

Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: M-STO/05), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: SPS/08), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: SPS/03), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: L-FIL-LET/14), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: L-LIN/03), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: M-FIL/04), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Alessandro Gaudio (ASN in 10/F2), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: L-LIN/07), Marco Leone (Università del Salento: L-FIL-LET/10), Daniela Mangione (Università degli Studi di Padova: L-FIL-LET/10), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: SPS/02), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/10), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: M-STO/08), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: M-FIL/06; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: L-FIL-LET/10), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: L-FIL-LET/11), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: L-FIL-LET/10), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia: L-FIL-LET/10), István Puskás (Università di Debrecen: L-FIL-LET/11), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12; 1947-2022), Paolo Squillacioti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: L-FIL-LET/09), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: L-FIL-LET/10), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: L-FIL-LET/10), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01)

Comitato Editoriale:

Anna Oppido, Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell’Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VIII, fasc. 4 (46), 30 dicembre 2022

a cura di Giuseppe Girimonti Greco e Maria Panetta

Indice

Editoriale

Marcel Proust o dell'inattuale necessario, di Giuseppe Girimonti Greco e Maria Panetta..... pp. 9-11

Lecture critiche..... p. 13

L'opera come prigionia del tempo. Proust, Jung e la scrittura dell'inconscio, di Gian Paolo Caprettini..... pp. 15-23

Abstract: *The paper deals, availing of a variety of references, with literature and cinema, elaborating on the multifarious role of time between writing and memory, tracing it back to the psychological archetypes, in the sense outlined by Jung. In the meeting of Proust and Joyce, of Bergson and Jung we may assert that writing is a medium to build the reality in many ways. Every careful observation, in every present time, plays many-sided roles with artistic sublimation, involved in many levels of time and truth. In this sense Proust said that time has to be incorporated into the writing and consequently multiplied by the author's and reader's consciousness.*

Ermeneutica della gelosia proustiana: il caso di Honoré de Tenvres, di Daniele Garritano..... pp. 24-41

Abstract: *The contribution proposes an investigation of proustian jealousy by an hermeneutics of its gnoseological and epistemological aspects. In the crossroads between affective and fact-finding dimensions, proustian jealousy displays an essential articulation of the desire to know: the jealous lover lives in a perpetual tension between the inability to see and the need to read the beloved's secrets. The analysis notably lingers on the short story *La fin de la jalousie* (1896), aiming a close interpretation of the visual imaginary expressed by the character of Honoré de Tenvres through its pathological jealousy.*

Satgé/Proust : canto e controcanto in Tu n'éciras point, di Geneviève Henrot Sostero..... pp. 42-60

Abstract: *The essay analyzes the novel *Tu n'éciras point* by Alain Satgé, which is openly inspired by Proust. The author aims to identify the different levels in which the Proustian lesson manifests itself (the song) and, at the same time, the means by which the author (Satgé) shapes a personal voice for himself (the counter melody).*

Abstract: *Dans ce roman qui, dès l'incipit, à la fois déclare s'inscrire dans la mouvance de Proust et aussitôt « fait un pas de côté », cette étude entend cerner les différents niveaux auxquels la leçon proustienne est audible (ce chant) et en même temps les moyens par lesquels l'auteur (Satgé) se ménage une voix*

personnelle (ce contrechant). Proust est nommé, évoqué, interpellé, émulé, prolongé, pastiché ou taquiné à chaque page de Tu n'écriras point. Sans vouloir faire le tour de tous les types et modes de présence de Proust dans le roman de Satgé, on peut cependant ramasser (résumer) quelques lignes de force thématiques, stylistiques et poétiques, qui permettent de progresser du local (le motif, la figure, l'épisode) au global (l'architecture de l'œuvre) en gravissant le fractal (structures phrastiques et textuelles), et d'alterner à chaque fois le « chant » (notoire et sonore, commun à Proust et à Satgé) et le « contre-chant » (où Satgé dévie du sillon proustien et adopte un autre point de vue).

Abstract: In questo romanzo che, sin dall'incipit, dichiara di iscriversi nell'orbita di Proust e, al tempo stesso, subito se ne « smarca », il presente studio intende individuare i diversi livelli sui quali la lezione proustiana è udibile (il canto) e, nel contempo, i mezzi attraverso i quali l'autore (Satgé) plasma per sé stesso una voce personale (il controcanto). Proust viene menzionato, evocato, interpellato, emulato, prolungato, *pastiché* e punzecchiato in ogni pagina di *Tu n'écriras point*. Senza pretendere di passare in rassegna tutte le tipologie e le modalità della presenza proustiana nel romanzo di Satgé, si possono tuttavia raccogliere (riassumere) alcune linee di forza tematiche, stilistiche e poetiche che permettono di procedere dal locale (il motivo, la figura, l'episodio) al globale (l'architettura dell'opera), delineando il frattale (strutture frastiche e testuali), ed è altresì possibile alternare, di volta in volta, il « canto » (ben riconoscibile all'orecchio) e il « contro-canto » (là dove Satgé esce dal solco proustiano per adottare un altro punto di vista).

Pose “proustine”. Imitazioni, fraintendimenti e approssimazioni di Truman Capote ai danni del signor Marcel Proust, di Francesco Merciai..... pp. 61-72

Abstract: *Speaking of his latest novel, Answered Prayers, Truman Capote said he wanted to write his own version of Proust's Recherche. Starting from the presence of Proust in the writings preceding Answered Prayers, the author of the article aims to understand how much Capote knew Proust's work, through the testimonies of friends and detractors and thanks to the documentation provided by the works of Clarke and Plimpton. In this work we want to demonstrate that, having a brief knowledge of Proust, Capote would not have been able to rewrite the Recherche in an American key, but that in any case some intuitions of the three surviving chapters of Answered Prayers (representation of homosexuality, narrator, portrait of an elite class etc.) are undeniably Proustian.*

Respirare felicità. Su un'aria comune in Proust e Benjamin, di Enrico Palma..... pp. 73-87

Abstract: *The essay proposes a critical-theoretical suggestion on a possible textual convergence between two passages respectively by Marcel Proust (from *Le temps retrouvé*) and Walter Benjamin (from the *Geschichtsphilosophische Thesen*), trying to identify the common traits and to suggest a hermeneutic outline useful to enlighten both authors. After a comment on both texts and the reasons for their similarity, the objective therefore will be to discuss the plausibility of the repurposing of a Proustian phrase and concept in Benjamin, to articulate a common interpretation that emerges by influencing the writer on the philosopher and to decline the proposal for a metaphysics of rescue starting from redemption of lost time and history.*

Morselli e Proust: un confronto sul sentimento, di Maria Panetta..... pp. 88-125

Abstract: *The essay analyzes Proust o del sentimento, published in 1943 by Garzanti, also referring to Morselli's subsequent production and above all to various passages taken from his Diary. The intent is to demonstrate that the volume should be read above all as a first formulation of the poetics of the writer Morselli, despite the author stating that his purpose was to encourage the reading or re-reading of Proust's*

Recherche. In the close analysis of the Morsellian text, the relationship of the Italian critic with Croce's aesthetics is also mentioned.

Julia Kristeva lettrice di Proust: il tempo del sensibile e il sensibile come tempo, di
Giovanna Russo..... pp. 126-43

Abstract: *The multitude of studies, essays and research papers on the work and life of Marcel Proust can surely be considered as the "reason" why some interpretations of his work are only superficially examined. Julia Kristeva, the renowned french philosopher and semiologist, has devoted a considerable amount of essays to Proust's work and this paper focuses on one of them: Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire. Although many of these essays still have no foreign issues, Kristeva's reading of the Recherche is one the most original and complete, not only because of the wide range of subjects she masters - philosophy, semiotic, psychoanalysis - but even because she's been able to find in Proust a sort of "modernity". In line with the interpretations by Merleau-Ponty and Deleuze, Kristeva remarks how important is the sensitive dimension in Proust's work and sheds light on its particular ideas of language and subjectivity: the reader would be able to experience himself the "sensitive time" Proust wanted to recreate in his writing and, by doing so, experiencing a sort of liberation from the usual human understanding of time.*

La Recherche di Francesco Orlando. A proposito di In principio Marcel Proust, di
Paolo Squillacioti..... pp. 144-55

Abstract: *Francesco Orlando (1934-2010) was one of the most attentive interpreters of À la recherche du temps perdu, but his production was entrusted to scattered and apparently discontinuous contributions. The recent publication of all of his writings on Proust (In principio Marcel Proust, a cura di L. Pellegrini, Milano, Nottetempo, 2022) allows us to verify how was instead profound and systematic his interpretation of the broadest and most stratified novel of the European twentieth century.*

Recensioni..... p. 157

Stefano Brugnolo, *Dalla parte di Proust* (2022), di Simone
Bacchelli..... pp. 159-62

Alessandro Piperno, *Proust senza tempo* (2022), di Fabio
Libasci..... pp. 163-68

Valerio Magrelli, *Proust e Céline. La mente e l'odio* (2022), di Massimo
Scotti..... pp. 169-73

Contatti p. 175

Gerenza p. 177

Editoriale

di Giuseppe Girimonti Greco e Maria Panetta

Marcel Proust o dell'inattuale necessario

Già nei fascicoli precedenti abbiamo avuto modo di sottolineare come anche il 2022 sia stato punteggiato da una serie di importanti anniversari: queste ricorrenze si traducono spesso, per ogni rivista di cultura (e non solo) in ghiotte occasioni per riportare all'attenzione dei lettori affezionati opere e autori di particolare interesse o per stimolare le fasce di pubblico più giovani ad accostarsi ai grandi classici senza timori reverenziali, ma anzi predisponendosi con fiducia a lasciarsi attraversare dalla complessità di universi paralleli disegnati dalla fantasia creatrice di autori non contemporanei; oppure a immergersi in atmosfere e “paradisi” ormai perduti, potendo attingere a immagini del passato grazie alla fascinazione della scrittura.

Che gli anniversari vengano talora sfruttati dal mondo editoriale a scopi commerciali non ci interessa né ci riguarda, dato che la nostra è una rivista indipendente, che non beneficia di nessun finanziamento: in ogni caso, se il mercato editoriale, invece di andare a caccia di effimeri “casi”, sostenuti per qualche mese dai media o dai social, in rare ma preziose circostanze dedica spazio ai classici e riempie gli scaffali e le vetrine delle librerie di edizioni aggiornate, commentate, critiche delle loro opere – oppure di inediti¹ o di studi innovativi –, riteniamo che ciò non possa che

¹ Per Proust ci limitiamo a ricordare due edizioni italiane di “manoscritti ritrovati” di capitale importanza: *Il corrispondente misterioso e altre novelle inedite*, seguito da L. FRAISSE, *Alle fonti della “Ricerca del tempo perduto”*, testi trascritti, annotati e presentati da L. Fraisse, trad. di M. Botto, Milano, Garzanti, 2021; *I settantacinque fogli*, a cura di N. Mauriac Dyer, prefazione di J.-Y. Tadié, edizione italiana curata da D. Galateria, traduzione e nota alla traduzione di A. I. Squarzina, Milano, La Nave di Teseo, 2022. Segnaliamo anche due edizioni ricche di inediti appartenenti a epoche molto diverse (dagli scritti adolescenziali a una

rappresentare un fecondo arricchimento sia per gli specialisti sia per il grande pubblico.

La *Recherche* è indiscutibilmente uno dei più grandi classici di tutti i tempi, e per opere come questa il problema della loro “attualità” non si pone neanche, dal momento che permettono di attingere a un “serbatoio” di emozioni, pulsioni, percezioni e idee comuni a tutti gli esseri umani sin dall’alba dei tempi: per capolavori come il romanzo proustiano, eventuali accuse o sospetti di “inattualità”² risultano, in definitiva, oziosi: in quanto «contemporanei del futuro»³, questi testi (che pure appartengono al Modernismo, una stagione apparentemente lontana) continueranno a offrire al lettore *à venir* (destinatario privilegiato del Narratore proustiano) un nutrimento spirituale “necessario”; e, soprattutto (la *Recherche* in modo particolare, si direbbe), continueranno a offrire anche al lettore non specialista uno “strumento ottico” insostituibile ai fini dell’introspezione e della decifrazione del mondo⁴.

serie di frammenti finalmente “riemersi” dal mondo sommerso degli *avant-textes*): M. PROUST, *Essais*, édition publiée par A. Compagnon, avec la collaboration de Ch. Pradeau et M. Vernet, Paris, Gallimard, 2022; M. PROUST, *De l’écôlier à l’écrivain. Travaux de jeunesse (1884-1895)*, éd. par L. Fraisse, Paris, Classiques Garnier, 2022. Per una panoramica su questi ritrovamenti, si vedano almeno i seguenti interventi online di Mariolina BERTINI usciti su «Doppiozero»: *Ritornare a Proust*, pubblicato il 12 gennaio 2020 (URL: <https://www.doppiozero.com/ritornare-proust>); *Novità di Proust. Una Recherche senza madeleine* del 12 luglio 2021 (URL: <https://www.doppiozero.com/novita-di-proust-una-recherche-senza-madeleine>); *Proust senza tempo e ovunque* dell’11 dicembre 2022 (URL: <https://www.doppiozero.com/ritornare-proust>).

² Sulla questione dell’“inattualità” (*versus* “attualità”) di Proust, si vedano almeno: A. BERETTA ANGISSOLA, *Proust inattuale*, Roma, Bulzoni, 1976; A. COMPAGNON, *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella «Recherche»* [1989], trad. it. di F. Malvani e P. Minsenti, Torino, Einaudi, 1992 (in particolare le pp. 10 e sgg.); M. VERNET, *Comment lire Proust en 2013?*, in «Acta fabula», 14, 2, *Let’s Proust again!*, février 2013 (URL: <http://www.fabula.org/acta/document7578.php>); E. BIAGINI, *Proustismo e proustologia*, in *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze, FUP, 2014, pp. 25-56 (in particolare le pp. 26-37); S. BRUGNOLO, *Dalla parte di Proust*, Roma, Carocci, 2022.

³ L’espressione viene da una bella raccolta di Giuseppe PONTIGGIA: *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, Milano, Mondadori, 1992.

⁴ Cfr. M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. diretta da L. De Maria, note di A. Beretta Anguissola, D. Galateria, trad. di G. Raboni, prefazione di C. Bo, Milano, Mondadori, 1983-1993, IV, p. 596: «In realtà, ogni lettore, quando legge, è il lettore di se stesso. L’opera d’arte è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in se stesso. Il riconoscimento dentro di sé, da parte del lettore, di ciò che il libro dice, è la prova della sua verità, e viceversa, almeno in una certa misura, giacché spesso la differenza fra i due testi può essere imputata non all’autore, ma al lettore». E ancora: «[L’arte] è la rivelazione, che sarebbe impossibile attraverso mezzi diretti e coscienti, della differenza qualitativa esistente nel modo in cui il mondo ci appare, differenza che, se non ci fosse l’arte, resterebbe il segreto eterno di ciascuno. Solo attraverso l’arte noi possiamo uscire da noi, sapere cosa vede un altro di un universo che non è lo stesso nostro e i cui paesaggi rimarrebbero per noi non

Questo numero monografico di «Diacritica» vuol essere, oltre che un appassionato omaggio a una figura di capitale importanza del panorama letterario universale, una nuova occasione per attirare l'attenzione su uno scrittore che ha permeato di sé pagine e pagine di opere a lui successive e che ha cambiato per sempre la storia del romanzo europeo e poi mondiale. Abbiamo l'ambizione di ritenere che gli studi raccolti in questo fascicolo si soffermino su aspetti ancora poco indagati dalla critica e possano, perciò, risultare di una qualche utilità sia agli studiosi sia a coloro che amano leggere solo per il disinteressato e vivificante piacere di dedicare ore della propria vita all'arricchimento intellettuale.

Se questo fascicolo avrà guadagnato anche un solo lettore alla *Recherche*, potremo affermare con gioia che il nostro scopo è stato raggiunto.

meno sconosciuti di quelli che possono esserci sulla luna. Grazie all'arte, anziché vedere un solo mondo, il nostro, lo vediamo moltiplicarsi, e quanti sono gli artisti originali, altrettanti mondi abbiamo a nostra disposizione, più diversi gli uni dagli altri di quelli che ruotano nell'infinito; mondi che mandano ancora fino a noi il loro raggio inconfondibile molti secoli dopo che s'è spento il fuoco – si chiamasse Rembrandt o Vermeer – da cui esso emanava» (p. 578).

Lecture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana

L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea

L-FIL-LET/12: Linguistica italiana

L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione

L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/01: Filosofia teoretica

M-FIL/03: Filosofia morale

M-FIL/04: Estetica

M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

M-FIL/06: Storia della filosofia

M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

L'opera come prigionia del tempo

Proust, Jung e la scrittura dell'inconscio

Il libro, forse meglio "l'opera", come prigionia del tempo

Il tema ha sapore biblico, richiama appunto i libri (*biblia*) che conservano per l'eternità le opere dell'Essere, come gli uomini-libro in chiusura di *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953), che imparano a memoria un determinato testo e lo tramandano:

Mi ricordo qualche altra cosa, ma quale? Parte dell'*Ecclesiaste* e dell'*Apocalisse*. Parte di quel libro, una parte almeno, presto, prima che scompaia di nuovo, prima che la scossa si dilegui, prima che il vento muoia. *Libro dell'Ecclesiaste*. Ecco qua». Se lo ripeté in silenzio, disteso bocconi sulla terra tremante, ne recitò le parole più volte ed esse erano perfette, ora, senza Dentifricio Denham, era semplicemente il Predicatore stesso che se ne stava tutto solo, ritto nella sua mente, e lo guardava¹.

Per continuare negli anacronismi, valga l'incipit della *Vita nuova*, testo quasi totalmente visionario e onirico, punteggiato di apparizioni e trasfigurazioni, dove Dante dichiara fin da subito le intersezioni sulle quali ci soffermeremo: «In quella parte del libro della mia memoria, dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica, la qual dice: *Incipit vita nova*»². Una scrittura il cui esito (cap. XLII) è una «mirabile visione», una «intelligenza nova» che consiste nel riuscire a dire di lei, Beatrice, «quello che mai non fue detto d'alcuna»; una scrittura che da memoria si fa risveglio, proiezione, preparazione alla «gloria» dell'amata, cioè all'uscita dal tempo, *per omnia saecula*.

Insomma, l'intreccio libro-tempo, per cui il libro potrebbe essere pensato come custodia e insieme trappola del tempo, ha a che fare con la memoria e con il suo esercizio, che non è soltanto retrospettivo ma anche proiettivo, quindi rivolto al

¹ R. BRADBURY, *Fahrenheit 451*, trad. it. di G. Monicelli, Milano, Mondadori, 1978, p. 171.

² D. ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, a cura di T. Casini [1885], Firenze, Sansoni, 1962, p. 3.

passato e al futuro, riservando al presente la qualità di tempo della scrittura e della lettura, non altro. Imparare a memoria parti di un libro significa, pertanto, sottrarlo al divenire, alle interpretazioni che lo scardinano e lo trasformano, farlo esistere e permanere in una tradizione attraverso il meccanismo del ricordo, lasciandolo apparentemente così com'è. Accettare in definitiva il testo come evento, e le parole come manifestazione.

Ed è sotto questo aspetto che dovremmo pensare anche il correlato rapporto libro-vita, non come un trascorrere che si sedimenta e si ricostruisce, attraverso le parole, ma come un esistere sotto altra forma, indenne da ogni flusso, ripristinabile attraverso sue citazioni, che diventano quasi come formule di un oracolo, come parole sacre di un rito che punteggiano la vita.

Una «contemplazione fuggitiva», diremmo con Proust, quella che produce sensazioni di memoria, una lettura della realtà e dei fenomeni che subiscono la metamorfosi della mente che lavora. Il libro allora come quaderno dell'inconscio, nel gioco delle due dimensioni individuate da Carl Gustav Jung: l'Io, il soggetto della coscienza di colui che ha scritto, e di colui che legge, quello che sopra abbiamo chiamato «il presente», e il Sé, che contiene invece, oltre alla coscienza, le ragioni dell'inconscio e i «processi di formazione artistica»³, cioè il progettare l'opera e il decifrarla; l'autore e il lettore, non più come due funzioni ma come due soggetti alle prese con gli archetipi e con l'ombra, con le identità stratificate e con le parti oscure. Fuori dal presente, loro, immersi nell'atemporalità indistinta ma anche nella fenomenologia variabile delle interpretazioni, dove – ricordiamo Maurice Merleau-Ponty – è impossibile separare le cose dal loro modo di apparire.

Se, per la scrittura e la lettura, il tempo è rispettivamente dedicato al lavorare all'opera e all'apprezzamento dei risultati, attraverso specifiche durate, per lo scrittore-autore e per il lettore-interprete il tempo è l'estensione stratificata di un esserci molteplice. Proust, in conclusione del *Tempo ritrovato*, sente, attraverso il

³ C. G. JUNG, *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica* [1922], in ID., *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, prefazione di G. Jervis, trad. it. di A. Vita e G. Bollea, Torino, Einaudi, 1977, p. 29.

tintinnio di una campanella, di aver ignorato di portare con sé un «passato indefinitamente trascorso». E allora il dualismo che egli avverte, tra soggetto che percepisce e soggetto che elabora, vorrebbe superarlo parlando di «cognizione del tempo incorporato»⁴. Quasi in una condizione onirica, in quella regressione, evidenziata da Jung, «verso il materiale grezzo dei ricordi» che riattiva «le percezioni originarie [...], il materiale mnemonico infantile»⁵.

Mentre Jung sosteneva che l'inconscio (o l'incosciente) rimaneva tale e si sottraeva per sua natura a diventare cosciente e oggetto di piena consapevolezza, Proust nella *Recherche* azzardava a narrarlo, se non proprio a dirlo, l'inconscio, e si addentrava nella vertiginosa trappola dell'intreccio e del confronto tra sensazioni e memoria, che è poi appunto l'inconscio a dipanare, a modo suo. Nel far questo potremmo dire che Proust parli «con immagini primordiali»; «è come se parlasse con mille voci; egli afferra e domina, e al tempo stesso eleva, ciò che ha designato, dallo stato di precarietà e caducità alla sfera delle cose eterne»⁶.

La narrazione *au passé simple* di Proust sospende il presente nelle condizioni di una riflessione precedente o conseguente, favorisce l'interrompersi e l'accavallarsi di sensazioni e pensieri, impedisce il puro flusso di coscienza come scrittura quasi fuori controllo dell'inconscio e lo eleva, in modo metafisico, a riflessione metalinguistica, a un discorso sulla propria poetica, al mistero cerimonioso di un'inafferrabile *raison d'être*:

i commensali non li vedevo, perché mentre credevo di guardarli li radiografavo. Ne risultava che, raccogliendo tutte le osservazioni ch'io facevo sui commensali in un pranzo, il disegno fornito dalle linee da me tracciate veniva a raffigurare un insieme di leggi psicologiche [...]. Ero incapace di vedere una cosa il cui desiderio non mi fosse stato suscitato prima da qualche lettura, una cosa di cui non avessi prima sentito io stesso l'esigenza di farmi un'idea, che poi volevo confrontare con la realtà⁷.

⁴ M. PROUST, *Il tempo ritrovato* (*Alla ricerca del tempo perduto*, VII), trad. it. di G. Caproni, Torino, Einaudi, 1951, p. 335.

⁵ C. G. JUNG, *Le due forme del pensare* [1952], in ID., *Simboli della trasformazione: analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*, trad. it. di R. Raho, II ed. riv. da L. Aurigemma, Milano, Boringhieri, 1970, p. 35.

⁶ C. G. JUNG, *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica* [1922], op. cit., p. 50.

⁷ M. PROUST, *Il tempo ritrovato*, op. cit., pp. 25-26.

La vita interiore e le tecniche, dall'inconscio al "paese dello schermo"

La disgiunzione tra «importanza degli avvenimenti» e «vita interiore», in altri termini fra Io e Sé, diventa decisiva per circoscrivere una certa categoria o classe di persone, attente ai cambiamenti ma ferree nel proprio gusto. E anche per distinguere l'insorgere di nuove realtà tecnologiche, con i cambiamenti introdotti dai nuovi dispositivi, a fronte di un linguaggio poetico, remoto e persistente:

Così ero emozionato io, perché la macchia scura nel cielo estivo non era né un moscone né un uccello, ma un aeroplano con a bordo uomini vigilanti su Parigi. Il ricordo degli aeroplani da me visti insieme ad Albertine durante la nostra ultima passeggiata, presso Versailles, non entrava per nulla in tale mia emozione, giacché il ricordo di quella passeggiata mi era diventato indifferente⁸.

La visione si riferisce certamente a quelle emozionanti *Grandes Quinzaines de Paris* che si svolgevano a Port-Aviation fin dal 1909, immortalate in suggestive cartoline postali, dove i vari piloti, più o meno celebri (Ferman, Sommer, De Rue, Paulhan, Rougier, Blériot, Wright *etc.*), emozionavano, col volteggiare dei loro biplani, le piccole folle eleganti della Belle Époque, che avevano raggiunto in auto quei prati. Il richiamo alle manifestazioni aviatorie – questa volta si tratterebbe delle *Fêtes normandes*, sempre di quegli anni – viene utilizzato significativamente da Ennio Flaiano in apertura della sua proposta di trasposizione dell'opera proustiana. Gianni Olla ricorda, infatti, l'«introduzione simbolica» della sceneggiatura di Flaiano, nella quale «in Normandia, il Narratore osserva un aeroplano che si alza sempre di più nel cielo fino a scomparire alla sua vista»⁹.

Fondali comunque impressionistici che Proust descriveva dimostrando, come sosteneva Jung, che «il vero vantaggio, per l'artista, è la sua relativa incapacità di adattamento», ciò che gli permette di seguire, attraverso vie secondarie o traverse, «la propria aspirazione e di scoprire ciò che manca agli altri, senza che essi lo sappiano.

⁸ Ivi, pp. 41-42.

⁹ G. OLLA, *Alla ricerca del cinema proustiano*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 21.

Come nel singolo individuo l'unilateralità dell'atteggiamento cosciente è corretta da reazioni incoscienti di autoregolazione, così l'arte rappresenta [...] un processo di autoregolazione spirituale»¹⁰.

L'Io e il Sé, rispettivamente la coscienza osservatrice e la sublimazione artistica, si fondono nel concetto stesso di immagine, di similitudine, convocando metafore che dematerializzano la scena, e la scrittura, trasferendole nel regno della somiglianza, del paradigma memoriale: «Per un raffinato dono di grazia e di gentilezza, il prato dove si posavano quelle ombre arboree, leggere come anime, era un prato paradisiaco, non già verde ma d'un bianco così abbagliante, per via del chiaro di luna irradiatosi sulla neve di giada, che quello stesso prato si sarebbe detto unicamente intessuto di pero in fiore»¹¹.

La scrittura sembra, pertanto, trasformata in pittura, secondo un'aspirazione che Proust aveva più volte invocato, come se il passaggio dall'osservazione alla memoria assomigliasse a quello dallo scrivere al sognare, dal definito all'indistinto, dal descrittivo all'emotivo, dal lineare allo spaziale. Proust anticipa davvero la fenomenologia di Merleau-Ponty, il quale avrebbe puntato a sostituire il mondo degli oggetti con il "mio" mondo di relazioni che preesiste alla riflessione. Così, nella *Fenomenologia della percezione*: «*Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, [...], comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière*»¹².

La scrittura, il romanzo, invece, che volesse intercettare le nuove tecniche raffigurative del tempo, così da apparire, ad esempio, come «una sorta di sfilata cinematografica delle cose»¹³, rivelerebbe, a parere di Proust, una concezione assurda:

¹⁰ C. G. JUNG, *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica* [1922], op. cit., p. 51.

¹¹ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto: Il tempo ritrovato*, op. cit., p. 43.

¹² M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. III.

¹³ G. OLLA, *Alla ricerca del cinema proustiano*, op. cit., p. 136.

Niente si allontana da ciò che abbiamo percepito in realtà più d'una tale visione cinematografica [...]. Ciò che chiamiamo la realtà è un certo rapporto fra le sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente – rapporto escluso da una semplice visione cinematografica, la quale, dunque, tanto più si allontana dal vero quanto più pretende di limitarsi ad esso [...]. Se la realtà fosse una sorta di residuo dell'esperienza, più o meno identica per ciascun dato che quando diciamo: un tempo cattivo, una guerra, un posteggio di carrozze, un ristorante illuminato, un giardino in fiore, tutti sanno cosa vogliamo dire; se la realtà fosse questo, una specie di film di tali cose sarebbe certo sufficiente, e lo 'stile', la 'letteratura' che si discostassero dai loro semplici dati sarebbero un artificioso fuor d'opera¹⁴.

L'idea che il cinema consista semplicemente nel far vedere le cose rivela non soltanto ingenuità ma ignoranza, ovviamente da ritenere volontaria, delle prerogative (se non proprio del funzionamento) del cosiddetto *appareil de prise de vue*. Jean-A. Keim, meno di vent'anni dopo, sembra voler rispondere a Proust e a tutti coloro che avevano sottovalutato o disistimato le risorse specifiche dell'arte cinematografica:

*L'image d'un objet ne représente pas l'objet de l'existence quotidienne; il y a eu transposition. A travers l'œil de la caméra, par le vouloir du metteur en scène, l'objet qui était là sous nos yeux et à la portée de la main est devenu sur la pellicule le reflet d'un autre monde; ce vase sur la cheminée tient un rôle dans le drame cinématographique soit qu'il sert de garniture, soit en tant qu'il permet à un interprète de s'exprimer par un jeu de scène, soit parce qu'il constitue le symbole d'une idée abstraite; il a perdu sa fonction dans notre vie et est devenu un vase du pays de l'écran*¹⁵.

Il cinema, non diversamente dalla letteratura, impone un lavoro da parte dello spettatore, come del lettore, evocando proprio quello *starting point* della cura analitica che è l'esame di realtà. La riflessione dello spettatore, osserva Keim, parte da una percezione progressiva degli elementi per arrivare a un «*travail de l'esprit sur les données successives fournies par la vue*»¹⁶.

Congruente il parallelo, evocato da Normand N. Holland¹⁷, a proposito del processo di identificazione: prima citando proprio Proust («In realtà, ogni lettore,

¹⁴ Si cita da G. OLLA, *Alla ricerca del cinema proustiano*, op. cit., p. 125 (il passo commentato da Olla è sempre tratto dal *Tempo ritrovato*).

¹⁵ J.-A. KEIM, *Un nouvel art. Le cinéma sonore*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 73.

¹⁶ Ivi, p. 104.

¹⁷ N. N. HOLLAND, *La dinamica della risposta letteraria*, a cura di V. Gentili, trad. it. di F. Villa, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 312 e 320-21.

quando legge, è soltanto il lettore di se stesso [...] Il riconoscimento entro di sé, da parte del lettore, di quel che il libro dice è la prova della verità di questo»¹⁸), poi affermando che «i personaggi sono reali o non reali soltanto in quanto noi li dotiamo dei nostri desideri e delle nostre difese. Noi, in realtà, collaboriamo con l'artista».

Verso la percezione: la polifonia, oltre gli schemi preesistenti

La scrittura romanzesca e cinematografica crea aspettative nel lettore e nello spettatore, prepara alla costruzione di mondi, già in parte noti – attraverso i generi, i modelli e i codici culturali e gli archetipi –, e più o meno conformi alle modalità poste in essere dalla dinamica narrativa, agendo comunque su due versanti, quello esplicito, dei dati realmente emersi nella presentazione delle storie, e quelli più o meno reconditi, impliciti o sepolti, che agiscono nei processi di individuazione.

A questo proposito, al di là delle relazioni, reali, ipotizzate o dibattute, tra Proust e Henri Bergson, sembra utile ricordare ciò che il filosofo annotava a conclusione di *Materia e memoria*: «Per stabilire così, tra la percezione e la realtà, il rapporto della parte con il tutto, bisognava lasciare alla percezione il suo vero compito, che è di preparare delle azioni». Il pensiero si completa con quanto scritto nella prefazione all'edizione del 1911, dove Bergson dichiara i due principi

che sono serviti a noi stessi da filo conduttore nelle nostre ricerche. Il primo, è che l'analisi psicologica deve incessantemente orientarsi sul carattere utilitaristico delle nostre funzioni mentali, essenzialmente rivolte verso l'azione. Il secondo, è che le abitudini contratte nell'azione, risalendo nella sfera della speculazione, creano in essa dei problemi fittizi, e che la metafisica deve cominciare con lo sciogliere queste oscurità artificiali¹⁹.

Queste ultime sono oggetto, più precisamente, delle procedure psicoanalitiche: ad esempio, nella visione junghiana è necessario distinguere la sensazione e

¹⁸ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto: Il tempo ritrovato*, op. cit., p. 250.

¹⁹ Cit. da A. MASSARENTI, *Bergson. Vita, pensiero, opere scelte*, Milano, IlSole24Ore, 2007, pp. 523 e 348.

l'intuizione, come funzioni irrazionali, dal pensiero e dal sentimento, quali invece funzioni razionali²⁰. Tali presunte "oscurità" nel campo artistico attengono esattamente alle relazioni con l'archetipo, in quanto ogni opera contiene relazioni profonde sia con schemi preesistenti sia con la cosiddetta "ombra", cioè con il riconoscimento delle parti oscure, e il loro svelamento, che l'arte favorisce.

Una lucida risposta proviene da un contemporaneo di Proust e Bergson: «L'arte deve rivelarci idee, essenze spirituali senza forma. La domanda suprema circa un'opera d'arte è da quali profondità vitali essa scaturisca. La pittura di Gustave Moreau è una pittura di idee. La poesia più profonda di Shelley, le parole di Amleto mettono il nostro spirito in contatto con la saggezza eterna, il mondo delle idee di Platone. Tutto il resto è speculazione di scolaretti per scolaretti»²¹.

Come aveva rilevato Umberto Eco – notando che Jung «di questo si era accorto con molta lucidità» –, James Joyce pensava «a un'opera totale: il punto di riferimento non è la soggettività del poeta isolato nella torre d'avorio, ma la comunità umana e insieme la realtà della storia e della cultura [...]. Il compito che mi propongo tecnicamente nello scrivere un libro da diciotto punti di vista e in tanti stili, tutti apparentemente sconosciuti [...]]»²².

«Colui che parla con immagini primordiali – scriveva Jung – è come se parlasse con mille voci; egli [...] eleva [...] ciò che ha designato dallo stato di precarietà e di caducità alla sfera delle cose eterne»²³. E ancora Eco osservava che la schizofrenia della scrittura di Joyce (e di molta arte moderna) «andava vista come una sorta di operazione "cubista"» in cui si «scioglieva l'immagine della realtà in un quadro illimitatamente complesso»²⁴.

Aspetti tutti che rinviano sia alla polifonia e alla pluridiscorsività del romanzo studiata da Michail Bachtin sia alla molteplicità che, da Proust a Svevo a Pirandello,

²⁰ Cfr. F. LENOIR, *Jung. Un voyage vers soi*, Paris, Albin Michel, 2021, p. 83.

²¹ J. JOYCE, *Ulisse*, trad. it. G. De Angelis (consulenti: G. Cambon, C. Izzo, G. Melchiori), Milano, Mondadori, 1972, pp. 251-52.

²² U. ECO, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1966, pp. 60-61.

²³ C. G. JUNG, *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica* [1922], op. cit., p. 50.

²⁴ U. ECO, *Le poetiche di Joyce*, op. cit., p. 61.

viene mostrata insita anche nello stesso soggetto: «Anche se non avessi avuto l'agio di preparare, cosa già molto più importante, le cento maschere che conviene applicare a un medesimo volto, non foss'altro secondo gli occhi che lo vedono e i sensi che ne leggono i lineamenti [...]»²⁵.

In Proust, tuttavia, la molteplicità è precisamente caleidoscopica, attiene cioè alla visione dell'inadeguatezza del presente rispetto ai ricordi: «non era impossibile distinguere tra loro [...] se non delle fessure, delle crepe vere e proprie, almeno quelle venature, quelle screziature di colorazione che in certe rocce, in certi marmi rivelano delle differenze d'origine, d'età, di “formazione”»²⁶. E quindi convoca il Tempo non tanto come principio metafisico di riordinamento quanto piuttosto, proprio in una visione fenomenologica, come segnale, anche occasionale, che proviene dalla realtà attorno e che investe la «cognizione del tempo incorporato»²⁷. Il celebre squillare della campanella ridesta «tutto quel passato indefinitamente trascorso che ignoravo di portare con me [...], tutto quel Tempo che non potevo muovermi senza spostarlo con me». Ma “spostarlo” non soltanto da parte di un soggetto percipiente, nel mondo fenomenico – nella Vita –, con le sue durate e le sue successioni, ancorandolo a un corpo reale: “spostarlo” soprattutto come compete a uno scrittore (e a un autore) che – come i battelli che tornano la sera, «nel disordine delle nebbie, [...] sulla catena delle ore del giorno»²⁸ – abbiano l'ambizione, e il bisogno, di trasformare il Tempo in Scrittura, sospendendolo in un divenire da loro stessi deciso.

Quanto al lavoro della scrittura, sembrano perfettamente adeguate le parole di Merleau-Ponty, dalle sue splendide *Causeries*: «*Nous cherchions à faire revivre le monde perçu qui nous est caché par tous les sédiments de la connaissance et de la vie sociale*»²⁹.

Gian Paolo Caprettini

²⁵ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto: Il tempo ritrovato*, op. cit., p. 333.

²⁶ M. PROUST, *La strada di Swann (Alla ricerca del tempo perduto, I)*, trad. it. di N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1949, p. 179.

²⁷ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto: Il tempo ritrovato*, op. cit., p. 335 (come la cit. che segue).

²⁸ M. PROUST, *Sodoma e Gomorra (Alla ricerca del tempo perduto, IV)*, trad. it. di E. Giolitti, Torino, Einaudi, 1950, p. 509.

²⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Causeries 1948*, éd. par S. Ménasé, Paris, Seuil, 2002, cap. VI.

***Ermeneutica della gelosia proustiana:
il caso di Honoré de Tenvres***

L'immaginario gnoseologico della gelosia proustiana

Un denominatore comune per le diverse esperienze di gelosia presenti nella *Recherche* risiede nel legame con la questione dell'intelligenza, ovvero con la capacità umana di produrre conoscenza di fronte all'ignoto. Si può sostenere, infatti, che per la mente gelosa – incorporata nei tratti maschili del protagonista; ma anche di Swann, di Saint-Loup, di Charlus – non esista al mondo niente di tanto importante quanto la parte inaccessibile che, nella vita dell'essere amato, attira la sua attenzione. L'esistenza stessa del geloso gravita come un satellite intorno a un corpo celeste, di cui vede però sempre lo stesso lato, senza riuscire a sapere cosa si celi sul volto invisibile dell'essere amato¹.

Non può essere un caso se, nelle diverse declinazioni della gelosia romanzesca costruite da Proust, la questione del sapere s'incrocia tanto spesso con quella del vedere. In effetti, il punto d'attrazione per il desiderio di conoscere è rappresentato da quanto è visivamente inaccessibile, o comunque fuori dalla portata dello sguardo. Il desiderio di sapere trova rarissimi momenti di appagamento, quando si produce una particolare forma di piacere legata all'ordine visivo, come nel caso di Albertine addormentata ed esposta, senza filtri suo malgrado, allo sguardo del protagonista². D'altra parte, basterebbe pensare all'importanza dell'esperienza del voyeurismo, come postura gnoseologica ricorrente nelle scoperte romanzesche del protagonista,

¹ Un passaggio della *Prigioniera* avvalorava l'uso della metafora astrale per dare forma a un campo di tensioni conoscitive. Nello stato d'eccezione prodotto temporaneamente dal sonno nel corpo di Albertine, il protagonista sceglie di appostarsi a scrutare quello strano intervallo di quiete, preferendo «il lato del suo viso che non si vedeva mai, e che era così bello», come se si trattasse della superficie lunare invisibile dalla terra (M. PROUST, *La Prigioniera*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, dir. da L. De Maria, trad. it. di G. Raboni, note di A. Beretta Anguissola e D. Galateria, 1983-1993, Milano, Mondadori, vol. III, p. 459).

² Sul tema dell'appagamento visivo della gelosia nella *Recherche* mi permetto di rinviare a D. GARRITANO, *L'«instrument optique» de la jalousie*, in *Cent ans de jalousie proustienne*, a cura di E. Fülöp, Ph. Chardin, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 69-79.

per capire come la *concupiscentia oculorum* non sia una prerogativa esclusiva dell'inchiesta gelosa sulla vita dell'essere amato. La sua presenza si declina a partire dalla scena di Montjouvain nel primo libro, passando per *Sodoma e Gomorra*, fino all'episodio della stanza 43 nell'albergo di Jupien nel *Tempo ritrovato*. Riprendendo una considerazione di Julia Kristeva, si può sostenere che l'insistenza proustiana sui motivi dello sguardo furtivo, dello spionaggio e dello spettatore segreto può essere spiegata all'interno di una dinamica più ampia che riguarda il desiderio e la sua relazione con l'immaginario³. Per ogni indizio raccolto, ci sarà un ordine di curiosità capace d'imporsi al soggetto, per colonizzare l'intero ambito della conoscenza e il suo rapporto complessivo con il senso della realtà. Ma è nel caso specifico della gelosia che, come ha notato puntualmente Malcolm Bowie, la chiamata del desiderio genera nell'amante l'irriducibile tendenza a vedere «all'ombra della promessa di una soddisfazione sessuale, un altro, improbabile ordine di piacere: quello di una mente che si trova all'improvviso di fronte a [...] “una stretta sezione luminosa praticata direttamente nell'ignoto”»⁴.

Possiamo intendere la gelosia come il perno di questo movimento, ma le tracce di un'esperienza immaginaria di eccitazione di fronte al segreto sono riconoscibili già nel protagonista-bambino, che investe tutte le energie intellettuali per cercare di comprendere «il segreto della verità e della bellezza, a metà intuitive, a metà incomprensibili, la cui conoscenza rappresentava l'oggetto vago ma permanente del mio pensiero»⁵.

Il problema della conoscenza è posto dal narratore nei termini di un annullamento delle distanze fra sé e l'oggetto di interesse. Per questo motivo, laddove lo sguardo non riesce a colmare la distanza, a produrre conoscenza, ad annullare la separazione tra il soggetto e l'oggetto del desiderio, come nel caso della gelosia, è necessario un atto di lettura che interpreti i segni per risalire al senso. La verità

³ J. KRISTEVA, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 342.

⁴ M. BOWIE, *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 49. All'interno della citazione, tra apici, si fa riferimento a M. PROUST, *Dalla parte di Swann*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, op. cit., vol. I, p. 343.

⁵ Ivi, p. 103.

invisibile diventa allora una pagina da leggere. Si può constatare, infatti, come i fenomeni ascrivibili alla costellazione della gelosia riguardino, in maniera più o meno diretta, il problema ermeneutico della lettura in relazione alla distanza tra amante ed essere amato. Il passaggio dal vedere al leggere implica sempre una fede nel segreto: la «*croyance*» nella presenza-assenza di un elemento ignoto, percepibile indirettamente dietro la realtà visibile delle cose, che richiede uno sforzo di interpretazione al soggetto della conoscenza. In questi termini, la postura gnoseologica dell'amante geloso è sostenuta da premesse riconducibili alla stessa fede che il giovane protagonista, nei tempi iniziatici dell'infanzia di *Combray*, riponeva nell'intuizione della verità e della bellezza contenuta nei libri: il suo desiderio di sapere corrisponde all'aspirazione a svelare il segreto dell'essere amato.

L'«abisso senza fondo» tra vedere e leggere: una questione epistemologica

In un intervento del 1990 intitolato *Fourmis*, Jacques Derrida discute lo statuto epistemologico della differenza sessuale, soffermandosi sulla differenza qualitativa tra vedere e leggere come modalità di accesso a due forme di conoscenza alternative. La sua ipotesi è riassumibile nell'idea che è possibile leggere, o almeno tentare di leggere, soltanto ciò che non si vede. Per cogliere il senso dell'alterità che riguarda le tracce della differenza sessuale, Derrida insiste sulle capacità di leggere – di «interpretare», di «decifrare», di «decrittare» – i segni di un alfabeto sconosciuto: «non appena c'è differenza sessuale, ci sono parole, o piuttosto tracce, da leggere. Essa inizia *da qui*»⁶. La questione di come un ordine di sapere si produca a partire da tali tracce influisce sullo statuto epistemologico della differenza sessuale, ossia sul rapporto tra esperienza e conoscenza. Nella prospettiva derridiana, infatti, «non si passa mai da vedere a leggere senza un salto assoluto. Non diremo che è una

⁶ J. DERRIDA, *Formiche*, in H. CIXOUS, J. DERRIDA, *Lecture della differenza sessuale*, a cura di D. Garritano, Napoli, artstudiopaparo, 2016, p. 59.

scommessa ma, come la differenza fra vedere e non vedere, il salto passa su un abisso senza fondo»⁷.

Non c'è continuità epistemologica tra vedere e leggere. Tale «abisso senza fondo» permette di accostare la riflessione di Derrida al cammino tracciato da Proust a proposito della gelosia. Il desiderio di sapere può essere soddisfatto da un atto visivo? Scontrandosi con l'impossibilità di vedere un oggetto che si sottrae, il geloso inizia a collezionare una serie di indizi che nutrono la sua immaginazione e la fede che vi sia una verità nascosta, da scoprire dietro il velo ingannevole delle apparenze. L'intelligenza inizia a produrre una serie di ipotesi circa i possibili inganni dell'essere amato. Il geloso rinuncia a saziare il proprio desiderio di sapere con una percezione diretta che confermi o smentisca l'ipotesi atroce che tormenta i suoi pensieri. In altri termini, la sua intelligenza è costretta a cambiare strategia, rinunciando alla strada del contatto visivo, per intraprendere la via lunga della congettura che passa attraverso pratiche di decifrazione, interpretazione e lettura di segni: un paradigma indiziario⁸.

Il «salto assoluto» fra visione e lettura determina la divaricazione tra due forme di conoscenza ben distinte tra loro. Da una parte si trova un atto del sapere che potremmo riassumere, grazie al greco antico, con la voce verbale *οἶδα*: 'so per aver visto'. Una volta che l'oggetto è stato visto, la conoscenza è elaborata in maniera simultanea e, si potrebbe dire, automatica. Per esempio, nel momento in cui vedo *x* in compagnia di *y* in un dato momento e in certo luogo, acquisisco automaticamente un'informazione che potrebbe essere smentita soltanto se fossi tradito dai miei stessi sensi, secondo la tradizione cartesiana del genio maligno. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, questa forma di conoscenza gode di un prestigio che nessun'altra pratica può eguagliare: l'autorità dell'esperienza diretta, che Derrida definisce nei termini di «*preuve*», cioè di una prova che stabilisce in maniera irrefutabile la verità o la realtà di qualcosa.

⁷ Ivi, p. 75.

⁸ «Si può dimostrare agevolmente che il più grande romanzo del nostro tempo – *La Recherche* – è costruito secondo un rigoroso paradigma indiziario» (C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi, 1979, p. 92).

L'attività della lettura, infatti, non può competere con la certezza della «*preuve*», giacché la conoscenza prodotta ermeneuticamente è rimessa in gioco dalla pratica stessa della lettura. Leggere significa riconoscere le tracce dell'altro, in un inseguimento che non si conclude mai con una cattura definitiva del senso, e men che meno con il possesso della verità⁹. In altre parole, nell'orizzonte della lettura non ci sono acquisizioni definitive: tutto può essere smentito o confermato da ulteriori indizi, in quanto non vi sono prove. Gli atti di lettura hanno a che fare con l'impossibilità della visione e, soprattutto, con la spinta dell'esperienza immaginaria. Alla lettura manca, in definitiva, l'autorità dell'esperienza diretta, che la visione possiede in ragione del suo contatto sensoriale con l'oggetto. Per essere rigorosi, dovremmo specificare che l'oggetto della lettura non è comparabile con l'oggetto della visione. Anzi, se accordassimo soltanto alla «*preuve*» il dominio di una conoscenza solida e indubitabile – nel solco del primato dell'ordine visivo che ha segnato la cultura occidentale – dovremmo, nello stesso momento, escludere la lettura dal dominio delle forme di sapere, poiché il suo “oggetto” esiste (anche) grazie alla partecipazione del lettore, attraverso una relazione di cooperazione interpretativa mediata dal testo¹⁰. Inoltre, non c'è un esito definitivo per le operazioni rubricate sotto la voce “lettura”. Esse riguardano essenzialmente il campo dei possibili; si muovono nello spazio di uno scarto che non potrà essere mai colmato, se non attraverso altre letture che si muoveranno, a loro volta, nello spazio di altri scarti. Date queste premesse, la differenza fondamentale tra visione e lettura riguarda, in primo luogo, il prodotto di queste due operazioni: da una parte, troviamo una forma di sapere (“so per aver visto”); dall'altra, invece, esperiamo un invito a rimettere

⁹ Cfr. D. GARRITANO, *Il segreto in comune*, in H. CIXOUS, J. DERRIDA, *Lecture della differenza sessuale*, op. cit., p. 10.

¹⁰ Questo tipo di partecipazione del soggetto alla costruzione dell'oggetto di conoscenza, basata su un processo ermeneutico, non è del tutto separabile dalle operazioni mentali sottese alla prestazione di una testimonianza oculare e, per restare ai termini derridiani, all'elaborazione di una *preuve*. Se ne trova un esempio nel saggio di P. BICHSEL, *Il lettore, il narrare*, Milano, Marcos y Marcos, 1992, p. 19: «Anche se fosse un ottimo osservatore, [un testimone oculare] non riuscirebbe a riprodurre l'immagine del colpevole per mezzo della lingua. Per la relazione del testimone oculare non è importante soltanto quello che ha visto. Altrettanto importanti sono tutte le altre esperienze che ha fatto: la sua descrizione dipende da tutto ciò con cui può confrontare la persona del colpevole».

costantemente in gioco le ipotesi, continuando a leggere. Perciò, da un punto di vista legato esclusivamente al desiderio di conoscere, la visione produce sapere, mentre l'atto di lettura rappresenta un innesco per altre letture.

«Se avessi conosciuto dei tali testimoni!»: regimi di visibilità della gelosia

All'ipotesi che l'impulso a leggere abbia contagiato il mondo della gelosia proustiana – sostituendo la propensione a soddisfare visivamente il desiderio di conoscere – occorre affiancare ora un'osservazione complementare. L'influsso della lettura nella configurazione delle esperienze di gelosia della *Recherche* è tanto più evidente quanto più restano riconoscibili le tracce di un antico rapporto che coinvolge gelosia e visione. Se ne possono ritrovare degli indizi in alcuni passaggi del romanzo, per esempio nell'ossessione del protagonista che si barcamena per conoscere visivamente il piacere di Albertine a lui sconosciuto. Soltanto dopo la morte dell'essere amato, il protagonista riesce ad assistere a un incontro tra due «piccole lavandaie di un quartiere dove spesso si recava Albertine». Nella postura paradossale di un voyeur nascosto dietro un «sipario irrimediabilmente abbassato», il protagonista del romanzo cerca di tradurre i suoni rubati in un'ipotetica rappresentazione del piacere, a lui sconosciuto, che Albertine poteva provare sottraendosi alla custodia del suo sguardo.

Come ha notato Leo Bersani, la connotazione morale che l'eroe attribuisce ai segreti della sessualità di Albertine si colloca chiaramente nell'ordine della colpevolezza e del crimine¹¹. Ma ciò che importa per il protagonista appostato dietro il paravento non è tanto la presenza del male quanto l'incontro mancato con il suo sguardo e il segreto che attira il suo desiderio di conoscere: «qualcosa di cui sulle prime non riuscii ad afferrare cosa fosse, perché non si capisce mai il significato di un rumore originale, espressivo d'una sensazione che noi non proviamo»¹².

¹¹ L. BERSANI, *Marcel Proust. The Fictions of Life and Art*, Oxford, Oxford University Press, 1965, pp. 56-97.

¹² M. PROUST, *Albertine scomparsa*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, op. cit., vol. IV, p. 161.

L'incontro tra lo sguardo e il desiderio dell'altro non può avere luogo: il protagonista riesce ad ascoltare un verso irricognoscibile, senza mettere a fuoco – con ogni probabilità senza riuscire a sapere – alcunché sulla sua origine e sulla sua differenza. Ancora una volta, la concupiscenza degli occhi resta insoddisfatta, lasciando il protagonista nello scomodo ruolo di un detective consapevole di non poter trovare prove per corroborare le proprie ipotesi.

Mi sembrava che se fossi riuscito a trovare delle donne che l'avevano conosciuta, avrei appreso tutto ciò che ignoravo. [...] Dicevo fra me e me: «Se avessi conosciuto dei tali testimoni!» di persone dalle quali, se le avessi conosciute, non avrei ottenuto niente di più che da Andrée, lei stessa depositaria di un segreto che non voleva rivelare¹³.

Il caso del protagonista perplesso, nascosto dietro il paravento abbassato di una casa d'appuntamenti, è senz'altro istruttivo. Ma sarebbe ancora più utile riferirsi a uno altro scritto proustiano in cui la questione della gelosia s'inserisce in una logica puramente visiva e fantasmatica. Si tratta della novella intitolata *La fin de la jalousie*, l'ultima della raccolta *Les plaisirs et les jours*, pubblicata nel 1896¹⁴. La storia segue uno schema che risulterà familiare ai lettori della *Recherche*: il protagonista, Honoré de Tenvres, in seguito a una voce udita durante una serata in società, diventa geloso di Françoise Saune, donna con la quale aveva iniziato una relazione segreta e, fino a quel momento, felice. Ha inizio una fase di concitata gelosia retrospettiva che porta Honoré a dubitare della sincerità della donna che ama e, soprattutto, a sospettare con insistenza di essere stato sistematicamente tradito.

¹³ Ivi, p. 163.

¹⁴ M. PROUST, *I piaceri e i giorni*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, note e commento di L. Keller, Torino, Bollati Boringhieri, 1988 (ora ripresa in una nuova edizione a cura di M. Bertini e G. Girimonti Greco: Milano, Mondadori, 2022). Per una ricostruzione dell'accoglienza critica di *Les plaisirs et les jours*, e delle ragioni che indussero Proust a sfidare a duello uno dei suoi recensori (Jean Lorrain), si veda l'introduzione di Bongiovanni Bertini all'edizione Bollati (ivi, pp. VII-XXX) e adesso anche la nuova introduzione, sempre di Bertini, all'edizione Mondadori (pp. IX-XX).

Fissare l'amore negli occhi dell'altro

La novella inizia con la scena di un saluto sulla porta, uno di quei saluti che due innamorati riescono a prolungare con l'arte della tenerezza per rinviare il momento della separazione¹⁵. Qui Honoré e Françoise si scambiano parole e baci, ma il momento più carico di significato è rappresentato dalla descrizione di un incrocio di sguardi:

Ora erano a un passo l'uno dall'altra. D'un tratto i loro sguardi s'incontrarono e ciascuno cercò di fissare negli occhi dell'altro il pensiero che si amavano; ella restò un attimo così, in piedi, poi cadde su di una sedia senza fiato, come se avesse corso. E si dissero quasi nello stesso tempo con un'esaltazione grave, pronunciando forte le parole con le labbra, come per dare un bacio:
– Amor mio!¹⁶

La rottura del silenzio provocato dall'incrocio di sguardi, e dal messaggio silenzioso infine tradotto in parole, è la conferma di ciò che ciascuno dei due stava cercando negli occhi dell'altro: il segno di un amore senza riserve, di una vera e propria devozione. È in quest'atmosfera d'intimità ovattata che ha luogo l'incontro fra due innamorati che vogliono proteggere la loro relazione da occhi indiscreti. Sebbene, infatti, tra Honoré e Françoise regni un'intesa pressoché totale, la loro relazione è segnata dalla clandestinità. Nelle occasioni mondane i due s'incontrano e parlano come semplici conoscenti, cercando di dissimulare i sentimenti che ciascuno prova per l'altro. Tuttavia, nonostante gli sforzi per mantenere il riserbo, l'atmosfera intorno a loro s'impregna, loro malgrado, di una tenerezza tale che «pareva diffondersi con una violenza ancor più deliziosa della sua abituale dolcezza».

¹⁵ La prima pagina della novella è dominata da un'atmosfera di devozione legata non solo alle parole e ai gesti dei due amanti. La presenza di una citazione dal dialogo pseudo-platonico *Alcibiade secondo* (134a), posta da Proust in esergo al testo, può essere letta come un presagio del tema spiritualistico che troverà un'espressione compiuta nel finale del racconto: «Dacci quel che è bene, sia che lo chiediamo sia che non lo chiediamo, e allontana da noi quel che è male, anche se te lo chiediamo. – Questa preghiera mi pare bella e priva di rischi. Ma se vi trovi qualcosa di repressibile, dillo pure» (ivi, p. 149).

¹⁶ Ivi, pp. 149-50.

Accadeva così che la loro tenerezza, non essendo segreta, fosse proprio per questo ancor più misteriosa. Chiunque vi si poteva avvicinare, come quei braccialetti impenetrabili e senza difese ai polsi di un'innamorata, che recano scritto in *caratteri sconosciuti e visibili* il nome che la fa vivere o la fa morire, e che *sembrano offrirne di continuo il senso agli occhi curiosi e delusi che non riescono a coglierlo*¹⁷.

Per quanto i due amanti si sforzino di mantenere il segreto, i loro sentimenti filtrano attraverso le pareti della capsula immaginaria che dovrebbe sigillarli. La tenerezza fra i due è percepibile, ma avvolta da un alone di mistero. Il giovane Proust descrive questa presenza velata servendosi dell'immagine di un braccialetto sulla cui superficie è inciso il nome della persona amata, ma con le lettere di un alfabeto sconosciuto¹⁸. Si tratta di segni cifrati e indecifrabili, ai quali l'estraneo non può associare alcun significato. Ma una tensione interna percorre lo spazio del segreto: non si può nascondere un'evidenza senza rendere, a sua volta, evidente l'intenzione di nasconderla. A venticinque anni Proust dimostra di essere a proprio agio nel maneggiare gli effetti narrativi legati all'uso del segreto: il suo racconto presenta sin dall'inizio gli effetti di una dialettica tra manifesto e latente, che agisce soprattutto sul piano visuale¹⁹.

È proprio la questione visiva a conferire un taglio singolare alla storia di Honoré e Françoise. A partire dall'esergo tratto dall'*Alcibiade secondo*, si delinea un tipo di devozione che potremmo definire "verticale". La presenza di uno sguardo trascendente, capace di eccedere la dimensione orizzontale dell'amore fra Honoré e Françoise, è segnalata da una serie di riferimenti fra i quali basterebbe ricordare, oltre al già citato esergo, il passaggio in cui Honoré, riflettendo sulla natura effimera delle passioni umane, rievoca una lettura del Vangelo di Matteo²⁰. Uno sguardo verticale

¹⁷ Ivi, p. 151 (i corsivi sono miei).

¹⁸ È doveroso menzionare l'importanza cruciale che il tema dei «caratteri sconosciuti e visibili», e della difficoltà della loro lettura, assumerà nell'architettura della *Recherche*. Si vedano in merito M. PROUST, *Sodoma e Gomorra*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, op. cit., vol. III, p. 737, e soprattutto M. PROUST, *Il tempo ritrovato*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, op. cit., vol. IV, p. 558.

¹⁹ Sulle potenzialità narrative del segreto nella *Recherche*, e sulla sua logica ambivalente basata sul gioco tra separazione e non-separazione, mi permetto di rinviare a D. GARRITANO, *Lo spazio del segreto. Benjamin, Bataille, Blanchot, Deleuze e Derrida sulle tracce di Proust*, Milano, Mimesis, 2016.

²⁰ «Allora ricordò che, quella mattina stessa, mentre era a messa, nel momento in cui il prete, leggendo il Vangelo, diceva: "Gesù protendendo la mano disse loro: questa creatura è mio fratello. Ed è anche mia

attraversa l'orizzonte terreno delle passioni umane, in una giustapposizione continua di sensualità e spiritualità²¹. Si coglie qui il segno di uno slittamento metonimico del senso, mediato dal desiderio, espresso da Honoré, di trasformare il suo amore per Françoise in un amore universale e senza limiti, paragonabile al legame che tiene insieme Dio e le sue creature. L'amore di Honoré nei confronti di Françoise vorrebbe trasformarsi in una forza d'attrazione spirituale, capace di attraversare il tempo e di sopravvivere alla decadenza dei corpi. Un ritornello quasi mistico scandisce l'aspirazione dell'innamorato a questo sentimento di devozione universale:

“Sei la mia mamma, mio fratello, il mio paese – si fermò, – sì, il mio paese! [...] la mia conchiglia piccina, il mio alberello” e non poté trattenersi dal ridere pronunciando quelle parole che si erano creati in così poco tempo, parole che possono sembrare vuote e che loro colmavano di un senso infinito²².

Le fantasie di spionaggio di Honoré de Tenbres

Ma avviene una vera e propria metamorfosi nel personaggio di Honoré quando decide, dopo aver salutato Françoise, di prolungare la serata e rientrare a casa con un conoscente, tale Monsieur de Buivres. La conversazione tra i due innesca una nuova fase della relazione fra Honoré e Françoise, contrassegnata dall'incombere di una gelosia asimmetrica e maniacale. Nella conversazione tra i due conoscenti scivola una rivelazione – peraltro mai riscontrata – sulla vita di Françoise che lascia incredulo il malcapitato Honoré. Nessuno, ovviamente, sospetta della loro relazione. Ne consegue che la presunta rivelazione di Monsieur de Buivres si arricchisce di alcuni dettagli che sortiscono sull'innamorato l'effetto di una vera e propria tortura.

madre e tutta la mia famiglia”, aveva teso a Dio per un istante tutta la sua anima, tremando, ma reggendola ben alta, come una palma, e aveva pregato: “Mio Dio! Mio Dio! Fatemi la grazia di amarla per sempre. Mio Dio, è la sola grazia che vi domando, voi che lo potete, mio Dio. Fate che io l'ami per sempre!”» (M. PROUST, *I piaceri e i giorni*, op. cit. [ed. Bollati Boringhieri], p. 152).

²¹ La tecnica della giustapposizione è basata sull'accostamento di parti distinte in un insieme composito e sulla simultaneità di realtà congiunte, in cui il senso slitta metonimicamente da una parte all'altra: «*Or, qu'est-ce que juxtaposer? C'est poser une chose à côté d'une autre*» (G. POULET, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p. 112).

²² M. PROUST, *I piaceri e i giorni*, op. cit. (ed. Bollati Boringhieri), p. 150.

Lo choc per Honoré è tale che tutta la sua vita cambia radicalmente, come se una malattia si installasse all'improvviso nel suo corpo e nella sua mente. Lo sguardo divino che Honoré evocava, desiderando amare Françoise oltre ogni limite, si trasforma in un'ossessione di sorveglianza che dà luogo a un *panopticon* governato dalla gelosia. Se prima era la tenerezza a indirizzare la devozione di Honoré, da questo momento il sentimento della gelosia assume il controllo di qualsiasi operazione. La visualizzazione diventa il vero problema del geloso:

Quando era accanto a lei [...] Honoré le credeva [...]. Ma quando era lontano da Françoise, a volte anche quando, standole accanto, le vedeva brillare negli occhi una fiamma che subito immaginava avesse brillato anche in passato – chissà, forse ieri come domani – accesa da un altro [...], non trovava più assurdo supporre che anche Françoise gli mentisse, senza che fosse necessario per questo che non l'amasse [...] *perché lo vedeva con gli occhi dell'immaginazione che ingigantiscono ogni cosa*²³.

La visualizzazione dell'essere amato è il nucleo del problema di Honoré: la sua ossessione ha a che fare essenzialmente con immagini (che ne sono al tempo stesso il carburante e il prodotto), perciò la sua ricerca della verità non può accontentarsi delle rassicurazioni verbali di Françoise. Honoré è tormentato da una successione di fotogrammi che s'inseriscono negli interstizi della sua conoscenza: ogni momento della giornata in cui non è vicino all'essere amato diventa l'occasione per rianimare la sequenza d'immagini atroci che lo torturano senza concedergli tregua.

Proprio quella sofferenza stessa, non avrebbe cessato di tormentarlo nemmeno se gli avessero dimostrato che era immotivata. Allo stesso modo, destandoci, tremiamo ancora al ricordo di un assassino che abbiamo riconosciuto non esser altro che l'illusione di un sogno; allo stesso modo coloro che hanno subito un'amputazione sentono per tutta la vita i dolori alla gamba che non hanno più²⁴.

²³ M. PROUST, *I piaceri e i giorni*, op. cit. (ed. Bollati Boringhieri), p. 155.

²⁴ Ivi, p. 156.

È notevole il paragone medico che Proust costruisce attraverso l'esperienza dell'arto fantasma, così come la messa in discussione della discontinuità percettiva tra lo stato onirico e quello di veglia. Non c'è una spiegazione di fronte al panico che s'impadronisce dei pensieri e del corpo di Honoré: il dubbio che «l'immagine orribile» del tradimento possa corrispondere alla realtà genera nella sua mente un cortocircuito senza vie d'uscita. Anzi: più cerca di rassicurarsi e di rimuoverla, più questa gli riappare, eludendo ogni strategia difensiva messa in atto per respingerla:

Ma, d'un tratto, se la trovava davanti; era entrata, e ormai non poteva più farla uscire. La porta della sua attenzione, che teneva chiusa con tutte le sue forze, sino a sfinirsi, era stata aperta di sorpresa; ora si era richiusa, ed egli avrebbe passato tutta la notte con quella orribile compagna²⁵.

È come se la mente di Honoré si trasformasse in un proiettore che riproduce la stessa sequenza di immagini a ciclo continuo. L'insonnia è un epifenomeno di questo processo inarrestabile, che si potrebbe definire come una pratica di autoflagellazione. Ogni tanto Honoré è colto dal sospetto di essere la causa del proprio male, cioè di essere l'origine del meccanismo perverso che lo tiene in uno stato d'apprensione permanente. Ma il sospetto non sarà elaborato in una presa di coscienza. Al contrario, l'espressione visiva di questa sofferenza raggiungerà il suo apice nella figurazione del desiderio di confermare o smentire definitivamente la fondatezza dei propri sospetti. Egli sente di aver bisogno di una «*preuve*», cioè di una testimonianza oculare:

Voleva, approfittando del fatto che la sua relazione con lei era ignorata da tutti, fare delle scommesse sulla sua virtù con altri uomini, lanciali sulle sue tracce, *vedere* se avrebbe ceduto, *cercare di scoprire qualcosa*, di *sapere tutto*, nascondersi in una camera (ricordava di averlo fatto per divertimento quando era giovane) e *vedere tutto*. Non avrebbe fiutato [...] per vedere se l'indomani, quando le avrebbe chiesto: "Non mi hai mai tradito?" gli avrebbe risposto: "Mai", con quella stessa espressione adorante²⁶.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 157.

La gelosia di Honoré si configura come una patologia clinica; più precisamente come una malattia dello sguardo. Le fantasie che egli interpreta come un possibile rimedio sono in realtà i sintomi del male che lo corrode. Il giovane Proust ne descrive i tratti servendosi del paragone con la lenta avanzata «di un parassita [che] uccide l'albero». Prigioniero delle proprie fantasie, Honoré si sente paralizzato di fronte all'eventualità della prova che potrebbe confermare definitivamente i suoi sospetti. E tuttavia, invece di liberarlo per sempre dalla malattia, l'immagine del potenziale tradimento di Françoise lo paralizza ancor di più, poiché «sarebbe ritornata sempre, quanto più forte di quelle della sua immaginazione e con quale incalcolabile potenza d'urto sulla sua testa, non cercava nemmeno di figurarselo»²⁷. Per tenere a bada la gelosia, il protagonista trova un'unica soluzione adatta, se non a risolvere, quantomeno a sedare la malattia: il controllo, la sorveglianza, la vicinanza dei corpi (il lettore proustiano vi riconoscerà un prodromo della segregazione narrata nella *Prigioniera*)²⁸.

Fine della gelosia, eterogenesi dei fini

L'ultima parte del racconto inizia con l'incidente che priva Honoré dell'uso delle gambe.

La sventura arriva in una fase in cui Honoré sembra essersi liberato dalla macchina infernale della sua gelosia. Proust descrive gli effetti dell'incidente in analogia con la prima parte del racconto, caratterizzata dall'improvvisa e inarrestabile comparsa della gelosia. L'agonia del protagonista dura soltanto una settimana. Sommerso dal pensiero della sua sventura, egli comprende che dovrà rinunciare a Françoise. Ma la condizione di immobilità risveglia le fantasie di un tempo. Honoré si lascia andare a frequenti soliloqui:

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «A partire da quel giorno non si separò più da Françoise, spiando la sua vita [...]. Honoré si sforzava a questo modo [...] di sopprimere quei vuoti e quelle ombre dove andavano ad appostarsi gli spiriti cattivi della gelosia e del dubbio che l'assalivano ogni sera» (ivi, pp. 158-59).

“Ora, se per me non c’è più nulla da fare, me ne rallegro. Non morire, restare inchiodato là, e, per anni, per tutto il tempo in cui Françoise non sarebbe accanto a me, per una parte della giornata, per l’intera notte, vederla con un altro! E non sarebbe più per una sorta di malattia che la vedrei così, sarebbe una cosa sicura”²⁹.

All’agonia si accompagna una sensazione di ritrovata lucidità, al limite della chiaroveggenza: «adesso la sua asma aumentava, non riusciva a riprender fiato, tutto il suo petto faceva uno sforzo doloroso per respirare. *E sentiva sollevarsi il velo che ci nasconde la vita, la morte che è dentro di noi, e scorgeva la cosa spaventosa che è respirare, vivere*»³⁰. Con l’immobilità del corpo agonizzante, tuttavia, si risvegliano anche i fantasmi della gelosia. Sfilano davanti a Honoré i volti dei suoi presunti rivali: li vede e non può farci niente. Un sentimento d’impotenza assale il protagonista, la cui paralisi fisica si associa alla fissazione sempre più insostenibile del suo delirio visivo. In preda all’angoscia di separarsi per sempre dall’essere amato, cosciente del fatto che non rimarrà molto tempo da vivere, Honoré ritrova lo *sguardo verticale* dell’amore divino. Paragona la propria gelosia a una passione terrena, in procinto di disfarsi e decomporsi come il suo stesso corpo mortale. Sente che l’elemento eterno della connessione fra creature costituite dall’amore spirituale e universale sopravvivrà alla disfatta dei suoi desideri patogeni:

Allora, quando il mio corpo andrà scomparendo, quando l’anima prevarrà su di lui, quando mi sentirò a poco a poco distaccato dalle cose materiali, come già mi è accaduto una sera in cui stavo tanto male, quando non desidererò più alla follia il corpo e in conseguenza amerò ancor più l’anima, allora non sarò geloso. Allora amerò veramente³¹.

²⁹ Ivi, p. 163.

³⁰ *Ibidem*. La descrizione della malattia di Honoré rende percepibile la vicinanza di Proust allo stile descrittivo di Tolstoj in *Sonata a Kreutzer* (1889), e soprattutto nella *Morte di Ivan Il’ič* (1886), come ha notato Mariolina Bertini nell’introduzione a *I piaceri e i giorni* (ma si veda adesso la nota di commento dedicata alla *Fine della gelosia* nell’edizione Mondadori 2022, op. cit., p. 319). Da un’altra angolazione, Philippe Chardin ha analizzato il motivo della “lettura gelosa” comparando la *Recherche* di Proust, *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj e *Senilità* di Svevo, e sottolineando come il compito infinito della lettura dei segni messa in atto dall’amante geloso rappresenti il punto di convergenza fra Charles Swann, Pozdnysev ed Emilio Brentani. Si veda: Ph. CHARDIN, *La jalousie ou la fureur de lire*, in *Le jaloux: lecteur de signes. Proust, Svevo, Tolstoj*, a cura di B. Didier, D. Levy-Bertherat e G. Ponnau, Paris, SEDES, 1996, pp. 11-29.

³¹ M. PROUST, *I piaceri e i giorni*, op. cit. (ed. Bollati Boringhieri), p. 165.

La dimensione spirituale dell'amore «perfetto», capace di trascendere le passioni del corpo, si ricollega perciò al tema iniziale dello sguardo divino. La sua universalità, l'ubiquità spaziale e l'onniscienza determinano un curioso effetto di contrasto rispetto ai limiti dello sguardo geloso. Negli ultimi atti della vita di Honoré, il suo interesse morboso e autodistruttivo si tramuta in un'aspirazione a mutare radicalmente, realizzando una metamorfosi che lo conduce verso un amore onnicomprensivo e un'ontologia creaturale, attraverso un nuovo sguardo capace di cogliere l'universalità nel particolare.

La vita della gelosia è calibrata sulla vita del corpo e la coscienza dell'approssimarsi della morte coincide per Honoré con l'attesa *fine* della gelosia³². «Mio Dio, [...] fate venire quell'ora, fatela venire presto, affinché conosca l'amore perfetto»³³. D'altra parte, con l'aggravarsi delle condizioni di salute di Honoré, assistiamo al cortocircuito più estremo della fantasia voyeuristica, che il personaggio evoca drammaticamente nell'immagine di un testimone forzato, torturato, martirizzato³⁴. Ma si tratta dell'ultima scossa di una gelosia che si dilegua definitivamente man mano che Honoré perde le sue ultime e residue forze. Negli istanti che scandiscono la sua agonia, la percezione di Honoré si calma. Egli sente di aver quasi raggiunto ciò che gli era fino a quel momento sfuggito. La sua devozione nei confronti di Françoise si trasforma finalmente in una forma di amore puro, più forte di ogni paura, lontano dalle feroci torture della gelosia. Separandosi dal proprio corpo mutilato, Honoré sente di varcare nuovamente una soglia; entra nella dimensione dell'amore universale, puramente spirituale, che le prime parole del racconto – una sorta di inno mistico sull'adorazione – evocavano come una profezia.

Possiamo leggere *La fine della gelosia* come la storia dell'ascensione spirituale di Honoré de Tenvres. Lacerato fra il desiderio e l'impossibilità di vedere, non poteva

³² Come ha notato Mario Lavagetto, «il corpo è il luogo della gelosia: ne è insieme l'oggetto (si è gelosi del corpo altrui) e lo strumento (si è gelosi nel e con il proprio corpo)» (M. LAVAGETTO, *Quel Marcel!*, Torino, Einaudi, 2011, p. 85).

³³ M. PROUST, *I piaceri e i giorni*, op. cit. (ed. Bollati Boringhieri), p. 167.

³⁴ «“So bene perché non vuoi, so quel che ti sei fatta fare questa mattina, e dove e da chi, e so che lui voleva mandarmi a chiamare, mettermi dietro la porta perché vi vedessi, senza potermi gettare su di voi, dato che non ho più le gambe, perché avreste provato ancor più piacere vedendomi lì [...]”» (ivi, p. 167).

sottrarsi alle atroci sofferenze infertegli dalla fantasia di spionaggio con cui egli stesso cercava di tamponare la gelosia. La tortura del corpo, tuttavia, non inizia dall'incidente che lo priva della mobilità, ma con la rivelazione – anch'essa incidentale, e paralizzante – che fissa i pensieri e le azioni di Honoré su un unico orizzonte di senso, intorno a un oggetto che non riuscirà mai a raggiungere. D'altra parte, lo spirito di amore universalistico, che attraversa il racconto sin da suo esergo, si alimenta dell'apparente opposizione tra le due linee visive che costituiscono i binari paralleli dell'immaginario amoroso di Honoré: lo sguardo illimitato dell'amore divino e, dall'altro lato, la fantasia del contatto visivo messa in moto dal desiderio geloso.

Alla fine del racconto, la dissoluzione della gelosia corrisponde all'apoteosi dello sguardo universale che produce, negli ultimi istanti di vita del protagonista, una metamorfosi percettiva di ordine ottico:

In lacrime, ai piedi del letto, Françoise mormorava le più belle parole di un tempo: «Sei il mio paese, mio fratello». Ma Honoré, che non aveva né il desiderio né la forza di disingannarla, sorrideva e pensava che il suo «paese» non era più in lei, ma nel cielo e su tutta la terra. Ripeteva nel suo cuore: «Miei fratelli», e se guardava Françoise più degli altri, era soltanto per pietà, per il torrente di lacrime che vedeva scorrere sotto i suoi occhi, sotto i suoi occhi che presto si sarebbero chiusi e già non piangevano più³⁵.

Con la fine della gelosia, finisce anche l'amore di Honoré de Tenvres per Françoise Seaune.

Il dramma visivo si conclude con una scena che ricorda per certi versi il tema evangelico della *Pietà*: gli occhi pieni di lacrime dell'essere amato s'incrociano con quelli sereni dell'amante, come deposto dalla sua croce e liberato dagli aculei velenosi della propria passione. Françoise non esiste più in quanto oggetto particolare dello sguardo di Honoré; perde la propria individualità per diventare un essere amato fra gli altri, esattamente allo stesso livello del medico, delle vecchie parenti e dei

³⁵ *Ibidem*.

domestici. In questo nuovo orizzonte percettivo e di senso, Honoré sente dissolversi la propria individualità in un sentimento di universalità e riconciliazione con il mondo. Per raggiungere la meta agognata – la liberazione dalla gelosia, attraverso un percorso di ascensione spirituale – Honoré perde, assieme alla propria vita, ogni interesse per Françoise in quanto essere individuale³⁶. Ma, se il soggetto non esiste più, non tutto si dissolve: resta infatti la sua esperienza, il segno del suo passaggio su questo mondo, il suo carattere esemplare. La ricerca della gioia era stata annunciata nel frammento pseudo-platonico scelto dal giovane Proust come esergo («dacci quel che è bene, sia che lo chiediamo sia che non lo chiediamo, e allontana da noi quel che è male, anche se te lo chiediamo»): una preghiera che si realizza nel momento in cui Honoré trova la morte, suo malgrado, come un martire incorso nelle torture della gelosia, finalmente consapevole che al sacrificio della vita corrisponde la realizzazione della propria vocazione.

Daniele Garritano

Parole-chiave: gelosia, ermeneutica, immaginario | *jealousy, hermeneutics, imaginary.*

Riferimenti bibliografici:

Opere di Proust

M. PROUST, *La Prigioniera*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, dir. da L. De Maria, trad. it. di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1983-1993;

ID., *I piaceri e i giorni*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, Bollati Boringhieri, 1988 (nuova ed. a cura di M. Bertini e G. Girimonti Greco, Milano, Mondadori, 2022).

Opere su Proust

L. BERSANI, *Marcel Proust. The Fictions of Life and Art*, Oxford, Oxford University Press, 1965;

P. BICHSEL, *Il lettore, il narrare*, Milano, Marcos y Marcos, 1992;

M. BOWIE, *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987;

Ph. CHARDIN, *La jalousie ou la fureur de lire*, in *Le jaloux: lecteur de signes. Proust, Svevo, Tolstoï*, a cura di B. Didier, D. Levy-Bertherat, G. Ponnau, Paris, SEDES, 1996, pp. 11-29;

³⁶ Si veda ancora M. LAVAGETTO, *Quel Marcell!*, op. cit., p. 88: «Quando Honoré muore, la lezione di Tolstoj torna ad affiorare ancora una volta: è come se la navicella si staccasse da terra, mentre le preoccupazioni, i tormenti, le angosce, le paure della gelosia si dissolvono nella lontananza».

- H. CIXOUS, J. DERRIDA, *Lecture della differenza sessuale*, a cura di D. Garritano, Napoli, artstudiopaparo, 2016;
- D. GARRITANO, *L'«instrument optique» de la jalousie*, in *Cent ans de jalousie proustienne*, a cura di E. Fülöp, Ph. Chardin, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 69-79;
- ID., *Lo spazio del segreto. Benjamin, Bataille, Blanchot, Deleuze e Derrida sulle tracce di Proust*, Milano, Mimesis, 2016;
- C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57-106;
- J. KRISTEVA, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994;
- M. LAVAGETTO, *Quel Marcel!*, Torino, Einaudi, 2011;
- G. POULET, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982.

Satgé/Proust : chant et contrechant dans Tu n'écriras point

Que Satgé écrivain¹ soit hanté par Proust, il n'en fait pas mystère, dès son incipit : « Longtemps nous nous sommes levés de bonne heure »² (p. 13). Et vu que sa profession l'a amené à parler musique, cet incipit livre au lecteur une sorte de « clé » qui engage un registre de lecture : le texte ménage, d'une partition l'autre, des variations tour à tour en chant proustien et en contrechant³ satgéen. Ce roman d'« après-Proust » révèle d'abord un héritage pour ce qu'il présente de commun aux deux auteurs, dans leur vision du monde, de l'homme et de l'amour : l'œcuménisme des arts, la relativité du temps, le privilège des sensations et le pouvoir de la réminiscence, jalousie, souffrance et deuil d'un amour à jamais perdu. Satgé déchiffre dans la Recherche (et confie au lecteur) des considérations qu'il aurait aimé écrire lui-même au point de les souscrire à la lettre, tant ce Du côté de chez Swann « met en scène un lecteur qui me ressemblait comme un frère » (p. 178). Mais justement, déjà écrites et signées – « épuisées »⁴ – (par Proust), celles-ci appellent une version renouvelée, exigent une appropriation originale à nouveaux frais : « écrire N20⁵, c'était continuer, sur ma lancée, à traduire la Recherche en latin, puis à la détraduire » (p. 214). Une écriture « d'après » Proust en reprendra la clé et la mélodie, mais pas les paroles de la chanson, lorsque le « souci principal » deviendra celui de « se démarquer de Proust » (p. 218), au moment même où le Narrateur l'interpelle bruyamment, comme dans l'incipit, ou dans cette phrase charnière entre deux chapitres : « Monsieur Charles est servi », dit par Madeleine, fait résonner,

¹ On lui doit un seul roman, mais plusieurs autres livres de critique littéraire et musicale.

² A. SATGÉ, *Tu n'écriras point*, Paris, Seuil, 2003: les citations entre parenthèses seront toutes extraites de cette édition.

³ *Vocabolario Treccani ad vocem* “controcanto”: «disegno melodico secondario sovrapposto o sottoposto al disegno melodico principale» (cf <https://www.treccani.it/vocabolario/controcanto/>).

⁴ Satgé y trouve « la clé de son histoire – mais une clé qui (pour quelqu'un qui ne croirait plus à la magie de la madeleine, dont Proust a sans doute épuisé les vertus) » (A. SATGÉ, *Tu n'écriras point*, op. cit., p. 173).

⁵ Au fil du roman, l'auteur, qui retrace la genèse de son œuvre, propose un grand nombre de titres auxquels il a songé, dont celui-ci, numéro de la route qui conduit à Servières, lieu des vacances estivales.

dans toute oreille proustophile, l'hypotexte « Mademoiselle Albertine est partie »⁶, attribué à Françoise. Palimpseste que Satgé confirme d'ailleurs un peu plus loin⁷, comme dans ces hebdomadaires de mots croisés qui dévoilent les solutions à la dernière page. Cependant, les personnes ont, dans les deux cas, changé de nombre (je/nous) ou de sexe (Albertine/Charles), d'heure (soir/matin) ou d'action (couché/levés, partir/venir manger). Voilà pour le contrechant.

Cet « après Proust » cathartique, libérateur s'infusera de Nouveau Roman, et de Nouvelle Critique (Barthes, Genette)⁸, dont l'auteur s'est imprégné à l'âge où on est le plus réceptif : on verra comment certains procédés de construction brillamment mis en place par Proust seront portés à l'extrême pointe d'une programmation fractale, qui embrasse d'un même dessin tous les plans et tous les niveaux du roman. Autour de cet axe vertigineux et encombrant qu'est la lecture de la Recherche par le Narrateur de Tu n'écriras point, il faut en vérité partager différentes ères : un « avant [la lecture de] Proust » engrange une expérience affective de l'enfance et de l'adolescence, ce trésor du paradis perdu où l'écrivain, à la faveur d'un retour sur les lieux, puise à pleines mains la matière de son roman : c'est le « sens et la vérité de ce Jardin, celui d'avant – avant l'autoroute, avant Proust, et même avant Caroline –, ce Jardin originel » (p. 174) ; un « pendant Proust » galvanise et anoblit ce patrimoine du cœur et des sens, y révèle une fraternité prestigieuse des malades d'amour, indique sans doute aussi des « clés » (au sens musical) de composition.

⁶ Sans compter une interférence/fusion avec « M. de Charlus ».

⁷ A. SATGÉ, *Tu n'écriras point*, op. cit., p. 184. Certes, ce qui compte pour Satgé, derrière ou au-delà de l'écho éveillé par la phrase clin d'œil, c'est bien plus l'impact poétique que dégage le raccord entre Sodome (« Il faut absolument que j'épouse Albertine »), la fin de *La Prisonnière* (« Mlle Albertine m'a demandé ses malles » t. III, p. 915) et le début de *Albertine disparue* (« Mlle Albertine est partie » t. IV) : « Le blanc le plus vertigineux du livre (l'inverse de celui que Proust admirait tant chez Flaubert, parce qu'il faisait l'ellipse de plusieurs années) : il figure le trajet que la nouvelle a parcouru, le temps qu'elle a mis pour se condenser dans la conscience du Narrateur, et se résumer en cette formule lapidaire, télégraphique, dramatisée par le point d'exclamation ». Où l'on voit bien le savoir métapoétique que l'auteur s'est forgé à la lecture de la *Nouvelle Critique*, et qui informe son savoir-faire de romancier. Les citations d'À la recherche du temps perdu sont tirées de l'édition classique de la « Pléiade » procurée sous la direction de J.-Y. Tadié (Paris, Gallimard, 1987-1989) : P attribue la citation à Proust, le chiffre romain indique le volume, le chiffre arabe, la page.

⁸ Roland Barthes est nommé à plusieurs reprises dans le roman ; Gérard Genette a publié en 1972 ce fameux *Discours du récit* (dans *Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique ») basé, justement, sur À la recherche du temps perdu, et dont l'appareil théorique émerge allusivement chez Satgé.

Puis un « après Proust » travaille une possibilité de contrechant, dont les traces se lisent dans la longue durée de la genèse : « le ‘nouveau roman’ commençait à faire son effet, l’histoire de mes lectures permettrait de dater assez précisément ces manuscrits » (p. 223).

On le devine, Proust est nommé, évoqué, interpellé, émulé, prolongé, pastiché ou taquiné à chaque page de Tu n’écriras point. Il est bien sûr impensable de vouloir faire le tour de tous les types et modes de présence de Proust dans le roman de Satgé (il y faudrait tout un livre). On peut cependant ramasser (résumer) quelques lignes de force thématiques, stylistiques et poétiques, qui permettront de progresser du local (le motif, la figure, l’épisode) au global (l’architecture de l’œuvre) en gravissant le fractal (structures phrastiques et textuelles), et d’alterner à chaque fois le « chant » (notoire et sonore, commun à Proust et à Satgé) et le « contre-chant » (où Satgé dévie du sillon proustien et adopte un autre point de vue).

Thématique

Tout comme la Recherche, le roman Tu n’écriras point raconte l’écriture-traduction laborieuse, combattue, soufferte d’un passé « perdu » et « retrouvé ». Mais si, chez Proust, c’est le sommeil et ses franges (insomnies, rêveries et réveils) qui ramènent en cercle autour du dormeur tous les lieux où il a vécu, et met ainsi en branle les souvenirs qui engendreront le récit, chez Satgé, c’est, à l’inverse, un retour sur les lieux qui rappelle d’abord les nuits puis les jours des étés de l’enfance. Les deux romans débutent sur de longues et magnifiques pages consacrées aux sommeils, mais il faut en inverser la logique de cause à effet quant à leur relation au récit qui suit, puisque chez l’un, les sommeils produisent un retour mental sur les lieux, alors que chez l’autre, c’est le retour réel sur les lieux qui rappelle les sommeils passés. Ceci dit, le « la » est donné, qui garantit la présence de l’hypotexte proustien sous le texte satgéen, en même temps qu’un coefficient de « jeu », clé du contrechant. Certes, une villégiature campagnarde, qu’elle se passe en Val de Loire ou dans l’Aude

occitane, a tout naturellement ses rites pittoresques, ses édifices de charme (château, église), ses parcs et ses menus de saison, le tout saisi et confit dans la sensorialité poreuse de l'enfance. Mais la coïncidence diégétique (l'été campagnard) cesse d'être fortuite dès lors que Satgé lui-même parsème ses pages d'allusions explicites, en particulier des comparaisons, tant, avoue-t-il, « l'itinéraire du Narrateur préfigurait si exactement le mien que la Recherche aurait pu me servir de précis, de fidèle, d'amical guide amoureux » (p. 181). Aussi enchaîne-t-il des interprétations « proustiennes » de son passé en clé de « comme » : Gilberte, Oriane, Albertine, et l'Odette de Swann sont tour à tour convoquées comme modèles et légendes (dans les deux sens du terme : figures mythiques et didascalies) des femmes aimées. Les accompagnent, outre quelques brèves citations, nombre de motifs, de figures, d'épisodes.

Des motifs : *entre autres, des allusions à la lanterne magique (cf p. 152), aux meubles révoltés de la chambre à coucher (cf p. 71), au « miracle de la réminiscence » (p. 179), à la madeleine (cf p. 180) et aux pavés inégaux (p. 28), comme aussi aux pages odorantes du livre préféré de l'enfance (Ségur⁹ contre Sand) :*

il était d'une autre nature, presque d'une autre matière que les livres ordinaires ; et ses pages épaisses et poreuses ont eu le temps de s'imprégner pour toujours de l'odeur brûlante des aiguilles de pin (au point que des années plus tard, en plein hiver, les feuillets impalpables et comme abstraits des livres de la Pléiade, qui ôtent toute saveur à la lecture, communiquant aux récits les plus colorés leur ennui universel et clérical, en garderont malgré tout un parfum affaibli) le jour où l'on découvre que le sortilège qui enferme une sensation dans un objet, et l'y cache pendant des années, constitue justement le sujet du Côté de chez Swann – de sorte que l'expérience qu'on aurait pu croire banalisée et désamorcée par sa célébrité même devient aussitôt concrète et actuelle : pour vivre à notre tour le miracle de la réminiscence, nous n'avons aucun besoin du « gâteau court et dodu », du « petit coquillage de pâtisserie » vendu à Combray, puisque notre madeleine, c'est tout simplement le livre que nous tenons entre les mains. (Pp. 179-80)

⁹ *Les lectures d'enfance accordent leur privilège à Jean qui grogne et Jean qui rit (1865), et aux Vacances (1858-1859) de la comtesse de Ségur.*

Des figures (métaphores et comparaisons) : le « *petit paradis enfantin* » (p. 57), les « *écluses de bois* », le « *réservoir du jour* », les « *échelles magiques* » des volets traversés de soleil (cf p. 17), l'*indivision collective de la chorale semblable à celle des jeunes filles en fleurs* : « *une beauté indéterminée circulait de l'une à l'autre, collective et flottante, réversible sur la tête de chacune* » (p. 119) ; ou encore ce *carillon du clocher* « *qui ne résonnait pas, mais inscrivait en caractères déliés, raffinés par la distance, calligraphiés en lettres dorées sur le fond d'azur, la devise qui enjoignait à chacun de se mettre en marche* » (p. 115), calque les *cloches proustiennes du dimanche après-midi* :

[l'heure] la plus récente venait s'inscrire tout près de l'autre dans le ciel et je ne pouvais croire que soixante minutes eussent tenu dans ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d'or. Quelquefois même cette heure prématurée sonnait deux coups de plus que la dernière ; il y en avait donc une que je n'avais pas entendue, quelque chose qui avait eu lieu n'avait pas eu lieu pour moi ; l'intérêt de la lecture, magique comme un profond sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence. (P. I, pp. 86-87)

Des épisodes : la *messe dominicale* (cf pp. 118 sgg.), les *repas gourmands* (cf pp. 79-81), la *lecture dans le jardin* (cf pp. 103-104, 78), le *baiser à l'aimée* (p. 182), *Caroline/Oriane dans le chœur de l'église* (p. 263) etc. Bien des affinités apparaîtraient si nous nous donnions le temps d'une microlecture comparée.

Mais le lecteur s'éveille bientôt à la tentation ludique qui « joue » souvent avec les allusions en les déplaçant ou en les transformant : *Françoise devient Madeleine*, et *Saint-Hilaire est un village*, *Albertine se transforme en Caroline*, et son *vélo, en solex*. Le *pavé descellé a quitté le baptistère de Venise pour un banal parking* (cf p. 28). Le « *fauteuil magique* » du *dormeur éveillé se métamorphose en cube* (cf p. 15) ou en *vieux cartable* « *où tous [s]es âges sont confondus* » (p. 201) ; les « *trois arbres d'Hudimesnil* » sont remplacés par *trois mystérieux panneaux dans l'église* cf p. 20) ; et ce qui « résume » au mieux la ville, ce n'est plus cette *église de Combray*, mais le *théâtre de Bayreuth* (cf p. 33). On ne peut s'empêcher de penser au Raül Ruiz du film *Le Temps retrouvé* (1999) qui, ayant si bien saisi l'esprit du roman, est

capable de s'affranchir d'un rendu littéral au point de hasarder des motifs bien à lui, qui sont encore les plus proustiens de tous. « Traduire et détraduire », disait Satgé. Trois exemples d'épisode, parmi bien d'autres possibles, permettront d'apprécier ce creuset du pastiche où des paroles neuves se marient à une mélodie familière. C'est d'abord la « scène » de Madeleine (encore une syllepse, aux sens à la fois théâtral et humoral, de drame et de furie furieuse), qui ne supporte aucun

aménagement de son emploi du temps (un retard de dix minutes la condamnerait, ou plutôt l'inciterait à commencer bruyamment la vaisselle au moment du générique, et l'hypothèse absurde selon laquelle elle pourrait s'intéresser au journal de l'autre chaîne, qui débute un quart d'heure plus tard, ne mériterait sans doute qu'un imperceptible haussement d'épaules, quelques grognements indistincts au-dessus de l'évier, suivis de l'improvisation, sur son instrument de percussion liquide, d'un récital dans lequel le célesta des verres et des assiettes, le xylophone des casseroles et même les cymbales des poêles seraient aussitôt couverts par l'orage métallique des couteaux et des fourchettes). (Pp. 69-70)

Cette scène de Madeleine qui entrechoque la vaisselle par protestation peut être vue sous deux angles, chacun ramenant à Proust par des voies différentes, l'une pragmatique et l'autre analogique. Une signification communicationnelle rappelle une même protestation bougonne, aussi éloquence que muette, que Françoise « met en scène » lorsqu'on la réveille de nuit et contrarie son repos légitime :

Françoise avait su faire la leçon à son corsage, à ses cheveux dont les plus blancs avaient été ramenés à la surface, exhibés comme un extrait de naissance, à son cou courbé par la fatigue et l'obéissance. Ils la plaignaient d'avoir été tirée du sommeil et de la moiteur de son lit, à son âge, obligée de se vêtir quatre à quatre, au risque de prendre une fluxion de poitrine. (P. III, p. 132)

Voulant elle aussi transmettre son ressentiment, Madeleine ne ramène pas sur son front ses mèches les plus chenuées pour argumenter d'un grand âge qui rend scandaleux et impitoyable un réveil nocturne, mais, pour protester contre un diner qui s'éternise et risque de la priver de « son » journal télévisé, elle amplifie le

concert de sa batterie de cuisine. Le message de rébellion est confié aux choses plus efficacement qu'aux mots.

Un deuxième angle de vue nous mène alors à un autre motif de comparaison, inspiré par le lieu de la scène, et c'est la portée analogique tissée autour du personnage : la symphonie des cuivres, argents, porcelaines et fers-blancs porte à son paroxysme une métaphore filée du genre de celle qui amplifie la force « volcanique » de Françoise dans son arrière-cuisine :

Françoise, commandant aux forces de la nature devenues ses aides, comme dans les féeries où les géants se font engager comme cuisiniers, frappait la houille, donnait à la vapeur des pommes de terre à étuver et faisait finir à point par le feu les chefs-d'œuvre culinaires d'abord préparés dans des récipients de céramiste qui allaient des grandes cuves, marmites, chaudrons et poissonnières, aux terrines pour le gibier, moules à pâtisserie, et petits pots de crème en passant pas une collection complète de casseroles de toutes les dimensions (P. I, p. 119)

Le jeu du contrechant ? Satgé quitte le sillon proustien du mythe (Vulcain) pour suivre le sien propre, celui de la grande musique symphonique (Wagner ?) : traduire et détraduire.

Un second épisode fournit lui aussi un chant (une allusion proustienne bien sonore) et un contrechant (un salut espiègle, plus en sourdine, pour les « bons entendeurs » ?). Les matinaux et poétiques « cris de Paris » entendus au réveil par le Narrateur de Sodome reviennent à Servièrès comme autant d'appels des ambulants, mais ils perdent leur charme pour devenir de bruyants klaxons :

(le jour où nous avons insisté pour que Madeleine achète [une fougasse] au boulanger qui tous les mardis après-midi klaxonnait longuement dans la cour de Servièrès (moins odieux que le poissonnier qui le vendredi matin se faisait le pieux devoir de nous réveiller à 7 heures pour pasticher les premières pages de Sodome et Gomorrhe en psalmodiant comme un long récitatif le catalogue des arrivages [...]) [...]) (p. 124)

Alors que ces « cris de Paris » sont bien loin du menu combraisien de Françoise à Combray (des années et des volumes), à Servières, ils font signe unis à la fois par une logique « du jour » qui veut que le marché conditionne le menu et par une enclave phrastique balisée par un double jeu de parenthèses. L'évocation poursuit en effet sa lancée vers ce qui, à midi, tomberait dans l'assiette des enfants déçus :

[...] le catalogue des arrivages, première étape d'un chemin de croix qui souvent se poursuivait au déjeuner par une plus douloureuse station, l'ingestion du « poisson du jour », dénomination prometteuse mais illusoire, puisqu'elle n'évoquait les caprices de Neptune, la diversité de la faune marine et les aléas de la météorologie que pour annoncer, deux fois sur trois, le retour de la redoutable raie au beurre noir) (p. 124)

L'ensemble constitue un unique contrechant (désappointé) de la sensualité poétique et gustative du Narrateur de la Recherche, lequel accordait au menu de Françoise une variété, une qualité et un succès exaltés qui ici sont niés, et aux cris de Paris, une poésie musicale que le klaxon gâche en bruit rauque ou strident. Mais si Satgé a renversé radicalement la prosodie sémantique de l'allusion (d'euphorique en dysphorique), il en conserve la chanson (cette superbe énumération qui devrait garantir la succulence du repas, P. I, 70), et le motif, ces syllabes en écho susceptibles de syllepse : une note humoriste de l'auteur [Satgé] émet l'hypothèse d'un (inconscient ?) jeu de mots de l'auteur [Proust], qui, au boniment des vendeurs ambulants, note la nuance de la « raie du jour », non plus lueur mais poisson (P. III, 519).

De telles gaillardes enjambées satgéennes dans l'espace du roman proustien me permettent d'avancer à mon tour une autre double allusion, ouverte et couverte : l'apparition de Caroline sur son Solex est rapprochée nommément – et sans trop de surprise – d'autres apparitions galvanisantes, celle de Gilberte dans son jardin et celle d'Albertine sur son vélo :

Au moment où se distingue enfin le ronron familial du Solex (on ne peut pas le confondre avec celui, plus strident, de la Mobylette du régisseur), il faut se forcer à ne pas bouger : attendre de la voir apparaître au bout de l'allée, à contre-jour, plus énigmatique que Gilberte derrière les aubépines, plus triomphale qu'Albertine au bord de la mer... (p. 180)

Cependant, une telle apparition, dans le parc mal éclairé, « énigmatique », qui oblige le Narrateur à rester sur ses gardes comme au soupçon d'une attaque, en rappelle une autre à Combray, que caractérise, comme ici, l'opposition de deux signaux sonores :

Nous entendions au bout du jardin, non pas le grelot profus et criard qui arrosait, qui étourdissait au passage de son bruit ferrugineux, intarissable et glacé, toute personne de la maison qui le déclenchait en entrant « sans sonner », mais le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers, tout le monde aussitôt se demandait : « Une visite, qui cela peut-il bien être ? » (P. I, pp. 13-14)

Symétriquement à la « raie du jour », signifiant unique qui supporte deux lectures (lumière et poisson), ici deux signifiants s'attirent à la faveur d'une paronomase : Sonnette/Solex, pour superposer deux scènes.

Figures, motifs, épisodes apparaissent comme autant de signaux enjoués et parfois semi-sérieux que l'auteur lance aux lecteurs en veine d'interprétation et de « sources » (autre sorte de « clés »). Plus subtile et plus esthétique est une autre affinité entre nos deux auteurs, qui implique des choix stylistiques convergents.

Stylistique

Sur un plan plus formel, Proust et Satgé partagent une même préférence syntaxique, celle pour la phrase longue : tous deux s'accordent sur l'« imposture » foncière de la phrase courte (cf p. 217), ces « petits morceaux de phrase » qui ne font

« pas des phrases », selon Proust¹⁰. Sans nul doute, si Proust a exercé sur lui quelque influence, elle passe nécessairement par sa syntaxe, principal instrument permettant d'articuler une pensée analogique complexe (nous y reviendrons). Satgé le reconnaît, qui avoue la « contagion rétrospective » de la lecture de Proust alternée à l'écriture :

Lire Proust, c'était me relire, ou plutôt me faire relire par Proust lui-même, lecteur très indulgent (cela faisait sans doute partie de sa stratégie), qui non seulement ne jugeait pas mon manuscrit, mais m'encourageait à demi-mot, en reversant sur lui une part de son génie, avec une générosité, en tout cas une gentillesse qui auraient dû me mettre en garde (pour ne pas en être dupe, il aurait fallu mieux connaître son exquise courtoisie, les compliments factices et les mensonges polis qu'il multipliait dans ses billets mondains...) (pp. 217-18)

La longueur des phrases s'obtient de plusieurs manières : au niveau phrastique, par l'ajout de subordinées circonstancielles, qui entourent les deux syntagmes nucléaires de la phrase de base type que sont le syntagme nominal (à fonction sujet) et le syntagme verbal (à fonction prédicat). Contribuent plus encore à l'allongement de la phrase deux opérations : une expansion du syntagme (jusqu'aux propositions complétives du verbe, et aux relatives adjectives épithètes du nom), et un déploiement du paradigme, tels les différents types d'énumérations, qui peuvent converger utilement autour d'un pivot commun (ce qu'Yvette Louria a étudié sous le nom de « convergence stylistique »). Enfin, plus périlleuses et plus exigeantes, les suspensions syntaxiques (détachements et insertions) viennent écarteler les membres nucléaires, les hachant de ponctuation (virgules, tirets, parenthèses). Or, vue sous cet angle des dépendances syntaxiques, la phrase de Proust s'étaie sur une architecture parfois très simple, comme la longue phrase des « chambres » : « je »_[SN sujet] « finissais par me les rappeler toutes »_[SV prédicat] (P. I, 7). Ce « toutes » sert de pivot de convergence à une énumération quaternaire correspondant chacune à un (très

¹⁰ M. PROUST, *Correspondance*, éd. par Ph. Kolb, Paris, Plon, vol. V, p. 288. Mais si l'empan de longueur de la phrase proustienne oscille entre deux mots (« Il regarda ») et 859 mots (dans *Sodome et Gomorrhe*), celle de Satgé est régulièrement longue et tourne autour des 500 mots. Pour une rapide tour d'horizon de la phrase de Proust dans une perspective de textométrie, voir É. BRUNET, « La phrase de Proust. Longueur et rythme », *Travaux du cercle linguistique de Nice*, Nice 1981, pp. 97-117.

long) syntagme nominal C.O.D. de « rappeler » : « chambres d'hiver », « chambres d'été », « la chambre Louis XVI », « celle [...] en pyramide ». C'est donc ici le SV prédicat qui s'allonge démesurément, à coup d'expansions épithétiques (adjectivales ou relatives) accrochées aux diverses « chambres » : « chambres d'hiver où, où et où », « chambres d'été où, où, où » ; la chambre Louis XVI si gaie que... », « celle où ; où ; où ». Syntaxiquement parlant, rien de plus limpide¹¹ : un arbre à deux branches essentielles, $P[\text{hrase}] = \text{SN} + \text{SV}$.

Ces divers procédés syntaxiques travaillent également la longue syntaxe satgéenne. Voici un extrait qui illustre à la fois l'expansion épithétique du SN (signalée par *Exp[...]*), la suspension des parenthèses (qui se signalent d'elles-mêmes) et la convergence des anaphores (soulignées) :

[...] la Salle à manger. La pièce Exp.[dont les murs étaient recouverts (comme dans un chalet) de lattes de bois sombre qu'égayaient à peine les vieilles assiettes en porcelaine exposées comme des tableaux, mais dont nous négligions la fonction esthétique pour nous en tenir à la promesse de plaisirs plus matériels] ; la pièce Exp.[glaciale que tante Suzanne, alors porte-parole de belles-sœurs plus jeunes et plus timorées, n'appelait jamais, même en présence de Bon-papa, que « la Cave » (elle semblait en effet plus profondément enfouie dans le sol que le hall et le salon, avec lesquels elle communiquait)] ; la pièce Exp.[aveugle (la seule qui au rez-de-chaussée donne sur l'arrière de la maison), qui ne voyait jamais le jour (Madeleine n'avait eu aucun combat à mener pour fermer définitivement les volets de fenêtres qui, à cause de la dénivellation entre le parc et le Sol, ouvraient sur un mur lépreux et un caniveau nauséabond)] : le faux lustre Exp.[entouré d'un tissu sur lequel courait une ronde de pampres, de ronces et de feuilles mortes dont les rouges et les bruns installaient en plein mois d'août une éternelle Toussaint], ne l'éclairait pas vraiment ; il se contentait de repousser et de tenir provisoirement en respect les masses d'ombres Exp.[tapies autour de nous pendant le déjeuner, qui guettaient sans impatience le moment de notre départ pour reprendre leur place légitime] (pp. 70-71)

Rapportée par anaphore au dernier SN de la phrase précédente (la Salle à manger), cette suite de SN a trois fois pour tête « pièce », hypéronyme de salle à manger, et accueille les expansions qui suivent comme autant d'énoncés descriptifs, sinon définitoires (prenant leur départ d'un aristotélien « genre prochain ») : la pièce, /sombre/, /glaciale/, /aveugle/. Par-delà le point final qui suit « Salle à

¹¹ On doit à Leo SPITZER une première esquisse des schémas de phrases proustiennes qui montre bien leur logique et leur équilibre (« Le style de Marcel Proust » [1928], Études de style, tr. fr. Paris, Gallimard, « Tel », 1971).

manger », on peut interpréter ces trois longs syntagmes comme autant d'appositions à « Salle à manger », ce qui assure une forte cohésion textuelle entre les phrases. De même, « le faux lustre », partie constitutive de la pièce, est cohésif avec les SN qui précèdent au moyen d'une anaphore associative fondée sur la relation méronymique. Il rend vraisemblables (et donc cohérentes), les « masses d'ombre » qui clôturent le paragraphe.

Par son thème commun de l'//Habitation//, cet extrait peut faire penser à celui des chambres de *Sommeils*. Avec, cependant, des différences substantielles, telles qu'elles superposent un certain contrechant à la petite musique proustienne.

D'abord, les expansions nominales sont farcies d'insertions parenthétiques¹² qui en compliquent l'architecture syntaxique, car elles ne présentent pas, par définition, de mot de liaison qui en indique la localité dans l'arbre, mais développent une relation logique par simple juxtaposition, où domine largement la valeur causale ou explicative (« en effet »). Du même coup, la courbe mélodique subit, elle aussi, ces décrochements parenthétiques qui traduisent la différence de plan (principal/secondaire). Ensuite, apparaît ici un trait récurrent de l'énumération satgéenne, opposé à sa pratique chez Proust. Ce dernier qui, malgré ses apparentes « longueurs », œuvre à tout moment pour la plus grande concision expressive, répugne à reformuler ce qu'un seul mot bien choisi suffit à exprimer ; aussi ses énumérations composent-elles une analyse complète, synesthésique¹³ de l'objet : par tous les sens, sous tous ses aspects et toutes ses qualités, sans qu'il y ait de répétition. Trois exemples emblématiques, *l'insomniaque*, *les feuilles de tilleul* et *le couvre-lit à fleurs de tante Léonie* :

tandis que j'étais étendu dans mon lit, les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant (P. I, p. 8)

¹² Pour une étude des parenthèses chez Satgé, voir mon article « La « portée » textuelle de la parenthèse dans *Tu n'écriras point d'Alain Satgé* », à paraître dans L. T. Soliman et S. Saffi (éds.), *La phrase en contexte : grammaire et textualité*, Padova, Cleup, 2022.

¹³ Voir, pour la synesthésie chez Proust, M. VERNA, *Le Sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Bern, Peter Lang, 2013.

les feuilles, ayant perdu ou changé leur aspect, avaient l'air des choses les plus disparates, d'une aile transparente de mouche, de l'envers blanc d'une étiquette, d'un pétale de rose, mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées comme dans la confection d'un nid (P. I, p. 50)

[odeurs] saisonnières, mais mobilières et domestiques, corrigeant le piquant de la gelée blanche par la douceur du pain chaud, oisives et ponctuelles comme une horloge de village, flâneuses et rangées, insoucieuses et prévoyantes, lingères, matinales, dévotes, heureuses d'une paix..... (P. I, p. 49)

Certes, Satgé aussi utilise l'énumération pour développer les différentes qualités d'un même objet (comme ici la pièce /sombre/, /glaciale/, /aveugle/, ou la « forme personnelle, active, pratique et ménagère de prière » de Madeleine, p. 79) ; ou bien, par extension définitoire, les éléments constitutifs d'une même classe, comme cet inventaire des fusils de chasse exposés dans le hall, ou (citation suivante) les mobiles qui peuvent justifier une certaine réponse :

La rangée des fusils (la petite douze, la carabine de nos chasses clandestines, l'archaïque seize, que ses percuteurs manuels faisaient ressembler à un mousquet, et le chef-d'œuvre, le Darne de Bon-papa, sur la crosse duquel ses initiales sont entrelacées, notre premier fusil officiel, celui auquel nous avons droit à tour de rôle après le permis) (p. 21)

Et il me faut plusieurs secondes, le temps de bégayer quelques banalités sur le caractère privé de cette fête familiale (à quoi elle réplique – ironie, cruauté, inconscience, provocation, simple politesse ou véritable affection ? – tu sais bien que tu fais partie de la famille) (p. 138)

Mais bien plus souvent, ce qui frappe, c'est la tendance à fouiller la langue en quête, non du mot juste et unique, mais de toutes les variantes expressives parmi lesquelles Satgé ne se résigne pas à choisir, ouvrant une palette qu'il expose telle quelle à la lecture, comme autant de petites bouchées d'images à déguster :

Elle n'aurait habité la petite maison, la maison du gardien, la maison de poupée, la maison de Tristan que comme un purgatoire précédant le paradis où elle est maintenant installée avec Bernard (p. 269)

Ils erraient comme des fantômes, pâlis, décolorés, privés de substance, de chair et de chaleur, réduits à leur rythme (p. 155)

[...] la porte de la cuisine, bardée d'énormes verrous qu'elle refermait derrière chacune et chacun ; de sorte que, sauf aux rares moments – quelques jours par an et quelques heures par jour – où elle libérait à contrecœur l'entrée principale (on se sentait toujours vaguement coupable de l'utiliser), on ne pouvait pénétrer dans ce théâtre dans traverser la loge du gardien, dans cette forteresse sans passer par le contrôle de sa geôlière, ou (plus exactement) dans ce couvent sans se soumettre au regard de l'impitoyable sœur tourière. (P. 18)

Les métaphores institutionnelles du théâtre, du couvent et de la prison visent à imaginer l'effet de clôture annoncé par les « énormes verrous ». Une seule d'entre elles aurait pu suffire, mais on gage que Satgé musicien est amoureux des variations sur le thème, ce qui transparait dans son amour pour Bach.

Le déploiement du paradigme sur le syntagme, facteur dominant (avec la parenthèse) de la longueur des phrases chez Satgé, emprunte donc deux ingrédients : l'une, lexicale, tient au potentiel synonymique des termes alignés, qui fédèrent plusieurs signifiants (S_a) autour d'un (même) signifié ($Sé = S_{a_1} + S_{a_2} + S_{a_3} + S_{a_n}$), l'autre, sémantico-référentielle, recourt au balayage détaillé des éléments-signes d'un même ensemble, par voie d'extension ($Classe = S_1 + S_2 + S_3 + S_4 + S_n$). Voici un exemple qui noue adroitement au pivot « un souvenir de » d'une part, la reformulation du concept d'/aventure/ (par « voyage », « exploration, « expédition », « plongée ») et d'autre part, l'énumération des trois romans les plus connus de Jules Verne :

Aujourd'hui encore, il m'arrive de penser – de rêver – que si Caroline a gardé un souvenir de ce qu'on ne peut même pas appeler notre vie commune, ce ne doit pas être celui du voyage à Bayreuth – le plus long que nous ayons entrepris ensemble – mais de cette exploration vernienne, de cette expédition plus audacieuse que le voyage de la terre à la lune, plus aventureuse que le tour du monde en quatre-vingt jours, plus périlleuse que le voyage au centre de la terre : notre plongée à fond de cale, dans les entrailles du Festpielhaus. (P. 33)

Cette dernière version du procédé, en particulier, se retrouve à tous les degrés de construction du roman : elle contribue à conférer à la structure du texte une harmonie fractale qui nous occupera désormais, pour aboutir à la formule poétique centrale du roman, la scène.

Poétique

L'un et l'autre de ces modes de déploiement du paradigme peuvent s'étagérer sur tous les niveaux de structuration du texte, tant l'énumération d'un ensemble que la variation lexicale par reprise partielle ou reformulation : de la série d'adjectifs incidents au nom à la suite de syntagmes, coordonnés ou juxtaposés, ou de l'éventail des subordonnées, par exemple hypothétiques (soit que..., soit que..., soit que...), à l'enchaînement de paragraphes unis par un même thème-titre englobant, voire à la succession des chapitres. Ils s'appuient au besoin sur l'anaphore, lorsque le détail est si riche qu'une reprise du même (son pivot de convergence) est nécessaire de loin en loin (comme les pièces de S. voir plus haut, ou encore la reprise de « Spectacle » aux pp. 86-87).

Soit le paragraphe suivant. L'attribut de la première phrase s'adonne à ce pur empire de la signifiante qu'a contribué à libérer un Roland Barthes : le jeu de dérivation à partir de la racine savante scol- semble vouloir faire ce qu'il dit en évoquant les premiers spécialistes des langues :

*Une génération de glossateurs : nous aurons été scolaires, scolastiques (et parfois scoliotiques), mais avant tout scoliastes (le titre rêvé, pour qui aurait voulu écrire notre histoire, *Les Scoliaistes*, roman) ; une génération d'annotateurs, spécialistes des marges et des bas de page, une génération de grammairiens, de savants hellénistiques, d'érudits alexandrins : de minuscules épigones de Callimaque et d'Apollonios de Rhodes. (P. 213)*

Mais aussi, l'anaphore « une génération de » tient ensemble les multiples reformulations, dont on peut douter qu'elles désignent à chaque fois des classes

d'individus vraiment distinctes : le glossateur ne procède-t-il pas par annotation, et les savants grecs, les érudits alexandrins n'étaient-ils pas un peu tous grammairiens ?

Voilà pour le paragraphe. Le camaïeu s'amplifie ultérieurement par distinctions graduelles, que confortent autant de changement de paragraphes, mais toujours sous l'égide de la même anaphore. Voici pour la double page :

§ 1 [...] l'ironie d'une génération sans écrivains, à qui aurait été donnée la sensibilité sans le talent.

§ 2 Une génération de critiques [...]

§ 3 Une génération de glossateurs [...]

§ 4 Une génération de metteurs en scène [...]

§ 5 Une génération de traducteurs [...] (pp. 212-13)

Mais comment le principe du paradigme va-t-il pouvoir tenir ensemble tout un chapitre ? Comme dans la Recherche, par la trame descriptive qui le sous-tend, et qui permet au pantonyme (la maison), de décliner successivement (avec autant de majuscules qui signalent leur fonction de titres internes) ses différentes pièces : le Dortoir pp. 13 sgg., le Grand Salon p. 70, la Salle à manger p. 71, la Cuisine p. 69, et les alentours (le Parc et ses différentes zones). Le même ferment descriptif de la série parcourue pièce à pièce coud ensemble, à un niveau supérieur de composition, les différents chapitres du roman. La logique spatiale suit la même gradation, qui remonte de l'édifice privé au village, par l'alignement de ses différentes prises de vue, champ et contre-champ (p. 264) : une carte postale ouvre chacun des chapitres, avec sa didascalie (sauf III Le Château), de sorte que la série en finit par constituer un polyptique formant système, « qui se déchiffrerait en deux temps. Volets fermés, il présente le décor : les trois vues générales [...] Quand on ouvre les volets, c'est le récit » (p. 267).

Cette logique spatiale du parangon développée par les cartes postales (l'Église, la Mairie, l'École par excellence) se double d'une seconde logique, temporelle, qui, en donnant à chaque chapitre toute sa profondeur « historique »,

nous ramène décidément à Proust : c'est la journée-type itérative¹⁴, celle qui raconte d'une seule venue un nombre infini de promenades, résumant le parcours, le rite, l'habitude (à l'imparfait : « nous allions », « nous montions ») et ses variantes (« tantôt... tantôt », « parfois ») et sertissant çà et là le fait singulier (au passé simple : « un jour », « une fois »). Ce condensé itératif permet à Proust de raconter, en quelques dizaines de pages, plusieurs jours, semaines, mois, saisons, années de promenades rituelles : l'enfant de cinq ans arrive à Combray à Pâques, est adolescent en été et jeune homme en automne, cependant que la semaine s'est déroulée du mercredi ou jeudi avant Pâques jusqu'après le lundi de la Toussaint. Les lecteurs de la Recherche se sont tous régalés de ce miracle de synthèse et de concision narrative, qui superpose habilement et fait se correspondre plusieurs « portées » temporelles : circadienne, hebdomadaire, mensuelle, saisonnière, annuelle, et au-delà.

De la même manière, fort d'une pratique familière de la portée musicale, Satgé apprécie une semblable construction résomptive chez Wagner¹⁵ et chez Proust, ce qui semble conforter doublement sa décision de l'appliquer :

pourquoi, comme Monet qui, en représentant la même cathédrale de l'aube au crépuscule, avait recréé ce qu'un seul tableau ne peut donner, la totalité d'une journée, ces instantanés de la modeste église Saint-Étienne n'auraient-ils pas pu raconter une enfance et une adolescence – à moins d'inventer une messe synthétique, une messe unique et multiple, enfermée dans l'espace, étendue dans la durée, traversant nos âges successifs, ça devient un vrai roman, un roman-fleuve, un roman historique, Missa solemnis, roman) [...] ? (pp. 255-56)

¹⁴ Mise en lumière pour la première fois par J. P. HOUSTON « Les structures temporelles dans À la recherche du temps perdu », in *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, 1971, pp. 88-104 et développée dans ses moindres détails et curiosités dans *Discours du récit de Gérard GENETTE (Figures III)*, Paris, Seuil, 1972).

¹⁵ « Restait à admirer la façon dont le compositeur, du printemps de *La Walkyrie* à l'automne du *Crépuscule des Dieux* (ou du matin au soir : *L'Anneau* raconte une vie en une journée, une journée de seize heures) » (p. 155).

Le procédé commande en effet l'entrée en matière du roman (bien avant l'épisode de la messe), lorsqu'il raconte les différentes façons de réveiller les enfants marmottes, que le père et la mère appliquaient selon leur tempérament respectif :

§ 1 Longtemps nous nous sommes levés de bonne heure.

§ 2 Toute l'année [...] Mais dès les vacances [...]

§ 3 La première tactique [du père, jupitérien et militaire] [...]

§ 4 L'autre méthode [de la mère, délicate et enjouée] [...]

§ 5 Mais les jours de départ en vacances, ou de chasse [...] (pp. 13-15)

À un niveau plus général de construction, la suite même des chapitres se règle au métronome de la semaine : du lundi 16 juin au dimanche 22 juin 1986, se superposent les jours et nuits du retour de l'adulte à Servières, les années passées des « grandes vacances » et le temps de genèse du roman (qui essaie des titres tout au long des chapitres) :

D'un seul coup, Servières à demi vendangé figurait un grand livre ouvert, le chantier d'un manuscrit géant ; l'acte d'écrire devenait en retour plus accessible, et plus modeste : peut-être s'agissait-il moins d'inventer que de révéler les lignes invisibles, mais déjà tracées, comme sur une grille de mots croisés – de circuler le long des rangées imaginaires [de vignes] et de les récolter à mon tour (pp. 93-94)

C'est au niveau supérieur de construction en chapitres que se situe l'ambition de la « scène ». Certes, pour un professionnel du théâtre et de l'opéra, le mot « scène » s'enracine dans le récit par les nombreuses pages rapportant de grands spectacles mémorables. Mais en termes d'écriture, l'emploi du concept de « scène » révèle également, dans des passages clés de métarécit, une culture poétique héritée de la Nouvelle Critique, en particulier de Genette (qui n'est pas nommé) : dans Discours du récit, qui exploite justement le savoir-écrire de Proust pour en extraire une poétique du récit, Genette étudie les différentes relations qui s'établissent entre

l'ordre du récit et l'ordre de l'histoire, à l'aune de leur durée respective. Est nommée « scène » une narration qui repose sur l'égalité temporelle entre l'histoire et le récit. Satgé, qui (comme on vient de le voir) sait par ailleurs économiser le temps de l'histoire en pratiquant le récit itératif et la convergence énumérative, réinterprète la notion de scène à un niveau supérieur de construction, en égalisant les trois grandes durées prises en compte par la poétique genettienne : celle de l'histoire (le voyage en voiture Paris/Servières), celle du récit (la remémoration qui inspirera l'écriture) et celle de la lecture du roman, cette « grille complexe des correspondances entre les minutes, les kilomètres (inscrits dans la marge, comme les numéros des motifs wagnériens dans l'édition bilingue de la Walkyrie) et les pages » (p. 223).

Une telle conscience et volonté formelle proche autant de Proust que des Nouveaux Romanciers, pour qui, comme pour Satgé, « l'originalité des thèmes compte moins que leur agencement et leurs combinaisons » (p. 88), se forge une poétique combinatoire, que j'ai comparée à celle des portées d'une partition d'orchestre. Cette poétique met en œuvre un ensemble de procédés convergents qui, pour empiler verticalement, ancrer dans un même Temps t_0 , les épisodes, les thèmes, les motifs, les images, conjuguent l'architecture hypotactique des phrases, le régime itératif de la narration, les coulisses excentrées de la parenthèse et la mise en paradigme par l'énumération. « Écrire après Proust » (un peu comme on « court après quelqu'un »), c'est, pour Satgé, montrer, à travers les diverses portées chargées de superposer et de faire se correspondre les diverses époques de sa vie, une façon d'insuffler dans la poétique romanesque la « sensation aigüe de la réversibilité du temps, ou plutôt de l'égalité de tous les instants » (p. 201).

Geneviève Henrot Sostero

Pose “proustine”

Imitazioni, fraintendimenti e approssimazioni di Truman Capote ai danni del signor Marcel Proust

Il 5 gennaio 1966 Truman Capote firmò un contratto con la Random House per la pubblicazione di *Preghiere esaudite* (*Answered Prayers*), un romanzo che avrebbe dovuto descrivere i ricchi dell'alta società e della *café society* d'America. L'anticipo fu di 25.000 dollari e la data di consegna fu inizialmente concordata per il 1° gennaio 1968. Nel proporre l'opera, Capote affermò di voler scrivere la propria versione americana e moderna della *Recherche* di Marcel Proust. Ma quanto realmente Capote conosceva Proust e la sua opera e quanto, invece, pensava di esserne conoscitore?

Una travagliata gestazione per un (quasi) nulla di fatto

Sin dalla firma del contratto con la Random House, *Preghiere esaudite* è stato costantemente menzionato da Capote in interventi pubblici e interviste, sebbene l'autore ne dilatasse però sempre di più i tempi di lavorazione. Joseph M. Fox ha infatti scritto, in un'introduzione al testo americano (uscito postumo nel 1987):

Ma negli anni successivi, pur scrivendo novelle e articoli per le riviste, non lavorò al romanzo; di conseguenza, nel maggio 1969, il contratto originale fu sostituito da un accordo per tre libri che spostava la data di consegna al gennaio 1973 e aumentava in maniera consistente l'anticipo. Verso la metà del 1973, la scadenza fu rinviata al gennaio 1974, e sei mesi dopo fu di nuovo spostata al settembre 1977. (Successivamente, nella primavera 1980, la data di consegna fu fissata per il 1° marzo 1981 e fu ulteriormente aumentato l'anticipo a un milione di dollari, da pagare soltanto alla consegna dell'opera)¹.

¹ J. M. FOX, *Introduzione* a T. CAPOTE, *Preghiere esaudite* [1987], Milano, Garzanti, 2020, p. XVII.

Sebbene la lavorazione di *Preghiere esaudite* fosse lenta e ammantata da un alone di mistero, lo stesso Capote ha affermato nell'introduzione a *Musica per camaleonti* (*Music for Chameleons*):

Nel 1973 cominciai a lavorare a quest'opera scrivendone per primo l'ultimo capitolo (è sempre bene sapere dove si va a parare). Poi scrissi il primo, «Unspoiled Monsters». Poi il quinto, «A Serve Insult to the Brain». Poi il settimo, «La Côte Basque». E proseguì così, scrivendo i vari capitoli senza rispettarne la successione. Potei farlo solo perché la vicenda – o meglio, le vicende – erano vere, e tutti i personaggi erano reali².

A suo dire, quindi, l'opera era, se non conclusa, quasi del tutto portata a termine. Di questi capitoli di cui Capote parla, solo quattro hanno visto la luce: *Mostri non rovinati*, *Kate McCloud*, *La Côte Basque* e *Mojave*³. Non si sa che fine abbiano fatto gli altri: si pensa addirittura che non siano mai stati neppure scritti⁴.

Sono varie le ipotesi sul perché Capote a un certo punto, come scrive nel settembre del 1977, abbia smesso di lavorare assiduamente a *Preghiere esaudite*; sicuramente non giovò al romanzo l'uscita su «Esquire» della *Côte Basque*, che provocò il suicidio di Anne Woodward – la modella rivide sé stessa nel personaggio della signora Hopkins e riconobbe nel racconto di Capote la propria vicenda personale: aveva ucciso il marito ed era riuscita a farla franca grazie alla testimonianza della suocera, che non voleva avere in custodia i nipoti. Dato che ancora in molti erano convinti della colpevolezza della Woodward, leggere il racconto su «Esquire» e vedere di nuovo la storia tornare a essere motivo di pettegolezzo fu troppo scioccante per lei, che decise di suicidarsi pur di evitare

² T. CAPOTE, *Prefazione* a ID., *Musica per camaleonti*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 13-14.

³ Quest'ultimo poi disconosciuto dallo stesso Capote che lo ha inserito in *Musica per camaleonti* come fosse un racconto a sé stante.

⁴ Anche se l'amica intima di Capote Joanne Carson ha affermato: «Io so che esistono. Sono in una cassetta di sicurezza; io avevo la chiave della cassetta, che ho dato ad Alan Schwartz. Ma il problema è che sulla chiave non c'è il numero. Me la diede la mattina che morì. [...] Io ne avevo letto tre capitoli. Molto lunghi. Uno s'intitolava «Il Nigger Queen Kosher Cafè», un posto a Long Island. Quello era il capitolo finale. Un altro era «Yacht e altre cose», sulla bella gente di New York che mangia verdura in miniatura, su persone che usano il denaro per creare un quadro come gli artisti usano i colori a olio. L'altro si intitolava «E Audrey Wilder ha cantato» [...]» (G. PLIMPTON, *Truman Capote. Dove diversi amici, nemici, conoscenti e detrattori ricordano la sua vita turbolenta* [1997], Milano, Garzanti, 2014, pp. 418-19).

un'altra gogna mediatica – e la conseguente rivolta dell'intera alta società newyorkese contro lo stesso Capote; ma si deve ricordare che la psiche dell'autore era già stata fortemente provata dall'estenuante lavoro di scrittura di *A sangue freddo*⁵, il romanzo sulla strage della famiglia Clutter che consacrò Capote come uno dei migliori scrittori americani della sua generazione.

Resta ancora difficile stabilire con certezza che fine abbiano fatto le pagine mancanti di *Pregchiere esaudite*, ma si può affermare che l'opera sia stata in un certo senso fatale per il suo autore.

Alla ricerca di Proust nella biblioteca di Capote

Tralasciando l'impatto devastante che *Pregchiere esaudite* ha avuto sulla vita e sull'opera di Capote⁶, torniamo alla prima domanda: quanto di Proust c'è in questo romanzo? La risposta è: poco.

Prima di addentrarsi in un'analisi comparata fra l'ultima opera di Truman Capote e il capolavoro di Proust, però, può essere interessante constatare quanto lo scrittore francese sia presente, e citato, o anche semplicemente quanto venga nominato *en passant* dal collega americano.

Scandagliando l'epistolario di Capote, *È durata poco la bellezza*⁷, la presenza di Proust è paragonabile a quella di una comparsa: Capote lo nomina una sola volta in una lettera a Donald Windham datata 18 agosto 1958 e in questi termini: «Ho appena finito di leggere *Ancora una notte*, l'ultimo di Chandler in cui Ph. Marlowe si sposa. Ora sono tornato a Proust»⁸. Non un riferimento al romanzo che stava leggendo, non

⁵ Le lettere inviate da Capote in quel periodo fanno costante riferimento al suo nervosismo e all'impazienza di chiudere l'opera, ma anche all'impossibilità di farlo prima della conclusione del processo contro Smith e Hickock. A tal proposito, si rimanda alla biografia di Capote curata da Gerald CLARKE, *Capote: a Biography*, New York, Simon and Schuster, 1988.

⁶ Per approfondire questo aspetto si rimanda all'ottimo saggio di William Todd SCHULTZ: *Tiny Terror: Why Truman Capote (Almost) Wrote Answered Prayers* (Oxford, Oxford University Press, 2011).

⁷ T. CAPOTE, *È durata poco la bellezza. Tutte le lettere*, a cura di G. Clarke, trad. it. di F. Balducci, Milano, Garzanti, 2021.

⁸ Ivi, p. 332.

un accenno a qualche aspetto che gli interessasse o che lo affascinasse: viene quasi da pensare che lo abbia citato per non citare qualcun altro.

Se la quasi totale assenza di Proust nelle lettere di Capote non dovesse bastare a instillare il dubbio nel lettore – dopotutto Ezra Pound, a cui Capote dedicò uno splendido ritratto nel 1959, non viene mai nominato –, occorre constatare che questa assenza persiste anche negli scritti di carattere saggistico: tralasciando il fatto che a Proust non viene dedicato mai né un ritratto né uno scritto qualsiasi (cosa molto strana, visto che Capote era solito scrivere di ciò che amava e, a suo dire, amava Proust), la sua presenza, oltretutto, si riduce al semplice riferimento estemporaneo e fine a sé stesso o al *cliché* letterario (come «per me la dolcezza della rabbia della tromba di Armstrong e l'esuberanza delle sue smorfie da ranocchio sono una delle *madeleines* di Proust»⁹), oppure è relegata in liste di autori letti, senza però che venga mai approfondito cosa di loro sia stato letto né quando¹⁰.

Lo stesso accade nelle interviste, dove Proust viene nominato solo come modello o come scrittore ammirato, senza però che Capote entri mai nel merito di questa ammirazione. La prima volta che Capote menziona Proust come scrittore amato risale al 1948: si tratta di un'intervista concessa a Selma Robinson per il «Sunday Magazine»; in questo caso, Capote afferma che ama «*some of Proust*»¹¹, senza ovviamente specificare niente di più. È questo l'unico caso in cui cambia lievemente il riferimento all'autore francese; in tutti gli altri casi Capote fa il solito elenco in cui inserisce Flaubert, Turgenev, Dickens o Čechov. È però interessante constatare che la maggior parte dei riferimenti a Proust risalgono agli anni Sessanta e,

⁹ T. CAPOTE, *Louis Armstrong* [1959], in ID., *Giardini nascosti. Ritratti e osservazioni*, Milano, Garzanti, 2022, p. 285.

¹⁰ «Gli autori americani che avevano avuto maggior peso su di me erano, e li elenco senza un ordine particolare, James, Twain, Poe, Willa Cather, Hawthorne, Sarah Orne Jewett; e, oltreoceano, Flaubert, Jane Austen, Dickens, Proust, Čechov, Katherine Mansfield, E.M. Forster, Turgenev, Maupassant ed Emily Brontë» (T. CAPOTE, *Una voce da una nube* [196], in ID., *Giardini nascosti. Ritratti e osservazioni*, op. cit., p. 357); e ancora: «Non mi sono mai piaciuti i romanzi di Gore Vidal, ma l'altra sua produzione è di prim'ordine. Idem per James Baldwin. Ma da una decina d'anni preferisco leggere autori che conosco già. Vado sul sicuro. Proust, Flaubert, Jane Austen, Raymond Chandler» (T. CAPOTE, *Autoritratto* [1972], in ID., *Giardini nascosti. Ritratti e osservazioni*, op. cit., p. 377).

¹¹ T. CAPOTE, *The Legend of "Little T"* [1948], in ID., *Conversations* [1987], a cura di M. Thomas Inge, Jackson-London, University Press of Mississippi, 2019, p. 12.

soprattutto, Settanta¹², ovvero a un'epoca successiva alla firma del contratto con la Random House per *Pregchiere esaudite*. Sembra quasi che volesse rendere note la propria conoscenza e l'ammirazione per Proust dopo aver presentato il romanzo in lavorazione come una versione americana della *Recherche*.

Se queste apparizioni sporadiche e quasi meccaniche di Proust tra le parole di Capote non bastassero a far già capire che la conoscenza di quest'ultimo era, in realtà, scarsa e labile, ci pensò Gore Vidal a sgombrare il campo da qualsiasi dubbio:

Truman era convinto che Proust avesse accumulato pettegolezzi sull'aristocrazia e ne avesse fatto letteratura. Si aggrappava a questa fantasia. Ma non aveva mai letto Proust. Una volta lo interrogai abbastanza severamente sull'argomento. Era incapace di leggere Proust: non possedeva quel tipo di concentrazione e, chiaramente, non sapeva il francese né aveva interessi storici. Non si rendeva conto che, sebbene Proust scrivesse di un mondo realmente esistito, non era assolutamente un mondo da *café society*. Era un mondo, un grande mondo [...] di cui aveva fatto qualcosa di straordinario. Truman credeva che spettegolando sulla gente famosa e su come Mona Williams, per esempio, venisse da una famiglia di allenatori di cavalli di Lexington, si ottenesse una storia da raccontare. Ma non conosceva neppure quel mondo abbastanza bene da scriverne. Per essere uno scrittore nella linea di Proust o, perché no, di James o di Louis Auchincloss, devi conoscere i tuoi personaggi. Lui in realtà non imparava mai nulla, il che mi lasciava sorpreso. Faceva sempre confusione. Non sapeva la differenza tra alta società e *café society*, una divisione esistente a quei tempi e sulla quale Proust avrebbe tessuto una ragnatela scintillante. Pensava che tutti fossero come lui: fasulli, arrampicatori, maligni¹³.

Tralasciando le cattiverie gratuite di Vidal su Capote (i due si odiavano e non hanno mai nascosto l'antipatia reciproca, offendendosi pubblicamente in ogni occasione possibile), il punto è centrato: Capote non conosceva Proust, o almeno non lo conosceva abbastanza bene da poterlo prendere come modello. È probabile che Vidal sbagli nel dire che non l'aveva mai letto, ma è certo che la sua lettura della *Recherche* era stata approssimativa e totalmente priva di una base critica. Ciò che Capote ha preso da Proust l'ha preso da una sua personalissima idea di Proust che poco ha a che vedere con quello vero.

¹² Dal 1948 al 1966 Proust viene nominato solo in cinque interviste, mentre tra il 1966 e il 1975 Capote lo nomina undici volte.

¹³ G. PLIMPTON, *Truman Capote. Dove diversi amici, nemici, conoscenti e detrattori ricordano la sua vita turbolenta*, Milano, Garzanti, 2014, pp. 412-13.

Nonostante la scarsa conoscenza che Capote aveva di Proust, comunque esistono dei punti in comune tra l'ultima opera di Capote e la *Recherche*.

Se prendiamo in esame i narratori delle due opere (P. B. Jones per Capote, Marcel per Proust), ci accorgiamo di alcune affinità evidenti: sono entrambi omodiegetici e raccontano di un'élite sociale: la *high society* e la *café society* americana nel caso di Jones, l'alta società francese (il "*monde*") per Marcel. Se questo è un punto d'incontro tra i due autori, Capote cambia subito qualcosa rispetto a Proust: il suo P. B. Jones non è solo narratore dei fatti accaduti, ma è anche il protagonista assoluto del romanzo, la causa di tutti gli eventi, il fulcro della storia, cosa che non si può certo dire del Marcel proustiano, quasi uno spettatore dei fatti accaduti che talora partecipa ai fatti narrati, ma perlopiù si limita a raccontarli; è parte della storia, non è il perno su cui si basano tutti gli eventi narrati nella *Recherche*. Inoltre, P. B. Jones è palesemente ispirato a Capote: pur non essendo una diretta trasposizione letteraria dell'autore, ne condivide l'aspetto¹⁴, gli atteggiamenti e tutte le conoscenze accumulate attraverso anni di frequentazioni e amicizie altolocate¹⁵. Al contrario, non è così semplice definire Marcel. Ha scritto, infatti, Citati:

Il narratore, questo uomo senza nome e cognome, questo essere nullo, questo ragazzo goffo e infantile, non ha niente a che fare con Proust. Nessuno potrebbe confondere la vita tragica di Proust con questa vita amorfa e spettrale, sempre ai confini dell'inesistenza; e credere che la voce eloquente, sarcastica, immaginosa dell'ambiente di boulevard Haussmann abbia qualcosa a che fare con la timida e silenziosa voce del Narratore. C'è una prova evidente. Il Narratore sembra non scrivere mai: non lo sorprendiamo mai con in mano una penna¹⁶; come lo accusa Charlus, è colpevole di *procrastinazione*. [...] Subito dopo, dobbiamo dare la risposta opposta, senza dimenticare la prima. Il Narratore è Proust. Porta il suo nome, Marcel, che gli attribuisce due volte, a voce e per iscritto, Albertine. Condivide esperienze archetipiche della sua vita [...]. Marcel è un personaggio antichissimo, che porta sulla spalle almeno diciassette secoli di letteratura, e coincide con una larga parte della storia del romanzo. Marcel è Lucio, l'eroe delle *Metamorfosi*: Wilhelm Meister, l'eroe dei *Lehrjahre* di Goethe; e molti altri personaggi, che discendono da loro. [...] Una delle loro funzioni essenziali è quella di diventare lo specchio, dove si riflette la colorata realtà del romanzo. [...]

¹⁴ «Un po' piccolino, uno e sessantotto (poi uno e settanta), ma robusto e ben proporzionato, con capelli biondo-castani ricciuti, occhi castani screziati di verde e un viso drammaticamente angoloso» (T. CAPOTE, *Preghiere esaudite*, op. cit., p. 9): sembra di leggere una descrizione di un giovane Capote (ricci a parte).

¹⁵ «Pure *Answered Prayers* non è inteso come un qualsiasi *roman à clef*, una forma in cui i fatti sono mascherati da cose immaginarie. Il mio intento è quello opposto: togliere le maschere, non fabbricarle» (T. CAPOTE, Prefazione a ID., *Musica per camaleonti*, op. cit., p. 14).

¹⁶ Cosa che invece P. B. Jones afferma di fare subito nella prima pagina: «Ora infatti sto scrivendo su carta intestata della YMCA» (T. CAPOTE, *Preghiere esaudite*, op. cit., p. 7).

Marcel è passivo perché deve essere un lago vuoto che riceve ogni specie di esperienze: uno specchio dove tutto il mondo possa riflettersi; un testimone onnipresente, capace di spiare dietro le porte tutto ciò che accade e di ascoltare tutte le parole che i personaggi pronunciano. [...] Marcel, nella *Recherche*, non parla quasi mai: per lo più le sue domande sono delle didascalie, abbastanza sciocche¹⁷.

In questa descrizione Citati coglie tutta la complessità del narratore della *Recherche*. Se paragonato alla “semplicità” di P. B. Jones – sicuro di sé, narcisista, spigliato, arrampicatore sociale, animato da un costante desiderio di affermarsi come scrittore –, Marcel è veramente un archetipo letterario più che un semplice narratore, cosa che non è possibile dire del personaggio creato da Capote, troppo legato ad aspetti biografici del suo autore per potersi smarcare da lui e aspirare all’universalità.

Lo stesso punto di vista è differente, questo anche a causa dell’esperienza biografica dei due scrittori: se Proust racconta di una società agiata di cui egli stesso faceva parte sin dall’infanzia, e che quindi conosceva benissimo, Capote decide di parlare di persone con cui era entrato in contatto solo a partire da un certo punto della sua vita e verso le quali provava un misto di ammirazione e invidia; inoltre, le sue conoscenze della *high* e della *café society* si riducevano a pettegolezzi, storie e racconti vissuti o, spesso, sentiti raccontare. Il Marcel di Proust, quindi, non solo risulta più sfaccettato e complesso come narratore, ma possiede una voce nettamente più efficace e credibile di quella di P. B. Jones, troppo spesso ricalcato sullo stesso Capote e sul suo desiderio di stigmatizzare e castigare i ricchi che frequentava attraverso pettegolezzi carpiti in anni e anni¹⁸. Questa volontà castigatoria, inoltre, in Proust non è presente. Il suo racconto della nobiltà francese non mira a ridicolizzarla; Capote, invece, intendeva espressamente mostrare la vacuità dei ricchi di cui scriveva.

¹⁷ P. CITATI, *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»* [1995], Milano, Adelphi, 2008, pp. 255-58.

¹⁸ Esempio perfetto delle malignità di Capote è *La Côte Basque*, capitolo quasi interamente costruito sui dialoghi tra P. B. Jones e una serie di donne (dietro le quali si celano i famosi “Cigni” dello stesso Capote, le sue amiche più fidate), nel quale viene riportata alla luce la vicenda della Woodward. Capote non lesina espressioni pesanti («Chi sguadrina nasce, sguadrina rimane» [T. CAPOTE, *Pregchiere esaudite*, op. cit., p. 148]), illazioni spacciate per verità assolute («Questo è quello che raccontò lei. E che disse il suo avvocato. E che disse la polizia. E che dissero i giornali... persino il “Times”. Ma non è quello che accadde» [ivi, p. 149]); e basa tutto il racconto, che a suo dire dovrebbe essere rappresentazione della verità assoluta, sulla sua approssimativa conoscenza dei fatti e su vari pettegolezzi collezionati in anni di salotti.

Altro aspetto che lega Capote a Proust è certamente il tema dell'omosessualità. *Preghiere esaudite* è il romanzo più esplicitamente omosessuale di tutta la sua produzione; l'orientamento sessuale di P. B. Jones è chiaro al lettore sin da subito:

Sin dalla più tenera età, a sette o otto anni, avevo fatto di tutto con molti ragazzi più grandi, con qualche prete e anche con un bel giardiniere negro. Ero in effetti una sorta di marchetta da tavoletta Hershey: non erano molte le cose che non fossi disposto a fare per due soldi di cioccolata¹⁹.

Spregiudicato, sfrontato, caratterizzato da un certo cattivo gusto e da un gergo volutamente scurrile; e questa è solo la prima di tante esternazioni di P. B. Jones. L'omosessualità non è mai celata nel romanzo di Capote, sia nel caso del protagonista sia in quello di altri personaggi (Boatwright, Fouts, il signor Wallace ecc.).

Preghiere esaudite è un romanzo estremamente sessualizzato e omosessualizzato, nel quale la matrice sessuale viene quasi esasperata (quasi tutti gli incontri di P. B. Jones si riducono a un rapporto sessuale, anche con donne, come nel caso della scrittrice Alice Lee Langam). Capote basa molto del primo capitolo (*Mostri non rovinati*) sul sesso. Ogni azione di P. B. Jones, ogni evento che lo riguarda, ogni suo traguardo o fallimento, ogni cosa insomma è dettata dal sesso (pubblica i primi racconti con Boatwright dopo essere stato a letto con lui, riesce a farsi pubblicare il primo libro dalla Langman dopo aver fatto sesso con lei ecc.). Contrariamente ad altre opere dove la bisessualità e l'omosessualità non erano presenti o erano a malapena accennate²⁰, in *Preghiere esaudite* Capote decide di usare l'omosessualità e la bisessualità come uno dei fulcri della vicenda. Lo stesso non si può ovviamente dire di Proust. Nella *Recherche*, infatti, l'omosessualità è sì presente, ma non è così centrale nel racconto. Anzi, il personaggio più

¹⁹ Ivi, p. 9.

²⁰ In *Colazione da Tiffany*, Holly Golightly è bisessuale, ma Capote, in tutto il romanzo, si limita ad alludere a questo aspetto.

smaccatamente omosessuale dell'opera, il Barone di Charlus, è un personaggio molto difficile da definire, a metà tra maschera comica e personaggio tragico a cui toccano in sorte molte sofferenze, ma queste stesse sofferenze, di cui si lamenta in continuazione, lo portano a ridiventare una macchietta ridicola, come sottolinea Stefano Brugnolo:

[Charlus] è dotato di un'altissima coscienza di classe, solo che diversamente dalla principessa pretenderebbe che questa sua supremazia venisse riconosciuta anche da quegli individui che lo attraggono sessualmente e che però sono del tutto insensibili al suo prestigio aristocratico²¹. Ne deriva che il barone è continuamente costretto a ricordare loro chi sia, e a pretendere una dedizione che in realtà poi non può ottenere se non con il denaro. Ciò lo espone al ridicolo ma lo rende anche figura patetica²².

Anche il famoso incontro tra Charlus e Jupien descritto da Proust nelle prime pagine di *Sodoma e Gomorra* risulta difficile da contestualizzare e analizzare. Già il titolo, *Prima apparizione degli uomini-donne, discendenti da quegli abitanti di Sodoma che furono risparmiati dal fuoco celeste*, crea nel lettore un senso di straniamento. Proust rimanda alla biblica città di Sodoma, punita per gli atti omosessuali compiuti dai suoi abitanti, e quindi pone subito l'omosessualità sul piano della colpa. Inoltre, la descrizione degli atteggiamenti effeminati di Charlus sfiora il macchiettistico fino alla frase più ardita: «Avete un culo che è una meraviglia!»²³. Pur essendo nota ed evidente, l'omosessualità di Charlus è però ignorata da Marcel fino al giorno in cui spia durante il suo incontro con Jupien. La sua ingenuità lo ha portato a ignorare, volutamente o meno, ciò che era evidente agli occhi di chiunque lo volesse vedere:

²¹ «Con i giovani dell'alta società, per esempio, io non desidero nessun possesso fisico, ma non sono tranquillo che quando li ho toccati non voglio dire materialmente, ma toccato la loro corda sensibile. Quando, finalmente, invece di lasciare le mie lettere senza risposta, un giovanotto non cessa più di scrivermi ed è a mia disposizione morale, io sono in pace, o almeno lo sarei, se ben presto non fossi afferrato dalla preoccupazione d'un altro. Piuttosto strano, non è vero? A proposito dei giovani dell'alta società, tra quelli che vengono qui, ne conoscete nessuno?» (M. PROUST, *Sodoma e Gomorra* [1921], traduzione it. di E. Giolitti, Torino, Einaudi, 1967, p. 16).

²² S. BRUGNOLO, *Dalla parte di Proust*, Roma, Carocci, 2022, p. 178.

²³ M. PROUST, *Sodoma e Gomorra*, op. cit., p. 14.

Fin dal principio di questa scena, per i miei occhi smagati una rivoluzione s'era operata nel signor di Charlus, così completa e immediata come s'egli fosse stato toccato da una bacchetta magica. Fin allora, dato che non avevo compreso, io non avevo veduto. Il vizio (ci si esprime così per comodità di linguaggio) il proprio vizio accompagna ciascuno al modo di quel genio che restava invisibile per gli uomini finché essi ignoravano la sua presenza. [...] Inoltre adesso comprendevo perché, poco prima, quando l'avevo visto uscire dalla signora di Villeparisis, mi era sembrato che il signor di Charlus somigliasse a una donna: era una donna! Egli apparteneva alla razza di quegli esseri meno contraddittori di quel che non sembrano, il cui ideale è virile appunto perché hanno un temperamento femminile, e che nella vita sono soltanto in apparenza simili agli altri uomini [...]. Razza su cui grava una maledizione, e costretta a vivere nella menzogna e nello spergiuro, poiché sa come sia reputato colpevole, inconfessabile, vergognoso il suo desiderio, quel che per ogni altra creatura costituisce la più grande dolcezza di vivere²⁴.

Una disamina dell'omosessualità, quella di Proust, all'apparenza estremamente arretrata e accusatoria, nel corso della quale vengono usati termini anche forti («vizio» su tutti), ma che in realtà non è priva di empatia (dopotutto, come potrebbe essere altrimenti?). Se Charlus è a tutti gli effetti una *tante*, quello che Burroughs avrebbe definito *queer* (e che in italiano trova il corrispettivo nell'ancora più volgare “checca”), Proust non dà giudizi morali, anzi mostra il destino sfortunato di questi uomini «meno contraddittori di quel che non sembrano», pur portando argomentazioni che oggi possono apparirci vetuste e stereotipate. Pur essendo, dunque, più complessa la rappresentazione omosessuale di Proust, con tutte le sue contraddizioni, rispetto a quella di Capote, si può affermare che i due scrittori non differiscano nella sostanza: non c'è giudizio morale e non c'è colpevolizzazione; c'è semmai, nel caso di Proust, una sorta di ambiguità rispetto all'omosessualità²⁵, forse una specie di reticenza a trattare un tema ancora tabù ai suoi tempi, reticenza che ovviamente Capote non ha, visto che fra la *Recherche* e *Preghiere esaudite* la tematica omosessuale era stata ampiamente sdoganata da altri autori.

Un altro aspetto che Capote non ha considerato della *Recherche* è quello politico. Pur essendo apparentemente un'opera non di stampo politico, il romanzo di Proust è punteggiato da continue allusioni a vari personaggi esistenti e a eventi di cronaca, uno su tutti l'*affaire* Dreyfus, sua vera e propria ossessione. L'*affaire* viene

²⁴ Ivi, pp. 18-20.

²⁵ In Proust sono presenti anche casi di omosessualità femminile (Albertine), cosa che invece in *Preghiere esaudite* è a malapena accennata. Capote è interessato solo all'omosessualità maschile.

utilizzato da Proust non tanto per parlare dell'evento in sé, quanto per mostrare le posizioni prese nei vari salotti parigini²⁶; attraverso un fatto di cronaca noto al mondo intero (forse il primo grande caso politico a diventare un caso mediatico globale), Proust tratteggia pensieri, pose e posizioni politiche e ideologiche di una classe sfaccettata e varia come la nobiltà francese. Questo aspetto è assente in *Preghiere esaudite*, dove l'attualità americana non solo è quasi del tutto ignorata, ma – in quei rari casi in cui viene raccontata – è per di più ridotta a chiacchiericcio e pettegolezzo (il caso della Woodward). Non ci sono riferimenti alla scena politica, sebbene Capote avesse avuto la possibilità di ottenere informazioni su vari personaggi politici nazionali e internazionali²⁷; anzi, tutto viene raccontato come fosse un continuo chiacchiericcio, il che finisce con lo svilire ogni racconto (non come nel caso di *A sangue freddo*, dove tutto è documentato in modo meticoloso e preciso da Capote, che non appare mai nel romanzo e che nasconde la propria voce dietro quella di un narratore impersonale e onnisciente).

Conclusioni

In conclusione, è possibile affermare che Truman Capote non abbia realmente compreso la profondità e la complessità dell'opera di Marcel Proust, ma che, per il suo *Preghiere esaudite*, si sia limitato ad accostare il proprio nome a quello del grande autore francese più per dar lustro al proprio prestigio personale e per via di una visione semplicistica della *Recherche* – da lui vista come un gigantesco romanzo sui ricchi francesi – che in virtù di una vera e propria affinità. A *Preghiere esaudite* mancano, infatti, troppi elementi e troppe dinamiche perché la si possa definire una versione americana dell'opera proustiana. Ciononostante, non è possibile dire con

²⁶ «Politicamente parlando, Proust era tutt'altro che agnostico o indifferente. Egli era invece totalmente, militarmente dalla parte di Dreyfus, e certo non solo per ragioni familiari (la madre era ebrea), ma per ragioni di verità e giustizia» (S. BRUGNOLO, *Dalla parte di Proust*, op. cit., p. 178).

²⁷ Era amico di Marella Agnelli (forse il capitolo *Yacht e altre cose* doveva essere ambientato sullo yacht degli Agnelli) e intimo di Marilyn Monroe: risulta difficile pensare che non avesse mai discusso con nessuna delle due di Gianni Agnelli o dei Kennedy.

certezza che Capote non conoscesse affatto l'opera di Proust, dato che alcuni aspetti del suo ultimo romanzo muovono da intuizioni che Proust ha avuto o da tematiche che ha trattato. Forse, il giorno in cui verrà ritrovato il manoscritto completo, potremo dire che davvero Capote aveva scritto una personale rivisitazione della *Recherche*, ma ad oggi, sulla base dei tre capitoli pubblicati possiamo solo constatare che paragonare *Preghiere esaudite* all'opera di Proust è stata l'ennesima esagerazione di Truman Capote.

Francesco Merciai

Respirare felicità. Su un'aria comune in Proust e Benjamin

Che alcuni scrittori, anche i più grandi, si citino a vicenda in modo esplicito o sottotraccia, è una prassi che la filosofia, l'ermeneutica e la critica letteraria conoscono fin troppo bene. Si potrebbe, forse, dire che la ricostruzione delle citazioni e l'archeologia dei debiti di un autore verso l'altro, benché mai definitivi per un progetto interpretativo complessivo, costituiscano di fatto gran parte del lavoro di queste discipline. E, se c'è un autore che ha fatto della citazione il proprio marchio di fabbrica, questo è Walter Benjamin.

Il suo modo di lavorare è molto noto: tutta la sua ricerca consisteva nella raccolta di citazioni, che custodiva gelosamente come un re con i gioielli della sua corona e che poi confluivano nel trattato o nel saggio da scrivere¹. Ciò nondimeno, accade molto di frequente che alcuni autori siano restii ad ammettere i loro debiti, a palesare le fonti da cui hanno attinto per non compromettere l'assoluta originalità dell'opera o semplicemente perché alcune tesi le hanno assorbite al punto da aver trasformato il proprio pensiero senza averne preso minimamente consapevolezza. Il compito della critica sta anche in questo: tentare per quanto possibile di mostrare ciò che forse nemmeno agli autori era manifesto, e con questo proporre un'interpretazione, un'immagine veritiera del significato che un'opera custodisce in sé.

Perché allora Benjamin? Alle volte, la gioia di chi fa filosofia ed ermeneutica sta nel trovare insospettiti punti di contatto fra due autori, la cui relazione poteva

¹ Forse nessuno come Hannah Arendt ha colto alla radice il senso della scrittura benjaminiana; una citazione, per l'appunto, utile anche per il prosieguo del nostro discorso: «Il passato ha autorità se fissato come tradizione; l'autorità, in quanto si presenta storicamente, diventa tradizione. Walter Benjamin sapeva che rottura della tradizione e perdita di autorità erano irreparabili, e per questo decise di cercare nuove strade per confrontarsi con il passato. In questo confronto divenne maestro quando scoprì che al posto della tradibilità del passato era subentrata la sua citabilità, al posto della sua autorità la forza spettrale di stabilirsi a poco a poco nel presente e rubargli la falsa pace della spensierata auto-soddisfazione», in H. ARENDT, *Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in EAD., *Il futuro alle spalle*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 86-87.

anche essere nota ma non così decisiva come poi alcuni rilievi fanno invece supporre. Come nel caso in cui, e mi si consenta questa metafora, si scopre in tarda età di essere stati amati dalla stessa persona di cui eravamo innamorati ma di cui non avevamo presentato un bel niente (e con questo ci avviciniamo così al nostro secondo autore). Cercherò, quindi, di intavolare un confronto fra due famosi testi, uno di Marcel Proust e l'altro di Walter Benjamin, tentando di intercettare un'eco che dal primo si prolunga sul secondo e di istituire un colloquio in cui entrambi possano illuminarsi a vicenda e dirci qualcosa di più sull'aspirazione alla felicità che intrama le nostre vite e la storia. Del resto, lo stesso Benjamin, in un preziosissimo frammento del *Passagenwerk*, afferma che la sua poderosa opera sull'Ottocento avrebbe dovuto iniziare allo stesso modo in cui comincia la *Recherche*, con un risveglio: «Così come Proust comincia la storia della sua vita con il risveglio, con il risveglio deve cominciare anche ogni esposizione storica; essa, anzi, non può propriamente trattare di altro. Questa esposizione tratta, dunque, del risveglio del XIX secolo»². Il *la* del *Passagenwerk* nelle intenzioni di Benjamin avrebbe, quindi, dovuto essere proustiano. E forse questa *traccia* è ravvisabile persino più oltre³.

L'aria del paradiso

La presenza di Proust in Benjamin è certamente meno consistente ed eclatante rispetto ad altri autori, e penso naturalmente, ad esempio, a Baudelaire, Kafka e Goethe⁴. Nondimeno, il rapporto fra i due fu profondo. Se si ricordano la ben nota

² W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi. Volume primo (Das Passagenwerk, 1982)*, ed. it. a cura di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2010, p. 520.

³ Scelgo di tenere volutamente da parte le considerazioni, pur necessarie, sul rapporto fra memoria involontaria nel modo inteso da Proust e l'immagine dialettica di Benjamin, che meriterebbe certamente un lavoro più approfondito. In ogni caso, si può affermare che ciò che Proust sviluppa letterariamente sul piano esistenziale Benjamin lo fa dialetticamente su quello storico-politico. Ma l'aspirazione alla redenzione resta la stessa. Per un tentativo di riconciliazione cfr. comunque F. GARBELLI, *Proust and Benjamin: a figural reading*, in «E|C. Rivista dell'Associazione di Studi Semiotici», XXV, 33, 2021, pp. 110-22.

⁴ Lo stesso G. SCHOLEM, in ogni caso, sosteneva che forse insieme a Kafka nessun altro autore come Proust è accostabile al pensiero benjaminiano e che fu per lui motivo di serrato confronto metafisico. Cfr. quindi G. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo (Walter Benjamin und sein Engel, 1972)*, trad. di M. T. Mandalari, Milano, Adelphi, 1978, pp. 85 e 108.

prima traduzione in tedesco della *Recherche* (sebbene solo dei primi quattro volumi e assieme a Franz Hessel⁵) realizzata proprio da Benjamin, l'importanza teologico-filosofica che la traduzione rivestiva per il filosofo berlinese⁶, gli altri saggi di argomento proustiano⁷, le numerose lettere (tra cui spiccano quelle all'amico Scholem⁸), gli appunti del *Passagenwerk* in cui il nome di Proust è tra quelli più ricorrenti⁹, più le opere genuinamente letterarie (e mi riferisco alla *Berliner Kindheit*¹⁰ e agli *Städtebilder*), ciò basta a preventivare un influsso cospicuo dello scrittore sul filosofo. Direi però che tale influsso vada ricercato anche altrove. Azzardo nell'opera più celebre e più giustamente studiata che Benjamin ci abbia lasciato, le *Thesen über den Begriff der Geschichte*¹¹. Ma andiamo in ordine cronologico, partendo dall'autore più "antico".

La nostra prima citazione viene dal *Temps retrouvé* ed è una delle frasi più belle, e a mio giudizio anche una delle più commoventi, dell'intera *Recherche*:

Il est vrai que ces changements, nous les avons accomplis insensiblement; mais entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu'entre deux souvenirs d'années, de lieux, d'heures

⁵ Sulla vicenda di questa traduzione cfr. G. SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Milano, Mimesis, 2016, pp. 141-43.

⁶ Cfr. ovviamente W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, pp. 39-52.

⁷ Mi riferisco soprattutto al saggio del 1929 *Zum Bilde Prousts*, in cui Benjamin formula alcune delle immagini su Proust tra le più alte mai espresse. In particolare, in due passaggi Benjamin riporta il cieco, folle e ossessivo *Glücksverlangen*, la richiesta di felicità proustiana. Come afferma il Cocteau citato da Benjamin, i suoi occhi non erano felici. Una felicità imparentata con l'amore e la bellezza, ma soprattutto con un doppio *Glückswillen*, una voglia di felicità inscritta in una dialettica tra l'innodico e l'elegiaco, ovvero tra ciò che non è mai stato e il mai avvenuto, ma soprattutto nella restaurazione eterna della prima e originaria felicità. Cfr. in ogni caso W. BENJAMIN, *Zum Bilde Prousts*, in ID., *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2018, p. 11.

⁸ Cfr. W. BENJAMIN, G. SCHOLEM, *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940*, trad. di S. Campanini, Milano, Adelphi, 2019.

⁹ Per essere più precisi, le citazioni da Proust sono ben 37, e non a caso Proust è l'autore, assieme a Baudelaire e a Poe, maggiormente presente in tutta l'opera. Cfr. l'*Indice dei nomi* in W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi. Volume secondo*, op. cit., p. 1199.

¹⁰ Soprattutto in merito a quest'opera rimando al bellissimo saggio di P. SZONDI, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento (Berliner Kindheit um Neunzehnhundert)*, trad. di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2007, pp. 127-51, in cui vengono tematizzate le convergenze proustiane.

¹¹ Sulle *Thesen* benjaminiane cfr. almeno P. PULLEGA, *Commento alle «Tesi di filosofia della storia» di Walter Benjamin*, Bologna, Cappelli, 1980; D. GENTILI, *Il tempo della storia. Le tesi «Sul concetto di storia» di Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet Studio, 2020.

*différentes, la distance est telle que cela suffirait, en dehors même d'une originalité spécifique, à les rendre incomparables les uns aux autres. Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus*¹².

Brevemente, il contesto proustiano è il seguente. Il Narratore si trova fra il cortile e la biblioteca del palazzo della principessa di Guermantes, luogo nel quale va in scena il lugubre *Bal des Têtes*, il secondo dei momenti risolutivi dell'intero romanzo¹³. Proprio qui e ora, quando credeva che nulla più avrebbe potuto cambiare la sua vita in meglio, disilluso sul fatto di non avere alcun talento e di aver attribuito alla letteratura un valore maggiore di quello che in realtà crede che possieda, ecco che accadono quei barbagli materico-temporali, i ricordi suscitati dalla memoria involontaria che provocano in lui la gioia decisiva che lo porterà a confidare ancora nel valore dell'arte e a benedire la sua vita. Si ha dunque, in altri termini, la premessa per il riscatto in forma letteraria dell'esistenza fin lì condotta, la quale egli credeva essere pervasa in modo inemendabile dal peccato, il tempo perduto.

Due tagli spazio-temporali sideralmente distanti tra loro – di cui si ignorava persino l'esistenza, essendo uno dei due, quello più remoto, sprofondato nell'oblio – improvvisamente risorgono a nuova vita, regalando una felicità così potente da

¹² M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, a cura di P. E. Robert e B. Rogers, in ID., *À la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 2019, p. 2265: «È vero che questi cambiamenti sono avvenuti in noi insensibilmente; ma tra il ricordo che torna a noi all'improvviso e il nostro stato attuale, così come tra due ricordi di anni, di luoghi, di ore diversi, la distanza è tale che basterebbe da sola, a prescindere da ogni specifica originalità, a renderli dissimili gli uni dagli altri. Sì, il ricordo, grazie all'oblio, non ha potuto contrarre alcun legame, stabilire nessun collegamento tra sé e il momento presente, se è rimasto al suo posto, alla sua data, se ha conservato le distanze, il suo isolamento nel profondo di una vallata o in cima a una vetta, ci fa di colpo respirare un'aria nuova proprio perché è un'aria che abbiamo già respirato in passato, quell'aria più pura che i poeti, invano, hanno tentato di far regnare in paradiso e che non potrebbe darci quella sensazione profonda di rinnovamento se non fosse già stata respirata, perché i veri paradisi sono i paradisi che abbiamo perduto», trad. di M. T. Nessi Somaini, Milano, Rizzoli, 2012, p. 249 (il tondo nel testo e il corsivo nella nota sono miei).

¹³ Su questo episodio mi permetto di rimandare a E. PALMA, *L'invvecchiamento come emozione del Tempo nella Recherche di Marcel Proust*, in «Sicilorum Gymnasium. A Journal for the Humanities», 5, LXXII, 2019, pp. 313-30. Più in generale, credo che solo due interpreti si siano avvicinati a tali temi nella critica proustiana, a cui rimando: G. DEBENEDETTI, *Proust*, a cura di M. Lavagetto e V. Pietrantonio, Torino, Bollati Boringhieri, 2005; R. FERNANDEZ, *Proust o la genealogia del romanzo moderno (Proust ou la généalogie du roman moderne*, 1979), trad. di R. Mainardi, Milano, Bompiani, 1980.

redimere dal dolore e dalla somma afflizione che ormai avevano segnato in maniera quasi irreversibile il Narratore. Questi istanti che si uniscono nell'analogia di una sensazione, e che l'intelligenza per qualche ragione non aveva considerato per poi inabissarsi in modo assolutamente inconsapevole, fanno riemergere una parte di noi che credevamo indisponibile, come, nel caso del Narratore, la Combray dell'inizio del romanzo oppure la Venezia in cui anni prima era stato insieme alla madre. Ma la distanza che separa, la vertigine eretta dagli anni trascorsi che ci hanno prolungato nel tempo, d'un tratto viene annullata, e torniamo in un mondo sconosciuto che era in noi, ma che poteva venire alla luce solo in determinate circostanze. Proust afferma che è come visitare luoghi di "felicità" e di "purezza", resi tali dalla distanza che li ha affrancati dall'efferatezza del divenire e li ha consegnati a un senza tempo attingibile grazie alla memoria involontaria o, come il Narratore apprenderà in seguito, grazie all'arte somma, la letteratura. Non potremmo cogliere affatto il rinnovamento, aggiunge Proust, se tale cambiamento non fosse accaduto, se gli anni non avessero istituito questa separazione.

Il tempo che avanza, edificando la distanza, e la memoria che la accorcia possono dirsi grazia, purificazione e redenzione: «Perché ciò che è guardato con gli occhi del ricordo è amato e redento, ciò che è vissuto così, in un attimo, cambia completamente aspetto, come se la distanza depurasse e desse forma, trasfigurando e sollevando»¹⁴. Anche quelli di Proust sono attimi, ma la sua opera è un respiro nell'eterno che con la parola dà spazio, tempo e misura, e che redime, trasfigura e innalza: «*ἡ ἀλήθεια*, la verità, implica non soltanto il portare a evidenza ciò che prima era nascosto ma anche l'uscire dal Lete, dal flusso dell'oblio, dal fiume della dimenticanza, in modo da conservare ciò che non può essere dimenticato»¹⁵. La memoria involontaria, come poi sarà la scrittura letteraria, ci fa riconoscere la vita passata come più luminosa, come qualcosa verso cui provare persino felicità in luogo della tristezza e del dolore che provavamo un tempo. Se non avessimo respirato l'aria di quel passato, dice Proust, non avremmo potuto assaporare il rinnovamento. Ma la

¹⁴ A. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki, 2015, p. 303.

¹⁵ A. G. BIUSO, *Tempo e materia. Una metafisica*, Firenze, Olschki, 2020, p. 44.

sottigliezza del ragionamento proustiano non si ferma qui. Credo che lo scrittore voglia dire che la felicità sia possibile soltanto “al passato”. I veri paradisi, i luoghi cioè della felicità e della redenzione, sono infatti quelli che abbiamo perduto, come se solo la perdita potesse generare gioia, riscoperta tramite la *renovatio* che l’annullamento della distanza porta con sé. La felicità, per così dire, diventa tale nella perdita del tempo a cui si riferisce e si genera dal ritrovamento di tale tempo.

L’aria della storia

Questo, in buona sostanza, è Proust. Cosa accade ora con Benjamin? Credo che questa pagina proustiana abbia un riverbero (e forse non solo questo) in un altro brano benjaminiano, la seconda delle tesi sul concetto di storia, che riporto per intero:

«Zu den bemerkenswerthesten Eigentümlichkeiten des menschlichen Gemüths», sagt Lotze, «gehört... neben so vieler Selbstsucht im Einzelnen die allgemeine Neidlosigkeit jeder Gegenwart gegen ihre Zukunft». Diese Reflexion führt darauf, daß das Bild von Glück, das wir hegen, durch und durch von der Zeit tingiert ist, in welche der Verlauf unseres eigenen Daseins uns nun einmal verwiesen hat. Glück, das Neid in uns erwecken könnte, gibt es nur in der Luft, die wir geatmet haben, mit Menschen, zu denen wir hätten reden, mit Frauen, die sich uns hätten geben können. Es schwingt, mit andern Worten, in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit. Mit der Vorstellung der Vergangenheit, welche die Geschichte zu ihrer Sache macht, verhält es sich ebenso. Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht im Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten? haben die Frauen, die wir umwerben, nicht Schwestern, die sie nicht mehr gekannt haben? Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat. Billig ist dieser Anspruch nicht abzufertigen. Der historische Materialist weiß darum¹⁶.

¹⁶ «Una delle peculiarità più notevoli dell’animo umano – dice Lotze –, è, accanto a un così grande egoismo nel singolo, la generale mancanza d’invidia di ogni presente per il proprio futuro”. Questa riflessione comporta che l’immagine di felicità che custodiamo in noi è del tutto intrisa del colore del tempo in cui ci ha oramai relegati il corso della nostra esistenza. Felicità che potrebbe risvegliare in noi l’invidia c’è solo *nell’aria che abbiamo respirato*, con le persone a cui avremmo potuto parlare, con le donne che avrebbero potuto darsi a noi. In altre parole, nell’idea di felicità risuona ineliminabile l’idea di redenzione. Ed è lo stesso per l’idea che la storia ha del passato. Il passato reca con sé un indice segreto che rinvia alla redenzione. Non sfiora forse anche noi un soffio dell’aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c’è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un’eco di voci ora mute? Le donne che corteggiamo non hanno delle sorelle da loro non più conosciute? Se è così, allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come ad ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole* forza messianica, a cui il passato ha diritto. Questo diritto non si può eludere a poco prezzo. Il materialista storico ne sa qualcosa», in W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia (Über*

Se considerata nella sua interezza, sembra che non ci sia nessun punto in comune. Sembra anche che gli argomenti di cui trattano i due testi siano semplicemente inconciliabili. Tuttavia, il fatto che Benjamin utilizzi, in quanto esperto conoscitore di Proust, un'espressione che può certamente aver concepito in modo originale ma che possiede un precedente così illustre e molto noto, almeno ai miei occhi appare ben più di una coincidenza. E, anche se lo fosse, sarei disposto ovviamente a concedere una felicissima convergenza teoretica. Ciò che comunque appare evidente nella concezione benjaminiana della storia, pur allo stato frammentario in cui si trova, è una plausibile matrice proustiana. Ma analizziamo il testo più da vicino.

L'attacco polemico che Benjamin usa per introdurre le sue tesi costituisce, anche qui, un netto cambio di prospettiva rispetto al senso comune. Se non altro, trovo molto curioso che della citazione di Lotze il filosofo berlinese conservi la *Neid*, l'«invidia» che, a detta dello storico, ogni presente dovrebbe provare verso il futuro, auspicando dunque un'azione motrice e proattiva su ciò che in senso temporale abbiamo «davanti». Benjamin è, però, all'indietro che guarda. L'invidia si prova verso qualcuno o qualcosa che possiede ciò che noi non abbiamo. Ma qui credo che si tratti di un'invidia assai particolare, una forma molto peculiare di rammarico per quello che poteva accadere ma che non è accaduto, e che reclama di avere nuovamente tempo. L'affermazione di Lotze, commentata da Benjamin, significa immaginare (anche nel senso della *Bild* benjaminiana, e cioè come momento temporalmente singolarizzato e rappresentazionale) la felicità che può compiersi nel futuro in una concezione del passato in cui la storia, sia individuale che collettiva, non può essere modificata. Accettare Lotze, accogliere cioè che si può provare invidia e avere aspirazione a una felicità realizzabile soltanto nel futuro, vuol dire per Benjamin accettare il presente «così com'è». E in che modo è il presente? A questa domanda possiamo rispondere facendo ricorso a entrambi i nostri autori di riferimento.

Il presente è maceria, è la distruzione su cui si staglia in volo l'angelo della storia, quella storia che per Benjamin «rimase dall'inizio alla fine un *Trauerspiel*»¹⁷ e che è anche la devastazione esistenziale, fisica e temporale della Parigi della Prima guerra mondiale, dei corpi degli amici e delle amiche di un tempo del Narratore, e naturalmente anche di lui stesso. Una vibrazione comune attraversa, silenziosa ma potente, entrambi i brani. Come ne è attraversata, del resto, tutta l'opera di Benjamin e di Proust; vale a dire da quel desiderio di felicità e di redenzione che altro non sono, in realtà, che due modi diversi per riferirsi alla stessa cosa: l'istanza mai completamente risolvibile e sempre costante dell'umano di “salvarsi”¹⁸. Benjamin ha, dunque, perfettamente ragione quando nella prima tesi afferma che il motore invisibile della storia è la teologia, cioè quella tensione verso la compiutezza che motiva fin nel profondo, ed è ciò che sostengo, anche la *Recherche*. Relegati come siamo in questo presente che nulla concede alla felicità a venire, il filosofo e lo scrittore concepiscono una forma di riscatto, una fenomenologia della rassegnazione a cui far seguire una metafisica della redenzione. Dice Benjamin che la felicità che potrebbe destare in noi invidia è, in prima battuta, «*in der Luft, die wir geatmet haben*», nelle persone che avrebbero potuto esserci amiche e che avrebbero potuto arricchire la nostra vita ma cui abbiamo rinunciato, ma soprattutto nelle donne che avrebbero potuto dirci di sì, con Proust la più grande richiesta di salvezza che possiamo mai formulare, il Messia che è impossibile non desiderare e da cui sperare di ricevere la gioia decisiva. In altri termini, penso che Benjamin ci abbia spiegato in poco più di cinque righe che cosa sia la felicità per gli esseri umani: godere della

¹⁷ H. EILAND, M.W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica (Walter Benjamin. A Critical Life*, 2014), trad. di A. La Rocca, Torino, Einaudi, 2016, p. 611.

¹⁸ È d'obbligo citare almeno un altro fondamentale testo benjaminiano, che rappresenta com'è noto un vero e proprio rovello critico, il *Theologisch-politisches Fragment*, di cui riporto almeno quest'affermazione, per noi decisiva: «*Der Rythmus der messianischen Natur, ist Glück* [‘Il ritmo della natura messianica è la felicità’]», in G. Guerra, T. Tagliacozzo (a cura di), *Felicità e tramonto. Sul Frammento teologico-politico di Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet Studio, 2019, p. 18. Per alcune riflessioni circostanziate sul *Fragment* rimando sempre a questo volume. In ogni caso, se è vero che la felicità fu una delle categorie metafisiche del pensiero di Benjamin sin dalla giovinezza, il fatto che il filosofo berlinese affermi che il ritmo della natura, del tempo e della storia umana è scandito proprio dalla felicità e dalla sua aspirazione, non può che creare un legame molto forte con quanto si sta cercando di argomentare, anzitutto con la seconda tesi che abbiamo in oggetto.

pienezza del luogo e del tempo in cui ci troviamo, avere persone che nel nostro orizzonte esistenziale ci rendano la vita nutriente e significativa, darsi a qualcuno che dedichi la sua vita a noi – e noi a lui –, nel sentimento più intenso e riempitivo che si possa mai provare. Con la splendida sintesi di Moroncini, tali temi vengono articolati in questo modo: «Rendere giustizia ai fenomeni vuol dire dar voce ai vinti, far proprio nelle macerie del passato – ma anche nella catastrofe presente – ciò che ancora risuona: il desiderio di felicità calpestato, l'amore omissso, la gentilezza umana trascurata, il grido soffocato della vittima, l'andare a fondo di quell'esser "comuni" che costituisce l'essenza umana»¹⁹.

Non sarà, però, certamente sfuggita la seconda evidenziazione. Può essere un caso, mi chiedo²⁰, che Benjamin per parlare di felicità utilizzi proprio la stessa formula di Proust, ovvero "quell'aria che abbiamo già respirato", l'aria del passato purificata dalla consapevolezza della distanza generata dal trascorrere e dalla rammemorazione? Quel Proust che proprio di felicità aveva discusso a proposito di un passato da dover riscattare? L'espressione non cela per Benjamin soltanto un vezzo stilistico, ma direi un'intensificazione concettuale che da una parte illumina Proust e dall'altra consente di formulare diversamente l'interpretazione delle *Thesen*. Come notano acutamente i curatori dell'edizione einaudiana delle *Thesen* alla sezione *Lemmi*, a proposito del concetto fondamentale in Benjamin di *Erlösung*, 'redenzione', nella seconda tesi in particolare ci sarebbe un nesso tra l'immagine della felicità, che richiama alla redenzione essendole speculare, e il ricordo involontario: «Tuttavia, questa suggestione, di ascendenza proustiana, circa una memoria collettiva inconscia, che a tratti irrompe privilegiata e fugace, non verrà portata a piena espressione»²¹. Questa riflessione, incoraggiante ma abbastanza censoria, potrebbe preludere in realtà

¹⁹ B. MORONCINI, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Guida, 1984, p. 12.

²⁰ Mi chiedo anche come avrebbe tradotto Benjamin quel passo in tedesco, se fosse arrivato a completare la traduzione integrale della *Recherche*. Ma magari, ed è la suggestione che propongo, la traduzione l'abbiamo proprio in quel «*in der Luft, die wir geatmet haben*» della seconda tesi. È bene comunque tenere presente anche la versione francese delle tesi, pur essendo indubbio che abbiano raggiunto un'articolazione maggiore in quella in lingua tedesca. Almeno ai miei occhi, la versione in francese della seconda tesi appare comunque profondamente diversa da quella tedesca.

²¹ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 209.

a una considerazione ulteriore: almeno a mio parere nessuna delle suggestioni enunciate nel testo conosce un'elaborazione tale da presumere una compiutezza, sicché il fatto che l'ascendenza proustiana venga riconosciuta mi sembra un fatto decisivo. Si tratta quindi anche di capire, come si sta cercando di sostenere, se si può parlare di un'ascendenza proustiana di altro genere e che trovi appunto fondamento a partire dalla congruenza testuale che ho rilevato. Ciò nondimeno, credo che su questo punto istruisca lo stesso Benjamin: «Ciò a cui Proust allude con l'esperimento della dislocazione dei mobili nel dormiveglia mattutino, ciò che Bloch definisce l'oscurità dell'attimo vissuto, non è nulla di diverso da ciò che qui va assicurato sul piano della storicità, e collettivamente. C'è un sapere non-ancora-cosciente di ciò che è stato, la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio»²².

Con un cambio di passo improvviso, più o meno a metà del brano, Benjamin associa l'idea di felicità a quella di redenzione, l'identità cioè nella quale avevamo posto la vibrazione che intride sia le *Thesen* che la *Recherche*. L'idea della felicità reclamata come tendenza della forza teologica che sottostà al tempo dovrebbe essere, dice Benjamin, la proprietà principale della storia. Lo storico non è lo storiografo che studia gli avvenimenti ricercando in essi le possibilità inesprese del passato e che meritano di venir poste in essere; egli è anzitutto chi comprende che nel passato esiste una felicità irrealizzata e rispetto alla quale bisogna decidersi, per metterla in atto, pena la sua mancata redenzione. E non è questo ciò che Proust ci ha spiegato? Non è la felicità un concetto che può concepirsi solo al passato, che per lo scrittore era il passato individuale e che per il filosofo invece si universalizza nella storia come dimensione temporale in cui la vicenda umana accade nel mondo?

Felicità e redenzione

Il modo storico di appropriarsi del passato è riconoscere l'anelito alla felicità e alla redenzione che il passato reca sempre con sé. Non comprendere ciò significa

²² W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi. Volume primo*, op. cit., p. 433.

permanere nelle pastoie di una storia irredenta e, come diretta conseguenza, assolutamente “infelice”. Il passato inteso per la prima volta e in modo pieno come storia grida, infatti, di essere ascoltato, di essere cambiato, di venire, ancora una volta, riscattato. Ma come giunge a compiutezza una simile concezione? Per Proust la risposta è facilmente desumibile: essendo la *Recherche* un’opera di riscatto, ciò avviene attraverso la scrittura letteraria, la trasfigurazione di un tempo esistenziale altrimenti vacuo e insignificante²³. Per quanto concerne Benjamin, lo stato di incompiutezza²⁴ e di frammentarietà delle *Thesen* non consente di formulare ipotesi ermeneutiche più precise, ma, come il passato individuale, nel caso del Narratore, richiamava all’autenticità ergendolo alla più piena comprensione e dignità nella scrittura letteraria, allo stesso modo il passato collettivo diventa autentico non appena ci si accorga che per chiamarlo storia bisogna riscattare gli sconfitti, gli umili, i vinti, la vicenda dolorosa del mondo che non termina con la distruzione e le macerie ma che rinvia sempre a coloro che sono in vita nel presente, i quali possono affacciarsi in modo appropriato nel futuro solo se consapevoli di tutto questo.

Benjamin descrive, in maniera simmetrica, in cosa consista tale grido del passato che si protende nel presente. Parla, infatti, di coloro che non ci sono più, della stessa aria che loro hanno respirato e che magari oggi riempie i nostri polmoni; del silenzio di voci che prima parlavano e il cui suono, benché non più dotato di parola

²³ In riferimento alla teoresi che soggiace alla *Berliner Kindheit*, riporto la splendida sintesi benjaminiano-proustiana su questo tema di L. RAMPOLLO: «Come in Proust, come per Proust, il futuro dà la parola al passato, strappa il velo della processione insignificante degli eventi vissuti, bruciando questa trama al fuoco di una passione che è passione dell’immaginazione e non del ricordo. Decisiva non è la memoria, ma ciò che è condizione della memoria, sua essenziale intermittenza: l’oblio», in L. RAMPOLLO, *Distruzione e costruzione della traccia*, in L. Belloi, L. Lotti (a cura di), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 43.

²⁴ A questo proposito ricordo un’intuizione per me fondamentale di G. SCHIAVONI: «Non è da escludere che in questa sua inclinazione agisse un certo gnosticismo di sapore squisitamente ebraico, e in particolare l’idea che la luce divina – disseminatasi e dispersasi in mille rivoli e in mille oggetti in seguito alla rottura dei vasi che li contenevano al momento della Creazione – dovesse e potesse tornare a ricomporsi», in G. SCHIAVONI, *Contro la compiutezza. Sul saggismo di Walter Benjamin*, in G. Cantarutti (a cura di), *Le ellissi della lingua. Da Moritz a Canetti*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 148. Questa idea, che naturalmente va molto al di là della pur importante declinazione saggistica benjaminiana, direi che potrebbe pervadere tutto Benjamin, dalla *Vorrede* del *Trauerspielsbuch* alle *Thesen* in oggetto, ovvero la dispersione nel passato e nella storia di semi di luce a cui restituire il fulgore originario. Su questo tema cfr. anche F. P. CUNIBERTO, *Motivi gnostici nel Trauerspiel di Walter Benjamin*, in A. Pinotti (a cura di), *Giochi per melanconici. Sull’Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2003, pp. 143-49.

tonante, ha lasciato impressa una traccia che sta a noi saper nuovamente ascoltare; delle donne, che per la stranezza e anche la necessità del sentimento amoroso, hanno delle sorelle rese tali dall'amore che abbiamo provato per loro ma che, a meno di imprevedibili circostanze nella vita, non conosceranno mai. Se tutto questo è vero, continua Benjamin, devono esistere allora delle sovrapposizioni temporali in cui la storia si realizza come tale, in cui appunto il passato, da mera sequela di avvenimenti, assume un senso ulteriore, il senso storico. Quanto è significativo, infatti, il futuro di Proust ora che può sussistere un contatto tra l'adesso e lo ieri, che può essere ravvisato nel passato e nel presente qualcosa di più essenziale di entrambi? Risponderei che lo è in modo "assoluto". Comprendere questo contatto significa appropriarsi della "mia" vita e di quelli che non ci sono più, la responsabilità nei confronti dei quali tocca a chi riesca ad assumersi il peso della ferita storica.

Questo è dunque il messianismo storico, che letto con Proust significa portare a compimento quello che nel passato restava involuto nelle pieghe del tempo perduto, poiché non saputo in quanto tale e non considerato come ferito e mutilo. Viviamo, dunque, nell'attesa del compimento, e insieme a noi chi ci ha preceduti. Nella storia c'è questa forza, che Benjamin definisce *schwache*, 'debole', non per intensità bensì per grado di manifestazione, essendo latente al passato e che bisogna intercettare per consentire a ciò che è stato di diventare storia nell'atto del suo compimento. Il passato merita questo *Anspruch*, avanza tale pretesa che va raccolta per redimere l'umanità. Per Benjamin insomma, come per Proust, non può esserci salvezza e alcun futuro se prima non si sono fatti i conti con il proprio passato, con il peccato che lo intride, con il dolore che lo ha segnato. È la condizione necessaria per riaprire il futuro, per il quale non si può cancellare ciò che è stato perché parte ineliminabile di quello che si è adesso. Quando la devastazione è totale e squilla con più vigore la tromba del momento del maggior pericolo, non è consentita nessuna fuga. L'unica forma di futuro concepibile diviene, allora, quello in cui può compiersi il riscatto del passato.

Per Proust, seguendo il racconto del suo Narratore nel *Temps retrouvé*, una volta maturata la decisione di iniziare a scrivere e compresa la sua vocazione, il riscatto è avvenuto con la scrittura della *Recherche* stessa. Il suo futuro successivo è stato alla lettera la trasformazione redentrica del suo vissuto in arte. Proust non ha intravisto altra forma di futuro possibile se non il riscatto del suo passato. Per Benjamin, la comprensione dialettica della storia avrebbe dovuto riscattare il passato degli oppressi. Tuttavia, un'obiezione più che legittima può essere indirizzata a questo ragionamento: non è questo il caso dell'estenuarsi di un pensiero tossico che tarpa possibilità esistenziali e storiche più piene, favorendo invece una memoria che in modo ossessivo ritorna su sé stessa, privandosi di un futuro libero? Non è quel futuro che si occupa completamente del passato qualcosa che potremmo definire come un aborto temporale? A volte l'oblio, piuttosto che essere sventato, va invece sostenuto, cancellando, se possibile, le situazioni dolorose che bloccano la vita. Ma dalla rappacificazione di ciò che è stato scaturisce sempre una grazia, ed è infatti, nel caso tanto di Proust quanto di Benjamin, il condono offerto al tempo e alla storia²⁵.

Siamo esseri alla ricerca continua della compiutezza, e trovarla significa liberarci anche da ciò che ci lega a questo mondo. Il fatto di essere risospinti nel passato è un moto del tutto naturale del vivente, il quale riconosce in ciò che ha vissuto la traccia della sua permanenza e le lacerazioni da risanare. Ma perché questo accade, perché dobbiamo sentirci, come Proust e Benjamin colgono ed esprimono in modo cristallino, sempre richiamati a un debito da estinguere, a una colpa da mondare, a un peccato da assolvere? Se questi due autori hanno fatto della redenzione

²⁵ A questo punto, il confronto fra Proust e Benjamin potrebbe suggerire di estendere tale convergenza tematica anche al resto delle *Thesen*, articolando dunque un'interpretazione più generale. Si tratta, però, di un progetto che esula dal nostro obiettivo ma che sarebbe meritevole di essere intrapreso, soprattutto in considerazione di questo passaggio a dir poco strepitoso della diciassettesima tesi, il quale, almeno ai miei occhi, costituisce un'ottima definizione della *Recherche*, del nucleo storico di cui discutiamo: «*Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des historisch Begrieffenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem Innern*», in W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, op. cit., p. 52 («Il profitto del suo procedere consiste nel fatto che *in un'opera* è custodita e conservata tutta l'opera, *nell'opera* intera l'epoca e *nell'epoca* l'intero corso della storia. Il frutto nutriente di ciò che viene compreso storicamente ha al suo *interno*, come seme prezioso ma privo di sapore, il tempo», trad. ivi, p. 53).

e della felicità il principale binomio lessicale del loro mondo, bisogna aggiungere l'assoluzione, il sentirsi liberi e liberati, un cambio di prospettiva sul tempo esistenziale, quando cioè si vede la propria vita solo come qualcosa a perdere²⁶ e si immagina come unica soluzione il dare comunque significato a questo qualcosa che altrimenti sarebbe stato dannato per sempre, nell'ottica di un futuro assolutamente inutile come il passato che l'ha preceduto. E allora si interpella questo passato, ci si fa riempire da esso, ci si fa inondare dalla sofferenza, pur attenuata, di ciò che è stato un tempo per noi o, storicamente, per tutti. Si tenta di riunire in un intero originario e perduto i frammenti di una salvezza sparsa per il mondo e nel tempo, così come scolpito in modo icastico da Scholem per il suo amico Walter: «Tutto ciò che è storia, che non è redento, ha carattere frammentario»²⁷. Qual è, allora, il portato pratico-esistenziale di una concezione simile? Recarsi nei luoghi in cui si è stati felici? Perdonare coloro che sono stati crudeli con noi? Tentare ancora di farsi dire di sì dalle donne che non ci hanno amato o che ci hanno trattati in modo orribile? Visitare i cimiteri della storia nel tentativo di riesumare i caduti?

Sia per Proust che per Benjamin il divenire inesorabile e irreversibile è la cifra del mondo, il suo enigma. E fu tale anche per un altro grande poeta, la cui parola può aiutarci a rispondere a questi ultimi e serrati interrogativi. Il segreto della poesia di Rilke, a cui ci rivolgiamo, è infatti il mistero dello svanimento del mondo, delle cose e degli umani, e gli sforzi immani che noi facciamo, anche con il canto poetico, di "trattenere". Nel terzo sonetto *an Orpheus*, Rilke indica al giovane innamorato che canta il suo amore e l'esistenza, quell'esistenza la cui essenza è proprio il canto, di dimenticare di aver cantato poiché tutto scorre, persino il soffio della parola che si mischia col vento e che vorremmo con ogni sforzo far perdurare. Ma cantare – e farlo "veramente", sembra sottintendere Rilke – significa concepire un altro respiro. Così

²⁶ Così R. FERNANDEZ: «Malato cronico, agitato signore pienamente disponibile, nessuno, a quanto sembra, degli impegni e delle ansietà del comune individuo inficiano l'autore della *Recherche du temps perdu*, dal momento che per lui, alla resa dei conti, la vita non è altro che tempo da perdere», in ID., *Proust o la genealogia del romanzo moderno*, op. cit., p. 22.

²⁷ G. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, op. cit., p. 62.

l'ultimo verso: «*Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind*»²⁸. L'*Hauch der Luft* era anche di Benjamin, quel soffio o respiro ancora mosso da coloro che erano prima di noi. Questo soffio è nel niente, è nel dio, il quale è forse quel Messia che può fare il suo ingresso dalla porta lasciata aperta dal pensiero del presente che medita sul passato.

Il segreto del mondo è anche qui. Il soffio diventa respiro, il respiro diventa vento, che dalla memoria sovviene richiamandoci all'azione prima che sia finita, prima che il peso del peccato e del dolore ci porti irredenti al cospetto della morte. Ma il vento, che soffia dal passato, diventa tempesta²⁹. È lo *Sturm* che spira troppo forte dal paradiso, con Proust il *paradis perdu*, che rispinge verso il futuro l'*Engel* di Benjamin e che non gli consente di fermarsi per ricostruire le macerie accumulate dalla tempesta. Lette con il loro aiuto, tali sono la vita e la storia, una tempesta rovinosa che devasta, distrugge e che bisogna placare in bonaccia. E proprio questa, alla fine, è la redenzione.

Enrico Palma

Parole-chiave/Keywords: Benjamin, *happiness*, *history*, Proust, *redemption*.

²⁸ R. M. RILKE, *Die Sonetten an Orpheus*, I, 3, v. 14. «Un respiro nel nulla. Un soffio nel dio. Un vento».

²⁹ Ritengo importante riportare la nota 21 della già citata edizione Einaudi di p. 37, in cui si dice: «Il paradiso dell'origine, il cosiddetto "paradiso terrestre", è l'unico luogo da cui può venire la bufera che spinge a ritroso l'angelo com'è raffigurato da P. Klee e descritto da Benjamin; non attestata nel midrash a *Genesi*, questa bufera appare una originale intuizione di Benjamin». Tale nota rende l'immagine ancora più potente.

Morselli e Proust: un confronto sul sentimento

Dopo uno studio preliminare durato all'incirca un decennio (dal 1922 al 1932)¹, nell'agosto del 1943 Guido Morselli pubblica il primo saggio di una certa ampiezza, *Proust o del sentimento*². Concluso nel maggio del 1942, edito da Garzanti con una prefazione di Antonio Banfi³ e definito dall'autore, nelle pagine introduttive, una sorta di «guida»⁴ alla *Recherche*⁵, il volume è da leggere, a parere di chi scrive, soprattutto come una prima formulazione della poetica del Morselli scrittore.

Nell'aprile del 1943, il bolognese di adozione varesina è in esilio militare in Calabria (rimane a Catanzaro come ufficiale dall'inverno del 1943 al giugno del 1945) e scrive al padre tre lettere che gettano luce sulla vicenda editoriale dell'opera: nella prima spiega al genitore che le alternative per la pubblicazione del saggio sono due, ovvero Mondadori (ipotesi rispetto alla quale rivela di essere «del parere di attendere a dare una risposta definitiva»⁶) e Garzanti, soluzione che in effetti preferisce sia poiché la Casa potrebbe stampare l'opera in tempi brevi sia per dimostrarsi cortese nei riguardi dell'amico Antonio Banfi, oltre che dell'editore stesso. Nella seconda missiva al genitore Morselli ribadisce la preferenza per Garzanti precedentemente annunciata e nella terza comunica di essere in attesa delle bozze di stampa, che vorrebbe rivedere in tempi molto stretti. Precisa, inoltre, di voler acquistare copie dell'opera in prima persona, nel caso Garzanti lo richieda, sottolineando di volerlo fare «di tasca mia, dato che il mestiere delle armi mi rende

¹ Cfr. G. MORSELLI, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988, Quaderno XV, nota del 9-12 dicembre 1966.

² Si citerà sempre dall'edizione: G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, a cura di M. Piazza, note al testo di M. Francioni, Torino, Ananke, 2007. Non si dimentichi che PIAZZA è anche l'autore del saggio *Una lettura dimenticata: il Proust filosofo di Guido Morselli*, in «Quaderni Proustiani», n. 4, 2007, pp. 122-35.

³ Poi riedita in A. BANFI, *Scritti letterari*, a cura di C. Cordié, Roma, Editori Riuniti, 1970, pp. 235-37.

⁴ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 31.

⁵ Che probabilmente Morselli aveva letto nell'edizione delle *Œuvres complètes de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, édition «à la gerbe», 1929-1935, 18 voll.

⁶ *Guido Morselli. I percorsi sommersi. Inediti, immagini, documenti*, a cura di E. Borsa e S. D'Arienzo, presentazione di A. Stella, Novara, Interlinea Edizioni, 1999, p. 17.

abbastanza»⁷, sebbene alcuni critici abbiano affermato che le spese vennero sostenute dal padre Giovanni⁸.

A Milano il libro viene, dunque, edito da Garzanti il 30 agosto 1943 con una prefazione di Antonio Banfi, ma Morselli si trova nell'avamposto di guerra di Timpone Mannella e commenta mestamente la congiuntura nel suo *Diario*, in data 21 novembre: «Mi chiedo se sia possibile desumere un orientamento [...] sul senso della nostra vita, di ciò che il destino – o la Provvidenza – ci ha riservato o ci viene apprestando [...]. Ad es., vi è forse sottinteso un oscuro disegno nel fatto che la mia prima opera venga in luce lontano da me e senza che io ne possa avere notizia»⁹.

Come ha ricordato Valentina Fortichiari, all'uscita del volume furono pubblicate alcune recensioni assai positive¹⁰, tra le quali una di Cenzato¹¹, una di Zanelli¹² e una di Ramperti, dell'aprile del 1944, che celebrava in Morselli il «giovine

⁷ *Guido Morselli: immagini di una vita*, a cura di V. Fortichiari e con uno scritto di G. Pontiggia, Milano, Rizzoli, 2001, p. 70.

⁸ Cfr. V. FORTICHIARI, *Introduzione* a G. MORSELLI, *Romanzi*, vol. I, a cura di E. Borsa e S. D'Arienzo, con la collaborazione di P. Fazio, introduzione e cronologia di V. Fortichiari, Milano, Adelphi, 2002, p. XVII; cfr. anche M. PIAZZA, *Introduzione* a G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 7. Si veda, poi, A. GRATTON, *In viaggio attraverso le coordinate di un silenzio: breve introduzione all'opera narrativa di Guido Morselli*, art. cit., pp. 162-63: «I soli volumi editi in vita da Morselli, quindi, sono due saggi i quali non hanno visto nel valore letterario la giustificazione per la loro pubblicazione, bensì nell'intercessione economica di un parente stretto dell'autore. La domanda, a questo punto, sorge spontanea: perché Morselli, le cui condizioni economiche si mantennero sempre discretamente agiate per tutto l'arco della propria esistenza, non ripropose tale pratica anche in ambito romanzesco? Perché “dopo aver lavorato per decenni a numerosi romanzi” non cercò di pubblicarli a proprie spese, sperando magari che una limitata diffusione iniziale suscitasse poi gli interessi di qualche editore, sul modello sveviano? Se la pratica dell'“auto-produzione” era già stata perseguita dal Morselli saggista, perché non riproporla anche in ambito romanzesco? La prima ed evidente riflessione chiama in causa il ridottissimo apporto speculativo incontrato dalla pubblicazione dei saggi morselliani. Se un tema come quello dell'ermeneutica proustiana, di scottante modernità a cavallo tra gli anni '40 e '50 del Novecento, non riporta traccia di alcun intervento morselliano, sorte ben più amara tocca ai dialoghi saggistico-filosofici di *Realismo e fantasia*, i quali, prima di essere pubblicati da Bocca a spese dell'autore, erano stati rifiutati da Arnoldo Mondadori in quanto: “tra le nostre collezioni non ce n'è una nella quale la tua opera possa degnamente figurare, e tu sai che le richieste dei lettori italiani si orientano esclusivamente verso i libri che sono raccolti in collane” [Gratton cita Arnoldo Mondadori traendolo da V. FORTICHIARI, *La fama è postuma*, in «Linea d'ombra», XVI, 132, aprile 1998, p. 39.]. Ipotizzare che le delusioni raccolte dalle pubblicazioni dei saggi inducano Morselli a rinunciare a successive auto-produzioni, non è affatto scorretto. Per un autore schivo e riservato come Morselli, l'essersi messo in discussione attraverso la pubblicazione dei propri testi era un passo decisamente difficile. L'aver riscontrato, poi, un sostanziale disinteresse da parte dell'*intelligentija* italiana, era sufficiente a convincerlo ad abbandonare tale pratica».

⁹ G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., 21 novembre 1943, Quaderno I.

¹⁰ Cfr. V. FORTICHIARI, *Introduzione* a G. MORSELLI, *Romanzi*, vol. I, op. cit., p. XVIII; EAD., *Invito alla lettura di Guido Morselli*, Milano, Mursia, 1984, pp. 37 e 160.

¹¹ Cfr. G. CENZATO, *Alla ricerca del tempo perduto*, in «Corriere della Sera», 22-23 gennaio 1944.

¹² Cfr. G. ZANELLI, *D'Annunzio-Proust*, in «Il Resto del Carlino», 7 maggio 1944.

combattente già onoratissimo al fronte»¹³, ma distintosi anche in ambito critico già per il saggio su *Proust*, apparsogli «la rivelazione del critico italiano, prima ancora che del romanziere francese»¹⁴.

Assai significativo – ai nostri fini – che il volume sia preceduto, sotto il titolo, da un'epigrafe tratta da *Misura per misura*: «c'è come una cifra nella tua vita, / che fa leggere chiaramente all'osservatore / la tua storia»¹⁵. Infatti, sebbene il curatore dell'edizione Ananke del 2007, Marco Piazza, affermi che «l'interesse di queste pagine risiede tutto [...] nel coraggioso tentativo di presentare una lettura organica della *Recherche* che ponga in primo piano i principali risvolti filosofici del romanzo e accetti, senza farsene schiacciare, il confronto con la dimensione autobiografica»¹⁶, egli stesso individua nella scoperta e nella descrizione della nostra esperienza interiore il vero centro-obiettivo della *Recherche*, il nucleo teorico attorno al quale ruota il saggio di Morselli, «il punto focale intorno a cui si dispongono le sue argomentazioni, solo in apparenza eccentriche rispetto a un simile nodo e principio interpretativo, su cui peraltro Morselli costruirà la propria personale estetica, esposta di lì a poco in *Realismo e fantasia* e messa in opera nell'ampia produzione romanzesca concepita dopo la guerra, e apparsa dopo la sua morte»¹⁷.

Riflettendo su quelle pagine a distanza di tempo, Morselli confessa di aver avuto qualche dubbio sull'opportunità di pubblicare un contributo nel quale «s'incontreranno riferimenti e citazioni più numerosi e diffusi che non si richieda per

¹³ Cfr. M. RAMPERTI, *Gli esordi di un critico*, in «La Stampa», 28 aprile 1944, dal quale si cita. Tra gli interventi successivi sul volume, si ricordino almeno: M. BONGIOVANNI BERTINI, *Introduzione a Proust*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 208; G. BOSETTI, *Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, in «Transalpina», 7, 2004, pp. 27-40: 31; G. BOGLIOLO, *Proust e la critica italiana*, in M. PROUST, *Dalla parte di Swann*, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 51-73, e in particolare le pp. 60-61. Tra gli studiosi di Morselli che si sono occupati del saggio, da ricordare: M. FIORENTINO, *Guido Morselli tra critica e letteratura*, op. cit., pp. 49-97; S. COSTA, *Morselli*, op. cit., pp. 13-19; V. FORTICHIARI, *Invito alla lettura di Guido Morselli*, op. cit., pp. 27-38; P. VILLANI, *Il «caso» Morselli. Il registro letterario filosofico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998, pp. 120-26.

¹⁴ M. RAMPERTI, *Gli esordi di un critico*, art. cit.

¹⁵ W. SHAKESPEARE, *Misura per misura*, traduzione di L. Squarzina, introduzione di A. L. Zazo, Milano, Mondadori, 1990, III ed., p. 9.

¹⁶ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 9.

¹⁷ M. PIAZZA, *Introduzione a G. MORSELLI, Proust o del sentimento*, op. cit., p. 18. Al riguardo cfr. anche M. FIORENTINO, *Guido Morselli tra critica e narrativa*, pref. di F. D'Episcopo, Napoli, Eurocomp, 2002, p. 65.

chi abbia compiuta conoscenza dell'argomento»¹⁸, ma è proprio dalla scelta di quelle citazioni che il lettore può trarre fruttuose indicazioni sulla poetica del critico letterario. L'autore ammette di averlo rimaneggiato in parte, ma confessa anche di non aver «*voluto togliere a questo lavoretto il suo carattere originario*», rischiando di sconfessare lo scopo per il quale era stato concepito: quello di incoraggiare alla lettura o alla rilettura dell'opera di Proust.

Si ricordi che il primo accenno a Proust nel *Diario* morselliano risale al 24 novembre 1943 ed è, quindi, posteriore alla pubblicazione del saggio:

Il romanzo moderno, essenzialmente psicologico e introspettivo, si riallaccia meglio al tipo delle *Affinità elettive* goethiane e del *Werther* che non al filone del Richardson o a quello dello Scott. Col *Werther* Goethe ha fornito il primo esemplare del romanzo autobiografico; con le *Wahlverwandtschaften* il modello del romanzo di caratteri e di analisi. A proposito di certo prato tra due alture boschive, percorso da un sentiero, che mi apparve di sfuggita durante una passeggiata, a Varese, e mi è rimasto stranamente impresso nel ricordo. Il valore essenziale che acquistano per noi e soprattutto nel ricordo certi aspetti del paesaggio rimane affatto inesplicabile se non ammettiamo che veramente la natura è soltanto una prospettiva fatta esteriore e sensibile dalla nostra interna vita sentimentale. Quel tratto di paesaggio quegli alberi quel cielo sono in un certo istante, e si mantengono di poi, la vivente allegoria di uno stato d'animo nostro. Direi di più, che qualche volta (come nel caso di quel prato contornato dai boschi che traversai a Varese) in un aspetto della natura si esteriorizza tutto un capitolo della nostra storia (della nostra storia più vera che è quella del sentimento). Proust ha toccato di ciò nel suo libro ma attribuendo questa capacità misteriosamente allusiva a tutte in genere le sensazioni, o almeno a tutte quelle capaci di rievocare il "tempo perduto". Ma quella è invece prerogativa delle sensazioni che ci vengono dalla natura (quando la "contempliamo" cioè quando ci accostiamo a essa liberi da interessi e fini pratici). Sicché Proust non ha colto il fenomeno nella sua essenza, e quindi non ha potuto soffermarsi, interpretando la natura nel suo senso profondo che non è quello di un animismo universale ma di una compenetrazione di tutte le cose nella vita del nostro essere sentimentale. [...] Codesta visione qualcuno potrebbe assimilarla a una concezione idillica della natura com'è quella che si è periodicamente ripresentata nella storia dello spirito. Ma le analogie non sono che superficiali. Gli idillici di tutti i tempi si sono limitati a fare della natura uno sfondo una occasione un pretesto; tutt'al più vi cercano un contrasto alla raffinatezza di una civiltà troppo evoluta, e un rifugio alla loro stanchezza di decadenti. Ma nella fede che ci fa sentire una segreta consonanza delle cose con il nostro animo, non vi è nulla di decadente. E la natura per chi ha questa fede non fornisce semplicemente lo scenario delle nostre esercitazioni letterarie o filosofiche (gli idillici e gli arcadici sono sempre stati degli ultraintellettuali), ma è una mirabile reincarnazione dello spirito, manifestazione di un mistero a cui ci si inizia religiosamente. Chi può negare che ci sia qualche cosa di divino nelle cose quando esse si fan vive per noi e ci parlano la stessa lingua arcana del nostro sentimento?

Nell'introduzione morselliana al testo, interessante ai nostri fini è la dichiarazione che, con questo contributo, «*s'interrompa il silenzio addensatosi*

¹⁸ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 31 (come la citazione che segue).

intorno alla Recherche¹⁹ per riprendere, sia pure con riserve, quell'interpretazione autobiografica, che proprio qui da noi è stata così autorevolmente e vivacemente combattuta»²⁰. Morselli esplicita che, riesaminando la questione, gli è parso che la tesi tradizionale «meritasse di essere difesa»²¹, forse anche perché «coincideva con l'impressione spontanea, acritica, che avevamo avuto sin dai primi contatti con Proust». A sostegno di questa sua posizione cita un luogo del *Côté de Guermantes* in cui Proust osserva che «l'attività dei critici si riduce di regola» «a capovolgere le verità riconosciute dai suoi [sic] predecessori»²² (da notare al riguardo che, fra i sostenitori della tesi del carattere non autobiografico della *Recherche*, figuravano personalità del calibro di Giacomo Debenedetti²³ e Aldo Capasso²⁴).

In relazione a questa breve introduzione morselliana, com'è stato giustamente evidenziato anche dai curatori dell'edizione Ananke, è assai utile ricordare l'apporto della studiosa francese Dominique Vittoz, che nel 1998²⁵, rifacendosi al Genette di *Seuils*, intendeva la figura dell'autore come la rappresentazione che l'autore dà di sé al proprio lettore, costruzione che si esprime al meglio proprio nei paratesti. Morselli, a detta della studiosa, si dipinge come un «critico attento all'autobiografismo altrui per autobiografismo proprio»²⁶ e, infatti, nella *Recherche* coglie proprio una nozione di autobiografia come «costruzione, per mezzo della scrittura, della persona dell'autore»²⁷, ponendosi, di fatto, sulla stessa linea di Proust, per il quale la scrittura letteraria è in rapporto con l'io profondo dello scrittore più che con la cronaca di fatti documentabili. Al riguardo, inoltre, Francesco D'Episcopo ha

¹⁹ Al riguardo, si veda M. FIORENTINO, *Guido Morselli tra critica e narrativa*, op. cit., p. 95: dopo il primo decennio di successo e fortuna, iniziò, infatti, un periodo di scarsa attenzione critica all'opera.

²⁰ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 31.

²¹ Ivi, p. 32 (come le due citazioni che seguono).

²² Ivi, p. 32, nota 1.

²³ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Saggi critici*, Firenze, Solaria, 1929. Riguardo al rapporto fra Proust e Debenedetti (e non solo), cfr. M. FRANCONI, *La presenza di Proust nel Novecento italiano. Debenedetti, Morselli, Sereni*, Pisa, Pacini Editore, 2010; il cap. IV del volume, *À la recherche du temps perdu nella scrittura di Guido Morselli*, era già uscito, con lo stesso titolo ma in una forma sensibilmente diversa, in «Quaderni Proustiani», n. 4, a cura di G. Girimonti Greco e M. Piazza, 2007, pp. 136-57.

²⁴ Cfr. A. CAPASSO, *Marcel Proust*, Milano-Genova-Napoli, Società Anonima Ed. Dante Alighieri, 1935.

²⁵ Cfr. D. VITTOZ, *Guido Morselli e la figura dell'autore (con appendice inedita)*, in «Autografo», *Ipotesi su Morselli*, a. XIV, n. 37, luglio-dicembre 1998, pp. 23-48.

²⁶ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 33, nota 3.

²⁷ *Ibidem*.

sottolineato, in un saggio uscito nello stesso 1998²⁸, l'importanza della dedica autografa di Morselli leggibile proprio su un volume di *Proust o del sentimento* regalato a un commilitone durante gli anni della guerra («Ritratto di uno che mi somiglia»), commentando: «la dedica offre un suggerimento significativo per una rilettura “ritrattistica” di Proust e della sua opera, che rimuoveva la fondamentale avvertenza di Proust e dello stesso Morselli ad evitare la trappola della facile e meccanica autobiografia e a rimeditare la decisiva funzione della scrittura come catarsi»²⁹.

Iniziando la prima parte del suo saggio, intitolata *La “Recherche e la memoria involontaria”*, Morselli definisce l'opera maggiore di Proust come «il poema della memoria»³⁰: non ci interessa, in questa sede, ripercorrere tutte le argomentazioni del Morselli saggista sul capolavoro proustiano, ma valorizzare quegli snodi del saggio funzionali al nostro discorso. Pertanto, come anticipato, ci si soffermerà, in particolare, sui passaggi-chiave del testo utili a comprendere come Morselli, trattando dell'amato Proust e della *Recherche*, stia, in realtà, precipuamente delineando la propria poetica.

Il saggio, com'è noto, è suddiviso in due parti: la prima è dedicata alla memoria involontaria, ovvero alla casuale rievocazione di una sensazione passata per la quale è necessaria una condizione favorevole di isolamento e di intimità con sé stessi; la seconda, al sentimento.

Per Morselli, il merito di Proust non è solo quello di aver «fatto della memoria il primo motore della vita psichica»³¹, ma la sua originalità consiste «nella maniera onde alla memoria egli attinge, e nell'aver fatto materia d'arte di quel suo procedimento»³². Secondo Morselli, infatti, le pagine più poetiche di Proust sono quelle che non descrivono il contenuto del ricordo, ma «come questo sia sorto in lui

²⁸ Cfr. F. D'EPISCOPO, *L'eresia del sentimento – Guido Morselli*, Napoli, Oxiana, 1998.

²⁹ Ivi, pp. 11-12.

³⁰ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 37.

³¹ Ivi, pp. 37-38.

³² Ivi, p. 38.

dall'inconscio»³³; a suo dire, quale discendente di Montaigne (dei cui *Saggi* Morselli fece una lettura approfondita nel 1959 e nel 1967)³⁴, Descartes, Bayle, «non esita a sacrificare le funzioni volitive e razionali all'esaltazione della sfera emotiva: dichiara anzi l'insufficienza, la superficialità della ragione dell'intelligenza della cultura»³⁵. Secondo il Proust di Morselli, è solo accostandoci, nell'intimo del nostro essere, «alle fonti di una conoscenza ingenua e irriflessa» che riusciremo a toccare l'«essenza delle cose», l'unica verace realtà», che ci si rivela soprattutto nel ricordo. Conoscere e conoscersi significa, infatti, ricordare, attingere a quella «memoria involontaria» che riesce a fondere in sé senso e sentimento. Come ha rilevato Simona Costa, nel precedente passaggio è enucleato

uno dei temi più cari a Morselli, il rapporto potenzialmente sussistente fra l'uomo e gli oggetti, rapporto poi ribadito a *Leitmotiv*, fin nei termini di «animismo», non solo nei dialoghi di *Realismo e fantasia*, ma anche nelle pagine di *Un dramma borghese*. Il tema del nostro legame con le cose, sancito dalla memoria involontaria che custodisce le sensazioni smarrite alla coscienza e indissolubilmente legate a luoghi e oggetti d'un tempo, è dunque il cardine lungo cui Morselli imposta la sua indagine proustiana, ritmata su un recupero del passato mediato da una non materiale, ma spirituale prossimità³⁶.

Secondo Morselli, i critici che si sono occupati della *Recherche* hanno, in genere, peccato nel non aver cercato di desumere un criterio interpretativo generale

³³ *Ibidem*.

³⁴ Si trovano riferimenti a Montaigne in *Un dramma borghese, Il comunista, Dissipatio H.G. etc.*

³⁵ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 38 (come le due citazioni che seguono).

³⁶ S. COSTA, *Guido Morselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 16. Al riguardo si veda la nota di *Diario* del 7 maggio 1963 (Quaderno XIV): «La morale degli antichi (greci), coi suoi precetti dell'apàtheia, dell'atarassia, ecc. è ben compendiata nel celebre preambolo di Epitteto. «Le cose sono di due specie, alcune sono in nostro potere, altre no. [...] Dove è da notarsi che fra le cose che non ci appartengono, non solo vanno annoverate tutte quante indistintamente quelle che formano il mondo esterno, ma persino il nostro corpo, la nostra salute fisica. L'errore comune a tutti questi moralisti, consiste nel non tener conto del fatto, innegabile e fondamentale, che il nostro essere ha confini estremamente più estesi che non siano i limiti della nostra anima. Non parlo delle creature che amiamo; vorrei solo accennare agli oggetti, gli oggetti presunti materiali. Quella vecchia piazzetta della mia città, è parte integrante di me, dei miei ricordi, dei miei sentimenti, e perciò del mio stesso «presente». Sì, potrei cercare di amputarla da me, di privarmi di questa estensione del mio essere, ma ci riuscirei solo a patto di mutilarmi. [...] quel giorno in cui la vecchia piazzetta sarà demolita, o guastata, soffrirò, mi sentirò colpito nel mio stesso individuo sentimentale; ma frattanto avrò goduto innumerevoli volte, nel camminarci, della sua rispondenza col mio gusto e sentimento. [...] Cfr. il giudizio di Leopardi premesso alla sua versione del Manuale di Epitteto. Per Leopardi, la vera nobiltà dell'animo non è la «atarassia» degli stoici».

dell'opera: si sono, però, distinti i “proustisti” italiani, che hanno ispirato i loro contributi a tale esigenza unitaria, che si rifaceva alla *forma mentis* desanctisiana, tesi – questa – ripresa dalla citata monografia del 1935 di Aldo Capasso su Proust. E al riguardo risulterebbe assai interessante approfondire l'influenza dell'estetica crociana, più ancora che di De Sanctis, sulle valutazioni critiche di Capasso e dello stesso Debenedetti sull'argomento³⁷. Nonché sullo stesso Morselli, che comunque a propria volta precisa che il critico «non può restringersi a esaminare separatamente i luoghi salienti del libro, isolandoli, sia pure per esaltarne i poetici pregi»³⁸, ma deve ricostruirne l'«intimo nesso, che Proust non ci dichiara, e che tocca a noi mettere in luce»³⁹. «E non si vuol negare che quello di tenersi bene accosto all'autore sia scrupolo encomiabile da parte del critico. Ma Proust, nella *Recherche*, ama qualche volta circondarsi di oscurità»⁴⁰, commenta l'autore, fornendo un ulteriore suggerimento preziosissimo ai suoi futuri esegeti: «avviene che ci lasci perplessi proprio sul significato di quei luoghi di cui ci fa intuire l'importanza capitale, e che affidi alla nostra perspicacia di scoprire il legame che li unisce tra loro e con l'intero svolgimento del racconto».

Significativo appare anche il fatto che Morselli includa Proust nel novero dei «molti “incompresi” letterari»⁴¹, ed è ancora più sorprendente (a tale altezza temporale) questa definizione, se la si legge alla luce della successiva vicenda editoriale di Morselli stesso. Altrettanto significativa risulta la chiusa del paragrafo primo della *Prima parte*, in cui Morselli precisa che solo chi avrà risolto l'intero problema interpretativo sotteso alla *Recherche* potrà fornire una valutazione estetica dell'opera che vada oltre la superficie, ma al contempo ritiene che non sia nemmeno

³⁷ Cfr. A. CAPASSO, *Debenedetti e Proust*, in «Solaria», a. V, n. 1, 1930, pp. 25-38; V. PIETRANTONIO, *Debenedetti e il suo doppio. Una traversata con Marcel Proust*, Bologna, Il Mulino, 2003.

³⁸ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 40.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 39 (come la citazione che segue).

⁴¹ Ivi, p. 40. Come ha ricostruito Mario Baudino, il Natale del 1912 fu uno dei peggiori della vita di Proust a causa di due rifiuti ricevuti da parte dell'editore Fasquelle e della «Nouvelle revue française», fondata da Gide ed edita da Gallimard. Dopo un ulteriore rifiuto da parte del direttore della casa editrice Ollendorff, Alfred Humboldt, il testo venne accettato da Grasset. Cfr. M. BAUDINO, *Il gran rifiuto. Storie di autori e di libri rifiutati dagli editori*, Milano, Passigli, 2009, pp. 22-30.

«augurabile»⁴² che qualcuno riesca a «dare ordine e legge definitivi a quel vasto microcosmo che è la *Recherche* proustiana», facendo balenare, in tale ammissione, una concezione dell'arte secondo la quale la grande opera letteraria sempre, in qualche modo, sfugge alla piena comprensione e impedisce la puntuale illustrazione da parte del critico. E, allo stesso tempo, facendo emergere una sostanziale “sfiducia” nella possibilità della critica letteraria di penetrare completamente il senso di un'opera, forse proprio perché essa fa leva più che altro sulla capacità dell'interprete di interagire razionalmente con l'opera stessa, laddove specie il capolavoro proustiano procede perlopiù in base a “logiche” che d'intellettuale o cerebrale hanno ben poco.

La novità di Proust, ribadisce Morselli, consiste nella sua analisi della cosiddetta memoria involontaria e nell'importanza che egli le attribuisce nel corso della sua opera. In primo luogo, lo scrittore francese stabilisce che le impressioni che risorgono in virtù della memoria passiva sono «senza confronto più vicine alla realtà di ciò che noi abbiamo provato, che non siano le smorte, sommarie immagini che ne serbiamo nella memoria normale»⁴³, perché riportano alla coscienza sia la sensazione che ha innescato la rievocazione sia tutte quelle che la contornavano. Inoltre, in Proust le impressioni del passato si presentano con una nota di realtà e certezza che è prerogativa del presente, mantenendo, allo stesso tempo, anche l'idealità fantastica propria del ricordo, e tale sovrapposizione fra passato e presente finisce per illudere il protagonista della *Recherche* di essere fuori dal tempo. Al riguardo, può risultare utile citare anche un passo del *Diario* datato 25 novembre 1943, in cui Morselli annota: «Chi sa “ascoltarsi” vive più vite. Per chi attinge alla propria sensibilità profonda, il passato non è mai morto; non solo, ma la sua vita presente si dilata immensamente di là dai suoi limiti apparenti, ad abbracciare innumerevoli esperienze»⁴⁴. Da non trascurare neanche il pensiero del 7 settembre 1944: «Per ben vivere (o soltanto per vivere) occorre che l'uomo spregi il passato, che ami il presente

⁴² G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 41.

⁴³ Ivi, p. 44.

⁴⁴ G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno I, 25 novembre 1943.

e confidi nell'avvenire. È un'infelice e innaturale condizione, quella di chi ama il passato dispregia il presente e teme l'avvenire; e purtroppo le circostanze e una ingenita tendenza del mio animo mi obbligano proprio a ciò»⁴⁵.

A questo punto della trattazione, due concetti appaiono di grande interesse: in primo luogo, Morselli cita un passo di Proust in cui, in traduzione, si dice che «Tante volte nel corso della mia vita, la realtà mi aveva deluso perché nel momento in cui la percepivo la mia immaginazione, che era il solo organo di cui disponessi per godere della bellezza, non poteva applicarsi ad essa in virtù della legge inderogabile secondo la quale si può immaginare solo ciò che è assente»⁴⁶, laddove mi pare di estrema rilevanza l'affermazione proustiana che si possa “immaginare solo ciò che è assente”⁴⁷.

In secondo luogo, mi sembra che sia molto significativo il fatto che Morselli a questo punto citi lo Schopenhauer del *Mondo come volontà e rappresentazione*; il passo da cui è tratta la sua citazione è il seguente:

La vita si presenta come un eterno inganno, nel piccolo come nel grande. Quando promette, non mantiene la promessa, se non per mostrare com'era poco desiderabile ciò che si era desiderato: siamo dunque sempre ingannati, ora dalla speranza ora da ciò che si era sperato. Quando dà, lo fa solo per prendere. La magia della lontananza ci mostra paradisi, che spariscono come illusioni ottiche dopo che ci siamo lasciati ingannare. Perciò, la felicità è sempre nel futuro, oppure nel passato, mentre il presente è come una piccola nube scura, che il vento spinge sulla pianura soleggiata: davanti e dietro tutto è chiaro, solo quella nuvola getta sempre un'ombra⁴⁸.

⁴⁵ Ivi, Quaderno IX, 7 settembre 1944.

⁴⁶ Per la traduzione italiana si fa riferimento a M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. diretta da L. De Maria, note di A. Beretta Anguissola, D. Galateria, trad. di G. Raboni, prefazione di C. Bo, Milano, Mondadori, 1998, IX ed., voll. I-IV, vol. IV, p. 549.

⁴⁷ Concetto che si rivela assai utile nell'analisi dell'ultimo romanzo di Morselli, *Dissipatio H.G.*, che, com'è noto, inizia con la misteriosa e improvvisa sparizione di tutto il genere umano dalla faccia della Terra, ad eccezione del protagonista, voce narrante. Sull'interpretazione del romanzo mi permetto di rimandare a M. PANETTA, *Da Fede e critica a Dissipatio H.G.: Morselli, il solipsismo e il peccato della superbia*, in «Rivista di studi italiani», numero monografico dedicato a Guido Morselli, a cura di A. Gaudio, a. XXVII, n. 2, dicembre 2009, pp. 205-37 (www.rivistadistudiitaliani.it). Al riguardo si veda anche A. GRATTON, *In viaggio attraverso le coordinate di un silenzio: breve introduzione all'opera narrativa di Guido Morselli*, in «Quaderns d'Italia», 14, 2009, pp. 159-76: 161: «la trama di *Dissipatio H.G.* sembrerebbe essere una sorta di rivalse letteraria del Morselli narratore: l'esemplificazione narrativa di un vuoto pneumatico che, dopo essergli stato riservato dal mondo delle lettere per tutta la sua esistenza, si sublima sulle pagine del suo ultimo romanzo».

⁴⁸ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di A. Vigliani, intr. di G. Vattimo, trad. di A. Vigliani, N. Palanga, G. Riconda, Milano, Mondadori, 1989, pp. 1486-87 (corsivo mio).

Della citazione è interessante soprattutto l'immagine finale del presente come nube oscura che getta ombra. Morselli sottolinea che, sebbene né i sogni sul futuro né i ricordi abbiano realtà, essi possono coesistere nella memoria involontaria, le cui impressioni partecipano del passato e del presente, risultando, così, fuori del tempo. Citando ancora Proust: «l'essere che assaporava allora in me quell'impressione la assaporava [...] in ciò che essa aveva di extra-temporale: un essere che appariva soltanto quando, grazie a una di tali identità fra il presente e il passato, gli era dato stare nel solo ambiente in cui potesse vivere e godere dell'essenza delle cose, ossia al di fuori del tempo»⁴⁹. Tale gioia, la cosiddetta *jouissance*, ha qualcosa di metafisico, perché la sensazione che il protagonista prova gli dischiude «uno spiraglio sull'Assoluto. Fuori del tempo, essa è in certo modo fuori del relativo, ed ha potenza di liberarne il nostro spirito»⁵⁰: affranca l'uomo dall'ordine del tempo, per parafrasare Proust. Secondo Morselli, dunque, tante sono le vie dello spirito per giungere all'assoluto: «Proust schiva quelle solari, ma non sempre più dirette, dell'intelletto»⁵¹.

Drammaticamente, però, Marcel si rende conto che tale contemplazione dell'eternità è fugace e fuggitiva, e che a nulla varrebbe neanche tornare nei luoghi che la sensazione ha evocato: infatti, «colà le sensazioni, rese *attuali*, perderebbero l'incanto che hanno nel ricordo: il contatto con le cose paralizza in noi quella facoltà essenziale che è l'immaginazione». Torna, dunque, il concetto che “si può immaginare solo ciò che è assente”, che ci riporta anche a Leopardi, notoriamente fra gli autori di riferimento per Morselli⁵².

La tragica conclusione è che non è dato all'uomo fissare quei frammenti di esistenza che sono stati quasi magicamente sottratti al tempo. Con una notazione che potrebbe ricordare la *Commedia* dantesca⁵³ (ma che Morselli riconduce a Teresa

⁴⁹ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, op. cit., p. 548.

⁵⁰ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 47.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Al riguardo si veda almeno F. PIERANGELI, *Le «Operette» e «Dissipatio H. G.» di Guido Morselli: dell'estinzione e di un'ultima pietà*, in «*Quel libro senza uguali*». *Le «Operette morali» e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 271-81.

⁵³ Sul rapporto fra Morselli e Dante si veda il recentissimo F. PIERANGELI, *Dante a margine e le interrogazioni di Guido Morselli*, Milano, Mimesis, 2022.

d'Avila o alle visioni di Pascal), il critico aggiunge che la stessa natura umana «non sopporterebbe a lungo una simile visione»⁵⁴, citando il passo di Proust (dal *Tempo ritrovato*)⁵⁵: se «il luogo attuale non avesse ripreso sollecitamente il sopravvento, io credo che avrei perso conoscenza». Al riguardo, infatti, Morselli aggiunge che l'arte congiunge, sì, ideale e reale e conferisce l'«idea d'esistenza»⁵⁶ al ricordo, ma non può assurgere a una sfera posta fuori dal tempo perché si alimenta del relativo, «è posizione di rapporti»; e per questo motivo il critico conclude che «non senza fondamento Proust asserisce in *Temps Retrouvé* che principio di essa è la metafora».

Imbattersi nella sensazione rievocatrice non dipende, dunque, dalla nostra volontà, ma dal caso; Morselli, però, concede che «possiamo predisporci alla rivelazione, come il mistico all'ascesi». L'essenza delle cose, infatti, non si dischiude a ogni uomo, e nemmeno in ogni momento della vita del “privilegiato” cui si rivelano le “impressioni psichiche”, come direbbe Poe: è necessaria, infatti, per la rivelazione, una particolare condizione di «simpatia con le cose, di “ricettività”»: uno stato di grazia che Proust ha raggiunto solo nell'isolamento, lontano dal mondo e dall'azione, avendo rinunciato al godimento materiale»⁵⁷ (tale condizione di isolamento⁵⁸ è da tenere a mente nell'analisi dell'ultimo romanzo morselliano).

Utile alla nostra indagine è anche la citazione del passo proustiano in cui si spiega che, essendosi accorto che il contatto con l'essenza extratemporale delle cose era irrimediabilmente fugace, Marcel comprende che «il solo modo per goderne di

⁵⁴ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 48.

⁵⁵ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, op. cit., p. 553.

⁵⁶ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 49 (come le tre citazioni che seguono).

⁵⁷ Ivi, p. 50.

⁵⁸ Al riguardo cfr. anche A. DI GRADO, *La musica dell'uomo solo*, in «In limine. Quaderni letterature viaggi teatri», numero su *Guido Morselli* a cura di A. Gaudio e F. Pierangeli, n. 8, agosto 2012, pp. 31-41, cit. a p. 35: «Irrimediabilmente, scontrosamente soli sono i protagonisti di tutti i romanzi di Morselli: uomini disincantati, coriacei se pur tentati, austeri e misantropi («fobantropo» [...] si definirà, addirittura, il protagonista di *Dissipatio*), estranei al mondo, anzi stranieri. A definire il loro, e perciò la loro condizione *borderline*, ci soccorre un termine caro a Giuseppe Rensi, il filosofo italiano prediletto da Morselli (e più tardi riscoperto da Sciascia): *otherworldliness* [...]. Potremmo tradurre: oltremondanità, ovvero esser oltre, altrove, alieni in questo mondo».

più era tentare di conoscerle più compiutamente là dove esse si trovavano, vale a dire in fondo a me stesso»⁵⁹.

L'unico modo di accostarsi all'arte è, dunque, quello di tentare di "estrarre lo spirito" dell'impressione materiale entrata in noi attraverso i sensi: «bisognava cercare di interpretare le sensazioni come segni di altrettante leggi e idee, tentando di pensare, ossia di far uscire dalla penombra quel che avevo sentito, di convertirlo in un equivalente intellettuale. Ora, cos'era questo mezzo, che mi sembrava il solo, se non creare un'opera d'arte?»⁶⁰, si domanda Marcel. Da non dimenticare che, fra le annotazioni del *Diario* relative alla stesura di *Uomini e amori*, il 14 dicembre 1943 si trova scritto: «La memoria, diceva Saverio, e in ciò, forse senza saperlo, si accordava col Vico e con Proust, è una cosa con la fantasia. Di conseguenza, ricordare è creare»⁶¹.

Un passaggio assai significativo è pure quello in cui Morselli ricorda quanto Marcel fosse colpito, sin da bambino, da certi aspetti delle cose, che gli erano apparse come «immagini di verità, di idee ch'egli non era riuscito a dissuggellare, ma che – gli pareva – avrebbero potuto illuminare la sua anima»⁶² e fa esplicito riferimento a «quegli enigmatici messaggi che le cose inviavano di tempo in tempo a Marcello». Per Proust, infatti, le cose talvolta hanno, indipendentemente dal ricordo e oltre la loro consistenza materiale, «una specie di anima», e compito precipuo dell'artista gli si profila quello di «cercar di scorgere sotto la materia [...] qualcosa di diverso»⁶³. Sto pensando, in particolare, all'*incipit* del romanzo *Dissipatio H.G.* («Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia, e sono ciò che di più diretto mi rimanga di 'loro'»⁶⁴) e ad alcuni passaggi, tra i quali mi sembra fortemente evocativo quello delle

⁵⁹ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, op. cit., pp. 555-56. Passo da tenere a mente anche in relazione all'esegesi di *Dissipatio H.G.*

⁶⁰ Ivi, p. 557.

⁶¹ G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno IV, 14 dicembre 1943.

⁶² G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 52 (come le due citazioni che seguono).

⁶³ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. cit., vol. IV, p. 578.

⁶⁴ G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.* [1977], Milano, Adelphi, 2009, XI ed., p. 9.

«linotypes, i cui bracci scheletrici continuano, chissà come, a sollevarsi e a abbassarsi»⁶⁵ nella sede del giornale ove il protagonista lavorava da giovane.

Un altro passo del saggio che Morselli dedica a Proust mette in evidenza come il *quid* misterioso che le cose nascondono dentro di sé, che non coincide con la materia e «si cela *dietro* o *sotto* di essa, altro non è se non l'elemento spirituale che *noi*⁶⁶ si aggiunge al dato dei sensi»⁶⁷. La sensazione, infatti, non ci limitiamo a registrarla con un atto di coscienza, ma «l'immergiamo nel nostro profondo, la imbeviamo nel nostro stato d'animo». Per questo motivo, il nostro spirito, in relazione alle sensazioni, è, allo stesso tempo, attivo e passivo; Morselli precisa che

ne riceve una impronta, ma anche le atteggia a sua immagine, e la realtà esterna, in virtù di questo sottile chimismo, si fa sostanza nostra, cosa dello spirito. Il sentimento, ansioso di effondersi, si riflette sul mondo materiale, gli comunica qualcosa del suo contenuto, conferendogli un valore spirituale, che la mente raro riesce a chiarirsi ma in cui l'animo trova il suo prediletto alimento.

Pertanto, l'indicibile *jouissance* da cui Marcel è investito gli deriva dal «sentimento che riconosce se stesso nelle cose, e ritrova così il passato, il perduto»⁶⁸.

Morselli rievoca anche un'antica leggenda celtica cara a Proust, secondo la quale gli spiriti di coloro che abbiamo perduto restano imprigionati in un albero o in una pietra fino al momento in cui eventualmente ci accada di passare accanto a quell'albero o a quell'oggetto inanimato, provocando il trasalimento delle anime prigioniere, che possono liberarsi dall'incantesimo solo se riescono a farci intendere in tempo la propria voce. Marcel comprende che «non solo l'anima dei trapassati, ma anche un pò [*sic*] di quella di noi vivi resta rinchiusa nelle cose»⁶⁹, verità affermata

⁶⁵ Ivi, p. 10.

⁶⁶ Da notare questo “*noi*” (corsivo mio), che volutamente ricomprende Morselli stesso.

⁶⁷ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 52 (come le due citazioni che seguono).

⁶⁸ *Ibidem*. Alla luce di questo meccanismo, si potrebbe spiegare, forse, anche il motivo per cui il protagonista di *Dissipatio H.G.* afferma di essersi recato subito nella redazione del giornale per il quale lavorava da giovane per avere conferma della sparizione del resto del genere umano, riannodando, di fatto, i fili col proprio passato piuttosto che col presente.

⁶⁹ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 53.

anche dal Baudelaire di *Les fleurs du mal*; ma è vero anche il contrario, ovvero che «ogni oggetto con cui abbiamo vissuto, con cui abbiamo avuto un contatto anche fuggevole, è legato a noi»⁷⁰ da questa «catena interminabile e tremante di ricordi»⁷¹.

Le immagini che riaffiorano alla memoria ci consegnano, dunque, anche il contenuto emotivo degli oggetti, «quel sentimento di cui ciascuno di noi, per poco che abbia di vita affettiva, anima gli oggetti che lo circondano»⁷².

In particolare, mi sembra assai utile notare come Morselli citi un passo tratto dal primo volume della *Recherche, Dalla parte di Swann*, nel quale si parla del fatto che la sostanza spirituale delle cose che pure mutano o periscono «non muore se non con noi»⁷³, permanendo in fondo al nostro essere «formata da immagini a cui le cose materiali hanno prestato il contorno e noi il colorito: proiezioni del nostro mondo emotivo entro le loro linee fisiche»⁷⁴; un esempio è tratto da certe visioni della dolce Combray:

quel profumo di biancospino che imperversa lungo la siepe dove presto lo sostituiranno le rose di macchia, un rumore di passi senza eco sulla ghiaia di un viale, la bolla che l'acqua del fiume ha formato contro una pianta acquatica e che subito scoppia, la mia esaltazione li ha presi su di sé ed è riuscita a trasportarli attraverso il succedersi di tanti anni, mentre tutt'intorno le strade sono state cancellate e *sono morti quelli che le percorsero* e anche il loro ricordo è morto⁷⁵.

Il valore delle cose – ribadisce Morselli – è dato dal senso che noi vi annettiamo, e anche nei ricordi «ovunque si è messo un po' di se stessi, tutto è fecondo, tutto è pericoloso»⁷⁶. Pensare di separare i sentimenti dalle cose, distinzione sulla quale si fonda la memoria volontaria, si rivela dunque, per il Morselli lettore e

⁷⁰ Ivi, p. 54.

⁷¹ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. cit., vol. IV, p. 564.

⁷² G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 54.

⁷³ Ivi, p. 55.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, Dalla parte di Swann*, vol. I, ed. cit., p. 224 (corsivo mio). L'immagine finale colpisce sempre in relazione alla suggestione che ha dato il via a *Dissipatio H.G.*

⁷⁶ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, Albertine scomparsa*, vol. IV, ed. cit., p. 153.

critico di Proust, una «Mera astrazione»⁷⁷, laddove «nell'inconscio, a cui attinge la memoria involontaria, i nostri sentimenti d'un tempo restano indissolubilmente legati ai luoghi e alle cose, alle sensazioni che ne abbiamo ricevuto: e come una di queste risorga, ripalpitano in noi con intatta freschezza»⁷⁸ (e al riguardo viene da chiedersi se il «pozzo»⁷⁹ e la «caverna»⁸⁰ di cui narra Morselli in *Dissipatio H.G.*, nella pagina che ricostruisce più o meno lucidamente l'atto mancato del suo suicidio, altro non siano che metafore che alludono all'inconscio).

Ben descrive Morselli, in *Proust o del sentimento*, la condizione “dimidiata” di Marcel, che avverte la *jouissance* come anelito all'assoluto ed è «assorbito fuori di sé [sic], misticamente, nella contemplazione»⁸¹, ma allo stesso tempo sente rivivere parti della propria sostanza sentimentale legate alle impressioni che risorgono: pertanto, coesistono in lui un uomo che si percepisce come affrancato dall'ordine del tempo e uno che gioisce dell'aver ritrovato il tempo perduto. Da questo “secondo Marcel”, che Morselli definisce «mortale (mentre l'altro si sentiva superiore alla morte), e “contingente” e sentimentale»⁸², e non dal “mistico”, sboccia l'artista, che, a detta del critico, nel descrivere la propria “mirabile visione” (il riferimento alla *Vita Nova* appare scontato), «non è tenuto a distinguere rigorosamente»⁸³, indulgendo, così, alla nostalgia del tempo perduto.

La memoria sensoriale diviene, perciò, memoria affettiva e rivela la realtà interiore di Marcel, indagando sulla quale egli riuscirà a individuare le leggi che hanno governato la sua intera esistenza. La memoria involontaria innesca, dunque, un moto di espansione del passato sul presente che il ricordo comune non è in grado di suscitare e, al contempo, gli procura la consapevolezza dell'inutilità del ritorno nei luoghi materiali del passato, giacché quella del ricordo è una dimensione solo spirituale. «Non la prossimità materiale alle cose del passato, occorre, bensì questa

⁷⁷ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 56.

⁷⁸ Ivi, p. 57.

⁷⁹ G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, op. cit., p. 23.

⁸⁰ Ivi, p. 25.

⁸¹ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 57.

⁸² G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, op. cit., p. 57.

⁸³ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 58.

spirituale *contiguità*»⁸⁴: solo tramite lo spirito, infatti, possiamo rievocare il nostro tempo perduto, e solo l'arte può conferire a tale «miracolo» consistenza e durata; e Morselli orgogliosamente rivendica l'originalità della propria riflessione sulla *Recherche*, ribadendo che la conversione di Marcel all'arte è dovuta all'«ulteriore scoperta della “essenza sentimentale” delle sensazioni»⁸⁵. Pertanto, egli va oltre la posizione di un *reminiscor ergo sum* per approdare a una concezione dell'arte come «interpretazione poetica delle cose che rivivono nel suo ricordo»⁸⁶. Dunque, non si dà arte senza ricordo, e si può immaginare solo ciò che assente: due assunti da tenere bene a mente per il prosieguo del nostro discorso.

Le impressioni, prosegue Morselli commentando Proust, contraddicono continuamente le illusioni, gl'«infingimenti»⁸⁷ e «tutta l'imbiancatura d'ipocrisie onde la vita sociale viene ricoprendo, a molteplici stese, il nostro vero essere»⁸⁸; compito dell'artista proustiano è proprio quello di rivelare la nostra realtà intima più profonda a noi stessi prima che agli altri. Secondo Morselli, infatti, all'artista Proust raccomanda in primo luogo l'obiettivo del γνῶθι σεαυτόν o 'conosci te stesso', e all'origine di tale esortazione c'è «un bisogno di verità, un'esigenza etica, da cui un apologeta potrebbe trarre qualche argomento da opporre alla quasi unanime sentenza sull'amoralità della *Recherche*»⁸⁹.

A dire di Morselli, Proust critica la tendenza di altri artisti a non approfondire ciò che l'arte ha operato nel loro spirito, col trasformarsi in sentimento. Definisce quello proustiano un impressionismo *sui generis* perché discrimina l'impressione dalla sensazione e attribuisce alla prima una natura spirituale, identificando l'attività «ricreativa» dell'arte (l'opera d'arte dev'essere ricreata «da noi e in noi»)⁹⁰ con «l'autoanalisi»⁹¹. Nel *Tempo ritrovato*, infatti, Proust precisa: «solo la percezione

⁸⁴ Ivi, p. 59 (come la citazione che segue).

⁸⁵ Ivi, p. 60.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Ivi, p. 62.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 64.

⁹⁰ Ivi, p. 66.

⁹¹ *Ibidem*.

grossolana ed erronea mette tutto nell'oggetto, mentre *tutto è nella mente*»⁹², affermazione che si potrebbe estendere anche alla già evocata vicenda del protagonista della *Dissipatio* morselliana, a meno che non si voglia davvero interpretare il romanzo come inseribile nel filone della letteratura apocalittica e/o fantascientifica⁹³, posizione critica che, anche alla luce delle considerazioni che si vanno esprimendo, personalmente non sento di condividere.

Di certo, Proust partecipa anche di quella «sensività acutamente vibratile»⁹⁴ che accomuna Baudelaire, Valéry, Verlaine, d'Annunzio, Maeterlink, Rimbaud, ma «più d'una volta la rappresentazione di sensazioni è, in lui, tramite a una visione più profonda, che dalla brillante superficie delle cose lo riconduce all'analisi interiore»⁹⁵. Ciò che a Proust interessa sono i cambiamenti interiori innescati dalle sensazioni che fanno vibrare corde segrete del nostro animo e hanno il potere di rinnovare la realtà sensibile e di «crearcene un'altra, esclusivamente nostra»⁹⁶; ciò che desidera indagare è «il *mondo ipogeo* entro cui si sprofondano impressioni e sensazioni e nel quale forze oscure assiduamente elaborano e trasformano quell'arcano mutevole e versicolore che è in ogni istante il nostro stato d'animo. *Mondo sotterraneo* e non di meno di essenza spirituale»⁹⁷.

Difficile non riconnettere anche questo passo all'incipit di *Dissipatio H.G.*, e soprattutto alla pagina in cui il protagonista si trova «all'orlo del pozzo»⁹⁸ nel quale pensa di gettarsi. Al riguardo, appare utile anche l'osservazione di Morselli sul fatto che non è arduo reperire nella *Recherche* passi che si potrebbero definire freudiani⁹⁹, sebbene il critico precisi che il subconscio dello scrittore francese è comunque dominato dallo spirito e, dunque, diverso da quello di Freud, incardinato sul sesso; e

⁹² M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, ed. cit., p. 598 (corsivo mio).

⁹³ Si veda, ad esempio, S. LAZZARIN, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, in «Testo», 2010, 59, pp. 97-115.

⁹⁴ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 69.

⁹⁵ Ivi, p. 70.

⁹⁶ Ivi, p. 71.

⁹⁷ *Ibidem* (corsivi miei).

⁹⁸ G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, op. cit., p. 23.

⁹⁹ Il parallelismo con la psicoanalisi freudiana era stato sostenuto soprattutto da Georges GABORY in *Essai sur Marcel Proust*, Paris, Le Livre, 1926.

suggerisca di riesumare una parola antica per designarlo: *praecordia*. Nonostante ciò, sempre in funzione della lettura e dell'interpretazione del secondo paragrafo di *Dissipatio H.G.*, in cui viene nominato un «lago chiuso, detto della Solitudine»¹⁰⁰, appaiono suggestivi e significativi i seguenti due passi tratti dalla *Recherche* ed estrapolati da Morselli: il primo riguarda le passioni che «agiscono in modo meramente secondario, attraverso l'immaginazione che sostituisce i moventi originari con altri moventi di ricambio, più decorosi dei primi»¹⁰¹. Il secondo è tratto dal *Tempo ritrovato* e fa riferimento a un «lago ignoto», descrivendo uno «straordinario linguaggio, così diverso da quello che parliamo abitualmente, in cui l'emozione fa deviare ciò che volevamo dire e fa sbocciare al suo posto una frase affatto differente, emersa da un *lago ignoto* in cui vivono le espressioni che non hanno rapporto col pensiero e per ciò stesso lo rivelano»¹⁰².

Sempre in relazione a *Dissipatio H.G.* e alla sparizione del genere umano che il romanzo prospetta o paventa, oltre che in assoluto, si rivela assai fruttuoso ricordare come Morselli precisi che per Proust le persone che ci circondano «veramente esistono solo se ad esse corrisponda in noi un'attività sentimentale: *scompaiono* o non sono più che *ombre* durante quelle che egli chiama le *intermittences du coeur*»¹⁰³, affermazione che potrebbe gettare una fulminante luce interpretativa pure sull'ultima opera-testamento dello scrittore bolognese/varesino, in cui la *dissipatio*¹⁰⁴ degli altri esseri umani potrebbe palesare, fra le altre cose, anche una (magari

¹⁰⁰ G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, op. cit., p. 24.

¹⁰¹ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, Dalla parte di Swann*, vol. I, ed. cit., pp. 157-58.

¹⁰² M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, Il tempo ritrovato*, vol. IV cit., p. 489 (corsivo mio).

¹⁰³ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 74 (i primi due corsivi nella citazione sono miei).

¹⁰⁴ Al riguardo cfr. S. RAFFO, *L'amorosa dissipatio dell'io morselliano*, in «In limine. Quaderni letterature viaggi teatri», numero su *Guido Morselli* cit., pp. 85-88, cit. a p. 87: «Sarebbe interessante verificare quanti altri testi della narrativa italiana del secondo Novecento presentano una ricorrenza dell'io così ossessiva e simmetrica. Il narratore interno è abbastanza consueto in un certo genere di romanzi post-moraviani, e sortisce sempre l'effetto di una 'riduzione' egocentrica che in realtà lavora a svantaggio dell'ego (vincente, compatto, a tutto tondo), giacché il 'ritagliarsi' dello spazio attorno al protagonista è in realtà un 'dissiparsi', non arricchisce le sue 'chances', ma al contrario lo espone a rischi infiniti: proprio per il fatto di 'non sapere' e 'non vedere' se non una limitata porzione di nozioni o di orizzonti, l'io narrante ci risulta inerme, indifeso, e riesce a coinvolgerci emotivamente più di un qualsiasi personaggio nominato con più o meno benevolo distacco dal narratore onnisciente, che come un burattinaio ha già preordinato le mosse dei suoi burattini». Sempre utile anche B. PISCHEDDA, *Morselli: una "Dissipatio" molto postmoderna*, in «Filologia antica e moderna», X, 2000, n. 19, pp. 163-89.

temporanea) disaffezione a loro del protagonista/voce narrante/autore, forse causata da un difetto di volontà, a sua volta scaturito da un periodo esistenziale di apatia, dato che «chi assicura ai nostri rapporti sentimentali una continuità almeno apparente, è la volontà»¹⁰⁵. A conferma delle precedenti argomentazioni Morselli ribadisce che per Proust la realtà non è fuori di noi, ma «in noi, che la viviamo come successione di *stati* interiori, e l'artista è chiamato a estrarla da quello che Proust chiama “le lac interne” o “le lac inconnu”, dell'animo»¹⁰⁶. L'immagine del lago in *Dissipatio H.G.*, dunque, sembrerebbe poter derivare proprio da *Temps Retrouvé*.

Altro punto nodale, quello che l'arte è rivelazione della memoria, ma quest'ultima non può «aver fuoco che in coloro che abbiano rinunciato a vivere attivamente»¹⁰⁷: una sorta di eco del pirandelliano “la vita la si vive o la si scrive”. Più precisamente, Morselli rivela che le «ore propizie sono quelle in cui, ripiegati su noi stessi, nel silenzio, nell'*isolamento*, in qualche modo ci ritraiamo dalla vita; e la rivelazione totale, definitiva, non è concessa a Marcello che quando comincia per lui l'attesa della morte»¹⁰⁸. Il compito dello scrittore equivale, per Proust, a quello di un traduttore, dato che il contenuto dell'opera «esiste già in ciascuno di noi»¹⁰⁹.

Quando Morselli delinea il temperamento artistico di Proust, sembra parli di sé stesso: «non ha vena fantastica, sì meditativa, o contemplativa. Non è incline a intrecciar casi, e più che non narri analizza e descrive. Se in genere i narratori danno oggi scarsa importanza alla *favola* dei loro racconti, all'ordito dei fatti, pochi ne hanno saputo così compiutamente prescindere come Proust»¹¹⁰. Discorrendo, più specificamente, dello stile proustiano, Morselli parla di un periodare, ampio ed elaborato, e di una pienezza non comuni ai narratori francesi contemporanei, al punto che qualcuno vi ha ravvisato un «modulo classico, o addirittura reminiscenze

¹⁰⁵ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 76. Sull'importanza della continuità nei sentimenti si legga la nota del *Diario* datata 16 dicembre 1965, Quaderno XV.

¹⁰⁶ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 80.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 80-81.

¹⁰⁸ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 81 (corsivo mio).

¹⁰⁹ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, Il tempo ritrovato*, vol. IV, ed. cit., p. 571.

¹¹⁰ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 81.

bibliche, dei libri sapienziali e poetici»¹¹¹, non sconosciuti, come sappiamo, a Morselli stesso.

Ancora, il critico si sofferma sul fatto che Proust ritiene l'opera d'arte una sorta di «strumento ottico»¹¹² che lo scrittore offre al proprio lettore, soccorrendolo nell'analisi di sé stesso: dunque, sebbene gli uomini siano per lui «mondi distinti e reciprocamente impenetrabili, Proust ammette dunque un minimo di analogia tra loro»¹¹³, concezione non tanto diversa da quella morselliana dell'individuo-monade (che deriva al critico soprattutto dalla lettura di Leibniz)¹¹⁴.

Secondo Morselli, Proust si contrappone a Ruskin, discostandosi dall'arte morale o sociale o patriottica o avente fini pratici, ma non la ritiene nemmeno compiuta e giustificata in sé stessa; dall'opera poetica bisogna bandire le *vérités de l'intelligence*, poiché quest'ultima risulta inutile all'artista. Lasciando trapelare la propria approfondita conoscenza anche dell'estetica crociana, lo scrittore afferma che, senza distinguere fra concetti e pseudo-concetti, Proust ritiene che le idee «formate dall'intelligenza [...] non hanno che una verità possibile»¹¹⁵: egli rifugge dalla letteratura intellettuale, da quella didascalica e anche dal realismo. Inoltre, essendo l'opera d'arte una forma di conoscenza in grado di rivelare all'artista l'essenza della sua vita profonda, è anche «il solo mezzo col quale gli uomini possano comunicare fra loro, ciascuno di noi avendo una propria visione delle cose, non esprimibile, e perciò *non comunicabile*, con l'usuale linguaggio logico»¹¹⁶.

Secondo Morselli, la poetica proustiana può essere efficacemente riassunta dall'affermazione di Wilde che l'arte «non rispecchia la vita, ma lo spettatore della vita» stessa; egli, infatti, non ritiene che il pensiero di Proust sia isolato e del tutto originale, e anzi sottolinea, ad esempio, quanto il bergsonismo abbia influito sulla

¹¹¹ Ivi, pp. 81-82.

¹¹² M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, Il tempo ritrovato*, vol. IV, ed. cit., p. 596.

¹¹³ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 82.

¹¹⁴ Cfr. G. W. VON LEIBNIZ, *La monadologia e altri scritti*, a cura di G. Seregni, Milano, Athena, 1926.

¹¹⁵ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, Il tempo ritrovato*, vol. IV, ed. cit., p. 559.

¹¹⁶ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 85 (corsivo mio). Alla luce di tale affermazione *Dissipatio H.G.* si potrebbe venire a configurare come una sorta di estremo “messaggio nella bottiglia” lanciato da un “naufrago” a destinatari ignoti.

concezione proustiana¹¹⁷, sebbene lo scrittore lo abbia sempre negato, e ricorda il suo anti-intellettualismo che, sebbene egli predicasse come assoluto, in realtà lasciava spazio a qualche concessione ai valori razionali.

Come accennato, Morselli esprime chiaramente il proprio dissenso nei riguardi di critici come Capasso e Debenedetti, che condannano la maniera autobiografica e si affannano a dimostrare che la *Recherche* è un'opera prettamente d'invenzione: «Che il Marcello di Proust sia un personaggio fittizio, mi sembra da escludere»¹¹⁸, afferma recisamente. Inoltre, sebbene Morselli lo critichi, mi sembra assai interessante che si preoccupi di far cenno all'opinione di René Boylesve¹¹⁹, che aveva evidenziato la dimensione saggistica della scrittura proustiana (cui quella morselliana in tal senso è assimilabile): «amo il Proust saggista quanto il romanziere; ammiro che abbia potuto far coabitare sotto lo stesso titolo, grazie ad una formula la cui estensibilità tocca l'incredibile, due arti che si armonizzano così naturalmente nel romanziere nato, ma che tutti i canoni hanno fin qui tenute separate l'una dall'altra»¹²⁰.

L'intonazione della *Recherche* per Morselli è quella di chi non inventa, ma ricorda, e per questa ragione «il primo tomo di Swann e il secondo di *Temp Retrouvé*, nei quali culmina la soggettivazione del mondo esterno, non differiscono dalle tante pagine “obbiettive”, dov'è descritta la realtà storica, il contorno fisico e sociale della vita di Marcello»¹²¹. Come ha sottolineato Marco Piazza, infatti, Morselli coglie in Proust anche la «capacità, tutta balzacchiana, di rievocare la realtà socioculturale e politica di un'epoca, capacità che fa di Proust un “*historien des mœurs*”»¹²².

Tornando sulla questione del genere letterario, Morselli la affronta esplicitamente nella chiusa del paragrafo sesto, definendo senza dubbio, almeno in termini editoriali, la *Recherche* come un romanzo, anche perché il genere «si è

¹¹⁷ Idea tratta da Adriano TILGHER, *L'esthétique de Marcel Proust*, in «Revue philosophique de la France et de l'étranger», t. CXV, 1933, fasc. 1-2, pp. 128-32; poi in ID., *Studi di poetica*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1934, pp. 219-28 col titolo *La poetica di Proust*.

¹¹⁸ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 93.

¹¹⁹ R. BOYLESVE, *Premières réflexions sur l'œuvre de Marcel Proust*, in *Hommage à Marcel Proust, 1871-1922*, «La Nouvelle Revue Française», t. XX, 1923, p. 116.

¹²⁰ La traduzione è tratta dalla nota 4, a p. 93 del saggio di Morselli su Proust citato.

¹²¹ Ivi, p. 95.

¹²² M. PIAZZA, *Introduzione a G. MORSELLI, Proust o del sentimento*, op. cit., p. 11.

talmente allargato da comprendere ormai ogni componimento narrativo in prosa, di qualsivoglia indole purchè [*sic*] di una certa estensione»¹²³ (precisazione che anticipa anche il modo morselliano di scrivere romanzi). D'altronde, nel luglio del 1966 egli osservava a proposito della produzione di Iris Murdoch:

Disquisire sul romanzo per teorizzarne i contenuti, le strutture, la vocazione come si seguita a fare [...] in Italia e in Francia, mi sembra tanto accademico e ozioso quanto pretendere di fissare che cosa sia stato e debba essere da cinquant'anni in qua «musica» o, diciamo, «pittura»: una di quelle imprese velleitariamente definitorie a cui si riferiva Hegel, e proprio in sede estetica e critica, quando ironizzava su coloro che vorrebbero «dare numero e legge alle foglie del bosco». Il romanzo oggi è *la* letteratura; il suo *genus proximum* è forse a malapena individuabile (ma sui margini dell'espressione creativa, o fuori di essa) nel saggio sociologico e storico-politico e della *demoscopic research*, su un certo piano nella science fiction e nel giallo, su un altro. Non una parte ma il tutto, non una categoria ma la circolarità del *Literaturgeist* che, dal romanzo movendo, nel romanzo si richiude su se stesso¹²⁴.

Secondo Morselli, l'unico romanzo, l'unica opera d'invenzione pura che Proust abbia lasciato è *Un amour de Swann*, l'intermezzo in cui si racconta la passione di Charles Swann per Odette de Crécy (da notare che, forse non a caso, anche nelle proprie opere Morselli introduce degli intermezzi): nonostante ciò, comunque a suo giudizio l'opinione tradizionale pecca nel considerare la *Recherche* una semplice autobiografia e non anche un'opera di finzione. In conclusione, la memoria in Proust è creatrice, è – per dirla con De Sanctis – “ricordevole fantasia”; pertanto, volendo dare una definizione della *Recherche*, Morselli la individua proprio alla confluenza fra genere romanzesco e genere autobiografico: *histoire transposée d'une vie*.

Il critico dedica un paragrafo della *Prima parte* del proprio saggio alla teoria della dimensione temporale del racconto, che privilegia, appunto, la dimensione temporale dell'esistenza rispetto a quella spaziale: a suo giudizio, la *Recherche* dà il senso della «profondità che il narratore attraversa, degli *strati* temporali che

¹²³ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 103.

¹²⁴ G. MORSELLI, *L'imprevedibilità dei tipi di romanzo e la «Ragazza» di Iris Murdoch*, in «La Cultura», a. IV, n. 3, luglio 1966, pp. 421-23.

successivamente percorre nella rievocazione»¹²⁵, sebbene a suo parere sia esagerato parlare di Proust come dell'inventore della *durée psychologique* perché quest'ultima è il «fondamento della narrativa»¹²⁶. Di alcuni procedimenti adoperati dal francese rintraccia illustri precedenti addirittura nell'*Odissea* o nel «grande romanzo»¹²⁷ a firma di Ippolito Nievo.

Ciò che, invece, a suo dire sarebbe utile approfondire è il rapporto fra il principio della durata e una rappresentazione che ha «per presupposto il dissolvimento dell'io nella pluralità instabile degli stati interiori»¹²⁸, perché non può esserci durata laddove non vi sia continuità. Al riguardo, Morselli precisa di ritenere che il fatto che la tecnica proustiana miri ad «afferrare le più labili e minute componenti psichiche»¹²⁹ non implichi necessariamente un'effettiva frammentazione della personalità spirituale. E aggiunge che l'interesse dimostrato da Proust per la durata lo scagiona dall'accusa mossagli da alcuni critici di partecipare dell'inclinazione anti-storica della maggior parte della letteratura francese a lui contemporanea.

Sebbene Proust ritenga che «non è arte il realismo, ma “visione cinematografica”»¹³⁰, Morselli sottolinea che nella *Recherche* egli si è discostato parecchio dalle proprie affermazioni più radicali (dato che intellettualismo¹³¹ e realismo sono «componenti essenziali della sua opera»¹³²), dimostrando che si può fare arte anche col «*décrire les choses*, e gli esseri, nella loro vivente immediatezza»¹³³, «anteriormente ad ogni soggettivazione»¹³⁴, con una «schietta vena pittorica»¹³⁵ e un «senso cordiale di simpatia umana»¹³⁶. Discorrendo di Proust e del

¹²⁵ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 108.

¹²⁶ Ivi, p. 109.

¹²⁷ Ivi, p. 110.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Ivi, p. 113.

¹³¹ Al riguardo si legga anche un paragrafo di G. MORSELLI, *Teologia in crisi*, in P. VILLANI, *Un mistico ribelle. A-teologia e scrittura in Guido Morselli*, Napoli, Graus edizioni, 2012, pp. 279-82.

¹³² G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 113.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Ivi, p. 115.

¹³⁵ Ivi, p. 113.

suo realismo, Morselli adopera un termine, “solipsismo”, che sarà, poi, ampiamente utilizzato dalla critica per far riferimento alla sua stessa opera:

Il *solipsismo* di Proust, che si potrebbe esprimere con la formula schopenhaueriana: *hae omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me ens aliud non est*, – soffre eccezioni: anzi ammette nella stessa *Recherche* la posizione opposta, che è poi quella normale, che il soggetto assume in quanto considera la realtà esterna come un *aliud* da sé [sic]. In codesto significato più ampio e gnoseologico del termine, si può parlare di un «realismo» di Proust, in opposizione al suo *soggettivismo* sentimentale¹³⁷.

E ovviamente il riferimento implicito di Morselli è a Schopenhauer, e più precisamente ai suoi rimandi alle *Upaniṣad Vediche*¹³⁸, imprescindibili per poter comprendere il rapporto fra la letteratura proustiana e i successivi dialoghi filosofici di *Realismo e fantasia*, indirizzati, nelle intenzioni di Morselli, a risolvere lo iato fra idealismo e realismo dal punto di vista teorico.

Interessante anche la contrapposizione che il critico bolognese rileva in Proust fra lo scrittore, che si studia, elaborando ciò che ha scoperto in sé stesso per dargli un valore logico universale; e l'artista, che registra la propria vera vita interiore, ascoltandosi e non studiandosi: l'esempio più lampante, a dire di Morselli, è la figura della nonna (Grand'Mère), che balza fuori dalla sensibilità proustiana, più che dalla sua intelligenza.

Procedendo nella stesura della *Recherche*, Proust, secondo il critico, ha avvertito un'attrazione crescente per il “non-io”, l'inizialmente rinnegata realtà esterna, ma spesso la realtà spirituale nell'opera assorbe in sé quella materiale e il mondo esterno «si svuota del suo valore specifico, non adempie altra funzione che di contorno alle vicende dell'animo dell'eroe, non ha altra vita se non quella ch'egli v'infonde»¹³⁹. La *Recherche*, dunque, coniuga il soggettivismo di eredità romantica

¹³⁶ Ivi, p. 115.

¹³⁷ Ivi, p. 117 (il primo e l'ultimo corsivo nella citazione sono miei).

¹³⁸ Si veda A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomeni*, a cura di G. Colli e M. Carpitella, trad. di M. Montinari ed E. Amendola Kuhn, Milano, Adelphi, 1983, voll. 2.

¹³⁹ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 126. Riflettendo su questa osservazione, potremmo anche interpretare *Dissipatio H.G.* in tal senso, come se il mondo inanimato che continua a vivere di vita

col realismo di «lignaggio classico»¹⁴⁰: è allo stesso tempo «trasfigurazione della realtà e obbiettiva descrizione di essa».

Altro passaggio di rilievo: la vocazione all'arte di Marcel secondo Morselli si manifesta «quando ha principio la sua involuzione affettiva, quand'egli non è quasi più che proiezione del proprio passato, a cui sopravvive per inerzia: quando, malato e ormai vecchio, è incapace di amare e oramai anche di soffrire, ossia dei due atti essenziali di cui, secondo egli afferma, consiste la vita»¹⁴¹. A un tratto Marcel si rende conto di star vivendo solo per ricordare e, in quel preciso istante, sorge in lui, imperiosa, la necessità di produrre un'opera d'arte che sarà soprattutto rievocazione: come conclude Morselli stesso, «l'artista fiorisce sulle rovine dell'uomo»¹⁴². Da non sottovalutare, al riguardo, un pensiero appuntato nel *Diario*: «L'uomo è sempre egocentrico, sempre concentrato nel proprio io, ma non lo è mai tanto come quando è malato»¹⁴³.

Sul tema della rievocazione risulta illuminante anche un altro passaggio diaristico; trascrivendo un'osservazione sull'arte di Leonardo Borgese («ciò che dovrebbe dare “il senso del perpetuo e dell'immortale”»¹⁴⁴), Morselli confessa di preferire a tale definizione classicheggiante una di Arnaldo Boccili a proposito dei romanzi di Bacchelli e di altra letteratura contemporanea (siamo nel giugno del 1956), che mirerebbe a «evadere dalla fuggevolezza e precarietà del presente nel “mondo dell'accaduto”, e cioè andrebbe “alla ricerca del tempo perduto”». Morselli commenta:

L'arte in questi scrittori, sarebbe cioè, rievocazione. Ma codesto non si può dire tal quale di ogni artista dell'età romantica? In Leopardi, per tanti riguardi classico, il motivo della rievocazione è capitale. Vero è che nell'«accaduto» non si cerca già una realtà certa e definita in contrapposizione al precario dell'oggi, ma

propria, nonostante la sparizione del genere umano, potesse essere una proiezione del protagonista sulla realtà esterna e, dunque, si rivelasse come manovrato dalla sua stessa mente, sebbene in maniera per lui del tutto inconsapevole.

¹⁴⁰ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 127 (come la citazione che segue).

¹⁴¹ Ivi, p. 129.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno XIII, 10 ottobre 1950.

¹⁴⁴ Ivi, 20 giugno 1956 (come le due citazioni che seguono).

si cerca una dolcezza, una bellezza che la realtà del presente non possiede e che il ricordo riesce a infondere al passato. Il gusto dei romantici nordici per il Medioevo ha proprio questa origine umilmente psicologica: ci si volge al passato non per amore di storia, o di storicismo, ma per l'illusione che il passato fosse più «poetico» e cioè più umano del ferreo presente.

Ci sembra che l'estetica crociana (o almeno la sua “vulgata”) detti un altro passaggio-cardine del ragionamento condotto in *Proust o del sentimento*: in base all'analisi morselliana, nella *Recherche* vanno distinte una maniera soggettiva e un'altra realistica e oggettiva, e «questa distinzione non coincide per nulla con l'antitesi tra arte e *non-arte*, ossia tra l'arte e il suo limite»¹⁴⁵. Si torna, così, alla questione di matrice desanctisiana dell'unità dell'opera, che Morselli riconosce alla *Recherche*, puntualizzando, però, che il problema critico fondamentale al riguardo è determinare il “centro” dell'opera stessa: convenendo con autorevoli voci come quelle di Lelio Cremonese e di Debenedetti, il critico bolognese individua nel «tono evocativo»¹⁴⁶ in cui si esprime la nostalgia del tempo perduto l'elemento poetico unificatore della *Recherche*. Si tratta di un tono «tra grigio e roseo»¹⁴⁷, quello del ricordo o del rimpianto: il senso dell'irrimediabile precarietà umana diviene «lievito poetico» per Proust, facendo sorgere in lui la speranza di «fermare nell'arte la vita che gli sfugge». La sua “areligiosità”¹⁴⁸, poi, finisce per conferire ulteriore poeticità all'opera, nel tragico contrapporsi dell'idea della morte come distruzione totale dell'essere al suo «desiderio di vita inesausto»¹⁴⁹. Raccontare, per Proust, significa dunque rivivere; e ricordare è rimpiangere: «il ricordo di una certa immagine non è che il rimpianto di un certo istante»¹⁵⁰.

Marcel, dunque, non è solo un sentimentale, nell'ottica di Morselli, ma un intellettuale e, se le verità d'intelligenza devono essere ammesse come fattore

¹⁴⁵ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 132.

¹⁴⁶ Ivi, p. 134.

¹⁴⁷ Ivi, p. 135 (come le due citazioni che seguono).

¹⁴⁸ Al riguardo, si veda: L. CAMMARANO, *Proust: una ineliminabile religiosità “strutturale”*, in «Quaderni Proustiani», n. 2, 2002, pp. 63-70.

¹⁴⁹ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 135.

¹⁵⁰ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, Dalla parte di Swann*, vol. I, p. 515. Lo stesso concetto si ritrova in una pagina del *Diario* morselliano del 14 dicembre 1943: cfr. G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno IV, 14 dicembre 1943.

indispensabile dell'opera d'arte, l'elemento intellettualistico «rende necessario quello realistico, ossia un'arte “descrittiva”»¹⁵¹. A tal proposito, Morselli ricorda i critici che fanno della *Recherche* addirittura «un'opera documentaria, o una raccolta di *essais*. E, certo, il castone risplende quasi da quanto la gemma»¹⁵², laddove è interessante come quest'ultima frase rispecchi la “vulgata” della distinzione crociana fra poesia e struttura.

Proprio riguardo al pensiero di Croce, qualche utile spunto fornisce ancora il *Diario*, nel quale si trova, ad esempio, annotato (in una lettura discutibile della teoria crociana):

Forse il principale carattere distintivo del neo-idealismo italiano (crociano) rispetto alla filosofia romantica da cui deriva, consiste nella *svalutazione del sentimento*. Croce è romantico solo a metà [...] e ha cercato ogni mezzo per ridare alla ragione teoretica, genitrice di puri concetti, l'antica dignità, deprimendo in cambio l'importanza della funzione sentimentale. L'arte è sì liricità ma rispetto all'intuizione artistica il sentimento, il genuino fervido sentimento non è che un antecedente remoto, e l'intuizione tanto più vale quanto meglio si allontana dalla sua origine: quanto più (in ultima analisi) *si snatura*. – Con tutto ciò Croce non è riuscito a superare la difficoltà capitale dei rapporti tra arte (intuizione) e critica (giudizio): rapporti che si risolvono in una insuperabile antitesi. [...] Dunque, per l'idealismo crociano l'arte è conoscenza ma il sentimento, dal quale pure essa ha origine, rimane relegato nella sfera pratica. E' [*sic*], questa antinomia, uno dei punti più criticabili del sistema. [...] L'antinomia si eliminerebbe innalzando il sentimento alla sfera conoscitiva; e così il neo-idealismo sarebbe anche più coerente con la concezione romantica che lo ha generato. Ma è proprio questo che Croce non vuole¹⁵³.

I due aspetti – sentimentale e intellettuale – della *Recherche* convivono, dunque, per adoperare le parole dello stesso Proust, in un'«unità ignorante di se stessa e dunque vitale, non logica, che non ha proscritto la varietà né raffreddato l'esecuzione»¹⁵⁴.

Sempre a proposito di Croce, nella nota 2 apposta dalla curatrice al Quaderno II del *Diario* morselliano si cita anche un utile passo sulla dottrina estetica crociana tratto da *Divagazioni quasi critiche sopra un critico recente di Ungaretti*, ossia su Francesco Flora:

¹⁵¹ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 139.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno II, 4 dicembre 1943 (il primo corsivo è mio).

¹⁵⁴ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, La Prigioniera*, vol. III, ed. cit., p. 558.

Il lineamento più notevole di essa (a. [sic] parte la sua caratteristica generale di organicità) non consisteva, come ancora si crede *vulgo* (e fuori d'Italia più che da noi), nella proclamata autonomia dell'arte – che era cosa già da tempo largamente ammessa – ma nella asserita e dimostrata alogicità dell'intuizione artistica. Nessuno dei Romantici, neanche Leopardi, la cui “immaginazione” non aveva mai del tutto divorziato dall'intelletto, era giunto a porre quel principio così risolutamente. Viceversa, il Croce si manteneva, a differenza di molti Romantici, tra cui De Sanctis, energicamente intellettualista in rapporto al problema correlativo dell'attività critica. Data la bipartizione della forma teoretica dallo spirito, parrebbe che la critica – la quale è accostamento a ciò che v'ha di più individuale veramente, l'arte – fosse più prossima al primo grado, che è appunto conoscenza dell'individuale. Croce la colloca invece nel secondo grado, che è appunto conoscenza dell'universale, e insomma la fa prerogativa del filosofo. Egli dovette certo rendersi conto delle difficoltà inerenti a questa posizione, per la fondamentale incomunicabilità reciproca d'intuizione e concetto. Ma la sua intransigenza su questo punto si spiega. Nel Croce è un alternarsi di romantici slanci e raziocinanti scrupoli; l'antitesi che si manifesta in tutta la cultura d'oggi, irrazionale contro razionale, è abbastanza facilmente rintracciabile nella sua filosofia¹⁵⁵.

Come poi precisa Morselli, la memoria involontaria in Proust esige una serie di condizioni: nell'episodio notissimo e suggestivo dei tre fatati alberi di Balbec (in *All'ombra delle fanciulle in fiore*), l'incapacità di Marcel d'interpretare la dolorosa eloquenza dei tre esseri vegetali («Vidi gli alberi allontanarsi agitando disperatamente le braccia, come se dicessero: Quello che non riesci a sapere da noi oggi, non lo saprai mai più. Se ci lasci ripiombare in fondo alla strada dalla quale cercavamo di issarci fino a te, tutta una parte di te stesso che noi ti stavamo portando cadrà per sempre nel nulla»¹⁵⁶) gli provoca una profonda tristezza: «come se avessi perduto un amico o fossi morto io stesso, come se avessi rinnegato un morto o, imbattutomi in un dio, non l'avessi riconosciuto»¹⁵⁷. Egli impara, da quell'episodio, che l'essenza delle cose, per disvelarsi, «vuole l'*isolamento*, la rinuncia all'azione mondana»¹⁵⁸.

In *Dalla parte di Swann*, Proust racconta la prima volta in cui Marcel, procuratosi carta e matita, butta giù una descrizione di campanili, il suo esordio letterario, e alla fine si sente felice e liberato dai campanili stessi e dalle suggestioni che sembravano nascondersi dietro di loro. Si chiede Morselli, a tal proposito, se quella gioia subitanea non sia la stessa che prova l'artista quando produce e si

¹⁵⁵ G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., p. 14, Quaderno II, nota 2. Su Croce si veda anche la nota del *Diario* del 13 gennaio 1945: G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno IX.

¹⁵⁶ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, All'ombra delle fanciulle in fiore*, vol. I, p. 872.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 145 (corsivo mio).

esprime¹⁵⁹, e a tal proposito indica solo d'Annunzio come scrittore contemporaneo che ne abbia discorso con maggiore entusiasmo di Proust.

Su questo passaggio, tornando al dialogo latente con l'estetica crociana, appare utile considerare anche la seguente osservazione di Morselli: l'assioma che «non si dà forma separatamente dal contenuto [...] non sempre trova conferma in quello oscuro stadio che precede la creazione artistica. I famosi campanili non avrebbero avuto altro effetto che di accendere in Marcello l'estro, aprendo finalmente uno sbocco alle tendenze letterarie latenti in lui»¹⁶⁰. E al riguardo ci soccorre anche una pagina di *Diario* che raccoglie materiali per la stesura di *Uomini e amori*: «Saverio non condivideva l'opinione della estetica contemporanea, secondo cui, esteticamente, il sentimento comincia a esistere solo quando si esprime. Per lui esso esiste prima e indipendentemente dall'espressione, e tra l'uno e l'altra è la differenza che corre dalla potenza all'atto»¹⁶¹, in cui chiaramente fra le righe si fa riferimento all'estetica crociana in relazione alla questione della “svalutazione del sentimento” accennata in precedenza.

Discorrendo di quel proustiano “fanciullo sognante”, Morselli sottolinea che vi è in alcuni fanciulli un «istintivo *animismo*: essi infondono nelle cose una vita misteriosa, che è la vita del loro sentimento»¹⁶². Egli illustra che i fanciulli s'interessano al mondo esteriore soprattutto perché vi scoprono qualcosa di simile a una «rappresentazione allegorica dei loro stati interiori»¹⁶³: della natura interessa loro solo «ciò che loro stessi vi hanno trasfuso»¹⁶⁴. Il giovanissimo Marcel, dunque, cerca nella natura soprattutto sé stesso perché quella «rispondenza delle cose alle nostre emozioni [...] attiene alla sfera più riposta dell'essere, è fenomeno che l'intelletto – anche in noi “grandi” – può misconoscere o ignorare. Si è attratti dalla natura, proprio

¹⁵⁹ Al riguardo si veda F. TUCCILLO, *L'infelicità del vivere e la felicità della scrittura: i saggi di Guido Morselli*, in «Riscontri», XXIX, 2007, 2-3, pp. 47-55.

¹⁶⁰ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 149.

¹⁶¹ G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno IV, 14 dicembre 1943.

¹⁶² G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 151.

¹⁶³ *Ivi*, p. 152.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

perché pare che simpatizzi con le profonde ragioni del cuore, di cui talvolta non abbiamo piena coscienza e che, più spesso, riluttiamo ad ammettere»¹⁶⁵.

Dunque, i tre campanili non possono che avere valore allegorico, essendo simboli per Marcel di «arcane concordanze tra la natura e il suo animo. E “concordanze”, in un senso, vorrei dire, quasi leopardianamente interiore e poetico, potrebbero chiamarsi queste rivelazioni descritte da Proust»¹⁶⁶: ma a temperare l’influenza di Leopardi su Morselli, ben presente sebbene – a mio avviso – non nel modo così preponderante ravvisato da alcuni critici, ci pensa Morselli stesso, quando, parlando di Proust, afferma che il giovane scrittore Marcel ritrae nella natura sé medesimo; o la ritrae perché «intimamente mescolata all’attività del suo spirito, vivente immagine di esso e depositaria dei suoi segreti. Si penserebbe quindi piuttosto a una sorta di simbolismo»¹⁶⁷, sebbene di natura opposta a quello di un Mallarmé o di un Valéry, che «partono da un concetto chiaro che esprimono poi per simboli»¹⁶⁸, laddove in Proust si tratterebbe del processo inverso.

Nella seconda parte del saggio, *Il sentimento nella “Recherche”*, Morselli ribadisce che Marcel è «nostalgico, contemplativo, egocentrico. Si isola dagli altri, se non altro in ispirito, misconosce quando non ignora l’amicizia la famiglia la patria. Non ammette altro dovere che quello d’inseguire la sua quintessenziale “réalité intérieure”, alla quale sacrifica senza esitare ogni altra realtà»¹⁶⁹, passaggio nel quale ritroviamo tanti elementi riconducibili anche all’atteggiamento quasi da misantropo della monade protagonista di *Dissipatio H.G.*¹⁷⁰.

Procedendo, leggiamo che in Proust non esistono valori universali né certezze, dato che ognuno di noi ha propri valori e la realtà che conta è quella individuale:

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ Ivi, p. 155.

¹⁶⁷ Ivi, p. 156.

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ Ivi, p. 160 (corsivi miei).

¹⁷⁰ In realtà, una pagina sulla nostalgia e la malinconia si trova anche nel *Diario*, in relazione a Saverio, protagonista di *Uomini e amori*; cfr. G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno IV, 29 dicembre 1943. Da leggere anche la successiva, scritta nello stesso giorno: «Desolante povertà della nostra fraseologia sentimentale! *Nostalgia, stato d’animo, fantasticheria, rêverie, malinconia, tristezza*, sono, con pochi altri, i termini di cui disponiamo per esprimere tutta un’immensa gamma di valori spirituali».

«Ogni uomo è una *monade* originaria e differenziata in se stessa»¹⁷¹, perché l'io si dissocia in una pluralità varia e discorde (in corsivo, nella citazione, l'occorrenza di uno dei termini-chiave più utili per decodificare lo stesso Morselli e la sua opera). Da tali premesse deriva che Proust non può postulare l'esistenza di un Assoluto e, anche quando lo sfiora (come nell'estasi che lo coglie a Balbec durante il convegno notturno con Albertine/“Albertina”), quell'Assoluto «si confonde col suo spirito»¹⁷². Infatti, l'eroe di Proust non aspira alla trascendenza.

Morselli nel saggio affronta anche il problema dell'«areligiosità»¹⁷³ della *Recherche*, che a suo dire non deriva dal medesimo atteggiamento di laicismo ostentato dai romanzieri positivisti e naturalisti: sebbene Proust rinunci ad ogni conforto superiore e nonostante l'agnosticismo della sua opera sia profondo, per Morselli si può quasi affermare che aleggia fra le sue pagine una certa simpatia per la Chiesa e per i suoi ministri. Il critico ritiene, infatti, che Marcel sia una di quelle nature in cui «tra i sensi e l'anima è facile equilibrio»¹⁷⁴, perché in lui sulle esigenze dei sensi e su quelle spirituali prevalgono quelle di una «sensività, o sentimentalità, abnormemente acuita»¹⁷⁵, soverchianti e decisamente egoistiche.

Morselli tempera anche l'accusa di amoralismo rivolta a Proust da vari critici, sebbene a tal riguardo la posizione del francese sembri quella di una totale indifferenza. La ragione è sempre la stessa: la sfera essenziale dell'individuo, anche per quanto concerne il giudizio etico, per Proust resta quella del sentimento. Però, per l'egoista sentimentale Proust, ad esempio, l'amore, quando è doloroso e vince l'egoismo, riscatta le colpe eventualmente ad esso connesse: la sofferenza può essere, dunque, un potente mezzo di redenzione. Marcel non ha difficoltà a confessare una deficienza di senso morale in sé, e in questo – secondo Morselli – dimostra una tale consapevolezza interiore da riconoscersi egli stesso in colpa.

¹⁷¹ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 161 (corsivo mio).

¹⁷² Ivi, p. 162.

¹⁷³ Ivi, p. 167.

¹⁷⁴ Ivi, p. 170. Si veda al riguardo un passo del *Diario* in cui si descrive Sandro (che poi diventerà Vito Cambria) di *Uomini e amori* negli stessi termini di «perfetto equilibrio tra i sensi e lo spirito»; cfr. G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno V, 2 gennaio 1944.

¹⁷⁵ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 170.

Marcel riesce ad amare intensamente ma è incapace di sacrificio, e dunque non è in grado di uscire da sé stesso e di ammettere l'esistenza di un'altra creatura con esigenze e bisogni diversi dai propri e da rispettare: il suo sentimento, dunque, diviene ricerca angosciata di un bene che sempre gli sfugge e gli procura eterna insoddisfazione, causando inevitabili sofferenze anche agli oggetti del suo amore. È come se il dovere che sente incombere sull'artista – di concentrarsi sulla propria vita interiore – lo dispensasse dall'empatia verso i propri simili e dalla generosa comprensione nei riguardi dei propri compagni di strada. La sua schiavitù, secondo Morselli, è quella di essere distinto «da un'affettività ricca, complessa e ciononostante infeconda, perché si esaurisce in se stessa»¹⁷⁶ (tendenza che, forse, si potrebbe attribuire allo stesso Morselli, senza voler cadere nello psicologismo). A parere del critico bolognese, il fatto stesso che Proust si sia posto il problema se l'uomo debba almeno tentare di affrancarsi da tale schiavitù è un segno che per lui non si può parlare di assoluto amoralismo. Inoltre, come accennato, per lui il dolore non è solo strumento di conoscenza, ma ha un valore morale di risarcimento e riscatto.

Morselli nel saggio ricostruisce anche la temperie culturale nella quale nacque l'opera di Proust, inserendolo, seppur con qualche limitazione, nel gruppo degli scrittori della «Nouvelle Revue Française»; Marcel resta, però, «anche come spettatore della Guerra, uno dei tanti apolidi spirituali che la letteratura del primo Novecento ha espresso»¹⁷⁷.

Quanto, poi, alla questione piuttosto dibattuta dell'arte per l'arte, Morselli ritiene che Proust neghi ogni dipendenza del fatto estetico dalla morale o da altre finalità pratiche e dal pensiero, ma lo subordini all'attività sentimentale profonda del soggetto, di cui l'opera stessa non è che un mezzo espressivo. Proust si ricollega all'opera dei simbolisti che, reagendo «contro l'impersonalismo e il realismo dei parnassiani, e in definitiva restaurando il lirismo soggettivo degli spregiati

¹⁷⁶ Ivi, p. 176.

¹⁷⁷ Ivi, p. 178.

romantici»¹⁷⁸, avevano spianato la strada alle tendenze più moderne, che affermavano l'assoluta supremazia della sensibilità individuale su tutti gli altri valori. Proust riconosce, dunque, l'arte come massimo interesse, ma solo perché serve a chiarire e ad esprimere la realtà vivente o interiore di cui si compone la vita vera di ciascuno: siamo, dunque, ben lontani da "l'art pour l'art". «Meglio che a codesta dottrina – precisa il critico bolognese con un ulteriore, implicito riferimento anche a Croce –, si accosterebbe Proust alle estetiche dell'intuizione, con questo di particolare, ch'egli pone l'accento sul contenuto sentimentale anteriore all'espressione, contenuto che quelle lasciano in ombra per occuparsi soltanto del momento espressivo ossia dello stadio artistico vero e proprio»¹⁷⁹.

Fra le arti, inoltre, solo la conoscenza della musica assume per Proust un significato più profondo perché essa, col proprio potere evocativo, agisce efficacemente e immediatamente sulla sfera affettiva subconscia. Prepararsi all'arte per Proust significa «accumulare esperienze interiori; e per questo non occorre che vivere, o lasciarsi vivere»¹⁸⁰: pertanto, possiamo considerare la *Recherche* la storia di una vocazione letteraria solo chiarendo che la letteratura per Proust non è scopo dell'esistenza, ma è subordinata ad essa come mezzo per penetrarne la realtà profonda (osservazione che senza difficoltà potremmo estendere allo stesso Morselli). Dunque, Proust non è un esteta ma un sentimentale, sia perché fa del sentimento l'oggetto della vera conoscenza sia per l'aura nostalgica di cui ha circondato la propria opera.

Un altro passaggio-chiave da tener presente anche nell'esegesi di *Dissipatio H.G.* è quello che precisa che il sentimento

determina la nostra visione delle cose: secondo le sue *croyances*, secondo la sua logica bizzarra, noi regoliamo senza saperlo o senza confessarcelo la nostra condotta, e alle sue alternative di attività o di stasi corrisponde per noi addirittura *l'esistenza o la scomparsa degli esseri che ci circondano*. I contrasti che si verificano in noi dipendono da ciò, che non riconosciamo questo valore determinante del sentimento, e ci

¹⁷⁸ Ivi, p. 181.

¹⁷⁹ Ivi, p. 182.

¹⁸⁰ Ivi, p. 183.

ostiniamo a vedere l'essenza delle cose o degli esseri nelle loro qualità fisiche, nelle leggi astratte che l'intelletto vi costruisce sopra, nel valore economico o sociale che attribuiamo loro. Afferrati dalle necessità della vita materiale, proni alle convenzioni e ai pregiudizi, mancipii di una cultura per lo più aridamente retorica, preferiamo un cumulo di nozioni e di apprezzamenti viziati dall'astrazione e dall'ipocrisia alla sola vera conoscenza, la quale secondo Proust, in un altro senso ma non meno che per Socrate e per Montaigne, è la conoscenza di noi stessi. Chi vuol possedere la vera sapienza, s'interni nei [*sic*] proprio cuore, s'immerga nella corrente della vita interiore, si «ascolti» vivere¹⁸¹.

Interessante ai nostri fini soprattutto che si parli di “esistenza” (in relazione, ad esempio, al lessico che domina il successivo *Realismo e fantasia*) e di “scomparsa degli esseri che ci circondano” (in riferimento al romanzo-testamento).

Morselli prosegue la propria analisi precisando che l'opera di Proust non ignora il senso, ma «non lo mette a fondamento della vita e dell'arte»¹⁸². I personaggi più “amorosi” della *Recherche*, infatti, non amano soltanto platonicamente, ma lo fanno soprattutto con il cuore; per alcune pagine Morselli fa riferimento esplicitamente alla *Vita Nova*, ad esempio per quanto concerne il convegno amoroso di Marcel con Albertine/“Albertina” a Balbec, quando il protagonista raggiunge una sorta di estasi, intuendo che la morte non è possibile e che lo spirito è senza limiti, proprio grazie all'amore, che «esalta e solleva a cosmica ampiezza»¹⁸³ la sua vita. Nella *Recherche* l'amore è, dunque, «sentimento, travaglio dello spirito e anche talvolta suo stato di grazia. Non è solamente spasimo e traviamiento del senso»¹⁸⁴. Anche nell'amore, infatti, la sensazione per lo scrittore francese è strumento e non fine.

Per l'eroe di Proust, definito un «egoista»¹⁸⁵, Morselli parla di «soggettivismo, se non addirittura [...] *solipsismo*»¹⁸⁶, due dei suoi termini-chiave: infatti, Marcel si

¹⁸¹ Ivi, p. 186. Il secondo corsivo è mio.

¹⁸² Ivi, p. 187.

¹⁸³ Ivi, p. 190.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Ivi, p. 193. Nel *Diario*, in data 19 giugno 1938, Morselli annota: «Uno dei tanti mali con cui è punito l'egoista, sta in questo: che intorno a sé egli non vede se non egoismo. Come a lui stesso, agli altri generosità, disinteresse debbono essere sconosciuti». Cfr. G. MORSELLI, *Diario*, prefazione di G. Pontiggia, testo e note a cura di V. Fortichiari, Milano, Adelphi, 1988, Quaderno I. Anche in *Realismo e fantasia* si parla di «egoismo del possesso» e «orgoglio della preda» in relazione alla pesca di un luccio: cfr. G. MORSELLI, *Realismo e fantasia. Dialoghi*, introduzione di V. Fortichiari, Varese, NEM, 2009, p. 154.

¹⁸⁶ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 193 (corsivi miei).

considera solo e si compiace della propria solitudine¹⁸⁷, che ritiene la condizione perfetta soprattutto per l'artista, che deve fuggire non solo il «*profanum vulgus*, ma persino i sodali»¹⁸⁸.

Gli esseri dai quali Marcel si sente attratto di fatto gli forniscono solo un «sostrato corporeo alla proiezione esterna del suo io»¹⁸⁹. Nella *Recherche*, la gelosia¹⁹⁰ e l'abitudine (o la «consuetudine»¹⁹¹), infatti, sono le «vere determinanti del sentimento amoroso»¹⁹², che si riduce a una funzione puramente passiva e può ottundersi del tutto, fino a quando non giunga un mutamento esterno che, «sommovendo le acque stagnanti del “*lac interne*”, ne faccia riaffiorare quell'affetto che vi è sprofondata, e come perso»¹⁹³ nelle cosiddette “intermittenze del cuore”. Da non dimenticare, al riguardo, che tali affermazioni trovano riscontro anche nel *Diario* morselliano: «L'abitudine non è (come asseriscono) fatto utilitario, o economico: è fatto del sentimento. Ciò che accomuna gli uomini non sono le idee ma le abitudini»¹⁹⁴.

L'età e la malattia, in seguito, operano in Marcel un ulteriore esaurimento spirituale che lo induce a isolarsi progressivamente, processo in cui Morselli rileva «qualcosa non d'innaturale ma di morboso»¹⁹⁵. Le illuminazioni intime, non frequenti e fugaci finché l'uomo è immerso nell'azione e nei piaceri materiali, divengono più probabili quando egli si avvicina alla morte e vive in una condizione di isolamento quasi ascetico (anche il motivo dell'ascesi diverrà centrale nella riflessione morselliana, a partire da *Realismo e fantasia*).

¹⁸⁷ Della città di Francoforte, in un articolo del 1937, si dice che «la solitudine sembra essere la sua più natural condizione»: G. MORSELLI, *Vecchia Francoforte*, in ID., *La felicità non è un lusso*, a cura di V. Fortichiari, Milano, Adelphi, 1994, pp. 11-22, cit. a p. 14.

¹⁸⁸ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 193.

¹⁸⁹ Ivi, p. 194.

¹⁹⁰ Sulla gelosia si ricordi la pagina di *Diario* riferita a Saverio, protagonista di *Uomini e amori*, e vergata il 28 dicembre 1943: «Non vi era uomo in cui egli non sospettasse un possibile rivale [...]». Cfr. G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno IV, 28 dicembre 1943; cfr. anche Quaderno X, 11 maggio 1946.

¹⁹¹ G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno X, 29 giugno 1946.

¹⁹² G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 195.

¹⁹³ Ivi, p. 196 (corsivo mio).

¹⁹⁴ G. MORSELLI, *Diario*, op. cit., Quaderno IV, 29 dicembre 1943.

¹⁹⁵ G. MORSELLI, *Proust o del sentimento*, op. cit., p. 197.

Morselli ritiene che la *Recherche* dal punto di vista morale rispecchi il proprio autore, che probabilmente ha cercato nella forma artistica una catarsi, mettendo a nudo la propria anima, nonostante Marcel non riesca nell'opera a uscire dal proprio «egotismo»¹⁹⁶ (altro termine-chiave da annotare).

Morselli rileva che proprio il Parnassianesimo aveva affermato il primato della sensibilità, che non era stato condotto dai romantici alle estreme conseguenze, ovvero al «totale assorbimento della realtà esterna, obbiettiva»¹⁹⁷; anche nella narrativa, accanto all'estetismo e all'autobiografismo, si venne progressivamente consolidando il culto dell'io che assorbe completamente l'oggetto, tanto che ad esempio in amore la donna non veniva considerata che un'occasione o un pretesto per il suo amante per esaltare sé stesso nel sentimento provato.

Come precedenti della maniera proustiana, Morselli cita addirittura Petrarca e nuovamente Leopardi, con la sua attenzione alla ricordanza e alla rimembranza; ma, a suo parere, pur con il suo soggettivismo e il suo disprezzo di ogni realtà che non sia interiore, Proust si rivela anche uno scrittore intellettualissimo e un osservatore esatto, metodico e sottile: infatti, «*Esprit de finesse* ed *esprit de géométrie* si alleano in lui e si riflettono congiunti nella sua opera»¹⁹⁸.

A mio avviso, molto interessante anche che Morselli concluda il saggio rilevando che la fama di Proust, dopo un folgorante successo negli anni tra il 1922 e il 1930, sia in declino, tramonto che a suo dire è iniziato poiché, in anni frenetici, convulsi, ansiosi del futuro, egli aveva una visione retrospettiva e un animo nostalgico, assolutamente fuori tempo nel periodo inquieto e febbrile precedente la guerra e in quello travagliato del conflitto militare. Morselli prevedeva che, al termine delle vicende belliche, la *Recherche* avrebbe conosciuto un nuovo periodo di popolarità, sebbene i diritti della ragione stessero tornando ad affermarsi in contrapposizione a quelli dell'intuizione e della sensibilità. D'altro canto, però, nell'opera proustiana, a parere di Morselli:

¹⁹⁶ Ivi, p. 203.

¹⁹⁷ Ivi, p. 207.

¹⁹⁸ Ivi, p. 215.

Ragione e sensibilità, realismo classico e romantico *soggettivismo* vi figurano insieme, nè [sic] vi restano giustapposti, ma si risolvono in una superiore sintesi poetica. Come l'eterna antitesi classico-romantica – a cui in fondo si riduce il dibattito, – si possa superare quando l'ispirazione dell'artista sia sincera, attinta al profondo. Proust lo ha mostrato»¹⁹⁹.

Maria Panetta

¹⁹⁹ Ivi, p. 222 (corsivo mio). Una versione più ampia e articolata di questo saggio è apparsa nella monografia M. PANETTA, *Le ossessioni di Morselli: soggettivismo, isolamento e tracotanza in Dissipatio* H.G., Manziana (RM), Vecchiarelli, 2020, pp. 11-51 (per la quale si ringrazia di cuore l'editore Varo Vecchiarelli). La bibliografia del contributo è stata aggiornata al 2022. [Questo saggio è dedicato, con affetto e stima profondi, al filosofo Stefano Genio, che è stato uno dei primi a leggere – disinteressatamente e integralmente – la mia monografia morselliana subito dopo la sua pubblicazione].

***Julia Kristeva lettrice di Proust:
il tempo del sensibile e il sensibile come tempo***

Proust e l'universo sensibile

Publicato in lingua inglese nel 1993, ampliato ed edito in Francia presso Gallimard ma ancora oggi privo di un'edizione in lingua italiana, *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*, della nota filosofa semiologa e psicoanalista francese di origini bulgare Julia Kristeva, merita certamente di essere annoverato tra i maggiori lavori dedicati a Marcel Proust nel corso del Novecento, e ciò non solo per l'interdisciplinarietà caratterizzante le acute analisi dell'autrice, ma anche per la capacità di quest'ultima di riscoprire una (in-)attualità di Proust, gettando luce sugli aspetti del capolavoro proustiano che sembrano poter rispondere alle più specifiche esigenze del nostro tempo.

Se taluni aspetti dell'opera consentono di cogliere una relativa influenza di quella corrente filosofica dominante alla fine del XIX secolo in Francia e una vicinanza alle lucide analisi della società condotte da Gabriel Tarde, è forse più cogente sottolineare come siano stati piuttosto pensatori e filosofi successivi a ravvisare in esso un'autonoma e peculiare densità teorica e filosofica, resa sì esplicita nel corso delle ultime pagine del *Temps retrouvé*, ma in realtà esibita e *demonstrata* in concreto lungo l'intera opera.

Immergendoci con l'autrice nelle fitte pagine proustiane, seguendo quasi inermi il riavvolgersi della memoria del Narratore e la vita rievocata di Marcel, quella che prende forma dinanzi ai nostri occhi è l'esperienza di una soggettività che potremmo definire "glissante", in grado cioè di penetrare con tutto il suo corpo e i suoi sensi in quell'universo vorticoso e quasi inquietante di sensorialità, senza irrigidirlo attraverso l'intervento dell'intelligenza riflessiva e del linguaggio volto all'utile, ma lasciandolo piuttosto "essere", facendo sì che anche nel processo

scritturale dell'opera sia il sensibile stesso a dirsi e ad esprimersi attraverso l'autore-Narratore, attraverso una scrittura fattasi vero e proprio "prolungamento del corpo e dei sensi". La dimensione sensibile si configura, allora, come una sorta di spazio intermedio: il nostro commercio con il mondo sensibile, così come ci viene presentato nelle pagine proustiane, va a negare ogni possibile dicotomia tra i poli del pensiero e della sensazione, dunque quella scissione da sempre affermata dalla metafisica occidentale tra *res cogitans* e *res extensa*, e riaffermata anche negli estremi apparentemente opposti dell'empirismo e dell'intellettualismo. Più vicina, semmai, all'idea di un'anima che pensa sempre sostenuta da Leibniz in risposta al *Saggio sull'intelletto umano* di Locke¹ – vale a dire di una psichicità descrivibile come un "esser-soggetto-a" più che un "soggetto-di", investita da piccole impressioni e segni che danno luogo a una forma di non-sapere riflessivo, avvertiti attraverso una sorta di "coscienza-senso" più che da una "coscienza del senso" –, è questa stessa concezione di una vita sensibile come trama in cui il visibile e l'invisibile si presentano l'uno come la piega dell'altro a essere individuata da Kristeva a partire dall'episodio della *madeleine*, nel tentativo di mostrare come l'elemento sensoriale, in Proust, non sia mai scisso, ma sempre inanellato alla dimensione psichica e mentale. Nel descrivere un tale ricordo che spinge per venire alla luce, come un ricordo al contempo sensoriale e amoroso

è la *naturalità della sensazione* a esser messa in discussione. Poiché il sapore è saporedi tè e di dolci, esso si radica fortemente tra le cose di questo mondo. Il sapore è mondo come lo è, a causa del gusto e di tutte le altre sensazioni, l'esperienza stessa che le restituisce. Ciò non toglie che essa "lo supera [il sapore] infinitamente: [che] non doveva dividerne la natura". In effetti, fin dall'inizio, questa gioia che è l'esperienza *significa*: "Cosa significava?"²

¹ Per un maggiore approfondimento, si veda F. C. PAPPARO, *Il giardino interminato (nei dintorni dell'Io)*, Napoli, Orthotes, 2020, in particolare il capitolo cinque.

² J. KRISTEVA, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994, p. 38.

La gioia inspiegabile che il narratore avverte – legata al sapore ma che al contempo lo supera – è indice di un senso che viene a delinarsi nel sensibile, di una significazione latente in attesa d’espressione, per cui ciò che il breve frammento letto finora ci descrive è il percorso, o meglio il tentativo di passare dalla sensazione, dalla dimensione di quell’incontro sensibile e del senso ancora celato che reca in sé, alle parole per esprimerlo, dunque per crearlo. Ed è a partire da qui che la nostra autrice attribuisce una peculiare sfumatura al ritorno del tempo perduto. Risalendo, infatti, al mito della caverna contenuto nel VII libro della *Repubblica* di Platone e rinvenendo al suo interno la traccia originaria di quell’“aporia della sensazione” in cui l’intera tradizione filosofica occidentale sembra cadere, passando poi attraverso Freud e la “scorciatoia logica” che quest’ultimo intraprende nel ricondurre e ridurre le *Rappresentazioni di cosa* alle *Rappresentazioni di parola*, è appellandosi invece all’ambito terapeutico a noi più prossimo che Kristeva individua nuovi elementi di riflessione relativi alla sensazione e al legame tra questa e il linguaggio. Nel riprendere il dibattito sull’afezione autistica, il cui sintomo consisterebbe nel mancato accesso di una vita sensoriale estremamente complessa alla sfera del linguaggio e della nominazione, Kristeva abbraccia una tesi sostenuta da Francis Tustin e da altri esperti, secondo la quale – potendo riscontrare in chiunque falle o incapacità all’interno dell’attività simbolica – ogni individuo deve confrontarsi con una sorta di “buco nero” presente nel proprio psichismo, uno stadio parossistico della sensazione a tal punto intensa da esserne inghiottito, privo com’è della capacità di appropriarsene e di poterne parlare. Non si tratta tanto di una sorta di origine altra, quanto di un’eterogeneità con la quale il linguaggio ha sempre da confrontarsi e che può essere riconosciuta solo andando a salvaguardare quella significanza stratificata che è l’apparato psichico e le due logiche o economie definibili come campo del “semiotico” e del “simbolico”. Ed è questa stessa intensità sensoriale che le pagine proustiane, secondo la filosofa, mirano a restituire: il “ritrovare” il tempo perduto, di conseguenza, coinciderà non tanto con un semplice riconciliarsi con un oggetto o un desiderio che un tempo ci ha

colpiti e che abbiamo respinto, bensì con un farlo ad-venire, con un donare segni, un senso e un oggetto a ciò che non ne aveva, un ritrovarne la memoria che coincide, in realtà, con un crearla, creando parole e pensieri nuovi.

Kristeva condensa, dunque, quella che definisce la “chiave alchemica” del capolavoro proustiano nella formula di un “tempo sensibile”: merito di Proust, infatti, è d’aver dato forma, mettendolo in parole, a un tempo sensibile che racchiude e unisce in sé quelle categorie metafisiche da sempre considerate in opposizione tra loro; esseri e oggetti sensibili, esperienze e soggetti situati nel tempo vengono raccolti e restituiti, a noi lettori, attraverso il romanzo, così che quest’ultimo si presenta come «un viaggio fino al termine della memoria», il quale sfocia e ci conduce, attraverso i fenomeni e i segni atti ad esprimerli, «su quel confine in cui convivono – indissociabili e tuttavia concentrici – il vissuto e il dicibile»³, sulla soglia tra l’esperienza e ciò che se ne può dire. L’elemento sensoriale e impressionistico – definito dallo stesso scrittore nei termini di un “doppio sigillo”, impressione «duplice, per metà inguainata nell’oggetto, prolungata dentro di noi per un’altra metà a noi soli accessibile»⁴ – segna allora il legame e si pone all’incrocio tra il Sé e il mondo, non potendo essere né definito come realtà *tout court* né collocato in una dimensione puramente solipsistica né, ancora, ridotto a una mera passività. Piuttosto, la dimensione impressionistica è sempre già animata da una forma di “pensiero” *del e nel* sensibile, al confine tra psiche e soma, sempre già inscritta all’interno di una rete linguistica e tendente alla significazione – la quale non può essere ri(con)dotta alla sola fase tetica, di dominio conoscitivo e verbale sulle cose e sull’alterità, dal momento che include anche pratiche pre- ed extra-verbali, cifre di una dinamica energetica e materiale della singolarità che precede ogni distinzione tra soggetto e oggetto. Tentando di catturare e trasmettere l’impressione all’interno del linguaggio, di afferrare cioè l’inafferrabile, Proust ci comunica o, meglio, ci rende partecipi di una realtà che non

³ Ivi, p. 291

⁴ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2018, vol. VII, *Il tempo ritrovato*, p. 1955.

è propriamente soggettiva, ma è quella dell'essere stesso, in quanto esperienza che giunge all'essenza stessa delle cose. Se quest'ultima, infatti, non si rivela attraverso la percezione della realtà presente, sarà allora l'immaginazione, sempre alla ricerca di ciò che è assente, a poterne godere, a costituire «il solo organo di cui [si dispone] per godere della bellezza»⁵. Tuttavia, ciò che l'esperienza impressionistica proustiana rivela è che la legge inderogabile secondo la quale si può immaginare solo ciò che è assente può essere sospesa, neutralizzata – o meglio, si potrebbe dire in prossimità alle riflessioni di Merleau-Ponty, ciò che si rivela è che una tale assenza di cui l'immaginazione sa e può godere non è mai scissa rispetto alla presenza stessa, ma che vi è piuttosto sempre una “zona” di invisibile all'interno del visibile. In ogni percezione e impressione attuale, pertanto, convivono tracce di rappresentazioni, immagini, impressioni diverse o simili appartenenti a un tempo passato e sedimentatesi in noi, divenute “immateriali” pur restando intatte nella loro concretezza.

Circondata da questa trama di pensieri privi di parole, di “ri-presentazioni” più che di rappresentazioni, «la percezione si estende, lacerata, tra un *mondo presente* e un *Sé storico*, per dispiegarsi in quanto risolutamente “soggettiva e incomunicabile”»⁶. Gli oggetti delle nostre percezioni si rivelano così irriducibili alla mera concettualità, all'essere semplici referenti esterni delle nostre attività di denotazione e categorizzazione, per rivelarsi dotati piuttosto di una loro stessa “anima” inevitabilmente legata alla nostra, intrisi cioè di sensorialità, colmi di rimandi a oggetti e sensazioni differenti. Essendo, quindi, ogni esperienza sensibile, corporea, sempre già immessa e tendente in e verso l'ordine della significazione, i campi del pensiero e del sensibile si rivelano legati come vasi comunicanti, in un continuo *entre-deux* tra momento intuitivo (della sensazione sempre già avvertita, registrata) e momento analitico (di approfondimento della stessa); un *entre-deux* qui coincidente con la vita in atto, vissuta e riversata in quanto tale, da parte dell'autore

⁵ Ivi, p. 1942

⁶ J. KRISTEVA, *Le temps sensible*, op. cit., pp. 349-50.

come del Narratore, nella scrittura, la quale viene così destinata a una continua espansione.

Una polifonia sensoriale: linguaggio e tempo sensibile

Ma seguiamo, ora, il percorso che Kristeva dispiega per giungere alla formulazione di quella che ritiene essere la “chiave alchemica” dell’opera proustiana: il “tempo sensibile”. Svolgendo una ricostruzione della genesi dell’opera al fine di affermare la necessità del lutto, della perdita del “materno”, per poi ritrovarlo, attraverso l’apertura al simbolico, all’interno della scrittura, la filosofa mostra come il tempo proustiano si risolva in spazio, potendo essere ritrovato unicamente nello spazio dell’opera: è solo scendendo nel profondo della propria interiorità, per ritrovare le tracce che il mondo, le persone, gli altri esseri hanno lasciato in noi, che l’opera potrà compiersi e trovare la propria forma, forma che coinciderà con quella già avvertita dal Narratore nella chiesa di Combray – la forma stessa del Tempo.

Paragonabile all’opera dei pittori, il libro sarà una «trascrizione» del mondo reso alle sue cause, alle sue origini. Per realizzare questa fedeltà, occorre *fuggire i simulacri*, non accontentarsi delle apparenze, toccare un posto essenziale [...]. Attraversando il mondo e gli altri, per ritrovarne il posto all’interno dell’Io conflittuale, l’opera rivela «un posto in continua crescita nel Tempo, tutti lo sentono». [...] Questo “posto in continua crescita”, sentito, inaccessibile forse, ma costantemente promesso perché sempre preceduto da una preposizione destinataria, “à là”, per restare aperto, incompiuto nella rivoluzione dei diversi Io della soggettività – è il “tempo incorporato”. Il tempo di tutte le nostre sensazioni riflesse che annodano la soggettività al mondo esteriore e rivelano i suoni al di sotto delle maschere⁷.

Ciò su cui Kristeva si sofferma, e che viene confermato dalle pagine finali della *Recherche*, è dunque la coincidenza che viene a rivelarsi tra la soggettività e il tempo stesso – ossia l’essere, la soggettività situata innanzitutto a livello della

⁷ Ivi, pp. 334-35.

sensibilità e delle impressioni che si sedimentano in noi, nient'altro che tempo. È infatti nello stesso esistere, nell'alternarsi di sensazioni e cambiamenti sentiti e avvertiti anzitutto a livello patico, che la soggettività si scopre tempo – tempo che perde, che lascia dietro di sé come sua stessa sostanza, ma che sempre, al contempo, si conserva e ritrova in sé stessa, poiché neppure per un momento la molteplicità degli Io che la compongono consente un «riposo di non esistere, di non pensare, di non avere coscienza di me» (essi ne affermano anzi l'unità nella continua autoaffezione originaria di ogni nostra esperienza). E proprio sul concetto di esperienza Kristeva ritiene opportuno soffermarsi, poiché è nei termini di un'esperienza stessa che va letta la scrittura, ma anche la lettura, di *À la recherche du temps perdu*. *Ex-per-ire*: ogni esperienza si configura come un attraversamento, un venire o uscire “da”, per andare “verso” altro – ragion per cui essa comporta una «compresenza con la pienezza dell'Essere», un'«apertura all'altro che mi esalta o mi destabilizza».

L'esperienza fa scaturire un nuovo oggetto: afferramento immediato. Sorgimento improvviso, folgorante (*Erlebnis*), essa diviene in un secondo tempo conoscenza di quest'ultimo, sapere paziente (*Erfahrung*) [...]. Culminando nelle riflessioni di Hegel e di Heidegger, la filosofia ha tracciato queste tappe dell'esperienza delle quali è la seconda (la conoscenza) ad assorbire la prima (il momento iniziale) in modo tale che quest'ultima, supponendo che la si possa isolare in una sfera a sé stante, si ritroverebbe ad essere un puro niente⁸.

È attraverso l'esperienza che ogni processo di soggettivazione, di sviluppo e crescita del Sé, può aver luogo: l'incontro con l'altro costituisce l'irrompere di un cambiamento che ci destabilizza, e la cui immediatezza viene, solo in un secondo momento, mediata attraverso una negazione che, in termini hegeliani, è sempre “determinata”. Tuttavia, la tradizione filosofica occidentale e la preminenza in essa di un ego trascendentale non ha fatto che operare un torto nei confronti del momento “iniziale” dell'esperienza stessa, ossia della dimensione dell'*aisthesis*, di una

⁸ Ivi, pp. 338-39.

presentazione sempre già risolta e messa a tacere all'interno della rappresentazione. È insomma «“l'esperienza” meno propriamente detta (il *πάθος*, l'*affectio*, l'*Erlebnis*)» – quella che «costituisce di quel processo il momento iniziale, la *vivente* vita nel suo primo farsi vita *vissuta*», «la polarità dell'*affettivo*»⁹ – ad esser messa a tacere dall'«“esperienza” propriamente detta (*ἐμπειρία*, *experientia*, *Erfahrung*)», quella che «rappresenta il culmine del processo di presa di contatto diretta dell'uomo con le cose» e che dunque «occupa la polarità del *cognitivo*», «il gioco dei “significati”»¹⁰. Rispetto a ciò, Kristeva ritrova però un'altra prospettiva all'interno del testo proustiano:

L'esperienza proustiana ha questo di particolare: che l'immediatezza di quel primo sorgimento è sempre *doppia*: due spazi, due tempi, due sensazioni si mescolano nel desiderio del narratore, che appare come una *condensazione metaforica originaria*. Come se la prima parola fosse già immediatamente un'analogia. In questa scorciatoia, il tempo si apre, ma esso è anche fermo. [...] L'immediato non svanisce per questo, ma viene “gonfiato” in maniera smisurata. Quanto al tempo continuo dei frammenti della trama, continuando a raccontare storie, esso resta preso nella tenaglia di questa metafora immediata che lo sottrae alla durata e gli conferisce il bagliore di un “puro tempo”¹¹.

Metafora, sdoppiamento, analogia originaria: l'immediato, la dimensione dell'incontro sensibile trova, in Proust, sempre un proprio “doppio”, si “irrobustisce”, e il tratto temporale fulmineo e improvviso dell'incontro subisce come una dilatazione, si apre pur restando fermo in sé; si potrebbe allora dire che, nella scrittura proustiana, sia la dimensione del *patico*, del *sensus sui*, della radice del senso di ogni esperienza, a essere riconsiderata in quanto tale e ad essere condotta, attraverso una tale dilatazione, verso la sfera della significazione, verso l'espressione di un senso che è sempre già presente, come in latenza, all'interno della sfera dell'*aisthesis*. Ogni esperienza non può, dunque, che comporsi di entrambi i momenti, ed è a questa perenne tensione che la filosofa si riferisce

⁹ A. MASULLO, *Il tempo e la grazia. Per un'etica attiva della salvezza*, Roma, Donzelli, 1995, p. 11.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J. KRISTEVA, *Le temps sensible*, op. cit., pp. 339-40.

quando scrive che l'esperienza «avviene, o si prova, come una *conversione*», che «marca un *trait d'union* fragile, doloroso e gioioso dal corpo all'idea, che rende caduche tali distinzioni»¹².

È in riferimento a questo che Kristeva può parlare della scrittura proustiana nei termini di un'«esperienza» e di una «transustanziazione». Corpo e idea, senso e significato, pulsioni e discorso sono inscindibili nonostante lo scarto che vi si frappone, ragion per cui un vero percorso di soggettivazione non può che avvenire in una costante negoziazione dei due poli e nel riconoscimento di un'economia del soggetto altra ed eterogenea rispetto al discorso e alla legge del simbolico, della presenza cioè di una negatività e di forze eterogenee alla coscienza che disturbano e irrompono anche nell'orizzonte linguistico e culturale, segnando l'impossibilità di una rappresentazione totalitaria e omogenea del soggetto della conoscenza. Il riconoscimento di un tale registro, tuttavia, non può che avvenire all'interno dello stesso ordine linguistico; anche il linguaggio, pertanto, non può che rinunciare alla propria assolutizzazione e alla pretesa di un discorso monolitico, per farsi esso stesso eterogeneo e per accogliere in sé quella sfera pulsionale e affettiva, insieme di operazioni preverbalì e forze magmatiche appartenenti alla dimensione più profonda di ogni esistenza. Assorbendo e ospitando in sé la «materialità» di tali energie, la parola apre uno spazio altro all'interno dell'ordine linguistico e inaugura la possibilità di un nuovo legame tra simbolico e immaginario, attraverso un tratto sublimatorio che andrà a caratterizzare ogni esperienza artistica e, in particolar modo, il linguaggio poetico in quanto scrittura capace di transustanziazione.

La memoria ritrova, al di sotto delle idee e delle parole, la forza opaca di uno choc sensoriale che immerge l'essere parlante nell'Essere, inglobando in tal modo l'universo nell'immaginario soggettivo. L'arte della metafora e della frase consisterà nel trasmettere questo accesso, questa adesione ai confini dell'ontologico, la comunione della psiche con il mondo: l'esterno reinvestito nella propria interiorità che ne gode per parlarne. Simultaneamente all'incorporazione immaginativa del mondo, a quest'assorbimento dell'ontologico, Proust dona il suo corpo alla letteratura e, attraverso questa, al mondo [...]¹³.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, pp. 340-41.

Ricavato dall'ambito della teologia cattolica, in cui indica quel processo alchemico che ha luogo nel momento dell'eucaristia attraverso il quale il pane e il vino, pur mantenendo la loro specie, diventano – mediante la parola – nella sostanza il corpo e il sangue di Cristo, il concetto di transustanziazione viene ripreso dalla nostra autrice in riferimento a quel tipo di scrittura composta da parole “sensuali” e immagini intrise di sensorialità, in grado di assorbire il lettore coinvolgendolo in tutto il corpo e nella pienezza dei suoi sensi, conducendolo in una vera e propria realtà sensibile che abita il testo come una sorta di nucleo invisibile presente nel visibile della trama.

Vi è una sorta di conversione dal mondo alla parola, e viceversa; ma, nel caso di Proust, la filosofa parla in effetti di una “doppia transustanziazione”: lo scrittore si fa soggetto di una pratica quasi estenuante, di una vera e propria esperienza letteraria condotta ai limiti del sacrificio. Avendo già vissuto a pieno contatto con il reale, Proust, dall'interno della sua camera, offre nuovamente tutto sé stesso, il suo corpo e i suoi sensi, al mondo esterno, dando vita a un'«incorporazione immaginativa del mondo», ritrovando intatta quella capacità di identificarsi con l'altro, con le cose, in una flessibilità che si riverbera nel linguaggio e che scopre, in esso, la possibilità di un intreccio nuovo e autentico tra l'idea, il simbolo, la parola da un lato, e il corpo, la carne, l'Essere stesso, dall'altro. Ritrovando il mondo all'interno dello spazio immaginario dell'opera e risvegliando il contatto con esso, conducendo la memoria stessa nelle “viscere” di ogni impatto sensoriale, lo scrittore dona, al contempo, il suo stesso corpo alla letteratura, per tornare a donarsi al mondo attraverso l'opera, e ciò in un duplice senso: da un lato, perché è attraverso la scrittura, il distacco necessario alla presa di parola, che l'autore può raggiungere la pienezza di ogni esperienza, il sapere di sapori lasciati sospesi nel passato e ora ritrovati, andando dal corpo all'idea; dall'altro, perché è attraverso il testo che Proust potrà risorgere, poiché ogni lettore della *Recherche*, nell'esperienza di lettura, non potrà che incontrarvi la corporeità dell'autore, la dimensione più intima qui incarnata, in un percorso simmetrico che va dalla parola al corpo. Il mondo, perciò,

riscoperto nell'interiorità dell'autore e reinvestito dal suo interno, a partire dalle sue sensazioni, diventa carne, viene assorbito dalla corporeità dello scrittore e, attraverso questa, incorporato all'interno del testo: la carne si fa Verbo e, viceversa, il Verbo si fa carne, trasuda materialità, e ogni dicotomia tra i due poli non ha qui motivo di esistere. Arrivando a coincidere con la pienezza del reale, una tale scrittura sembra cancellare qualsiasi distinzione tra lo scrittore, la carne del mondo e le parole; come scrive Kristeva a proposito di Colette e potendo riferirlo anche a Proust: «L'alfabeto scrive il mondo, e il mondo esiste attraverso l'alfabeto: scrittura e mondo coesistono come due aspetti di un'unica esperienza per colei [o "colui"] che scrive in queste condizioni di trasporto febbrile che sfida la lingua»¹⁴.

In questo modo, pur dando vita a un immaginario soggettivo, l'opera d'arte acquisisce uno statuto ontologico: in questo continuo viaggio di andata e ritorno dalle parole alle percezioni, dal corpo ai segni e viceversa, lo scrittore «è nell'Essere stesso, non solo nel significante»¹⁵. Non vi è un essere preesistente all'opera, bensì è la creazione artistica a fondarlo e a ricrearne la pienezza all'interno delle parole. E in ciò, chiaramente, un'importanza fondamentale è rivestita anche dal ruolo del tempo: la scrittura proustiana, legata all'attivazione della memoria e alla sfera della corporeità, dà vita a una condensazione di tempi, raccoglie la frammentarietà di temporalità disparate. Pertanto, la nozione di "transustanziazione" può ben riferirsi non solo al passaggio alchemico dal segno alla sensazione e viceversa, ma anche al fatto che, così come nel sacramento, ovvero nel "qui e ora" dell'eucaristia, viene "rappresentato" – più che rappresentato – l'evento stesso della morte e della resurrezione di Cristo, incarnando il passato all'interno del momento presente; ugualmente, in Proust, viene restituita e con la stessa forza di "rappresentazione" la sfera più intima, l'intensa sensorialità dell'autore, incarnando i ricordi e le impressioni passate all'interno del vissuto presente. Il tempo stesso, allora, si fa corpo, il corpo si fa scrittura, e quest'ultima, coincidente ormai con il

¹⁴ J. KRISTEVA, *Le Génie féminin. III*, Paris, Gallimard, 1999; trad. it. di M. Guerra *Colette. Vita d'una donna*, Roma, Donzelli, 2004, p. 4.

¹⁵ R. M. GUBERMAN, *Julia Kristeva Interviews*, New York, Columbia University Press, 1996, p.109.

tempo e lo spazio e inaugurando un tempo che si fa “sensibile”, risulta intrisa della pienezza dell’Essere e inaugura nel lettore stesso un coinvolgimento di tale intensità. Si tratterà, allora, di una scrittura poetica-poietica, che non tradisce né perde la dimensione impressionistica e affettiva ma, nel portarla nell’ordine del simbolico, è in grado al contempo di riviverla, riassaporarla, in un movimento “al limite” e in un sapere-sapere “del limite” stesso, di ciò che si situa ai confini dell’esprimibile e che, nel portarsi all’espressione, spinge il linguaggio a superare i suoi stessi limiti, a riscoprire in sé stesso quell’eterogeneità da cui inevitabilmente prende le mosse e che sempre continua ad animarlo.

(In)attualità di Proust

«La nostra personalità sociale non è altro che una creazione del pensiero altrui»¹⁶: è attraverso quest’affermazione che può essere sintetizzato “l’altro lato” del dialogo filosofico che l’opera proustiana sembra intrattenere, in particolar modo, con due correnti di pensiero quali la riflessione di Schopenhauer e le lucide analisi della società condotte da Gabriel Tarde. Se, infatti, una concezione teleologica ed essenzialista dell’arte non può che richiamare la filosofia di Schopenhauer come si diffonde in Francia a partire dal 1880, è lo studio dei personaggi proustiani – della posizione dell’autore-Narratore rispetto ad essi e alla società che restituisce a noi lettori – e del legame sociale così come in essa viene affermandosi che conduce Kristeva a riconoscere un’innegabile vicinanza fra le pagine proustiane e i tratti principali della riflessione filosofica e sociologica di Gabriel Tarde.

Discendenti del *Grand Siècle*, i personaggi di Proust sembrano già orientarsi verso quella società dello spettacolo che caratterizza il nostro tempo: il carattere compatto e identitario del personaggio, portatore di precisi valori, raggiunge qui l’apice della propria frantumazione. La statua diviene mera proiezione, il *personnage* si risolve in *personne*, in nessuno in quanto tale, o forse in “tanti”,

¹⁶ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, op. cit., vol. I, *Dalla parte di Swann*, p. 16.

componendosi di tanti aspetti “scuciti” altrove e “ricuciti” su di esso, di parole, pensieri, sensazioni e impressioni che non provengono se non dal Narratore stesso. Non vi è alcuna compattezza, qui, alcuna unità se non quella che la memoria, il tempo sensibile incorporato nell’opera può donar loro; l’esempio più significativo di tale meccanismo ci è fornito dall’esperienza dell’amore, dalla molteplicità dell’essere amato che soltanto attraverso il fantasma, il ricamo immaginifico che l’amante vi tesse intorno, può acquisire solidità, un aspetto definito che lo renderà unico ai nostri occhi e al nostro cuore.

Swann è un personaggio? È un solo personaggio? E Odette? Crediamo di no, loro stessi credono di no, piuttosto si trasformano, si degradano. L’unicità stessa del personaggio, ad esempio Albertine, si sbriciola in molteplici tratti. E le sue caratteristiche si ricongiungono unicamente nel discorso febbricitante del narratore innamorato [...] ¹⁷.

Ma lo stesso processo di sfaldamento attraversa il cuore della società: la compattezza che, un tempo, sembrava caratterizzare quest’ultima arriva anch’essa a sgretolarsi, fino a rivelare il carattere illusorio della sfera sociale e di ogni presunto legame che si rivela fondato unicamente sull’imitazione, sull’ipnosi.

Il narratore attraversa una mondanità vacillante – rispetto alla quale già *Il nipote di Rameau* aveva segnalato come nessuno, qui, occupi un posto, come tutti non facciano altro che assumere delle posture – e si rifugia nell’esperienza del tempo incorporato. Gli altri, nei rari momenti di intermittenza del cuore, sono dei personaggi ¹⁸.

Se l’aspetto sociale e psicologico di ogni personaggio comincia a vacillare, saranno il tempo ritrovato e la passione che li trascende a donargli nuovamente una sostanza, la solidità di un carattere. Rispetto al movimento caleidoscopico e al

¹⁷ J. KRISTEVA, *Le temps sensible*, op. cit., p. 237.

¹⁸ Ivi, p. 238.

carattere frammentario della mondanità e della sfera sociale, dove persino la logica dell'appartenenza, dell'“essere” o “non essere” parte di un clan, di una fazione, di un gruppo, rivela la propria fragilità attraverso continue trasformazioni, rovesci e transizioni, il Narratore assume una postura peculiare, restandone al contempo “fuori” e “dentro”, rifiutando qualsiasi appartenenza e mantenendo in tal modo la capacità di osservare e prevedere i diversi aspetti, i diversi comportamenti e le posture che di volta in volta assumono i caratteri.

Un tale fattore, come accennavamo, avvicina le pagine proustiane alle riflessioni di Tarde, la cui sociologia va a inquadrare la società come un fatto culturale, una sorta di cerimonia fatta di riti, convenzioni, imitazioni e suggestioni, e i cui protagonisti sono come manipolati e guidati da una logica trascendente e difficile da padroneggiare, in grado di risvegliare e compiacere i loro stati più regressivi. Il pensiero di Tarde getta luce proprio sul carattere gregario degli insiemi sociali, fondati su un rapporto imitativo fra l'Io e l'altro da sé, così come su un bisogno di credere soddisfatto dalle più svariate manipolazioni ideologiche e religiose; e su una sorta di sonnambulismo generalizzato – di caos, di movimenti, impulsi, bisogni impellenti secondo i quali le masse agiscono e si muovono.

Essendo direzionato, l'individuo, tanto da ciò che riceve in eredità quanto da questo bisogno di credere e di “essere come”, appare chiaro come la libertà potrà essere raggiunta soltanto in una dis-assimilazione rispetto al gruppo. L'irrisorio e grottesco mimetismo dominante nel *Faubourg Saint-Germain* può, allora, essere restituito e dipinto, con ironia ed estrema lucidità, soltanto da chi è in grado di sfuggire ai suoi retaggi, vale a dire proprio dalla figura dell'artista così come intesa da Proust, in quanto separata dall'uomo sociale che egli pur sempre è, e che può esserne irretito: tra ingenuità e ironia, il Narratore si situa ai margini della società, ne resta in parte estraneo per riuscire a vederla così com'è davvero, ovvero come un che di falso, di costruito.

Ma vi è un aspetto del pensiero di Tarde da mettere in ulteriore rilievo: ponendosi agli antipodi di un determinato tipo di scienza sociale fermamente

convinta sia di un'evoluzione della società basata su leggi ineluttabili sia dell'essere, ogni avvenimento storico, frutto necessario di forze e movimenti impersonali, quasi meccanici, Tarde trova all'origine di ogni corrente, che pur sempre attraversa le società umane, un impulso individuale, così come la presenza dello stesso genere di leggi che caratterizzano lo sviluppo del carattere di ogni singolo individuo. Così come ogni singolarità acquisisce, nel corso dell'educazione, determinati comportamenti e posture che si ripetono e si copiano fino a divenire un'abitudine, analogamente ogni azione del singolo che ricade nella sfera sociale darà inevitabilmente luogo a una serie di riprese, modifiche e imitazioni. L'individuo, pertanto, si riscopre inventore e imitatore, e nel rivelare quanto l'evoluzione e gli sviluppi della società debbano a pensieri e volontà di singoli caratteri, la filosofia di Tarde non può che incoraggiare un sentimento di solidarietà tra gli attori della commedia umana, oltre che risvegliare all'interno di ognuno un lucido riconoscimento della nostra responsabilità nei confronti degli altri.

Concentrandosi dunque sull'elemento individuale, sul dettaglio, per poter spiegare così l'insieme, Tarde ci restituisce una visione del fatto sociale non come un dato necessario e a sé stante, ma come avente alle spalle una condensazione di azioni, affetti, credenze, iniziative individuali; in più, la concezione tardiana della sfera sociale viene a collocarsi al di qua di qualsiasi possibile contratto o accordo stipulato da individui già autonomi e pienamente razionali. Riconoscendo piuttosto l'elemento della credenza come «né logicamente né psicologicamente posteriore alle sensazioni»; ritenendo che, «lungi dal nascere dall'aggregazione delle sensazioni, sia indispensabile alla loro formazione, così come al loro raggrupparsi»¹⁹, Tarde ci presenta la ricchezza della sfera sociale antecedente a ogni possibile presa di decisione, e ogni "uguaglianza" tale in quanto stabilita, frutto di un accordo. Al di qua della dimensione contrattuale si situa questa sorta di contagio, di tensione imitativa che, lungi dall'essere un che di consapevole e frutto dell'esercizio

¹⁹ G. TARDE, *Credenza e desiderio*, a cura di F. C. Papparo e S. Prinzi, Napoli, Cronopio, 2012, p. 31.

intellettivo, non può che sorgere e passare da e attraverso il corpo stesso, la visione e la relazione del e con l'altro.

La società avviene grazie a tale imitazione, prima unilaterale e circoscritta, poi via via sempre più reciproca e allargata, imitazione che sta prima di qualsivoglia convenzione, la quale viene semmai solo a siglare certi aspetti parziali della vita associata. Il contratto non può esaurire la molteplice ricchezza della nostra vita, fatta di legami e di sguardi, di credenze e desideri [...]²⁰.

Più che di una fondazione o costituzione della società, si dovrà parlare di fatto di una sua “istituzione”, di un suo aver luogo a partire dalle azioni individuali e al contempo comuni delle diverse soggettività; di un prender forma in e attraverso il singolo soggetto, che andrà a individualizzarsi e a formarsi come tale solo attraverso la relazione all'altro, all'esterno, solo all'interno della società e delle correnti imitative e di credenze che la attraversano.

All'origine della società vi è, quindi, la differenza, l'azione singolare che sorge da riprese e modifiche di azioni di altri, e che sarà a sua volta oggetto di ripetizioni, imitazioni e modifiche. L'aspetto più grottesco della società proustiana, il mimetismo caratterizzante tanto la media borghesia quanto la più alta aristocrazia parigina, i tragici rovesciamenti e le trasformazioni interne alle classi sociali arrivano, quindi, a confermare tutto ciò e a rivelarci il carattere irrisorio di qualsiasi presunta originaria appartenenza. In luogo di un “universale” preesistente e stabilito al di là delle manifestazioni particolari, quello di Tarde può essere allora inteso come un “generale” avente luogo in e attraverso le stesse individualità, attraverso le diverse azioni singolari, ripetute e a loro volta potenzialmente riprese da altri.

Al termine dell'opera, in una società sconvolta e modificata dalla guerra e dal ribaltamento delle classi sociali, i caratteri proustiani non possono, dunque, che

²⁰ S. PRINZI, *Perché Tarde*, in *Gabriel Tarde. Sociologia, psicologia, filosofia*, a cura di S. Prinzi, Napoli, Orthotes, 2016, p. 46.

riconoscersi nelle loro singole differenze, in assenza di ogni stabile e duratura appartenenza a un determinato clan, a una determinata classe sociale, a un determinato ruolo o maschera che si rivela temporanea, effimera, costruita; e, se è in questo implicarsi di differenze che si riconosce il loro tratto comune, quest'ultimo non potrà che evidenziarsi dal ritrovarsi, le diverse singolarità, tutte ugualmente corrose dal Tempo, «giganti immersi negli anni», «come esseri che occupano un posto così considerevole accanto a quello così angusto che è riservato loro nello spazio, un posto, al contrario, prolungato a dismisura poiché toccano simultaneamente [...] periodi vissuti da loro a tanta distanza e fra cui tanti giorni si sono depositati – nel Tempo»²¹.

Tornando alla lettura kristeviana, è questa congiunzione tra le correnti filosofiche di Schopenhauer e di Tarde a rendere l'opera proustiana quanto mai attuale e vicina agli stessi tempi odierni. Se la ricchezza metaforica e frastica presente al suo interno si fa traccia di una sintonia tra il Narratore e l'Essere, la dinamica sociale e il gioco dei personaggi va, invece, a deludere le nostre aspirazioni e la fiducia in valori sociali forti e concreti. Rispetto a ciò, il sacro sembra allora risiedere soltanto nell'arte, la quale è, sì, estranea alla dimensione sociale, ma necessariamente la attraversa nel tentativo di attingere e restituire l'essenza del reale, sublimandola e inquadrandola nel campo dell'immaginario.

Nel suo faccia a faccia con la volontà del mondo, il soggetto apre i suoi limiti, si impregna delle cose e delle persone, e aspirando ad afferrarle, si sente da parte a parte immerso in loro. L'impressione immaginaria di far tutt'uno con l'Essere come volontà si fonda sull'identificazione proiettiva, utilizzando le latenze paranoiche della persona. Ma essa le stabilizza e le sublima inquadrandole precisamente nel campo dell'immaginario. Vi privilegia lo choc sensoriale e psichico con la natura, prende sul serio l'esperienza percettiva o l'erotismo. Ma circoscrive anche i benefici mondani, così come le ferite narcisistiche che procura un lutto sociale, come anche altrettanti fenomeni gratuiti²².

²¹ M. PROUST, *Il tempo ritrovato*, op. cit., p. 2058.

²² J. KRISTEVA, *Le temps sensible*, op. cit., p. 466.

Ed è qui che il pensiero kristeviano sfocia nell'attualità: nel rinunciare a questo contatto con l'Essere, nel rendersi soltanto volontà di potenza sociale, la ricerca del piacere si lascia alle spalle ogni possibilità di una rinascita del soggetto il quale, fermo alla superficie delle esperienze, sempre più lontano dalla propria interiorità, si riduce a mero elemento di una struttura, a un insieme di forze produttive, in balia del capitale e del dominio odierno delle immagini. In seguito agli estremismi e al Terrore nato dalla Rivoluzione francese, gli stessi successori tedeschi del romanticismo hanno ridotto l'Essere alla società e l'esperienza alla sola esperienza sociale, all'interno della quale il soggetto si situa come dominante o dominato, signore o servo.

Dal terreno romantico di una *natura naturans* o di un Essere comune di cui si è parte, la ricerca di piacere ha assunto la forma di una volontà di potenza e di dominio sugli altri e sulla natura stessa, alla base dei diversi totalitarismi e delle guerre che hanno segnato il nostro secolo. All'interno di questo orizzonte, allora, che ruolo può ancora avere l'arte, in particolare la letteratura? Se la religione o l'analisi fenomenologica hanno talvolta cercato di occupare l'altro piatto della bilancia, quello di un lato metafisico in contrapposizione all'assoluta potenza della religione sociale e politica, il mantenimento di un tale equilibrio è in realtà una sfida ardua, per la quale, tuttavia, forse l'opera proustiana è in grado di fornirci strumenti:

mantenerci lucidi fino all'ironia nei confronti dell'Opinione, pur lasciandoci immersi negli zampilli dell'Essere? Con lui, il tempo della storia non ci sfugge, ma è futile. Ciononostante, abbiamo tutto lo spazio dell'extra-temporale per gioire di queste reminescenze sensoriali che ci fanno perdere i nostri contorni e ci consentono di raggiungere quel bagliore²³.

Giovanna Russo

²³ Ivi, p. 468.

La Recherche di Francesco Orlando
A proposito di In principio Marcel Proust

La pubblicazione degli scritti dedicati da Francesco Orlando (1934-2010) all'esegesi della *Recherche*¹ aggiunge un importante tassello alla meritoria opera di recupero degli scritti dispersi e inediti di uno studioso che ha fornito allo studio della letteratura, di quella francese in particolare, un modello di analisi originale ed efficace. Dopo il volume dedicato all'analisi del soprannaturale in letteratura², complemento all'ampia ricerca sugli oggetti desueti che il critico aveva condotto a termine con un lavoro trentennale³; dopo la silloge di scritti sul teatro musicale⁴, chi conosceva l'attività e le passioni di Orlando attendeva l'aggiunta all'opera postuma del *côté* proustiano.

In principio Marcel Proust, curato da Luciano Pellegrini, che ha sovrinteso all'intera attività di recupero, raccoglie cinque saggi pubblicati fra il 1972 e il 2010, insieme con la trascrizione di una introduzione alla *Recherche* proposta agli studenti del Liceo Scientifico XXV aprile di Pontedera, anch'essa già pubblicata in un volume che raccoglieva gli interventi dei relatori a un ciclo di lezioni, temo impensabile nella scuola superiore attuale⁵.

Collocato in appendice per il suo carattere divulgativo, l'intervento mostra con chiarezza una delle caratteristiche più straordinarie e memorabili della personalità di studioso di Orlando: una capacità comunicativa che, mantenendo il rigore

¹ F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Milano, nottetempo, 2022 («extrema ratio»).

² F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Prefazione di Th. Pavel, Torino, Einaudi, 2017.

³ Pubblicato nel 1996 sempre presso Einaudi col titolo *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, il volume è stato riproposto del 2015 in una nuova edizione riveduta postuma a cura di L. Pellegrini, presso il medesimo editore.

⁴ F. ORLANDO, *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, a cura di F. Fiorentino e L. Zoppelli, con una postfazione di L. Pellegrini, Pisa, Pacini, 2020.

⁵ *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1987, pp. 233-41.

metodologico e la sostanza dell'argomentazione, riusciva a trasmettere contenuti complessi a chiunque si ponesse nella disposizione d'animo di ascoltarlo con attenzione. L'introduzione proposta in quelle pagine è uno stimolo per chi non ha letto Proust a farlo avendo subito presenti le linee tematiche essenziali, e al contempo una sintesi dell'apporto originale che lo stesso Orlando aveva dato all'interpretazione complessiva del grande ciclo romanzesco.

Di fatto l'intervento riepiloga i contenuti del secondo dei saggi confluiti nel volume qui in esame, *Marcel Proust dilettante modano, e la sua opera*: relazione a un convegno veneziano su Proust del dicembre 1971, il testo era stato anticipato nel fascicolo del gennaio-febbraio 1972 di «Nuovi Argomenti» prima di confluire negli atti del convegno, pubblicati nel 1973, ed essere riproposto in più sedi fino alla versione online nel sito *Le parole e le cose. Letteratura e realtà* nel novembre 2013⁶.

L'esibizione delle date non è fine a sé stessa: come risulta dalla *Postfazione* firmata dal curatore, Orlando aveva schedato la *Recherche* nel 1968, sulla base di due riletture integrali del ciclo romanzesco, dopo la prima compiuta a diciotto anni nel 1952 (di una terza riletture dirò più avanti).

La prima riletture aveva fatto scattare il *clic* spitzeriano, più volte richiamato da Orlando nel corso della sua attività come il momento di avvio delle sue analisi letterarie. La seconda riletture, che seguì immediatamente la prima in quello stesso anno, era stata funzionale alla stesura di un quaderno di appunti, della cui accuratezza testimonia la riproduzione di alcune pagine nel volume *In principio Marcel Proust* (pp. 21-28). L'intervento congressuale costituiva di fatto la premessa generale al discorso analitico, centrato com'è sulle ragioni che fanno della *Recherche* un'opera che non poteva che essere scritta da un dilettante aduso alla vita mondana, che ambiva a dar conto di una totalità pur esibendo un «restringimento al vertice

⁶ *Marcel Proust dilettante modano, e la sua opera*, in «Nuovi Argomenti», 25, gennaio-febbraio 1972, pp. 83-98; ripreso in *Proustiana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sull'opera di Marcel Proust, organizzato dalla Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Venezia, 11 dicembre 1971), Padova, Liviana, 1973, pp. 167-84; poi in *La fondazione della Cgil (1906)*, a cura di E. Bouchard, R. Gagliardi e G. Polo, Roma, Fratelli Spada, 1993, pp. 51-63, e in *Le parole e le cose* (2013) all'URL: <https://www.leparoleelecose.it/?p=12826>.

dell'ambito sociale rappresentato»⁷. Le condizioni storiche e socio-economiche del suo tempo, spiega Orlando, gli avrebbero impedito di ripercorrere la strada tracciata da Balzac e Zola nei romanzi della *Comédie humaine* e dei *Rougon-Macquart*: chi «avesse osato tentare in questa epoca la rappresentazione della totalità sociale francese con un senso altrettanto sicuro del primato dell'economico, non si sarebbe potuto accontentare di far spedire a razzare in Algeria lo zio del barone Hulot; e i suoi nuovi Gobseck e Nucingen avrebbero dovuto possedere i centri dei loro interessi ben lontano da Parigi, in un giro coloniale intercontinentale»⁸.

Non tragga in inganno l'impianto delle considerazioni qui esposte, che l'autore stesso definisce retrospettivamente «storicizzante e marxisteggiante»⁹: lo specifico letterario è ben presente nella riflessione di Orlando, che si sviluppa in quelle pagine con un ardito, ma convincente confronto fra l'immensa costruzione letteraria proustiana, sovrabbondante di temi e caratterizzata da modi espressivi elaboratissimi, e l'opera distillata di Stéphane Mallarmé. Riprendendo una suggestione di Edmund Wilson, l'opera di Proust viene interpretata come un'applicazione dei principi del Simbolismo alla narrativa romanzesca, cosicché la *Recherche* «“racconta”, lungo migliaia di pagine, quella stessa genesi dell'arte in luogo di religione che nel sonetto in -ix Mallarmé aveva “cantata” in quattordici versi miracolosi», tanto che è possibile per lo studioso accostare la *Recherche* a «quel *Livre* assoluto, circolare e totalitario che Mallarmé aveva architettato invano per tutta la sua vita, e che l'esigenza rigorosa di “abolir le hasard” svuotava a priori di ogni materia possibile»¹⁰.

Il momento propriamente analitico sarebbe stato esposto, in una sola delle sue componenti, nel 1974, nel quinto saggio di *In principio Marcel Proust (Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata)*, apparso come introduzione alla traduzione einaudiana del *Contre Sainte-Beuve*¹¹, che in forma embrionale era stato proposto quattro anni prima in una *Festschrift*¹².

⁷ F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, op. cit., p. 76.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 30.

¹⁰ *Ivi*, p. 66.

¹¹ M. PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, traduzione italiana a cura di P. Serini e M. Bertini, Torino, Einaudi,

Partendo dall'assunto che un approccio biografistico ad un'opera come la *Recherche*, impregnata di elementi del vissuto dell'autore eppure affatto diversa dalla vita stessa e che con essa non va mai confusa nella prassi analitica, costituirebbe una "ricerca in direzione sbagliata", Orlando ripercorre le tappe d'avvicinamento di Proust al suo capolavoro. Dal primo tentativo di narrazione ampia del *Jean Santeuil* ai riusciti *Pastiches*, all'abbozzo del *Contre Sainte-Beuve*: questo inclassificabile e essenziale tassello del percorso proustiano è collocato nel contesto di coeve rivendicazioni dell'autonomia dell'arte. L'accostamento di un passo dall'*Estetica* di Benedetto Croce sui limiti dell'erudizione a una citazione dai *Cahiers* di Charles Péguy, a un passaggio del basilare saggio *Tradition and the individual talent* di Thomas Stearns Eliot, a un brano di Roman Jakobson, mostra come il modo di lavorare di Orlando riuscisse a mettere insieme connessioni inedite e cariche di senso.

La componente analitica è costituita dallo sviluppo dell'assunto di base: alla "ricerca in direzione sbagliata" si oppone una "non-ricerca in direzione giusta", riconoscibile in quei passi della *Recherche* in cui un frammento del passato, un rapimento estatico, la stessa scoperta, nell'ultimo romanzo del ciclo, della materia stessa della narrazione emergono da momenti involontari e casuali, come assaporare un biscotto intinto nel tè o calpestare un lastricato sconnesso: alla lettera dei recuperi del tempo perduto perché sepolti nel passato. Pochi momenti a cui corrispondono tutti gli eventi, le reazioni, le sensazioni, le messe a punto emozionali di gran parte del ciclo: una massa di "ricerche in direzione sbagliata", ovvero di tempo perduto perché sprecato.

La terza combinazione (non dandosi nel testo la "non-ricerca in direzione sbagliata", di fatto una contraddizione in termini) è la "ricerca in direzione giusta", che corrisponde ai momenti in cui Proust riflette sulla creazione artistica, sulla «necessità cosciente di rinunciare alla seducente imitazione dei libri più amati, di

1974, pp. VII-XXXVII.

¹² F. ORLANDO, *Proust, Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, vol. I, pp. 226-50.

dimenticarli – se si vuole ritrovarli come modelli operanti e profondi, assimilarli, rifarli, nella propria opera nascita»¹³.

Una tematica, quella della “ricerca / non-ricerca in direzione giusta o sbagliata” che attraversa la *Recherche*, come evidenziano gli svariati passi classificati e accostati fra loro, in una costruzione che dimostra la spiccata sensibilità analitica di Orlando, a quella data ancora priva dell’ausilio della strumentazione di derivazione freudiana che avrebbe costituito l’apporto più originale dello studioso alla teoria letteraria¹⁴.

Assente nel secondo saggio, menzionato di striscio in un’ampia nota del quinto¹⁵, il nome di Sigmund Freud è centrale nel terzo saggio (“*Sapere*” contro “*vedere*”. *Metamorfosi e metafora*), arrivato alla forma definitiva nel 2008¹⁶, sebbene i termini della questione e la sua soluzione fossero stati già proposti al convegno di Colorno del 22-23 maggio 1985¹⁷, a ulteriore testimonianza di un percorso coerente e di lungo periodo.

Nel saggio, forse il più bello della silloge, Orlando richiama tre momenti della *Recherche*, ritenuti così noti da ometterne l’analisi puntuale, in cui il Narratore osserva per caso e senza essere visto le scene omoerotiche e sado-masochistiche di Montjouvain in *Du côté de chez Swann*, del cortile dell’hôtel de Guermantes in *Sodome et Gomorrhe* e del bordello gestito da Jupien in *Les Temps retrouvés*. Più dell’accostamento sulla base di elementi comuni e del riconoscimento del valore strutturale di episodi consapevolmente distribuiti all’inizio, al centro e alla fine del

¹³ F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, op. cit., p. 179.

¹⁴ Dopo la *Lettura freudiana della «Phèdre»* (Einaudi 1971) e la successiva messa a punto teorica *Per una teoria freudiana della letteratura* (Einaudi 1973), il percorso si è sviluppato con la *Lettura freudiana del «Misanthrope» e due scritti teorici* (Einaudi 1979) e con *Illuminismo e retorica freudiana* (Einaudi 1982). Negli anni successivi le due analisi delle *pièces* di Racine e Molière sono confluite nel volume *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo* (Einaudi 1991), mentre il saggio teorico ha avuto una nuova edizione ampliata nel 1987, al pari del libro sull’*Illuminismo* che ha per di più acquistato un elemento nel titolo: *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (Einaudi 1997). Sul «ciclo freudiano» si veda V. BALDI, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 33-84.

¹⁵ F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, op. cit., pp. 143-45.

¹⁶ “*Savoir*” contre “*voir*”. *Métamorphose et métaphore*, in M. Carbone, E. Sparvoli (dir.), *Proust et la philosophie aujourd’hui*, Atti del colloquio di Gargnano, 28-30 settembre 2006, Pisa, ETS, 2008, pp. 19-31.

¹⁷ L’intervento congressuale è stato riprodotto, con alcuni tagli e il titolo «*Sapere*» contro «*vedere*», in «*Alfabeta*», VII, n. 72, maggio 1985, p. 15.

ciclo romanzesco, è il richiamo al modello della “scena primaria o originaria” (*Urszene*, nel tedesco di Freud) a sostenere il momento esegetico. Il Narratore si trova, infatti, per tre volte nella condizione del bambino cui capita di osservare o di immaginare un rapporto sessuale dei genitori, interpretato come una scena di violenza perpetrata dal padre e vissuto in modo ambivalente con eccitazione e angoscia.

Questo riferimento all’opera di Freud costituiva tuttavia un problema per Orlando, in quanto si risolveva nell’adozione di un modello interpretativo “pieno”, e perciò adatto a una pratica che concepisce l’operazione di decodifica dei contenuti di un testo come “sostituzione”. Una pratica che Orlando considerava la meno utile e di fatto la più deleteria fra quelle ricavabili dal sistema concettuale messo a punto dallo psicanalista viennese¹⁸, nonostante lo stesso Freud, nelle sue analisi di opere artistiche e letterarie, avesse utilizzato dei modelli “pieni” (psicologici) per sostituire a un contenuto pittorico o plastico o testuale un contenuto psichico, con poco vantaggio per la comprensione dell’opera. Secondo Orlando solo il collegamento fra le parti del testo, ovvero la scomposizione dell’ordine sintagmatico di un testo e la ricomposizione di un ordine paradigmatico, può condurre alla sua piena comprensione; e quanto più fitti ed estensivi sono i collegamenti tanto più coerente si dimostra l’opera esaminata, e quindi tanto più risulta esteticamente riuscita e godibile.

Di qui la preferenza per modelli di derivazione freudiana “vuoti” (formali o semiotici), come il ritorno del represso e la formazione di compromesso, posti a fondamento della sua teoria letteraria, ma che risultano poco utilizzati nell’analisi della *Recherche* che emerge dagli scritti raccolti nel volume *In principio Marcel Proust*. Un accenno che recupera un concetto altrove essenziale per l’analisi testuale lo si trova in un’intervista del 1994, in cui Orlando sottolinea che «sarebbe generico e superficiale individuare nel tema dell’omosessualità il contenuto trasgressivo dell’opera. Il ritorno del represso proustiano si potrebbe invece definire come la

¹⁸ Passati in rassegna in *Letteratura e psicoanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. IV (*L’interpretazione*), Torino, Einaudi, 1985, pp. 549-87, confluito nella seconda edizione di *Per una freudiana della letteratura*, op. cit., pp. 158-218.

continua rivendicazione del diritto di contemplare il mondo, e di ritagliarlo mentalmente con modalità terminologiche e concettuali inedite»¹⁹.

Comunque, l'intero magistero di Orlando si fonda sull'esigenza di rispettare il testo analizzato, che mai va piegato alle esigenze metodologiche: sono queste che devono volta a volta raffinarsi senza snaturarsi per cogliere la complessità che caratterizza l'opera d'arte riuscita. E nel caso della *Recherche* mi pare indubbio che il riferimento alla scena primaria sia produttivo, non solo perché lo richiede il testo, ma perché lo si ritrova in uno dei modelli di riferimento di Proust.

Correndo il rischio di ripetere cose note, vorrei infatti far notare che l'intera costruzione delle *Mille e una notte* ha origine dalla visione casuale di una scena di sesso perverso, anzi di una serie di scene in parte riferite, almeno nella versione di Galland letta dal giovane Proust e presente in filigrana in più luoghi della *Recherche*²⁰.

Tutto parte dal fatto che, uccisi la moglie e il suo amante dopo averli sorpresi a consumare l'adulterio, il sultano Schahzenan raggiunge il fratello maggiore Schahriar, l'erede dell'immenso regno già governato dal loro padre. Nel tentativo di ridare la serenità all'avvilto fratello, Schahriar gli propone di seguirlo in una grande battuta di caccia; Schahzenan chiede di esserne dispensato e resta solo a palazzo, dove scopre una porta segreta che lo conduce alla visione della scena perversa. Disponendosi, esattamente come il Narratore nelle tre "scene primarie" della

¹⁹ *Intervista a Francesco Orlando*, a cura di F. D'Angelo, in «Nuova Corrente», XLI, n. 114, 1994, p. 277. Il passo citato è da Pellegrini in F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, op. cit., p. 231, e commentato da Stefano BRUGNOLO, *Dalla parte di Proust* (Roma, Carocci, 2022), un libro dichiaratamente debitore della lezione di Orlando, dove si riconosce in quello della *Recherche* «un originalissimo ritorno del represso epistemologico [...] che ha a che fare con la libertà di pensare il mondo, la vita, la società secondo "modalità terminologiche e concettuali" diverse da quelle imposte da una certa *doxa*, dal pensiero corrente» (p. 140).

²⁰ Mi limito a segnalare uno celeberrimo e valorizzato dallo stesso Orlando, là dove la formula «apriti Sesamo» del racconto di Alì Babà e dei quaranta ladroni viene assunta come «un simbolo aderente delle occasioni della memoria involontaria» (F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, op. cit., p. 161), che è vano tentare di ricordare volontariamente: «Non so se sia mai stato osservato» aggiunge lo studioso «che a un certo punto della novella araba, e cioè nel momento in cui la formula dovrebbe giovare per una seconda volta al personaggio diciamo così sbagliato, tutti gli sforzi di quest'ultimo per ricordarsela risultano controproducenti – proprio come davanti alla tazza di tè, nella più famosa delle pagine della *Recherche*, gli interventi della memoria volontaria durante le intermittenze di quella involontaria» (ivi, pp. 161-62).

Recherche, «*de manière qu'il pouvait tout voir sans être vu*»²¹, scorge la regina e il suo seguito femminile in compagnia di un gruppo di uomini di colore, impegnate in attività sessuali di cui vengono omessi i dettagli, in quanto «*le pudeur ne me permet pas de raconter tout ce qui se passa entre ces femmes et ces noirs, et c'est un détail qui n'est pas besoin de faire*»²².

Sentito il racconto dal fratello, Schahriar vuole accertarsi della veridicità del racconto e, finta una seconda battuta di caccia, crea le condizioni perché la scena possa essere replicata. La visione dell'orgia non spinge i due fratelli alla vendetta cruenta, ma piuttosto ad abbandonare il regno alla ricerca di qualcuno più sventurato di loro. Lo trovano in un gigantesco genio di enorme potenza accompagnato da una compagna rinchiusa in una cassa di vetro, allo scopo di esercitare su di lei un controllo assoluto. La donna invece approfittava del sonno del genio per tradirlo ripetutamente, perché «*quand une femme a formé un projet, il n'y a point de mari ni d'amant qui puisse en empêcher l'exécution*»²³. Di qui il rientro dei fratelli, la decisione di Schahriar di vendicarsi del genere femminile condannando a morte una donna ogni mattina dopo averla posseduta carnalmente durante la notte, l'entrata in scena di Sherazade, il suo ben noto stratagemma procrastinatore, l'avvio dello sviluppo narrativo²⁴.

Tornando all'argomentazione di Orlando, la soluzione della potenziale contraddizione interna al metodo è risolta sul piano teorico: «un modello freudiano pieno per eccellenza» scrive lo studioso «può essere altresì utilizzato per collegare, piuttosto che per sostituire – a una (sola) condizione [...] che il modello in questione si lasci *scomporre* in componenti il cui rapporto reciproco – una volta che le si è individuate – è da intendere nel senso che esse tornano nel testo sempre separate le

²¹ *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes traduits par Galland*, Édition revue et préfacée par G. Picard, précédée d'une Notice sur Galland par Charles Nodier, Paris, Bordas, 1988, tome I, p. 5.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 11.

²⁴ Ivi, p. 13 e sgg.

une dalle altre, e che, per ipotesi, solo la loro partecipazione comune al modello di riferimento istituisce un contatto fra loro»²⁵.

Le tre componenti in cui viene scomposto il modello («un *contenuto* di realtà, legato a una data *interpretazione* [...] una *dissociazione* di ordine cognitivo tra *vedere* e *sapere* [...] un'*ambivalenza* di ordine affettivo fra l'eccitazione sessuale (euforica) e l'angoscia di castrazione (disforica)»²⁶) sono riconosciute in una serie di passi in cui si manifesta il tema dell'opposizione “vedere” vs “sapere”. E non siamo lontani, con questa opposizione, da quella già menzionata della “ricerca” vs “non-ricerca” in direzione “giusta” o “sbagliata”.

Ma nel saggio si fa un passo ulteriore verso la classificazione complessiva dei temi e dei valori assiologici della *Recherche*. Riprendendo una idea critica di Gaëtan Picon fondata sulla natura ambivalente delle relazioni rappresentate da Proust, costantemente oscillanti fra i poli dell'Ignoto (*Inconnu*) e dell'Abitudine (*Habitude*)²⁷, Orlando adotta una formalizzazione discorsiva che fa «corrispondere l'Ignoto a un *vedere* senza *sapere* (vedere, quindi, qualcosa di nuovo), l'Abitudine a un *sapere* senza *vedere* (o almeno senza vedere nulla di nuovo), e attribuire quindi il segno + alla seconda e il segno – al primo, ottenendo in questo modo l'opposizione tematica: + Abitudine in quanto *sicurezza*, – Ignoto in quanto *angoscia*»²⁸. Sia questa sia l'opposizione contraria, Ignoto col segno + in quanto “fascino” e Abitudine col segno – in quanto “indifferenza”, sono così diffuse nella *Recherche* da coprire di fatto l'intero spettro delle relazioni fra i personaggi e delle situazioni narrative.

A Orlando si è spesso rimproverato un eccesso di formalizzazione²⁹, ma, se si inserisce il contenuto discorsivo in uno schema di ascendenza strutturalista:

²⁵ F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, op. cit., pp. 87-88.

²⁶ Ivi, pp. 89-90.

²⁷ G. PICON, *Lecture de Proust*, Paris, Mercure de France, 1963, in particolare le pp. 130-35.

²⁸ F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, op. cit., pp. 103-104.

²⁹ Per esempio, V. BALDI (*Il sole e la morte*, op. cit., p. 159) parla di «sistematicità che si trasforma in ossessione catalogante» (ma va letto l'intero capitolo IV su «*Polemiche e soffitta*»: *dibattiti, silenzio e fortuna critica tra Italia, Francia e Stati Uniti*).

	+	-
Abitudine	<i>sicurezza</i>	<i>indifferenza</i>
Ignoto	<i>fascino</i>	<i>angoscia</i>

mi pare che la comprensione ne guadagni.

Negli altri due saggi sinora non menzionati Orlando si cimenta con l'esegesi di lettere: effettivamente scritte da Proust alla madre, quelle presentate nel primo contributo (*Proust e la madre, le lettere*); rivolta da Monsieur de Charlus al *maître d'hôtel* Aimé, quella analizzata nel quarto (*Logica falsa e prestigio vano: una lettera di M. de Charlus*). Nati da occasioni specifiche, quali la presentazione inclusa nella *Corrispondenza con la madre. 1887-1905* di Proust³⁰ e l'intervento all'VIII Convegno Interuniversitario di Bressanone del luglio 1980³¹, i due scritti completano un quadro interpretativo denso e coinvolgente, a cui tuttavia manca una dimensione unitaria che conferisca all'insieme delle linee l'ordine rigoroso che caratterizza tutti i libri di Orlando.

Sulle ragioni che hanno impedito allo studioso di scrivere già intorno al 1968 e a maggior ragione nei quarant'anni successivi un libro sulla *Recherche* si sofferma Luciano Pellegrini nella *Postfazione*, arrivando a una convincente conclusione: «La *Recherche* è così rimasta da lui intimamente schedata, ma inadatta a ordire un libro dei suoi, radicato nel vissuto e astratto. Quasi ogni voce del quaderno manoscritto in cui ha scomposto l'ordine del tutto è però entrata nei diversi saggi che, tutti insieme, compongono il presente volume»³².

C'è, tuttavia, un elemento che non sarebbe comunque stato presente, qualunque forma Orlando avesse dato al libro che sosteneva convintamente di voler scrivere, ed è il modo in cui, prima di arrivare all'assetto definitivo e quindi a un libro o a un

³⁰ A cura di M. Patti, Lanciano, Carabba, 2010, pp. i-x.

³¹ Confluito poi negli *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, Fasano, Schena, 1983, pp. 463-72.

³² F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, op. cit., p. 239.

denso articolo, lo studioso presentava le sue ricerche nei corsi universitari. Ha perfettamente ragione Valentino Baldi quando scrive che «le sue lezioni universitarie sono inscindibili dalla produzione critica: non è eccessivo sostenere che i corsi rappresentino, anzi, la sua maggiore eredità», perché a lezione «Orlando permetteva di accedere direttamente al suo laboratorio critico»³³. Chi come me ha avuto il privilegio di seguire a Pisa, da studente prima da dottorando poi, cinque o sei corsi tenuti da Orlando con l'etichetta di Teoria della letteratura o di Letteratura francese, e i seminari di approfondimento che li accompagnavano, non può che confermare quella valutazione.

Nell'anno accademico 1994-1995 partecipai al corso che seguì alla terza rilettura integrale della *Recherche*, condotta sull'edizione diretta da Jean-Yves Tadié per la «Bibliothèque de la Pléiade» fra il 1987 e il 1989, mentre nel 1968 Orlando aveva compulsato l'edizione curata negli anni Cinquanta da Pierre Clarac e André Ferré, sempre per la «Pléiade» di Gallimard. Il corso era funzionale anche a testare la tenuta della schedatura del 1968, in vista del libro che progettava di scrivere, nel quale è probabile che avrebbe assorbito i contenuti dei saggi sino a quel momento completati e ora confluiti nel volume *In principio Marcel Proust*: il II e il V erano integrati nel discorso orale in modo a tratti letterale, i contenuti del III esposti dettagliatamente nel corso della prima quindicina del mese di maggio, il IV fu oggetto di un approfondimento analitico nel penultimo giorno di lezione, il 16 maggio. I miei appunti non sarebbero stati sufficienti a ricostruire dopo tanti anni i dettagli di quelle lezioni comunque memorabili, se non avessi ritrovato con essi un fascicolo di 4 pagine, fotocopiate sulle facciate di un foglio in formato A3, intitolato *Una traccia per l'esame, quasi un indice per argomenti*, che, oltre ai contenuti delle lezioni raggruppati in tredici blocchi cronologici, indicava – lezione per lezione – i rinvii alle pagine della «Pléiade» di Tadié e dell'edizione economica nella collana «folio» di Gallimard che ne riproduceva il testo. Li ho contati: 97 passi, distribuiti in molti casi su più di una pagina, fino alle 23 pagine da *Le Temps retrouvé* prese in

³³ Ivi, p. 25.

esame il 3 maggio. Una generosità didattica che ha pochi confronti, e nessuno a me noto, che ha fatto di quell'esperienza una vera e propria avventura intellettuale che non ha cessato di agire dentro di me. L'aver scorto ad apertura di *In principio Marcel Proust* delle riproduzioni delle pagine del quaderno dalla copertina verde, tante volte sbirciate durante le lezioni, è stata la mia *madeleine*; questo scritto l'insufficiente tentativo di saldare il mio debito nei confronti di Francesco Orlando.

Paolo Squillacioti

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Stefano BRUGNOLO, *Dalla parte di Proust*

Roma, Carocci, 2022, pp. 208, eu 17

ISBN 9788829014569

Quando ci si avvicina a un libro sull'opera di un autore come Proust nell'anno del centenario dalla sua morte si rischia spesso di rimanere delusi. Si sa che il mondo dell'editoria è governato, come qualsiasi altro settore, dalle leggi del mercato e quindi dalla necessità di offrire, specie in occasioni speciali, prodotti sempre nuovi e diversificati, spesso a discapito della qualità e dell'originalità. Capita così che, in occasione di questi centenari celebrativi, gli scaffali delle librerie espongano in bella vista l'ennesima biografia e svariati saggi critici che, una volta acquistati con entusiasmo dal lettore e presi in esame, si rivelano poi non così originali o interessanti. Ed è con un po' di scetticismo, se non addirittura con velato snobismo, che mi sono quindi avvicinato a questo libro, che già dal titolo non si presentava come particolarmente originale: basti pensare al vecchio saggio di François Mauriac, *Du côté de chez Proust* (Paris, La Table Ronde, 1947), o al più recente progetto editoriale di Laurence Grenier, *Du côté de chez Proust* (Paris, First Éditions, 2019).

Tuttavia, *Dalla parte di Proust* (Carocci 2022) di Stefano Brugnolo, docente di Teoria della letteratura all'Università di Pisa, si è rivelato sotto molti aspetti un libro assolutamente non scontato. Il saggio si presenta come una sorta d'introduzione all'opera proustiana che può essere fruita contemporaneamente da due tipi opposti di lettore: quello che non ha alcuna familiarità con la *Recherche* e con il mondo di Proust, e quello più esperto e appassionato che già conosce, oltre che il romanzo, anche la bibliografia critica. Ma, nel primo caso, il libro non si configura come un classico saggio introduttivo quale può essere la splendida ma oramai un po' datata *Introduzione a Proust* (Bari, Laterza, 1991) di Mariolina Bertini, o il più recente

Proust. Guida alla Recherche (Roma, Carocci, 2018) di Alberto Beretta Anguissola¹. Infatti, Brugnolo non esplora in maniera organica l'opera dello scrittore, soffermandosi ad esempio sulle fasi della composizione del romanzo, sulla questione della pubblicazione, sulla divisione in volumi o sullo stato della critica; né tantomeno si abbandona a lunghe digressioni sulla vita dell'autore, sulle sue stranezze o sugli elementi autobiografici riconducibili a una determinata scena o personaggio del romanzo. Ciò che fa Brugnolo è, infatti, qualcosa di diverso. Proponendoci una lettura guidata di alcuni brani tra i più conosciuti e rappresentativi della *Recherche*, e concentrandosi su certi nuclei tematici fondamentali, che vengono via via costantemente ripresi, ampliati e approfonditi, attraverso una tecnica che egli stesso definisce «leitmotivica» (p. 14), l'autore cerca di stimolarci, di incuriosirci nei confronti di quello che è forse il romanzo più importante e rappresentativo della letteratura del Novecento. Ed è per questo aspetto che il saggista si dimostra subito “dalla parte di Proust”, poiché proprio questa tecnica compositiva legata al *Leitmotiv* è alla base della costruzione della stessa cattedrale proustiana. È, infatti, ribadendo l'importanza e la forza dell'analogia all'interno di quell'opera, e facendola sua nel costruire il saggio che stiamo leggendo, che l'autore definisce la *Recherche* come una «cassa di risonanza» dove ogni gesto, ogni oggetto o comportamento dei personaggi risuona di altrettanti gesti, oggetti o comportamenti, anche a distanza di centinaia di pagine (p. 25). I vari capitoli e paragrafi si prestano, quindi, a essere letti (proprio come i vari volumi della *Recherche*) sia autonomamente sia in una visione d'insieme. E se ciò può creare, a un primo sguardo, una sensazione di confusione, di accumulazione eccessiva di tanti argomenti che meriterebbero ciascuno un libro a parte, alla fine della lettura tutto appare chiaro e collegato da svariati *filis rouges* che convergono in un'unica matassa.

Se, quindi, per il lettore che ha già una conoscenza del mondo letterario dell'autore francese molti dei temi trattati (come la memoria, la vocazione artistica, il

¹ Altre introduzioni a Proust disponibili in lingua italiana e oramai classiche sono inoltre M. BERTINI, *Guida a Proust*, Milano, Mondadori, 1981; J.-Y. TADIÉ, *Proust*, Milano, Il Saggiatore, 1985; M. L. BELLELI, *Invito alla lettura di Proust*, Milano, Mursia, 1988; R. SHATTUCK, *Proust*, Milano, Mondadori, 1991.

sogno, lo snobismo, la gelosia, l'omosessualità, la malattia, l'invidia sociale ecc.) risulteranno già fortemente battuti da circa un secolo di letteratura critica, tuttavia egli non potrà non apprezzare l'approccio e l'ottica con cui Brugnolo vi si accosta e ne parla.

Per il saggista la *Recherche* è «una festa per la mente che si emancipa dal conformismo delle idee ricevute e dei sillogismi psicologici e sociologici scontati, per scoprire corrispondenze e nessi di senso alternativi» (p. 24). Quella proposta dall'autore è, infatti, una lettura che poco guarda a questo secolo di riflessioni. Ma, se la debolezza di questo lavoro può essere identificata proprio nello scarso peso assegnato alla bibliografia critica sullo scrittore, è altresì vero che questa “lacuna” ne costituisce anche la forza, in quanto permette a Brugnolo di osservare determinati elementi in un'ottica diversa, capace di rivelare sfaccettature talvolta nuove e profonde. Ed è lo studioso stesso a sottolinearlo, facendo suo un concetto proprio di Proust, secondo il quale «più si studia un'opera e più si rischia di allontanarsi da un rapporto vitale con essa» (p. 29). Ciò che *Dalla parte di Proust* rivendica è allora un approccio impressionistico a un'opera in cui si deve partire proprio dalle sensazioni, dai sentimenti e dall'«impressione diretta così cara a Proust, per poi cercare degli “equivalenti intellettuali”» (p. 29).

I modelli critici già utilizzati vengono, quindi, spesso accantonati e, quando ci si riferisce a qualche modello teorico, lo si fa orientandosi su strutture non ancora applicate all'opera proustiana, che siano in grado di rivelare nuove prospettive, nuove angolazioni della stessa. È ciò che avviene, ad esempio, per quel che riguarda il fondamentale sistema metaforico della *Recherche*, spiegato dall'autore mediante il riferimento al pensiero simmetrico elaborato da Ignacio Matte Blanco; pensiero che nella critica italiana era stato reso noto dal maestro di Brugnolo, Francesco Orlando (1934-2010) e al quale lo stesso allievo dedica diverse pagine del proprio saggio². Oltre a Matte Blanco, Brugnolo fa dialogare in maniera originale l'opera di Proust con pensatori come Freud, Carl Schmitt e Max Weber, e – cosa ancora più

² Di Orlando è appena uscita una raccolta di saggi proustiani (in parte già editi) a cura di Luciano Pellegrini: *In principio Marcel Proust*, Roma, nottetempo, 2022.

interessante – polemizza con alcune tendenze critiche in voga negli ultimi anni, ricordando come l'opera e il pensiero di questo scrittore, nato oltre un secolo fa, siano ancora oggi attuali nello spiegare i fenomeni sociali e culturali del nostro tempo, senza mai perdere di vista il contesto storico in cui quell'opera e quel pensiero si sono formati.

Alle correnti *queer* o *gender* «che spesso si dedicano a smascherare i personaggi di Proust», e alla *cancel culture* legata al cosiddetto pensiero politicamente ed eticamente corretto, che si indigna contro l'arte del passato perché può contravvenire «ai nostri principi e criteri etici e ideologici», Brugnolo contrappone l'umorismo (specie quello nero di cui aveva già trattato nel saggio *La tradizione dell'umorismo nero*, Roma, Bulzoni, 1994) e l'ironia, quella pungente e rivelatrice ripresa dallo stesso Proust, ponendosi in definitiva contro le «cattive derive contemporanee della critica ideologica verso la letteratura e l'arte in genere» (p. 97).

Insomma, *Dalla parte di Proust* è un libro che, nato anche grazie al processo maieutico frutto di mesi di discussione su un gruppo Facebook dedicato allo scrittore francese (cfr. p. 14), con uno stile fresco e piacevole e con uno sguardo particolare, porta l'attenzione su svariati temi interessanti non solo dal punto di vista della critica letteraria ma anche della riflessione sulla contemporaneità e, ciò facendo, rende omaggio a Proust nel centenario della sua morte, mostrandocelo più vivo che mai.

Simone Bacchelli

Alessandro PIPERNO, *Proust senza tempo*

Milano, Mondadori, 2022, pp. 156, eu 19

ISBN 9788804749844

Un immane esercizio di seduzione. Sul Proust senza tempo di Alessandro Piperno

L'anniversario proustiano, a cent'anni dalla morte, ha portato una vera e propria messe di libri e saggi dedicati all'autore di *Alla ricerca del tempo perduto*; in Francia come in Italia, per restare ai due paesi la cui produzione critica più ci interessa, quasi tutti i proustiani, di fama e no, sollecitati dalla visibilità dell'evento, hanno prodotto e pubblicato un libro o più di uno. È il caso di Antoine Compagnon, autore all'inizio del 2022 di *Proust du côté juif* (Gallimard 2022) e poi del catalogo della mostra ancora in corso alla BNF, *Marcel Proust. La fabrique de l'œuvre* (Gallimard 2022), ed è il caso del proustiano *par excellence*, Jean-Yves Tadié, la cui biografia, divenuta nel frattempo un classico e un riferimento imprescindibile, viene ora ripubblicata in un'edizione riveduta nella collezione «Folio» e in Italia nella collana «Oscar Saggi Baobab» presso Mondadori, a riprova di un interesse che non conosce flessioni. Penso anche alla tempestiva uscita dei *75 fogli* tradotti da Anna Isabella Squarzina per La Nave di Teseo e alla riedizione quanto mai meritevole e preziosa dei *Piaceri e giorni*, introdotta da Mariolina Bertini e curata dalla stessa e da Giuseppe Girimonti Greco, e che per la prima volta ripropone le preziose illustrazioni di Madeleine Lemaire e gli spartiti di Reynaldo Hahn; in appendice raccoglie, poi, alcuni testi mai pubblicati ripresi in volume dallo stesso autore. Bisogna ammettere che l'editoria nostrana non vuole accumulare più ritardo alcuno, dopo averci messo un trentennio prima di tradurre la *Recherche*.

Queste che ho elencato sono solo alcune, una porzione davvero minima, delle tante pubblicazioni che stanno ritmando quasi ossessivamente proustiani e proustolatri italiani e francesi. Tra i tanti saggi che si affastellano sugli scaffali fisici e

digitali, merita attenzione e più di una lettura il *Proust senza tempo* di Alessandro Piperno.

Professore di letteratura francese all'Università di Roma Tor Vergata, ha già dedicato a Proust alcuni titoli: il controverso *Proust antiebreo* (FrancoAngeli 2000), *Contro la memoria* (Fandango 2012) e diverse pagine di *Pubblici infortuni* (Mondadori 2013) e del *Manifesto del libero lettore* (Mondadori 2017); a leggerla bene, una spessa traccia proustiana si ritrova anche in tutta la sua produzione romanzesca, da *Con le peggiori intenzioni* (Mondadori 2005) a *Di chi è la colpa* (Mondadori 2021). Ma seguirla chiederebbe ben altro spazio e analisi.

Proust senza tempo si divide in due parti di lunghezza quasi uguale: una prima, inedita, dove è soprattutto chi scrive a rendere conto della propria passione per l'autore e una seconda parte, largamente edita sulle pagine del «Corriere della Sera», in cui è in gioco il rapporto tra Proust e gli altri, da Dante a Woolf, da Balzac a Roth.

La prima parte, «Breve storia di una lunga fedeltà», è appunto la storia di un'iniziazione, di una chiamata, di un rapporto con la *Recherche* cominciato all'uscita dell'adolescenza e che ancora non finisce. Il narratore Piperno gioca e si mantiene in equilibrio con lo studioso, l'accademico; le riflessioni critiche stanno sullo stesso piano dei ricordi in una struttura generale che tanto somiglia, in miniatura, alla stessa opera che si vuole rileggere. La bizzarra identificazione¹, poi «la necessità di identificarsi nel Narratore, e la conseguente tentazione di sovrapporre il suo fausto destino a quello di Proust»², non possono non farci ricordare la conferenza barthesiana, *Longtemps je me suis couché de bonne heure*³, conosciuta anche con il titolo *Proust et moi* e che apre di fatto una nuova stagione critica di Barthes. Penso poi alle pagine vibranti che Giacomo Debenedetti dedica a sé stesso lettore all'interno di *Rileggere Proust*⁴ e a quella lettera commovente fino alla

¹ Cfr. A. PIPERNO, *Proust senza tempo*, Milano, Mondadori, 2022, p. 16.

² Ivi, p. 31.

³ Cfr. R. BARTHES, *Longtemps je me suis couché de bonne heure*, in ID., *Marcel Proust. Mélanges*, Paris, Seuil, 2020, pp. 121-34.

⁴ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Rileggere Proust*, in ID., *Proust*, a cura di M. Lavagetto e V. Pietrantonio, Torino, Boringhieri, 2005, pp. 137-39.

sconvenienza al *Caro, dolcissimo Proust* con cui Giovanni Macchia chiude il suo *L'angelo della notte*⁵ e che Piperno cita cauzionalmente. Da questo punto di vista, Piperno sarebbe solo l'ultimo tra i critici-narratori a svelare il proprio personale rapporto con l'opera criticata.

L'autore di *Proust senza tempo* tratteggia dunque la sua storia di lettore della *Recherche*, storia nella quale ogni lettore può però identificarsi e che va dallo stupore alla consuetudine, una storia «esposta alle intermittenze del cuore e minata dal cinismo e dal disincanto, ma anche dall'inesauribile tenerezza che si prova per una mamma invecchiata» (p. 62).

Dietro la rapsodia di temi e motivi che lo scrittore intreccia, una trama si costruisce, un'identificazione più forte si rivela. L'amico Roberto che gli regala il primo volume dei «Meridiani» tradotto da Raboni è un nobile completamente diverso da chi in queste pagine scrive «Io», e non può non far pensare a Robert de Saint-Loup; e del resto Piperno stesso lo conferma, quasi a voler moltiplicare gli indizi che dalla vita portano all'opera e viceversa. C'è poi la madre che fa una fugace apparizione a metà di questa prima parte per chiedergli se «c'è un argomento su cui Proust non abbia detto la sua» (p. 44), interrogativo che a ben vedere potrebbe aver dato origine alla scrittura, a un interesse di tipo accademico e non più esclusivamente personale. C'è infine Elia Vogelmann, antiquario veneziano perfettamente a suo agio nei panni di un eroe della *Recherche*. Sì, ma quale? Grande conoscitore d'arte, lettore compulsivo dell'opera, più interessato «alle superfici sfavillanti della prosa proustiana che alle verità che essa era in grado di rivelare a lettori ingenui e suggestionabili come me» (p. 49) è colui che nella realtà ha incarnato Swann. Elia e Swann nella mente del narratore Piperno e sulla pagina si sovrappongono quasi perfettamente: come Swann, che in procinto di morire si riavvicina alla sua patria perduta, Elia lascia tutto allo Stato d'Israele. Roberto, la madre, Elia hanno guidato il narratore in un percorso di conoscenza della *Recherche*, questo suggerisce Piperno; se anche fosse falso, essi ci hanno aiutato meglio a comprendere fino a che punto la

⁵ Cfr. G. MACCHIA, *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 243-45.

vita e la pagina, la verità e la finzione sfumano nell'ordito creativo. In fondo, chi chiede più a Proust chi mai fosse davvero Robert de Saint-Loup o Charles Swann o se l'amata nonna fosse in realtà la madre o la madre e la nonna fuse insieme in un ritratto della bontà? Perché dovremmo chiedere a Piperno se quel che scrive è fattuale o meno? Quel che conta è quel che scrive. È anche così che il mito Proust prende vita: non si capirebbe altrimenti l'interesse che cinquant'anni dopo proviamo ancora nel leggere commuovendoci *Monsieur Proust* (Laffont 1973) di Céleste Albaret, la fedele governante degli anni creativi, senza chiederci mai se sta mentendo.

Nel *Proust senza tempo*, nella personale galleria di momenti e personaggi del narratore Piperno, non c'è spazio solo per gli eroi esemplari e perdenti, i Saint-Loup, gli Swann; c'è pure Mme Verdurin, a suo modo anch'ella esemplare «nel suo guscio di egoismo e retorica» (p. 53). Basterebbe la sola Mme Verdurin per convincerci dell'approccio scientifico di Proust, del suo procedere come un geometra che non vede che il substrato lineare di tutte le cose. È tutto lì Proust, e poi ovviamente nell'idea del tempo e della morte, in quelle pagine la cui rilettura smentisce in parte la consuetudine acquisita, l'addomesticamento. C'è un momento, presto o tardi, in cui tutto intorno ci parla della morte: Piperno lo afferma, ognuno di noi lo può confermare; allora quelle pagine struggenti che verso la fine del *Tempo ritrovato* il narratore dedica alla caducità e alla fine diventano semplicemente vere, strazianti e contagiose.

La seconda parte, dicevo, riprende alcuni ritratti a due, molti già editi sul «Corriere della Sera». I migliori sono quelli dedicati a Montaigne e Proust, sulla scia degli studi e delle intuizioni che Debenedetti dedicò all'autore degli *Essais*. Piperno rileva i tratti in comune: quella salute fragile che è la loro forza, l'identificazione con un'unica opera maestosa e stratificata, la severità che non diventa moralismo; non in ultimo li accomuna l'accusa a loro rivolta di egotismo. Segue poi una lettura incrociata di Proust e Céline, scrittori al centro di una vasta operazione editoriale nell'ultimo biennio, tra riscoperte di inediti e studi critici: polemiche per quel che riguarda Céline.

Perché Céline odiava così tanto Proust? È alla stessa domanda che Valerio Magrelli nel suo *Proust e Céline, la mente e l'odio* (Einaudi 2022) prova a rispondere. Piperno ricorda che «Proust è il prototipo umano e sociale di tutto ciò che Céline detesta. Per questo lo attacca su tutto ciò che ha di più caro uno scrittore: la lingua. Il francese di Proust gli da il voltastomaco» (p. 84). E poi c'è Balzac, che Proust amò e rilesse per tutta la vita, ispirandosi per molti aspetti all'autore della *Comédie humaine* come Mariolina Bertini ha messo bene in luce in *L'ombra di Vautrin* (Carocci 2019). Proust apprezza l'ambiguità morale dei personaggi balzachiani, ammira la trovata del loro "ritorno", che sfrutterà fino all'apoteosi nel *Bal des têtes*. Proust ha creato poi il personaggio più balzachiano, Charlus, grande lettore della *Comédie humaine*, e non è difficile capire perché: Charlus lettore si identifica in Vautrin, entrambi consumatisi per giovani uomini avvenenti come Rastignac o Lucien e Morel. Nel ritratto di Charlus, Proust come Balzac è andato al cuore delle cose: «nell'anima delle persone, quel nucleo vitale e rovente che i narratori troppo raffinati fanno finta di non vedere» (p. 113).

Anche il doppio ritratto dedicato a Proust e a Dante merita una sosta: che cos'è la *matinée Guermantes* se non la bolgia nella quale espiano i suoi amici-nemici di un tempo? Certo, per Proust non esiste nulla oltre l'inferno, nessuna salvezza che non sia l'opera; non in ultimo l'itinerario sembra muoversi, come giustamente Piperno nota, al contrario: «dal Paradiso dell'Infanzia, per giungere sfiancato, attraverso il Purgatorio della frivolezza, all'Inferno della vecchiaia e della morte» (p. 129). L'ultimo ritratto è dedicato a Proust e Roth, il più scopertamente proustiano fra gli autori americani. Tanti i punti di contatto: l'accusa che pende su di loro anzitutto, quell'odio di sé ebraico che Roth si porta dietro dalla prima raccolta di novelle, *Goodbye Columbus* (Einaudi 2012), l'impietoso ritratto che Roth fa di amici e nemici e poi quel doppio, Nathan Zuckerman, più volte protagonista dei suoi libri e del quale si potrebbe dire quel che Marcel Proust disse del suo: « "je" qui n'est pas toujours moi ». Piperno rilegge qui *Pastorale americana* (Einaudi 1998), in cui Roth sfrutta il suo talento parodistico per fare il verso alla scena della *madeleine*. A ben vedere, non

è solo questo l'omaggio che l'autore americano rende al noto collega della vecchia Europa: tutto quel che si racconta in *Pastorale americana* potrebbe non essere mai avvenuto. La cronaca realistica il narratore Nathan potrebbe solo averla sognata, «un tuffo nel Tempo Perduto» (p. 153).

Nella prima come nella seconda parte, Alessandro Piperno si rivela abile narratore, raddomante alla ricerca di echi e vibrazioni nell'opera e tra le opere, tra Proust e chi lo ha preceduto, tra la *Recherche* e i libri che sono nati anche grazie a lei. Se mai ve ne fosse bisogno, conferma quel che in fondo sappiamo, e cioè che «in un certo senso l'intera *Recherche* può essere considerata un immane esercizio di seduzione» (p. 42), che non è ancora finito.

Fabio Libasci

Valerio MAGRELLI, *Proust e Céline. La mente e l'odio*
Torino, Einaudi, collana «Stile libero VS», 2022, pp. 152, eu 15
ISBN 9788806251307

Il pianeta Plutone entrava nel segno zodiacale del Capricorno all'inizio del 2008, il 26 gennaio, ed era destinato a rimanere in quella posizione astrologica per diciassette anni. La posizione è "astrologica", appunto, perché, a causa della precessione degli equinozi, dal punto di vista "astronomico" le cose stanno un po' diversamente, ma questo è tutt'altro discorso (segni e costellazioni da tempo non coincidono più perfettamente). Per chi crede nell'astrologia, questa lunga permanenza ha ripercussioni niente affatto trascurabili, non solo sui nativi del segno ma anche, in generale, sugli abitanti della Terra nel loro complesso. Gli esperti tendono a nascondere le conseguenze sinistre, addirittura allarmanti, di questo transito planetario, perché rivelarle ci getterebbe nel panico. Qualche indizio lo lascia intravedere la cronaca degli ultimi decenni: crisi mondiali, surriscaldamenti globali, cataclismi, guerre, pandemie. Ma non è il caso di spaventarsi più di tanto, anche perché contro le posizioni astrali non si può fare assolutamente niente. Al di là di aspetti simbolici più o meno vaghi, come lo sprigionarsi di energie profonde, sotterranee o inconsce, uno degli effetti più evidenti e concreti del passaggio di Plutone nel Capricorno, segno del destino e dei complimenti, è il risveglio, l'incremento, il parossismo dell'odio nei cuori umani, cosa che purtroppo appare oggi con ogni evidenza, in maniera innegabile.

Valerio Magrelli, capricorniano (chissà se crede o no nell'astrologia), possiede un animo olimpico ed è esente da questo sentimento, ma forse proprio per questo ne è incuriosito e forse si è chiesto: perché prevale la pochezza umana, e la meschinità più in generale? Perché certe persone perdono così tanto tempo a disseminare per il mondo una quantità così consistente di aggressività inutile, quando ci sarebbero tante

cose migliori da fare? Magrelli deve aver percepito con distacco l'acuirsi planetario dell'odio e ha deciso di osservarlo scientificamente, dal punto di vista letterario; il risultato è un breve libro alquanto intenso, scritto con grazia e *wit* settecenteschi: *Proust e Céline. La mente e l'odio* (Torino, Einaudi, 2022). Testo mirabile, per precisione e limpidezza, che sostiene di aver trascurato gli approfondimenti bibliografici mentre si dimostra, al contrario, dotato di solidissime basi critiche. A questo proposito Magrelli, molto opportunamente, offre l'esempio di Erich Auerbach, il quale

nel 1936 fu costretto dalle leggi razziali naziste a lasciare la Germania e rifugiarsi in Turchia [...]. Fu qui che, tra il 1942 e il 1945, nacque *Mimesis*. La redazione dell'opera fu particolarissima, e per certi versi senza precedenti, in quanto la stesura avvenne in condizioni di emergenza, durante la quale le relazioni internazionali erano interrotte e non esistevano biblioteche fornite per studi europeistici. [...] In ragione di ciò, il sommo filologo dovette rinunciare alla consultazione dei periodici, ignorando le nuove ricerche e talvolta facendo a meno (quanto ai testi di riferimento) anche di edizioni critiche fidate¹.

Viene in mente quel che ammetteva, onestamente, Paul Valéry: «*Le peu qu'on sait, parfois est plus actif et fécond que le beaucoup. Car il excite ou oblige à inventer le manque. [...] L'excessivement peu que je savais de Platon et qui eût tenu en dix ou quinze lignes m'a produit Eupalinos – cf. Léonard aussi, et Goethe*»². Infatti, come dice Auerbach stesso a proposito di *Mimesis*, «è possibilissimo che il libro debba la sua esistenza proprio alla mancanza d'una grande biblioteca specializzata; se avessi potuto far ricerche, informarmi su tutto quello che è stato scritto intorno a tanti argomenti, forse non mi sarei più indotto a scriverlo»³.

¹ V. MAGRELLI, *Proust e Céline. La mente e l'odio*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 79-80. Va ricordato che, più o meno nelle stesse condizioni e per le medesime circostanze, fu composto fra innumerevoli difficoltà un altro capolavoro critico auerbachiano, *Introduction aux études de philologie romane (Introduzione alla filologia romanza, 1949)*.

² P. VALÉRY, *Cahiers*, Paris, édition CNRS, 1957-1961, vol. XVIII, foglio 82.

³ E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], traduzione italiana di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un'introduzione di A. Roncaglia, 2 volumi, Torino, Einaudi, 2000, secondo volume, p. 343.

Valerio Magrelli fa suo l'esempio di Auerbach come campione di *diving*, «ovvero di immersione libera in senso non tanto subacqueo, quanto bibliografico»⁴, e propone:

Perché non immaginare una nuova disciplina, paragonabile a ciò che è il «corpo libero» rispetto alla ginnastica «con l'ausilio di attrezzi», o a quel che nel canottaggio è il «quattro senza», privo cioè di timoniere? [...] Parliamoci chiaro: uno studio sui rapporti fra Céline e Proust avrebbe richiesto decenni di ricerche. Non è stato così, poiché ho appunto preferito affidarmi a un leggerissimo kit da passeggiata. Se infatti avessi studiato in biblioteca, come di norma faccio in quanto docente, non avrei mai potuto scrivere un «libero libro». Proprio per evitare i condizionamenti tipici della produzione accademica (la quale, sia ben chiaro, rappresenta per me il sale della terra), ho preferito un'esposizione alleggerita dal peso di riferimenti specifici⁵.

Il risultato è un libro davvero libero e agile, costruito come un'indagine da detective della cultura, ma soprattutto un modello per scritture a venire: docile al gusto della digressione e anche alla curiosità per le coincidenze fortuite quanto rivelatrici (dettagli, sincronicità sorprendenti, giochi di parole illuminanti rispetto all'arte segreta del Caso), dotato, anche, del necessario accumulo di supporti critici, che però evita magistralmente di incagliarsi tra le secche dell'eccessivo sfoggio di erudizione. Un divertente esempio è il modo con cui Magrelli liquida nelle prime pagine un fenomeno recente e – si spera – alla lunga storicamente irrilevante:

Chiudo la parentesi sugli «haters» a venire, con uno studio di Marc Knobel, *Cyberhaine. Propagande et antisémitisme sur Internet* (Hermann 2021). L'ho trovato recensito da Roger Pol-Droit, su «Le Monde», in questi termini: «L'odio è una marea che sta montando». Saluto i *cyber*, e riprendo il discorso⁶.

Così si fa. Inutile dilungarsi su un tema caduco, circoscritto nel tempo, che con la letteratura c'entra ben poco. Molto più interessante è prendere la direzione

⁴ V. MAGRELLI, *Proust e Céline. La mente e l'odio*, op. cit., p. 81.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 5.

interpretativa di Valerio Magrelli, che si rende archeologo di un'idea attraverso i secoli, in un viaggio rapido e penetrante fra i labirinti dei concetti:

Se il termine «misologo» (dal greco *misología*, composto di *miso-* «odio» e *lógos* «discorso, ragionamento») non fosse già esistito, da Platone fino a Kant e Hegel, per indicare «la sfiducia o addirittura l'avversione per il ragionamento e la ragione», mi sarebbe piaciuto proporlo. Avrei infatti voluto appropriarmene per declinarlo in un'altra accezione, ossia per designare chi fa dell'odio l'oggetto del proprio studio. Anche in questo caso, però, qualcuno mi aveva preceduto...⁷

Come il professor Otto Lidenbrock, protagonista del *Viaggio al centro della Terra* di Jules Verne, Magrelli scopre che questa ricognizione nel profondo istintuale della mente umana, fino al suo nucleo più antico, quel cervello rettiliano che conserva i nostri impulsi primitivi e le nostre reazioni più violente – paura, aggressività, ferocia –, è stata già compiuta, in tempi non lontani, da Jan Miernowski, autore della monografia intitolata *La Beauté de la haine. Essais de misologie littéraire* (Paris, Droz, 2014). Così non gli resta che ripercorrere le orme dello studioso, incontrando altri esegeti dell'odio e della collera ed espandendo lo sguardo dalla letteratura in senso proprio ai nuovi *media*, come il programma televisivo *Celebrity Deathmatch*.

In questo ricco e vasto repertorio di insopportazione, c'è un unico dettaglio che Magrelli ha ommesso o forse non ha voluto includere: il meraviglioso Nanni Moretti che, in un suo film, faceva collezionare al protagonista sapide schede segnaletiche di gente detestabile in una cartellina da ufficio – non so più esattamente come si intitolava, se *Personaggi orribili* o *Personacce orrende*. Magrelli non ha voluto ricordare questo particolare forse per ragioni personali, per elegante ritrosia, perché in qualche modo lo coinvolge: infatti, il regista lo scelse per recitare in uno dei suoi film, *Caro diario*, la parte di un medico. Ma sono solo supposizioni, forse infondate. Bisogna tornare al saggio, che dalla metà in poi presenta le sue due figure cardinali:

⁷ Ivi, p. 11.

Proust e Céline. Ancor di più, si propone di indagare sull'odio del secondo per il primo (forse un eterno primo e un mai rassegnato, altrettanto eterno secondo).

L'inerte Proust, ormai inerte da tempo in quanto defunto, è preso di mira dall'accanito Céline. Che lo attacca brutalmente, forse segretamente lo ammira, e per distruggerlo ostenta disprezzo. E lo imita, maldestramente o no. Addirittura, secondo qualche ipotesi ben motivata, fa della sua opera intera una parodia della soverchiante, inattaccabile, sconfinata *Recherche*. Non è giusto anticipare gli sviluppi di un'inchiesta che tortuosamente, ma sapientemente, intreccia i suoi elementi in modo così acuto e selettivo; basterà arrivare a qualche considerazione finale.

La grettezza di questo sentimento dovrebbe farci vergognare. Ci si mostra così deboli e piccini, esprimendolo; poi, una volta che lo abbiamo espresso, inesorabilmente ne siamo pentiti. Una forte sensazione pervade chi legge questi capitoli, a volume chiuso. È quello che si chiamava una volta "il messaggio" e che Magrelli si guarda bene dall'esplicitare, con saggezza, ma che comunque si trasmette al lettore e resta impresso nella sua mente in maniera indelebile: quanto arido e improduttivo è l'odio. Quanto è esibizionistico. Quanto si riduce a mostra di sé con le peggiori intenzioni, quanto svela infine un'intrinseca debolezza. E quanto si ritorce contro chi lo prova, perché, mostrandosi odiatore di Proust, Céline non fa che allineare in una grottesca vetrina oramai polverosa tutte le sue idee preconconcette, la sua vetusta ideologia pregiudiziale, l'inerzia di un giudizio che si basa sostanzialmente, e unicamente, sul disgusto per l'ebraismo e tutte le sue fantasmatiche propaggini.

La critica letteraria non deve affatto vergognarsi di proporre, in un mondo confuso, l'insegnamento di un pensiero morale che separi finalmente, nel tempo che non sa più farlo, il giusto dall'ingiusto, l'innocente dal colpevole, la vittima dal carnefice. E soprattutto il costruttore indomito e speranzoso dal distruttore compulsivo.

Massimo Scotti

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Univ. S. Tommaso d’Aquino - Rm)

Vicedirettrice:

PhD Maria Panetta (ASN Professoressa II fascia in 10/F2, 10/F3, 10/F4)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni



«Diacritica» aderisce dal 2017 al Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura (CRIC).