

RAGIONE DI UN CAMBIAMENTO. TRA JEAN SANTEUIL E ALLA RICERCA DEL TEMPO PERDUTO¹

ANDREA CATERINI

1.

Quando Roland Barthes, nel suo corso al Collège de France sulla *Preparazione del romanzo*, parlava di cambiamento, diceva: «cambiare, vale a dire dare un contenuto alla “scossa” del mezzo della vita – vale a dire, in un certo senso, un “programma” di vita (di *vita nova*). Ora, per colui che scrive, che ha scelto di scrivere [...], non può esserci altra *Vita Nova* (mi sembra) che la scoperta di una nuova pratica di scrittura». E certo questo valeva anche per lui, che quel «mezzo della vita» aveva esperito solo tre anni prima di morire, nel 1977, con la scomparsa di sua madre, mentre scriveva il suo romanzo diaristico, i suoi veri frammenti amorosi, il suo strazio linguistico. Adesso mi chiedo cosa fosse successo nella vita di Proust, cosa lo avesse spinto alla reclusione, a imbottigliarsi come un vecchio vino e tapparsi in una stanza di sughero. Quale esplosione aveva sentito dentro, quale «scossa», quale punto di non ritorno. Ancora: *come* accade una *vita nova*? Perché in fondo – aveva ragione Barthes – cos’è la *Recherche* se non un progetto di vita? Non solo per la struttura dell’intero romanzo, ma proprio per la scrittura dello stesso. E poi, il progetto, o il «programma», se coincide col «mezzo», con la *vita nova*, significa che il romanzo in quanto tale è il cambiamento, è il mezzo della vita? Ma il progetto di una vita è ancora vita o il suo potenziale, la sua possibilità?

Continuo a sfogliare le pagine di una monumentale (quanto fondamentale) biografia di Jean-Yves Tadié, tra i maggiori studiosi di Proust (e curatore dell’edizione della Biblioteca della Pléiade della *Recherche*), cercando di scoprire quale sia il segreto, se di un segreto si tratta. Ma lo scopo di una biografia è dimostrare che la vita sia una relazione di causa ed effetto, il *tutto si tiene* di una costruzione logica? Il biografo è del re-

¹ Il saggio che qui si presenta è l’anticipazione del testo che introdurrà la pubblicazione di *Jean Santeuil* per le edizioni Theoria (nella collana di classici della letteratura «Futuro Anteriore» diretta dallo stesso Andrea Caterini) in uscita nel 2017.

sto un'altra forma dello storico. Ma si può storicizzare una vita? Una vita è davvero sintetizzabile in cause ed effetti? Dostoevskij avrebbe gridato inorridito, dal suo lercio *sottosuolo*, che due più due quattro non l'ha mai fatto. Ricordo quelle due geniali battute nell'*Uomo senza qualità* di Musil, dove Arnheim afferma che «nella storia del mondo non accade mai nulla d'irragionevole», e Ulrich, sornione, protesta che «Nel mondo sì, molto spesso!» e di nuovo l'altro replica perentorio: «Nella storia del mondo, mai!». Bisogna essere capaci di scrivere la biografia di una mente al lavoro («Mi ero reso conto che solo la percezione grossolana ed erronea mette tutto nell'oggetto, mentre tutto è nella mente», scrive Proust nell'ultimo libro della *Recherche*). È lì che va cercato l'inviolabile segreto. Anche a voler fare di Proust – o dei fatti della sua vita – il protagonista di un romanzo di formazione, quel personaggio nulla ci direbbe del suo cambiamento, del mezzo della sua vita, se non si capisce come è successo, se non si apre in due la mente, se non si comprende che vita è quella del suo romanzo.

2.

Leggendo *Jean Santeuil* ci si accorge per quale ragione Proust dovette rinunciare all'idea di pubblicare questo romanzo che cominciò a scrivere nel 1895 (a ventiquattro anni) ma stampato in Francia solo nel 1952 (a trent'anni dalla sua morte), dopo che in un armadio ne fu rinvenuto il manoscritto (manoscritto al quale poi venne dato un arbitrario ordine strutturale e di capitolazione – tanto arbitrario da lasciare non pochi dubbi dal punto di vista filologico; si ricordi giusto il famoso saggio del 1953 di Gianfranco Contini, «*Jean Santeuil*», ossia *l'infanzia della Recherche*), in cui si definiva il romanzo un «cartone» preparatorio a quella che sarebbe stata l'opera definitiva, ovvero la *Recherche*). Il motivo non risiede tanto nella qualità dell'opera, o nel suo oggetto tematico, anche perché, come è noto, molte 'scene' del *Santeuil* torneranno nella *Recherche*, dimostrandoci pure come Proust lavorasse sugli stessi *materiali umani* di cui nel tempo, proprio nel tempo della sua vita, ne rielabora la forma. Si pensi ad esempio al bacio della buonanotte che Jean aspetta morbosamente da sua madre, così come lo aspetterà il narratore della *Recherche*, ma qui raccontato con uno spirito ossessivo ancora più disperato; e si legga quando la madre volta le spalle a Jean e sta uscendo

dalla camera senza aver esaudito il desiderio del figlio, come il piccolo le si avventi sulle gambe in un pianto esasperato; quella madre che Marcel chiamerà sempre, lo testimonia il loro epistolario, «Mamma». O ancora quando racconta di tutti gli eventi mondani: capita che nel *Santeuil*, facendo parlare qualche conte, duca, nobildonna ecc., per far comprendere l'ipocrisia, la falsità di quello spettacolo in società, dopo il discorso diretto il narratore aggiunga di suo pugno un «Tradotto:», fornendoci subito dopo il sottotesto del discorso appena ascoltato. Al contrario, nella *Recherche* siamo noi a dover intuire l'ipocrisia, la falsità e l'ironia con cui vengono raccontate tutte le recite mondane, senza che nessuno corra in nostro soccorso per farci comprendere quali siano i segni di quei discorsi a sipario aperto. In ultimo, si veda la relazione amorosa raccontata nel capitolo IX, la febbre di gelosia che sente Jean per la sua amata Françoise (nulla a che fare con la Françoise della *Recherche*, nome che verrà attribuito alla governante), la quale una sera lo manda via di casa prima del tempo, perché vuole restare sola. Quando poi Jean tornerà due ore dopo, durante la notte, vedrà con sorpresa che in casa le luci sono di nuovo accese, scoprendo la relazione di lei con un altro. Fino ad arrivare, qualche paragrafo dopo, alla «Confessione» del rapporto erotico di Françoise con altre donne. Situazione identica che incontreremo nel celebre capitolo del primo libro della *Recherche*, «Un amore di Swann». Ma in quest'ultimo non sarà il narratore a vivere la stessa condizione di gelosia, ma l'idolatrato Swann con la sua Odette prima del loro matrimonio (mentre la bisessualità sarà attribuita successivamente al grande amore di Marcel, Albertine). E va notato, inoltre, che nel *Santeuil*, a differenza che nella *Recherche*, questo episodio di sospetto e gelosia non produce alcuna conseguenza narrativa, si interrompe invece bruscamente, restando un mero episodio, si direbbe, non ancora metabolizzato, ancora troppo pulsante di vita, non ancora calato in uno spazio d'oblio. Piuttosto Jean, subito dopo il distacco con Françoise, farà esperienza di quel gioco che rivedremo in *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Si tratta di un gioco di gruppo, in cui segretamente ci si deve passare un anello e qualcuno deve indovinare nelle mani di chi è. Nel *Santeuil* (siamo nell'ultimo capitolo) il giovane protagonista gioca con Charlotte. Nella *Recherche* Marcel è tra le sue 'fanciulle in fiore' Andrée e Albertine. È un episodio di delusione e incomprensione – le mani e gli sguardi che si incrociano in una tensione

che i protagonisti (Jean e Marcel) credono di seduzione fino a che vengono in entrambi i casi freddati dalle ragazze: *ma insomma, vuoi prendere questo anello, non so più come fartelo capire!* Proust, quindi, farà vivere nella *Recherche* a due personaggi diversi (Swann e Marcel, il narratore) esperienze che nel *Santeuil* è lo stesso Jean a sostenere. Va però aggiunto, ha notato giustamente Eleonora Sparvoli di recente in *Proust costruttore melanconico*, «che la concezione proustiana dell'amore non subisc[e] sostanziali mutamenti dalle pagine giovanili sino all'*opus magnum*. [...] già nelle pagine più antiche del *Jean Santeuil*, il protagonista appare consapevole dell'inconsistenza del sentimento, che non è mai suscitato dalle qualità effettive dell'oggetto, ma che anzi [...] ne inventa di fittizie e transitorie. A tal punto che la conservazione dell'amore – in assenza di ragioni oggettive che gli permettano di autoalimentarsi – risulta spossante ed inutile resistenza contro l'inesorabilità della sua fine».

Quello che capiamo, allora, è che Proust, in realtà, non era persuaso da *come* aveva scritto il romanzo. *Jean Santeuil* è narrato in una terza persona che fa di tutto per diventare una prima. Lo si comprende dal ruolo predominante che assume il narratore, il quale è tutt'altro che acritico; piuttosto legge la vita del proprio personaggio come ne giudicasse ogni atto, ogni comportamento; come il suo personaggio fosse un modello umano dal quale ricavare un significato universale, una filosofia (pure poetica – voglio dire percettiva). Quella terza persona non doveva piacere a Proust, forse perché aveva compreso che pur ponendo una distanza oggettiva tra personaggio e narratore, aveva causato al contempo una discrepanza di significati; quasi che la vita – la vita di Proust – fosse divenuta appena una somma di esperienze. Ma a guardar bene, quel narratore che giudica è ancora più coinvolto nella vita del suo personaggio di quanto non lo sarebbe stato se Jean non avesse deciso di essere egli stesso. Lo scrive bene Giacomo Debenedetti, «che quando Proust, nella *Recherche*, farà parlare il suo protagonista in prima persona, avrà molto maggiore possibilità di distacco, e libertà d'invenzione. Avrà anche più coraggio. Accollandosi la diretta responsabilità di ciò che succede, potrà crearsi il margine di finzione, indispensabile per dire tutta la verità. Jean è una creazione della timidezza di Marcel; ma è una timida creazione. Invece di sentirsene protetto e reso più audace, Marcel sconta, con quel suo Jean, l'iniziale mancanza di coraggio, che gli ha impedito di dire *io*».

Ma l'assenza di coraggio di cui parla Debenedetti, la timidezza, è a volte vinta proprio da questa tendenza del narratore a dire «io» nonostante non sia lui l'oggetto della narrazione. L'io del narratore, in questi casi, sembra quasi scollarsi dalla storia, rincorrere un suo ragionamento, un'immagine dalla quale è stato investito. Se, per esempio, leggiamo l'ultimo paragrafo del VI capitolo, facciamo conoscenza di una scoperta che è il narratore e non il suo personaggio, non Jean, a compiere. Ed è la scoperta della «memoria involontaria». Ma la memoria involontaria è una scoperta talmente grande che Proust sembrerebbe non riuscire a lasciar compiere al suo Jean, come per un moto di stizza, o di gelosia. O forse sarebbe meglio dire che quella scoperta non è proprio possibile che sia un personaggio, una terza persona a compierla; perché è la realtà stessa che Proust, in quelle pagine, scopre: «Sono quelle le ore belle nella vita di un poeta, quando il caso pone sul suo cammino una sensazione che racchiude un passato e promette alla immaginazione sua di far conoscenza col passato che non aveva conosciuto, che non era caduto sotto il suo sguardo e che l'intelligenza, lo sforzo, il desiderio, nulla avrebbe potuto fargli conoscere. Gli ci voleva il ricordo, non proprio il ricordo ma la trasmutazione del ricordo in una realtà direttamente percepita. L'odore che tutt'a un tratto sento entrando in una casa dove certo non venivo a cercar la bellezza, ma quell'odore io lo riconosco. [...] Tutta quella vita, tutte le sue attese, le sue seccature, la fame, il sonno, l'insonnia, i progetti, i tentativi di godimenti estetici e i loro fallimenti, le sue prove di godimenti sensuali e le loro brusche conclusioni, i tentativi di seduzione di una persona che piaceva e il loro derisorio insabbiarsi: ecco, tutto ciò è stato circondato da quell'odore». Si noti come a un certo punto, il soggetto della frase, che era il «poeta», diventi nelle righe successive l'«io» di chi scrive. È tutta qui la frattura, lo spaesamento che faceva considerare a Proust il *Jean Santeuil* un fallimento.

3.

Proust temeva che si confondesse la vita dell'autore con quella di chi scriveva l'opera, o che le due vite potessero interferire ed entrare in conflitto. Ma ciò che più temeva era che si confondessero realtà e illusione. Ma l'illusione, questa è la novità, non era l'opera, ma la vita fuori di essa. Nessun fatto, o accadimento quotidiano, sarebbe stato in grado di

restituire la verità di quella mente scoperciata fuori da ogni psicologia. «Ogni giorno attribuisco minor valore all'intelligenza». È l'incipit posto come prefazione del *Contro Sainte-Beuve*, che resta la prova – una prova saggistica, cioè l'argomentazione di una scoperta – di quella scissione. Una proposizione che apre una voragine. Non è l'intelligenza, non è la capacità di connettere volontà e giudizio a fare uno scrittore. La sola autobiografia a cui Proust dava credito era quella della mente, che dalla vita entra e esce in continuazione, creando e obliando, come ripeterà, dilatandone il senso, anche nel *Tempo ritrovato*: «Il sogno era, tra i fatti della mia vita, un altro di quelli che m'avevano sempre colpito di più, che più erano valsi a convincermi del carattere puramente mentale della realtà, e di cui non avrei disdegnato l'aiuto nella composizione della mia opera». Dei fatti che uno scrittore esperisce fuori dalla sua opera non sapeva che farsene. L'opera non è una sublimazione dell'io, ma la sola vita possibile, perché pone l'io della mente in continua tensione conoscitiva, in direzione del vero. Solo mentre osservava quella mente, ciò che in essa si rifletteva lavorando, egli sapeva che l'aver vissuto sarebbe divenuto un futuro anteriore: *avrò vissuto*. In questo senso la vita era per Proust già uno stile, e lo stile una visione che reclamava l'eterno. Nel *Contro Sainte-Beuve* c'è scritto che «l'io dello scrittore si manifesta solo nei suoi libri», non nella vita e nelle attività di tutti i giorni, non nella quotidianità. Poi ripeterà un concetto simile già nel primo libro della *Recherche*, *Dalla parte di Swann*, affermando che gli eventi più avventurosi e più carichi di senso avvengono nella nostra mente. Per comprendere questa asserzione, non è sufficiente una lettura, anche fosse analitica. Per conoscere è necessario vivere criticamente; leggere non già con l'intelligenza, vivere noi pure che leggiamo allo stesso modo, criticamente. Si tratta, per noi come per Marcel, del *come* che reclama l'eterno, se è vero ciò che ancora scrive nel *Contro Sainte-Beuve*: «Al pari del cielo della teologia cattolica, costituito di più cieli sovrapposti, la nostra persona, nell'apparenza che gli conferisce il nostro corpo, con la testa la quale circonda in una piccola sfera il nostro pensiero, la nostra persona morale è composta di più persone sovrapposte». Pensava a una teoria che prendesse vita, non certo in una storia, quanto invece nello stile. Non teoria del vivere, ma una vita liberata nella mente, anche a rischio della follia, perché, di nuovo nel *Contro Sainte-Beuve*, «l'uomo non è che un uomo e può perfettamente ignorare

quel che vuole il poeta che vive in lui». Ma questa scoperta Proust l'aveva fatta già nel *Santeuil*, pure se non l'aveva vissuta fino in fondo (cosa che gli riuscirà solo con la *Recherche*). Nel VI capitolo che abbiamo già citato, infatti, troviamo ancora scritto: «Quel piacere che mi pareva una prova sufficiente della superiorità di quella condizione, quel piacere, dico, è forse il segno della superiorità di una condizione che ha per oggetto una essenza eterna, come se l'immaginazione potesse conoscere solo un oggetto siffattamente sublime. E quel profondo piacere, giustificando che si dia il primo posto all'immaginazione (poiché ora noi comprendiamo come essa sia l'organo che serve l'eterno) riesce forse anche a rivelare noi a noi stessi, mostrandoci a noi stessi così felici, non appena siamo fuori del presente, come se la nostra vera natura fosse fuori del tempo, fatta per assaporare l'eterno, scontenta del presente, rattristata dal passato».

4.

Walter Benjamin, tra il 1928 e il '29, scrivendo la bozza di un ritratto di Proust, si domandava: «La “memoria involontaria” di Proust non è forse assai più vicina all'oblio che a ciò che si chiama comunemente ricordo?». Ed è una domanda tanto centrale da non poter essere elusa. Benjamin ha compreso qual è il «mezzo della vita» dell'autore della *Recherche*. Il passaggio tra il *Jean Santeuil* e *Alla ricerca del tempo perduto* è tutto in questa cesura in cui l'esperienza (proprio la somma dei fatti – così come sono narrati nel *Santeuil* –, che altro non sono che accumulo di ricordi) entra in quello spazio d'oblio di cui Proust scriverà in *All'ombra delle fanciulle in fiore*: «la parte migliore della nostra memoria è fuori di noi, in un soffio piovoso, nell'odore di chiuso d'una stanza o nell'odore d'una prima fiammata, ovunque ritroviamo quanto di noi stessi la nostra intelligenza, incapace di servirsene, aveva disprezzato, l'estrema riserva del passato, la migliore, quella che, quando tutte le nostre lacrime sembrano disseccate, sa farci piangere ancora. Fuori di noi? Per essere più precisi, dentro di noi, ma sottratta ai nostri stessi sguardi, immersa in un oblio più o meno prolungato. Solo grazie a questo oblio possiamo, di tanto in tanto, ritrovare l'essere che siamo stati, metterci di fronte alle cose nella stessa posizione in cui era quell'essere, soffrire di nuovo, perché non siamo più noi, ma lui, e lui amava quello che oggi ci è indifferente. Alla luce piena della memoria abituale, le immagini del passato vanno a poco a poco

sbiadendo, dileguano, non ne resta più nulla, non le ritroveremo più. O, meglio, non le ritroveremmo più se qualche parola [...] non fosse rimasta accuratamente custodita nell'oblio». L'oblio come spazio, come contenitore, come contenuto. Il ricordo, dentro quel contenuto, viene *lavato* dal contenuto dell'oblio – come Dante, che prima di attraversare la soglia del Paradiso Terrestre, immerge il corpo nel Lete, dimenticando le colpe della sua esistenza che un attimo prima Beatrice, dall'altra sponda del fiume e non ancora rivelata nel suo splendore divino, nella sua nuda verità, gli aveva rimproverato (*Purgatorio* XXX-XXXI). Voglio dire che la cesura tra i due romanzi – quello incompiuto della giovinezza e l'altro, la cattedrale ormai compiuta – è nella *differenza* che fa *ripetere* la stessa esperienza nella «vita nova» del corpo: un corpo che se al principio (nel *Santeuil*) era provvisorio, assoggettato a una legge più biologica che spirituale, nella *Recherche* è già risorto perché compiuto esclusivamente nell'opera. Credo in fondo che a Proust il *Santeuil* fosse intollerabile proprio perché troppo dentro la vita. Il punto è: che vita è la vita di un romanzo? Una sublimazione? Mi pare una risposta troppo riduttiva – o puramente estetica. Quello stare troppo dentro la vita lo poneva fuori dalla verità. La frattura a me pare esattamente questa: uscire dalla vita non tanto per evitarla, ma per stare dentro la verità, lì dove la sostanza dell'umano ha a che fare solo con ciò che è eterno.

Si potrebbe addirittura affermare, per paradosso, che il *Santeuil* è una «ricerca» deprivata del «tempo ritrovato». L'abbiamo detto, molti materiali di *Jean Santeuil* verranno riutilizzati, pure in altra forma, anzi, in altra sostanza, anche nella *Ricerca del tempo perduto*. Materiali giovanili vivi ancora, a ben vedere, solamente nei primi tre libri della *Recherche*, ovvero *Dalla parte di Swann*, *All'ombra delle fanciulle in fiore* e *La parte di Guermites*. Ed è il *tempo ritrovato* la vera differenza tra *Jean Santeuil* e *Alla ricerca del tempo perduto*. Quel tempo ritrovato non è solo il titolo dell'ultima parte dell'opera ma agisce fin dal primo, è il motivo stesso dell'opera – se è vero, come scrive Deleuze in *Marcel Proust e i segni*, che «Ricerca del tempo perduto è di fatto una ricerca della verità. S'intitola *Ricerca del tempo perduto* solo in quanto la verità è in rapporto essenziale col tempo». La ragione per così dire teorica della *Recherche* è proprio nell'ultimo suo capitolo, *Il Tempo ritrovato*, che si esplicita. Anche *Jean Santeuil* si chiude con una prospettiva temporale.

Si osservano i genitori di Jean invecchiare, li si vede modificati, cambiati da come li avevamo conosciuti al principio, meno rigidi, più accondiscendenti nei confronti del figlio. La madre, specialmente, si racconta che ha modificato addirittura il suo carattere e ora somiglia a suo figlio; e ciò che prima nel giovane aveva considerato difetti (la mondanità, l'inconcludenza), ora gli paiono pregi, motivi di unicità. Ma non sono cambiamenti reali.

Proust, qui, analizza questo tipo di mutamenti in una prospettiva tutta storica – nel senso di una storia puramente soggettiva e generazionale – e scrive che «i mutamenti dei quali parliamo si realizzeranno nei figli di suo figlio, se ce ne saranno, o forse nel fatto che suo figlio non avrà figli; ma non in lei. I mutamenti dell'individuo si compiono nella specie, ma l'individuo rimane legato alla sua immagine primitiva in quanto è iscritta, per così dire, nelle linee del suo volto buono o cattivo, nel suo corpo volontario o molle, e quel corpo nelle abitudini di cui è vissuta la sua famiglia come l'ostrica nella conchiglia e la conchiglia nella roccia». Come si vede, il cambiamento di cui parla il giovane Proust, non ha nulla a che fare con la scoperta del *tempo* che farà in seguito, a partire dal *Contro Sainte-Beuve*. Deleuze ci suggerisce ancora nel suo saggio: «L'eroe della Ricerca esprime spesso la propria delusione e quella dei suoi davanti alla sua incapacità di lavorare, d'intraprendere l'opera letteraria annunciata. Ma un risultato essenziale dell'apprendistato dell'arte è rivelarci che anche quel tempo perso ha le sue verità. Non conta nulla un lavoro intrapreso per uno sforzo di volontà; in letteratura, esso può portarci soltanto a quelle verità dell'intelligenza cui manca l'impronta della necessità e delle quali si ha sempre l'impressione che “avrebbero potuto” essere altre o dette altrimenti». Torna di nuovo in mente l'incipit del *Sainte-Beuve*: «Ogni giorno attribuisco minor valore all'intelligenza». Perché, questo si vuole cercare di comprendere, la reale differenza tra le due opere è che il *Santeuil* è un prodotto dell'intelligenza di Proust, mentre in *Alla ricerca del tempo perduto* il corpo di Proust è già trasfigurato, già risorto in uno stile, se è vero quel che scrive nel *Tempo ritrovato*: «lo stile per lo scrittore, come il colore per il pittore, non è una questione di tecnica, ma di visione».

La visione di cui parla Proust nell'ultimo capitolo della sua opera, va inteso come «rivelazione», come scriverà subito dopo. Ma ciò che si ri-

vela è l'essenza stessa della vita fuori dalla vita. Che significa? Ancora nel *Tempo ritrovato* leggiamo che «la vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura». Dunque «la letteratura», per essere tale, deve avere un rapporto diretto con una rivelazione, e ciò che viene rivelato, per mezzo della letteratura, è la verità stessa della vita. Rivelazione è termine che ci catapulta in un territorio tutto religioso, o per meglio dire, sacro. Non sembra fuori luogo ricordare i primi versetti del Vangelo di Giovanni, «In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio. [...] In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini; la luce splende nelle tenebre», se anche nel *Tempo ritrovato* leggiamo in continuazione che l'arte è ciò che illumina la vita degli uomini, che ne illumina la parte più profonda e sconosciuta; che l'arte, in definitiva, è una resurrezione e solo la resurrezione è la verità (l'«essenza» la chiama continuamente Proust) della vita. Proust, fuori da ogni fede, attribuisce dunque all'arte un significato rivelatorio: allo «stile» un significato sinonimico al «Verbo». Ma può lo stile arrogarsi un significato tanto assoluto come un'origine (come Dio!), come qualcosa che in definitiva ci preesiste? Leggo di nuovo nel *Tempo ritrovato*: «Ero già arrivato alla conclusione che non siamo affatto liberi di fronte all'opera d'arte, che non la facciamo a nostro piacimento, ma in quanto ci preesiste, e poiché è ad un tempo necessaria e nascosta, dobbiamo [...] scoprirla. Ma non era, in fondo, questa scoperta che l'arte poteva farci compiere, la scoperta di ciò che dovrebbe esserci più prezioso e ci rimane, di solito, per sempre ignoto: la nostra vera vita, la realtà quale l'abbiamo sentita, e che è talmente diversa da come credevamo, che la felicità ci pervade quando un caso ci consegna l'autentico ricordo?». Se involontaria è la memoria (quel «caso» che «ci consegna l'autentico ricordo»), non è certo casuale lo sviluppo teorico del dettato. Perché, per esempio, non «siamo affatto liberi di fronte all'opera d'arte»? Stando ancora alla terminologia religiosa che è lo stesso Proust a imporre, capiamo che il nostro libero arbitrio se ha una sua operosità nel quotidiano, al contrario si dissolve nell'opera d'arte. È proprio il concetto di scelta a perdere la sua significazione. Poiché se l'arte è posta già in essere prima di noi, compito di chi scrive non è scegliere o meno di descriverla, ma essere capaci di accogliere («scoprire», dunque) la rivelazione. Rivelazione di quella «vita vera» (e pure «vita vera» è espressione cara alla teologia,

più di quanto lo sia alla letteratura) che si dà come resurrezione. Quando Proust usa il termine «risorgere» o «resurrezione» è sempre a una luce gettata sull'oscurità di noi stessi che pensa. Ma, pure, a una morte dell'io, a cui segue una nuova nascita, ma in un io differente pur restando a quello precedente simile e mai uguale, così come scriveva già in *All'ombra delle fanciulle in fiore*: «si tratterà dunque di una vera e propria morte di noi stessi, una morte seguita sì da resurrezione, ma in un io differente, che le parti del vecchio io condannate a morire non possono giungere ad amare. Sono queste – non escluse le più esili, come l'oscuro attaccamento alle dimensioni, all'atmosfera d'una stanza – a sgomentarsi e rifiutarsi, inscenando ribellioni nelle quali si deve scorgere una forma segreta, parziale, tangibile ed autentica di resistenza alla morte, di quella lunga, disperata e quotidiana resistenza alla morte frammentaria e successiva che si insinua in tutta la durata della nostra vita, strappandoci continuamente brandelli di noi stessi la cui mortificazione offrirà spazio al moltiplicarsi di nuove cellule».

5.

Ma che io è un io risorto? Forse un io che ha smesso di soffrire e di amare, di provare piacere e dolore? O forse quella resurrezione, quello stile, è ciò che dà invece a tutto questo un senso? «Il tempo primordiale dell'arte riveste tutti i tempi, l'Io assoluto dell'arte ingloba ogni altro io», scrive ancora Deleuze.

Eppure c'è un «ma». Un «ma» tanto banale quanto inderogabile. Proust, nel *Santeuil*, era giovane, troppo giovane per aver attraversato tutto il tempo. La sua giovinezza gli faceva considerare la vecchiaia, e la morte stessa, come qualcosa che potesse essere visto solo in altri (l'ultimo capitolo dedicato all'anzianità dei genitori). L'idea di «cartone» che abbiamo letto in Contini, ci suggerisce però che il *Santeuil* non è propriamente un bozzetto preparatorio. Il cartone è già il quadro che si realizzerà. O, meglio che il quadro, il suo negativo. Proprio in virtù del suo essere, *Jean Santeuil*, il negativo della *Ricerca*, non poteva produrre, da solo, nessuna reale rivelazione. Quella visione, insomma, non poteva essere un disvelamento fintantoché Proust non le avesse viste e riconosciute, la vecchiaia e la morte, anche in se stesso. Si tratta delle pagine finali di *Alla ricerca del tempo perduto* dove, scrive veridicamente Beckett nel suo

Proust, «Dalla vittoria sul Tempo egli passa alla vittoria del Tempo; dalla negazione della Morte alla sua affermazione». Lo sappiamo, prima di entrare per l'ultima volta nel salotto dei Guermantes, prima di trovarsi in quel ballo in maschera in cui ognuno è costretto a riconoscersi di nuovo – conoscersi una seconda volta nella veste nuova della propria vecchiaia –, il narratore attende in biblioteca di essere annunciato. È lì che la resurrezione si compie; lì che viene scoperto l'io assoluto dell'arte di cui abbiamo finora parlato. Ma appunto, quando Marcel farà ingresso gli si porrà dinnanzi quella che egli chiama la più «grave obiezione» alla sua scoperta. L'obiezione di cui scrive è esattamente il verificare, attraverso i segni che i corpi – quelli degli altri ma prima ancora il suo – producono, che il tempo non si è mai fermato; che ha agito su tutti; che il Tempo, e la Morte, si sono affermati sui volti degli uomini; che una resurrezione, pure fosse la resurrezione assoluta dell'arte, finché si è ancora su questa terra, pure se già attraversati dall'ombra della fine, finché si vive, insomma, non potrà mai essere definitiva; che una resurrezione, mentre si esiste ancora, non potrà che essere la resurrezione di un Lazzaro e mai quella di un Cristo.

Viene in mente il celebre gruppo scultoreo mai portato a termine di Bernini, *La verità svelata dal tempo*. Sappiamo che Bernini la realizzò in un momento difficile della sua vita (intorno alla metà del Seicento), quando, dopo la morte di papa Urbano VIII, suo primo committente, e con l'elezione di Innocenzo X, ebbe, per così dire, una pausa dal lavoro causata da alcune false accuse sulla precarietà del progetto architettonico dei campanili della Basilica di San Pietro. È in questo periodo che decide di scolpire un'opera che non fosse destinata ad altri che non a se stesso (nel suo testamento, impediva agli eredi di venderla – solo nei primi del Novecento verrà trasferita nelle stanze di Palazzo Borghese). La Verità è una donna dalle morbide carni, adagiata su una roccia e sorridente, la quale impugna un sole, come dire la luce che rivela tutte le cose, e poggia un piede su una palla – la sfera del mondo, che quasi con disinvoltura, e una punta di civetteria tutta barocca, domina. Non sembra imbarazzata dalle vesti che le vengono sfilate lasciandola nuda ed esposta agli occhi degli osservatori. E poi c'è il Tempo, che le sta alle spalle. Il Tempo che è l'artefice di quella svestizione, di quella rivelazione. Il Tempo è il *mezzo* che rende nuda la Verità. Un Tempo che però Bernini non ha mai finito di scolpire, lasciandolo a puro stato larvale. Eppure, in quell'inconclu-

denza, in quella non definizione, in quel mai finito, il Tempo pare compiere la sua più reale funzione. Voglio dire che il Tempo, proprio perché mai finito, mai finisce di agire su di noi. Nel momento in cui svela la Verità, ce la rivela nuda ed eterna, non smette al contrario di ricordarci che quei panni è sempre lui a poterli riadagiare sulla donna a suo piacimento lasciandoci nuovamente con la sola immagine che mai finisce di se stesso. Quella sua incompiutezza nasconde la tragica nostra caducità: il suo peso su di noi che lo osserviamo e che da esso veniamo agiti. Nella incompiutezza del Tempo, qui, si specchia la nostra stessa morte. Siamo noi, il nostro volto, l'immagine compiuta (nel senso di finita – e caduca) che in lui si riflette e che si definirà a ogni nuovo osservatore.

Il problema che ci pone la scultura di Bernini e che lo stesso Proust ci suggerisce alla fine della sua opera, è esattamente questo: una volta conosciuta la verità, una volta che, per mezzo della verità, siamo risorti, come possiamo – noi Lazzari di ogni tempo, noi cui l'incombenza della morte s'approssima – raccontarla da dentro la vita? «Quell'idea del Tempo aveva infine per me un ultimo pregio, era un pungolo, mi diceva che era tempo di cominciare se volevo giungere a ciò che avevo qualche volta sentito nel corso della mia vita, a brevi lampi, dalla parte di Guermantes, nelle mie passeggiate in carrozza con Madame de Villeparisis, e che mi aveva fatto considerare la vita come degna d'essere vissuta. Quanto più mi sembrava tale ora, ora che mi sembrava possibile, lei che viene vissuta nelle tenebre, chiarirla, riportarla, lei che falsiamo senza sosta, al vero di se stessa, insomma realizzarla in un libro» (*Il Tempo ritrovato*). Non c'è altro modo di vivere, qualora la verità si sia rivelata, continuando a risorgere nell'espressione – lì dove la vita torna al «vero di se stessa». Ma, mi domando, vivere la vita «nel vero di se stessa», dunque nello stile, non significa pure rinunciare – o forse meglio sarebbe dire: rinunciare a tutto ciò che della vita è «tenebra», quindi tempo? «Cambiare, vale a dire dare un contenuto alla “scossa” del mezzo della vita – vale a dire, in un certo senso, un “programma” di vita (di *vita nova*)», abbiamo già letto in Barthes. Come poteva, il ventiquattrenne Proust, quando scriveva *Jean Santeuil*, fare una scelta tanto radicale di *vita nova*? Ma non di una scelta propriamente si trattava. Proust, nel *Santeuil*, non era ancora in grado di rinunciare alla vita a favore di una «vita vera» perché il tempo non aveva ancora attraversato il suo «mezzo», non era ancora, quel tempo, capace di obliarlo.

ELENCO DELLE OPERE CITATE

Roland Barthes, *La preparazione del romanzo* (due volumi), introduzione, cura e traduzione di Emiliana Galiani e Julia Ponzio, Milano, Mimesis, 2010.

– *Dove lei non è. Diario di un lutto. 26 ottobre 1977 – 15 settembre 1979*, a cura di Nathalie Léger, traduzione di Valerio Magrelli, Torino, Einaudi, 2010.

Samuel Beckett, *Proust*, a cura di Piero Pagliano, con uno scritto di Margherita S. Frankel, Milano, SE, 2004.

Walter Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, in *Opere complete. Scritti 1928-1929*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Scheppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2010.

Gianfranco Contini, Jean Santeuil, *ossia l'infanzia della Recherche*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

Giacomo Debenedetti, *Radiorecita su Jean Santeuil*, in *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999.

Gilles Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, traduzione di Clara Lusignoli e Daniela De Agostini, Torino, Einaudi 2005.

Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, traduzione di Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi, Torino, Einaudi, 1996.

Marcel Proust, *Jean Santeuil*, traduzione di Franco Fortini, con una cronologia della vita dell'autore e dei suoi tempi, una nota introduttiva, un'antologia critica e una bibliografia a cura di Luciano Erba, Milano, Mondadori, 1970.

– *Alla ricerca del tempo perduto*, 4 voll., edizione diretta da Luciano De Maria e annotata da Alberto Beretta e Daria Galateria, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1983-1993.

– *Contro Sainte-Beuve*, contributi di Francesco Orlando, introduzione di Mariolina Bongiovanni Bertini, traduzione di Paolo Serini e Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1991.

– *Corrispondenza con la madre (1887-1905)*, lettere inedite presentate e annotate da Philip Kolb, cura e traduzione di Martino Patti, prefazione di Francesco Orlando, Lanciano, Carabba, 2010.

Eleonora Sparvoli, *Proust costruttore malinconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Roma, Carocci, 2016.

Jean-Yves Tadié, *Vita di Marcel Proust*, traduzione di Giovanni Bogliolo, Milano, Mondadori, 2002.

