

# Une sonnerie de téléphone dans une maison vide...

## È possibile una *sigetica* proustiana?

GIUSEPPE CRIVELLA  
Université Paris Nanterre

Giuseppe Crivella est rédacteur de la revue de philosophie *Kaspar Hauser. Come si accede al pensiero* et l'auteur de plusieurs essais portant sur Lyotard et Didi-Huberman, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Maurice Blanchot, Jean Ricardou et le Nouveau Roman. Ses publications comprennent *Verso le matrici antepredicative della fenomenologia trascendentale* (Mimesis, 2018), *Des espaces proustiens. Un essai de topo-analyse phénoménologique, Husserl versus Kant ?* (Garnier 2019), *Grammaires du corps, frontières de l'image. Cécile Reims et Unica Zürn* (Presses Universitaires de Perpignan, 2020).

Questo saggio si propone di interrogare alcuni *loci* testuali della *Recherche du temps perdu* al fine di individuare le possibilità teoriche finalizzate alla messa a punto di una *sigetica* prettamente proustiana. A tale scopo il presente scritto, dopo aver esaminato alcuni celebri passaggi dell'opera in questione attraverso un dettagliato spoglio esegetico della bibliografia critica prodotta su questo tema, si addentra in un'analisi delle dimensioni stilistiche della scrittura proustiana sulla base delle osservazioni di Alain de Lattre e Anne Simon.

*Merleau-Ponty (Maurice), Lattre, Alain (de), Détemporalisation, Sigetica, Logos endiathetos.*

## Un étrange bruissement d'insecte

Nelle battute finali del saggio *Le sommeil, la nuit*, che chiude la doppia sezione di *annexes* della raccolta di saggi uscita nel 1955 e intitolata *L'Espace littéraire*, Blanchot ritorna ancora una volta (Blanchot 1943, 53-58) ad interrogare attraverso la figura di Bergson la scrittura proustiana con una serie di analisi, le quali avranno una certa influenza non solo su Jean-Pierre Richard (Richard 1974, 108 e 295-309) e Giovanni Macchia (Macchia 2020, 111), ma anche su Alain de Lattre (de Lattre 1985, 112-118) in relazione alla precisa messa a punto di quella dottrina della realtà di stampo fenomenologico (de Lattre 1985, 119-174) consegnata nei tre volumi della sua opera maggiore. Scrive a tal proposito Blanchot:

Bergson, derrière le sommeil, voyait la totalité de la vie consciente, moins l'effort de concentration. Le sommeil est, au contraire, l'intimité avec le centre. Je ne suis pas dispersé, mais rassemblé tout entier où je suis, en ce point qui est ma position et où le monde, par la fermeté de mon attachement, se localise. Là est ma personne, empê-

chée d'errer, non plus instable, éparpillée et distraite, *mais concentrée dans l'étroitesse de ce lieu où le monde se recueille, que j'affirme et qui m'affirme, point où il est présent en moi et moi absent en lui, par une union essentiellement extatique*. Là où je dors, ma personne n'est pas seulement située là, mais elle est ce site même, et le fait du sommeil ce fait que, maintenant, mon séjour est mon être (Blanchot 1955, 357-358. Corsivi nostri).

Anticipando un orientamento critico che nel 1963 Poulet svilupperà in modo puntuale nel suo celebre saggio *L'Espace proustien*, consistente nel far reagire le tesi di Bergson contro gli assunti teorici di Proust, Blanchot inizia a prospettare l'idea secondo la quale l'unica possibilità di esperibilità espressiva del mondo sarebbe attingibile solo in uno stato di soffuso dormiveglia, calato in una sorta di *ensommeillement transcendantal* (CG II, 385; *Pris*, III, 620), il quale arriverebbe così a mettere in scacco sia l'intelligenza che la memoria volontaria. L'intero brano qui riportato potrebbe quindi essere letto anche come una poderosa glossa a quel passo della *Recherche* in cui il narratore evoca « ces sommeils où l'on tombe comme dans un trou » (CG II, 387; Kristeva 1994, 288-291).

Ma Blanchot va ben oltre: avvolto e racchiuso nel levigato mutismo minerale del sonno, il soggetto si identifica senza resto con la ricettività pura di un corpo divenuto ormai una sorta di slogato e policentrico diapason (CG II, 640), nelle cui risonanze minime e prolungate l'assorto silenzio degli ambienti abbandonati, degli oggetti presenti o dimenticati, delle persone defunte o lontane inizia a vibrare come il remoto tremore di un'ala d'insetto. È a contatto con questo tipo di esperienza alogica e presoggettiva che Blanchot può dunque mettere a punto quel fitto reticolo di tesi e intuizioni, le quali troveranno poi nella formula *écriture hors langage* (Blanchot 1969, 537) la loro specifica ragion d'essere e che probabilmente proprio nella decifrazione proustiana dei silenzi affondano le loro intricate radici teoriche.

Blanchot insiste sull'anomalia di quel legame estatico che salda ciò che resta del soggetto dormiente ad uno spazio immateriale e invertebrato, condotto fino ad un'abnorme identificazione obliqua dei due termini in gioco. Questi iniziano così a sconfinare l'uno nell'altro in una sorta di ottenebrante delirio analogico in cui corpi e luoghi diventano il precipitato erratico di una stravolta tessitura anamorfica in cui il primo elemento si amplifica fino a diventare una sorta di voraginoso rovina architettonica, mentre il secondo elemento non cessa di contrarsi, tramutandosi in un'ignota entità puntiforme dotata di una brancolante vita larvale. In merito a tutto ciò osserva con grande acume il de Lattre:

il suffit d'un déplacement du geste, des images, pour imprimer aux songes telle lumière ou tels enchantements, pour apporter aux formes de la nuit, dans les yeux distendus, la plainte et le *silence* de nos insomnies. Tout vient du même point, d'un

même centre : chemins et chambres se découpent dans le même espace, celui qui est au fond de nous, dont nous sommes le cœur. Une systole, une diastole, une palpitation : la porte refermée, les longs trains dans la nuit et le *silence végétal* ; les pas qui viennent et les pas qui s'en vont. Tout dans le même rythme et la même secousse : tout vient de ce visage enfoui qui cherche le sommeil. Le lieu des mondes en suspens qui se retourneront selon le froissement ou la douceur, le lieu des chaleurs primordiales qui habiteront mes songes et qui en feront ces plaines étendues où glissera le vent, le lieu de tous les lieux (de Lattre 1979, 139).

Ecco che già la parola tende spasmodicamente a spegnersi in quel *silence saturé* (Richard 1974, 151) da cui si libera una vibrazione eguale e continua – « le verbiage incessant du sommeil » (SG III, 371) – sempre più fiavole e penetrante rispetto alla compatta compagine di oblio sepolta là dove la memoria volontaria finisce per assomigliare ad un'apnea del pensiero, il quale vaneggia e agonizza in una bianca latitudine di tempi dalla deriva, affollata di nomi e segni i quali non riescono più ad aver presa sul reale.

Tra ipermnesia e afasia, nota giustamente Macchia nel suo saggio del 1979 (Macchia 2020, 97), il soggetto della *Recherche* comincia a rassomigliare a ciò che Ribot e altri avevano cercato di definire con la celebre e ambigua espressione *moi des mourants* (Egger 1896, 26-38; Fraisse 1988, 83-89). Ormai naufragato «in un silenzio infinito, al di là della nascita, al di là della stessa vita anteriore» (Macchia 2020, 101), il soggetto è destinato a perdersi in quella falda di silenzio prenatale in cui egli accede ad una sorta di esistenza transtemporale (Merleau-Ponty 2015, 271 e 332; Simon 2018, 20-21), la quale si moltiplica in una dispersione aperta di memorie impersonali riferibili ad una voce narrante refrattaria a qualsiasi tentativo di identificazione, realizzando cioè quella che Anne Simon chiama *désorbitation identitaire* (Simon 2018, 74).

Si tratta, come noto, delle chiose che la *persona loquens* della *Recherche* innesta sulle teorie esposte dal *philosophe norvégien* nel passo che apre la terza sezione di *Sodome et Gomorrhe*. Argomentando con una movenza ragionativa finemente capziosa e ricorrendo ad una specie di acrobazia apagogica culminante in una *consequentia mirabilis* che sfida ed infrange deliberatamente tutte le regole deduttive, Proust scrive:

du moment que je ne connais pas toute une partie des souvenirs qui sont derrière moi, du moment qu'ils me sont invisibles, que je n'ai pas la faculté de les appeler à moi, qui me dit que dans cette masse inconnue de moi, il n'y en a pas qui remontent bien au-delà de la vie humaine ? Si je puis avoir en moi et autour de moi tant de souvenirs dont je ne me souviens pas, cet oubli [...] peut porter sur une vie que j'ai vécue dans le corps d'un autre homme, même sur une autre planète. Un même oubli efface tout. Mais alors que signifie cette immortalité de l'âme dont le philosophe norvégien

affirmait la réalité. L'être que je serai après la mort n'a plus de raisons de se souvenir de l'homme que je suis depuis ma naissance que ce dernier ne se souvient de ce que j'ai été avant elle (SG III, 374).

Il sonno a questo punto non è più una mera condizione di inconsapevolezza in cui versa la psiche del soggetto, ma piuttosto esso può essere concepito come un vero e proprio campo di forze – *Kraftfeld*, secondo la nota espressione benjaminiana (Benjamin 1979, 31) – al cui centro l'io prende a sfibrarsi in una infranta farragine di immagini che lo popolano e lo attraversano, accompagnate da echi di esclamazioni proferite in un altrove insituabile, da un ondeggiare di musiche intermittenti a causa del mutare del vento, fino a tramutarsi in una trascrizione epigrafica di voci e mormorazioni emerse in qualche punto indefinito di un orizzonte frammentato e labirintico, sprofondante verso quella *temporalité proto-humaine* ben esaminata da Anne Simon (Simon 2018, 33).

Qui il soggetto dilaga lentissimo in uno scaglionamento scomposto di strati psichici, i quali si concatenano blandamente in una profusione di reazioni chimico-biologiche che, muovendo dall'impercettibile, dall'inafferrabile, dal vibratile si espandono in una sorta di disorientata spettrografia di quel geroglifico arabesco (Benjamin 1979, 30) di cui la *persona loquens* è il lontanante riflesso smarrito (Simon 2018, 79-80).

Ma soprattutto nel passo appena citato Proust spinge il proprio ragionamento arditamente intuitivo (de Lattre 1979, 69-73) verso una dimensione d'essere in cui il linguaggio è chiamato ad addentrarsi, dissolvendosi senza resto in una trasparente plaga di dissestate indicibilità, le quali non smettono di rifrangersi le une nelle altre. Il silenzio si profila così immediatamente come una coordinata strutturante l'intero universo mentale e narrativo di Proust dal momento che, se dobbiamo affidarci a quanto egli sviluppa nel passaggio evocato poco sopra, quello stato di *ensommeillement* trascendentale gli permette di accedere ad una sorta di *lointain intérieur* gremito di segni ignoti, a cui egli non riesce ancora a dare un senso preciso.

E quegli stessi segni sono i medesimi che il narratore si troverà a dover decriptare nell'arco dell'intera *Recherche* non tanto dandogli voce, quanto piuttosto imitandone il duro silenzio che da essi promana come un impalpabile ma avvolgente alone di significati fossili, da cui i vari personaggi sono cripticamente circondati – per non dire assediati – e all'interno dei quali essi si muovono, presumibilmente nel tentativo di farli confondere tutti in unico alfabeto bianco di linguaggi e gesti, destinati in ultimo ad esprimere unicamente il loro segreto radicamento in quel nudo silenzio vegetale richiamato poco sopra da Alain de Lattre, ma già magistralmente messo in luce da Benjamin nel suo saggio del 1929:

Ortega y Gasset è stato il primo ad attirare l'attenzione sull'esistenza vegetativa [*das vegetative Dasein*] delle figure proustiane. Da questo mondo vegetale, da questa forma di vita deriva il procedimento poetico del mimetismo. Le sue cognizioni più esatte ed evidenti poggiano sui loro oggetti come foglie, fiori, rami, insetti che non rivelano in nessun modo la loro presenza finché un salto, un battito di ali, uno scatto mostrano all'osservatore spaventato che un'imprevedibile vita propria si era furtivamente insinuata in un mondo estraneo (Benjamin 1979, 34).

Benjamin intercetta l'esistenza di un mondo animato da movenze felpate e improvvise, che senza sosta lo sommuovono attraverso una ricca panoplia di eventi minimi, racchiusi e come protetti da un umbratile involucro di silenzi, ove sovente il narratore rimane invischiato senza però riuscire a metterne a fuoco la natura. Egli deve quindi procedere ricorrendo a quell'insolita forma di mimetismo in forza del quale la parola viene di fatto usata per accerchiare i fenomeni da una prospettiva che li colga nel frangente aurorale e notturno del loro somnesso manifestarsi.

Agli occhi di Benjamin, le sfavillanti creature che popolano i numerosi universi proustiani non arrivano ad espressione tramite il dono del linguaggio ma, ritraendosi in maniera sempre più radicale all'interno del proprio tacere, essi comunicano la loro inavvertita presenza attraverso una complessa e lacunosa grammatica di gesti e movimenti, dal seno dei quali la loro fisionomia arriva fino a noi coi tratti scomposti ed inafferrabili di un'entità aliena, le cui parole risultano per noi – e soprattutto per il narratore – del tutto incomprensibili. Per questo motivo il mimetismo a cui si richiama Benjamin non deve ricalcare soltanto il linguaggio dei personaggi, ma deve piuttosto addentarsi in un magmatico spessore ontologico infestato di balbettanti presenze a cui nulla può dare pienamente voce.

Non solo, ma il narratore stesso ad un certo punto è costretto a riconoscere che dentro di sé egli alberga dimensioni d'essere destinate a sottrarsi per sempre alla sua comprensione. Le vite anteriori, che egli avverte oscuramente e tenta di scrutare penetrando sempre di più in quel sottosuolo di memoria impersonale che si agita dietro il suo pensiero, non possono essere portate ad espressione, poiché appartengono ad un altrove della parola e del significato a cui il narratore non può prestare il suo linguaggio.

Il mimetismo evocato poco sopra a mo' di chiosa per l'estratto di Benjamin deve dunque alludere in maniera esplicita alle possibilità di una *sigetica*<sup>1</sup> intesa qui secondo i termini di una precisa pragmatica relativa alle potenzialità espressive di un silenzio che, come vedremo tra poco, Proust sembra aver interrogato ed esplorato

---

<sup>1</sup> Ci permettiamo di riprendere il termine dal tedesco *Sigetik* (HEIDEGGER 2007, 78-79). Come risulterà dalle analisi che seguono, il contesto originario da cui è desunto il lemma non ha alcuna attinenza con quanto esposto qui.

indefessamente per anni (Simon 2018, 245). Non sbaglia quindi Anne Simon allorché constata che « le silence constitue pour Proust l'armature même du style et de la littérature, ou si l'on préfère leur milieu, au sens où l'on parle d'un élément naturel pour les poissons et les plantes » (Simon 2018, 239).

È l'autore stesso della *Recherche* a descrivere con estrema lucidità tale situazione in una stupenda pagina de *Le Temps retrouvé*. Siamo prossimi alla scoperta di *François le Champi* nella biblioteca dei Guermantes (TR IV, 461-466) e il narratore, dopo aver messo a fuoco con dovizia di analisi l'insufficienza dell'intelligenza, conclude provvisoriamente le sue riflessioni osservando: « quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous » (TR IV, 458).

Ciò che deve trattenere la nostra attenzione è qui in particolare l'immagine del palombaro che si immerge inconsapevole e curioso – ma, probabilmente, anche spaventato e angosciato – in un mondo sepolto in un mutismo impenetrabile (Mouton 1948, 21). I *signes inconnus* sono i resti di un silenzioso crittogramma che avvinghia e stringe nelle sue invisibile spire di ineffabilità questo mondo sconosciuto, in cui l'intelligenza non solo sperimenta i propri angusti limiti, ma viene sostanzialmente condotta al proprio tracollo, finendo col rinchiudersi su una vischiosa afonia da cui nulla sembra in grado di riscattarla. È in questa accezione che molto opportunamente Anne Simon parla di « fonction métadiscursive du silence » (Simon 2018, 239).

## Istituire una *sigetica*

C'è però un altro brano emblematico che ben illustra tale stato di cose. All'inizio de *La Prisonnière*, ad un certo punto il narratore interrompe la descrizione della vita di coppia con Albertine per parlarci incidentalmente del proprio stato d'animo caratterizzato in linea di massima da una pervasiva sensazione di spento torpore. Egli si trascina in una sorta di stolidità inerzia esistenziale apparentemente incurabile. Ma, ricorrendo ad uno di quei ribaltamenti improvvisi della scena prodotti nell'arco della *Recherche* dagli sguardi legati alla memoria involontaria, il narratore scrive:

certaines beaux jours, il faisait si froid, on était en si large communication avec la rue qu'il semblait qu'on eût disjoint les murs de la maison, et chaque fois qui passait le tramway son timbre résonnait comme eût fait un couteau d'argent frappant une maison de verre (*Pris*. III, 535).

Ecco che il silenzio quasi funereo che circonda il narratore si carica senza preavviso di straziante vibrazioni disforiche: la metafora scelta da Proust ha un'incidenza dolorosa e spiazzante, lavorata in modo tale da far sentire l'urlo stesso di due materiali che stridono nel momento del loro traumatico contatto, dilaniando così l'udito e il pensiero del protagonista.

L'asciutta durezza della lama del coltello che affonda nel vetro risuona violenta ed insostenibile nel corpo stesso dell'uomo il quale, come sappiamo, collima in maniera quasi organica con gli ambienti che abita, violati senza remore dall'irruzione imprevista del mondo esterno, arrivato ad invadere il corpo-luogo – o, per usare una bellissima espressione di Richard, il *corps-coquille* (Richard 1974, 218) – del narratore. Eppure, anche qualcosa di stranamente positivo si intrude nella sua carne. Continua infatti Proust:

*mais c'était surtout en moi que j'entendais avec ivresse un son nouveau rendu par le violon intérieur. Ses cordes sont serrées ou détendues par des simples différences de la température, de la lumière extérieures. En notre être, instrument que l'uniformité de l'habitude a rendu silencieux, le chant naît de ces écarts, de ces variations, source de toute musique (Pris. III, 535. Corsivi nostri).*

La stessa dimensione strettamente somatica del soggetto è trascritta qui secondo i termini espliciti di uno strumento afono, invaso dal silenzio che in essa secerne la piattezza dei giorni sempre uguali, la mesta litania delle abitudini quotidiane (*AD* IV, 4; Kristeva 1994, 353), le quali scavano lunghe e profonde gallerie di ottundimento nel corpo del narratore. Quest'ultimo è allora una sorta di ignoto e dimenticato *violon* che può tornare a risuonare solo nel momento stesso in cui qualcosa arriva dall'esterno a percuoterlo in maniera anomala e imprevedibile.

Come è possibile evincere da quest'ultimo estratto, per Proust vi sono delle fasi dell'esistenza in cui il soggetto stesso coincide senza resto con le suppuranti masse di silenzio che lo abitano e lo saturano, lo involgono in una agglutinante afasia organica, la quale però non si carica soltanto di connotazioni negative.

Proprio come l'oblio non è unicamente la perdita definitiva della capacità di ricordare ma contiene in sé le potenzialità concrete di una memoria esorbitante in grado di ricreare interi paesaggi emotivi e psichici, così il silenzio per Proust va auscultato capillarmente al fine di farlo risuonare a partire dalle sue armoniche riposte e remote, probabilmente tramite quelle « *oreilles hallucinées* » (*DCSI*, 87; *CG* II, 369) evocate per ben due volte nel corso dell'opera. Per tale ragione linguaggio e silenzio nella *Recherche* non si oppongono e non si negano a vicenda, ma intrattengono dei tenaci legami sotterranei di inclusione e interscambio reciproci (Simon 2018, 248).

Ritornando ora al passo sui *signes inconnus*, possiamo notare che, qualche pagina più avanti rispetto alla citazione qui riportata, Proust arriva a riconoscere che se da un lato l'arte degna di questo nome è in grado di attingere l'essenza specifica delle cose ove passato e presente arrivano ad intrecciarsi, dall'altro lato essa deve registrare anche la propria irriducibile impotenza, dal momento che quella stessa essenza in ultima istanza presenta per forza di cose dei margini più o meno ampi di incomunicabilità (*TR IV*, 463-464)<sup>2</sup>, i quali però d'improvviso sono come solcati da un sottile fremito che li porta ad espressione, quasi in forza di una raddomantica ventriloquia dell'ineffabile.

Pur nel loro silenzio Proust riesce a renderli manifesti attraverso la messa a punto di una scrittura capace di sorprendere oggetti e figure, ambienti e vicende da un punto di vista diverso da quello proprio del piatto ed ottuso realismo. Pertanto, come ha osservato molto bene Anne Simon in un saggio del 2002 contenuto nella silloge *Limites du langage : indicible et silence*, « le silence chez Proust est [...] à l'opposé même du vertige de la page blanche : il ne se subit pas (il n'est pas en avant de la rédaction), il se conquiert, étant le but même de l'œuvre, et comme la signature de sa qualité » (Simon 2002, 327).

Rovesciando quasi in maniera puntuale la coppia ordinata su cui si è arrovelato per anni Mallarmé, Proust non fa semplicemente del silenzio l'alveo originario della parola, ma piuttosto mostra come la parola stessa venga chirurgicamente lavorata nelle sue più intime e profonde risonanze in modo tale da non perdere mai il contatto immediato con il viscerale mutismo delle cose, che anzi la motiva e la innerva, la struttura e la definisce sia nelle sue forme minime – l'organizzazione della frase – che nelle sue articolazioni a lungo raggio, come ben dimostra la famosa asserzione secondo la quale « les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence » (Proust 1954, 309; Milly 1970, 37). In relazione a quanto detto finora, Anne Simon può allora proseguire sostenendo che « le silence proustien n'est pas l'antonyme du langage, on vient de le voir. Il constitue la forme aboutie de l'expression et entretient avec le langage un rapport actif d'intériorité » (Simon 2002, 327. Corsivi nostri).

Il silenzio non designa più in questo caso il luogo di cessazione della parola; esso si iscrive nelle fibre stesse di ogni atto linguistico, lo sostiene e vi imprime

---

<sup>2</sup> « La littérature qui se contente de "décrire les choses", d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir où elles incitent à la goûter à nouveau. C'est elle que l'art digne de ce nom doit exprimer, et, s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu'on n'en tire aucun des réussites du réalisme), à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable ».

una sorta di propulsione endogena che trasforma radicalmente il linguaggio in un controverso e polimorfo spazio di epifanie momentanee ed equivoche, strazianti e sibilline, dinanzi alle quali le logore forme di espressione proprie dell'uso abituale e quotidiano rivelano tutta la loro inefficacia.

È esattamente per questa ragione, ad esempio, che quando il narratore della *Recherche* parla del decesso di Swann e in particolare del modo in cui ne è venuto a conoscenza, egli costruisce una potentissima e folgorante scena che culmina proprio su di un silenzio dolorosamente metafisico, in cui l'amico di famiglia viene inopinatamente riassorbito, senza possibilità di ritorno, senza possibilità di appello, al di là del quale Swann svanisce per sempre (*Pris.* III, 703-704). Dell'uomo non resta che un nome tumulato in una sorda compagine di lettere che per un attimo trattengono l'attenzione del lettore, scagliandolo contro la dura superficie di quanto ormai può essere custodito soltanto in ciò che si tace.

Silenzio e linguaggio, pertanto, mettono in campo un circuito di trasformazioni reciproche ove il primo termine mantiene sempre una sorta di preminenza o di priorità ontologica rispetto alla quale il secondo polo della coppia rappresenta una sorta di coordinata deforme, che tenta di orientare il pensiero verso una latitudine d'essere destinata a rimanere sempre al di qua del dicibile. A nostro giudizio, è stato senza dubbio Karl Jaspers colui che in maniera estremamente pregnante ha tentato di individuare delle linee concettuali alquanto nette per inquadrare questo fenomeno, da lui denominato *pensiero alinguistico*. Ecco come si esprime a tal proposito il filosofo tedesco:

forse il momento decisivo del conoscere, il salto nel nuovo, l'abbrivio, l'atto previo del capire originario ha luogo nel pensiero alinguistico. Ma quel che viene afferrato qui in germe, non si comprende senza il linguaggio, né si sviluppa senza di esso. Non è in fondo un' anteriorità, né del pensare al parlare, né del parlare al pensare; piuttosto il germe è il luogo della creazione linguistica. *È come un intendere e un afferrare anteriore al linguaggio che nondimeno si realizza immantinente e solo nel linguaggio.* Pensare e parlare sono tutt'uno, il loro sviluppo è sviluppo dell'uno con l'altro. *Solo il limite è quel luogo della creazione linguistica, quel germe che sembra risiedere al di là del linguaggio e che tuttavia si palesa solo come linguaggio.* Perciò tutto quel che è afferrare, capire, vedere, anela in noi all'espressione linguistica perché solo in essa diviene chiaro e certo. *Quando il linguaggio viene ancora cercato, ci sentiamo inerti nell'indeterminato.* (Jaspers 1993, 115-116. Corsivi nostri)

Sebbene queste riflessioni non siano state sviluppate sulla base del testo proustiano, ci pare innegabile la prossimità tra quanto esposto qui da Jaspers e quanto detto finora in relazione al silenzio nella *Recherche*. Le posizioni del pensatore tedesco rivelano pertanto una notevole operatività esegetica in relazione al nostro tema, perché esse di fatto enucleano un reticolo altamente coordinato di nozioni e

questioni che la scrittura proustiana affronta fin dalle prime pagine del romanzo e che andranno precisandosi nel corso della maturazione e dell'apprendistato estetico vissuti dal protagonista.

Jaspers riesce in effetti a delineare benissimo sotto il profilo teorico l'indole chiara del rapporto intercorrente tra linguaggio e silenzio. Se le nostre considerazioni sono corrette, infatti, anche presso Proust è possibile riscontrare non solo la serrata interdipendenza che salda e raccorda i due fattori in gioco, ma persino lo schema di complessa intersezione che essi mettono in campo: ciò che il pensatore tedesco chiama *pensiero alinguistico* si colloca dunque nel punto di innesto in cui linguaggio e silenzio iniziano a sovrapporsi, creando senza preavviso un campo di interferenze reciproche, a partire dalle quali la parola di fatto deve tentare di accerchiare tutto ciò che in essa rimane di non detto.

In relazione a quanto appena osservato, la scrittura della *Recherche* tende paradossalmente a declinarsi in modo tale da poter giungere a proferire questo momento occulto del *salto nel nuovo* e del *capire originario* – per riprendere le formulazioni jaspersiane – insinuandosi attraverso la delineazione di un'architettura morfo-sintattica raffinatissima e spesso destabilizzante negli impervi territori del *pensiero alinguistico*.

Proust, in effetti, sembra determinato a congegnare ciò che potremmo chiamare un linguaggio anfibio, che sia cioè in grado di mimare nelle sue ricche e complesse articolazioni di superficie ciò che di fatto non smette di agitarsi e di celarsi sotto di esso, nelle zone di assenza o di latitanza di ogni dicibilità. Per dirla in maniera più chiara, Proust cerca un linguaggio che riesca a sagomarsi, con movenze e con dinamiche intestine sempre più precise e capillari su quel limite frammentato e spesso inapparente ove il silenzio proprio del *pensiero alinguistico* inizia ad essere assorbito e convertito in un'armatura espressiva, in seno alla quale esso finisce per estinguersi.

Se questi rilievi sono attendibili, possiamo allora avanzare l'ipotesi secondo la quale nella parola proustiana il silenzio proprio del *pensiero alinguistico* vi traspare quale *réalité transphénoménale* (Merleau-Ponty 2015, 92, 122, 129). È per questo motivo che nel chiedersi se sia possibile l'istituzione di una *sigetica*, dobbiamo per forza di cose recuperare alcune intuizioni di Merleau-Ponty e asserire che, nel caso specifico dello stile proustiano, il linguaggio funziona qui secondo le logiche controverse di quella ri-effettuazione (*Nachvollzug*) (Merleau-Ponty 2015, 132-36) di eventi genetici che perdurano nei fenomeni ove hanno prodotto effetti solo sotto forma di tracce (Merleau-Ponty 2015, 44) o di residui rinviati in modo opaco e indiretto a quegli *événements-matrices* (Merleau-Ponty 2015, 57) che è ormai impossibile reperire in pieno.

Ecco perché, attenendoci ancora agli assunti di Merleau-Ponty, dobbiamo sottolineare che l'istituzione di una sigetica non va mai confusa o identificata *tout court* con la costituzione di una sigetica, dal momento che il procedimento orientato a risalire verso le matrici originarie da cui sorge il *pensiero alinguistico* non ammette di essere incapsulato nella ferrea progettazione di un rigoroso edificio categoriale. Nota l'autore de *L'œil et l'esprit* a tal proposito:

le langage ne présuppose pas sa table de correspondance, il dévoile lui-même ses secrets, il les enseigne à tout enfant qui vient au monde, il est tout entier *monstration*. Son opacité, son obstinée référence à lui-même, ses retours et ses replis sur lui-même sont justement ce qui fait de lui un pouvoir spirituel : car il devient à son tour quelque chose comme un univers, capable de loger en lui les choses mêmes – après les avoir changées en sens. Or, si nous chassons de notre esprit l'idée d'un texte original dont notre langage serait la traduction ou la version chiffrée, nous verrons que l'idée d'une expression complète fait non-sens, que tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut, silence (Merleau-Ponty 1960, 54).

Rimanendo all'interno del pensiero merleau-pontiano, l'idea di una costituzione risulta impraticabile perché la sua attuazione presupporrebbe in ogni momento la postulazione di un regresso pienamente razionale verso tutto ciò che appare attentamente schermato dal *pensiero alinguistico*, fino a pervenire così ad un congetturale rischiaramento logico di quanto precederebbe le articolazioni manifeste del linguaggio.

Di contro, è preferibile adottare la nozione di *istituzione*, poiché questa permette di sondare in maniera desultoria e rapsodica « l'appel à écrire lancé par les choses (clochers de Martinville, trois arbres) » (Merleau-Ponty 1996, 49) tramite forme espressive che, modulandosi proprio sulla lacera evidenza de « l'être là muet des choses » (Merleau-Ponty 1996, 49), siano in grado di filtrare tra le inoggettivabili faglie di silenzio. Queste, infatti, simultaneamente perturbano e sostanziano la parola proustiana che, sulla base di quanto esposto fin qui, è chiamata a dare voce a tutto ciò che « résiste à la plénitude étouffante du dire », per citare ancora una volta le esemplari analisi di Anne Simon (Simon 2016, 76).

In quell'irriducibile anteriorità dell'intendere e dell'afferrare evocata da Jaspers, il linguaggio prende corpo e forma cercando di liberarsi da tutte le strutturazioni sclerotizzate che lo paralizzano in una calcificata sfera di significati coagulatisi in una sorta di infrangibile maschera mortuaria posata per sempre sulla realtà. In questo senso vanno allora rilette anche le tesi proustiane sull'opera di Elstir contenute nel secondo volume della *Recherche* (JFF II, 190; Fraisse 1995, 74-80 e 95-119) e soprattutto, secondo questa chiave interpretativa, possono anche essere ripresi gli

assunti deleuziani presenti in numerosi passi di *Critique et clinique* che, come noto, si apre proprio su di un esergo proustiano (Deleuze 1993, 7; Simon 2016, 117-153).

Prendendo quindi in prestito alcune posizioni dell'autore de *Le Pli* potremmo sostenere che proprio attraverso il silenzio Proust perviene a *minorer la langue* (Deleuze 1993, 138), tramite quell'incessante modulazione che, se da un lato eccede le possibilità della parola (Deleuze 1993, 138), dall'altro crea all'interno delle singole espressioni « *combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre* » (Deleuze 1993, 138). Si tratta allora di condurre la lingua verso il proprio limite massimo, là dove cioè essa sperimenta il proprio *fuori* – per usare ancora una volta una formula di Deleuze – il proprio silenzio (Deleuze 1993, 142)<sup>3</sup>.

Ma che cosa vuol dire, sotto il profilo stilistico, tutto questo? A nostro giudizio è stato ancora una volta Alain de Lattre colui che in maniera più precisa e penetrante ha cercato di chiarire questo aspetto della *Recherche*, proponendo un'analisi micrologica della *phrase* proustiana, che riportiamo in parte qui. Scrive infatti il critico letterario nelle battute iniziali del primo volume della sua trilogia:

la phrase [...] est de mouvement et d'immobilité. Comme quelque chose qui maintient en suspens. Brève parfois, quand il le faut, et comme un coup de fouet, c'est le rythme qui domine, et la répartition du *souffle* : quelque chose qui passe entre les points de son parcours, qui le reprend et le contourne, l'écarte, le retrouve. *Quelque chose qui est entre les lignes et les mots, le souffle d'une vibration qui leur échappe et les ressemble pour les oublier* (de Lattre 1979, 23. Corsivi nostri).

Con orecchio sensibilissimo, Alain de Lattre compulsa quasi dall'interno il continuo farsi e il disfarsi della frase proustiana, mostrando come essa si trami di silenzi e di lacune, di arresti imprevedibili e di accelerazioni repentine, intimamente ritmata da ciò che rimane sempre al di qua di quanto viene effettivamente espresso o esplicitato dalla successione dei singoli lemmi.

La frase appartiene *in toto* al flusso carsico di ciò che agisce in essa, senza diventare mai evidente. L'elemento intorno al quale essa si svolge e si avvita in un movimento dialettico di continua espansione e chiusura è quel *souffle* plurale e proteiforme, perduto « *dans le silence qui s'endort entre nos sensations* » (de Lattre 1979, 24; Simon 2016, 73-79), che sospinge la frase fino quasi a dissolverla in una sorta di disseminazione al tempo stesso geometrica e caotica, ove le singole parole finiscono quasi con l'isolarsi l'una dall'altra, pur continuando a mantenere dei rapporti tali da istituire una sorta di astrale geomanzia, in cui il linguaggio brilla come la luce postuma emessa da una stella morta.

<sup>3</sup> « Quand la langue est ainsi tendue, le langage subit une pression qui le rend au silence [...]. Le style est l'économie de la langue. Face à face, ou face à dos, faire bégayer la langue, et en même temps porter la langue à sa limite, à son dehors, à son silence ». Corsivi nostri.

Il silenzio, concepito in questa nuova prospettiva concettuale che lo fa coincidere, seppur con qualche sbavatura terminologica, col *pensiero alinguistico*, si disegna come « une espèce de fondu, d'unité transparente où toutes les choses, perdant leur premier aspect de choses, sont venues se ranger les unes à côté des autres dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière, vue les unes dans les autres » (Proust 1978, 156; Mouton 1948, 50)<sup>4</sup>.

In questa trasparenza inquieta, esso appare come un affilato intervallo di assiderata sospensione dischiudosi all'interno della frase stessa: in tal modo il narratore può scoprire e sperimentare angolazioni da cui intercettare il reale solitamente solo intraviste appena o del tutto celate. Con esse egli entra in una relazione elettiva aderendovi per qualche istante, rapito in una sorta di scaleno spasmo extra-temporale in cui il linguaggio in un primo momento vaneggia e si eclissa, per riconfigurarsi poi in seconda battuta secondo un'inedita e spaesante plastica espressiva, la quale deriva la propria vorticoso energia trasfigurativa dal fatto di essersi appressata in maniera sempre più rischiosa, ma proficua, a quell'incrinata soglia di ineffabile, che abbiamo cercato di esplorare partendo dalle osservazioni sul *pensiero alinguistico* di Jaspers.

## Nella densa notte della scrittura

Sommessamente platonico (Merleau-Ponty 2015, 95; Kristeva 1994, 288-290) – nel suo strenuo sforzo di recuperare ogni connotato minimo della realtà per trasfigurarla in quella *hyper-existence* (Genette 1966, 53) garantita solo dall'arte – e freddamente plutonio – per l'ostinata vocazione che lo spinge a discendere nei più cupi penitrali dell'essere – questo linguaggio s'imbeve dei nodosi silenzi che impregnano e permeano segretamente stoffe e volti, panorami e tele dipinte, stanze e sguardi, vetrate e gesti portandoli così a rendersi avvertibili attraverso una scrittura oscillante senza sosta da un'*imagination de la substance* a un'*imagination de la structure* (Richard 1974, 289) o, meglio, dell'*infrastructure* volatile e precaria, instabile e cangiante di ogni cosa, la quale tanto più si approssima asintoticamente alla realtà, quanto più quest'ultima si rivela a noi attraverso quel *tremblement infini* che Genette aveva già rintracciato nei silenzi di Flaubert (Genette 1966, 242).

Se quindi è vero, come scrive Richard, che la *Recherche* in ultima istanza ci inizia « à la jouissance des choses métamorphosées en mots » (Richard 1974, 24), è altrettanto vero che tali *mots* devono essere ricollocati nell'alveo dei detritici silenzi interrotti da cui essi hanno preso le mosse. Non sbaglia quindi Genette allorché,

<sup>4</sup> Lettera ad Anna de Noailles del 13 giugno 1904.

dopo aver riportato il passo di una lettera di Proust in cui questo afferma di aver tentato « la transsubstantiation des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains » (Genette 1966, 42)<sup>5</sup>, suggerisce *expressis verbis* l'ipotesi secondo la quale quella messa in scena dalla *Recherche* potrebbe essere una realtà derubricabile sotto il titolo di *surimpressionisme* (Genette 1966, 49; Fraisse 1988, 99-100).

Che cosa indica tale termine in un contesto di riflessione come quello qui proposto? Per citare Bergson, potremmo rispondere sostenendo che esso designa « un certain degré particulier de condensation des événements élémentaires » (Bergson 1959, 1301). Ma, per comprendere meglio la questione, forse è preferibile rivolgersi ancora una volta alle riletture della *Recherche* che Alain de Lattre propone nel secondo volume della sua trilogia.

Nel testo del 1981 l'autore, riprendendo da altra prospettiva le analisi di impianto stilistico inerenti alle architetture della frase proustiana, pone l'accento sul ruolo di assoluta centralità giocato dall'aggettivo, focalizzando la propria attenzione sull'eccezionale statuto operativo di quest'ultimo:

l'adjectif, ce n'est pas quelque chose qui *ajoute* : c'est quelque chose qui *réfuse*. C'est quelque chose qui *délie*. Et qui ne *lie* qu'à proportion de ce qu'il a *délié*. Délié dans la disposition des choses : délié dans la manière de nos habitudes, Nous croyons, pour savoir, devoir toujours accumuler : à la couleur, le goût, à la saveur, l'oreille. Chaque fois un peu plus et chaque fois un peu plus loin. Dans la chose perçue ? Que non ! *Dans la chose oubliée, obnubilée, éteinte – dont ne subsiste plus que la végétation informe de nos impressions [...].* De là, la forme singulière et la composition de l'adjectif : de soi-même à soi-même, il se présente et se décrit comme une *mutation*. *Quelque chose qui passe, qui change ; qui se déplace et qui déplace. Une transition. Un point de flexion.* (de Lattre 1981, 55-56. Corsivi nostri).

Agli occhi di Alain de Lattre, l'aggettivo spalanca nella frase delle regioni contrattili di silenzi coincidenti quasi sempre con un arresto dell'azione e con l'inizio di una pausa meditativa più o meno marcata, in cui il linguaggio sembra lavorato « à l'image et à la ressemblance de la façon dont la réalité se fait » (de Lattre 1981, 57) e per la quale sovente mancano le parole adatte ad esprimerla.

Naturalmente gli esempi desunti dalla *Recherche* per illustrare tutto ciò potrebbero essere innumerevoli. Riprendendo dunque la quadripartizione di Anne Simon in merito all'*arrière-plan de silence* dello stile proustiano e concentrandoci esclusivamente sul terzo nucleo tematico (Simon 2002, 325), noi opteremo per un episodio, a nostro giudizio più che istruttivo, tratto dal primo capitolo di *Albertine disparue*. Il protagonista ha appreso della morte dell'amata e, rimasto solo in casa

<sup>5</sup> Lettera a Léon Daudet datata 27 novembre 1913.

con Françoise che tenta goffamente di consolarlo, è assalito da struggenti ondate di ricordi. Sono le sei del pomeriggio e, dopo un consistente intervallo analettico, Proust scrive: « que le jour est lent à mourir par ces soirs démesurés de l'été ! Un pâle fantôme de la maison d'en face continuait indéfiniment à aquareller sur le ciel sa blancheur persistante » (*AD IV*, 63).

Seguendo i rilievi di de Lattre, vediamo che /lent/ e /démesurés/ si innestano qui da subito come due sfocati ma incisivi poli semantici i quali, inchiodando la prima frase ad un'atmosfera di livida catatonìa seròtina, fanno deragliare l'ultimo segmento del giorno al di fuori di ogni coordinata cronologica prestabilita. Ecco allora che in questa lentezza attanagliante la narrazione non può far altro che scivolare poco a poco in una sterile stagnazione informe.

L'acquosa indolenza in cui bagna mestamente questo meridiano lucre, al tempo stesso moribondo e tenace, è scossa e scandita dal limaccioso ribollire di spugnosi relitti mnestici, i quali affiorano e si schiudono nella vitrea fissità del crepuscolo, arrivando a strangolare persino la voce interiore del narratore, murato dietro un'atroce parete di silenzi che lo tagliano fuori da ogni possibilità di comunicazione. Da qui derivano, ad esempio, tutti i malumori e i sottintesi che si assiepano tra lui e la fedele domestica in questo episodio.

Ma da qui deriva inoltre la soverchiante dismisura delle sere d'estate, trasfigurate nelle sembianze di veri e propri monoliti di *temps négatifs* (Poulet 1952, 432) ove le ore, i minuti, i secondi hanno smesso di scorrere per sempre, incancreniti in una spigolosa posa mortuaria destinata a perpetuarsi *sine die* nella sua afasica immobilità.

Bloccata in una asfittica raggiera di puntiformi crampi di silenzio, la scena è soggetta ad un dilagante processo di smaterializzazione (*AD IV*, 62) e derealizzazione (Simon 1997, 109): la facciata stessa dell'abitazione rivela d'improvviso una consistenza illusoria, apparendo prossima a sgranarsi, perfino a liquefarsi, percorsa da un nervoso tremito di miraggio. Quest'ultimo non solo rende quell'incastro di volumi e superfici simile ad una convulsa concrezione allucinatoria ma, nel suo cinereo e sonnolento pallore di mera parvenza incassata torpidamente nel cielo, tramuta la facciata in un'impalpabile lastra riflettente, la quale non smette di stingersi, fin quasi a cancellarsi in una biancheggiante agonia ove l'intera realtà – divenuta una «realtà mummificata» (Devoto 1950, 137) – rischia di annegare, avviluppata in un'embolia di segni e sensi da cui appare impossibile fare ritorno.

Arenatosi in un muto spazio-zero spogliato di ogni forma e svuotato di qualsiasi oggetto, il narratore non può che abitare la propria epidermide (*CG II*, 817) la quale, giunta ad un livello estremo di ipersensibilità, lo espone al monotono protrarsi di una vita para-cadaverica, ridotta quasi del tutto alla mera attività organica che si

smarrisce nelle secche di una durata senza sviluppo, soggetta cioè a ciò che Poulet ha denominato *détemporalisation* (Poulet 1964, 90):

ici non plus l'événement ne s'attarde pas dans les méandres de la durée [...]. D'où vient-il ? A-t-il une origine ? L'on ne sait. Peu importe ce qui le précède. Aucun lien ne le rattache à un passé, tombé, dès qu'il surgit, dans l'oubli. Afin qu'il ait lieu, le temps se dénude, la table se fait rase. Point de souvenirs, point de regrets, point non plus d'enchaînement causal ni d'histoire. Quelque chose advient qui n'est le prolongement de rien (Poulet 1964, 92).

Alla luce di tutto ciò i quattro elementi aggettivali intervengono nell'economia del brano operandovi in maniera altamente differenziata, a seconda che se n'enfaticizzano uno o l'altro. Ad esempio, i due aggettivi che aprono e chiudono la sequenza in perfetta simmetria imprimono alla narrazione una marcata decelerazione del ritmo globale, provocando un progressivo andamento deflattivo dell'azione (Mouton 1948, 126). Quest'ultima può così rappersentarsi intorno all'iperbolico prolungarsi del giorno, portando in primo piano quel /pâle/ che, con la sua vocale lunga ripresa e ribattuta da /fantôme/, sembra incorporare in sé il vacuo trascinarsi di questo ossificato tempo morto (Mouton 1948, 129-130; Kristeva 1994, 15).

I quattro aggettivi smottano gli uni sugli altri, entrano in correlazione anche a distanza e reagiscono mutualmente scomponendo e ricompaginando instancabilmente il segmento in esame, ora facendolo apparire come un delicato coacervo di effimere notazioni coloristiche in subbuglio, ora come una pietrificata immagine depositatasi quasi per caso sulla retina vuota del narratore, il quale ormai a stento riesce ad interpretare il portato della propria percezione, assediato da brandelli di realtà che schiumano intorno al suo corpo come spettri di idee.

Inoltre le aree di risonanza semantica emesse dai quattro termini in questione sono captate e come magnetizzate da un ripido moto centripeto che le fa repentinamente confluire tutte di concerto intorno alle screziate iridescenze di cui si carica poco a poco il verbo parasintetico /aquareller/<sup>6</sup>, di cui Proust si serve per coniugare l'intera micro-cellula diegetica all'infinito (Mouton 1948, 119), così da prolungare ogni singola frequenza cromatica, ogni singola vibrazione luminosa, ogni singolo mormorio appena accennato nel silenzioso e illimitato capogiro di un presente che si frastaglia senza sosta in un arcipelago di concentriche acronie (Mouton, 1948, 140; Fraisse 1988, 264).

Come ha notato magistralmente Giacomo Devoto in un saggio contenuto nel primo volume degli studi di stilistica (Devoto 1950, 143-152), Proust, in casi come questi, riesce ad ottenere un proliferante effetto di cristallizzazione dell'immagine

<sup>6</sup> Si tratta di un verbo che Proust aveva probabilmente incontrato nel corso delle letture delle opere dei Goncourt, cfr. <https://www.cnrtl.fr/definition/aquareller>

operando una dissociazione mirata e calligrafica tra il *tempo sintattico*, qui contratto e rapidissimo (Devoto 1950, 144-145; Mouton 1948, 130) – risolto attraverso l'allineamento per asindeto di due plessi frastici che non smettono mai di interagire proprio tramite i fittissimi circuiti di senso che gli aggettivi istituiscono sempre da capo – e il *tempo semantico* che appare di contro estremamente cadenzato, attestandosi sull'andatura leggermente appesantita di un *adagio*.

Seguendo ancora i rilievi del grande critico italiano, possiamo osservare che la sfasatura appena registrata risulta così evidente e marcata dal momento che il ritmo del sintagma non coincide mai col ritmo delle immagini che vanno ad inserirsi in esso, « images – per citare ancora Blanchot – d'un néant intérieur qui ne rend visible que leur disparition » (Blanchot 1943, 56), tanto più se si pensa che il tempo semantico di fatto è sempre ricalcato sulle movenze specifiche del tempo psichico (Devoto 1950, 142), qui modulato sulla base dell'azzeramento quasi totale di ogni nucleo dinamico (AD IV, 222-223). Tutto ciò consente a Proust di ottenere in ultima istanza quello che Devoto definisce come una «transitoria attenuazione dell'attività assorbitrice e interpretatrice del narratore, contenuta nei limiti delle sfumature stilistiche» (Devoto 1950, 160).

Avviandoci alle conclusioni, possiamo quindi asserire che quanto visto finora si dispone in modo più o meno calcolato su di un'astratta partitura di silenzio (Milly 1970, 96), la quale in effetti non viene mai portata ad espressione, rimanendo così strutturalmente implicita e pervasivamente operante al di sotto delle configurazioni grammaticali emergenti. Per questo motivo, dal punto più profondo di questa *vacance mouvante* (Blanchot 1959, 22) vediamo lampeggiare ciò che Blanchot definisce come « une forme de vie non discursive » (Blanchot 1943, 55), presso la quale egli ravvisa dei tratti di compatibilità con esperienze, letterarie e non, afferenti *in toto* alla dimensione mistica (Blanchot 1943, 52-56).

Le analisi condotte fin qui però non ci permettono di seguire Blanchot su di un tragitto interpretativo così ardito e senza dubbio suggestivo. Di certo esse però orientano la nostra lettura verso una traiettoria critica che porta a soffermarci su una constatazione, solo apparentemente incidentale, di Cocteau contenuta nella sezione di *Opium* dedicata all'autore della *Recherche*. Scrive a tal riguardo il *poète-orchestre*: « Proust avait l'air d'une lampe allumée en plein jour, d'une sonnerie de téléphone dans une maison vide » (Cocteau 1930, 80).

In questa glaciale apparizione *post-mortem* Proust si profila dinanzi a noi con le sembianze inedite e disorientanti di una palpebrante crepa di ramificati silenzi apertasi nel cuore stesso di un incessante suono pressoché inarticolabile, più affine alla lancinante nudità di uno sterminato grido senza origine che ad un qualsiasi costruito verbale finalizzato alla più semplice ed ordinaria prassi comunicativa.

Cocteau ritrae Proust nell'istante fatale ed estremo in cui questo inizia a vibrare, prima insensibilmente poi in maniera sempre più sconquassante, all'unisono con l'abnorme riverbero da cui si distilla quella interstiziale *parole ante-prédicative* (Merleau-Ponty 1988, 131) che qui abbiamo cercato di interrogare da varie prospettive.

Essa, come visto fin qui, precede ed eccede ogni linguaggio, ma al tempo stesso rappresenta ciò che questo cerca strenuamente di raggiungere, nel tentativo sempre fallito e sempre ripreso da capo di identificarsi senza resto con quel λόγος ἐνδιάθετος già interrogato dall'ultimo Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 1998, 222-226; Simon-Castin 1997, 17), il quale di certo costituisce l'illocalizzabile punto di catastrofe a partire dal quale, nel brano tratto da *Albertine disparue* esaminato in questo paragrafo, la *syntaxe narrative* si converte puntualmente senza soluzione di continuità in quell'*asyntaxe contemplative* (Rancière 1998, 115-116; Macchia 2020, 89) che la scrittura della *Recherche* in ultimo adibisce ad immensa camera acustica incriptata nel ferito timpano dell'inudibile.

## Bibliografia

- BENJAMIN, W. (1979), *Avanguardia e Rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi.
- BERGSON, H. (1959), *Œuvres*, Paris, PUF.
- BLANCHOT, M. (1943), *Faux pas*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1955), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1959), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1969), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.
- COCTEAU, J. (1930), *Opium. Journal d'une désintoxication*, Paris, Stock.
- DE LATTRE, A. (1979), *La Doctrine de la réalité chez Proust I*, Paris, José Corti.
- DE LATTRE, A. (1981), *La Doctrine de la réalité chez Proust II. Les réalités individuelles et la mémoire*, Paris, José Corti.
- DE LATTRE, A. (1985), *La Doctrine de la réalité chez Proust III. L'ordre des choses et la création littéraire*, Paris, José Corti.
- DELEUZE, G. (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- DEVOTO, G. (1950), *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier.
- EGGER, V. (1896), *Le Moi des mourants*, « Revue Philosophique de la France et de l'Étranger », 26-38.

- FRAISSE, L. (1988), *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Fragment expérimental*, Paris, José Corti.
- FRAISSE, L. (1995), *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES.
- GENETTE, G. (1966), *Figures I*, Paris, Seuil.
- HEIDEGGER, M. (2007), *Contributi alla filosofia (dall'evento)*, Milano, Adelphi.
- JASPERS, K. (1993), *Sul tragico*, Napoli, Guida Editore.
- KRISTEVA, J. (1994), *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.
- MACCHIA, G. ([1979] 2020), *L'angelo della notte*, Milano, Abscondita.
- MERLEAU-PONTY, M. (1960), *Signes*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1996), *Notes de cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1988), *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (2015), *L'Institution, la Passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin.
- MILLY, J. (1970), *Proust et le style*, Genève, Slatkine.
- MOUTON, J. (1948), *Le Style de Proust*, Paris, Corrèa.
- POULET, G. (1952), *Études sur le temps humain I*, Paris, Plon.
- POULET, G. (1963), *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard.
- POULET, G. (1964), *Études sur le temps humain III. Le point de départ*, Paris, Plon.
- PROUST, M. (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard.
- PROUST, M. (1978), *Correspondance*, Vol. IV, Paris, Plon.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, I-IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RANCIÈRE, J. (1998), *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette.
- RICHARD, J-P. (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil.
- SIMON, A. (2002), *L'Arrière-plan de silence du style de Proust*, in A. Mura-Brunel et K. Cogard (a cura di), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 325-331.
- SIMON, A. (1997), *Proust et « l'architecture » du visible*, in A. Simon et N. Castin (a cura di), «Merleau-Ponty et le littéraire», Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 105-116.

SIMON, A. (2016), *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris, Hermann.

SIMON, A. (2018), *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier.