

STUDI SU PROUST. LA RICERCA DELLA INDIVIDUALITÀ

Giovanni Longaretti

 0009-0005-9418-6516

Università degli Studi di Milano

 00wjc7c48

giovanni.longaretti@studenti.unimi.it

Premessa

Sono due le tesi - soltanto in apparenza distanti tra loro - che il presente articolo intende avanzare: la prima mostra che il carattere di individualità che Proust attribuisce all'opera artistica costituisce la differenza specifica con il metodo Sainte-Beuve in relazione al rapporto autore-opera (e più in generale al rapporto arte-mondanità); la seconda intende mettere in luce l'importanza della dinamica desiderio-delusione all'interno dell'architettura in movimento della *Recherche*¹.

Come prima cosa si cercherà di mostrare l'estensione propria del concetto di bellezza artistica all'interno della *Recherche*, e si vedrà come essa arrivi a coprire un campo ben più ampio di quello riservato agli oggetti considerati tradizionalmente artistici. In questo modo la teoria estetica proustiana si rivelerà essere una vera e propria *Weltanschauung*.

Una volta fissate le caratteristiche essenziali dell'opera artistica (intesa però nel senso nuovo appena delineato), sarà possibile dimostrare come, proprio perché l'essenza di un'opera, sia essa una donna o un romanzo, è singolare, essa risulta indefinibile, e con ciò in parte inavvicinabile da parte del Narratore. Proprio l'inavvicinabilità genera la dinamica desiderio-delusione, che può così essere considerata come una delle chiavi di lettura più feconde dell'opera.

In conclusione, a partire dalla questione del *Bildungsroman* mi confronterò con alcune tesi di Deleuze e avanderò delle riflessioni circa il rapporto – a prima vista problematico – tra individualità e ricordo nella *Recherche*.

¹ Recherche come architettura in movimento, oppure architettura di un movimento.

I

«Ma la vera bellezza è così particolare, così nuova, che non la si riconosce per tale.»². Siamo nel terzo volume della *Recherche* e il Narratore si ritrova nel salotto di Madame de Villeparisis, dove conosce (e anche ritrova) diverse personalità di spicco della aristocrazia francese che torneranno a più riprese nel corso del romanzo. Ha appena fatto il suo ingresso la madre del suo amico Robert de Saint-Loup, Madame de Marsantes, donna che colpisce il N. per la sua differenza qualitativa - ai suoi occhi quasi incomprensibile - con gli altri membri del suo albero genealogico - santa in mezzo a villani.

Con tale inizio ho inteso segnalare il carattere fondamentale della bellezza che si sviluppa lungo il romanzo, e che fa da perno alla teoria estetica proustiana. Il Narratore, a causa di questo carattere di novità, di sovversione dell'abitudinario, non può cogliere con immediatezza il dato che si ritrova dinanzi. Tale mancato riconoscimento estetico - ennesimo appuntamento rimandato con la Verità e la Bellezza - si ricollega ad altri episodi della *Recherche* e stabilisce così una dinamica, una struttura comune del processo del gusto artistico³.

II

Ho parlato sopra di 'sovversione dell'abitudinario'. In effetti, l'importanza dell'abitudine per l'intera economia dell'opera non deve essere sottovalutata. Come è noto, risulta esserne uno dei *Leitmotiv*, e fa spesso da sfondo a possibilità che emergono soltanto in uno specifico rapporto dialettico con essa. Si può senz'altro ritenere che l'abitudine, il noto, il fisso, il prestabilito, sono tutti concetti che per Proust contrastano con la profondità artistica⁴. Il vero capolavoro deve condurre il suo fruitore ad

² M. Proust, (b). *Alla ricerca del tempo perduto – La parte di Guermantes* (1921), trad. it. di G. Raboni, Arnoldo Mondadori Editore Milano 2018, p. 258.

³ Mi permetto di presentare un appunto sul termine struttura, termine che nel Novecento è stato al centro di numerosi sforzi e tensioni. Dal mio punto di vista, si può pensare ad una struttura soltanto in una prospettiva di analogica ripetizione. Più di struttura, allora, si dovrebbe parlare di prospettiva, o di *scorcio*. Il singolo elemento permette l'aprirsi d'uno scorcio, l'insinuarsi d'una linea all'interno di una composizione musiva soltanto supposta. In altre parole, se la struttura libera la manifestazione dell'elemento (il quale è sempre, in realtà, esso stesso pluralità di ripetizioni, cioè infinite strutture), è altresì vero che l'incontro con la struttura-prospettiva avviene attraverso l'elemento. È dalla singola posizione che si ha segnato l'orizzonte, ed esso ne è racchiuso intensivamente.

Si vedano le critiche, in particolare sul preformismo, che Derrida muove a Rousset in J. Derrida, *Forza e significazione in La scrittura e la differenza* (1967), trad. it. G. Pozzi, Einaudi, Torino 1990.

⁴ Si veda, ad esempio, nel saggio *Valéry, Proust e il museo* come Adorno sottolinei l'essenziale condizione di distacco e separazione che permette di porsi il problema della vitalità dell'opera d'arte. «Tuttavia solo là dove regni quella distanza fissa fra l'opera d'arte e l'osservatore che permette il godimento, può sorgere la domanda se essa sia viva oppure morta. A chi, non 'visita' un'opera d'arte, ma vi si sente a casa propria, ben difficilmente verrebbe in mente di porsi questo problema.» Adorno Theodor W., *Valéry, Proust e il museo in Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955) tr. it. di A. Burger Cori, Einaudi, Torino 1972, p. 180. Da qui l'interesse proustiano, secondo Adorno, per il museo («quegli, Proust, gironzola per le sale d'esposizione» - e Adorno insiste sul *dilettantismo* artistico di Proust), come luogo legato ad una simbologia di morte, poiché l'opera d'arte separata dalla vita d'azione mostra in sé i germi della propria distruzione. È tale morte - separazione, distacco, disfunzionalità - dell'opera che, dice Adorno, la risveglia paradossalmente alla vita, ne svela l'unicità,

una sorta di vertigine intellettuale e sensoriale, deve produrre un disequilibrio ed una sensazione d'impotenza. Tutta una serie di questioni relative al sublime - riprese dalla modernità con Burke e sviluppate da Kant - avevano mantenuto un fascino per l'intero Ottocento, influenzando così l'epoca romantica. Il rapporto tra Proust e il romanticismo, in particolare di matrice tedesca, è stato analizzato da Michael N. Forster nel saggio *Proust and Romanticism*⁵, e per Forster uno dei terreni comuni sia ai romantici che a Proust è proprio l'individualità [*individuality*]⁶. L'individualità emerge dunque come rottura dell'abitudinario o del fisso, irrompe nei margini della quotidianità e ne sovverte le strutture. Ma l'individualità è riconosciuta proprio a partire dalla dimensione dell'abitudine, e con ciò bisogna evitare di lasciare nell'ombra di un'apparenza negativa tale concetto, e anzi ritenerlo, se possibile, positivo ed essenziale⁷.

III

L'attribuzione di un'essenza individuale all'opera artistica nel senso stretto del termine (dunque libro, complesso architettonico, statua, dipinto, composizione musicale e via dicendo...) rende possibile una sua profonda estensione. Anche una dama, un certo paesaggio, una condotta di vita, persino un odore o un profumo possono assumere quasi connotati d'opera artistica, o almeno venire "gustati" esteticamente. In questo senso è rintracciabile una dimensione estetica pressoché totalizzante del mondo, e in questo senso Proust potrebbe essere definito un esteta. In altre parole, la teoria estetica proustiana ha una forte valenza epistemologica. D'altra parte, ciò non farebbe che rendere ragione della duplicità di significato che l'estetica ha assunto dal periodo moderno in avanti. In effetti, la dimensione estetica può essere sia letta come dominio della sensazione (la *aisthesis* greca), sia come teoria del gusto artistico. Nel primo senso senz'altro con estetica si fa riferimento ad un ambito epistemologico (i sensi come fonti di conoscenza), che può essere parziale o tota-

l'individualità. Nel museo c'è una seconda vita dell'opera che permette, col ricordo, di ritornare con purezza alla prima. È interessante paragonare tutto ciò a quella credenza celtica - che Proust definisce 'ragionevole' - secondo cui le anime dei defunti si rifugiano in oggetti inanimati.

⁵ Vedi M. N. Forster, *Proust and romanticism in The proustian mind*, a cura di A. Elsner e T. Sterne, Routledge, Abingdon-New York 2023.

⁶ Benjamin accenna ad un rapporto tra Proust e romanticismo nel saggio *Per un ritratto di Proust*: «È il mondo nello stato dell'analogia, e in esso dominano le 'corrispondenze', che colse per primo il romanticismo e con la massima profondità Baudelaire, ma che Proust fu il solo a sapere evidenziare nella nostra vita vissuta.» W. Benjamin, *Per un autoritratto di Proust* in *Walter Benjamin. Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Einaudi, Torino 2010, p. 294. Tornerò a trattare l'analogia al termine del lavoro.

⁷ Si potrebbe accostare un simile trattamento del concetto di abitudine al modo hegeliano di parlare del negativo.

In ogni caso rimando a B. Carnevali, *Proust philosophe du prestige in Proust et la philosophie aujourd'hui*, a cura di M. Carbone e E. Sparvoli, Edizioni ETS, Pisa 2008, p. 317 per un'analisi dell'abitudine come di luogo privo di prestigio: «C'est dans cette fusion parfaite de rêve, de désir et de réalité que se constitue le prestige, comme jeu de reflets et d'émanations suscité par la soudaine 'intrusion du mystère et de la beauté' dans le monde sans charme de l'habitude.» Interessante, per quanto detto sopra, l'idea di una *intrusione* nel campo dell'abitudine, e non tanto di un suo abbandono o rottura completa.

lizzante (ad esempio per un sensista); nel secondo senso, invece, si fa riferimento ad una parte della filosofia che dovrebbe rispondere alla domanda sull'essenza del bello. Ora, in Proust le due cose confluirebbero, finendo così per abolire la separazione dei due significati.

Bisogna dire con forza, allora, che la bellezza artistica non è disgiunta alla bellezza dei corpi e più in generale della natura (i vari paesaggi, ad esempio marini). In effetti, le fantasticherie che inquietano il giovane N. circa le coste di Normandia non sono poi tanto dissimili da quelle relative alle chiese gotiche o alle città italiane come Firenze e Venezia (non a caso vengono trattate nelle medesime pagine).

È per una simile estensione del concetto di opera artistica e per questo modo di pensare alla dimensione artistica che ho sopra parlato di un appuntamento rimandato con Bellezza e Verità. Ora, la *Recherche*, per certi versi, potrebbe essere considerata come una sorta di viaggio di iniziazione di tipo estetico, una sorta di cammino verso la bellezza. Bellezza e verità - proprio per come si è parlato della teoria estetica - s'intrecciano (o coincidono addirittura) per Proust. (Perciò, allora, romanzo filosofico)⁸.

Se così stanno le cose, e cioè se carattere essenziale dell'opera artistica è l'individualità, bisogna domandarsi come il N. tenti di comprendere e afferrare tale individualità, come tenti di presentarsi all'appuntamento con la bellezza. Ad esempio, è proprio in questo stesso volume del romanzo (*La parte di Guermantes*) che avviene il tardivo accoglimento del talento della Berma, che tanto aveva agitato e tolto il sonno al N. più giovane, e che ora, non più ricercato e atteso con violenza, riesce finalmente a mostrarsi in pienezza e perspicuità. Vediamo che il tema del riconoscimento del bello s'intreccia con quello del rapporto tra aspettativa (desiderio) e delusione, che tanto spazio si prende nelle riflessioni sull'amore (si pensi al primo volume)⁹. Concentriamoci, per il momento, sulla teoria estetica proustiana in

⁸ Si veda per un'analisi puntuale del rapporto tra Proust e la filosofia: L. Fraisse, *Aristote à quatre pattes: l'avenir littéraire d'un licencié en philosophie in Proust et la philosophie aujourd'hui*, a cura di M. Carbone e E. Sparvoli, Edizioni ETS, Pisa 2008. Per una visione più generale del problema rimando a V. Descombes, *Philosophy of the Novel*, trad. eng. di C. C. Macksey, Stanford University Press, Stanford 1992. Relativamente a Descombes, tuttavia, desidero avanzare qui una breve critica. La sua divisione tra un Proust pensatore e un Proust romanziere e la preferenza che accorda a quest'ultimo viene ricollegata e giustificata sulla base dell'idea proustiana per la quale l'opera di Elstir sarebbe 'più coraggiosa' del suo autore (V. Descombes, *Philosophy of the Novel*, cit., p. 6). Il problema è che bisogna pensare come Proust pensatore e Proust romanziere in qualche modo coincidono, e ciò perché quando si parla di Proust pensatore non si deve tanto fare riferimento a ciò che pensava e diceva nei salotti (secondo il metodo Sainte-Beuve), ma al pensatore che traspare dalla sua opera. La divisione che attua così Descombes sembra più che altro fare riferimento all'opera cosciente e all'opera incosciente, ossia egli sembra valutare meno ciò che viene espresso direttamente da Proust rispetto a ciò che emerge nel Proust romanziere. Egli sembra privilegiare, in qualche modo, ciò di cui Proust stesso non era consapevole, ciò che egli faceva, per dire così, contro se stesso. In poche parole, ritengo vi sia una confusione (sovrapposizione indebita) tra le espressioni *Proust narratore* (se con ciò Descombes intende l'uomo Proust, l'autore) e *Proust pensatore*: «It may well be that Proust's narration is bolder than its narrator.», p. 21) Un tale metodo è, a mio avviso, pericoloso per due motivi: il primo è che finisce per svalutare eccessivamente il pensiero dell'autore, il secondo è che rischia di divenire meramente arbitrario (ossia: in base a quale criterio è poi possibile distinguere tra romanziere e pensatore? In un autore come Proust, a mio avviso, risulta essere un compito quanto meno complesso).

⁹ E qui vediamo tracciarsi un ennesimo collegamento: tra amore e arte. Si deve pensare come

rapporto con il metodo Sainte-Beuve, per analizzare successivamente il suo stretto rapporto con la dinamica desiderio-delusione.

IV

È un punto fermo della teoria estetica sviluppata negli ultimi anni da Proust, anche in parte in rottura con Ruskin e senz'altro in polemica con Sainte-Beuve, quello relativo alla importanza della singolarità, della individualità del capolavoro artistico¹⁰. L'opera – la frase musicale, la città, la dama, la fanciulla, il libro o il dipinto – possiede una sua essenza individuale propria, impossibile, almeno in prima battuta, da analizzare e definire¹¹. L'opera artistica veramente geniale produce così una rottura, un moto di sorpresa, che può anche assumere come primo aspetto quello della delusione. La chiesa di Balbec non piace al Narratore, della Berma non riesce a cogliere il talento tanto accarezzato e costruito nei suoi sogni falsamente premonitori, e via dicendo. Chiaramente questa non è una dinamica sempre uguale a se stessa, e talvolta l'apprezzamento avviene immediatamente. Ciò è evidente nel caso di Bergotte (il N. viene spinto a leggerne l'opera da un compagno di classe che lo ammira molto). L'apprezzamento che appare immediato nel caso dello scrittore, tuttavia, è destinato a mutare nel corso della narrazione¹², e, in ogni caso, anche il personaggio di Bergotte non è esente dalla dinamica desiderio-disillusione¹³. La delusione immediata, in questo caso specifico, è rivolta non tanto all'opera quanto all'autore stesso – per quanto, come ricordavo nella nota, anche il giudizio sull'opera subisce dei mutamenti di segno nel corso del romanzo – ad esempio ne *La parte di Guermantes*¹⁴. Essa, per altro, è funzionale ad aprire un varco tra autore e opera e segnare così la rottura con Sainte-Beuve¹⁵. Riflessioni più approfondite

l'un polo influisca sull'altro tanto quanto l'altro sull'uno (e allora abbiamo un innamoramento estetico e "decadentista", e abbiamo un gusto estetico appassionato e folle). L'innamorato e il critico, in Proust, si toccano e si compenetrano spesso. L'odio ed il disprezzo per le cattive opere, allora, è simile all'odio e al disprezzo per le brutte donne. E ancora, così come ne *I piaceri e i giorni* la cattiva musica veniva elogiata in quanto carica e pervasa dai sentimenti di tutti coloro che l'avevano amata ed ascoltata, allo stesso modo una donna che può apparire insignificante per il N. diviene oggetto d'amore per un altro personaggio (si pensi a Rachel amata da Saint-Loup e disprezzata dal Narratore). Si veda M. Proust, *I piaceri e i giorni* (1896), trad. it. di M. Bertini e G. G. Greco, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2022, pp. 178-180.

¹⁰ P. L. Rey, *Album Proust*, a cura di L. De Maria e G. Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987, pp. 135-6.

¹¹ E anzi proprio la sua indefinibilità ne rappresenta e certifica la peculiare rilevanza e grado di perfezione.

¹² M. Proust, (b) *Alla ricerca del tempo perduto – La parte di Guermantes*, cit., p. 335: «Quelle sue visite arrivavano, per me, con qualche anno di ritardo, perché non lo ammiravo più come prima.»

¹³ Come fa notare Deleuze al principio de *Proust e i segni* la dinamica delusione-rivelazione è legata a doppio filo alla natura della *Recherche* come di un "apprentissage filosofico e letterario", il quale apprendistato, nell'ottica deleuziana, sopravanza la funzione e presunta centralità della memoria e del tempo passato (G. Deleuze, *Proust e i segni* (1964), trad. it. di C. Lusignoli, Einaudi, Torino 1967. pp. 7-8). Presenterò, tuttavia, una critica di tale punto di vista al termine del presente lavoro.

¹⁴ M. Proust, (b) *Alla ricerca del tempo perduto – La parte di Guermantes*, cit., p. 335.

¹⁵ Si veda M. Proust, *Contro Sainte-Beuve* (1954), Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2013.

vengono svolte anche nel caso di Madame de Villeparisis. Dal mio punto di vista, la rottura autore-opera scandita da Proust non è assoluta, ma è semplicemente rigettata quella semplicistica e deterministica di Sainte-Beuve. Nel caso di Villeparisis, ad esempio, l'opera della dama viene evocata attraverso la descrizione della autrice e del suo ambiente. In modo quasi provocatorio, infatti, della sua opera in quanto tale non si fa nemmeno un accenno. L'isolata individualità tanto importante per Proust sembra così, contraddittoriamente, tramontare dalla scena dell'analisi letteraria. Ci sono varie ragioni che possono spiegare tale operazione. La prima che ritengo opportuno riportare è la seguente: Madame de Villeparisis ed i suoi scritti sono, ugualmente, due opere artistiche, dotate d'una singolarità ed essenza proprie. Ora, per il romanzo che noi lettori stiamo leggendo, e cioè la *Recherche* medesima, la dama e la sua opera non sono altro che oggetti del racconto, proprio come qualunque altra cosa di cui Proust (il nostro autore) ha deciso di scrivere. L'autrice – la dama – viene descritta esattamente come il N. ci descrive la chiesa di Balbec, il modo di recitare della Berma, i libri di Bergotte. In questo episodio del romanzo l'interesse non è rivolto all'opera artistica (nel senso stretto del termine), ma all'autore. Nulla, allora, di scandaloso o contraddittorio. Altre ragioni potrebbero essere forse più profonde, però mi sembrava importante riflettere su un tale punto.

L'aspetto, comunque, paradossalmente contraddittorio con quanto sostenuto nel "libello" contro Sainte-Beuve risiederebbe nel sottolineare con forza le interconnessioni e le suture quasi organiche tra l'ambiente del salotto di Madame de Villeparisis e la sua opera. Alcuni passaggi meritano d'essere riportati. «Madame de Villeparisis non capiva il genio di certi grandi artisti, ma era capace soltanto di prenderli finemente in giro [...]. Ma questo spirito, questa grazia, alla gradazione cui lei sapeva condurli, diventavano a loro volta – su un altro piano, e fossero pure profusi per disconoscere le opere più sublimi – autentiche qualità artistiche.» In questo passaggio risulta evidente quanto andavo sopra dicendo: è la stessa vita, la stessa personalità dell'autrice a divenire opera d'arte: l'arte, o meglio il gusto estetico, non si riduce, in Proust, all'opera letteraria o pittorica o architettonica. Ciò deve essere tenuto a mente. Nel contrapporre l'elegante e invidiato salotto di Madame Leroi a quello di terz'ordine e decaduto di Madame de Villeparisis, il N. dice: «E se le tendenze letterarie delle Madame de Villeparisis sono all'origine del disprezzo che nutrono per loro le Madame Leroi, il disprezzo delle Madame Leroi, per contro, favorisce singolarmente le tendenze letterarie delle Madame de Villeparisis, provvedendole del tempo libero indispensabile alla carriera delle lettere»¹⁶. In questa frase ritengo vi sia bene espressa la particolare posizione proustiana relativa al rapporto autore-opera. Proust, come affermato e come noto, s'oppone a Sainte-Beuve il quale, per dirla in breve, giudicava l'opera a partire (o assegnando grande rilevanza) all'autore e all'ambiente nel quale l'autore viveva. Massime, modi

¹⁶ M. Proust, (b) *Alla ricerca del tempo perduto – La parte di Guermantes*, cit., pp. 197-8.

di comportarsi, stranezze, elementi biografici, rapporti, scambi e scontri divenivano dati d'enorme importanza ai fini dell'analisi letteraria. Se tutto ciò per Proust è pura follia, dal momento che – diciamolo ancora una volta in breve – nell'opera s'esprime una personalità che possiede tutt'altra essenza rispetto a quella che si mostra nella mondanità (ossia personalità artistica e mondana non coincidono, e anzi il genio è tale poiché riesce, in qualche modo, ad evadere da sé stesso), se ciò dunque è rifiutato, non si deve credere che tra autore e opera egli operi una cesura netta e assoluta. Del resto, la stessa *Recherche* vive nella e della vita del proprio autore. È da indagarsi piuttosto - come è stato fatto del resto - il *modo* in cui tale rapporto si stabilisce e si sviluppa, ma non avrebbe senso ritenere ininfluenza la biografia sul lavoro artistico¹⁷. Esso, come naturalmente Proust sapeva bene, nasce ed è qualcosa che fa parte della biografia¹⁸. Nella frase sopra riportata viene, a mio avviso, bene espresso allora questo nuovo modo di vedere il rapporto tra ambiente ed opera. Madame de Villeparisis è e può essere ciò che è (ossia, a suo modo, un "genio" artistico), proprio in virtù del suo fallimento mondano. Qui si gioca, come è ovvio, un rapporto tra i due poli e non s'avvede affatto alcuna cesura netta. Ma è un rapporto dialettico, conflittuale, e non semplicistico e diretto, come avrebbe pensato un Sainte-Beuve. Il fallimento mondano provvede all'artista del tempo libero necessario per scrivere (e si deve notare qui un richiamo con la stessa biografia proustiana: Proust sapeva bene quanto tempo ed energia la vita mondana sapesse sottrarre al lavoro). Ma tutto ciò viene detto *all'interno* della descrizione della vita (mondana) della Villeparisis! E le qualità artistiche – come sopra detto – finiscono per diventare in lei proprio quelle qualità mondane che un Sainte-Beuve avrebbe analizzato in chiave aneddotica o storico-deterministica. La cesura netta e assoluta tra mondanità e arte non solo non sussiste, ma addirittura finisce per svanire del tutto e lasciar fondere i due poli. A questo punto è forse possibile citare un altro passaggio importante, sempre contenuto nella descrizione della Villeparisis: «Ma un'opera letteraria, anche se si occupa esclusivamente di argomenti non intellettuali, è pur sempre opera dell'intelligenza»¹⁹. Ciò mi sembra richiamare una riflessione contenuta nei passaggi sul riconoscimento del talento della Berma, laddove il Narratore ritiene che la qualità dell'opera d'arte non risieda nell'oggetto che essa ritrae o di cui si serve per esprimersi. La Berma può essere una grande attrice anche

¹⁷ È in siffatta direzione che si muove l'interessantissimo e prezioso *Album Proust*, curato da Luciano De Maria e Giovanni Raboni. In particolare, riflessioni particolarmente profonde sui temi che stiamo adesso affrontando sono presenti nel saggio introduttivo di Raboni - che invito dunque a leggere assolutamente. Si veda G. Raboni, *Introduzione in Album Proust*, a cura di L. De Maria e G. Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987.

¹⁸ Per dirla in parole semplici: sarebbe scritta malamente una biografia di Proust che non tenesse affatto conto e non menzionasse mai la sua opera di scrittore. La tesi sposata da Proust non è il mero e ingenuo rovescio di quella sostenuta da Sainte-Beuve. Si veda la frase: «Pertanto, scrivere un romanzo o viverlo non è per nulla la stessa cosa, si dica quel che si voglia. E tuttavia la nostra vita non è completamente separata dalle nostre opere» in M. Proust, (c) *Alla ricerca del tempo perduto - Il tempo ritrovato* (1927), trad. it. di G. Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2018, p. 457.

¹⁹ M. Proust, (b) *Alla ricerca del tempo perduto - La parte di Guermantes*, cit., p. 187.

recitando una misera parte d'una misera opera teatrale. Il Narratore, a tal proposito, procede ad un accostamento con l'opera del pittore Elstir: egli può raffigurare una scogliera o la chiesa di Balbec, ossia qualcosa di non artistico oppure un oggetto che è già, di per sé, un capolavoro artistico. Il genio ed il talento di Elstir sono, in qualche modo, slegati dall'oggetto su cui egli intende lavorare. Ora, per riprendere la frase di partenza, si potrebbe dire che un'opera d'arte non è costretta a riferirsi ad un argomento sublime e letterario per essere sublime e letteraria. Il fatto che l'arte di Madame de Villeparisis si esprima attraverso la materia della mondanità non le impedisce d'essere sublime. Ma ciò significa, allora, che la mondanità medesima può venire, in certo modo, "salvata" - o sublimata. Ritengo che sia in questo senso che Proust attui il proprio particolare superamento della cesura autore-opera (o ambiente-opera). La vita mondana di Proust stesso, in qualche modo, viene salvata, ossia elevata ad opera artistica dal momento che viene filtrata, tradotta, espressa e modulata nella grande opera che egli scrive al termine della sua esistenza (e che per certi versi gli sottrae le ultime energie per vivere)²⁰.

V

È alla luce di quanto appena detto che si può tentare di considerare lo strano – almeno in apparenza – rapporto che Proust intrattiene con la mondanità. Sono rintracciabili, infatti, due movimenti che ad un primo sguardo sembrano scontrarsi.

Da una parte il distacco con Sainte-Beuve, come detto, è espresso nel rifiuto di considerare la genialità dell'autore – e l'essenza dell'opera – come appartenente e riducibile alla sfera mondana, dove regnano superficialità, cliché, banalità, disinteresse. Anzi, la genialità è tanto più estrinsecata quanto più l'autore riesce ad allontanarsene²¹.

Dall'altra parte, tuttavia, l'intera opera ha come uno dei centri focali la sfera mondana, e la maggior parte degli episodi narrati ha come ambientazione salotti di principesse e duchi. Il Narratore ricerca la mondanità, la insegue, desidera ardentemente conoscere i suoi protagonisti, e ciò è perfettamente chiaro non appena si rifletta sul fatto che il rapporto che esso ha con il nome *Guermantes* è paragonabile

²⁰ Richiamo la prefazione al Jean Santeuil: «Posso chiamare romanzo questo libro? È forse qualcosa di meno e molto di più, l'essenza stessa della mia vita qui concentrata e pura, quale sgorga dallo squarcio delle ore. Questo libro non è mai stato scritto, è stato raccolto.» Interessante l'idea della vita che nella letteratura mostra la propria essenza, dispersa e diluita nel puro dato biografico o nel semplice trascorrere effettivo, ma elevata e, per così dire, ingrandita (quasi con tecnica da laboratorio: si ricordi la lente d'ingrandimento fornita dallo scrittore al lettore) in virtù del suo essere raccolta in un'opera artistica. Si veda M. Proust, *Jean Santeuil* (1952), trad. it. S. Santorelli, Edizioni Theoria, Ariccia 2018. Ancora, molto interessante in M. Proust, (c). *Alla ricerca del tempo perduto - Il tempo ritrovato*, cit., p. 259: «Perché la nostra vita, quale che sia, è sempre l'alfabeto attraverso cui impariamo a leggere e le sue frasi possono essere le più diverse, ma sono sempre composte con le stesse lettere», e ciò subito dopo aver affermato che «le circostanze della sua vita e le sue abitudini non spiegavano affatto la misteriosa somiglianza fra tutti i suoi libri, che dovevano trarre da un'origine comune i loro caratteri tanto eccezionali» in riferimento al «geniale romanziere Traves».

²¹ E in qualche modo anche Madame de Villeparisis può assumere una certa qualità artistica in virtù del fallimento mondano (e ciò indipendentemente dai suoi desideri e aspirazioni).

a quello che ha con le coste della Normandia, con Firenze, con Albertine, con i quadri di Elstir ecc... Nell'interessante saggio di Barbara Carnevali *Proust philosophe du prestige* la centralità accordata al concetto di prestigio permette, tra le altre cose, di inquadrare bene il rapporto del Narratore con la mondanità, e si può pensare che esso costituisca un felice tentativo di rispondere alla domanda – effettivamente posta all'inizio:

(...) comment se fait-il qu'un homme de profonde humanité comme Swann, fin, cultivé, richissime et donc libre de toute considération matérielle, gaspille sa vie dans les salons du faubourg Saint-Germain? Qu'est-ce qui pousse le héros, jeune homme sensible et talentueux, entouré de l'affection des siens, à renier parents et vocation littéraire pour une invitation chez les Guermantes²²?

Ma l'interesse per la mondanità non è problematico soltanto in quanto *del* Narratore, ma anche perché Proust stesso decide di dedicare così tante pagine della sua grande opera alla mondanità – e ciò vale anche senza trattare e mettere a fuoco la delicata questione del rapporto tra Narratore e autore. La giustificazione di questo interesse quasi morboso non può essere ridotta ad una certa lettura quasi psicoanalitica (che probabilmente un seguace di Sainte-Beuve apprezzerrebbe), per la quale si agiterebbero in Proust pulsioni della sua giovinezza non ancora del tutto cancellate; e, forse, non può nemmeno ridursi alla visione di un Proust 'critico della società'²³.

Vedere, allora, la mondanità stessa come opera artistica, eseguendo una sorta di bizzarro salto all'indietro, permette di considerare questa contraddizione in modo diverso - e ciò non tanto allo scopo di negarla e sbarazzarsene, quanto, al contrario, con l'idea di sfruttarla, sollecitarla per aprire nuove possibilità prospettiche²⁴.

²² È, per altro, interessante l'accostamento di Swann al Narratore relativamente a questo specifico problema. Rousset, insistendo sulla ripetizione nella *Recherche*, parlava di un *romanzo nel romanzo* in riferimento ad *Un amore di Swann*.

B. Carnevali, *Proust philosophe du prestige* in *Proust et la philosophie aujourd'hui*, cit., pp. 311-312.

Del saggio ciò che non convince, invece, pienamente è il riferimento ad un "*désir de bonheur*" come radice soggettiva del prestigio. Anche in Benjamin appare il riferimento al "cieco, assurdo e ossessivo desiderio di felicità di Proust" (W. Benjamin, *Per un autoritratto di Proust* in *Walter Benjamin. Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, cit., p. 287). Il richiamo, per quanto interessante e giusto, alla dimensione etica di una ricerca della felicità non permette, a mio avviso, di rispondere alla questione dei motivi che muovono la volontà del Narratore, i quali, il più delle volte, rispondono al caso, alla contingenza, all'errore. Sarebbe forse un rinunciare troppo facilmente a questa preziosa dimensione contingente e evanescente, che s'innesta organicamente nella struttura quasi sistematica dell'architettura dell'opera – in un modo, per altro, assai mirabile e che costituisce una delle ragioni del fascino della *Recherche*.

²³ Come mettono in luce sia Benjamin sia Adorno – e naturalmente con ragione. Si veda ad esempio T. W. Adorno, *Piccoli commenti a Proust* in *Note per la letteratura* (1958), trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, p. 193: «Mentre egli si aggregava al grande coro sull'ipocrisia e la non veridicità sociale ma, come quel coro, mai criticava esplicitamente il fondamento sociale, egli tuttavia contro voglia, e perciò tanto più autenticamente, è diventato critico della società.» E ancora in W. Benjamin, *Per un autoritratto di Proust* in *Walter Benjamin. Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, cit., p. 293: «L'analisi proustiana dello snobismo, che è molto più importante della sua esaltazione dell'arte, rappresenta il punto culminante della sua critica della società.»

²⁴ È evidente, in altre parole, che vi sia una sorta di duplicità di movimenti contrari, che conducono ad una esclusione e ad una inclusione della sfera mondana, ma ciò non deve portare il lettore

VI

Una delle conseguenze principali di questo carattere di individualità attribuito all'opera artistica di valore consiste nella necessaria incomprensione della sua essenza. In ciò è presente un motivo squisitamente aristotelico: ciò che sfugge alla definizione per genere e specie è chiaramente l'individuo, ossia la concrezione effettiva e contingente che non appare riducibile al genere d'appartenenza²⁵. Si può dare definizione dell'uomo, non di Socrate, in poche parole. Allo stesso modo, si può forse tentare di definire cosa sia un romanzo, ma maggiori difficoltà ci si presentano qualora tentassimo di definire uno specifico romanzo di notevole originalità – quale potrebbe essere la stessa *Recherche*. In un passaggio de *La parte di Guermantes* tale questione mi sembra bene espressa, laddove il Narratore afferma: «Ebbene, un nuovo scrittore aveva cominciato a pubblicare dei libri in cui i rapporti fra le cose erano così diversi da quelli con cui esse si presentavano ai miei occhi, da far sì ch'io non capissi quasi nulla di ciò ch'egli scriveva»²⁶. Si sta qui parlando d'un nuovo scrittore (anonimo, e che lascerà ben velocemente la scena²⁷) che sembra prendere il posto di Bergotte nella scala di preferenze del Narratore. Bergotte, ormai assai malato, installato fissamente in casa del N., le cui opere stanno conoscendo un momento di riscoperta e di grande ammirazione, la cui fama dunque cresce inesorabilmente, non riesce più con le sue frasi a generare nel Narratore quella sorpresa, quella rottura, quel senso di disagio intellettuale (con corrispondente tumulto e agitazione) che generavano un tempo. I rapporti, un tempo nuovi, si sono ormai sintonizzati e stabiliti nella mente del Narratore, che sperimenta nella rilettura un bilanciamento alchemico favorevole all'equilibrio intellettuale. Il tumulto e l'agitazione sono essenziali per produrre un interesse e un movimento nel lettore, il quale deve attivamente tentare di scavalcare la montagna di senso, superare la zona di nebbia nella quale si trova immerso. L'estetica proustiana non è affatto volta ad una acquiescenza, ad una tranquillità d'animo (in questo egli è poco epicureo).

ad uno scandalizzato allontanamento. E questo per, almeno, due ordini di ragioni: la prima è che le contraddizioni sia in filosofia sia, a maggior ragione, in letteratura non equivalgono ad aberrazioni mostruose, da cancellarsi quanto prima possibile; la seconda è che, insistendo su una certa contraddittorietà, si può pensare di risalire, come controcorrente, lungo il torrente di un pensiero o di una storia narrata.

²⁵ Si veda, a titolo esemplificativo, Aristotele, *Metafisica*, trad. it. E. Berti, Laterza, Roma-Bari 2017, p. 207: «Ne consegue allora che la sostanza è detta in due modi: tanto il sostrato ultimo, il quale non è mai detto di altro, quanto ciò che sia "un questo" e separato: tale è la struttura e la forma di ciascuna cosa» (corsivo mio) e, ancora, a p. 329: «È manifesto dunque che a proposito delle realtà semplici non c'è ricerca né insegnamento, ma di tali realtà il modo di ricerca è diverso.» In particolare, si può rimandare a G. Reale, *Storia della filosofia greca e romana*, vol. IV. *Aristotele e il primo peripato*, Bompiani, Milano 2004, p. 226.

²⁶ M. Proust, (b) *Alla ricerca del tempo perduto – La parte di Guermantes*, cit., p. 335.

²⁷ Non mi pare che sia privo di importanza il fatto di lasciare anonimo un personaggio, considerando l'attenzione quasi ossessiva che Proust dimostrava nei confronti dei nomi. Interi pagine della *Recherche* sono dedicate a riflessioni sul nome (e proprio *La parte di Guermantes* prende abbrivio da riflessioni di questo tipo). Ancora sul nome: vorrei far notare la somiglianza che i nomi stessi di Gilberte e Albertine presentano, in modo forse casuale, e sicuramente senza un ben preciso e individuabile significato.

Per approfondire tale questione, potrebbe risultare, quasi sorprendentemente, utile una riflessione del N. relativa ad Albertine, sempre contenuta ne *La parte di Guermantes*. In essa vi si dice: «È per questo che solo le donne un po' difficili, quelle che non riusciamo subito a possedere, che non sappiamo nemmeno, in principio, se potremo mai possedere, sono davvero interessanti.»²⁸. Questa frase, a mio avviso, richiama con forza le frasi sopra esaminate relative al nuovo scrittore a cui il Narratore accorda la ammirazione un tempo rivolta a Bergotte. In effetti – e questo segue da quanto andavamo sopra dicendo rispetto alla epistemologia estetica proustiana – non può correre troppa differenza tra l'opera d'arte in senso stretto (il romanzo) e una fanciulla (Albertine, in questo caso)²⁹. La dinamica di desiderio-delusione appare forse con maggiore forza nel caso degli innamoramenti del protagonista. Tale dinamica s'innesta organicamente nella struttura estetica generale dell'opera, che si è tratteggiata sopra. Il carattere essenziale individuale e indefinibile dell'opera artistica, si è detto, ha come conseguenza l'iniziale battuta d'arresto da parte del Narratore nei suoi confronti (l'ignoranza e l'incomprensione dell'essenza dell'oggetto). Egli non comprende l'opera con immediatezza. Questa sensazione di impotenza, però, s'accompagna anche ad una precomprensione, o intuizione, che lascia scorgere qualcosa che eccita la volontà o il desiderio del Narratore. Questa precomprensione è articolabile in vari modi o attribuibile a diverse cause (può essere un'idea preconcepita, il consiglio di una personalità alla quale il N. accorda grande fiducia, può essere una fascinazione dettata da un'esigenza di esotismo, e via discorrendo). Ciò che risulta essenziale è, però, che la sensazione di impotenza concettuale (il N. non riesce ad afferrare il talento della Berma, esattamente come non riesce a baciare a Balbec Albertine) è legata a doppio filo ad una forma di intuizione di ciò che l'oggetto svela e, al tempo, nasconde. Le bellezze e gli incanti che l'oggetto sembra promettere sono da schiudersi a costo di un intenso sforzo da parte del Narratore. Si pensi allo sforzo costituito dall'uscita a teatro per andare a vedere la Berma: il medico, la nonna tentano in tutti i modi di trattenere il ragazzo a causa del suo stato di salute cagionevole e delicato. Il sonno sottratto, le palpitazioni, le trepidazioni sono tutti ostacoli lungo il cammino iniziatico che il giovane "eroe" deve superare al fine di ottenere il tesoro promesso. È riproposta qui, evidentemente, una struttura letteraria quasi millenaria, e per altro di estrema semplicità: quella propria della fiaba. Tale struttura, in realtà, si congiunge e si mescola, nel lavoro proustiano, all'altra grande fonte della *Recherche*, che è quella della dimensione misterico-iniziatica, tipica, per altro, del romanzo di formazione³⁰. Nel romanzo di formazione, infatti, è presente quella struttura ascendente propria

²⁸ M. Proust, (b) *Alla ricerca del tempo perduto – La parte di Guermantes*, cit., p. 373.

²⁹ Su ciò sono presenti numerose conferme nel corso dei volumi. In particolare, la soddisfazione fisica massima raggiunta con Gilberte ai Champs-Élysées in un boschetto di lauri presenta simbolicamente l'intreccio tra eros e sapienza poetica (e la dimensione simbolica è tutt'altro che secondaria in un'opera come la *Recherche*).

³⁰ Di per sé queste due strutture appaiono legate, indipendentemente da Proust; e così c'è un po' di fiaba nel *Satyricon*, e c'è un po' di esoterico nei Grimm.

dei riti misterici, dal momento che viene narrato il processo di *Bildung* del fanciullo ed il suo passaggio, solitamente segnato e segnalato da veri e propri “riti”, alla forma adulta. Egli ha appreso il modo di vivere dell’età adulta ed il suo carattere si è finalmente fissato in una forma peculiare e nuova, pure inserita in un contesto di generale conformità.

È importante, a questo punto, osservare che la dinamica desiderio-delusione che si è sopra tratteggiata non si ripete mai uguale a sé stessa. Ma si potrebbe pensare che tale struttura ripetuta e variata all’infinito, rivolta ad oggetti il quanto più possibile distanti tra loro, costituisce la grande architettura (e così il senso) dell’opera in quanto tale. Per questo nell’introduzione ho utilizzato l’espressione *architettura in movimento* per riferirmi all’opera proustiana.

Come già osservato, la *Recherche* può essere interpretata come una sorta di viaggio di iniziazione di tipo estetico-etico. Il platonismo sopito in Proust gli rende facile l’accostamento tra bello, buono e vero. Sono forse rintracciabili oscillazioni nel suo pensiero, e questo è naturale dal momento ch’egli non era, per così dire, filosofo di professione e ciò che leggiamo non è un trattato di teoretica³¹. Si potrebbe ad esempio pensare ad una sorta di epicureismo intriso di idealismo per illuminare certe posizioni proustiane; una tale operazione, però, non ci avvicinerebbe d’un solo passo alla comprensione della singolarità del pensiero proustiano - come Proust stesso ci ha insegnato³². In ogni caso, il viaggio di iniziazione è fatto anche di tappe felici, se mi si concede l’espressione. Elstir, Vinteuil, Bergotte, pur nelle loro specificità e distinzioni, sono accomunati da un apprezzamento (innamoramento) pressoché immediato da parte del Narratore. Ciò, però, non può affatto significare che il viaggio sia terminato: essi fungono, in realtà, da guide - da *Virgili* - in questo cammino, per il resto assai accidentato, verso il Bello.

VII

Ho introdotto, sopra, la questione del *Bildungsroman*. Pur non essendo questa la sede per poterla approfondire nell’estensione che merita, desidero tuttavia accostarmici tangenzialmente, poiché ciò mi permetterà di confrontarmi con la visione deleuziana della *Recherche*. Tale confronto mi aiuterà a inquadrare con maggiore perspicuità la dinamica desiderio-delusione, e allontanare alcuni possibili fraintendimenti. Procediamo con ordine.

Si può senza eccessivo timore ritenere la *Recherche* un romanzo di formazione, sebbene lo sia in un modo del tutto particolare. In una certa misura, si è portati

³¹ E non sono forse presenti oscillazioni anche nei “filosofi di professione”?

³² Si veda a tal proposito L. Fraisse, *Aristote à quatre pattes: l’avenir littéraire d’un licencié en philosophie* in *Proust et la philosophie aujourd’hui*, cit., pp. 60-61. «(...) Proust ne se place sous l’autorité d’aucun système prépondérant, c’est-à-dire qu’aucun système philosophique ne sera apte à rendre compte de son œuvre jusqu’au bout; en philosophie comme en art, Proust est éclectique, ce qui sert son dessein personnel; en conséquence, il est simultanément exact d’affirmer qu’il est ici bergsonien et là antibergsonien; (...).»

quasi a vederlo come un romanzo di formazione rovesciato. L'accostamento con altri grandi classici del genere (penso in particolare al *David Copperfield* di Dickens) potrebbe renderci consapevoli delle differenze specifiche e delle distanze, in certi casi abissali, che la separano da essi. A mio giudizio la differenza fondamentale risiede in un cambiamento focale, in un mutamento di prospettiva: per dirla brevemente, ciò che appare d'enorme interesse per Dickens, risulta quasi irrilevante per Proust, e viceversa. Quasi, si sarebbe tentati di definire la *Recherche* come un anti-*Bildungsroman*.

La dinamica ascendente propria del *Bildungsroman* potrebbe, in ogni caso, avallare la tesi sostenuta da Deleuze al principio del suo testo *Proust e i segni* secondo la quale: «La Ricerca è rivolta verso il futuro e non verso il passato»³³. Ora, per quanto simile proposta ermeneutica, rompendo anche in modo sorprendente con un certo modello di lettura del lavoro proustiano, abbia senz'altro, per via del mutamento di prospettiva, generato novità importanti, non ritengo debba essere accolta pienamente. In effetti, il senso profondo della *Recherche* appare legato fortemente al tentativo di raggiungere una dimensione extratemporale nella quale diviene possibile recuperare i «paradisi perduti» e, così, raggiungere la Verità (come s'evince chiaramente dal volume *Il tempo ritrovato*)³⁴. È, per altro, proprio l'uscita dalla temporalità a permettere lo scalzamento della dinamica desiderio-delusione che, come abbiamo visto, costituisce un ponte tra la dimensione artistica e la dimensione erotica all'interno del romanzo³⁵. Nella prospettiva di Deleuze ciò rischia di perdersi, dal momento che egli insiste sulla tensione al futuro³⁶. Non è un caso, infatti, che Deleuze al principio del testo parli di delusione-rivelazione e non di desiderio-delusione («Da qui il movimento delle delusioni e delle rivelazioni, di cui è ritmata l'intera Ricerca»)³⁷. La nozione di rivelazione, però, non risulta di per sé giustificata dal mero andamento di ricerca progressivo proprio di un *apprentissage*.

³³ G. Deleuze, *Proust e i segni*, cit.

³⁴ M. Proust, (c) *Alla ricerca del tempo perduto - Il tempo ritrovato*, cit.

³⁵ Considerazioni interessanti circa il tempo in W. Benjamin, *Per un autoritratto di Proust in Walter Benjamin. Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, cit., p. 294: «L'eternità di cui Proust dischiude alcuni aspetti non è il tempo illimitato, ma il tempo intrecciato. Ciò che veramente gli importa è il corso del tempo nella sua forma più reale, e cioè intrecciata con lo spazio, che in nessun altro luogo domina così inalterata come nel ricordo, interiormente, e nella senescenza, esternamente.» Non essendo il tempo il punto focale del mio lavoro non ho potuto dilungarmi su tale argomento, ma senz'altro la frase appena citata indica la giusta direzione. Riprenderò nel paragrafo successivo questa questione in rapporto all'analogia.

Ad ogni modo, si muove in una direzione simile anche Vincent Descombes, quando afferma che: «In the form of the novel the 'search for truth' will no longer be the idealists' search for the Absolute. It will be a search for the Absolute in the Balzacian sense. Once we are inside a novel, Truth and the Absolute necessarily take on the aspect of concrete fact.» V. Descombes, *Philosophy of the Novel*, cit., p. 20.

³⁶ D'altra parte è importante sottolineare l'interesse che l'operazione di esclusione dal campo dell'unità della *Recherche* della memoria (persino involontaria) ha generato e continua a generare («In che cosa consiste l'unità di *Alla ricerca del tempo perduto*? Sappiamo almeno in che cosa non consiste. Non consiste nella memoria, nel ricordo, sia pure involontario», vedi G. Deleuze, *Proust e i segni*, cit., p. 7). Ciò è interessante, poiché insistere troppo sul ruolo della memoria e sulla centralità del passato rischia di produrre il danno opposto a quello prodotto dalle tesi «futuristica» deleuziana.

³⁷ G. Deleuze, *Proust e i segni*, cit., p. 8.

Se così fosse, per Proust l'uomo sarebbe condannato alla dinamica desiderio-delusione, e le rivelazioni, infatti, non sono mai definitive e non sono, per altro, in sé opposte alla delusione (al contrario, l'amplificano).

Nella temporalità regna, allora, la dinamica desiderio-delusione che, per l'ap-punto, risulta centrale per l'analisi delle dimensioni sia artistica sia erotica del romanzo e che, inserita nella struttura ascendente della *Bildung*, permette di raggiungere la dimensione extratemporale.

VIII

Per concludere, desidero affrontare un ultimo e decisivo problema, la cui trattazione ritengo possa aiutare ad illuminare maggiormente il tema dell'individualità.

Di nuovo, partiremo da una possibile contraddittorietà, e vale a dire dal contrasto che sembra ingenerare l'accostamento di individualità e di ricordo - l'altro grande tema della *Recherche*. Come si può pensare il rapporto tra individualità e ricordo?

Se, infatti, il ricordo consiste nella riappropriazione per analogie di eventi vissuti ed il loro ritornare-presenti³⁸, ed in questo senso implica una loro (come minimo) duplicazione, come può coniugarsi e intrecciarsi con l'ossessione proustiana dell'individualità dell'oggetto d'interesse?

Si potrebbe provare a dire così: l'individualità è sempre presa all'interno di una prospettiva di ripetizioni e analogie, ma l'analogia, ossia il riconoscere la somiglianza tra due oggetti, non significa la reiterazione, la riproposizione del medesimo, ma anzi la variazione infinita. Risulta a tal proposito prezioso un passaggio di Benjamin: «Così la legge della memoria ha contribuito anche a determinare l'estensione dell'opera. Poiché un evento vissuto è finito, o per lo meno è chiuso nella sola sfera dell'esperienza vissuta, mentre un evento ricordato è senza limiti, poiché è solo la chiave per tutto ciò che è avvenuto prima e dopo di esso.»³⁹.

³⁸ «Il procedimento di Proust non è la riflessione, ma il render presente.» W. Benjamin, *Per un autoritratto di Proust* in *Walter Benjamin. Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, cit., p. 294.

³⁹ W. Benjamin, *Per un autoritratto di Proust* in *Walter Benjamin. Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, cit., p. 286.

Ho già riportato sopra, ma conviene ripetere un ulteriore passaggio di Benjamin sulla analogia: «È il mondo nello stato dell'analogia, e in esso dominano le 'corrispondenze', che colse per primo il romanticismo e con la massima profondità Baudelaire, ma che Proust fu il solo a sapere evidenziare nella nostra vita vissuta.» W. Benjamin, *Per un autoritratto di Proust* in *Walter Benjamin. Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, cit., p. 294. È, per altro, interessante notare che tale appunto segue ad una considerazione circa la natura dell'eternità proustiana (Benjamin ne parla non come di un tempo illimitato, bensì come di un 'tempo intrecciato'), che ho sempre riportato in nota poco sopra.

Il tempo intrecciato, immagine dell'eternità proustiana, si schiude dunque nello stato dell'analogia e delle corrispondenze, che lo strumento della memoria permette di afferrare (e che s'incide, materialmente, nel processo di invecchiamento). Il tempo intrecciato, vale a dire il tempo perduto reso presente, rivissuto infinitamente, è la scena del teatro abbandonata, sulla quale sono stati lasciati i resti d'una recita – una spada, un vestito – e che significano le impossibili possibilità dei loro atti.

Ma, per riprendere la stessa *Recherche*, anche a proposito delle critiche che muovevo sopra a Deleuze: «(...) il ridestarsi dei ricordi introduceva in mezzo alla realtà materialmente percepita una parte di realtà evocata, pensata, inafferrabile (...). Quante volte, l'aver semplicemente sentito un odore di foglie faceva sì che starmene seduto su uno strapuntino di fronte a Madame de Villeparisis, (...)

Il ricordo amplia l'estensione del vissuto, e però, esondando dal suo alveo, oltrepassando i limiti, genera senso, o chiavi di lettura retrospettive. Il senso è, allora, da intendersi come possibilità prospettica.

È da leggere al contrario la contraddizione da cui si è partiti, poiché, in realtà, è proprio il fatto di non poter mai vedere, per essenza, nello stesso modo un'opera ciò che la rende indefinibile (e, quindi, unica). Di nuovo, il richiamo alla sfera erotica è qui decisivo, poiché è sufficiente pensare alle riflessioni del Narratore sulle espressioni e sui volti di Albertine per convincersi di quanto detto⁴⁰. L'individualità è da intendersi come l'indefinibile che sta sotto la molteplicità delle apparizioni, simile alla lanterna magica che - senza luce, nella camera buia - non sarebbe visibile, ma che, non appena s'accende, crea un mondo magico, un turbinio d'immagini⁴¹. Ma, ancora più in profondità, l'individualità è tale proprio a causa della molteplicità delle apparizioni, ed infatti il Narratore pensa di non poter afferrare il volto di Albertine proprio perché ogni volta che lo osserva gli appare in una diversa forma.

L'individualità non è la singolarità⁴². L'individualità è il *proprium* che istituisce la catena delle sue ripetizioni e variazioni. Ad esempio, l'individualità della persona di servizio, il carattere proprio, che si mostra e si sviluppa nelle figure di Aimé, Jupien,

mi apparisse come una di quelle felicità ineffabili che *né il presente né il futuro* possono restituirci e che si gustano una sola volta nella vita!». M. Proust, (a) *Alla ricerca del tempo perduto – All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di G. Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2018, pp. 302-303.

⁴⁰ «Ciò non toglie che, dopo questa prima metamorfosi, Albertine fosse destinata a mutare ancora svariate volte ai miei occhi. (...) Bisognerebbe quindi aver prima riconosciuto, non senza brancolamenti, gli errori d'ottica iniziali per poter giungere all'esatta conoscenza di un essere, se tale conoscenza fosse possibile. Ma non lo è; infatti, mentre si rettifica la visione che ne abbiamo, lui, che non è un obiettivo inerte, cambia per conto suo, pensiamo di riagguantarlo e si sposta nuovamente, e così, quando presumiamo di vederlo infine con maggior chiarezza, ciò che siamo riusciti a chiarire sono solo vecchie immagini prese in precedenza, che non lo rappresentano più.» M. Proust, (a) *Alla ricerca del tempo perduto – All'ombra delle fanciulle in fiore*, cit., p. 458.

Sulla continua metamorfosi della figura femminile in Proust – e sulla sua differenza con Dostoevski – rimando al saggio *Les évidences obscures: Proust face à l'énigme de Dostoevski*. È interessante, in particolar modo, nell'ottica del mio lavoro l'analisi relativa alla individualità quasi sacrale dei personaggi di Dostoevski e, ancora di più, il riconoscimento del desiderio come motore delle metamorfosi continue: «L'etincelante mutabilité de ces femmes nous apparaît un spectacle d'illusions d'optique pour le plaisir du regard. Non pas celui de n'importe quel spectateur: seul le désir découvre l'irisation de ces gouttes dorées, qui sont opaques pour les indifférents.» E. Sparvoli, *Les évidences obscures: Proust face à l'énigme de Dostoevski* in *Proust et la philosophie aujourd'hui*, a cura di M. Carbone e E. Sparvoli, Edizioni ETS, Pisa 2008, p. 97.

⁴¹ Richiamo ancora una volta il saggio *Proust philosophe du prestige*, dal momento che, all'interno di una interessante analisi dell'immaginazione proustiana, nella quale vengono sottolineate le differenze specifiche con quella dei romantici, la Carnevali si sofferma sull'episodio della lanterna magica: «À la différence des romantiques, Proust la conçoit [l'immaginazione] moins comme une création *ex nihilo* que comme une puissance de transfiguration, qui ne remplace pas la réalité existante mais l'améliore en lui ajoutant un surcroît qualitatif de beauté et de perfection: il s'agit proprement d'une *puissance de charme*. Ce travail tout particulier de l'imagination proustienne est bien illustré par les passages célèbres sur la lanterne magique, dont le dispositif optique peut être interprété comme une heureuse métaphore épistémologique du processus d'enchantement du réel par la production fantastique.» B. Carnevali, *Proust philosophe du prestige* in *Proust et la philosophie aujourd'hui*, cit., pp. 316-317.

⁴² Sullo sfondo si possono tenere le riflessioni di Agamben sul Qualunque, il quale solo permette di pensare la singolarità tale quale è, e scioglierla così dal «falso dilemma che obbliga la conoscenza a scegliere tra l'ineffabilità dell'individuo e l'intelligibilità dell'universale». Possono, infatti, aiutare a pensare in modo diverso l'individualità e la sua ineffabilità, per come anche l'ho presentata in riferimento alla *Recherche*. G. Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

Céleste Albaret, e che si condensa in Françoise. E, in un senso profondo, si può ritrovare la stessa individualità, ossia la stessa ineffabilità, proprio perché, in quanto ineffabile, non è fissata in una sola figura e con ciò limitata e inchiodata (e così si può ripresentare)⁴³. In realtà, nel romanzo il N. non fa altro che ritrovare medesime individualità. Si pensi, in modo eminente, nella ricerca della ispirazione letteraria, espresso nell'episodio dei tre alberi⁴⁴ o dei campanili⁴⁵, e anche, tra infiniti altri esempi, al rapporto con le fanciulle in fiore, e alla dialettica singolarità-totalità che esse mettono costantemente in scena. Nel caso della 'banda a parte' la stessa individualità viene rimbalzata, scomposta, riattivata, custodita ora da una fanciulla e ora sottratta da un'altra, e si diffonde, talvolta, per l'intero gruppo:

D'altronde, qualunque fosse, in un certo giorno, quella che avrei preferito vedere, le altre, senza di lei, bastavano a turbarmi; il mio desiderio, pur orientandosi ora sull'una, ora sull'altra, continuava – come, il primo giorno, la mia confusa visione – a riunirle, a fare di loro il piccolo mondo a parte, animato di vita comune, che certamente, del resto, avevano la pretesa di costituire; diventando amico d'una di loro, sarei penetrato – come un pagano raffinato o un cristiano scrupoloso fra i barbari – in una società capace di ringiovanire, una società dove regnavano la salute, l'incoscienza, la voluttà, la crudeltà, il rifiuto dell'intellettualità e la gioia⁴⁶.

[OPPURE

E questa assenza, nella mia visione, di confini che ben presto avrei stabiliti, propagava per tutto il gruppo un ondeggiamento armonioso, la traslazione continua d'una bellezza fluida, mobile e collettiva.]

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W., *Valéry, Proust e il museo in Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955), trad. it. A. Burger Cori, Einaudi, Torino 1972

---, *Piccoli commenti a Proust in Note per la letteratura* (1958), trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979

⁴³ Proprio perché non lo si è incontrato una volta per tutte, non lo si è fissato, quel carattere può riproporsi.

⁴⁴ «Guardavo i tre alberi, li vedevo bene, ma dentro di me sentivo che nascondevano qualcosa su cui non riuscivo a far presa (...).» M. Proust, (a) *Alla ricerca del tempo perduto – All'ombra delle fanciulle in fiore*, cit., p. 299. «Bisognava dunque crederli situati in anni già così remoti della mia vita che, completamente abolito nella memoria il paesaggio circostante, fossero loro gli unici sopravvissuti – come le pagine ritrovate con improvvisa emozione in un volume che ritenevamo di non aver mai letto – del libro obliato della mia prima infanzia?» M. Proust, (a) *Alla ricerca del tempo perduto – All'ombra delle fanciulle in fiore*, cit., p. 300. Richiamo brevemente l'idea dell'oblio come condizione fondamentale dell'impossibilità di fissare l'individualità una volta per tutte. Sarebbe forse più utile, in questo senso, un'analisi del ruolo dell'oblio in Proust, piuttosto che della memoria. L'oblio – per riprendere anche quanto s'andava dicendo all'inizio con Adorno – è in effetti essenziale nell'ottica di produrre un distacco, una rottura, una disfunzionalità all'interno dello schema abitudinario.

⁴⁵ Nell'introdurre l'episodio dei tre alberi il N. fa esplicito riferimento ai campanili di Martinville: «(...) di colpo, fui pervaso da una felicità profonda, quale di rado avevo provata dopo i tempi di Combray, una felicità analoga a quella ispiratami, fra l'altro, dai campanili di Martinville.» M. Proust, (a) *Alla ricerca del tempo perduto – All'ombra delle fanciulle in fiore*, cit., p. 299.

⁴⁶ M. Proust, (a) *Alla ricerca del tempo perduto – All'ombra delle fanciulle in fiore*, cit., p. 414.

- AGAMBEN, Giorgio, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.
- Aristotele, *Metafisica*, trad. it. E. Berti, Laterza, Roma-Bari 2017.
- BENJAMIN, Walter, *Per un autoritratto di Proust in Walter Benjamin. Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Einaudi, Torino 2010.
- CARNEVALI, Barbara, *Proust philosophe du prestige in Proust et la philosophie aujourd'hui*, a cura di M. Carbone e E. Sparvoli, Edizioni ETS, Pisa 2008.
- DELEUZE, Gilles, *Proust e i segni* (1964), trad. it. di C. Lusignoli, Einaudi, Torino 1967.
- DERRIDA, Jacques, *Forza e significazione in La scrittura e la differenza* (1967), trad. it. G. Pozzi, Einaudi, Torino 1990.
- DESCOMBES, Vincent, *Philosophy of the Novel*, trad. eng. di C. C. Macksey, Stanford University Press, Stanford 1992.
- FORSTER, Michael Neil, *Proust and romanticism in The proustian mind*, a cura di A. Elsner e T. Sterne, Routledge, Abingdon-New York 2023.
- FRAISSE, Luc, *Aristote à quatre pattes: l'avenir littéraire d'un licencié en philosophie in Proust et la philosophie aujourd'hui*, a cura di M. Carbone e E. Sparvoli, Edizioni ETS, Pisa 2008.
- PROUST, Marcel, *Contro Sainte-Beuve*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2013.
- , *Alla ricerca del tempo perduto – All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di G. Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2018.
- , *Alla ricerca del tempo perduto – La parte di Guermantes*, trad. it. di G. Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2018.
- , *Alla ricerca del tempo perduto - Il tempo ritrovato*, trad. it. di G. Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2018.
- , *Jean Santeuil* (1952), trad. it. S. Santorelli, Edizioni Theoria, Ariccia 2018.
- , *I piaceri e i giorni* (1896), trad. it. di M. Bertini e G. G. Greco, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2022.
- RABONI, Giovanni, *Introduzione in Album Proust*, a cura di L. De Maria e G. Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987.
- REALE, Giovanni, *Storia della filosofia greca e romana, vol. IV. Aristotele e il primo peripato*, Bompiani, Milano 2004.
- REY, Pierre-Louis, *Album Proust*, a cura di L. De Maria e G. Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987.
- SPARVOLI, Eleonora, *Les évidences obscures: Proust face à l'énigme de Dostoïevski in Proust et la philosophie aujourd'hui*, a cura di M. Carbone e E. Sparvoli, Edizioni ETS, Pisa 2008.