

TESTI RITROVATI

Il saggio di Valerio Magrelli è uscito su «Nuovi Argomenti», n.s., 57 (gennaio-marzo 1978) e viene qui riproposto con una breve nota che l'autore ha redatto appositamente per la nostra rivista. Quello di Matteo Residori è stato pubblicato nel 1998 in *Padri e figli. Dialettica dell'avventuroso romanzesco*, numero monografico (a cura di Arrigo Stara) della rivista «Inchiesta Letteratura». Il testo saggistico-narrativo di Ezio Sinigaglia è un estratto (capitolo I) del romanzo *Il pantarèi*, Milano, SPS [Sapiens], 1985 (si legge anche online, in quattro puntate, nella rubrica proustiana di "FN" ["Quello strano Signor Proust"], a cura di Mariolina Bertini e Giuseppe Girimonti Greco, all'indirizzo: <http://www.federiconovaro.eu/categorie/indagini/quello-strano-signor-proust/>).

[G.G.G.]

SU “MARCEL PROUST E LA PESATRICE DI PERLE” (1977-2015)

VALERIO MAGRELLI

Avevo vent'anni quando redassi e pubblicai il mio primo intervento critico, ossia *Marcel Proust e la pesatrice di perle* (“Nuovi Argomenti”, Nuova Serie, n. 57, gennaio-marzo 1978, pp. 281-289). L'invito proveniva dal direttore della rivista, Enzo Siciliano, mentre l'idea era nata da un corso di Giovanni Macchia, che avevo seguito all'Università di Roma “La Sapienza”. In verità, baravo. Infatti, quando Siciliano mi aprì quelle prestigiose porte grazie ai miei versi, decisi di varcarle indossando due differenti abiti, uno dello scrittore, l'altro del francesista (quel francesista che sarei divenuto davvero solo col dottorato del 1986, dopo una torturante tesi in Storia della Filosofia colpevole di avermi portato anni e anni fuori strada).

Baravo, dicevo, perché ovviamente nessuna rivista accademica avrebbe mai accettato il contributo di una matricola. Avevo frequentato il primo anno universitario presso la Sorbonne Nouvelle (Censier, Paris III), indirizzo Storia del Cinema, ottenendo la convalida di tre esami su nove. Mai equipollenza fu più veritiera, dato che, per qualsiasi studente italiano, il livello di preparazione francese risultava pressoché irrisorio. Baravo, insomma, sì, ma a fin di bene, in quanto sfruttai la voce della *poesia-cicala* per accumulare nutrimento con la fatica della *critica-formica*. E in effetti ancora oggi ringrazio Dio, o chi per lui, d'essere diventato un docente. Non per nulla, come è stato affermato, il professore è qualcuno che non si rassegna ad abbandonare la scuola. Certo, confesso, tutto questo ha avuto a che fare anche con la scellerata decisione di mio padre, il quale, dopo la laurea, “per uno scatto d'ira, abbandonò l'Università, ossia l'unico luogo dove avrebbe potuto rifugiarsi (e dove più tardi *io stesso* mi sono rifugiato!)”

Ma questa è un'altra storia. Oggi, dopo le mie nozze d'argento con l'insegnamento, posso dire che nella mia vita (a differenza della famosa fiaba) i due insetti sono sempre vissuti d'amore e d'accordo. *Poesia-cicala* e *critica-formica* hanno, in realtà, collaborato strettamente, scambiandosi spesso le parti. Ahimè, parliamo dei bei tempi andati, quando lo Stato finanziava ancora la scuola pubblica, invece di quella privata, e la sinistra si opponeva alla destra, invece di darle man forte. Comunque, con buona

pace dei duecento dirigenti statali pagati più del presidente degli Usa, dei pensionati d'oro e dei parlamentari pregiudicati che continuano a ricevere imperterriti il loro vitalizio, io sono riuscito, almeno finora, a compiere la mia missione impossibile: sopravvivere studiando e insegnando. Così, da ventisei anni, sono un professore pendolare, e dopo avere odiato il mio destino (*Pisa adiuvante*), ora lo benedico, e benedico la mia professione di “vu ‘mparà”. Sono un lavoratore cognitivo, che va in giro cercando di piazzare le proprie merci, ben sapendo, però, che queste merci sono il prezioso frutto del suo sacrosanto lavoro.

Finito il pistolotto, due parole sul testo. Dirò soltanto che c'è molta passione e buona volontà. Non manca una discreta confusione, e una forte attrazione per il gergo di allora (da tempo sostengo che, con una appropriata analisi linguistica, ogni reperto critico si potrebbe datare alla stregua di un fossile esaminato col carbonio 14). Il risultato, oggi, mi pare mostri come buttare via un'idea interessante, relegandola in tre frettolose righe di chiusura. Per il resto, sorrido, invitando il lettore a far lo stesso, davanti a questo giovane che si impegnò con tanta diligenza.

P.S. In questa riproposta, mi sono limitato a correggere qualche passaggio, senza nulla aggiungere o togliere all'originale.

MARCEL PROUST E LA PESATRICE DI PERLE

VALERIO MAGRELLI

Il n'existe pas de choses ni d'esprits, il n'y a que des corps [...] La biologie aurait raison, si elle savait que les corps en eux-mêmes sont déjà langage. Les linguistes auraient raison s'ils savaient que le langage est toujours celui des corps. Tout symptôme est une parole, mais d'abord toutes les paroles sont des symptômes.

Gilles Deleuze

I

All'inizio della *Recherche*, in *Du côté de chez Swann*, c'è una lunga sequenza narrativa che può per certi versi evocare forme cinematografiche. La lanterna magica di Combray trasforma infatti la camera da letto in "salle de cinéma" (o forse, paradossalmente, in "salle de caméra"), disseminandola di ectoplasmi silenziosi¹. Si assiste così alla lenta "transvertébration" delle immagini, che, come più tardi sarà per le figure (o fantasmi) femminili, attraversano la pagina accendendola di riflessi.

Non posso non ricordare, a proposito di anticipazioni e "profezie" cinematografiche (spesso vere e proprie intuizioni di carattere tecnico), la sorprendente sensibilità di Baudelaire per quest'arte ancora in gestazione. Alle osservazioni di Macchia sulla *Chanson du scieur de long*² e sui famosi versi del *Voyage* ("Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons, / passer sur nos esprits tendus comme une toile, / vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons"), ne aggiungerei alcune sulla *Morale du Joujou*³.

Tre i punti in cui l'allusione di Baudelaire alla meccanica cinematografica si fa sorprendentemente precisa. Il primo recita: "Tous les enfan-

¹ M. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1954, vol. I, pp. 9-10.

² G. MACCHIA, *Baudelaire*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 59-76.

³ BAUDELAIRE, *La morale du joujou*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, vol. I, pp. 581-587.

ts parlent à leurs joujoux; les joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petite cerveau”⁴.

Nel secondo leggiamo: “Mais la diligence, l'éternel drame de la diligence joué avec des chaises: la diligence-chaise, les chevaux-chaises, les voyageurs-chaises; il n'y a que le postillon de vivant! L'attelage reste immobile, et cependant il dévore avec une rapidité brûlante des espaces fictifs”⁵.

Il terzo infine, describe il funzionamento del “phénakisticope”, balocco e congegno ottico⁶.

C'è dunque una particolare attenzione per quelle forme dinamiche dell'immagine, “forme di luce” come diceva André Bazin, nelle quali il rapporto spazio/tempo subisce la deformazione caratteristica dello strumento cinematografico.

Per una sorta di “érotisation de l'obscurité”⁷, il luogo della proiezione, sede d'una esperienza estetica privilegiata, viene a caricarsi di segni e a diventare metafora, trasparente accenno ai dispositivi profondi dell'opera. La fantasmagoria luminosa, “vitrail vacillant et momentané”, sembra alludere all'intima meccanica del libro; ecco allora il protagonista divenire il segreto schermo del racconto, fondale su cui si disegna la narrazione, corpo nudo, testimone e testo di se stesso.

II

All'interno del suo campo di forze, personaggi, paesaggi e cose penetrano come meteoriti, occupandone il centro o allontanandosi verso i margini. Tutta la *Recherche* risulta quindi articolata in una dimensione antropocentrica e precisamente centripeta, secondo un sistema di rotazione che potrebbe sembrare tolemaico. Gli orbitali tracciati sono d'altron-

⁴ *Ibid.*, p. 582.

⁵ *Ibid.*, p. 583.

⁶ *Ibid.*, pp. 585-586.

⁷ “Le noir n'est pas seulement la substance même de la rêverie (au sens pre-hypnoïde du terme); il est aussi la couleur d'un érotisme diffus” (R. BARTHES, *En sortant du cinéma*, “Communications”, n. 23, 1975, pp. 104-107). È da notare come il buio, che presiede in Proust al fenomeno della lanterna magica, accompagni effettivamente nel cinema sia la ripresa (nella macchina da presa), sia la confezione (nel laboratorio), sia infine la fruizione (in sala), dell'immagine.

de imprevedibili; la linea d'ingresso d'un oggetto può essere diversa da quella d'uscita, come nel caso di figure che entrano nel racconto con una veste, abbandonandola poi per un'altra.

Per uno slittamento dell'angolo ottico, capita anche che "maschere" differenti e differentemente dislocate vengano ridotte o ricondotte ad un'unica matrice. Si verifica cioè un'assimilazione d'immagini, fusione e insieme sovrapposizione prospettica⁸. In questo modo si svolge la lunga mappa delle rivelazioni e dei ritrovamenti, che attraversano e legano il materiale umano dell'opera.

L'oscillazione delle figure narrative dal centro del quadro ai suoi margini è perciò continua, e può prodursi, riguardo ad uno stesso oggetto, una o più volte, a seconda del suo valore di richiamo nell'economia del libro. Occorrerà dire che spesso il "ritorno di fiamma", o meglio, il "ritorno focale" di un personaggio o d'uno stato d'animo nel mirino dello scrittore, è provocato da quelle stesse *liaisons* analogiche che il meccanismo della memoria involontaria disvela. In poche parole, è proprio la rotazione che il campo della *Recherche* subisce nel tempo, a far sì che un oggetto o un ricordo non si ritrovino mai là dove li si era lasciati.

III

Come in un terreno batterico, come in una massa liquida, magmatica o magnetica di correnti, l'autore cerca di rintracciare dalla superficie la norma del moto delle cose, individuandone percorsi, piste ed ellissi. Ma il corpo su cui Proust scrive è il suo corpo: il narratore stesso è il tavolo anatomico su cui opera la ricerca dello scrittore.

Nella deduzione delle leggi dinamiche dell'organismo, egli conosce sin dall'inizio ogni regola, e quindi ogni sua simmetria si rivela frutto di accorto calcolo. Perciò, percorrendo all'inverso la strada del lettore, immergendo nel flusso di accadimenti la chiave normativa dell'opera. Cercando in se stesso le variazioni dei personaggi e delle loro costellazioni, egli mima ciò che lo scioglimento ha già risolto.

⁸ E.H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York-London, 1960 (trad. it. R. FEDERICI, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 299-300, e note pp. 511-512). In questi casi, Gombrich si riferisce al trompe-l'œil di A. Ames Jr.

Alla fine del libro, c'è dunque uno specchio che proietta la scrittura di nuovo indietro, come un grande paesaggio capovolto nel lago che lo riflette; per questo ogni figura è sistematicamente doppiata lungo la linea del tempo.

D'altronde, una simile bipolarità del testo si ritrova anche nell'immagine bifronte (l'erma) del protagonista/autore, muta divinità doppia del racconto⁹. Come ha spiegato Jorge Luis Borges, “questi procedimenti, come si sa, sono la lettura verticale dei testi sacri, la lettura chiamata ‘bustrophedon’ (da destra verso sinistra, un rigo, da sinistra a destra quello successivo), la metodica sostituzione di qualche lettera dell’alfabeto con altre, l’addizione del valore numerico delle lettere ecc.”¹⁰. E in effetti, chi legge è tra due fuochi, circondato e circuito in una storia che inizia dove finisce e finisce dove inizia: come negli antichi giochi dell’oca, una volta arrivati si deve tornare indietro, ripercorrendo nei due sensi il tragitto. Legittimo sarà allora associare, seppure per via indiretta, un simile procedimento ad altri di tipo ermeneutico o criptografico.

IV

Nella manipolazione della lingua, questa può reagire in due diverse maniere: o rinviare ad un'altra lingua e mutare significante per conservare il significato; oppure rinviare a se stessa ed aprirsi, conservando intatto il significante per alludere ad un suo significato secondo. Nel primo caso c'è traduzione, doloroso incastro tra parole e materiali differenti; nel secondo codice, lingua all'interno della lingua, parola unica e cangiante alla luce del senso. Perciò, come Leonardo organizzava la sua scrittura per una lettura speculare, così il verbo magico, percorso inversamente, rivela/rileva la verità. E la verità di ogni forma cifrata, verità seconda e successiva, è sempre quella del tempo, che distanzia il primo sguardo da quello seguente e permette di aggirarsi nella scrittura cambiandone ordine e numero, ma non mai lettera. Proprie del tempo, infatti, sono la complicazione e la vertigine, che i sapienti egizi, secondo il Ficino,

⁹ “Les sexes séparés, cloisonnés, coexistent dans le même individu: ‘Hermaphroditisme initiale’, comme dans une plante ou chez un escargot” (G. DELEUZE, *Marcel Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1964, p. 71).

¹⁰ J.L. BORGES, *Difesa della cabala*, “Elsinore”, n. 6, maggio-giugno 1964, pp. 38-42.

rappresentavano nel simbolo cosmico di un serpente che, mordendosi la coda, divora se stesso¹¹.

È questa dunque la struttura della *Recherche*, il crescere alla fine e il morire all'inizio, l'esatta circolarità di un universo curvo e chiuso "entro cui si ripeta il ciclo dell'illusione e del disinganno"¹². A proposito d'una "lecture structurante" della *Recherche*, Genette sostiene che "le paradoxe de cette œuvre est que sa structure dévore sa substance"¹³. Egli segnala a sua volta le note di Blanchot sul ripiegamento della scrittura in se stessa, "lent mouvement sans repos" nella "densité mouvante du temps sphérique"¹⁴. L'opera appare, insomma, incastonata nel suo proprio linguaggio, cui ogni variazione è riportata secondo un sistema ottico assorbente e centripeto (si pensi allo specchio, nei *Coniugi Arnolfini* di Van Eyck), in modo che, ribadisce ancora Blanchot, lo spazio del libro s'identifichi con il "mouvement de l'œuvre vers elle même et la recherche authentique de son origine"¹⁵.

Un procedimento del genere, facendo della scrittura spazio e misura del tempo, arriva a maneggiarla in modo quasi musicale, autorizzando il "da capo al fine" come segno iterativo per eccellenza. Dirà a tale proposito Arthur Schopenhauer: "Come ricco di contenuti e di significanza sia il linguaggio musicale, provano perfino i segni di ripetizione, oltre al 'da capo', che in opere letterarie sarebbero intollerabili, mentre in quello appaiono opportuni e vantaggiosi, dovendosi udire due volte per afferrarlo appieno"¹⁶. Eppure, si dovrebbe piuttosto dire "dal fine a capo", descri-

¹¹ "Esso ne [del tempo] rivela l'essenza al nostro sguardo e manifesta ad un tratto ciò che solo per gradi la ragione, tastando or qua or là, riuscirebbe ad enumerare: il tempo fugge, collega il futuro al passato, insegna la saggezza, ci porta e ci rapisce la cose"; altrimenti detto: "Il serpente che divora se stesso è un paradosso [...]. Quanto più guardiamo il serpente che consuma il proprio corpo, tanto meno possiamo sciogliere l'enigma" (E.H. GOMBRICH, *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 99-100.) Nelle stesse pagine, l'autore rimanda all'opera di Marsilio Ficino e agli studi di G. BOAS, *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York, Bollingen series, 1950. Gombrich cita inoltre le illustrazioni di ALBRECHT DÜRER, *Simbolo del tempo*, e di VINCENZO CARTARI, *Saturno*.

¹² F. FORTINI, *Alla ricerca del tempo perduto*, in *Ventiquattro voci, per un dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 47.

¹³ G. GENETTE, *Proust palimpseste*, in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 39-67.

¹⁴ M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 20-40.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. P. SAVJ-LOPEZ e G. DE LORENZO, Bari-Roma, Laterza, 1968, p. 354.

vendo magari una dimensione musicale in cui, come a volte in certa musica barocca, la nuova lettura suggerita porti ad invertire il tema primitivo, a ripiegarlo su se stesso facendone calco del suo opposto.

V

Vorrei accostare a queste considerazioni le folgoranti note di Benjamin su uno schizzo di Kafka, *Sancio Pancia*¹⁷.

Benjamin ricorda il racconto di un vecchio mendicante, che, “nella sua ‘vita comune felicemente scorrente’ non trova nemmeno il tempo per un desiderio, ma nella vita insolita, infelice – nella fuga –, in cui si trasferisce con la sua storia, è esentato da questo desiderio e lo baratta con la realizzazione”. Infatti, premette, “Non è detto che le deformazioni che il Messia verrà un giorno a correggere siano solo deformazioni del nostro spazio. Sono anche deformazioni del nostro tempo”. Deformazioni che confondono l’uomo: “Che egli arrivi a comprendersi – ma con che enorme sforzo! Poiché è una tempesta che spira dall’oblio. E lo studio è una cavalcata che muove contro di essa. Così il mendicante cavalca sul banco della sua stufa verso il passato, per impossessarsi di se stesso nella forma del re fuggitivo. Alla vita che è troppo breve per una cavalcata corrisponde questa cavalcata, che è abbastanza lunga per una vita”. Correre incontro e correre indietro per incrociare i ferri con il tempo, per ridurlo, annichilirlo e sottrarvisi.

“Ripiegamento è la direzione dello studio, che trasforma la vita in scrittura”. Per Proust, finita la narrazione della vita, non restava che narrare la propria narrazione, e scoprire che questo era già stato fatto.

Lo scandalo della *Recherche* è quindi nell’occultazione della scrittura, che si mostra soltanto per annunciare la sua futura comparsa. Nel momento stesso d’essere letto, il libro si riduce ad una preparazione di sé, gestazione ed attesa, ma, in definitiva, non nascita. È come se l’autore fosse andato elaborando l’adeguata cornice d’un racconto, e lo avesse poi scoperto già narrato, ai bordi, nella cornice stessa. Sicché, l’arco dei sette volumi si potrebbe percorrere come la brulicante e vasta prefazione all’Avvento del Libro.

¹⁷ W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 284-289.

VI

Vorrei concludere questa serie d'appunti con uno suggeritomi dalla lettura dell'articolo *Proust, Vermeer e la morte*, di Giovanni Macchia¹⁸. Le ragioni della predilezione del primo per il secondo, le loro affinità, vengono considerate fino ad analizzarne l'esatto punto di convergenza, o meglio di tangenza, all'interno della *Recherche*: la scena cioè in cui Bergotte muore davanti alla *Veduta di Delft*¹⁹. Qui Macchia osserva il profondo legame formale tra i due stili e le due materie espressive: scrittura cromatica, si potrebbe dire, e pittura analitica. Non nota però una possibile ulteriore "analogia riflessa" tra i due artisti: un'analisi ravvicinata di quelle pagine porta in primo piano tre temi dominanti.

Il primo è quello della «sortie» (pellegrinaggio, verrebbe da pensare) dello scrittore, che, benché malato, lascia la casa per recarsi al silenzioso appuntamento (al «giudizio») con il "petit pan de mur jaune" del quadro di Vermeer; è "il presentimento del tutto fisico della morte", come dice Macchia.

Il raffronto tra la propria vita ormai spesa e il frammento di colore puro, porta Bergotte ad immaginare la pesa dell'opera e dell'uomo; è questo il secondo tema, quello dell'inesorabile misurazione dell'esistenza, eseguita in margine all'esistenza stessa.

Il terzo, è quello metafisico d'un al di là cui si torna e da cui si proviene, "un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître"; è il concetto degli universi paralleli, tra i quali nascita e morte, cambiando di segno, permetterebbero il collegamento e la transizione.

Il giudizio, il bilancio e infine la nascita nella morte, sono quindi le tre tappe della "illuminazione" di Bergotte/Proust sulla via di Vermeer.

VII

L'incontro reale dello scrittore con l'opera del maestro olandese, ricorda Macchia, avvenne per l'ultima volta al Jeu de Paume nel 1921. Tra quei quadri figurava la *Veduta di Delft*. Forse però c'era anche la *Pesatrice di*

¹⁸ G. MACCHIA, *Il paradiso della ragione*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 367-377.

¹⁹ M. PROUST, *op. cit.*, III, pp. 186-187.

perle, quadro databile al 1660-1665: una donna gravida con una bilancia in mano, e, dipinto sullo sfondo, un Giudizio Universale.

Potrebbe darsi allora che qui, secondo una segreta meccanica analogica, si rispecchiassero quelle pagine della *Recherche* la cui lettura rivela in filigrana la presenza d'una immagine nell'immagine, d'una pagina nella pagina.

In questa grande metafora del ciclo vitale dunque, il quadro nel quadro evocerebbe, dall'interno, un senso secondo e riflesso. In Vermeer infatti, una scena o un paesaggio, inseriti in questo modo nella tela, paiono dilatarla come spiragli profondi. Altre volte, invece, il pittore stende alle pareti delle stanze complicate mappe, indici assorti, nei quali ogni cosa possa esser rintracciata: inserisce cioè nell'immagine un'altra immagine, che, come un sommario, includa la prima.

C'è insomma in queste opere una predisposizione alla metafora, complementariamente all'interiorizzarsi del gesto e dell'ambiente: l'evento genera un gioco di senso latente, e curvandosi in sé si carica di risonanze.

VIII

Genette parla dell'analogia come secondo miracolo del *Temps retrouvé*: « Sans doute, cette nouvelle beauté, au second degré, qu'il y a non plus simplement à être mais à suggérer autre chose que ce que l'on est, ou à être à la fois ce que l'on est et autre chose [...] n'est-elle réellement pour Proust qu'une façon détournée mais nécessaire d'atteindre la beauté (ou la vérité, ces deux termes étant équivalents chez lui) première, la beauté de l'être »²⁰.

Perciò, lungo il « passage de l'ontologique à l'analogique, du style substantiel au style métaphorique », si definisce quel « goût de Proust pour la vision indirecte, ou plutôt son incapacité marquée à la vision directe ». Ma questa predilezione lessicale per ogni forma obliqua ed allusiva è parte integrante di tutto il congegno poetico della *Recherche*: « Ainsi la métaphore n'est pas un ornement mais l'instrument nécessaire à une restitution, par le style, de la vision des essences, parce qu'elle est l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire, qui

²⁰ G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 40-49.

seule permet, en rapprochant deux sensations séparées dans le temps, de dégager leur essence commune par le miracle d'une analogie ».

Proust, quindi, come Vermeer, fissando il gesto della pesatrice di perle deve aver parlato d'una immagine attraverso un'altra. Descrivendo la *Veduta di Delft* ed associandola alla morte di Bergotte, egli mimava, produceva, rappresentava, ciò che l'altra opera aveva sigillato: disponeva così il velo della scrittura per coprire ciò che dipingeva: "Comme Elstir-Charadin, on ne peut refaire ce que l'on aime qu'en le renonçant"²¹.

²¹ M. PROUST, *op. cit.*, III, p. 1043.