

Metaphor and Memory in Proust

Annamaria Contini

annamaria.contini@unimore.it

Proust gave metaphor both stylistic and theoretical centrality. In his view, metaphor is not a mere substitute for literal expression but performs a cognitive function, bringing to light relations and aspects of reality that would otherwise remain unexplored. The article intends to show that the reminiscences of involuntary memory also possess a metaphorical structure.

Just as a *pars destruens* and a *pars construens* coexist in metaphor, in authentic reminiscence the deconstruction of a linear and abstract temporality is the indispensable premise of reconfiguring the past that makes its meaning flash forth in unprecedented possibilities.

Like metaphor, involuntary memory must enact categorical transgression. It must suspend previous categories and classifications to bring out the rich web of relationships that permeates every fragment of our existence.

Finally, just as metaphor redescribes reality under the banner of metamorphosis, so involuntary memory transforms the usual relationships between past and present. The artwork born from the epiphanies of involuntary memory will adopt an expressive practice capable of interweaving reality and imagination, perception and memory, objectivity, and subjectivity.

Keywords: metaphor, categorical transgression, metamorphosis, time, memory, art, expression.

Metafora e memoria in Proust

Annamaria Contini

annamaria.contini@unimore.it

1. Due nuclei teorici

Una parte consistente della letteratura critica su Marcel Proust ha riservato un'estrema attenzione alla problematica del tempo e della memoria, scorgendovi non solo l'ossatura del racconto, la struttura stilistica che fonda e organizza la storia narrata nella *Ricerca del tempo perduto*, ma anche un nodo teorico cruciale o, addirittura, il nodo teorico per eccellenza, attorno a cui ruoterebbero tutti gli altri¹. È vero che, negli ultimi decenni, l'approccio all'opera di Proust ha prodotto letture diverse e a volte opposte, alcune delle quali hanno messo in discussione l'effettiva centralità di questa tematica, se non nelle teorizzazioni esplicite, almeno nelle strategie narrative che costituirebbero una più sotterranea «filosofia del romanzo»². Già Deleuze aveva individuato il centro del capolavoro proustiano nell'itinerario del narratore attraverso i segni, cioè nel racconto di un apprendistato volto alla ricerca della verità. Tuttavia, per lo stesso Deleuze, la memoria

¹Del resto, la *Recherche* può essere definita, nella sua globalità, una «fable sur le temps»: P. Ricoeur, «À la recherche du temps perdu»: *le temps traversé*, in *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris 1984, pp. 194-225. Nell'evidente impossibilità di dar conto dell'imponente bibliografia su questo tema, ci limitiamo a indicare alcuni studi: G. Poulet, *Proust*, in *Études sur le temps humain*, t. I, Plon, Paris 1950, pp. 364-404; Id., *Marcel Proust*, in *Études sur le temps humain*, t. IV, Plon, Paris 1968, pp. 299-335; H.R. Jauss, *Tempo e ricordo nella «Recherche»* (1955, ediz. ampl. 1970), trad. it. di M. Galli, Le Lettere, Firenze 2003; R. Schattuck, *Proust's Binoculars: a Study of Memory. Time and Recognition in «À la recherche du temps perdu»*, Random House, New York 1963; E. Jackson, *Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Nizet, Paris 1966; S. Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Il Mulino, Bologna 1991; G. Perrier, *La mémoire du lecteur. Essai sur «Albertine disparue» et «Le Temps retrouvé»*, Garnier, Paris 2011; J.-M. Quaranta, *Le Génie de Proust*, Honoré Champion, Paris 2011; G. Henrot Sostero, *La mémoire involontaire dans la «Recherche». Pour une fictiogenèse, du micro- au macro-récit*, in S. Fonvielle (éd. par), *Proust et le récit bref*, "Revue d'études proustiennes", 8/2, 2018, pp. 211-228; A. Simon, *La rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Garnier, Paris 2018.

²Cfr. V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, Paris 1987; M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino 1996; M. Piazza, *Proust o la filosofia del romanzo*, in *Alle frontiere tra filosofia e letteratura*, Guerini, Milano 2003, pp. 123-147.

interviene come un mezzo in questa ricerca, in quanto «la verità è in rapporto essenziale col tempo»³. Per quanto circoscritto e relativizzato, il problema della tempo e della memoria resta un aspetto ineludibile della poetica di Proust. Di conseguenza, ci sembra importante comprendere che relazione esso intrattenga con un altro problema ugualmente cruciale dal punto di vista sia stilistico che teorico: quello della metafora⁴.

Secondo Genette, la metafora rappresenta l'equivalente stilistico dell'esperienza psicologica della memoria involontaria; anzi, rispetto alla reminiscenza, la metafora godrebbe del vantaggio di eternizzare in un'opera d'arte uno stato d'animo di per sé fuggitivo⁵. Forse, esiste però una correlazione più profonda, che viene parzialmente colta da Deleuze, quando afferma:

Le reminiscenze sono le metafore della vita; le metafore sono le reminiscenze dell'arte. Le une e le altre hanno infatti qualcosa in comune: determinano un rapporto tra due oggetti completamente differenti, «per sottrarli alle contingenze del tempo». Ma solo l'arte compie pienamente ciò che la vita ha appena abbozzato. Le reminiscenze della memoria involontaria sono pur sempre vita: arte a livello della vita, quindi cattive metafore⁶.

A nostro parere, la parentela tra metafora e reminiscenza non si riduce neppure a questo, ma implica una comunanza di strategie e obiettivi che rende simmetrici tanto i loro procedimenti quanto i loro risultati. Nelle pagine seguenti, vedremo che, come nella metafora convivono una *pars destruens* e una *pars construens*, così nell'autentica reminiscenza la decostruzione di una temporalità lineare e astratta è l'indispensabile

³ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni* (1964, ediz. ampl. 1979), trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Einaudi, Torino 1967, ediz. ampl. 1986, p. 16.

⁴ Anche sulla questione della metafora esistono moltissimi studi, tra cui segnaliamo: J. Ricardou, *Miracles de l'analogie. Aspects proustiens de la métaphore créatrice*, in "Études proustiennes", II, 1975, pp. 11-39; M. Bongiovanni Bertini, *Redenzione e metafora*, Feltrinelli, Milano 1981; J. Kristeva, *Apologie de la métaphore*, in *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris 1994, pp. 246-275; S. Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla «Recherche»*, Feltrinelli, Milano 1997; E. Sparvoli, *L'avventura mancata. Stile in Marcel Proust*, Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, Milano 2003; A. Contini, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, Clueb, Bologna 2006; M. de Beistegui, *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora* (2007), trad. it. di A. Aloisi, Ets, Pisa 2014; L. Mattiussi, *Entre terre et ciel: Proust et le double jeu de la métaphore*, in V. Alexandre-Journeau et al. (éds. par), *Métaphores et cultures: en mot et en images*, L'Harmattan, Paris 2012, pp. 157-174; G. Bottirolì, *Nomi, parole, stili*, in *Marcel Proust. Il romanzo del desiderio*, Feltrinelli, Milano 2022, pp. 15-67.

⁵ G. Genette, *Proust palinsesto*, in *Figure* (1966), trad. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1969, pp. 36-62, qui p. 37.

⁶ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 53.

premessa di una riconfigurazione del passato che ne faccia balenare inedite possibilità di relazione e di senso.

2. Metafora e conoscenza del mondo

Per comprendere la struttura metaforica attribuita da Proust all'autentica reminiscenza, occorre precisare che egli considera la metafora non come un semplice dispositivo retorico dotato di una funzione cosmetico-ornamentale, bensì come uno strumento del pensiero oltre che del linguaggio, cioè un modo di vedere e conoscere il mondo.

Questo ruolo della metafora si profila con chiarezza nell'episodio di *All'ombra delle fanciulle in fiore* che segna l'incontro del narratore con la pittura di un artista immaginario, Elstir.

Naturalmente, nell'*atelier* si vedevano quasi soltanto marine dipinte lì, a Balbec. Ma di ciascuna potevo cogliere il fascino, consistente in una sorta di metamorfosi delle cose rappresentate, analoga a quella che in poesia si chiama metafora, e scoprivo che, se Dio Padre aveva creato le cose dando loro un nome, Elstir le ricreava togliendoglielo, o dandogliene un altro. I nomi che designano le cose rispondono sempre a una nozione dell'intelligenza, estranea alle nostre autentiche impressioni, e tale da costringerci a liberarle di tutto ciò che non si rapporti ad essa⁷.

Siamo lontani dalla concezione tradizionale della metafora: non troviamo alcun riferimento al problema della comparazione tra due termini diversi, né alla necessità che questo rapporto sia istituito in base a qualche affinità o somiglianza. Prendono spicco, invece, altri due temi: la metamorfosi a livello della rappresentazione visiva; la metamorfosi a livello della nominazione degli enti. I due tipi di metamorfosi appaiono strettamente connessi. Il procedimento metaforico risulta proprio dal loro intreccio, caratterizzandosi come una nuova visione delle cose che presuppone un cambiamento dei loro nomi⁸. Quest'ultimo, peraltro, non si esaurisce su un piano linguistico: i nomi che vanno eliminati o sostituiti non sono solo le designazioni letterali, ma anche le categorie

⁷ M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927), ed. diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1983-1993, 4 voll., t. I, p. 1011. D'ora in poi, faremo riferimento a tale edizione con la sigla RTPI, seguita dal numero del volume in cifre romane.

⁸ Sulle complesse tensioni tra linguaggio verbale e linguaggio visivo nella teoria proustiana della metafora, ci permettiamo di rinviare ad A. Contini, *Tra parola e immagine. La teoria proustiana della metafora conoscitiva*, in M. Piazza, S. Sandreschi De Robertis (a cura di), *Dossier Proust*, "Estetica. Studi e ricerche", 13/1, 2023, pp. 59-72.

astratte e convenzionali in cui irrigidiamo la realtà, le barriere precostituite che interponiamo tra le cose per ricondurle a definizioni fisse e univoche. Così inteso, il cambiamento di nomi assume una funzione preliminare nel processo metaforico, dando luogo a una modalità operativa (che chiameremo la *pars destruens* della metafora) di cui la pittura di Elstir ci offre l'esempio più illuminante: «Una delle metafore più frequenti, nelle marine ch'egli aveva con sé in quel momento, era appunto quella che, paragonando l'una all'altro, sopprimeva ogni demarcazione fra la terra e il mare. Era tale confronto, tacitamente e instancabilmente ripetuto in una stessa tela, a introdurvi quella multiforme e potente unità»⁹.

Nella sua rappresentazione del porto di Carquethuit, Elstir prepara lo spirito dello spettatore «grazie all'impiego di soli termini marini per la piccola città, e di soli termini urbani per il mare»: attraverso un sapiente gioco di illusioni prospettiche, gli edifici paiono uscire dalle acque, ed essere immersi come battelli in un «polverio d'onde e di sole», mentre la linea frastagliata disegnata dal mare, addentrandosi spesso nella terraferma, induce a scambiare gli alberi delle navi per campanili o comignoli¹⁰. L'abolizione di ogni frontiera fissa tra la terra e il mare delinea una peculiare strategia d'interazione, basata su un reciproco scambio di attributi, che accentua il ruolo destabilizzante della metafora, la sua capacità di disarticolare l'ordine semantico-concettuale preesistente. Parlando di una cosa nei termini di un'altra, la metafora opera una trasgressione categoriale: non si limita, cioè, a designare qualcosa in maniera insolita, ma, violando la legge di pertinenza semantica (per la quale un certo predicato conviene soltanto agli individui compresi in una certa categoria), sospende i modi convenzionali di classificare le cose¹¹.

Peraltro, la *pars destruens* della metafora si integra con una *pars construens* che assume una duplice valenza. In primo luogo, essa si identifica con il potere euristico-conoscitivo della metafora, con la sua capacità di trasformare in profondità gli oggetti descritti, individuando nuove relazioni e aperture di senso. Mentre il linguaggio letterale cerca di istituire un rapporto di univocità tra parole e cose, la metafora, con la sua

⁹ M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in RTPI, I, p. 1012.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Sulla metafora come impertinenza semantica, cfr. P. Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975.

intrinseca polisemia, esclude l'unità del significato, mina la fissità sia delle parole che delle cose a cui si riferiscono. La metafora ridecrive la realtà all'insegna della metamorfosi: nella sua rappresentazione del mondo, tutto si trasforma incessantemente.

In secondo luogo, la *pars construens* coincide con la capacità, da parte della metafora, di articolare la struttura stessa di un nuovo sapere: se la realtà rivela una configurazione dinamica e relazionale, la metafora sarà il modello di una conoscenza che non potrà mai dirsi conclusa, perché da un'innovazione semantica emergeranno altre costellazioni di senso, dal rapporto istituito fra due oggetti nasceranno altre possibili connessioni, dalla ridecrizione della realtà affioreranno altre realtà. Nella metafora non è infatti possibile scindere il momento euristico (per cui essa è strumento di esplorazione del reale) dal momento creativo (per cui essa è produttrice, nello stesso tempo, di nuove emergenze di senso). Fondendo insieme conoscenza e innovazione, la metafora indica uno dei ruoli più importanti della letteratura: espandere la nostra percezione del mondo, potenziare la nostra capacità di nominarlo, addestrando i nostri occhi a vedere le continue metamorfosi del sensibile.

3. Memoria e discontinuità dell'io

L'io proustiano appare caratterizzato da un'insopprimibile molteplicità¹². Si tratta, in primo luogo, di una molteplicità diacronica: l'io che siamo oggi non è la semplice evoluzione dell'io che eravamo ieri, ma un nuovo io al quale quello vecchio risulta ormai estraneo; ad esempio, l'io che ha amato una certa persona sembra incomprensibile all'io che ora ne ama un'altra, perché frattempo si è verificata una trasformazione talmente profonda da sancire la "morte" dell'io precedente a vantaggio di quello attuale. Si tratta inoltre di una molteplicità sincronica: nell'arco della stessa giornata, ciascuno di noi può interpretare una serie di personaggi diversi e contraddittori.

La molteplicità dell'io – sia essa diacronica o sincronica – affonda le proprie radici nell'intrinseca discontinuità della vita interiore. I molti io che coabitano in noi si ignorano reciprocamente perché non sono mai davvero compresenti: l'io che ama teneramente

¹² Si veda G. Poulet, *L'espace proustien*, Gallimard, Paris 1963. Cfr. A. Contini, *Sonno, sogni e discontinuità dell'io nella psicologia di Proust*, in B. Chitussi, G. Zanetti (a cura di), *Noi maschere. Storie e paradigmi della personalità*, Cronopio, Napoli 2021, pp. 237-268.

Albertine non entra realmente in contatto con quello che la priva crudelmente di ogni libertà. Allo stesso modo, i diversi io che si susseguono nel corso dell'esistenza danno origine a una molteplicità di sequenze temporali che non si saldano linearmente l'una all'altra, ma scorrono per lo più su binari paralleli. Di conseguenza, i ricordi che ne conserviamo non sono sempre a nostra disposizione:

È sicuramente l'esistenza del nostro corpo, simile per noi a un vaso in cui fosse racchiusa la nostra spiritualità, a farci supporre che tutti i nostri beni interiori, le nostre gioie passate, tutti i nostri dolori, siano perennemente in nostro possesso. Forse, è altrettanto inesatto credere che se ne vadano o ritornino. In ogni caso, se rimangono dentro di noi, rimangono per la maggior parte del tempo in una regione sconosciuta, dove non ci sono d'alcun giovamento e dove anche i più usuali vengono ricacciati indietro da ricordi di diversa natura, che escludono ogni simultaneità con essi all'interno della coscienza¹³.

Ciò significa che i ricordi possono sì riaffiorare, ma solo in modo fortuito e intermittente, quando un'anomalia o una disfunzione della memoria interrompe la fittizia continuità del vissuto. Proust parla, a questo proposito, di «intermittenze del cuore»¹⁴, per indicare sia un disturbo della memoria che la temporalità discontinua della nostra sensibilità, la quale alterna memoria e oblio, lunghi periodi di torpore con bruschi risvegli del nostro passato. Giacomo Debenedetti ha osservato che la tanto discussa unità della *Ricerca* si basa «sull'ininterrotto e ricorrente prodursi delle intermittenze del cuore»¹⁵, un fenomeno a cui Proust attribuiva tanta importanza da pensare, in un primo tempo, di adottare *Les intermittences du cœur* come titolo generale dell'opera. Mentre le reminiscenze della memoria involontaria (dall'episodio della *petite madeleine* alle resurrezioni del passato che punteggiano *Il tempo ritrovato*¹⁶) procurano una sensazione di grande felicità, le intermittenze del cuore sono reminiscenze dolorose e al tempo stesso rivelatrici (una su tutte: lo straziante ricordo della nonna che assale il narratore all'inizio del secondo

¹³ M. Proust, *Sodoma e Gomorra*, in RTPI, II, p. 917.

¹⁴ *Ibid.* Come riconosce lo stesso Proust (*Correspondance*, édition établie par P. Kolb, Plon, Paris 1970-1993, 21 voll., t. XI, p. 257), l'espressione *intermittences du cœur* ha un'origine medica, designando all'epoca quel tipo di alterazione del ritmo cardiaco che assoceremmo oggi a una condizione di extrasistole: cfr. M. Piccolino, *A «Lost Time» Between Science and Literature: the «Temps perdu» from Hermann von Helmholtz to Marcel Proust*, in "Audiological Medicine", 1, 2003, pp. 261-70, che ricostruisce la rete di mediazioni attraverso cui questo concetto può essere stato recepito da Proust, e i suoi possibili rapporti con l'accezione fisiologica dell'espressione *temps perdu*, utilizzata nel 1851 da Hermann von Helmholtz per indicare l'intervallo tra uno stimolo elettrico e la risposta muscolare.

¹⁵ G. Debenedetti, *Rileggere Proust*, Mondadori, Milano 1982, p. 130.

¹⁶ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in RTPI, I, pp. 55-58; Id., *Il tempo ritrovato*, in RTPI, IV, pp. 542-546, 562-568.

soggiorno a Balbec¹⁷), capaci di squarciare la crosta delle nostre certezze e di aprirci a incontri sorprendenti. Esse detengono tale potere in virtù della loro precarietà: dominio della fugacità e dell'alternanza, non possono mai approdare a una dimensione di permanenza, né ambire alla solidità di costruzioni non effimere. Una condizione essenziale per il loro prodursi è il venir meno delle difese del soggetto: esse si insinuano sempre in un punto di rottura delle rappresentazioni convenzionali e schematiche che occultano il senso delle nostre esperienze, quando un anacronismo interferisce con la lineare successione dei giorni, riportandoci improvvisamente in quelli, più o meno lontani, in cui esisteva un io completamente diverso da quello attuale.

Scorgendo nei disturbi della memoria una chiave d'accesso all'enigma dell'io, Proust riprende un caposaldo della psicopatologia ottocentesca: le disfunzioni della vita mentale costituiscono delle "lenti" in grado di farci vedere e conoscere meglio il suo normale funzionamento¹⁸. Proust critica però un modello che, già presente in Taine, era divenuto con Ribot un referente delle ricerche psicologiche condotte in un'ottica sperimentale: il modello che faceva consistere il ricordo in una sensazione sbiadita, e la memoria nella capacità di conservare, riprodurre e localizzare tale sensazione in un certo punto del passato¹⁹. È vero, infatti, che nel processo della reminiscenza agisce un meccanismo associativo, basato, da un lato, sulla rassomiglianza tra una sensazione presente e una sensazione passata, dall'altro, sulla contiguità della sensazione passata con un'intera *tranche de vie*, che resuscita sotto l'effetto della sensazione presente. Tuttavia, per produrre tali effetti, il meccanismo associativo non deve presupporre, come suggerivano invece sia Taine che Ribot, una rigida collocazione degli eventi in "caselle" ben distinte, rapportabili ad altrettanti segmenti di una linea temporale; non deve muovere da un cammino a ritroso in grado di rievocare gli eventi nell'ordine in cui si sono susseguiti, facendo combaciare una certa casella del presente con una certa casella del passato.

Per Proust, ad agire in questi termini è la memoria volontaria, la memoria dell'intelligenza, che, limitandosi a giustapporre due serie di fenomeni (percezioni attuali

¹⁷ Id., *Sodoma e Gomorra*, in RTPI, II, pp. 915-920.

¹⁸ Questo principio viene esplicitamente illustrato nel romanzo, in riferimento a una parziale amnesia di cui è vittima il narratore durante una serata dai principi di Guermantes: M. Proust, *Sodoma e Gomorra*, in RTP, II, p. 790.

¹⁹ Cfr. H. Taine, *De l'Intelligence* (1870), 3^a ediz. riv. ampl., Hachette, Paris 1878, 2 voll., qui t. II, pp. 47-57; T. Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, Baillière, Paris 1881, pp. 32-43.

da un lato, ricordi dall'altro), ci fornisce un semplice duplicato delle nostre sensazioni passate, una serie di "istantanee" disposte una dopo l'altra, secondo un ordine costante e prevedibile. Essa mostra con ciò un limite di fondo: viziata dalla sua stessa presunzione di *volere*, la memoria volontaria fallisce proprio in quanto "fedele" riproduzione della vita che crediamo – o, meglio, vorremmo convincerci – di avere vissuto. Agli antipodi della memoria volontaria sta la memoria involontaria; quest'ultima può resuscitare il passato perché non sapendo, non avendo scelto dove e come condurre la sua ricerca, non ne ha predisposto arbitrariamente l'esito, non ha eretto compartimenti stagni tra i vari frammenti dell'esistenza: «Ma proprio il modo fortuito, inevitabile, in cui la sensazione era stata incontrata, garantiva la verità del passato che questa resuscitava, delle immagini che scatenava, perché sentiamo il suo sforzo per risalire verso la luce, sentiamo la gioia della realtà ritrovata»²⁰.

4. Processi metaforici della memoria

Nell'ultima parte del *Tempo ritrovato*, i fenomeni di memoria involontaria si moltiplicano: il contatto con il lastricato sconnesso del cortile di palazzo Guermantes innesca la resurrezione di Venezia; il rumore prodotto dall'urto di un cucchiaino contro un piatto e la sensazione d'inamidata rigidità di un tovagliolo producono, rispettivamente, la reminiscenza di un pomeriggio trascorso in treno e quella di Balbec; la vista di un volume di George Sand fa rivivere al narratore una notte cruciale della sua infanzia. Tali fenomeni non vanno però ricondotti a una visione trionfale ed edulcorata dell'io. Al contrario, la memoria involontaria implica un processo a cui la psichiatria dinamica dell'epoca aveva ricondotto un gruppo di disturbi nevrotici: la perdita della «funzione del reale», intesa come capacità di sintonizzarsi con la situazione presente, di concentrarsi sull'azione che si sta compiendo²¹. Proust insiste molto su questo elemento: le

²⁰ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in RTPI, IV, p. 558.

²¹ Si veda Pierre Janet, *Les Obsessions et la Psychasthénie*, 2 voll., Alcan, Paris 1903, secondo cui alla radice della psicastenia vi sarebbe un abbassamento della tensione psicologica, e una conseguente perdita del sentimento della realtà presente. Janet ricava dalla filosofia di Bergson sia la nozione di «funzione del reale» che quella di «tensione psicologica»: in *Matière et mémoire* (1896), Bergson aveva infatti sostenuto che esistono molteplici livelli della memoria, caratterizzati da una maggiore tensione psichica quanto più forte è l'adattamento all'azione e alle esigenze del presente, mentre una minore attenzione alla vita spinge la coscienza verso la rilassata distensione del sogno (sui rapporti che legano i due autori, cfr. V. P. Babini, *La vita come invenzione. Motivi bergsoniani in psichiatria*, Il Mulino, Bologna 1990).

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

[...] una nuova visione d'azzurro mi passò davanti agli occhi; ma, puro e salino, si gonfiò in mammelle cilestrine; l'impressione fu così forte che il momento che rivivevo mi parve fosse il momento attuale; [...] credevo che il domestico avesse spalancato la finestra sulla spiaggia e che tutto m'invitasse a scendere per una passeggiata lungo la diga con l'alta marea; il tovagliolo che avevo preso per forbirmi la bocca aveva esattamente lo stesso genere di inamidatura dell'asciugamano con cui, il primo giorno del mio arrivo a Balbec, avevo fatto tanta fatica ad asciugarmi davanti alla finestra, e adesso, davanti alla biblioteca di palazzo Guermantes, dispiegava nei suoi lembi e nelle sue pieghe il piumaggio d'un oceano verde e azzurro come la coda d'un pavone²².

Al pari delle «intermittenze del cuore», la memoria involontaria si basa su una serie di processi che la psicologia dell'epoca classificava come patologici: alla perdita del sentimento della realtà presente si aggiungono le ipermnesie, gli stati semi-allucinatori, le estasi. Per certi versi, i fenomeni di memoria involontaria si avvicinano ai fenomeni di falso riconoscimento o di *déjà vu*, su cui – tra fine Ottocento e inizio Novecento – si era acceso un vivace dibattito, che aveva prodotto una molteplicità di teorie e di ipotesi esplicative²³. Il risvolto più anomalo della memoria involontaria ha il compito di decostruire le rigide categorie temporali di cui ci serviamo abitualmente, attivando processi sensoriali e percettivi incompatibili con esse.

Ma, subito dopo, inizia una *pars construens* che, avvalendosi di procedimenti tipicamente metaforici, fa subentrare alla perdita della realtà la sua metamorfosi. La causa della felicità indotta dalla memoria involontaria consiste nella possibilità di far coesistere l'io di ieri con l'io di oggi; non si tratta semplicemente di rivivere un identico momento del passato, ma di provare un'impressione tanto nel momento attuale quanto in un momento lontano. Per chiarire come ciò sia possibile, Proust afferma che l'impressione

²² M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in RTPI, IV, p. 545.

²³ Si veda R. Bodei, *Piramidi di tempo: storie e teorie del déjà vu*, Il Mulino, Bologna 2006. Su tale dibattito in ambito sia scientifico che letterario, e sui punti di contatto esistenti tra certe spiegazioni del *déjà vu* e la teoria proustiana della memoria involontaria, cfr. il mio saggio *Déjà vu. Un enigma della mente, tra Otto e Novecento*, in M. Piccolino (a cura di), *Neuroscienze controverse*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 107-160.

viene assaporata in ciò che ha di extratemporale; l'identità tra passato e presente fa apparire un essere situato ormai «fuori del tempo», quindi in grado di vivere e gioire dell'essenza delle cose²⁴. Cerchiamo di comprendere meglio che cosa significhi trovarsi «fuori del tempo», e quali operazioni siano necessarie per accedere a tale dimensione. In primo luogo, occorre ristabilire le relazioni che l'intelligenza ha abolito, ritenendole inutili per le necessità del ragionamento: infatti, il gesto più insignificante, da noi compiuto in un certo periodo della nostra vita, resta unito per sempre non solo a ciò che ci circondava allora, ma anche a ciò che noi eravamo allora. Proprio come la metafora, anche la memoria involontaria deve attuare una trasgressione categoriale: deve sospendere le categorie e le classificazioni precedenti, per far emergere la ricca trama di relazioni di cui è intessuto ogni frammento della nostra esistenza. In questo modo, a una visione stereotipata e uniforme si sostituisce una rappresentazione che valorizza la differenza iscritta in ogni evento, in ogni esperienza. Nel caso della memoria, però, ci troviamo di fronte a un'ulteriore difficoltà:

[...] il più semplice dei gesti, degli atti rimane racchiuso come in mille vasi riempiti ciascuno di cose d'un colore, d'un odore, d'una temperatura assolutamente diversi; senza contare che questi vasi, disposti lungo tutta l'altezza dei nostri anni (anni durante i quali non abbiamo mai smesso di cambiare, fosse solo nel sogno o nel pensiero), sono situati a quote molto diverse, e danno la sensazione di atmosfere singolarmente variate. È vero che li abbiamo fatti, questi cambiamenti, in modo insensibile; ma fra il ricordo che ci ritorna repentinamente e il nostro stato attuale, così come fra due ricordi di anni, di luoghi, di ore differenti, c'è una tale distanza che basterebbe, anche in assenza d'un'originalità specifica, a renderli incomparabili fra loro²⁵.

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

²⁴ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in RTPI, IV, p. 548.

²⁵ *Ivi*, p. 547.

essenziale di entrambi»²⁶. Ora cos'è più essenziale del passato e del presente? La relazione che li unisce; non una relazione qualsiasi, ma una relazione metaforica, in grado cioè di ridescrivere l'uno attraverso l'altro. Il narratore osserva di essere stato tante volte deluso dalla realtà, perché nel momento in cui la percepiva non poteva più esercitare la propria immaginazione, cioè l'unico mezzo di cui disponesse per godere della bellezza. Tuttavia, i fenomeni di memoria involontaria hanno l'effetto di sospendere la legge per la quale si può immaginare solo ciò che è assente: essi fanno balenare una sensazione «contemporaneamente nel passato, il che permetteva alla mia immaginazione di assaporarla, e nel presente, dove la scossa effettiva data ai miei sensi dal rumore, dal contatto del tovagliolo, ecc. aveva aggiunto ai sogni dell'immaginazione ciò di cui essi sono abitualmente sprovvisti, l'idea di esistenza [...]»²⁷. La scoperta di un punto di saldatura tra passato e presente è così importante perché, a partire da esso, entrambi diventano il terreno di una metamorfosi potenzialmente infinita, in cui ogni istante della vita non appare né come semplice proiezione fantastica né come nuda oggettività. L'essere che può vivere fuori del tempo è un soggetto che, dopo aver subito la propria dispersione in una molteplicità di io, dopo aver sperimentato la «morte frammentaria e successiva che si insinua in tutta la durata della nostra vita»²⁸, ritrova una forma di continuità in seno al proprio vissuto: non la continuità fittizia di una presunta permanenza e/o omogeneità dei nostri stati d'animo, ma una continuità sempre da ricomporre, ibridando il passato con il presente.

5. Memoria ed espressione artistica

Le estasi metacroniche della memoria involontaria non durano a lungo. Paradossalmente, la contemplazione dell'eternità è fuggitiva, e il narratore deve trovare un modo per consacrarsi ad essa. «Ora, cos'era questo mezzo, che mi sembrava il solo, se non creare un'opera d'arte?»²⁹. Le epifanie della memoria involontaria fanno comprendere al narratore che può finalmente scrivere il romanzo a cui aveva sempre pensato, senza riuscire mai a individuare un argomento sul quale imperniarlo: il contenuto dell'opera

²⁶ *Ivi*, p. 549.

²⁷ *Ivi*, p. 550.

²⁸ M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in RTPI, I, p. 813.

²⁹ *Id.*, *Il tempo ritrovato*, in RTPI, IV, p. 557.

non sarà altro che la sua vita passata. Tuttavia, se non vuole incorrere nelle menzogne dell'arte «pretesa realista», egli deve riconoscere che il vero recupero del passato non coincide affatto con una sua letterale trascrizione. Che cosa succede, infatti, mentre viviamo, cioè nel corso dell'esperienza vissuta? Giorno dopo giorno, l'amor proprio, la passione, l'intelligenza, l'abitudine, ammassano sopra le nostre vere impressioni «le nomenclature, le finalità pratiche che chiamiamo erroneamente la vita»; così, a poco a poco, «conservata dalla memoria, la catena di tutte queste impressioni inesatte, dove non resta niente di quanto abbiamo realmente provato, viene a costituire per noi il nostro pensiero, la nostra vita, la realtà. Ecco perché l'arte non può limitarsi a “descrivere” le cose; il suo compito è piuttosto di farci conoscere quella realtà dalla quale ci discostiamo progressivamente, man mano che acquista spessore la conoscenza convenzionale con cui la occultiamo: di farci vedere la nostra vera vita, «la vita che non può essere “osservata”, le cui apparenze, una volta osservate, hanno bisogno d'essere tradotte e, spesso, lette alla rovescia e decifrate con grande fatica»³⁰. La funzione veritativa dell'arte fa tutt'uno con un processo di smascheramento che è, al tempo stesso, un processo di metamorfosi, di traduzione della realtà in qualcosa d'altro.

La memoria involontaria indica al narratore il disegno dell'opera che si accingerà a scrivere perché gli indica innanzitutto quella struttura relazionale dell'esperienza che la ragione strumentale, sempre impegnata a controllare la realtà riportando ogni cosa a una categoria ben definita, è incapace di cogliere. Per questo, la «la vita vera, la vita finalmente scoperta e tratta alla luce, la sola vita quindi pienamente vissuta, è la letteratura»³¹. Lungi dal risolversi in una sfilata cinematografica di eventi, l'opera letteraria dovrà ridescrivere il paesaggio interiore istituendo «un certo rapporto fra le sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente». Se un'ora non è soltanto un'ora, ma «un vaso ricolmo di profumi, di suoni, di progetti e di climi», la verità comincerà soltanto quando lo scrittore saprà imprimere allo stile il dinamismo di una temporalità instabile, che si muove continuamente tra passato e presente; quando cioè, sulla scorta di questo movimento, saprà avvicinare due sensazioni apparentemente lontane e scoprire così il loro senso, riunendole entrambe in una metafora:

³⁰ Ivi, pp. 577-578.

³¹ Ivi, p. 575.

La natura stessa non mi aveva forse messo, da questo punto di vista, sulla strada dell'arte, non era lei stessa inizio d'arte, lei che mi aveva consentito di conoscere, spesso molto tempo dopo, la bellezza d'una cosa solo in un'altra cosa, il meriggio a Combray nel rumore delle sue campane, le mattinate di Doncières nei singulti del nostro calorifero ad acqua? Il rapporto può essere poco interessante, gli oggetti mediocri, lo stile scadente, ma finché non c'è stato questo non c'è nulla³².

La nuova visione del mondo promossa dalla metafora esige un ritorno «alla radice stessa dell'impressione»³³, cioè a quello stato di indeterminatezza, di instabilità percettiva che precede il frazionamento della realtà in compartimenti stagni. Le impressioni originarie di cui parla Proust non si caratterizzano affatto per la loro oggettività; lungi dal costituire una replica esatta della realtà fisica, esse corrispondono a quelle illusioni ottiche che ci fanno scambiare qualcosa per qualcos'altro (un tratto di muro per una lunga strada, una parte più scura del mare per una costa lontana ecc.). Le illusioni ottiche ricreate dalla pittura di Elstir hanno precisamente questa funzione: sovvertire l'immagine stereotipata delle cose, per recuperare la dimensione originaria dell'esperienza e pensare la forma stessa (di un nome, di un concetto, di una categoria) come metamorfosi. Le epifanie della memoria involontaria possiedono una struttura metaforica anche nella misura in cui implicano una sorta di miraggio, cioè un sentire che sigla il compenetrarsi di immaginazione e realtà, percezione e ricordo:

E se il luogo attuale non avesse ripreso sollecitamente il sopravvento, io credo che avrei perso conoscenza; perché queste resurrezioni del passato, per quell'istante che durano, sono così totali da non costringere soltanto i nostri occhi a non vedere più la camera che ci sta intorno, per guardare gli alberi lungo i binari o la marea che sale. Costringono anche le nostre narici a respirare l'aria di luoghi lontani, la nostra volontà a scegliere fra i diversi progetti che ci propongono, l'intera nostra persona a credersene circondata o, perlomeno, ad esitare tra loro e i luoghi del presente, nello stordimento di un'incertezza simile a quella che si prova a volte davanti a una visione ineffabile quando si sta per prendere sonno³⁴.

La verità comincia solo con la metafora perché quest'ultima incarna in maniera esemplare una pratica espressiva in virtù della quale il soggetto interagisce sensibilmente con il mondo. La verità stessa non è né una costruzione puramente soggettiva né un dato oggettivo, ma il punto di incontro tra un soggetto che si apre al mondo e un oggetto che

³² Ivi, pp. 570-571.

³³ M. Proust, *La parte di Guermantes*, in RTPI, II, p. 510.

³⁴ Id., *Il tempo ritrovato*, in RTPI, IV, p. 553.

si espande fino a includere in sé anche i significati che il soggetto le attribuisce. Di conseguenza, il compito della letteratura non è di dissociare il segno dall'oggetto sensibile, ma di mostrare la loro mutua implicazione: benché lo scrittore debba convertire le proprie sensazioni in «equivalenti intellettuali» (cioè in idee e segni linguistici), la verità letteraria è tracciata con l'ausilio di figure, di immagini (una nube, un triangolo, un campanile, un fiore, un sasso ecc.) che hanno attratto il suo lo sguardo, sollecitandolo a coglierne il senso³⁵. Queste immagini rinviano sempre a qualcosa di diverso da quello che sembrano rappresentare; tuttavia, lungi dal costituire il loro limite, ciò costituisce il loro punto di forza, l'elemento che meglio sintetizza il complesso lavoro dello scrittore (e dell'artista in genere).

Non siamo dunque d'accordo con Deleuze, quando afferma che, nell'arte, «segno e senso, essenza e materia trasformata, si confondono o si uniscono in un perfetto adeguamento»³⁶. Se così fosse, la metafora si limiterebbe a suggellare una verità appresa con altri mezzi; invece, lo stile dell'arte è essenzialmente metaforico perché tale adeguamento è sempre *in fieri*, sempre di nuovo ripreso e rilanciato, in un processo di approssimazione che non può mai dirsi concluso. La contraddizione tra il carattere fuggevole della reminiscenza e la dimensione extratemporale che essa dischiude non va superata, ma preservata; come nota Ricœur, la distanza che separa il tempo perduto-ritrovato dall'extratemporalità è una distanza attraversata, mediante un legame metaforico che segna, con l'approdo alla scrittura, «la transizione dall'extratemporale, intravisto nella contemplazione, a ciò che il narratore chiama “tempo incorporato”»³⁷. La verità della metafora e dei processi metaforici è inseparabile dalla scoperta del carattere dinamico e inesauribile del reale, e della possibilità di articolare tale scoperta all'interno del linguaggio.

³⁵ Ivi, p. 558. Sul nesso tra conoscenza letteraria e *sapere figurale*, sia in Proust che in altri scrittori del Novecento, cfr. F. Rella, *Il silenzio e le parole*, Feltrinelli, Milano 1981; Id., *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Feltrinelli, Milano 2005.

³⁶ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 48.

³⁷ P. Ricœur, *Temps et récit II*, cit., p. 247.