

Il museo della memoria. L'innocenza degli oggetti di Pamuk alla prova di Proust

ENRICO PALMA

Università di Catania

Enrico Palma è dottore di ricerca in Scienze dell'interpretazione e collaboratore della cattedra di Filosofia teoretica del Disum di Catania. Le sue aree di ricerca sono principalmente la metafisica, le intersezioni tra filosofia e letteratura in chiave ermeneutica e l'ontologia della scrittura letteraria. Nel 2024 ha pubblicato *De scriptura. Dolore e salvezza in Proust* (Milano-Udine, Mimesis).

Il saggio tenta di accostare e di problematizzare le concezioni della memoria e degli oggetti di Proust e Pamuk, sostando in particolare sul romanzo dello scrittore premio Nobel *Il museo dell'innocenza*. Nonostante i punti di distanza siano notevoli, nel testo si cerca di sostenere che le prospettive dei due autori siano accomunate da una tendenza alla salvezza e alla redenzione del tempo esistenziale, che per Pamuk si articola nell'intenzione di costruire un museo di una vita passata, da riformulare soprattutto in letteratura.

Proust (Marcel), Pamuk (Orhan), Museo, Oggetti, Memoria, Tempo, Amore

Verrà un giorno in cui gli uomini trasformeranno i propri sensi in memoria e tutto il tempo in passato.

Verrà un giorno in cui un unico passato abbracerà tutti gli uomini, in cui non vi sarà nulla all'infuori del passato e tutti crederanno: appunto nel passato.

CANETTI 2001, 180

Introduzione

Nel romanzo di Michele Mari *Tutto il ferro della torre Eiffel*, con protagonista un inusuale Walter Benjamin, l'inizio è dedicato a un luogo molto particolare, la casa-museo di Proust a Illiers, divenuta, com'è noto, Illiers-Combray in onore dello scrittore parigino. Mari racconta del direttore del museo, il quale, stanco del deteriorarsi della *madeleine* esposta e dei tentativi mal riusciti di impedirlo, decide di sostituirla definitivamente con una di plastica. È la stessa cosa? Non è una finzione, un tradimento? Ha senso porsi queste domande, ammesso che la *madeleine* di Proust, quella vera letterariamente, esista per davvero? Scrive Mari: «Tu la vedi,

questa cosa, e ridi: ma è un pianto; e dici: se la letteratura genera questo, è questo, la letteratura. Ed è la vendetta del mondo, perché la letteratura che non si difenda dal mondo cos'è se non mondo?» (Mari 2020, 4). La *madeleine* del museo che si difende dalla sua degenerazione in PVC, da una mortifera plastificazione, è perciò la metafora della sconfitta della letteratura, la quale, invece, dovrebbe vincere sul mondo, non abdicare, nei casi più estremi persino vendicarsi, perché se non fa questo, la letteratura ritorna mondo, e dunque una cosa qualsiasi, senza valore.

Altra pista. Lo stesso Benjamin, in uno dei suoi saggi più densi e caratteristici, *Ich packe meine Bibliothek aus*, in poche pagine soltanto riesce a offrire un compendio dell'indole, del sentimento, della finalità e della filosofia basali al collezionista e al collezionare in sé. Egli stesso, benché in molti momenti della sua vita abbia avuto notevoli problemi esistenziali, fu un collezionista, e quindi più di tutti, dotato com'era di uno straordinario acume intellettuale, poteva riuscire a immedesimarsi nella dinamica del collezionare e ad affondare nel suo senso più radicale. Com'è tipico del suo stile, in mezzo a un'apparente oscurità linguistica e concettuale, emergono d'un tratto affermazioni così limpide da ritenerle inconfutabili. Qual è l'azione del collezionista (*Sammler*)? E qual è l'essenza del collezionare (*sammeln*)? Con una definizione luminosa, che funge da bussola per queste pagine, Benjamin afferma: «Per l'autentico collezionista è l'acquisto di un vecchio libro la sua rinascita» (Benjamin 2002, 175; tr. it. mia). Comprare, ovvero raccogliere, vuol dire attribuire un nuovo senso e anche un nuovo tempo all'antico, a ciò che altrimenti sarebbe stato destinato all'oblio. Il collezionista salva le cose assegnando loro una nuova vita, riconfigurandola in un progetto di senso più ampio, in una temporalità più vasta. Il collezionista è come il bambino, dice Benjamin, provvisto del naturale impulso di dare un senso nuovo alle cose in innumerevoli modi, di *rinnovare*. «Rinnovare il mondo antico: questo è l'impulso più profondo del collezionista nel desiderio di acquistare il nuovo» (ivi, 177). Impulso che può riferirsi a oggetti rari, di lusso, dimenticati nel loro reale valore, e perciò ritrovati e condotti a nuova vita.

E se ciò riguardasse invece la propria esistenza? Se questo impulso collezionistico fosse rivolto al proprio passato, per farlo rinascere con la collezione di oggetti che lo testimoniano? Cosa accadrebbe? Benjamin parlava certamente di libri e di rarità, ma che tipo di collezione si otterrebbe se ci si adoperasse con un simile proposito? E che relazione ha tutto questo con la memoria, in particolare quella involontaria? A queste domande, il *Museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk dà una risposta, che dice molto di più, in realtà, dell'essenza del collezionare, bensì dell'essenza della vita, del passato, della memoria e della relazione che la felicità intrattiene con queste tre istanze.

L’obiettivo della presente riflessione è allora comprendere la tesi dello scrittore turco premio Nobel in questo romanzo e saggiare la cogenza di un possibile rapporto con Proust per quanto concerne la memoria, e se, come nella *Recherche*, può essere rinvenuto lo stesso impianto soteriologico che motiva nel profondo una comune tensione filosofico-letteraria. Per raggiungere lo scopo individuato, scegliamo, anche per una necessaria delimitazione del campo d’indagine, soltanto il *côté* letterario dell’affascinante operazione di Pamuk, non considerando l’*Innocenza degli oggetti* (Pamuk 2012), opera-catalogo-romanzo con cui lo scrittore turco dà quella che può essere definita come una genealogia del proprio progetto museale-letterario¹. Ciò perché in questo testo si è cercato di privilegiare l’aspetto esistenziale, la prassi e la forma della vita di Kemal, alla ricerca di prossimità o di irriducibili distanze con Proust, nella convinzione che entrambe le poetiche, da intendere come vere e proprie filosofie esistenziali, tendano alla salvezza, da compiersi attraverso la realizzazione di un’opera di memoria e di ricreazione del sé.

La memoria oggettuale

L’appassionato ed esperto lettore proustiano, immergendosi nel *Museo dell’innocenza*, un romanzo *da visitare e da leggere*, prova subito una forte sensazione di familiarità. Eppure, allo stesso tempo, è altrettanto forte la sensazione opposta, quella della ripulsa e della lontananza, prossima anche al fastidio. È, infatti, un romanzo che richiama Proust e lo respinge. Come se, lungo lo snodarsi e il dipanarsi della vicenda del protagonista Kemal, lo scrittore parigino venisse rievocato per essere tradito, o al più adattato e modificato. È pratica comune ricondurre ogni romanzo imperniato sulla memoria all’arte proustiana, anche se, com’è il caso di Pamuk, non è la memoria involontaria a essere quella centrale.

In ogni caso, come lo stesso Pamuk sembra ammettere nella conclusione del libro, in cui il nome di Proust emerge direttamente e viene palesemente allo scoperto, sono l’estetica, la metafisica e la tecnica proustiane a motivare in maniera fondamentale le sorti del romanzo². Kemal, dopo lo sciagurato incidente che coinvolge la

¹ Ci sosteniamo allora su questa affermazione introduttiva di Pamuk (2012, 18): «Ma proprio come il romanzo funziona perfettamente ed è comprensibile indipendentemente dall’esistenza del museo, quest’ultimo è un luogo che può essere visitato e vissuto di per sé». Per quanto Pamuk sottolinei, ovviamente, la loro coerenza e relazione intrinseca, «il museo non è l’illustrazione grafica del romanzo, e il romanzo non è la spiegazione del museo».

² In maniera del tutto orientativa e assolutamente non esaustiva, per un inquadramento di queste tematiche in Proust rimando a TADIÉ 1971; RICHARD 1974; SIMON 2000; CONTINI 2006; BEISTEGUI 2007; FRAISSE 2013; MEHL 2024.

sua innamorata Füsün, inizia a leggere «per conforto» (Pamuk 2009, 529)³ Proust e Montaigne. È vero che la Turchia di Pamuk è sempre stata vittima di questo campagnilismo, di tale sudditanza nei confronti delle mode emancipate e del libertinismo del Vecchio continente, sicché Parigi, la tanto agognata Parigi dal protagonista e dalla maggioranza dei personaggi, può anche non essere, a uno sguardo critico malizioso, la città di Proust. Dei tanti rivoli in cui si divide il fiume dell’ispirazione di Pamuk per la scrittura di questo romanzo, quello proustiano, e in particolare quello della memoria come giacimento esistenziale da cui ricavare la materia della vita, anzi la bio-grafia come scrittura della vita⁴, sembra uno dei più premianti, sia per sondare le ragioni strutturali dell’opera dello scrittore premio Nobel sia per proporre un progetto ermeneutico-filosofico sul *Museo dell’innocenza* in sé, considerando perciò il necessario retroterra proustiano e infine la rimodulazione che se ne fa. Quella dello scrittore turco potrebbe essere, quindi, una scelta del negativo, usare Proust ma per tradirne le premesse, senza mancare, tuttavia, di disconoscerne la verità, anzi, di rilanciarla in una diversa struttura di senso, secondo un intento dichiaratamente collezionistico e museale.

Nel *Museo dell’innocenza*, la memoria involontaria, nel modo stringente e ormai paradigmatico con cui Proust l’ha definita e narrata nella *Recherche*, non è evocata né utilizzata, o se lo è in una maniera assai peculiare⁵. In un’intervista pubblicata nel marzo del 2015, Pamuk è categorico nel negare l’influsso di Proust, per quanto riguarda almeno la memoria involontaria:

La gente considera i miei romanzi come proustiani soprattutto *Il libro nero* e *Il Museo dell’innocenza*. Ma voglio chiarire una cosa. I miei personaggi, come io stesso, sono anche loro alla ricerca della vita perduta. Con una differenza, però: in Proust la memoria è involontaria, i suoi personaggi assaggiano una *madeleine*, e non sanno perché. Nei miei personaggi, e forse in me stesso, c’è una memoria volontaria. Come ad esempio in Kemal, il protagonista del *Museo dell’innocenza*, oppure in Ka, il personaggio di *Neve*. Loro desiderano ricordare, e pianificano di farlo. Hanno la loro piccola utopia personale. Un’utopia programmata, una sorta di ricordo composto, costruito. Vivono il presente con l’idea che verrà ricordato in futuro, e il loro senso del presente è pieno di passato e di futuro, perché entrambi comprendono la memoria e il ricordo⁶.

³ D’ora in avanti i numeri di pagina da questo volume saranno indicati tra parentesi nel testo.

⁴ Su questo punto si sono soffermati SPARVOLI 2023, FERRARIS 2022. Rinvio anche PALMA 2024a.

⁵ Sulla memoria in Proust, specie quella involontaria, rimando *ex multis* a JAUSS 1970; TADIÉ & TADIÉ 1999; HENROT SOSTERO, di cui ricordo soltanto 1991 e 2018.

⁶ Pamuk: “Le utopie senza storie diventano dittature”, intervista rilasciata a ANSALDO, *la Repubblica*, 25 marzo 2015, https://www.repubblica.it/cultura/2015/03/25/news/pamuk_le_utopie senza_storia_diventano_dittature_-110453805/ (consultato il 23 dicembre 2024).

Pamuk ha senz’altro ragione nel dire che all’interno della *Recherche*, per quanto riguarda la memoria involontaria, non c’è nessun intento ingegneristico, cosa invece evidentissima se si osserva l’intera struttura dell’opera, imperniata, dal punto di vista estetico-metafisico, quasi interamente sulle rievocazioni di questo genere. Nemmeno il ritorno, tanto caro a Pavese (Palma 2021), o le intermittenze della morte di Saramago (2005) sono equiparabili a esperienze mnemoniche involontarie in senso stretto. Lo scrittore langarolo, con una vera e propria dichiarazione di poetica e confrontandosi criticamente con Proust, affermava che «il difficile non è risalire il passato bensì soffermarcisi» (Pavese 2017, 164).

Tuttavia, ciò che spesso si tralascia riguardo alla memoria involontaria proustiana è il suo carattere eminentemente materiale, fisico, corporeo. È certamente uno dei modi di accesso allo spirituale che giace nella materia e all’essenza a-temporale come risultante di ciò che è comune a un passato e a un presente messi in relazione da una sensazione. Ma non è solo questo. La memoria per Proust, e come si vedrà anche per Pamuk, è anzitutto una questione di oggettualità⁷. Il ricordo, in sé, è in prima istanza proprio l’oggetto. La *madeleine* è un oggetto, gli stivaletti che il Narratore si slaccia a Balbec sono un oggetto, così come tutta la serie di enti che in modo spettacolare descrivono la rivelazione del *Temps retrouvé*. A parte i cibi come la *madeleine*, che si dissolvono nell’atto stesso dell’esperienza poiché legati a un senso particolarmente evanescente come il gusto, si tratta di oggetti fisici duraturi, perduranti⁸. È nell’atto e nella caratteristica ontologica primaria della perduranza che essi assumono tutta la loro ricchezza. La possibilità che sono, che hanno e che costituiscono intimamente di accogliere al proprio interno, assorbire, ricoprirsi, impregnarsi, intercettare, catturare, imprigionare frammenti di tempo esistenziale, per via dell’investimento mnemonico-affettivo di una mente, rappresenta il tratto esemplificativo della loro ricchezza, di un’energia caricata dal passato e pronta a essere rilasciata non appena incontrato il giusto innesco. Anche la memoria oggettuale dell’amore, quale è quella principale del romanzo di Pamuk, un’involontarietà del sentimento che si proietta e si abbarbica negli oggetti per sopravvivere, è spiegata magnificamente da Proust. Sopraggiunto il funesto abbandono di Albertine, il Narratore, accomodandosi sulla sedia presso cui usava mettersi in compagnia della sua amata, sperimenta in questo modo tutto l’orrore e il dolore dell’assenza: «Non riuscii a reggere e mi alzai, e così, in ogni istante, c’era qualcuno degli innumerevoli “io” che compongono la nostra persona che ignorava ancora la partenza

⁷ Sul rapporto di Proust con la materia cfr. PALMA 2024b. Su Proust e gli oggetti cfr. GIRIMONTI GRECO, MARTINA & PIAZZA 2012, in particolare le pp. 151-170 dedicate al tema della memoria e degli oggetti.

⁸ Su queste caratterizzazioni cfr. VARZI 2001.

di Albertine e al quale bisognava renderla nota» (*AD* IV, 14; tr. it. 36). Innumerevoli frammenti dell’io del Narratore si erano infatti agganciati agli oggetti della vita con Albertine, resistendo, grazie all’azione potentissima dell’abitudine⁹, all’altra forza dell’animo umano che adesso funge da strategia di difesa, l’oblio. Oggetti e io che, secondo Proust, devono essere disattivati e rimossi per smettere di soffrire, e quindi per tornare alla salute. Il progetto di Kemal sta invece nell’esatto opposto, bandire l’oblio fisiologico necessario per vivere senza dolore e per riprendere nuovamente ad amare, facendo di tutto per ricordare quegli io e quegli oggetti in modo perpetuo, simboli efficacissimi della felicità passata.

Una domanda che però bisogna porsi, individuato questo sostrato materiale nella tecnica mnemonico-narrativa di Proust, è quale sia il destino a cui sono demandati gli oggetti nel romanzo, una volta che hanno adempiuto al loro utilizzo strumentale teso a squadernare il senso di tutta una vita aperto in un punto ben preciso del passato, nel caso del Narratore nella sua infanzia di Combray. E, in effetti, se lo si fa, si ha difficoltà a rispondere. La *madeleine* viene mangiata, certo, ma gli altri oggetti? Esaurito il loro compito di innesco, atto a squarciare il velo dell’oblio e a riconsegnare la vita alla sua verità, che cosa ne è di loro? Spariscono, vengono distrutti, ripiombano in un altro oblio, stavolta non spirituale ma meramente materiale? Oppure il Narratore li conserva? E, nell’eventualità, che senso avrebbe conservarli, serbarne traccia, sottrarli all’oblio, se ciò che dovevano fare, ovvero rivelare a una coscienza che accorre semanticamente su di essi quanto un soggetto nasconde a se stesso con la dimenticanza, è stato infine compiuto?

Si potrebbe certamente cercare di rispondere adoperandosi criticamente all’interno dell’opera proustiana, ma una risoluzione del quesito molto più forte, tale se non altro perché più evidente, si ha indubbiamente con questo romanzo di Pamuk. Kemal vuole ricordare e trasmettere agli altri la natura e l’essenza dei suoi ricordi, in particolare dei ricordi amorosi che riguardano una sola persona, la sua amata Füsün, la reale protagonista del libro e ciò in cui tutto si concentra e da cui tutto si irradia. Kemal, nel tentativo di non farsi sfuggire alcunché del suo desiderio, del suo innamoramento per Füsün, raccoglie oggetti che la evochino, che prolunghino la sua aura. È chiaro sin da subito che in questa dinamica il vero obiettivo è opporsi alla dissoluzione, tanto dei sentimenti quanto della vita, i quali, come spiegato del resto dallo stesso Proust con un’affermazione dal valore di un teorema, finiscono sempre, terminano, in chiave metafisica e non solo biologica *muoiono*¹⁰. Lo sforzo di Kemal è il frutto di una chimera, una propaggine nefasta del sentimento amoroso, oppure ha una fondatezza, qualcosa che alla fine restituisce una gioia esistenziale,

⁹ Su questo aspetto cfr. SANDRESCI DE ROBERTIS 2024.

¹⁰ Cfr. *TR* IV, 270; tr. it. 24.

e quindi una redenzione? Strutturalmente, il gesto e l'ideazione di Kemal non sono distanti dalla venerazione che si riserva a un idolo sacro, a un dio, a un santo a cui si è devoti. E questo è tipico del sentimento amoroso, l'idealizzazione spinta fino all'apoteosi divina dell'oggetto. Ma il suo progetto va indagato anche dal punto di vista teoretico: una tensione, cioè, verso la materializzazione dell'esperienza che diventa concreta nell'oggetto come grumo di senso esistenziale, contrassegno temporale ed esperienziale relativo a una porzione limitata o dilatata di tempo vissuto, che così facendo si oppone alla dissoluzione. Non solo, quindi, materializzare nel senso di strappare al flusso del vivere che si realizza nella propria auto-dissoluzione, ma anche raccogliere, riunire, collezionare.

La trasfigurazione collezionistica degli oggetti

Kemal colleziona tutti gli oggetti di cui riesce a entrare in possesso che siano appartenuti personalmente a Füsün o che abbiano il potere di rievocare una particolare circostanza esistenziale della sua vita e della sua relazione con lei. Per rintracciare una diretta filiazione da Proust, o per lo meno una derivazione plausibile, un'analogia, un possibile confronto sul piano dell'ermeneutica esistenziale e della salvezza del sé, bisogna chiedersi, come si diceva, qual è il percorso che seguono gli oggetti carichi di memoria nella *Recherche*. La *madeleine*, per ovvie ragioni, non può essere la stessa *madeleine* di alcuni decenni prima rispetto al tempo in cui inizia il romanzo, per il semplice fatto che alcune essenze sono aleatorie ed evanescenti come le sensazioni, le quali si annidano nella memoria come un distillato oggettuale pronte a essere rievocate, come farebbe una metonimia con il linguaggio, e a condurre nella realtà presente mondi ritenuti perduti. E gli altri? Gli oggetti della memoria sono in Proust raccolti e collezionati, almeno figurativamente, come invece si attesta nell'impresa eroica di Kemal, contrapposta alla dissoluzione della persona amata e del sentimento provato per lei? In senso appunto figurato, si può rispondere che è la *Recherche* stessa a essere questo gigantesco museo, in cui nelle sale degli anni vengono esposte le esperienze del suo Narratore. Lo stesso Benjamin, paragonando lo stato dell'allegoria della modernità con quello seicentesco tipicamente barocco, afferma che il ricordo «è lo schema della trasformazione della merce in oggetto di collezione» (Benjamin 2014, 143). Ma degli oggetti, fuggevoli per Proust come gli anni, non rimane traccia. Anche loro vengono distrutti dalla ferocia del tempo e a permanere è il ricordo nella forma di sensazioni, tanto preziose quanto volubili, poiché non obbediscono a nessuna volontà progettuale, ad alcuna razionalità architettonica, le quali costituiscono invece il senso ultimo dell'azione di Kemal.

Nell'uomo che ricorda, dice Kemal, dando ragione in tal senso a Proust, vibra un desiderio di felicità che solo gli oggetti, solo qualcosa che scateni dal tempo perché in grado di sopravvivergli, riescono alla fine a garantire. Ed è solo nel ricordo, e in particolare in ciò che può rivelarsi e custodirsi in un oggetto come proiezione fisica di uno stato d'animo del passato, che può conoscersi e concepirsi la felicità. Il romanzo di Kemal inizia con l'istante più felice della sua vita, ovvero il momento in cui fa l'amore con Füsun per la prima volta, a cui associa, per conservarne la felicità e per conoscerne l'effettiva portata e verità, l'orecchino che proprio durante l'amplesso smarrisce accidentalmente, e che avrà una sorte molto complessa nel susseguirsi della trama. Solo quando la vita è andata avanti, solo quando quel particolare vissuto diviene ricordo, si può determinare con certezza se si è trattato di qualcosa di felice, se di una purezza così assoluta da assurgere addirittura all'istante più felice della propria vita¹¹. Il ricordo, secondo Pamuk, trasfigura e innalza, alleggerisce dalla gravità, consente all'evento in se stesso, nel suo momento, per dirla con Hegel, di massima concretezza, di pervenire alla sua verità, di essere rivelato nella sua più propria identità di istante felice. E tutto ciò alla ferrea e incoercibile condizione di avere un oggetto correlato che lo ricordi, che lo trattenga dall'oblio, nella profonda convinzione che la materia può accogliere il tempo che passa, può diventare essa stessa tempo, sicché una storia degli oggetti raccolti può addensare e raccontare la storia di un'intera vita alla luce della stella della felicità. Per dirla con una formula: dove in Proust regna l'analogia, in Pamuk regna incontrastata una trasfigurazione dell'oggetto in reliquia, in un'urna sacra in cui riporre le spoglie di un ricordo come esteriorizzazione prolungata di un evento o di un sentimento.

Solo quando l'esistenza ha già una forma delineata, quando il suo corso può costituire in se stesso un metro di paragone per quanto si è vissuto, si può riuscire, secondo Pamuk, ad attribuire con esattezza il giusto peso di felicità agli istanti vissuti, rivelati come tali dalla sopravvivenza degli oggetti che hanno perdurato come segnateempo di quei momenti. Soltanto in questo modo e in questo istante, dice Kemal, si può scegliere. «In realtà, solo quando la nostra vita, proprio come in un romanzo, ha iniziato ad assumere la sua forma definitiva che capiamo veramente che questo o quell'altro è stato il momento più felice della nostra vita, e possiamo fare una scelta, come ho fatto io» (Pamuk 2009, 79). I momenti della vita, inseriti appunto nel flusso vitale che la definisce, nell'alveo temporale che è proprio di ogni esistenza, sono destinati a trascorrere, a passare, cosa che, per la sensazione e la consapevolezza di caducità che li accompagna, provoca grande dolore. Un modo per opporsi a questo dolore, per resistere alla dissoluzione del tempo, è attribuire

¹¹ L'*incipit* del *Museo dell'innocenza* può considerarsi, per forma e struttura, una quasi identica intensificazione di uno stesso episodio in *Neve*. Cfr. PAMUK 2004, 281.

un significato trasformativo in senso materiale a quei momenti, conservando un oggetto e assegnandogli una collocazione all'interno del museo di istanti gioiosi che costituisce, secondo la prospettiva di questo romanzo, il *positivo* della vita, ciò che può salvarla.

Con la solidità e la saldezza di una legge fisico-esistenziale, Pamuk sigla il concetto con estrema precisione:

L'unica cosa che rende questo dolore sopportabile è possedere un oggetto, retaggio di quell'attimo prezioso. Gli oggetti che sopravvivono a quei momenti felici conservano i ricordi, i colori, l'odore e l'impressione di quegli attimi con maggiore fedeltà di quanto facciano le persone che ci procurano quella felicità. (Pamuk 2009, 79)

La ritenzione oggettuale, come quella che accade ai nostri ricordi e alla più generale temporalità della coscienza, non è definitiva e infallibile, non è, insomma, pienamente efficace, per il semplice fatto che, per statuto, le sfuggono la ripetizione e la duplicazione. Ma riesce, nella prospettiva di Pamuk, a rendere il dolore per la perdita più sopportabile, come se tutta la vita si riducesse alla creazione di un oggetto, a cui la vita-che-passa come passato della coscienza e dell'esistenza si salda per durare ancora, per significare ulteriormente la felicità avuta e prolungarla finché ci sarà un futuro.

La pretesa di Kemal di arrestare il tempo impiantandolo negli oggetti come simboli concretissimi di un istante felice assume però, in alcuni casi, un aspetto del tutto caricaturale, assomigliando a tutti gli effetti a una distorsione della realtà tipica della sofferenza causata dalla perdita amorosa, dal fatto che Füsun avesse interrotto la relazione dopo aver saputo del fidanzamento ufficiale del suo amante con Sibel. Contrariamente alla poderosa fenomenologia del sentimento amoroso messa in piedi da Proust nella *Prisonnière*, e soprattutto alla densissima narrazione dal punto di vista sia descrittivo che psicologico-filosofico di *Albertine disparue*, in cui il parigino offre l'analisi probabilmente più puntuale e precisa di un oblio amoroso¹², il Kemal di Pamuk non dimentica, anche perché non vuole dimenticare: la sua ossessione amorosa nei confronti di Füsun resiste pervicace e ostinata, condannandolo a interi anni di sofferenza atroce e persino ad allucinazioni, bloccando in tal modo la sua temporalità a un passato da non obliare, perché fare ciò, ripercorrendo la lezione proustiana, significa abbandonare del tutto la persona amata, gesto necessario, in fondo, per ritornare alla salute. Se la persona amata è la datità di un fondamento per un essere come l'umano il cui fondamento è invece indisponibile – è, direbbe Heidegger, letteralmente nullo –, la perdita di questo fondamento ritenuto definitivo comporta riflessivamente lo smarrimento totale del sé, il quale, per

¹² Su questo tema mi permetto di rimandare a PALMA 2024c.

continuare ad avere un orientamento e proteggersi dalla carica dolorosa altrimenti insopportabile, si abbarbica al passato dove giace la presenza sbiadita di quanto donava il fondamento, che reggeva alla vita con cognizione di senso.

L'*impasse*, il cortocircuito amoroso di cui si trova vittima Kemal, può risolversi solo in due modi: riottenere il fondamento perduto, e quindi riavere nuovamente Füsün, oppure dimenticarla. Kemal sceglie la prima possibilità, macchiando le sue giornate, e quindi l'intera sua esistenza, attribuendole la cifra di una pienezza impossibile da raggiungere. Il mondo si offre, si sporge con le sue numerose bellezze e i suoi ancora possibili momenti di felicità, e tuttavia tali non sono poiché manca quell'unico oggetto, da cui tutti gli altri si diramano e che rappresentano palliativi e simulacri, in grado di sorreggere la voglia di assoluto.

Respiravo l'odore gradevole della terra, la fragranza delle rose e dei pini portata dalla fresca brezza che soffiava dal lago artificiale e pensavo che la vita meravigliosa che avevo davanti a me era una grazia di Allah, e a quanto fosse un'enorme idiozia, se non addirittura un peccato, che tutte queste belle cose, donatemi incondizionatamente, venissero avvelenate dalla sofferenza amorosa che, come la morte, dal mio ventre invadeva tutto il corpo. (Pamuk 2009, 168)

Il mondo, nella sua oggettività, è ancora bello, splendido, può ancora rappresentare il luogo del felice. E però non c'è quell'evento di grazia che corrisponde alla realizzazione del desiderio di riparare alla perdita originaria che l'umano è come essere mancante per definizione, macchiato dal limite, cioè il nuovo ottenimento di Füsün.

Bisogna fare i conti soltanto con ciò che è rimasto, con ciò che rimane delle spoglie amorose della luce, un mondo soggettivizzato, e quindi significato, da una personalizzazione dell'oggettualità, qual è quella che compie Kemal raccogliendo e custodendo le irradiazioni fisiche della spiritualità evanescente, fuggita e infine estinta di Füsün:

Il tavolino dov'era solita appoggiare con cura il suo orologio le prime volte che facevamo l'amore; sopra c'era un posacenere con il mozzicone di una sigaretta che Füsün aveva spento, e io ero consapevole che stava lì da una settimana. A un certo punto lo presi, respirai l'ammuffito odore di bruciato e lo misi fra le labbra: avrei voluto accenderlo e fumarlo (e forse per un istante avrei immaginato di essere lei), ma al pensiero che si sarebbe consumato completamente, ci rinunciai. Come un'infermiera compassionevole che medica con cura una ferita, con la punta di quel mozzicone, che aveva toccato le labbra di Füsün, sfioravo delicatamente le mie di labbra, le fosse sotto gli occhi, la fronte e il collo. Nel frattempo davanti ai miei occhi scorrevano continenti lontani che promettevano felicità, scenari paradisiaci, ricordi dell'affetto che mia madre mi dimostrava quand'ero bambino, memorie dei giorni in cui andavo alla moschea di Teşvikiye, in braccio alla signora Fatma. Tuttavia, un attimo dopo, il

dolore mi risucchiò di nuovo, come le onde che si gonfiano in un mare di tempesta. (Pamuk 2009, 173)

Quella narrata da Kemal è certamente un'esperienza fisica, materiale, quasi un'esperienza proustiana in piena regola segnata da un *climax* irresistibile, da una progressiva espansione: partendo dal ricordo-oggetto del mozzicone della sigaretta fumata da Füsün, si arriva alle sue labbra, a quell'ostia di salvezza che era già di Proust, fino a sprigionare, in un momento di felicità così profonda e così reale, i paradisi perduti dell'infanzia, l'affetto primigenio della madre, il perfetto contraltare di Füsün e dell'amore che Kemal provava per lei. L'oggetto custodito rievoca Füsün, ma possiede una carica così forte da riesumare anche stagioni di una felicità altrettanto potente, prima almeno di ripiombare nelle pastoie dolorose di un presente in cui tutto questo è ormai assente, in cui la felicità vera è scomparsa per rintanarsi nell'oggettualità che resiste del passato.

Collezione e temporalità

Quello di Kemal, tuttavia, sembrerebbe un progetto destinato al fallimento, poiché, rifacendosi ancora a Proust, sebbene il processo di oblio, proporzionalmente all'entità del sentimento che si provava, richieda tempo, pazienza e decisione, è proprio la dimenticanza che bisogna perseguire con ogni energia, pena, altrimenti, la stasi sofferente in un passato nel quale si annida certamente la felicità ma che rappresenta, in ultima analisi, la palude di ogni proposito di autenticità esistenziale. L'identità dell'innamorato che non vuole dimenticare è quella dello storico antiquario di cui parlava Nietzsche (2009), un culto del passato per non accettare la perdita e la sostituzione di una felicità più timida con una non ancora certa, che forse in futuro non si realizzerà mai, ma se accadrà indubbiamente più grande, ovvero quando si amerà nuovamente. Il Palazzo della Pietà, il luogo-simbolo degli incontri con Füsün e poi sede del Museo dell'innocenza, viene continuamente rivisitato da Kemal per riassaporare l'ombra della luce che la felicità dell'amore verso di lei gettava sulle cose, sugli oggetti rimasti di quel passato. Ombre, appunto, pur nella forma materiale degli oggetti. Una forma di prestito, di dare in cambio, impegnare un po' di presente per avere indietro, in un oggetto, un barlume di felicità. Afferma infatti Kemal: «Sembrava quasi che andassi lì per non perdere l'abitudine e la speranza di vederla» (Pamuk 2009, 174).

Per una corretta «terapeutica della memoria ferita» (Ricœur 2004, 61) bisogna quindi ripensare la dialettica della relazione del presente con il passato, spostandone il baricentro verso il futuro, laddove il passato guarito non costituisce più una forza contrastiva che depaupera l'avvenire, il benessere esistenziale e la pacifica-

zione. Anche la fenomenologia e la psicopatologia affermano con ottime ragioni, in presenza di un evento traumatico, la necessità anzitutto corporea di dimenticare:

Delle pagine della nostra storia lasciate bianche dall’oblio abbiamo un disperato bisogno: esse costituiscono il margine della riscrittura dinanzi ai vicoli apparentemente ciechi dell’esperienza ordinaria e straordinaria, quando la vita sembra scontrarsi con un muro che preclude panorami ancora inesplorati» (Baglieri 2024, 113).

Ripetere lo stesso schema della vita felice precedente, la cui misura di felicità Kemal scopre appunto nell’assenza di ciò che la rendeva piena, significa ripercorrere in modo offuscato una gioia ormai impossibile, accompagnato da una speranza protrattasi per anni della restaurazione dello *status quo ante*, esemplificata dal ritorno di Füsün.

Durante le due ore che trascorrevo a Palazzo della Pietà, per la maggior parte del tempo stavo a letto e mi abbandonavo ai sogni, prendevo in mano un oggetto che trovavo, una sorta di fantasma luccicante dei nostri ricordi felici – ad esempio questo schiaccianoci, questo vecchio carillon con la ballerina che Füsün aveva tentato più volte di far funzionare e quindi odorava ancora delle sue mani –, me lo appoggiai sul viso, sulla fronte e sul collo, così da alleviare le mie pene, e due ore dopo, cioè all’ora in cui un tempo ci risvegliavamo da un sonno vellutato dopo aver fatto l’amore, stremato dalla tristezza e dalla sofferenza cercavo di tornare alla mia vita di sempre. (Pamuk 2009, 174)

Per guarire da questo «faticoso ginepraio di patimenti», che per Kemal era diventata l’esistenza, era necessario raggiungere la condizione di «felice oblio» (Pamuk 2009, 176).

L’impossibilità da parte di Kemal di raggiungere il felice oblio di cui parla, e che costituisce la soluzione più ragionevole quando sopraggiunge il termine di una relazione di carattere amoro-so, è dettata dallo strapotere del sentimento che prova, sicché, vittima della sua potenza, non può rinunciare a rivisitare il Palazzo della Pietà, a indugiare nei ricordi materiali di felicità accaduta e custodita negli oggetti che fossero appartenuti a Füsün o che a lei potessero essere ricondotti.

Appena entravo, afferravo una tazzina da tè, una molletta dimenticata, il righello, il pettine, la gomma per cancellare, la penna, gli oggetti insomma che mi ricordavano il piacere di essere stato seduto al suo fianco, oppure, tra gli oggetti che mia madre gettava lì, perché vecchi o inutili, cercavo qualcosa che Füsün avesse toccato, con cui avesse giocherellato e odorasse ancora delle sue mani, e quando lo trovavo, rivedevo davanti ai miei occhi, uno dopo l’altro, tutti i ricordi a esso legati. Così la mia collezione, giorno dopo giorno, cresceva. (Pamuk 2009, 197-198)

La collezione cresce in relazione alla doppia spinta dell’impossibilità di dimenticare di Kemal e dell’ostinazione del suo amore per Füsün, che lo condannano alla

dimora in un passato di una felicità reale ma bloccante per il futuro. Il racconto di Kemal è allora la dimostrazione che la vita della mente, assecondando con ciò le ipotesi esternaliste anche tra le più radicali, o più in generale l'esistenza, non è confinata all'interno del perimetro del corpo, essa è anche altrove, nei luoghi in cui è avvenuta la segnatura della felicità che incatena al ricordo quell'io relativo, che continua a essere fin quando l'oggetto sopravvive. Il collezionista amoroso qual è Kemal ha questo scopo, questo obiettivo: una filosofia del passato come trattenimento oggettuale della felicità attraverso la raccolta ordinata, geometrica, di istanti di gioia sedimentati nella materia.

Ponendosi sulla finissima scia di Bodei, quello di Kemal potrebbe essere un progetto certamente di risignificazione e di salvezza/sublimazione dell'amore e del passato perduti, ma dice molto anche dell'edificazione di se stesso, del tentativo compiuto di durare oltre nel tempo e nello spazio, di attribuire, forse non accettandolo pienamente, un senso all'essere nonostante la sua identità di implacabile divenire distruttore. Gli oggetti di Kemal sono più che oggetti, sono cose nel senso di un potenziamento della loro identità, del fenomeno che rappresentano per un umano che le investe e le riveste della sua più intima essenza:

Le cose ci inducono, agonisticamente, a innalzarci al di sopra dell'inconsistenza e della mediocrità in cui cadremmo se non investissimo in loro – tacitamente ricambiati – pensieri, fantasie e affetti. Sono cose, appunto, perché su di esse ragioniamo, perché le conosciamo amandole nella loro singolarità, perché – a differenza degli oggetti – non pretendiamo di servircene soltanto come strumenti o di cancellarne l'identità e perché infine, come accade nell'arte, le sottraiamo alla loro precaria condizione nello spazio e nel tempo, trasformandole in “miniature d'eternità” che racchiudono la pienezza possibile dell'esistenza. (Bodei 2009, 116)

Museo e redenzione

Questa dinamica si rivela in tutta la sua potenza e verità anche in relazione alla morte del padre di Kemal, in cui, a dispetto della circostanza luttuosa, prova un'insperata felicità originata dall'incontro e dal contatto con gli oggetti della sua infanzia, con quel mondo perduto che con la morte del padre acquistava adesso una forma definitiva, e quindi tale da poter essere posizionato nella controluce della verità e soprattutto della felicità: «Non potevo impedirmi di aprire gli armadi e i cassetti della mia infanzia, e toccare gli oggetti di quella stanza: la sua morte li aveva trasformati da cose banali che conoscevo fin da quando ero bambino in preziosi tesori in grado di restituirmi un passato perduto» (Pamuk 2009, 249). Forse in modo ancora più preciso e diretto rispetto a come era stata descritta con la scomparsa di

Füsün dalla vita di Kemal, in occasione della morte del padre, Pamuk sottolinea con decisione questa dinamica esistenziale e concettuale: solo con l'esaurimento della possibilità di futuro di una sorgente di felicità, come lo erano le persone di cui il protagonista è innamorato o a cui è legato, gli oggetti a loro correlati acquistano la loro importanza, sostituendone la figura e divenendo le chiavi di accesso a una felicità che fino a quel momento era assolutamente sconosciuta, per meglio dire ignota. Nella prospettiva di Pamuk, la vera idea della felicità, intendendo l'idea nel senso platonico-heideggeriano del lasciar-vedere l'ente nella sua verità, nel suo essere, appare solo quando la sorgente del felice si è esaurita e subentrano la custodia e il culto dei ricordi nella forma della loro oggettualità residuale, di ciò che, con Benjamin, resta della salvezza, come allegorie frante di una gioia appartenente a un passato interrotto bruscamente e che reclama ancora il proprio spazio, per essere goduto, vissuto, conosciuto, giacché è nella felicità che «risuona ineliminabile l'idea di redenzione» (Benjamin 2011, 23).

Una redenzione la cui potenza giace irrisolta nel passato ed è infitta nella materia oggettuale come ricettacolo dello spirito, di un'anima dipartita verso un paradiso assolutamente concreto, il museo, l'idea della collezione, nella memoria fuori dalla mente e depositata da una parte nelle cose e dall'altra nella scrittura didascalica che le accompagna e le definisce, secondo le informazioni di sostanza, data e luogo del tipo, ad esempio, del mozzicone di sigaretta fumato da Füsün. Sigaretta che tra tutti gli altri oggetti raffigura forse meglio la dinamica in atto, la struttura della temporalità di vita e memoria che costituisce l'esistenza umana: qualcosa che si accende, che si consuma producendo qualcosa e che lascia traccia di sé, come parte residuale di un mancante e che rimanda a una totalità assente e, nonostante ciò, fortemente attuale.

La volubilità della memoria, che era di Proust, ritorna anche in Pamuk, un'oggettualità del ricordo che non è assoluta ma in qualche misura sempre cangiante. «La potenza evocativa degli oggetti dipende dai ricordi a cui sono associati, ma naturalmente anche dai capricci della nostra fantasia e dalla nostra memoria» (Pamuk 2009, 355). E tuttavia, oltre all'intento che si è cercato di definire come conoscitivo e salvifico – tale perché rispettivamente si comprende la reale misura della felicità solo dopo che l'evento è stato vissuto e l'esperienza conclusa, e si tenta di arrestare l'oblio e di risparmiare dalla distruzione quel passato associandolo in modo univoco a un oggetto che funga da segnatempo – si lega l'istanza trasformativa e comunicativa, il tentativo cioè, tramite la collezione, di risignificare il tempo perduto ritrovandolo nella geometria degli oggetti, nella pubblicità dell'esposizione e nell'espiazione della colpa temporale che attanaglia tutti gli enti. L'operazione di Kemal, che per Pamuk è unitamente filosofica e letteraria, almeno in considerazio-

ne del *Museo dell'innocenza*, è quella non tanto di restituire gli enti a un'innocenza perduta – che in linea di principio non possono possedere, in quanto, da un punto di vista strettamente ontologico, un ente è realmente innocente soltanto quando non è esistente, non è forma, specie se forma organica consapevole di sé – bensì di *renderli innocenti*, togliere loro la colpa, prelevandoli dalla voracità del tempo distruttore e salvandoli, con i ricordi che a loro appartengono, dall'oblio. Fare di un evento, e l'amore costituisce l'evento forse più significativo nell'esistenza, qualcosa di innocente significa, in chiave proustiana, spiritualizzarlo, oppure, per Pamuk, riporre quello spirito, quella particola di anima e di vita trascorsa, in un oggetto, come prolungamento rivelativo di una felicità. Dice infatti Pamuk (2012, 141): «È a questo punto che l'innocenza degli oggetti diventa evidente. Il nostro museo è stato costruito su due desideri contraddittori: ricordare la storia degli oggetti e, al tempo stesso, mostrarne la loro innocenza atemporale».

Costruire un museo di oggetti significa, per converso, rivelare e salvare tutta una vita all'insegna della felicità. Leggere la *Recherche* o visitare il museo di Pamuk, sia esso fisico o letterario, rappresentano infatti esperienze di rievocazione e di estasi gioiosa così forti da sconfinare dall'esistenza individuale a cui appartengono e da attingere all'universale, concettualizzando un modello, un paradigma. Perché apprendere le vicissitudini del Narratore o guardare le spoglie oggettuali dell'amore di Kemal per Füsun significa attingere all'ignoto e all'insoluto della vita di ciascuno, con la reale possibilità di poterla ottenere a propria volta immedesimandosi in essi e riconoscendo l'universale che custodiscono. Ricordando Proust:

Perché se i nostri ricordi sono veramente nostri, lo sono nel modo di quelle proprietà che hanno delle porticine nascoste che noi stessi spesso non conosciamo e che qualcuno del vicinato ci apre, cosicché, pur essendo venuti da una parte dove non eravamo mai passati, ci ritroviamo in casa. (AD IV, 76; tr. it. 112)

Tutto questo significa anche riformulare il tempo esistenziale, accedere a una considerazione del divenire della vita sostanzialmente diverso. Collezionare, concepire il museo dell'innocenza che è in fondo il romanzo stesso, vogliono dire trasformare il tempo della vita, mutarlo di segno, salvare il ricordo e rimuovere la colpa dalle cose e dall'esistenza in un esercizio di trasfigurazione che, in questo caso, è proustiano in piena lettera.

Quando certe notti a Palazzo della Pietà prendevo in mano uno o più di quei mozziconi, pensavo che era proprio grazie a loro che avevo compreso appieno la teoria aristotelica del tempo, che avevo realizzato che ogni oggetto della mia collezione fosse legato a un istante preciso del passato. (Pamuk 2009, 433)

Per Aristotele il tempo, ricordiamolo, è il numero del movimento secondo il prima e il poi, è la misura del divenire e del trascorrere, attribuire una cifra, una pietra miliare nel lungo cammino dell'esistenza. Ogni oggetto è un segnatempo che rinvia a un momento preciso di felicità vissuta con Füsün, un ente che, trascorso il tempo e creatasi la distanza che scorpora il vissuto assegnandolo alla materia, riesce a salvare e a segnare, come se l'insieme di tutti gli oggetti possibili, collezionati e disposti nel giusto ordine, restituissero l'immagine più concreta della vita felice intravista nella sua verità, selezionando con il criterio della gioia provata gli istanti migliori. «Gli istanti che quegli oggetti mi facevano rivivere componevano dentro di me un altro tempo, un tempo più vasto» (*ibidem*). È a quest'altezza della narrazione e della costruzione del museo che Kemal accenna a un altro tempo, alle *memorie del futuro*¹³, a un tempo materializzato negli oggetti della futura collezione ma che è soprattutto interiore, come accadeva con Proust, una gioia così forte e intensa da scatenare dall'attimo presente facendo attingere a ciò che è senza tempo come purezza assoluta intoccata dal divenire.

Eppure, i dubbi restano, ed è significativo che provengano dalla madre di Kemal e non da lui. Ha rovinato la sua vita vivendo nel ricordo costante di una breve relazione vissuta in un passato che egli si ostina a recuperare in ogni modo? «“Figliolo, non potrai essere felice con quella ragazza. Altrimenti, lo saresti già stato. E non mi va che tu vada al funerale”. Le parole di mia madre non mi trasmettevano la sensazione di aver rovinato la mia vita, anzi, come spesso accadeva negli ultimi tempi, mi convincevano che presto Füsün e io saremmo stati felici» (Pamuk 2009, 487). Le persone che gli stanno intorno affermano tutte che avesse effettivamente rovinato la sua esistenza, venerando i resti impossibili di un passato in preda a un'insensata nostalgia, eppure Kemal sostiene il contrario, forse perché aveva avuto realmente accesso a una comprensione più elevata dell'esistenza, del tempo e dell'essere. In tal senso, la prassi esistenziale di Kemal somiglia molto all'uomo di campagna del Kafka di *Vor dem Gesetz*, il quale trascorre tutta la vita ad attendere di entrare in qualcosa di inaccessibile finendo per studiare nei minimi dettagli le pulci sul bavero di pelliccia del guardiano (cfr. Kafka 1995, 239). Quello di Kemal, infatti, può essere inteso come un mercatino delle pulci del suo passato, avente come oggetto una sola persona.

La speranza di Kemal, a dispetto di quanto ritenuto dalle persone che gli stavano intorno e dal giudizio della madre, va però a buon fine: riconquista Füsün, ma per perderla subito dopo, come una beffa, o un sigillo definitivo alla sua poetica e alla sua metafisica temporale su base oggettuale. Essere di nuovo con Füsün significava aver riconquistato l'intero perduto, riottenuto la pienezza. «Ero di nuovo in pace

¹³ Cfr. CHRISTILLIN & GRECO, 2021. Su questo tema mi permetto di rimandare a PALMA 2025.

con il mondo, pago della vita e di tutto. Ogni cosa mi appariva bella, magnifica e dotata di senso. Füsün si strinse a me: appoggiai la testa sul suo collo e mi addormentai con quel delizioso profumo nel naso» (Pamuk 2009, 517).

Conclusione

Ma la morte di Füsün sigla, com’è naturale, la perdita irreversibile dell’essere, del fondamento. Sicché l’idea del museo diventa l’unica soluzione sostenibile per non smarritarsi del tutto, per poter sopportare il dolore e continuare ancora nell’esistenza. «Lacerato dai ricordi, dal dolore della perdita e dal desiderio di dare un senso a ciò che avevo vissuto, nacque in me l’idea del museo» (Pamuk 2009, 529). La riqualificazione del vissuto altrimenti inane e perduto è la titanica, omerica, impresa proustiana: ritrovare una vita ripercorrendola artisticamente attraverso la scrittura letteraria, di cui la memoria involontaria, o la collezione oggettuale di Kemal, è la tecnica compositiva, l’aspetto procedurale o, per dir così, la modalità d’esecuzione, ma che nulla cambia alla reale sostanza dell’intenzione, alla volontà di attribuire un senso in cui la felicità possa ancora essere, prolungarsi nel tempo assicurando, con un’espressione tutt’altro che ossimorica, un ricordo nel e del futuro.

Contrariamente a quanto affermavano i suoi conoscenti, cioè che Kemal fosse ormai vittima di un’illusione, egli risponde con determinazione e chiarezza che la felicità è alla sua portata soltanto visitando un museo, facendo continuamente l’esperienza della preservazione e della conservazione del passato negli oggetti, per risparmiarli dalla distruzione e tramandarli nel futuro. «Non ero totalmente consapevole dei cambiamenti interiori che stavo vivendo, ma una cosa mi era chiara: ero felice solo quando entravo in un museo e sognavo di poter narrare la mia storia attraverso gli oggetti che avevo raccolto» (Pamuk 2009, 535)¹⁴. Kemal, come un artista raccoglitore, tenta di attribuire una nuova bellezza alla materia della propria esistenza. Come afferma chiaramente Pontillo, gli oggetti del Museo «hanno un potere consolatorio e alleviano la sofferenza provocata dalla perdita» (Pontillo 2019, 3)¹⁵.

Ma come fare? È qui che, con un sottile espediente narrativo, Pamuk incontra veramente Proust, con una tecnica narrativa trasversale alla sua opera. Kemal affida

¹⁴ In questo senso, può valere la lezione adamantina del Todorov (2024, 143) eccezionale commentatore dell’arte olandese del Seicento, per attribuire altre parole alla convinzione di Kemal: «I pittori olandesi sono stati toccati, per qualche tempo, dalla grazia – in nessun modo divina, in nessun modo mistica – che permise loro di distogliere la maledizione che gravava sulla materia, di gioire dell’esistenza delle cose, di produrre la compenetrazione tra ideale e reale, e dunque di ritrovare il senso della vita stessa».

¹⁵ Cfr. anche le puntuali analisi di PONTILLO 2022a e 2022b. Cfr. FUSILLO 2012, 61-68.

la scrittura del suo romanzo di oggetti, da affiancare al suo museo, a un autore in carne e ossa, il quale aveva anche partecipato alla sua storia in un momento ben preciso, la festa di fidanzamento di Kemal e Sibel in cui aveva ballato anche con Füsün, in una sorta di *Bal de têtes* alla rovescia in cui lo scrittore Pamuk era ancora troppo giovane per capire le sorti di una vita che non era la sua, ma che adesso diventa invece il suo preciso compito: ripercorrere le cose e le testimonianze per fare il romanzo di una vita, il libro-museo che raccontasse attraverso le parole e gli oggetti la storia d'amore di Kemal e Füsün, ma in verità la sua intera esistenza. «Come per Aristotele gli istanti indivisibili sono collegati dalla linea del tempo, così per me gli oggetti sarebbero stati uniti da una storia, una narrazione. Uno scrittore avrebbe dunque potuto redigere il catalogo del mio museo, scriverlo come fosse un romanzo? Da parte mia io non volevo nemmeno provarci a scrivere un libro del genere. Chi avrebbe potuto farlo per me? Così decisi di chiamare Orhan Pamuk, che con la mia autorizzazione ha scritto questo libro utilizzando la prima persona» (Pamuk 2009, 552). In Proust non c'è questa delega della scrittura, il senso del ritrovamento del tempo è quello dell'acquisizione della vocazione e della decisione di scrivere il libro di una vita che la *Recherche* era e allo stesso tempo avrebbe dovuto essere. Ma il senso resta uguale: scrivere per ritrovare, per attribuire un significato e una direzione, realizzare un romanzo visitabile come un museo e un museo leggibile come un romanzo, in cui «il Tempo si fa Spazio» (Pamuk 2009, 551), un calco quasi esatto della più concisa delle definizioni proustiane dell'amore. L'ambizione del sentimento, ma ancor di più l'ambizione metafisica di Kemal, è la stessa di quella proustiana: «Emanciparsi dal senso del Tempo, trascendere il Tempo: è questa la più grande consolazione della vita» (560). E tutto questo da farsi attraverso gli oggetti, che divengono la materia della felicità, ma soprattutto la materia della letteratura, la vera materia-spirito che rivela e incatena la gioia. Tanto da poter affermare che una vita vissuta in questo modo è la sublimazione. «Tutti devono saperlo: ho avuto una vita felice» (Pamuk 2009, 573).

Benjamin, nel saggio con cui ho iniziato queste riflessioni, ricordava che «tra tutti i modi di procurarsi i libri, viene considerato come il più lodevole quello di scriverli da sé» (Benjamin 2002, 177). Quando insomma non si dispone del libro desiderato, quello che realmente si vorrebbe leggere, forse è il caso questo libro di metterselo a scrivere da soli. E se non si ha il talento per farlo, ma solo la predisposizione a collezionare, si può demandarne la scrittura a qualcun altro, come fa Kemal con il Pamuk reale. Parlando del diario, sempre Benjamin sigla in modo straordinario: «Il passato delle cose è il futuro dell'Io-tempo. Ma le cose passate diventano future. Una volta entrate nella distanza, nuovamente emanano il tempo dell'Io» (Benjamin 1982, 104). Quando non ci sarà più il collezionista, rimarrà la sua

collezione, la quale è ciò che in fondo egli vuole raggiungere. Benjamin la chiama *ereditabilità*. È solo estinguendosi, eclissandosi, lasciando spazio al proprio tempo vissuto, che il collezionista adempie alla sua funzione, sparendo in favore dei suoi oggetti. E ciò accade, come giustamente intuisce il filosofo berlinese, per via della natura del collezionista, per il quale «il possesso è il rapporto più profondo che si possa mai avere in assoluto con le cose». E questo «non perché le cose siano vive in lui, ma perché è lui stesso ad abitare in loro» (Benjamin 2002, 182). Una memoria che vive negli oggetti involontariamente e che raggiunge la sua pienezza quando chi le ha ricordate, come Kemal, sparisce nell’oblio.

Bibliografia

- BAGLIERI, D. (2024), *Una memoria pre-biografica? Ricordo e oblio come esperienze somatiche*, «Filosofia Morale», vol. 1, 103-113.
- BEISTEGUI, M. (DE) (2007), *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, Paris, Encre Marine.
- BENJAMIN, W. (1982), *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN, W. (2002), *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln, in Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (2011), *Über den Begriff der Geschichte, in Gesammelte Schriften*. Band I.2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991; ed. it. a cura di G. Bonola & M. Ranchetti, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN, W. (2014), *Parco centrale, in Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi.
- BODEI, R. (2009), *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza.
- CANETTI, E. ([1936] 2001), *Auto da fé (Die Blendung)*, tr. it. di L. & B. Zagari, Milano, Adelphi.
- CHRISTILLIN, E. & Greco, C. (2021), *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Torino, Einaudi.
- CONTINI, A. (2006), *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, Bologna, CLUEB.
- FERRARIS, M. ([1987] 2022), *Ermeneutica di Proust*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- FRAISSE, L. (2013), *L’Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Sorbonne Université Press.
- FUSILLO, M. (2012), *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino.

- GIRIMONTI GRECO, G., MARTINA & S., PIAZZA, M. (a cura di) (2012), *Proust e gli oggetti*, Firenze, Le Cáriti Editore.
- HENROT SOSTERO, G. (1991), *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, CLEUP.
- HENROT SOSTERO, G. (2018), *La mémoire involontaire dans la Recherche. Pour une fictiogenèse, du micro- au macro-récit*, in St. Fonvielle (éd.), *Proust et le récit bref*, Paris, Classiques Garnier, «Revue d'études proustiennes», 2, n° 8, 211-228.
- JAUSS, H.R. (1970), *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts Recherche du temps perdu. Ein Beitrag zur Theorie des Romans* (1955), Heidelberg, C. Winter.
- KAFKA, F. (1995), *Davanti alla legge*, in *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, «I Meridiani».
- MARI, M. ([2002] 2020), *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi.
- MEHL, É. (2024) (éd.), *Les philosophes parlent de Proust*, Paris, Classiques Garnier, «Revue d'études proustiennes», 2, n° 20.
- NIETZSCHE, F.W. (2009), *Sull'utilità e il danno della storia per la vita (Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 1874)*, tr. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi.
- PALMA, E. (2021), *Tornare dove il Tempo si ritrova. Sugli ultimi Pavese e Proust*, «Il Pequod», II, 3, giugno, 22-37.
- PALMA, E. (2024a), *L'ermeneutica proustiana di Maurizio Ferraris. Un confronto critico*, «Rivista di Estetica», 87, 7, LXIV, 212-227.
- PALMA, E. (2024b), *Proust filosofo della materia. Un'indagine non convenzionale*, «Quaderni Proustiani», 18, 195-210.
- PALMA, E. (2024c), *De scriptura. Dolore e salvezza in Proust*, Milano-Udine, Mimesis.
- PALMA, E. (2025), *Tradizioni e generazioni. Sull'importanza dell'incontro storico per il sapere*, Atti del Convegno nazionale della Società Filosofica Italiana (Milano, 4-6 aprile 2024), Milano, Ledizioni, 331-336.
- PAMUK, O. (2004), *Neve* (Kar, 2002), tr. it. di M. Bertolini & S. Gezgin, Torino, Einaudi.
- PAMUK, O. (2009), *Il Museo dell'innocenza* (*Masumiyet Müzesi*, 2008), tr. it. di B. La Rosa Salim, Torino, Einaudi.
- PAMESE, C. (2017), *Feria d'agosto*, a cura di E. Gioanola, Torino, Einaudi.

- PONTILLO, C. (2019), *La realtà della finzione negli ‘oggetti innocenti’ di Orhan Pamuk*, «Between», vol. IX, n. 18, novembre, 1-16.
- PONTILLO, C. (2022a), *Tra letteratura e dispositivo museale: sulle tracce delle collezioni nella narrativa contemporanea*, «Enthymema», 29, 74-85.
- PONTILLO, C. (2022b), *Musei di carta. Esposizioni e collezioni d’arte nella letteratura contemporanea*, Roma, Carocci.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), édition établie par J.-Y. Tadié, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard; tr. it. di M.T. Nesi Somaini (2012), *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di G. Bogliolo, Milano, Rizzoli.
- RICHARD, P. (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil.
- RICŒUR, P. (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare (Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen, 1998)*, tr. it. di N. Salomon, Bologna, il Mulino.
- SANDRESCHI DE ROBERTIS, S. (2024), *Proust e l’abitudine. Identità, memoria, inconsco*, Roma, Carocci.
- SARAMAGO, J. (2005), *As Intermitências da Morte*, Lisboa, Caminho.
- SIMON, A. (2000), *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, P.U.F.
- SPARVOLI, E. (2023), *Marcel Proust. La vita, la scrittura*, Roma, Carocci.
- TADIÉ, J.-Y. (1971), *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard.
- TADIÉ, M., J.-Y. Tadié, J.-Y. (1999), *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard.
- TODOROV, T. ([1993] 2024), *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del XVII secolo (Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle, 1993)*, tr. it. di A. Tizzo, Milano, Abscondita.
- VARZI, A.C. (2001), *Parole, oggetti eventi e altri argomenti di metafisica*, Roma, Carocci.

Sitografia

https://www.repubblica.it/cultura/2015/03/25/news/pamuk_le_utopie_senza_storia_diventano_dittature_-110453805/ (consultato il 23 dicembre 2024).