

# *Il Vangelo secondo Marcello.*

## **Memoria involontaria e poetica proustiana**

GENEVIÈVE HENROT SOSTERO

*Università degli studi di Padova*

Professeure de Linguistique et Traduction françaises, Geneviève Henrot Sostero a consacré à Proust une centaine d'écrits, dont *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne* (1991), *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu* (2011) et *Le "Tiers-Monde" d'À la recherche du temps perdu. Pour une poétique du figurant proustien* (2026). Elle a co-édité *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche* (2013), *Traduire À la recherche du temps perdu* (2015) et coordonné le *Bulletin d'Informations Proustiennes* 2021 consacré à « L'Exercice de la parole » dans la *Recherche*. Elle dirige les *Quaderni proustiani*.

La memoria involontaria in Proust si è prestata ad interpretazioni di tipo più ermeneutico che poetico. Il presente contributo intende correggere questa lacuna, ripercorrendo e sintetizzando studi volti ad enucleare i tratti poetici, stilistici, linguistici reperiti nel corpus *completo* del tema nella *Recherche*. 101 motivi, costituiti di almeno due frammenti testuali ciascuno (A, l'impressione originale e B, la reminiscenza) consentono di evidenziare l'ubiquità della memoria involontaria nel romanzo, il suo potere altamente strutturante perché reticolare e un funzionamento stilistico volto a produrre nel lettore lo stesso esperimento euristico del protagonista.

*Proust (Marcel), reminiscenza, memoria involontaria, maddalena, ricordo involontario, poetica della memoria, microracconto, salienza narrativa, agentività*

## **Introduzione**

Vi sono molteplici modi di avvicinare la memoria involontaria quale Proust la rappresenta nel suo romanzo *À la recherche du temps perdu*. Nel corso degli anni, diversi filoni interpretativi si sono succeduti o alternati, ciascuno con il proprio bagaglio epistemologico e le proprie discipline, comprovando, se non altro, l'estrema portabilità dell'argomento. Queste varie angolature derivano da paradigmi critici che sposano l'episteme del loro tempo, da discipline di predilezione che plasmano la lettura, da tradizioni critiche che si tramandano assunti condivisi. L'era psicologica ha voluto confrontare, con esiti alterni e talvolta discordi, la visione di Proust con quella di grandi teorici della memoria, della mente, della coscienza a lui contemporanei, quali Bergson o Freud, Ribot o Binet, Taine, Tarde, Séailles o Egger (Czoniczer 1957, Henry 1981). E l'ottica sembra tuttora feconda, rivelatrice di nuo-

vi elementi di raffronto, quali il dottor Sollier, presso cui Proust andò in cura, e lo stesso Adrien Proust, padre del Nostro (Bizub 2024)<sup>1</sup>.

Il paradigma fenomenologico ha poi spostato il termine di paragone verso filosofi posteriori a Proust, in virtù di una dichiarata influenza (Merleau-Ponty) o di una mera e parziale affinità (Sartre) (Simon 2000, 2004, 2016, Carbone 2004, Robert 2012). L'interesse filosofico ribadisce periodicamente la portata ermeneutica del fenomeno mentale, ponendo l'accento sulla reminiscenza come Sesamo che schiude un'originale concezione del tempo («un peu de temps à l'état pur»), il rapporto dell'io con il mondo o le leggi della psiche umana (ces «grandes lois» qui nous gouvernent).

Più giovane, il paradigma delle scienze cognitive ha presto (Tadié & Tadié 1999, Lehrer 2008, Lambert 2009, Serça 2017) guardato a Proust come ad un precursore o per lo meno ad un eccellente ed eloquente testimone. Sebbene gli esordi del confronto abbiano tradito, da parte degli scientifici americani e anglosassoni, un Proust più orecchiato che veramente letto<sup>2</sup>, le avanzate odierne di quelle scienze promuovono ora una nuova lettura, che apprezza l'autoconsapevolezza introspettiva dello scrittore alla luce delle moderne assunzioni in materia di funzionamento della memoria; oppure tende ad iscrivere (e ridimensionare) la memoria individuale di Proust in una tipologia più ampia di «memorie», quali la memoria familiare, la memoria sociale, la memoria collettiva, la memoria etnica ecc. Tuttavia, nessuno di quegli approcci dispone degli strumenti necessari per osservare la fattura propriamente poetica del tema, quale Proust scrittore (e non certo neuroscienziato) lo in-forma e lo plasma nel suo linguaggio.

Altri approcci, storico-letterari e filologici, rivisitano opere anteriori, in prospettiva intertestuale, con una lente parametrata per individuare precursori di Proust in materia di reminiscenza (Bohler 2006, Laurichesse 2012, 2022, Perrin 2017, 2018). Mentre una prospettiva intratestuale studia come il tema si sia formato precoce-

<sup>1</sup> L'intento sintetico della referenza (un'unica data) non rende giustizia allo sviluppo temporale della critica: il libro di Bizub intitolato *Saisi-moi si tu peux* (2024) raccoglie scritti pubblicati in altre sedi e scaglionati su un buon ventennio, esattamente come il presente articolo sintetizza quarant'anni di scritti vari sulla memoria involontaria in Proust. Per maggiori informazioni, si veda la recensione di Bizub nella sezione dedicata del presente numero, nonché la bibliografia in fondo a quest'articolo.

<sup>2</sup> Che siano neuroscienziati *dell'odorato* ad aver carpito la *madeleine* come emblema nobilitante del loro settore di ricerca rivela indubbiamente una lettura molto frettolosa dell'episodio (semmi è stato davvero letto), dal momento che la magia della *madeleine* opera, in verità, con altri sensi: il gusto e il tatto, mettendo insieme, nel cucchiaio, l'infuso e briciole di pasticcino. Secondo Lambert 2009, essi avrebbero visto in Proust un label di marketing artistico in grado di riscattare agli occhi del pubblico il disprezzo in cui la nostra epoca tiene l'odore. Tal è infatti il punto di fuga della panoramica tracciata dallo storico delle sensazioni Alain Corbin nel suo libro *Le Miasme et la Jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

mente, in *Jean Santeuil*, nei *Carnets* e nei *Cahiers* (Jackson 1966, Quaranta 1998, 2011), e si sia saldamente insediato dal momento in cui ha rivelato al Nostro la chiave di innesco della narrazione (Brun 1982). Infine, altri critici guardano alla posterità della memoria involontaria radicata in una contemporaneità straziata da pesanti traumi storici che dilaniano la possibilità stessa di fondare l'identità personale o familiare aldilà di voragini di rimozione (Rabaté 2012).

Il mio proposito è qui ancora diverso, complementare dei precedenti. Intendo spostare la focale dall'ermeneutica alla poetica e alla stilistica, per valorizzare, non tanto fino a quali sublimi vette del pensiero e della coscienza la memoria involontaria abbia potuto propellere il narratore, quanto *come* lo scrittore intrecci il tema nella materia del racconto, *come* lo forgi e lo dispieghi: ossia, che cosa ne fa nell'economia della narrazione, e con quali mezzi testuali ottiene l'inserto del tema nel tessuto della fabula. Questo mio interesse formale e strutturale del tema risale a molti anni fa. E l'ho portato avanti nel tempo convocando di volta in volta gli strumenti concettuali coniati dalla poetica, dalla stilistica e dalla linguistica. Salvo incontrare adesione e conferma da parte della genetica testuale, l'approccio si pone, a quanto mi risulta, tuttora unico nelle sue scelte, nei suoi assunti e nei suoi risultati<sup>3</sup>.

Rimane un fatto conclamato, qualsiasi sia il punto di vista adottato: la *Recherche* di Proust appare oggi, a livello internazionale, come la testimonianza per antonomasia della memoria involontaria in letteratura, a tal punto che risponde all'espressione ormai cristallizzata di «effetto Proust». Tale coro di voci provenienti dalle discipline più disparate affonda le radici senz'altro nell'aura che l'autore si è conquistata negli anni (specie dal 1970 in poi), ma anche (ed è questa mia la tesi), nella percezione più o meno intuitiva, consapevole o articolata che ogni lettore si fa del trattamento *sui generis* che Proust ha saputo riservare al fenomeno di memoria sensoriale.

Ora, proporsi di perlustrare ulteriori opere d'arte contemporanee (letterarie o cinematografiche) sul filone della rappresentazione della memoria involontaria «d'après Proust» (questo, l'invito lanciato dal titolo) non può avvenire senza insediare a pari livello due «oggetti» di studio e confronto (Proust e X), tra i quali osservare poi patenti somiglianze e/o irriducibili originalità. Pare logico aprire il volume con un ragguglio che attrezzi un banco di collaudo: come Proust presenta la memoria involontaria nella *Recherche*? Quale consistenza, quali forme, quali funzioni egli conferisce al tema? Quanto a determinare la portata (filosofica, psicologica, estetica, ermeneutica o anche narrativa) del tema, mi sembra che non possa precede-

<sup>3</sup> Nonostante il loro titolo, neppure Albers & Engel 2019, portavoce della critica proustiana germanofona, approfondiscono le varie implicazioni del proposito «poetico», salvo radicare il loro commento nel tropo della metafora metonimica di Genette 1972.

re, né tantomeno eludere, questo primo passo, votato a definire ciò di cui stiamo parlando: un censimento esaustivo del tema, mediante la certosina raccolta di *tutti* i motivi che la compongono (intendo per «motivo» ciascuno di quegli episodi di memoria involontaria capeggiati dalla *madeleine*) potrebbe anche, con i suoi esiti concreti, fattuali, modificare sostanzialmente l'escursione interpretativa del discorso tenuto dalla critica sulla memoria involontaria.

## Un corpus di 101 motivi

Une «definizione» della reminiscenza nel romanzo, per quanto esso possa, a tratti, sapere di teoria, non poteva certo assumere la forma conchiusa e lapidare che forgia il lessicografo. Tuttavia, l'episodio della *madeleine*, nella sua posizione liminare, ha proprio lo scopo di presentare al lettore, in modalità induttiva, quel tipo sensoriale e affettivo di memoria con una notevole dovizia di particolari. Ne emergono 14 tratti distintivi<sup>4</sup>, che, se leggiamo la quarta colonna verticalmente, compongono un racconto a sorpresa: il testo in grassetto evidenzia i tratti nucleari, propriamente essenziali, distintivi; mentre la seconda colonna propone una denominazione del tratto, e la terza colonna, una campionatura di attualizzazioni linguistiche di questi tratti:

	Tratto	Attualizzazioni linguistiche (a campione)	Tratti distintivi
1	distrazione	machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain. Roulant les tristes pensées que je disais [...] ma distraction	Su fondo di distrazione (o di abitudine),
2	innesco sensoriale	Gout de la madeleine, tintement de la cuiller, empesé de la serviette, vue d'une salle à manger vide, geste des pieds sur les pavés,	<b>una sensazione</b>
3	casualità, aleatorietà	Je ne sais pourquoi, contre mon habitude Trébucher sur les pavés était imprévu, le domestique a tout fait pour ne pas faire de bruit	<b>scaturita per caso</b>
4	potere mnemonico	Le souvenir m'est apparu ; je la reconnus, c'était Venise ;	<b>rammenta</b>
5	sensazione originale (e il suo supporto materiale)	petit morceau de madeleine de tante Léonie, dalles inégalité du baptistère, bruit du marteau du mécanicien du train, reflet sur un mur de restaurant, sirènes des navires au large de Balbec...	<b>une sensazione identica o simile</b>

<sup>4</sup> Che corrispondono, con varianti denominative, a quei tratti individuati da Perrin (1995) in simili episodi narrati da Rousseau.

6	oblio, rimozione	Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chainon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau	«dimenticata».
7	commozione	Je tressaillis, je tressautai, je sursautai, étourdissement, vertige	Provocando una forte sorpresa
8	sentimento	Félicité, puissance joie, étourdissement, sentiment désagréable, bouleversement de toute ma personne,	<b>essa risveglia un sentimento</b>
9	valenza euforica o disforica	De la félicité au déchirement	<b>a volte felice, ma più spesso infelice</b>
10	lavoro di riflessione	Le point principal de la madeleine, repris dans les motifs du <i>Temps retrouvé</i> : « cette fois, j'étais bien décidé à ne pas me résigner à ignorer pourquoi... »	E richiede, per essere interpretata, l'impegno dell'intelligenza.
11	Quadro completo del ricordo	Un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraicheur, d'éblouissante lumière tournoyaient autour de moi Une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux ; je croyais que le domestique avait ouvert la fenêtre sur la plage [...] maintenant devant cette bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, elle déployait, réparti dans ses pans et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon	Capace di annullare la distanza che lo separa dal passato,
12	moto emersivo	Je sens tressaillir en moi [...] quelque chose [...] qu'on aurait désancré à une grande profondeur	quando emerge
13	rimemorazione	C'e gout, c'e tait celui du petit morceau de madeleine que ma tante C'e tait Venise, le baptistère de Saint-Marc [c'e tait] l'illusion du bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue du train C'e tait la serviette avec laquelle j'avais eu tant de peine à me sécher devant la fenêtre, le premier jour de mon arrivée à Balbec	il ricordo,
14	scenario completo del ricordo	<b>toutes</b> les fleurs de notre jardin <b>et</b> celles du parc de Swann, <b>et</b> les nymphéas de la Vivonne, <b>et</b> les bonnes gens du village <b>et</b> leurs petits logis <b>et</b> l'église et <b>tout</b> Combray <b>et</b> ses environs, <b>tout</b> cela qui prend forme et solidité est sorti, <b>ville et jardins</b> , de ma tasse de thé. (I 47)	compare nella totalità del suo contesto di origine

Muniti di questo campione massimo (poi ribadito dal *tovagliolo inamidato* alla fine del *Temps retrouvé*), non ci resta che scandagliare minutamente l'intera *Recherche* e spigolare tutti gli episodi che vi rispondono. Appare con evidenza che, lungi dal comporre, da «Combray» al *Temps retrouvé*, ovvero dalla *madeleine* ai *pavés inégaux*, quella «pince» diadica che hanno ancora in mente molti critici (dai tempi di Rousset 1955), la memoria involontaria punteggia fittamente l'intero arco narrativo: si annoverano ben 101 motivi vissuti dall'io narratore<sup>5</sup>, che rilevano non soltanto del gusto<sup>6</sup> e dell'odorato<sup>7</sup>, ma anche del tatto<sup>8</sup>, dell'udito<sup>9</sup>, della vista<sup>10</sup>, delle sensazioni climateriche<sup>11</sup> e della cinestesia<sup>12</sup>. Un'osservazione

<sup>5</sup> Un pugno di altre reminiscenze assalgono Swann in «Un amour de Swann». E una, forse, invade Brichot alla Raspelière, secondo Serça (2012) che vi verifica alcune mie analisi stilistiche. Non disponiamo, però, per loro due, della stessa potente analisi introspettiva che fa la forza dimostrativa e l'unicità narrativa della *madeleine*.

<sup>6</sup> Tre motivi «da merenda»: la *maddalena*, che venne a sostituire una spartana fetta biscottata, i *dolci* e le *torte* dei picnic sulle falesie del primo Balbec. Stupisce come quel senso prossimale tanto decantato da Proust nei passi programmatici rimanga poi limitato (o quasi), al solo episodio che fa da modello alla serie.

<sup>7</sup> Undici motivi, non tutti floreali e poetici, anzi: con questo stimolo sensoriale prepotente, che non si lascia schivare, Proust iscrive la memoria involontaria nelle tasche più prosaiche della vita quotidiana, «inquinando» la magia intavolata *in primis* con il boccone di *madeleine*. Gli odori fautori di riviscenze involontarie sono l'*odore di muffa* del padiglione degli Champs-Élysées (i gabinetti pubblici), uno *spiffero* che si spinge sotto la porta in una vecchia casa, un *fuoco di ramoscelli o di foglie umide*, il profumo dei *semi di iris*, la *naftalina* dei bauli e il *vetiver* del bagno, l'*odore di petrolio* delle prime automobili, la *saponetta* del Grand-Hôtel di Balbec, la *vernice* «velenosas» delle scale di legno a Combray, un *vento di pioggia*.

<sup>8</sup> Il tatto beneficia di una rara enfasi, collocato com'è nella serie di motivi costitutivi della «Adoration perpétuelle», alla fine del *Temps retrouvé*. Tre motivi, di cui due ben noti, il tocco delle labbra sull'appretto del *tovagliolo di lino* e lo sfiorare la grana della *carta di un vecchio libro*; anche il tocco dei *bottoni dello stivaletto* da viaggio merita una messa in scena drammatica, intitolata «Le intermittenze del cuore».

<sup>9</sup> L'udito raccoglie ben 37 motivi, dal *tintinnio del cucchiaio* (o della forchetta o del coltello) contro un piattino al *singhiozzo di un calorifero* e al *sibilo di una tubatura*, senza dimenticare la ricca serie di *nomi* il cui significante si è fatto carico di ricordi stratificati. Due mie riflessioni (Henrot Sostero 2002, 2015<sup>2</sup> e 2004) sono dedicate specificamente a questi motivi sonori di memoria involontaria, in un'ottica linguistica di studio del segno.

<sup>10</sup> Contrariamente a quanto Proust ci avrebbe lasciato pensare, la vista si contendere il primo posto con l'udito, con 34 motivi: il *tessuto* di Mariano Fortuny in cui è foggiato il cappotto di Albertine, i *campanili di Martinville* avvistati dal calesse in corsa, i *viali alberati* percorsi al tramonto, le *strade con dossi* della campagna in Normandia, i *fiori campestri* come in un arazzo medievale, le *facciate di certe chiese*, un *raggio di luce* che filtra dalle imposte ora all'alba, ora al tramonto, un *raggio di luna* su una panchina, o un *raggio di sole* su un muro diroccato, *riflessi di luce* nelle pozzanghere...

<sup>11</sup> Sette motivi, alcuni tra i più antichi documentati già sul Carnet 1 di 1908: *l'aria fresca* del battistero, una *bella giornata* di primavera, la *nebbia notturna*, il *caldo estivo* nelle fattorie normanne, *un'alba frizzante*, un *soffio di pioggia*, il *vento* stranamente *mite* a gennaio.

<sup>12</sup> Cinque motivi mettono in scena un moto del corpo: il famoso *lastricato* sconnesso del battistero veneziano, ma anche il fatto di *scendere le scale* con Saint-Loup, di *annodarsi un fazzoletto* attorno al collo, di *tendere la mano* per salutare, di *chinarsi verso gli stivaletti*. La fonte cinestetica delle

stupisce, rispetto alle dichiarazioni programmatiche che chiudono l'episodio della *madeleine*: ed è il primato conservato dalla vista, preceduta a ruota dall'udito, nonostante essi non appartengano a quei sensi prossimali arcaici che, per questa loro primogenitura ontogenetica, avrebbero dovuto rubare la scena a tutti gli altri sensi. Infatti, il tessuto del tema della memoria involontaria nella grande sintagmatica del romanzo sembra essersi dimenticato dell'assunto iniziale affermato in chiusura di *Combray*:

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, *seules*, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, *l'odeur et la saveur* restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans flétrir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. (DCS I, 46)

Lo scandaglio del testo sulla base della definizione massima estratta dalla *madeleine* va però inteso *cum grano salis*. Se davvero sono più di cento i motivi di memoria involontaria, c'era da aspettarsi che non venissero sviluppati con la stessa dovizia di particolari che tesse la lunga stoffa della *madeleine*. Per quanto paradosso possa sembra di primo acchito («Proust, così lungo!»), nel suo narrare, Proust elabora *potenti* sintesi, al punto di raccontare in un unico movimento narrativo mattinate o giornate ripetute nel corso delle settimane, dei mesi, delle stagioni, degli anni. Con la memoria involontaria, invece, l'intento economico procede per fughe e variazioni. Di fatto, non tutti i 14 criteri sopraelencati risultano necessari per affermare quanto segue: «Questa sensazione fortuita mi ricorda, mio malgrado, tale altra sensazione che credevo dimenticata, che riporta con sé tutto il suo contesto. E ciò mi sconvolge, mi commuove». In altre parole, per identificare una reminiscenza, alcuni tratti sono necessari, altri sono accessori. È lo stesso Proust a farcelo capire, quando (in)carica ogni singolo episodio di un'enfasi particolare su un aspetto più che su un altro: la *madeleine* sull'ancillarità della riflessione, il *nome di Guermantes* sulla metafora dei tubi di colore, il *tovagliolo inamidato* sul potere fisicamente destabilizzante dell'irruzione del ricordo.... Viceversa, alcuni tratti possono essere messi in ellisse. La stessa *madeleine* non è «completa», per-

---

reminiscenze, molto precoce nella genesi del romanzo, sembra derivare dall'esperimento di psicoterapia vissuto nel soggiorno alla clinica del dottor Sollier (Bizub 2024, Abers & Engel 2019). Si legge già nel Carnet 1 de 1908: « Escaliers Baldwin, Potocka, moments où l'on voit la réalité en vrai avec enthousiasme, dépouillée de l'habitude, nouveauté, ivresse, mémoire. Sifflet des trains décrivant la campagne près de falaise au clair de lune, dans la nuit froide à Illiers, Versailles, St Germain, Sollier. Descente de train. Pavés foulés avec joie ».

ché, al termine di lunghi sforzi della mente, resta tuttora da scoprire da dove viene questa intensa felicità.

## **Macrostruttura: Il telaio della *Recherche***

Ora, tutte queste reminiscenze non appaiono meno efficaci, o meno funzionali, o meno commoventi dell'appariscente *Madeleine*. Ma si fondono nel racconto con una cangiante dissolvenza testuale, ascrivibile a tecniche di scrittura e a veri e propri stilemi che ora passerò in rassegna (Henrot Sostero 2000). La prima tecnica che contraddistingue maggiormente Proust dai suoi predecessori consiste nel separare e distanziare quasi sistematicamente (80 casi su 101) il frammento testuale che narra la reminiscenza dal frammento che evoca la sensazione originale nella sua cornice passata. La genetica testuale ci consente di rilevare le tracce fattuali di tali operazioni di chirurgia compositiva, effettuate a colpi di forbici, strappi, aggiunte marginali, collage di *paperoles*, note di regia laterali, in cui appare evidente come Proust intendesse collocare, appositamente, i due frammenti, anche se redatti insieme, a debita distanza uno dall'altro, ciascuno all'ora corrispondente della storia. Ironia della sorte, a questa legge di scrittura fa eccezione proprio la *madeleine*, per la ragione che, data la sua collocazione liminare, il racconto del passato deve ancora avviarsi. Ma esso, poi, non mancherà di narrare di visite domenicali a tante Léonie e di fiori di tiglio essiccati. Ma il tiglio non è ancora infuso, e il pasticcino che regna nella camera di tante Léonie è la metafora dell'intera stanza percepita, dagli odori, come un gigantesco fagottino di mele (quel «*chausson aux pommes*»).

Ciò detto, nella maggior parte dei casi, la reminiscenza sorge *molto dopo* l'episodio della prima sensazione, con un record di primati attribuito al campanellino del giardino di Combray che, come sappiamo, si rifà sentire dopo ben 3500 pagine, all'altro capo del romanzo.

È dunque possibile (ci vuole solo pazienza) tessere la trama del tema, su un telaio ad alto liccio che abbia la larghezza del romanzo: un nodo per la scena originale, un filo lungo quanto basta, un altro nodo per la reminiscenza. Il tessuto del romanzo si solca un po' alla volta, a distanza regolare, di tanti fili che s'intrecciano con l'ordito e ne garantiscono la tenuta, disegnando un ampio arco che, partito da «*Sommeils*», lancia una campata piena di stelle fino all'«*Adorazione perpetua*» della «*Matinée Guermantes*». Nell'intervallo, cento coppie di nodi derivano con mirabile regolarità dall'uno all'altro con lo srotolarsi del racconto e lanciano ciascuno il suo filo verso una futura reminiscenza.

In verità, la tela si fa più complessa di così, esibendo motivi (decorativi) di foggia variabile: tasselli, code di rondini, raggiere, croci... Alcuni motivi sovrappongono

in un medesimo punto del testo, a mo' di «tassello» (*motifs en tasseau*), sia il racconto della reminiscenza sia quello dell'impressione. Dieci di loro, retrospettivi, affidano ad un'analessi il compito di colmare una lacuna anteriore del racconto (è, questa, la conformazione tradizionale che assume il racconto della reminiscenza prima di Proust); altri dieci motivi, prolettici, presagiscono, a partire da una sensazione originale forte (come «*symecope*»), i futuri ricordi di cui essa sarà l'innesto. Altre configurazioni fanno corrispondere ad una medesima sensazione ritrovata due o più ricordi diversi: il motivo si divarica a «coda di rondine» (*motifs en chevron*), andando a raggiungere simultaneamente due punti del passato. Viceversa, un medesimo episodio passato potrà ispirare tanti accessi al ricordo quanti siano i sensi a disposizione: le fantasticerie lievitate all'idea di un viaggio a Venezia (*Combray*) torneranno, di tanto in tanto, ad incantare il soggetto grazie alle sonorità di «*Venise*» (*Guermantes*), al tepore di un giorno primaverile o alla vista del *manteau de Fortuny* (*Prisonnière*), o ancora all'odore delle rose (*Albertine disparue*). Così il nodo iniziale lancia ben quattro fili a raggiera verso punti a valle del romanzo distanti tra di loro. Un'ultima forma raccoglie a fascio più motivi, stabilendo tra loro un'equivalenza funzionale:

Par le bruit de la pluie m'était rendue l'odeur des lilas de Combray ; par la mobilité du soleil sur le balcon, les pigeons des Champs-Élysées ; par l'assourdissement des bruits dans la chaleur de la matinée, la fraîcheur des cerises ; le désir de la Bretagne ou de Venise par le bruit du vent et le retour de Pâques. (AD IV, 60)

Senza voler intendere che Proust lo avesse «calcolato», è intrigante osservare, sul nostro arazzo, che ciascuno dei profili elencati qui sopra raccoglie almeno dieci esemplari (configurando pertanto un “patron” o modello) e si suddivide con regolarità su tutto l'arco della *Recherche*.

## Microstruttura: Camuffamento contro salienza

### Camuffamento descrittivo

Che il motivo di memoria involontaria si divida, con Proust, in due tempi e due frammenti, è indubbio e ampiamente comprovato. Eppure, pochi lettori vi prestano l'orecchio, tutti assordati dal clamore della *madeleine* o del *lastricato sconnesso*. È che, il più delle volte, il frammento della sensazione originale si lascia scovare a fatica, tanto si mimetizza nel filo del racconto: è la figura nascosta nell'immagine, che solo la lente d'ingrandimento del critico e la cartina di tornasole della definizione consentono di identificare con una seconda, ravvicinatissima lettura. Ep-

pure, gli episodi originali trovano *tutti* una collocazione diegetica (Henrot 1998)! A ben guardare, non ho reperito, nella *Recherche*, né «*false memorie*» (con buona pace di Carbone 2004) né tantomeno «*déjà vu*»<sup>13</sup>. Certo, già la distanza testuale evocata più su basterebbe a giustificare la «sbadataggine» del lettore: come poteva, lui o lei, prevedere che quel particolare dettaglio sensoriale fuso in un folto panorama avrebbe poi avuto, centinaia di pagine più avanti, un tale potere sulla mente del narratore? D'altra parte, vi sono ragioni stilistiche, ricorrenti (e pertanto, veri e propri *stilemi*) che contribuiscono a mimetizzare sia la sensazione sia il sentimento (per lo più inconfessabile) che essa racchiuderà per l'eternità nel suo «*vaso sigillato*».

Diversi sono gli accorgimenti che mimetizzano le prime sensazioni nel filo del testo. A volte, esse si trovano sparpagliate nelle pagine di un lungo racconto, come, nel soggiorno a Doncières, le notazioni di clima invernale, le vedute notturne delle vetrine, le cene bruegheliane. In contrasto, il loro ricordo le rapprende e le precipita in una frase enfatica, esclamativa, fortemente demarcata:

Doncières ! Pour moi, même après l'avoir connu et m'être éveillé de mon rêve, combien il était resté dans ce nom des rues agréablement glaciales, des vitrines éclairées, des succulentes volailles. Doncières ! (*Pris.* III, 495)

Ora, la *parola* che tanto s'incide nel frammento della reminiscenza, come la «*madeleine*», il «*tovagliolo inamidato*», oppure il «*sapone del Grand-Hôtel*», o ancora il «*lastricato sconnesso*», non appariva nel frammento dell'impressione originale. Pertanto, non poteva avvalersi di un effetto d'eco, di una memoria *lessicale* del lettore. Eppure, le mattine di Balbec dedicate alla toilette nel bagno con vista mare riferivano di «vani tentativi per asciugarsi» dopo essersi lavato: lo script, il quadro semantico comprende, anche solo per inferenza, quel telo di lino ruvido, nonché quella saponetta il cui profumo s'impregna nella pelle e imprime l'olfatto. Allo stesso modo, la visita a Venezia commentava sì, se non proprio il lastricato, perlomeno una pavimentazione dissestata e ondeggiante; e menziona la visita al battistero.

O ancora, quei *piccioni* così enfatizzati dal ricordo [B] (a più riprese), alla pari del *profumo di lilla* o delle *fresche ciliegie*, svolazzavano e tubavano sì nei Champs-Élysées dove il ragazzino giocava con Gilberte [A]. Ma l'obiettivo del suo sguardo,

<sup>13</sup> Con «*déjà vu*» s'intende un'impressione subitanea, quasi una convinzione, di avere già vissuto un determinato momento, quando invece si produce per la prima volta. A differenza del ricordo involontario, il «*déjà vu*» non sovrappone due sensazioni, due tempi, due spazi, due sentimenti distinti e riconoscibili, ma vorrebbe proiettare un attimo presente verso un passato inesistente, mai esperito dal soggetto. Discuto in Henrot 1991 i casi «sospetti», quali, ad esempio, gli *alberi di Hudimesnil* e i *campanili di Martinville*.

allora, non erano certo loro, distrattamente «fotografati», bensì l'elegante Swann, giustamente soggetto di una lunga frase che nasconde i piccioni nelle sue pieghe più profonde, mentre gli stessi piccioni sono soggetto topicalizzato della reminiscenza:

[B] par la mobilité du soleil sur le balcon [m'étaient rendus] les pigeons des Champs-Élysées

[A] [Swann] payait son ticket [...],

tandis que nous commençons à jouer sur la pelouse

faisant envoler les pigeons

dont les beaux corps irisés

qui ont la forme d'un cœur ...

Leo Spitzer ([1928] 1970, 402) afferma che il periodo proustiano è «l'equivalente linguistico dello sguardo». L'ordine sintattico di complementi e proposizioni sottolinea l'importanza della concordanza tra i personaggi della scena e la composizione del dipinto: una volta introdotti gli elementi iniziali della proposizione principale, con il loro soggetto e oggetto, la frase lunga lascia smussarsi l'attenzione del lettore a mano a mano che srotola le complettive e le circostanziali. La sensazione ne esce attenuata, o addirittura passa inosservata: rimane a margine della lettura.

Diluzione descrittiva, variazione lessicale, abissi ipotattici o alibi dell'ipallage (come la «cage captive» analizzata in Henrot Sostero 1998) infliggono alla lettura la medesima «distrazione» che acceca l'eroe occupato ad altro. Ma l'oggetto che sprigiona l'innesto sensoriali, dal destino così strategico, quell'oggetto, c'è sempre, in qualche piega del testo.

## Salienza narrativa

Simmetricamente, ad una sensazione originale camuffata nel testo (seppellita in descrizioni il cui fuoco percettivo si situa altrove), corrisponderà una reminiscenza tanto più saliente: anche se l'impressione originale deposita tracce testuali nell'episodio passato, l'escursione narrativa è tale fino alla reminiscenza che la memoria del lettore, alla stregua di quella del narratore, è messa a dura prova. Pertanto, la reminiscenza si trova a dover compensare bisbigli ed ellissi con un'analessi parzialmente completiva (Henrot Sostero 1995). Essa si scriverà con tutto l'armamentario narrativo che serve a lucidare l'opacità dell'oblio, con lo scoppio di un vero e proprio evento. Almeno cinque tratti poetico-stilistici contribuiscono alla salienza della reminiscenza: la sua conformazione di micro-racconto (Henrot Sostero 2015), la sua demarcazione avverbiale, un lessico iperbolico (Henrot 2004), il contrasto dei tempi e aspetti verbali che richiamano picchi d'attenzione (Henrot Sostero 2013), un'agentività capovolta di stampo impressionistico (Henrot Sostero 2005).

Lo scrutinio tabulare del lato B delle reminiscenze rivela infatti diversi tratti distintivi che lo iscrivono in una sequenza testuale decisamente narrativa. Connettori frastici dal potere fortemente demarcativo segnalano una curva nel testo, un riorientamento verso un evento sul punto di esplodere. Esprimono tutti la natura subitanea, inaspettata del cambio di marcia (sul modello di «tout à coup»), seguito dall’immancabile passato remoto narrativo («m’apparut»), e poco dopo, da un trappassato dal valore aspettuale di compiutezza («m’avait envahi»), che riesce, malgrado l’inevitabile linearità del discorso, ad esprimere l’istantanéità del turbamento procurato dalla reminiscenza volgendolo d’ufficio in risultato. Mentre l’effetto sorpresa non ricorre al lessico tipico del concetto (sul modello «sorpresa»), ma preferisce *fare* che *dire*, insistendo sulla fisicità della reazione (tremore, sussulto, brivido, perdita di equilibrio, abbaglio). Eludere il lessico più denotativo appare del resto uno stilema proustiano della memoria. Il fenomeno medesimo non è quasi mai associato al verbo più scontato «*se souvenir*» o «*se rappeler*» («ricordarsi»): privilegia invece altri verbi e altri costrutti, come la voce medio-passiva dei verbi, attribuendo l’iniziativa, non al soggetto (distratto), bensì alle sensazioni che lo assalgono, oppure al panorama mnemonico che lo avvolge e lo sconvolge; di conseguenza, il soggetto retrocede in posizioni passive di C.O.D., C.O.I., dative o locative, in qualità di sede o sito dell’evento («en moi»). Sentendo tintinnare il tramway, la frase «*Des portes de communication depuis longtemps condamnées s’ouvraient dans mon cerveau*» (*Pris.* III, 535) esemplifica, oltre ai costrutti attivi che capovolgono l’agente e il paziente, un costrutto molto frequente nel corpus, di voce medio-passiva, che attualizza sintatticamente la natura involontaria del fenomeno mnemonico.

L’espressione lessicale e sintattica della sorpresa si avvale pertanto di valori cumulativi orientati verso il dinamismo e l’intensità massima delle sensazioni, per cui i microracconti in cui consistono le reminiscenze agitano periodicamente il macroracconto come farebbe un susseguirsi di onde. E la loro marea, che invade l’intera spiaggia narrativa della *Recherche*, produce un *perpetuum mobile* increspato di tante creste salienti (Henrot Sostero 2018): lo strato più emotivo, esistenziale, costitutivo della *Recherche* è affidato, senz’alcun dubbio, a questo moto continuo della memoria involontaria.

## Conclusione

Il nostro percorso ha tracciato a grandi linee le caratteristiche che contraddistinguono la memoria involontaria nella *Recherche*. Essa fornisce un’imbastitura che sorregge l’intero racconto con fitti puntelli periodici. Il confronto dell’impressione originale con il ricordo mostra come Proust abbia congegnato ogni singolo episò-

dio per offrire al lettore la stessa sorprendente scoperta che al protagonista. Parte della sorpresa si deve al carattere aleatorio della sensazione non ricercata. Un'altra parte tiene (ma non v'è qui spazio per dimostrarlo) al contenuto medesimo del microracconto, il cui quadro riporta a una scena improntata ad uno stato d'animo, un pensiero, un'azione in qualche modo riprovevoli secondo la morale della famiglia. Infatti, queste scene rivelano, il più delle volte, una fatidica trasgressione ai danni di persone care, il che spiega il gran numero di reminiscenze che spiaggiano sul dolore, sul rimorso, sul senso di colpa: non a caso, questo assunto emerse presto da una prima analisi del tema in tutta la sua estensione, al punto di ispirare il titolo *Délits/Délivrance* (Henrot 1991).

La memoria involontaria, per molti aspetti, corrisponde agli assiomi della narratività enunciati da Aristotele nella sua *Poetica*, che sono alla base di tutto il pensiero narratologico contemporaneo. Sia al livello microtestuale del motivo singolare, sia al livello macrotestuale del tema, compone di fatto una narrazione basata sulla sorpresa suscitata dal riconoscimento di scene passate. Il rovesciamento operato dai ricordi involontari colpisce, come già sosteneva Aristotele, l'individuo patetico, sballottato tra felicità e derelizione; l'individuo epistemico, illuminato dall'ignoranza alla conoscenza; e, infine, l'individuo etico, convertito dall'egoismo al rimorso, dal piacere al sacrificio, dalla pigrizia alla creazione.

## Bibliografia

- ALBERS, I. & ENGEL, Ph. (2019), *La poétique proustienne de la "mémoire affective" : perspectives historiques et actuelles*, in FELTEN, U & ROLOFF, V., *Proust et la philosophie. Regards de la critique allemande, Revue d'études proustiennes*, 1(9), 93-115.
- ARISTOTE (2000), « De la mémoire et de la réminiscence », *Petits traités d'histoire naturelle*, traduction et présentation par P.-M. MOREL, Paris, Flammarion, « G.F. ».
- BEAUDRY, M. (2019), *Proust était-il un neuroscientifique ?*, in BOISSIÉRAS F. & JOMAND-BAUDRY, R. (dir.), *L'énigme de la mémoire. Études pluridisciplinaires*, Paris, CNRS Éditions, 75-84.
- BEAUDRY, M. (2020), *Did Proust predict the existence of episodic memory?*, «Neurobiology of Learning and Memory», vol. 171, 107-191.
- BIZUB, E. (2006), *Proust et le moi divisé. La Recherche, creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz.

- BIZUB, E. (2024), *Saisis-moi si tu peux. Proust traducteur de l'inconscient*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne » n° 53.
- BOHLER, Danielle (dir.) (2006), *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, « Eidolon », 72 (openaccess 2020) <https://books.openedition.org/pub/27721>
- BRUN, B. (1982), *Le Dormeur éveillé. Genèse d'un roman de la mémoire ['Cahiers']*, «Cahiers Marcel Proust 11. Études proustiennes IV», 241-316.
- CARBONE, M. (2004), *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet Studio, coll. « Estetica e critica ».
- CZONICZER, É. (1957), *Quelques antécédents de À la recherche du temps perdu*, Genève/New York/Paris, Droz/Lounz/Minard.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Paris, Le Seuil.
- HENROT SOSTERO, G. (1989), *Marcel Proust et le signe "Champi"*, «Poétique», 78, 131-150.
- HENROT SOSTERO, G. (1991), *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, Cleup, «Letture e ricerche francesi 4».
- HENROT SOSTERO, G. (1995), *D'un bleu de cinéraire. Note sur un fragment de la Recherche*, «Bulletin d'Informations Proustiennes», 26, 127-143.
- HENROT SOSTERO, G. (1998), *Le Fléau de la balance. Poétique de la réminiscence*, «Poétique», 113, 189-210.
- HENROT SOSTERO, G. (2000), *Poétique et réminiscence. Charpenter le temps*, in B. Brun et Fr. Leriche (éd.), *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Colloque International de Cerisy-La-Salle, 2-9 juillet 1997, Paris, Minard, « Archives des Lettres Modernes », vol. I, 253-281.
- HENROT SOSTERO, G. (2002), *Mnemosyne and the Rustle of Language. Proustian Memory Reconsidered*, in A. Kotin Mortimer & K. Kolb (ed.), *Proust in Perspective: Visions and Revisions*, Atti del Convegno Proust 2000, Università Urbana-Champaign, Illinois, 13-16 aprile 2000, Urbana, University of Illinois Press, 105-115.
- HENROT SOSTERO, G. (2003), *In Search of the Hidden Impression*, in É. Johnes-Dezon & I. Wimmers (eds), *Approaches to Teaching Proust's Fiction and Criticism*, Modern Language Association Ed., 105-115.
- HENROT SOSTERO, G. (2004), *L'architexture du signe*, in B. Brun (éd.) *Marcel Proust 4, Proust au tournant des siècles 1*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 2004, 273-291.

- HENROT SOSTERO, G. (2004), *Les surprises de la mémoire ou la boîte de Pandore*, in R. Coudert & G. Perrier (éd.), *Marcel Proust. Surprises de la Recherche*, Actes du Colloque de Paris VII Denis Diderot, 27 et 28 mai 2004, Paris, Textuel, 45, 69-86.
- HENROT SOSTERO, G. (2004), *Réminiscence*, in A. Bouillaguet et B. Rogers, *Dictionnaire de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- HENROT SOSTERO, G. (2005), *Mémoire et voix moyenne ou comment dire l'involontaire*, « Bulletin d'Informations Proustienennes », 35, 77-92.
- HENROT SOSTERO, G. (2013), *La réminiscence comme événement. Saillance, agentivité, transformation*, in E. Ballardini, R. Pederzoli, S. Reboul-Touré & G. Tréguer-Felten (dir.), *Les Facettes de l'événement. Des formes aux signes*, Atti del Convegno Internazionale di Firenze, Villa Finaly, 31 marzo-1-2 aprile 2011, *MediAzioni*, 15, Università di Bologna.
- HENROT SOSTERO, G. (2015), *Mnemosyne et le bruissement de la langue. Perspective formelle sur la mémoire involontaire*, in K. Kolb & A. Kotin Mortimer (eds), *Proust en perspectives : visions et révisions*, « Revue d'études proustiennes », 2(2), 139-152.
- HENROT SOSTERO, G. (2018), *La mémoire involontaire dans la Recherche. Pour une fictiogenèse, du micro au macro-récit*, in St. Fonvielle (dir.), *Proust et le récit bref*, « Revue d'études proustiennes », 2(8), 211-228.
- HENRY, A. (1981), *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck.
- JACKSON, E. R. (1966), *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Nizet.
- LAMBERT, H.-P. (2009), « La mémoire : Proust et les neurosciences », *Épistémocrétique. Revue des littérature et savoirs*, volume 4, hiver,
- LAURICHESSE, J.-Y. (dir.) (2012), *L'Ombre du souvenir. Littérature et réminiscence (du Moyen Age au XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier.
- LAURICHESSE, J.-Y. (dir.) (2022), *L'Ombre de Proust et de Faulkner dans la littérature de langue française (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, en collaboration avec Patrick Marot, *Littératures*, n° 86, Presses Universitaires du Midi.
- LEHRER, J. (2008), *Proust was a Neuroscientist*, Houghton Mifflin Harcourt (HMH).
- PERRIN, J.-Fr. (1996), *La scène de la réminiscence avant Proust*, « Poétique », 102, 183-213.
- PERRIN, J.-Fr. (2017), *Poétique romanesque de la mémoire avant Proust*, tome I *Eros réminiscent (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier.

- PERRIN, J.-Fr. (2018), *Poétique romanesque de la mémoire*, tome II, *De Senancour à Proust (XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier.
- QUARANTA, J.-M. (1998), *Le Carnet 1 : éléments d'une genèse des théories proustiennes*, « Bulletin d'informations proustiennes », 29, 7-19.
- QUARANTA, J.-M. (2011), *Le Génie de Proust, genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Honoré Champion, coll. « Recherches Proustiennes ».
- RABATÉ, D. (2010), *Après Proust. Stratégies de la mémoire aujourd'hui*, in CARRIEDO, L. & GUERRERO M.L., (dir.), *Marcel Proust. Écritures, réécritures, dynamique de l'échange esthétique*, Bruxelles, Bern, Berlin, Peter Lang.
- RABATÉ, D. (2012), *La Madeleine décomposée. Écritures de la mémoire après Proust*, in LAURICHESSE, J.-Y. (dir.), *L'Ombre du souvenir. Littérature et réminiscence (du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 233-245.
- ROBERT, Fr. (2021), *L'Écriture sensible. Proust et Merleau-Ponty*, Paris, Classiques Garnier.
- ROUSSET, J. (1955), « Note sur la structure de la *Recherche* », *Revue des Sciences Humaines*, 77-78, 387-399.
- SERÇA, I. (2012), *La réminiscence chez Proust ou le modèle de la petite madeleine*, in LAURICHESSE, J.-Y. (dir.), *L'Ombre du souvenir. Littérature et réminiscence (du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 189-205.
- SERÇA, I. (2017), *La mémoire dans la Recherche. De la littérature aux neurosciences avec Marcel Proust*, « Revue de neuropsychologie », 4, 209-2011.
- SIMON, A. (2000), *Proust et le réel retrouvé*, Paris, Gallimard.
- SIMON, A., (2016), *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris, Hermann.
- SPITZER, L. ([1928] 1970), *Le style de Marcel Proust*, in *Études de style*, Paris, Gallimard.
- TADIÉ, J.-Y & TADIÉ, M. (1999), *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard.