o scorgersi – sensi ancora non contaminati che la occupino. L'apertura è verso una visione essenziale, verosimilmente impressa anche nel ritratto. Esemplarmente, in *Contre*: «...quell'io che riconosco scorge talvolta dei rapporti tra due idee, allo stesso modo che, d'autunno, quando più non ci sono né foglie né frutti, sentiamo nei paesaggi gli accordi più profondi»⁹⁷. Ancora in *Contre*, e sembra una didascalia al ritratto di Blanche: «la 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»⁹⁸. Scrive Macchia, sul proustiano rifiuto del presente e del suo carattere distruttivo: «Nell'essenza del presente c'è un'imperfezione incurabile che avvelena la nostra gioia, quel bisogno di godimento che nasce quando ci sentiamo in presenza di qualcosa che ancora non esiste»⁹⁹. Quella immagine *sub limine* di Proust costituisce una sorta di enfaticizzazione della marginalità, una ostensione di scarsi particolari frivoli, dandystici, visione tutt'altro che essenzializzante di un soggetto la cui verità resta taciuta. Così come restano taciuti i tratti mondani e caratteriali dell'uomo *périssable*, cioè, nel lessico proustiano, la «mendace immagine dell'uomo» e le altrettanto fallaci nomenclature della vita.

Come Barthes osservava, nella *Recherche* Proust ha imbrigliato la sfera dei segni della mondanità e dello snobismo in uno schema di «inversione» implicante una «rotazione implacabile», e una incessante e radicale reversibilità di condizioni incompatibili. In questi termini il soggetto proustiano è suscettibile di sconfinamento, aperto a tutte le interpretazioni possibili e per questo chiuso nella sfera di inattendibilità delle costruzioni extrasoggettive. E tuttavia Proust non ha di mira l'enfaticizzazione del motivo, già ridondante per verbosità e retorica, dell'imprigionamento nel cosmo, della chiusura dell'uomo al mondo, senza altri orizzonti di senso che il proprio, e neppure il sogno dell'apodissi, o la rappresentazione tragica della vita che, pirandellianamente, si esaurisce nell'avvicinarsi di opinioni intrinsecamente univoche. Da questa visione, in fondo ancora antropolatrica, si distruggono le priorità di Proust: l'umano è qualcosa di altamente decostruito, una forma instabile – Nietzsche per altri versi *docet* – in corso di stabilizzazione. Quindi il rovesciamento è pervasivo – e si può parlare di «legge del rovesciamento» – e riguarda situazioni, opinioni, sentimenti, linguaggi. Riguarda la scansione delle vicende mondane, fatta di scambi di identità e di ruoli, della sovversione di

caratterizzazioni psicologiche e di classificazioni sociali. Soprattutto, l'inversione è possibile perché Proust scalza la sintassi classica per il tramite di una contestuale, e altrettanto plausibile, sintassi metaforica che ratifica istanti di indifferenziazione tra apparenza e verità: un elemento viene permutato senza per questo essere soppresso (ad esempio, la principessa Sherbatoff, *habitué* del salotto Verdurin, è anche una *maîtresse*, come nel trenino di Balbec era dapprima parso al narratore). Più che figura semantica di sostituzione, quindi, la metafora per Barthes stabilisce una relazione enantiologica, di compresenza paritaria e sinergica degli elementi di opposizione, e «si sposta sí da un termine all'altro, ma circolarmente e infinitamente»¹⁰⁰. Lo statuto di metamorfosi della metafora racchiude un'antitesi che è simultaneità di più alternative, vietando quindi ultimative attribuzioni di senso, anche perché quale potrebbe essere il senso ultimo del nome se di continuo i nomi si rovesciano nei loro contrari?

Il flusso metamorfico – così vitale nella vita e nello stile – comporta l'irriducibilità della realtà a un'unica cosa, e quindi l'impedimento al pieno possesso della cosa. Così, il *Portrait de Marcel Proust* può sembrare infedele al proprio modello. Improntato a uno iato tra anima e mondo, ma non tra anima e materia, non dà rivelazioni definitive e l'essenza della persona, l'anima del modello, trascorrono, appunto, «infinitamente», in trapassi di immagine dove coesistono l'espressione o l'inespressività del modello e la sua emancipazione sia da caratteri contingenti sia da una essenza eterna. Difficile attribuire una vita, storica o aneddotica, al committente. Proust amava l'evanescente e quasi immaginario ritratto di Blanche anche se contestava il suo modo di procedere¹⁰¹, giacché, come ha osservato Macchia, il Blanche critico d'arte lasciava trasparire il percorso dell'artista-committente, coglieva cioè il vero personaggio attraverso l'uomo mondano e *superficiel*, che al contrario Proust cercava di far passare sotto silenzio. Pur elogiando Blanche (amico di Whistler, di Wilde, di Henry James...) per essersi mantenuto fedele – lontano da soluzioni avanguardistiche – all'ideale di

un descrittivismo pittorico non fotografico, non linearmente oggettivo come predicava il positivismo critico di Sainte-Beuve, ma neppure straniante e deformante, rifiuta nuovi ritratti, che avrebbero implicato l'infusione della vita, l'immissione dirompente del pettegolezzo, dei difetti dell'io dell'abitudine. Scriveva Alain de Botton che i vari *je* che si sono avvicinati nella stesura della *Recherche* hanno riscritto intere frasi, reinventato e sovvertito metafore senza lasciare il segno della elaborazione o delle loro condizioni materiali (forse, sull'esempio di Whistler, che parlava di opera conclusa solo in seguito alla totale scomparsa delle tracce del processo elaborativo). «E tutto questo non derivava da un desiderio di ingannare, ma anzi dal desiderio di rimanere fedele alla concezione originaria dell'opera, con la quale un attacco di asma o una colazione, anche se legate alla vita dell'autore, non avevano nulla a che fare»¹⁰².

Sulla effigie blanchiana, pallida, estenuata ed efebica, una materia rarefatta, Proust sembrerebbe modellare il ritratto di Miss Sacripant, ad opera di Elstir, che riproduce il carattere intrinsecamente ambiguo, trascorrente, ermafrodito, maschile-femminile (oggi diremmo «gender fluid») degli esseri, come del segno artistico e letterario, carattere in cui lo stesso Proust si riconosceva, come in un autocommento. «Il carattere ambiguo dell'essere di cui avevo sotto gli occhi il ritratto era dovuto, senza ch'io lo capissi, al fatto che si trattava d'una giovine attrice d'altro tempo, a mezzo vestita da uomo. Ma il cappello duro, sotto il quale i capelli erano gonfi, ma corti, la giacca di velluto senza risvolti che si apriva su uno sparato bianco, mi fecero esitare sulla data della moda e sul sesso del modello, dimodoché non sapevo con precisione che cosa mai avessi sotto gli occhi, salvo il piú limpido pezzo di pittura. [...]. Nulla in quell'acquerello era semplicemente constatato di fatto e dipinto per la sua utilità nella scena [...]. Ma, soprattutto, si sentiva che Elstir, incurante di quel che poteva presentare d'immorale quel travestimento di una giovine attrice [...], s'era fermato invece su quei tratti di ambiguità come su di un elemento

estetico che meritava rilievo e ch'egli aveva fatto di tutto per mettere in risalto. Lungo le linee del viso, il sesso pareva sul punto di rivelarsi come quello di una ragazza un po' mascolina; poi svaniva, e piú lontano riappariva, suggerendo piuttosto l'idea di un giovine effeminato, vizioso e meditativo; poi fuggiva ancora, restava inafferrabile. L'impronta di tristezza pensosa dello sguardo, per il suo stesso contrasto con gli accessori che appartenevano al mondo della bella vita e del teatro, non era certo quel che dava minore turbamento. Si pensava, del resto, che doveva essere artificiosa e che il giovine essere che sembrava offrirsi alle carezze in quel provocante costume aveva probabilmente stimato piccante aggiungervi l'espressione romantica di un sentimento segreto, di una pena inconfessata. In fondo al ritratto era scritto: *Miss Sacripant, ottobre 1872*»¹⁰³.

Perché Proust era cosí legato al ritratto di Blanche? Forse, perché nella atonale indefinitezza che lo caratterizza, vi percepiva un'aspettativa, un momento di attesa in cui tutto era ancora possibile? E avverabile la promessa della vita? Oppure per l'idea che per intravedere un lampo di eternità bisogna bypassare per il labile? O perché, restituendo esso una immagine non deformata da contenuti o contingenze fattuali, bensí stilizzata e quasi intellettualizzata, gli forniva come un *alter ego* o un *alter idem*, il saldo punto di avvio per una immedesimazione simpatetica, e una successiva trasfigurazione poetica? (e tornano alla mente le parole in *Santeuil*: «occhi tanto piú capaci di contener pensieri quanto piú in quel momento non ne avevano alcuno»). Oppure per sottrarsi alla diceria che nel ritratto ad opera di un pittore, alla Dürer, e non di uno specialista del ritratto – dice Macchia¹⁰⁴ sulla scorta di Alberto Savinio – viene fissata la verità del personaggio, che lí si cristallizza *in aeternum* in maniera pregnante e irripetibile, mentre quasi per nemesi della persona vivente non avanza che una scoria che smarrisce le proprie motivazioni a vivere, e defraudata della propria vita, svuotata e impressa sulla tela, defluisce verso la morte? Questa categoria di ritratto, secondo Savinio, trasfonde sulla tela la vita del modello, la sua

quintessenza, insieme allo sguardo legislatore e al giudizio del pittore sul proprio modello. Tutto è libato nel ritratto mortale, testamentario, che diviene «piú vero del vero». E ancora Savinio: «Chi sa se Arrigo VIII oggi vivo, avrebbe ancora il coraggio di farsi fare da Holbein quel ritratto che in una sala del palazzo Corsini, a Roma, lo eternizza in tutta la sua verità?»¹⁰⁵. Le proprietà delle anime degli effigiati finiscono inoltre per incrementare quelle dei ritrattisti. Ed è allo scopo di eludere e di differire nei propri committenti lo spettro della morte che i ritrattisti alla Blanche davano dell'effigiato una immagine sommaria che enfatizzasse i particolari effimeri e semanticamente sfuggenti, così illudendolo di una immortalità surreale.

Contro Sainte-Beuve, Proust rifiuta di esibire la parte vivente e deperibile di sé, rinunciando anche ad eternare la propria verità in un altro ritratto e schermandosi nella vaghezza di quella discarnata intrasparenza iconica del 1892, nella quale la vita – quel composto di elementi dissimili talora sorprendentemente simbiotici – trascorre alla maniera di un transfert (non vettorializzato e soggetto a *renversement*, Barthes diceva, il linguaggio metaforico opera uno spostamento circolare e interminabile tra i termini della traslazione) che sveli, e insieme salvaguardi, le fluttuazioni dell'*âme originale*. Anche perché l'assenza di alterazioni, nel senso della stabilizzazione della verità indicato da Savinio, inibisce il ricrearsi della vita e dell'amore, pregiudica l'ingresso dell'impensato nell'arte, e non rende ragione della qualità intermittente delle cose e degli stati interiori degli esseri.

La vita è una questione di stile (*stilus*-scrittura-stile), non ornamento o vuota retorica (la «vecchia retorica» di cui parlava Valéry), non sofisticazione, non tecnica o arte della parola, ma, proustianamente, «visione»: *transféro ergo sum*, *Leitmotiv* di un'esistenza risolta al termine della notte e svelata nell'arte. Se la vocazione al deciframento costituisce un intralcio al senso comune della vita, a seguito del nodo memoria involontaria-stile metaforico l'arte ci mostra la nostra stessa vita, cioè la raffigurazione di come Elstir dipingeva il mare¹⁰⁶: chi altri,

se non Elstir, avrebbe potuto rendere «l'impercettibile riflesso dell'acqua»? E tuttavia, avverte Marcel Muller, «se il Protagonista raggiunge il Narratore lo fa come in un asintoto: la distanza che li separa tende allo zero, ma non si annullerà mai»¹⁰⁷.

E ci avverte anche Eleonora Sparvoli, sulla incompiutezza, quindi sull'imperfezione, della sublimazione ad opera dell'arte: «residui di realtà – opachi, grumosi – resistono al processo che vorrebbe discioglierli in una forma superiore e finiscono per aggirarsi nell'opera come frammenti di un altro mondo – quello della vita – che obbedisce a leggi differenti». Come la madre di Marcel: «macchia scura sulla marina di Balbec, iridata di colori impressionisti [...]. Così, vagando ai bordi dell'opera – come del mare aperto la cui onda lambisce i suoi abiti neri – ella ci ricorda lo scacco che è alla base di ogni scrittura: tentativo mirabile, ma infine vano, di riparare a un'assenza»¹⁰⁸. Di riparare a ciò che della vita non è stato possibile riconciliare. Smaterializzare il mondo, astrarlo dalla concretezza ed estendere l'individuale all'universale sono soluzioni che sembrerebbero interdire l'eventualità liberatoria della redenzione. Nella prospettiva del «costruttore melanconico», l'idea vagheggiata da Proust di un'opera come cattedrale discendeva dall'esigenza di dirottare – attraverso ciò che, appunto, alla cattedrale sottende, come regole disciplinanti e orientate all'etica, controllo degli eccessi della melanconia – il corso delle opere precedenti, nonché di sottrarsi alle proprie oscillazioni psicologiche e temperamentali sul piano biografico, tra umore malinconico, mondanità e snobismo. La cattedrale letteraria avrebbe costituito l'antidoto al nichilismo. Ma etica ed estetica non potranno collimare, l'insostenibile, per quanto alacre (la malinconia si trascende in creazione, e smaschera l'illusione della felicità), peso della malinconia, già ninfa gentile nei *Plaisirs*, nella *Recherche* si insinua tra narratore e protagonista come un'altra modulazione che detta i propri nomi, così incrinando il monumentale disegno narrativo enunciato in larga parte del *Temps retrouvé*. Secondo Sparvoli l'opera non è

realizzabile se non come «architettura melanconica». E «melanconia» non va preso nel suo senso patologico, ma come dramma, comunque fattuale, della non remissibile inattingibilità della gioia – ricordiamo il sottile detto proustiano: «il est rare qu'un bonheur vient justement se poser sur le désir qui l'avait réclamé». La sublimazione della vita nell'arte si infrange contro la rilevanza del corpo, di una mente *embodied*, e non può compiersi perché c'è qualcosa di ctonio e di invisibile, di «opaco e oscuro», che la contiene: è il travolgimento da parte del dolore dell'esistere, dell'attaccamento alla vita non scissa da una malinconia, dunque innata, che contrastano quella sorta di sovrana empietà che è l'arte in quanto immolazione ed elevazione della sostanza contingente e individuale in contenuti generalizzabili. L'insolvenza dell'opera come cattedrale, Sparvoli dice, è «la rivincita della melanconia, che costella la grande architettura proustiana di frammenti staccati, di dettagli disarmonici e inquietanti, di residui di realtà non assimilati, di suggestive rovine» – sulle quali si allunga l'ombra della figura materna¹⁰⁹, mai eclissata se pure protagonista intermittente, poi interlocutrice *in absentia* di un'espiazione volontaria. E proprio in questo insieme discreto di *disiecta membra* sta l'incomparabile potere di seduzione della *Recherche*.

NOTA AL TESTO

«Adoro le date. Le date, incanto che non so dire»¹¹⁰, se pure in questo caso si tratti di un anniversario di morte: 18 novembre 2022.

Queste pagine – nella forma di uno *stream of consciousness* di questioni proustiane in un movimento di scrittura che procede a stratti, e che torna sui propri passi con altre impressioni fuggevoli – nulla aggiungono alla sterminata letteratura critica su Proust. Sorgono dalla fusione di note parziali e lontane o lontanissime nel tempo e dall'esigenza di non estinguere l'eco delle letture lungo gli anni, di qui il citazionismo diffuso: *pour ne pas oublier*. Non era Proust a dire che spesso ciò che le letture «lasciano in noi è soprattutto l'immagine dei luoghi e dei giorni in cui le abbiamo fatte»? Dei giorni andati, sprecati, ma talora, per caso e per istantaneo *lumen*, irresistibili richiami nel presente. Anche per ciò dedico queste pagine *ai pochissimi* esseri, o essere stati, coimplicati in queste reviviscenze temporali. Le quali, forse per lo stato limbale dovuto all'angoscia pandemica¹¹¹ e non solo, più si fanno presenti e più danno l'impressione di essere per sempre perdute. «L'oubli comme une brume efface les visages / Les gestes adorés au divin autrefois»...

Con la pretesa di un nesso con il tempo e la memoria rifondati nello stile, il titolo qui rovescia due aggettivi di un emistichio («et le tout près, lointain») nei versi di *Antoine Watteau*, nei *Plaisirs et les jours*. Del resto, è proprio per via metaforica che le cose lontane si fanno vicine. E per gli spostamenti dello sguardo, e per la uguale legittimità delle prospettive in Proust, come Curtius faceva notare anche in merito alle impressioni dei paesaggi, dove «le cose lontane si toccano con quelle più vicine»¹¹²: relativismo delle prospettive, massimamente fecondo ai fini della creazione artistica.

Elisabetta Brizio

Macerata, 22 maggio 2022

NOTE

¹ W. Benjamin, «Per un ritratto di Proust» (1929), in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura* (1955), trad. it. di A. Marietti, nota introduttiva di C. Cases, Einaudi, Torino 1973, pp. 27-41. Del «potere di ringiovanimento» della metafora parlava anche Mandel'stam, nel suo *Discorso su Dante* (1933).

² G. Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Mondadori, Milano 1982, pp. 11-25 e 51-71. Del resto, molto avanti nel *Tempo ritrovato*, Proust stesso avvertiva che dire «i miei lettori» sarebbe improprio in quanto, di fronte al suo libro, saremmo lettori di noi stessi: la *Recherche* è solo una «lente di ingrandimento» che l'autore ci mette a disposizione perché leggiamo in noi stessi. Quindi, l'autore non vuole essere lodato o biasimato, vuole conoscere se funziona proprio così, come in lui, se ciò che leggiamo in noi corrisponde alle parole da lui scritte nel libro. Questa ricerca di empatia potrebbe anche comportare l'attenuazione della visione del testo come realtà estetica autonoma, per una fruizione più attiva dell'arte. Una anticipazione dell'idea, che si specializzerà verso la metà Novecento, di una ricezione del testo letterario che coinvolge il lettore in un'opera di integrazione.

³ M. Butor, «I 'momenti'» di Marcel Proust», in *Repertorio* (1960), trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 175-184. Poi in Id., *6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo*, Pratiche Editrice, Parma 1977 (introdotta da una conversazione con Mario Lavagetto, il libro contiene, tra l'altro, l'interessante saggio, il secondo dei sei, «Le opere d'arte immaginarie in Proust», sulla triade Bergotte-Elstir-Vinteuil).

⁴ G.C. Argan, *Elstir o della pittura*, «Letteratura», numero monografico su Proust, 36, 1947, pp. 209-216. Ora in *Proust e la critica italiana*, a cura di P. Pinto e G. Grasso, Newton, Roma 1990, pp. 145-153.

⁵ C.A. Pickover, *Il nastro di Möbius* (2006), trad. it. di A. Giannini e G. Guerriero, Apogeo, Milano 2006, pp. 182-183.

⁶ R. Barilli, «Raffinato pittore delle distese liquide», in *Whistler*, Giunti, Milano 2019, pp. 27-37.

⁷ In *Style in the French Novel* (1957) Stephen Ullmann è stato il primo a notare – Genette sottolinea – come il tessuto diegetico proustiano fosse disseminato di trasposizioni metonimiche. Fondatore, Ullmann dice, «sulla contiguità di due sensazioni, sulla loro coesistenza nello stesso contesto mentale». E per fare degli esempi riporta alcune ipallagi metonimiche. Cfr. G. Genette, «Metonimia in Proust», in *Figure III. Discorso del racconto* (1972), trad. it di L. Zecchi, Einaudi,

Torino 1981, pp. 41-66. Sul funzionamento globale della metonimia nella *Recherche* si veda J. Risset, *L'â côté proustiano*, trad. it. e introduzione (*Alle origini dell'â côté. Nota introduttiva*) di M. Galletti, postfazione (*Spettri di Proust*) di A. Castoldi, Binklink, Roma 2018.

⁸ J.-P. Richard, *Proust e il mondo sensibile* (1974), trad. it. di E.K. Imberciadori, Garzanti, Milano 1976.

⁹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* (scritto dal 1909 al 1922, pubblicato dal 1913 al 1927), *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di F. Calamandrei e N. Neri, Einaudi, Torino 1982, p. 438 (è l'edizione della *Recherche* qui prevalentemente seguita).

¹⁰ J.-P. Richard, *Proust e il mondo sensibile*, cit., pp. 232-233.

Nella *Recherche* a dare della realtà l'idea di un incessante passaggio di forma, quindi di «una visione creatrice anziché statica e descrittiva», concorrono, secondo Lorenza Maranini, gli «effetti di *legato* e di *staccato*» che lo sconfinamento semantico dell'aggettivazione (ma anche di elementi sostantivali e verbali) produce. La distribuzione aggettivale, se compromette l'unità dei livelli descrittivi, istituisce una prospettiva spaziotemporale complessa, costantemente mutevole, possibile solo per via di separazioni e di incorporazioni. Aggettivi tenuti insieme dalla congiunzione altamente stringente «et» – che talora chiudono la serie di aggettivi che la virgola invece disgiunge – nel loro congiungimento formano un nome molteplice e con esso un denso aggregato metaforico. Non legati per sinonimia, come può accadere nel caso degli aggettivi disgiunti, sono diversi o in antitesi, ed è per tale discordanza che «finiscono per significare, *insieme*, qualcosa che non appartiene né al significato dell'uno né a quello dell'altro». Di qui la visione in movimento, dialettica, della *Recherche*. Cfr. L. Maranini, *Legato e staccato*, in «Letteratura», cit., pp. 199-202, ora in Id., *Il '48 nella struttura della «Éducation sentimentale» e altri studi francesi*, Nistri-Lischi, Pisa 1963, pp. 195-202 e 220-223. Di Maranini si veda anche *Proust. Arte e conoscenza*, Novissima Editrice, Firenze 1983.

¹¹ H. James: «The forms are different, though with analogies; but the field is the same – the immense field of contemporary life observed for an artistic purpose», in *Picture and Text*, Harper and Brothers, New York 1893, p. 65.

¹² D. Maccari, *Pittoricità proustiana*, <http://www.marcelproust.it/miscel/maccari.htm> (ultimo accesso: 8 maggio 2022).

¹³ P.V. Mengaldo, *Due ricognizioni in zona di confine*, MUP, Parma 2015, pp. 9-11.

¹⁴ G. Cacciavillani, *L'adorazione perpetua. Il racconto della Recherche*, Donzelli, Roma 2004, pp. 115-116.

¹⁵ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve* (1954), trad. it. di P. Serini e M.B. Bertini, con un saggio di F. Orlando, *Introduzione* di M.B. Bertini, Einaudi, Torino 1991, p. 3:

¹⁶ M. Maeterlinck: «Il règne dans ce drame somnambulique je ne sais quelles puissances nouvelles. Tout ce qui s'y dit cache et découvre à la fois les sources d'une vie inconnue. Et, si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue [...] qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l'intelligence...». In *A propos de Solness le Constructeur*, in «Figaro», 2 aprile 1894, p. 1; l'articolo, ampliato, divenne poi «Le tragique quotidien», un capitolo di *Le Trésor des Humbles*, Édition du Mercure de France, Parigi 1896.

¹⁷ M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, cit., p. 555.

¹⁸ Id., *Il tempo ritrovato*, trad. it. di G. Caproni, Einaudi, Torino 1978, p. 210.

¹⁹ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni* (1964), trad. it. di C. Lusignoli, Einaudi, Torino 1967, pp. 14-15 e 18-19. Esempio nella sua riduzione *ad unum* dell'estrema complessità della *Recherche*.

²⁰ E in effetti, nella dialettica presente-passato della *Recherche* interferisce idealmente la funzione della forma verbale del futuro anteriore – quindi un futuro che è anche un passato – che (come risulta evidente nel latino, dove il futuro anteriore, o meglio futuro secondo, ha lo stesso tema del perfetto, del preterito, risultando anzi in alcune forme omofono, e in alcuni contesti semanticamente e sintatticamente del tutto sovrapponibile, al perfetto congiuntivo, con una significativa intersezione di futuribilità e potenzialità) colloca il passato nel futuro per la precedenza di un fatto rispetto a un altro: questioni compiute sono sbalzate nell'avvenire, sono spinte nel futuro se pure già accadute. Non c'è ossimoro temporale, visto che in Proust il futuro è affidato alle pregnanti evocazioni della memoria spontanea. Le quali muovono da un passato (la vita, i segni) inconcluso verso un futuro (tempo inquisitorio, opera) quale passato schiuso all'avvenire. I segni, le tracce, i volti del passato si diluiscono e fluiscono in una temporalità che è già di per sé aperta al futuro, e verso di esso, verso la luce del suo orizzonte indefinito, accompagna il passato. Nell'alchemico *athanor* dell'artefice della parola i fili del tempo, dipanati in duplice direzione, si intrecciano per nuovamente districarsi lungo altre direttrici, in un fascio di linee che converge e si addensa nel nucleo della parola e della scrittura, per poi da esso nuovamente aprirsi ed effondersi.

²¹ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, cit., pp. 8-9.

²² «Scancella tutto, il tempo, come le onde fanno con le imprese infantili sulla sabbia eguagliata. Queste parole così esatte ed incerte, dove ognuno ebbe a sentire, un tempo, l'infinito, noi le dimenticheremo. [...]. Come bruma l'oblio scancella i

volti, i gesti che furono adorati nel divino ‘una volta’, da cui venne follia, da cui venne saggezza, incanti per gli errori, simboli per la fede». In M. Proust, *Poèmes. Présentés et annotés par Claude Francis et Fernand Gontier* (1982), trad. it. di F. Fortini, *Poesie*, Einaudi, Torino 1989, sez. liminare: «Le intermittenze del cuore», pp. 4-5.

²³ M. Proust, *La strada di Swann*, trad. it. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1978, p. 49.

²⁴ Id., *Introduzione à J. Ruskin, La Bibbia d'Amiens* (1885), traduzione, note e prefazione di Marcel Proust, Société du Mercure de France, Parigi 1904; trad. it. di S. Quasimodo, *Abscondita*, Milano 2008.

Il discorso può valere per Ruskin, per Gérard de Nerval, per Baudelaire, per Flaubert... Anche in Proust la critica si esercita lambendo, corteggiando, l'opera in oggetto, risolvendosi in una scia di suggestioni in margine che implicano il tempo del soggetto contemplante. Come se l'opera fosse una domanda che reclami il riflesso della vita del critico nella sua critica artistica – visione, questa, di ascendenza wildiana, ma privata in Proust della specificità di un'arte peculiare che ne fa un genere letterario a sé, eppure indice, comunque, della specularità tra critica artistica e arte autocosciente –, o un lato del suo essere, insieme agli echi della sua lontananza e delle sue nostalgie. In Proust la scrittura critica è un prolungamento ideale dell'opera – e spesso una forma di legittimazione e di riconferma dei propri principi estetici che innumerevoli fluiscono anche nel corpo della *Recherche* – che denota una ricezione estetica tutt'altro che passiva, e che intreccia l'interpretazione alla creazione letteraria e all'origine del suo senso. Talora fino all'assimilarsi di ruoli non più districabili (ad esempio, in certi punti di *Contre Sainte-Beuve*, del saggio su Flaubert o nella prima traduzione da Ruskin). *The Renaissance* di Pater (1873) e *The Critic as Artist* di Wilde (1890) rivendicano il soggettivismo mediante la sensazione analogica, in una sorta di controcanto al testo fatto di polivalenze e di rimandi che integrano o enfatizzano quei *blancs* in cui si decanta e si coagula, trovando il proprio oggettivato correlativo, la *poétique du silence*, lo scarto tra la volontà di dire e la difficoltà di nominare l'indefinibile. La libertà creativa dell'interprete colma della propria individualità rimeditata quei vuoti, quegli iati alla maniera in cui l'esecutore musicale assume le pause per scandire e ritmare la propria lettura. Quella della critica creatrice è una riscrittura in cui il critico *artifex* tratteggia il rinvenimento di qualcosa che l'autore – Wilde diceva – «never dreamed of», dell'imponderabile, delle dannunziane «ombre dell'ignoto». Nominare «ciò che dentro di noi si agita informe e nostalgico di luce» (Devoto). Quindi, con Proust, non le opinioni né i sentimenti dell'autore devono interessare il critico, ma le componenti formali profonde della sua opera: «aiutare il lettore a rilevare questi segni singolari, mettere

sotto i suoi occhi i modi analoghi che gli permettano di considerarli segni essenziali del genio di uno scrittore, dovrebbe essere il compito piú importante di ogni critico» (*Premessa alla Bibbia di Amiens*, cit., p. 12). Scoprire la vita spirituale, l'io inconfessato ed offuscato dall'io superficiale nella prospettiva dell'*artifex additus artifici*. Tanto piú che quei «modi analoghi» sono caratteristici precisamente della *critique d'analogie* simbolista, che doveva essere ben nota a Proust tramite gli scritti, tanto per fare un nome, di Camille Mauclair. E quando, in una ambigua professione di estetismo, Proust dice a proposito di Venezia che «la nature avait appris l'art» sembra iscriversi nella cornice estetizzante in cui si consuma una insanabile inversione di valori: non l'arte imita la natura ma la natura imita l'arte, diceva Wilde. E Gozzano: «non la vita foggia la letteratura: la letteratura foggia la vita». Nella prospettiva della vita come letteratura, imitare l'arte equivale a migliorare esteticamente l'esistenza. In ogni tempo. In Plinio il Giovane (forse il massimo esteta antico della parola, il «letterato felice» come fu definito) il paesaggio esiste solo in funzione della pagina che lo ritrae e lo trasfigura: «O mare, o litus, [...] quam multa invenitis, quam multa dictatis!». E Huysmans vide in Petronio *arbiter elegantiarum* il prototipo del dandy e dell'esteta – per altro, sottovalutandone l'aspetto espressionistico e caricaturale. Ettore Paratore, pur con geniale anacronismo, fu maestro nel cogliere quanto di vitale, e sostanzialmente di non cosí arbitrario, vi fosse in questa lettura dell'antico in una metastorica chiave estetizzante.

Ma per Proust questa estetizzante vaghezza appartiene a una fase preliminare e si risolve in un lieve e sfumato e fascinoso designare atmosfere incerte; perché l'arte, per lui, ha piuttosto valore teleologico essendo il punto di arrivo, oggetto di un tirocinio esistenziale e sede delle rivelazioni finali, come diceva Deleuze. Se anche per Proust la vera vita è la letteratura, non lo è nei termini dell'estetismo. È il passo in piú che Proust compie oltre l'estetismo. Giacché una arte che vorrebbe estetizzare, e con ciò eternare la vita, viene nuovamente assorbita dalla corrente o dal vortice della vita stessa, e diviene dunque preda della stessa caducità e dello stesso decadere. L'arte come vita e la vita come arte tendono a fondersi e sfumare, l'una e l'altra, in una sfera superiore a cui si potrebbero dare i nomi assoluti e indeclinabili di «tempo» e di «memoria», elevati quasi ad aurorali, presocratiche *archai* – benché sempre reimmerse, come l'eracliteo *logos*, nel fiume del divenire e nello stridore persistente e insieme plurivoco delle antinomie.

Sul tema specifico del critico *artifex*, si veda M. Veronesi, *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici*, Azeta Fastpress, Bologna 2006.

²⁵ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., p. 76.

²⁶ Qui identità è confidenza nella stabilizzazione, uno strumento per padroneggiare il senso di transitorietà o il contesto ansioso dell'apprensione verso l'ignoto, verso il non, appunto, abituale. Ma in effetti, «identità» è una parola di per sé problematica, spesso avventata. «Avvelenata», osserva Francesco Remotti: il mito dell'identità ci dà illusioni su ciò che non siamo, scambia per reale una finzione, fa di noi degli asserviti al suo dominio e soprattutto ci rende incapaci di vedere, quindi chiusi alle possibilità di cambiamenti e ad istanze emancipative. Pertanto, il suo uso psicologico-sociologico-antropologico dovrebbe evolvere da strumento attraverso cui si cerca di spiegare a qualcosa che invece va spiegato, da *explanans* a *explanandum*. Ad esempio, se il mutamento è un fenomeno impenetrabile, come inserirvi il concetto di 'identità'? Cfr. F. Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 1996; Id., *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010; Id., <http://www.parcobarro.it/meab/ossessione.pdf> (ultimo accesso: 18 maggio 2022).

²⁷ G. Ungaretti, *Il Premio Goncourt risuscita i morti?*, «L'Azione» (Genova), 28 dicembre 1919. Ora in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 1974, pp. 27-33.

Al «groviglio di trame» di cui parla Ungaretti sembra rispondere Giacomo Devoto il quale, sulla base della sua distinzione tra «tempo sintattico» e «tempo semantico» (cui corrispondono, rispettivamente, un «ritmo linguistico» e un «ritmo psichico») nella *Recherche*, osservava come con «un procedimento esattamente opposto a quello dell'artista che, attraverso il tempo geometrico, accresce di una dimensione e dà mobilità e rilievo alle immagini inaridite dal ricordo, il tecnico della lingua sopprime i rilievi del tempo-ritmo semantico, e li adagia in un tempo-ritmo autonomo, rispondente solo a esigenze interne, e sostanzialmente uniforme. Attraverso questa moderazione e uniformazione della velocità egli può fissare allora tutti quei particolari della memoria che normalmente sfuggono. È come una fotografia perfetta che riproduce in forma, sia pure non viva, ma più accurata, i fuggevoli particolari del reale». Alla scissione tra tempo sintattico e tempo semantico Proust avrebbe sí immolato l'evidenza della trama della *Recherche*, ma in cambio dell'acquisizione della circostanza «che i mezzi sintattici tradizionali, liberati da quell'ancoraggio, potessero rendere, nei riguardi dell'infinitamente piccolo, quello che fino ad allora non era stato mai né tentato né raggiunto. Attraverso una restrizione di libertà, ha realizzato possibilità espressive immense» (cfr. G. Devoto, *Studi di stilistica*, Le Monnier, Firenze 1950, p. 140).

²⁸ M. Proust, *À propos du «style» de Flaubert*, «Nouvelle Revue Française», genn. 1920, poi in *Chroniques*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Parigi 1927. Ora anche introduzione a G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di C. Rendina, Newton,

Roma 1972, p. 21. Come coglieva Citati: «da *Recherche* è un'immensa sinfonia, dove ogni motivo ritorna a distanza di centinaia o migliaia di pagine e si intreccia con gli altri in un'architettura musicale inestricabile» (cfr. P. Citati, *La colomba pugnata. Proust e la Recherche*, Mondadori, Milano 1995, p. 390). Quanto all'efflorescenza stilistica della *Recherche*, secondo Spitzer essa riflette l'universo molteplice del suo autore. «Il ritmo della frase è forse l'elemento dello stile di Proust che colpisce innanzitutto l'attenzione, ma è anche quello che più profondamente è in rapporto colla sua visione del mondo: queste frasi così complicatamente intrecciate [...] sono difatti le immagini del mondo complesso e intricato che Proust contempla» (cfr. L. Spitzer, «Sullo stile di Proust», in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Introduzione di P. Citati, Einaudi, Torino 1959, p. 246). E Gadda: «Una pagina di Proust, un periodo di Proust, è molte volte un tentativo (a mio avviso riuscito) di raccogliere nella contemporaneità mentale, cioè in un unico momento espressivo, una folla di immagini cospiranti, convergenti a significazione ricchissima [...]. In Proust ammiro il senso della relatività del punto di osservazione, cioè del costante riferimento di esso all'oggetto osservato: senso che è addirittura metodo e direi canone nella moderna 'fisica dei quanti'. In Proust è una doppia, una tripla, una decuplicata rappresentazione del personaggio e dell'evento: la quale impegna a nuova disciplina, a nuova ginnastica, la zona più propriamente gnoseologica delle nostre facoltà. Il personaggio si muove e muta nel tempo, col tempo, fino alla dissoluzione della sua stessa infermità, della sua pompa inutile, del suo peccato» (cfr. C.E. Gadda, *I grandi uomini*, «Il Popolo» 1950, poi in Id., *Opere*, a cura di D. Isella, Garzanti, Milano 1993 («Saggi Giornali Favole e altri scritti», vol. 1, pp. 978-979).

²⁹ J.-P. Richard, *Proust e il mondo sensibile*, cit., pp. 195-199.

³⁰ G. Genette, «Proust palinsesto», in *Figure I. Retorica e strutturalismo* (1966), trad. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1969, p. 41.

³¹ F. Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, saggio introduttivo a M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, cit., pp. VII-XXXVII.

³² G. Macchia, «L'io del narratore o il lungo cammino verso la *Recherche*», in Id., *L'angelo della notte. Saggio su Proust* (1979), BUR, Milano 1998, pp. 127-156.

³³ A. Simon, «Proust e Husserl. Il lato fenomenologico», in Id., *Proust e la filosofia contemporanea*, Solfanelli, Chieti 2013, pp. 37-52. Simon ricorda che Proust è nominato favorevolmente in un manoscritto husserliano, e inoltre: «il fondatore della fenomenologia contemporanea sembra aver apprezzato Proust. Grazie a una testimonianza di François Vezin – stando a Heidegger – Husserl avrebbe ammirato

di Proust 'le analisi estremamente giuste e ricche dal punto di vista fenomenologico'». Ivi, p. 39.

³⁴ Id., «Proust e Ricoeur: l'ermeneutica impossibile», in Id., *Proust e la filosofia contemporanea*, cit., pp. 53-80.

³⁵ S. Beckett, *Proust* (1931), trad. it. di C. Gallone, Sugarco, Milano 1978, p. 90.

³⁶ S. Solmi, *Proust e l'esperienza del limite*, in «Letteratura», cit., pp. 179-184.

³⁷ Sul giudizio di d'Annunzio su Proust cfr. G. Mirandola, *D'Annunzio e Proust*, in «Lettere italiane», XX, n. 4, 1968, pp. 470-479.

³⁸ M. Proust, *La prigioniera*, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1995, pp. 310-312.

³⁹ A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano 1978, pp. 185-190.

⁴⁰ G. Genette, «Proust palinsesto», cit., p. 42.

⁴¹ «La penombra che abbiamo attraversato» diverrà il titolo di un romanzo del 1964 di Lalla Romano, scrittrice di memoria e di oblio. Da una intervista: «Non c'è rimpianto né nostalgia, nel libro, perché quel mondo non è perduto. È vero che è passato, irrevocabilmente, ma il suo pregio io lo sento ora, vale a dire lo comprendo, lo amo, infine lo possiedo. Come dice Faulkner, la felicità non è, ma era».

⁴² M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, cit., p. 14.

⁴³ M. Butor, «I 'momenti' di Marcel Proust», cit., p. 179.

⁴⁴ Che un lessico cinematografico definirebbe «pittura diegetica», o «diegetizzata», non tanto nei termini di una interferenza tra i criteri pittorico e letterario, quanto nell'incidenza del modello pittorico nella narrazione, nella sua funzione narrativa. La figurazione immobile entra nel dinamismo del racconto costituendo la ragione dei fatti di seguito raccontati: la *Veduta di Delft* scatena la crisi di Bergotte.

⁴⁵ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., pp. 220-221.

⁴⁶ F. Rella, *Pathos. Itinerari del pensiero*, Mimesis, Milano 2016, p. 93.

⁴⁷ M. Proust, *La prigioniera*, cit., pp. 276-278.

⁴⁸ Id., *Il tempo ritrovato*, cit., pp. 197-198.

⁴⁹ Ivi, p. 229.

⁵⁰ S. Beckett, *Proust*, cit., p. 25.

⁵¹ M. Proust, *A proposito dello stile di Flaubert*, cit., p. 12. Come, per l'appunto, nel suo ritratto, dove «il Proust mondano degli anni giovanili, un'orchidea all'occhiello, un'espressione fiera e raffinata, guarda balzachianamente con sfida a un'invisibile Parigi» (cfr. G. Scaraffia, *Marcel Proust*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, p. 72).

⁵² J.-P. Richard, *Proust e il mondo sensibile*, cit., pp. 213-214.

⁵³ M. Proust, *Jean Santeuil* (composto tra il 1895 e il 1901, incompiuto, uscito postumo nel 1952), trad. it. di F. Fortini, Mondadori, Milano 1984, pp. 676-677.

⁵⁴ L. Anselmi, *Proust ritrovato*, Cappelli, Bologna 1984, p. 101.

⁵⁵ G. Raimondi, *Qualche suggestione su Proust*, «Letteratura», cit., pp. 22-25. Ora in *Proust e la critica italiana*, cit., pp. 67-71.

⁵⁶ M. Proust, *Les plaisirs et les jours*, Illustrations de Madeleine Lemaire, *Préface* d'Anatole France et quatre pièces pour piano de Reynaldo Hadn (1896); *I piaceri e i giorni*, trad. it. di C. Rendina, Newton, Roma 1972, p. 201. La sezione in versi «Ritratti di pittori e musicisti», che nell'edizione francese era collocata nel corpo del testo, nell'edizione italiana lo conclude.

⁵⁷ E che addirittura nel 1732 vide la fondazione dell'«Ordine degli Indifferenti», i cui adepti si consacravano al dominio sulle passioni.

⁵⁸ Ph. Kolb, *Una novella perduta e ritrovata*, ora postfazione a M. Proust, *L'Indifferente* (1978), trad. it. di M.B. Bertini, Einaudi, Torino 1987. Fu Kolb, che ha curato l'edizione critica dell'intero epistolario proustiano, a rintracciare e a ripubblicare la novella, le cui vicissitudini racconta nella postfazione.

Qualcuno ha sostenuto che Proust, per la sua novella, si fosse invece ispirato a *Gilles* (1718-19) di Watteau, caratterizzato, anziché dalla tristezza del Pierrot che con il suo costume interpreta, dalla stessa ambigua inespessività dell'*Indifferente*. Figure che vivono al di fuori delle contraddizioni dell'esistenza. Tuttavia, ultima opera di Watteau, *Gilles* appunto, che abbozza qualcosa che sarà laforguiano, sembra pervasa dal medesimo senso di morte esperito dall'autore, e sfiorare l'acmé di quella *tristesse musicale* che i Goncourt ravvisavano in Watteau. Di lui René Huyghe (cercando nelle immagini del mistero la misura del superamento, da parte di Watteau, dei suoi stessi continuatori): «mistero dell'ombra ove il possibile sostituisce il reale [...], mistero del tempo che inghiottisce incessantemente l'illusione del definitivo. Nulla è presente, tutto viene o si allontana, tutto non è che desiderio che sorge o nostalgia che si assopisce». In *Pittura francese nel XVII e XVIII secolo*, trad. it. di A. Albert, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1962, pp. 60-61.

⁵⁹ G. Agamben, *La passione dell'indifferenza*, introduzione a M. Proust, *L'Indifferente*, cit., pp. 7-21.

⁶⁰ G. Macchia, *L'angelo della notte*, cit., p. 43.

⁶¹ Nell'*Introduzione*, nelle premesse ai singoli racconti, e nella postfazione (*Alle fonti della «Ricerca del tempo perduto»*) a M. Proust, *Il corrispondente misterioso* (2019), a cura di Luc Fraisse, trad. it. di M. Botto, Garzanti, Milano 2021.

⁶² Cfr. G. Macchia, «Il ritratto di J.-É. Blanche», in *Proust e dintorni*, Mondadori, Milano 1989, pp. 118-128 (com'è evidente, è stato questo saggio l'esca delle pagine – nonché di molte idee, sperabilmente congrue – aventi qui per oggetto l'imbarazzo di Proust verso un altro ritratto effigiante la propria persona). Cfr. Id., *Jacques-Émile Blanche: il ritrattista come falsario*, in *Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, Torino 1997, pp. 197-204.

⁶³ L. De Maria, *L'eterno desiderio, l'eterno rimpianto della vita*, introduzione a M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1987, pp. IX-LX (p. XXVII).

⁶⁴ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, cit., pp. 15 sgg. Proust cita da un articolo di Sainte-Beuve del 22 luglio 1962, poi in Ch.A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Calmann Lévy, Paris 1886.

⁶⁵ Id., *Sur la lecture*, introduzione alla sua traduzione di *Sesame and Lilies* (1906) di John Ruskin, ora in Id., *Il piacere della lettura*, trad. it. e postfazione (*Proust e la traduzione*) di D. Feroldi, prefazione («*Il nostro cuore cambia*»: *Proust e le rivelazioni della lettura*) di E. Trevi, Feltrinelli, Milano 2016, pp. 39-40.

⁶⁶ Nel suo saggio introduttivo alla traduzione di *Sur la lecture*, cit., pp. 7-19.

⁶⁷ M. Ferraris, «Problemi dell'autobiografia», in *Ermeneutica di Proust*, Guerini e Associati, Milano 1987, pp. 87-106. Ferraris parla della *Recherche* (in particolare, nelle pagine terminali dell'ultimo capitolo, «Il Maestro della *madeleine* e il Maestro dell'*esprit de Guermantes*») come di un'opera filosofica o per lo meno di un'opera che con la filosofia si misura o ambisce a competere: con una filosofia che non si limiti a descrivere il mondo, giacché la verità dell'arte è garantita dalla canonicità di testi performativi, costitutivi, che eseguono qualcosa che prima non c'era. Scrive Ferraris: «l'opera letteraria non deve porsi come specchio di una realtà esterna; e, speculativamente, deve riflettere su se stessa. Ma questo non significa non-voler-dir-nulla. Significa piuttosto che, come *index sui*, l'opera letteraria assume un *valore canonico*: fonde cioè un mondo che non esisteva prima di essa [...]. Canonica nel senso di istitutiva e speculativa non è solo la parola letteraria, ma ogni tipo di parola che [...] si presenta come *index sui* senza aspettare il suffragio di una corrispondenza con una realtà esterna. Che cosa 'descrive' un testo giuridico? Null'altro se non se stesso, e attraverso questa autoriflessione, che non è affatto un puro non-voler-dir-nulla, il codice assolve a una funzione istitutrice e canonica pari a quella della letteratura. È per questa via che può essere recuperato il 'marcellismo', che non va inteso però come l'enfasi delle *madeleines*, quanto piuttosto nel senso che la *Recherche*, attraverso lo spessore enciclopedico a cui è giunta nel corso di progressive integrazioni, assume un valore canonico e

normativo, così che Swann, Charlus, Albertine ecc. finiscono per assumere il ruolo di tipi altamente stilizzati e universali: la *Recherche-index sui* diviene non la descrizione, ma la istituzione legislativa di principi universali [...]. Proprio questa esperienza della canonicità dei testi, che esercita e tematizza il valore speculativo dell'opera d'arte non nel senso dell'autoriflessività di un non-voler-dir-nulla, ma in quello della possibilità di esporre un mondo che non preesiste all'opera, sta alla base della apologia della pretesa di verità dell'arte ermeneutica». Ivi, pp. 123-124. Di Ferraris su Proust si veda anche *Learning to Live. Six Essays on Marcel Proust*, Brill, Leiden-Boston 2020.

⁶⁸ G. Deleuze, «I segni dell'arte e l'essenza», in *Marcel Proust e i segni*, cit., pp. 40-41. Sul rinvio analogico, che non è un fine, un approdo: «Proust parla spesso, come di una necessità incombente su di lui, del fatto che sempre qualche cosa gli rammenta o gli fa immaginare un'altra cosa. Ma, per quanto sia importante questo processo di analogia, l'arte non trova in essa la sua formula più profonda. Fino a quando continuiamo a scoprire il senso del segno in qualcosa d'altro, sussiste ancora un poco di materia, ribelle allo spirito. L'Essenza è appunto questa unità del segno e del senso quale ci viene rivelata nell'opera d'arte». Ivi, p. 41.

⁶⁹ G. Macchia, *L'angelo della notte*, cit., pp. 121-122.

⁷⁰ Ed è questo, scrive Annamaria Contini, il punto decisivo, e cioè «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' rapporti tra le cose non scorti in precedenza; svolge una funzione conoscitiva perché, sottraendosi al ruolo di involucro esteriore dietro cui si nasconderebbe la verità, diventa parte integrante del processo di conoscenza che conduce alla verità stessa» (cfr. A. Contini, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, Clueb, Bologna 2006, p. 99). Diceva Enrico Guaraldo che condizione di ogni conoscenza – e Proust non sfugge a questo presupposto – è la differenza, «che richiede sempre uno spazio percettivo rivelatore di una diversità fra senziente e sentito. In questo senso, la Differenza è ciò che garantisce la possibilità di una domanda sempre aperta [...], sacrificando la gioia di qualunque risposta rassicurante, essa mantiene viva ogni dimensione problematica, istituzionalizza su

un piano di poetica il valore dell'ambiguità morale e intellettuale» (cfr. E. Guaraldo, *Lo specchio della differenza. Proust e la poetica della «Recherche»*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 235-236).

⁷¹ M.A. Bazzocchi, *Immagini come icone: la bellezza attraverso Proust e Boldini*, in *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, a cura di F. Dini e F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Milano 2015, pp. 89-95.

⁷² Sull'incontro analogico che si fonda su più libere associazioni, senza evidenti relazioni di somiglianza, cfr. in particolare: S.F. Romano, *La poetica dell'ermetismo*, Sansoni, Firenze 1942; M. Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Loescher, Torino 1955 («Mentre nella metafora, o passaggio di un termine ad altro ordine di sensazioni, si serba una qualche affinità, sia pure esteriore, con l'ordine originario, nell'analogia il legame di affinità è molto più lato ed è intuito come rapporto affatto nuovo dalla fantasia creatrice»); L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Paravia, Torino 1973; A. Prete, *Il demone dell'analogia*, Feltrinelli, Milano 1986; F. Curi, *Il possibile verbale*, Pendragon, Bologna 1995.

⁷³ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., p. 201.

⁷⁴ Id., *A proposito dello stile di Flaubert*, cit., p. 22.

⁷⁵ J.-P. Richard, *Proust e il mondo sensibile*, cit., pp. 175-176.

⁷⁶ Gérard Genette parla di «metafore diegetiche», del legame tra metafora e metonimia. E ci mostra il convergere di realismo e poeticità nella *Recherche* in «Metonimia in Proust», cit., pp. 41-66. Si veda anche Id., «Proust e il linguaggio indiretto», in *Figure II. La parola letteraria* (1969), trad. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1972, pp. 157-224. Qui Genette scrive, sul primato di un linguaggio secondo, che «l'opera per Proust, come il 'verso' per Mallarmé, 'compensa il difetto delle lingue'. Se le parole fossero l'immagine delle cose, dice Mallarmé, tutti sarebbero poeti e la poesia non esisterebbe; la poesia nasce dal difetto (a difetto) delle lingue. La lezione di Proust è all'incirca parallela: se il linguaggio 'primo' fosse veridico, il linguaggio secondo non avrebbe ragione di essere. È il conflitto tra il linguaggio e la verità che produce [...] il linguaggio indiretto; e il linguaggio indiretto per eccellenza è la scrittura – l'opera». Ivi, p. 224.

⁷⁷ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., pp. 202-203.

⁷⁸ Id., *Note sul mondo misterioso di Gustave Moreau*, ora in Id., *Pittori*, trad. it. di P. Serini, postfazione (*Il breve istante del ritorno*) di F. Ferrari, Abscondita, Milano 2006, pp. 45-58.

⁷⁹ M.B. Bertini, *Redenzione e metafora. Una lettura di Proust*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 63.

⁸⁰ Cfr. P. Citati, *La colomba pugnalata. Proust e la Recherche*, cit.: acquisita la convinzione di non possedere la forza necessaria per la felicità, Proust «un giorno, in un giardino di Parigi, contemplò a lungo un gruppo di *colombes poignardées* – le colombe che portano sul petto una macchia rossa simile a una ferita insanguinata – e oscuramente capí che la colomba pugnalata era lui, Marcel Proust, l'uomo che pugnalò il proprio cuore con un senso acutissimo della colpa, e da cento dolori venne pugnalato» (cfr. il risvolto di copertina e le pp. 46-47).

⁸¹ M. Proust, *Introduzione a J. Ruskin, La Bibbia d'Amiens*, cit., pp. 25-26. Appena indietro, sull'opera seriale che Blanche definí «un dramma atmosferico», e che Proust visitò nell'autunno del 1899: «Senza dubbio, prima di saperlo, quando vedete per la prima volta la facciata occidentale d'Amiens azzurra nella nebbia, splendente al mattino, e intensamente dorata nel pomeriggio per il sole assorbito, rosata e già fresca e notturna al tramonto, o non importa in quale di queste ore le sue campane suonino nel cielo, ore che Claude Monet ha fissato in tele sublimi [*La Cathédrale de Rouen aux différentes heures du jour*, 1892-1894] dove si svela la vita di questa cosa fatta dagli uomini, ma che la natura si è ripresa immergendola in lei, una cattedrale, la cui vita, come quella della terra nella sua doppia rivoluzione, si svolge nei secoli e nello stesso tempo si rinnova e termina ogni giorno, allora liberandola dai colori mutevoli, con i quali la natura la fascia, voi sentite davanti a questa facciata un'impressione confusa ma profonda». Nell'insieme – se pure ispirato all'architettura – non geometrico tutto è di passaggio, anche la pietra, Monet diceva. Con Proust condivide l'idea che la cattedrale, struttura creata dall'uomo, sarà assorbita dalla natura per essere poi riplasmata dall'opera di alterazione del tempo. Per entrambi il tempo è il passato che si addensa e il presente che rapidamente trascorre. Ed è così – Proust dice – che riusciamo a percepire la struttura, congiuntamente, «nel colore speciale dei secoli e nella sfumatura dell'ora».

E «cattedrale» rimanda inoltre a un'imponente opera letteraria, come progettava anche Kerouac (come un passaggio del testimone: nel 1922 Kerouac veniva al mondo dal quale Proust stava per uscire), sull'esempio folgorante di Proust, con *La leggenda di Duluož* (cfr. G. Panella, *La leggenda di Jack Kerouac. Proust, la «Beat Generation» e la disperazione della scrittura*, in *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press 2014, pp. 428-454). Kerouac ne parla nel 1962 nel breve testo di apertura di *Big Sur*: «La mia opera forma un unico grosso libro come quella di Proust». Benché il nome «Proust» non ricorra particolarmente nell'opera di Kerouac, in seguito alla lettura della *Strada di Swann* egli diviene, come pochi altri, un modello da cui non poter più

prescindere, avendo suscitato quello «shock da riconoscimento» (l'espressione – di Edmund Wilson – è tra virgolette nell'originale, *Scrivere bop*) che si verifica quando uno scrittore, Kerouac dice, «ci sorprende con dei lampi di una forza mai vista prima e tuttavia ossessivamente familiari». Ma cosa c'è di davvero proustiano in Kerouac? Non tanto la rievocazione, o i momenti di resurrezione, del passato, dell'infanzia e dell'adolescenza (il parallelo Combray-Lowell non è rappresentativo), né il trattamento delle acquisizioni relative all'irruzione del ricordo spontaneo, bensì, Panella osserva, «la presenza della morte imminente come condizione vissuta in permanenza, la tragicità dell'esistenza considerata come la sostanza stessa della scrittura». Nella percezione della morte in vita, nel convincimento che l'opera non abbia dalla sua parte molto tempo, il loro comune, disperante intento è quello della trasmissibilità dell'esistenza, del suo sopravvivere non alla morte fisica ma al buio dei giorni, se non fissati e trasfigurati nella parola letteraria.

Inoltre, aggiungerei, tratti dello stile proustiano sembrerebbero condivisi nei fondamenti della prosa spontanea di Kerouac, non tanto al punto 14 (Proust è comunque il solo autore a figurare nel decalogo): «come Proust essere fini infusori di epoche». Quanto nel senso complessivo, e molto proustiano, di una scrittura che, come una composizione musicale, spesso induce ad inseguire l'*idée fixe*, interrotta e parcellizzata, per poi riacquisirla intera e dotata di maggiore pregnanza proprio per la sua irradiazione e disseminazione nei decorsi laterali e collaterali. Questo stilema dà luogo a una ipetrofia verbale senza filtri né vincoli, come un flusso straripante e senza pause fino alle «prese di fiato», quale intensificazione del senso di quelle «ineffabili visioni dell'individuale» che vengono dal «fondo della coscienza» e dal «pietoso occhio interno», «per raccontare col monologo interiore la storia vera del mondo». In J. Kerouac, *Tridecalogo della prosa moderna. Credo e tecnica / essenziali*, inserto della prima ed. italiana dei *Sotterranei* (1958), trad. it. di Anonimo, *Prefazione* di H. Miller e *Introduzione* di F. Pivano, Feltrinelli, Milano 1960.

⁸² G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 21. E se c'è un'affinità tra la prospettiva di Bergson e quella di Proust, neppure questa affinità per Deleuze è da ricercare sul piano della durata ma sul piano della memoria. Nella concezione dell'«essere in sé del passato», che Bergson, in *Matière et mémoire* (1896), definiva «virtuale». Il ricordo puro è in sé virtuale, latente e inattivo, ma non smette di esistere e finché non viene attualizzato dalla percezione la sua esistenza resta una dimensione pura che non influisce sulla percezione presente. In modo non troppo dissimile, dice Deleuze, Proust esprime questa virtualità degli «stati indotti dai segni della

memoria» (i ricordi sono «reali senza essere attuali, ideali senza essere astratti», *Tempo*). Cfr. Ivi, pp. 57-58.

⁸³ Ed altri oggetti in posa, tra i quali quell'oggetto che in un primo momento Rilke non aveva riconosciuto. In proposito, Rilke: «Il suo [della conchiglia] interno carminio, che nella volta esterna schiarisce, sfida la parete posteriore a un celeste tempestoso che lo specchio accanto incorniciato in oro ripete ancora una volta piú vasto e piú profondo; e nell'immagine riflessa ancora una contraddizione: il rosa latteo di un vaso di vetro che, posato sulla pendola nera, fa valere due volte il suo contrasto (nella realtà, e, un poco piú arrendevole, nel riflesso). Spazio reale e spazio riflesso sono con questo doppio richiamo indicati definitivamente e nello stesso tempo diversificati musicalmente e il quadro li contiene come un canestro contiene frutti e foglie; come se tutto questo fosse facile sia da prendere, sia da dare. Ma c'è ancora un oggetto sul piano nudo, spinto contro il panno bianco, per via di questo vorrei rivedere ancora una volta il quadro. Ma il Salon non c'è piú». Cfr. R.M. Rilke, *Lettere su Cézanne, Introduzione* e trad. it. di G. Zampa, Electa, Milano 1984, lettera del 24 ottobre 1907, pp. 79-80. L'oggetto misterioso dovrebbe essere il calamaio giapponese di proprietà di Zola, presente anche nel dipinto in cui Manet lo raffigura. E di Zola sono la pendola muta e altri oggetti, del resto sembra che *Nature morte à la pendule noire* fosse stato dipinto proprio nell'abitazione di Zola, tra il 1869 e il 1870. E Proust forse avrebbe apprezzato il silenzio dell'orologio, questa tutt'altro che inquietante assenza del suo insopportabile ticchettio...

⁸⁴ G. Cacciavillani, *L'adorazione perpetua*, cit., p. 175.

⁸⁵ M.B. Bertini, *Redenzione e metafora*, cit., pp. 64.

⁸⁶ G. Macchia, *L'angelo della notte*, cit., pp. 111-112.

⁸⁷ M. de Beistegui, *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora* (2007), trad. it. di A. Aloisi. ETS, Firenze 2013. Cfr. in particolare il cap. «La metafora, o l'arte della gioia», pp. 103-144.

⁸⁸ M. Proust, *La prigioniera*, cit., p. 227.

⁸⁹ M. Butor, «I 'momenti' di Marcel Proust», cit., p. 180.

⁹⁰ Cfr. G. Macchia, *L'angelo della notte*, cit., pp. 127-156.

⁹¹ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., p. 222.

⁹² R. Shattuck, *Proust* (1974), trad. it. di D. Zazzi, Mondadori, Milano 1991, p. 187. A proposito dell'architettura circolare della *Recherche*, Shattuck osservava che essa non allude ad alcunché di oltreumano, «non si riferisce, al di là di una vita pienamente vissuta, a nessun ambito piú alto», ma «costituisce un documento esclusivamente umano e limitato a questa terra». Tra le prime e le ultime pagine del

racconto «Marcel e il Narratore raggiungono i loro fini rispettivi: l'uno, di trovare e di assumere la sua piena identità, l'altro di raccontare questo successo». Ivi, p. 162.

⁹³ Th.W. Adorno, «Valéry, Proust e il museo» (1953), in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955), trad. it. di A.B. Cori, Einaudi, Torino 1972, pp. 175-188.

⁹⁴ Così nella *Grande bellezza* di Paolo Sorrentino (2013), esemplarmente nella installazione fotografica di Ivan Franek che raccoglie – appunto *pour ne pas oublier* – quarant'anni di attimi perduti nello stesso volto che cambia, documentati fin dalla sua nascita dagli scatti fotografici paterni, poi dagli autoscatti dello stesso artista. Esposizione di una collezione di pose cristallizzate e irripetibili, ognuna delle quali, se arresta una evoluzione, sembra comunque sul punto di mutare. Nei fotogrammi è impressa la vita che scorre di ora in ora: essi danno la dimensione sia della vita, nella misura del lampo impresso sulla lastra fotografica, sia della dissoluzione, giacché intanto il flusso temporale è interrotto, e l'istante divenuto, sorpassato.

⁹⁵ G. Gozzano, *I colloqui* (1911), secondo testo eponimo, III.

Ma non poté sfuggire ai ritratti eseguiti – con o senza il consenso di Robert Proust – al suo capezzale al 44 di rue Hamelin, i più struggenti, e insieme maestosi come maestosa è la morte, ma anche i più indiscreti e irriguardosi nel raffigurare lo stato conclusivo di un essere in esposizione suo malgrado, e quindi disarmato: i vari *Marcel Proust sur son lit de mort*, o *Marcel Proust on his deathbed*, ovviamente del 1922. Tra i quali, i disegni preparatori dello scultore Robert Wlérick, le incisioni di Paul-César Helleu, le chine di André Dunoyer de Segonzac e la drammatica opera fotografica di Man Ray, morto anch'egli un 18 novembre di molti anni dopo.

⁹⁶ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, cit., pp. 105-106.

⁹⁷ Ivi, cit., p. 104.

⁹⁸ Ivi, cit., pp. 110-111.

⁹⁹ G. Macchia, *L'angelo della notte*, cit., pp. 35-36.

¹⁰⁰ R. Barthes, *Un'idea di Ricerca* (1971), «aut aut», 193-194, trad. it. di R. Prezzo, genn.-aprile 1983, pp. 137-141. Alla *matinée*, sul riconoscimento delle cose che cominciano a finire, la forma dell'inversione smette di funzionare: «nella vita lasciata come una proroga» il rovesciamento non ha più appoggi, qui i protagonisti si incontrano non più sovvertiti o trasposti, ma «*prolungati, fissati* (più ancora che invecchiati), *preservati*, e si vorrebbe poter dire: 'perseverati'». Ivi, p. 141. Si veda anche Id., «Proust e i nomi», in *Il grado zero della scrittura* (1953), trad. it. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L.P. Caruso, R.L. Provera, Einaudi, Torino 1982, pp. 118-131. Proust è uno degli autori che incrementano il discorso o soggetto amoroso in R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979.

¹⁰¹ Cfr. la prefazione proustiana a J.-É. Blanche, *Propos de Peintre. De David à Degas*, del 1919.

¹⁰² A. de Botton, *Come Proust può cambiarvi la vita* (1997), trad. it. di L. Ferrari, Guanda, Parma 1998, p. 119.

¹⁰³ M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, cit., pp. 451-453: poi rivelatosi un ritratto di Odette de Crécy, anteriore alla sua immagine *ne varietur*. Del resto, dice Proust, se il ritratto fosse stato posteriore alla immagine stabilizzata di Odette, la visione di Elstir avrebbe comunque scombinato tutto.

¹⁰⁴ Cfr. G. Macchia, «Il ritratto di J.-Émile Blanche», cit., pp. 121-122.

¹⁰⁵ A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Bompiani, Milano 1942, poi ripubblicato da Adelphi nel 1984 (le parole riportate sono leggibili solo nel risvolto di copertina).

¹⁰⁶ Scrive Contini che «l'onda dipinta 'ridescrive' 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» (cfr. A. Contini, *Marcel Proust, Tempo, metafora, conoscenza*, cit., p. 90).

E dall'onda agli effetti luministici sulla superficie dell'acqua. Ad esempio, per conseguire l'effetto dello scintillio dell'acqua, Sisley – è ancora Daulte a notarlo – stratifica nel primo piano della tela colori brillanti che si imprimono con forza vivace quasi a discapito del resto. Terra, nuvole e onde convergono nei termini di vibrazioni luminose armonizzate poeticamente, soluzioni espressive che ispireranno Proust nella delineazione di alcuni tratti pittorici di Elstir. Quei «rari momenti in cui si vede la natura come essa è, poeticamente – di quei momenti era fatta l'opera di Elstir» (*Ombra*).

¹⁰⁷ M. Muller, *Les voix narratives dans «À la recherche du temps perdu»*, Droz, Ginevra 1965. Si veda G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 273-274.

¹⁰⁸ E. Sparvoli, «*Une femme drapée dans son deuil*»: la madre del Narratore in abito da eterno lutto, in *La grâce de montrer son âme dans le vêtement. Scrivere di tessuti, abiti, accessori*. Studi in onore di Liana Nissim, tomo 3, a cura di M. Modenesi, M.B. Collini, F. Paraboschi, OpenEdition Books, Milano 2015, pp. 549-559. Di Sparvoli si vedano: *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*, FrancoAngeli, Milano 1997; *L'avventura mancata. Stile in Marcel Proust*, Cisalpino, Milano 2003; *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Carocci, Roma 2016.

¹⁰⁹ Immagine viva e struggente, come si delinea anche nel manoscritto perduto contenente un gruppo di motivi intorno ai quali si è costituita la *Recherche*, appena tradotto in Italia: «Era in vestaglia di tela bianca, i suoi meravigliosi capelli neri

sciolti, dove c'era tutta la dolcezza e tutto il vigore del suo carattere, e che sopravvissero così a lungo come una vegetazione inconsapevole delle rovine che protegge teneramente, alla rovina della sua felicità e della sua bellezza, incorniciavano allora un viso di una purezza adorabile, raggianti di un'intelligenza, di una dolcezza vivace che il dolore non è mai riuscito a spegnere, ma che andava incontro alla vita con una speranza, un'innocente allegria che ben presto scomparvero e che ho rivisto solo sul suo letto di morte, quando tutti i dolori che la vita le aveva inflitto furono cancellati dal dito dell'angelo della morte, quando il suo viso, che per la prima volta dopo tanti anni non esprimeva più il dolore e l'ansia, ritornò alla sua forma originaria come un ritratto sovraccarico di impasti che il pittore cancella con un dito». M. Proust, *Les soixante-quinze feuillets. Et autres manuscrits inédits* (Gallimard 2021); *Una serata in campagna*, in *I settantacinque fogli e altri manoscritti inediti*, a cura di N.M. Dyer, trad. it. di A.I. Squarzina e *Introduzione* di D. Galateria, con un saggio di J.-Y. Tadié, *La nave di Teseo*, Milano 2022, p. 64.

¹¹⁰ G. Gozzano, *L'ipotesi*.

¹¹¹ E anche in questa sfera ricorre il nome «Proust», «il dottor Adrien Proust, esimio epidemiologo, autore di *La défense de l'Europe contre le choléra* e *La défense de l'Europe contre la peste*. Il dottor Proust era stato, a fine Ottocento, uno dei maggiori teorici della necessità di misure sanitarie severe, delle quarantene, del distanziamento sociale». Il riferimento è tratto dal bel libro di Siegmund Ginzberg, *Racconti contagiosi*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 34.

¹¹² E.R. Curtius, *Marcel Proust* (1952), trad. it di L.R. Santini, il Mulino, Bologna 1985, p. 110.

