

## PROUSTISMO E “PROUSTOLOGIA”<sup>1</sup>

ENZA BIAGINI

Proustisme [...] Subst, masc. -

Incapacité de rédiger des phrases de moins de trente lignes pour exprimer une pensée claire et organisée. Cette attitude se produit par mimétisme et dans une volonté, le plus souvent inconsciente, de suivre les méandres de la pensée du grand écrivain jusque dans la facture d'un texte, car force est de constater que ce qui semble naturel et esthétique dans le modèle devient parfois un rien pesant chez ses thuriféraires<sup>2</sup>.

En cette année de commémoration du centenaire de la publication de *Du côté de chez Swann*, les publications, les colloques et les initiatives se multiplient autour de l'œuvre de Proust, et plus précisément sur l'ouverture d'*À la recherche du temps perdu* qui, en 1913 - la critique l'a montré - est loin d'avoir la forme et l'ampleur qu'elle acquerra au fil du temps. On se pose depuis longtemps la question de l'avenir des études proustiennes et

<sup>1</sup> [Saggio già pubblicato nel volume collettaneo *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi (Firenze University Press, 2014, pp. 565), in cui sono raccolti una trentina di interessanti interventi che documentano come sia stato - e sia tuttora - possibile continuare ad “essere accanto a Proust” (Bigongiari), confermando che il germe proustiano è in grado di esplodere, dentro e oltre ogni proustismo o “proustologia”, come un evento attuale, impregnato di una risonanza tutt'altro che esauribile. Non dimenticarsi di Proust è un titolo-monito che, al pari di quel cespuglio di aubépines a Illiers-Combray (autentico luogo di culto per gli “amici francesi e italiani di Marcel Proust”), innesta il futuro nel passato, quasi a testimoniare che per Proust stesso a lungo «les fruits passeront la promesse des fleurs» (F. de Malherbe).

Ringrazio vivamente Anna Dolfi per il permesso alla ristampa e Gennaro Oliviero, Presidente dell'“Associazione degli Amici di Marcel Proust” che ospita queste pagine sui «Quaderni proustiani».]

<sup>2</sup> GILLES MORATON, *Les mots indispensables mais absents des dictionnaires de la langue française*. Consultazione *online*. Se questa notizia fosse ancora valida, dovremmo considerare il nostro Grande Dizionario della Lingua italiana (S. Battaglia) all'avanguardia, dove *ad vocem* proustismo si legge: «sm. Letter. Concezione letteraria (che ebbe notevole diffusione soprattutto nel periodo fra le due guerre mondiali) che si ispira e si richiama all'opera di Marcel Proust, considerata in partic. come indagine della memoria, dominata dall'idea del tempo» (segue un riferimento a Vittorini che mette insieme proustismo, joycismo e woolfismo, presentando queste tendenze come innovazioni creative «inserite nel vecchio sistema dai neo-tradizionalisti»).

de la possibilité d'écrire - et de trouver - de nouvelles perspectives, qui non seulement parfont notre connaissance de l'œuvre, mais plus généralement offrent à la l'histoire et à la théorie littéraires de pertinents objets d'analyse<sup>3</sup>.

Se Joyce e Proust rappresentano il sublime della letteratura occidentale del XIX secolo, forse esistono altri grandi poeti, romanzieri, autori di racconti e drammaturghi che si avvicinano alla loro eccellenza, ma probabilmente neppure Kafka, Yeats o altri nomi illustri sono centrali come i creatori dell'*Ulisse*, della *Veglia di Finnegan*, e di *Alla ricerca del tempo perduto*. I due scrittori si incontrarono una sola volta, durante una cena a Parigi; Joyce aveva letto un po' di Proust, ma l'aveva trovato banale, mentre Proust non aveva mai sentito parlare di Joyce. Il genio irlandese si lamentò della sua vista debole e delle sue emicranie, mentre il veggente di *Sodoma e Gomorra* accennò ai suoi problemi di digestione. Non soffrivano nemmeno degli stessi acciacchi, benché in seguito Joyce abbia assistito in silenzio al funerale di Proust<sup>4</sup>.

Esistono almeno due modi di fare la storia del proustismo italiano - così come di ogni altro possibile *ismo* [...]: si può indicare il tracciato di incontri fortuiti, delle testimonianze disperse, degli interventi significativi solo all'interno della ricerca presa in esame, o prescegliere piuttosto un percorso indubbiamente più sfuggente, complesso, che coinvolga più che i singoli *loci* quelle che potremmo definire le strutture profonde dell'opera di scrittori e autori significativi. Anche nel nome di Proust - non è certo un caso isolato - si ha l'impressione che si sia fatta finora (e con tenace e prezioso impegno e rigore [...]) la storia della prima maniera piuttosto che della seconda<sup>5</sup>.

## 1 - "Proustologia"

«Come leggere Proust nel 2013?»: è questa la domanda formulata da Matthieu Vernet sul tema dell'attualità di Proust a cento anni, giorno per

<sup>3</sup> MATTHIEU VERNET, *Comment lire Proust en 2013?*, in *Acta Fabula*, URL: <http://www.Fabula.org/revue/document7> (pubblicato il 4 marzo 2013).

<sup>4</sup> Harold Bloom, *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita* [*The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, 2011], trad. Roberta Zupper, Milano, Rizzoli, 2011, p. 143.

<sup>5</sup> ANNA DOLFI, *Proust e il Proustismo italiano* [1993], in *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 55.

giorno, dalla pubblicazione (novembre 1913) del romanzo destinato a diventare un libro-mito, letteralmente generatore di discorsi - nel senso produttivo che Foucault ha riconosciuto ad alcune forme fondative della funzione autore. Di fatto, in modo implicito, la domanda dello studioso francese presuppone un sottinteso che invita ad interrogarsi su come “continuare” a leggere Proust oggi. Non è facile ridurre a qualche formula l’argomentata riflessione di Vernet (che non manca di toccare persino la nota grigia della “disaffezione” da parte dei lettori e la previsione - scartata - di un trasferimento in rete della *Recherche* in forma ipertestuale); tuttavia, con qualche rischio di superficialità, si potrebbe dire che una delle opzioni più avvalorate dallo studioso va nel senso del riconoscimento della priorità di un approccio genetico e di un imperioso ritorno al testo. Come dire che si guarda ad un atteggiamento da “lettore ecologico” (alla stregua di quella «ecologia letteraria», evocata qualche decennio fa da Giulio Ferroni come panacea per sconfiggere il sovrastare della critica sulla letteratura), vieppiù alleggerito e liberato dalla critica e dalle preoccupazioni teoriche, ricondotto a misura di un contesto in grado di «donner à lire et à entendre la voix de l’écriture»<sup>6</sup>.

“Meno critica per favore”, sembra suggerire Vernet, e tale suggerimento di una lettura silenziata, da realizzarsi *intra moenia*, è motivato dalla necessità di concedere tutto lo spazio alla «voce della scrittura» di “risuonare” pienamente e se possibile in maniera diversa; un invito tanto più importante se si pensa che la voce imprigionata nella lettera è quella di “Proust prima di Proust” - ora per altro rintracciabile, pagina dopo pagina, nell’enorme avantesto formato, è noto, da ben 75 *Cahiers*<sup>7</sup> -, non ancora incasellato tra anticipatori ed epigoni (entrambi testimoni ricusati dal tribunale del genio in *Contre Sainte-Beuve*).

Per capire se si tratta di un riavvicinamento alla cosiddetta “critica delle fonti” (riproposta con nuovo credito da Luc Fraisse<sup>8</sup>) e avvalorare la prati-

<sup>6</sup> M. VERNET, *Comment lire Proust en 2013?* cit. Per GIULIO FERRONI si veda *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 154-193.

<sup>7</sup> È noto che il sito *Gallica* della BNF ha messo in rete già 56 dei *Cahiers* preparatori della *Recherche* (finora si parla di 75 *Brouillons*). Alcuni volumi sono stati pubblicati in riproduzione anastatica. Ma, a tal proposito, è utile rileggere almeno l’ottimo saggio di BERNARD BRUN, *I ‘cahiers’ della ‘Recherche’: classificazione dei documenti, storia del romanzo, genesi della scrittura*, nel volume a cura di LUCIANO DE MARIA, *Proust oggi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, pp. 31-37.

<sup>8</sup> LUC FRAISSE, *L’études des sorces*, in *La Petite musique du style. Proust et ses sources lit-*

cabilità di un simile approccio “rigenerato” di un’opera - che, però, con la diffusione dei *Brouillons* si sta ulteriormente trasformando in un’infinita macchina di rimandi intertestuali e variantistici con sovrabbondanza di note -, conviene seguire Matthieu Vernet mentre perora la causa di un aspetto fortemente sottaciuto in questi anni recenti: quello della lettura “come esperienza unica”, mista di empatia e *jouissance* testuale:

L’essentiel de la *Recherche* tient probablement à cette expérience assez unique, qui donne le sentiment de trouver dans le texte de Proust et de son écriture - au sens physique et matériel du terme - un profond signe d’empathie. Tout se passe comme si le lecteur pressentait que le cœur de la *Recherche* n’est pas à chercher dans l’enchevêtrement romanesque mais dans des séquences où Proust trouve la phrase juste pour décrire une réalité si emmêlée. C’est bien cette expérience de lecteur qui bouleverse Barthes quand il lit la *Recherche*; Marielle Macé s’est récemment intéressée à ce phénomène d’identification du lecteur, non pas à un personnage ou à une histoire; mais à un moment où une phrase-clé se met en place<sup>9</sup>.

In questo quadro apologetico dell’esigenza di riscoprire «materialmente» nel corpo della scrittura la voce di chi scrive, il tema delle fonti non è toccato in modo esplicito: se guardiamo bene, si tratta invece di puntualizzare che, per questo nuovo “lettore ecologico”, il contesto è il testo e l’*écriture* parla prima del congegno della storia (e dentro la storia) che si sta costruendo. La smentita o, se si preferisce, la messa in mora della narrazione e dell’uso teorico dell’opera proustiana - così spesso fatta coincidere con la lingua del romanzo - è evidente; tuttavia l’imperativo della scrittura valeva anche negli anni barthesiani. Ora come allora, ci si può

*téraires*, Paris, Garnier, 2001, pp. 9-51. In questa parte del libro, Fraisse si dedica a “rivalutare” la critica delle fonti, differenziando il concetto di fonte - *source* - da quello di *intertexte*.

<sup>9</sup> MATTHIEU VERNET, *Comment lire Proust en 2013?*, cit., Vernet riproduce la frase barthesiana - citata da M. Macé (Marielle Macé, *Façons de lire, manières d’être*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 199-200) - che risuona in senso empatico. Eccola: «[Barthes] expose surtout une pratique de lecture qui dévoile une logique des «retentissements» individuels. Les phrases du texte sont immédiatement investies par ce lecteur à partir d’une situation existentielle; elles résonnent, elles retentissent en provoquant un sentiment de justesse, c’est-à-dire de nouvelles possibilités de diction pour une intériorité qui serait autrement muette: ‘c’est ça, c’est moi!’ s’écrit Barthes. Le lecteur prélève dans sa propre vie pour se retrouver dans l’oeuvre et s’y lire sur fond de reconnaissance».

dunque chiedere: cosa è cambiato rispetto alla vicenda che Julia Kristeva, nei suoi anni semiologici, avrebbe definito “avventura della scrittura” (mentre ora si tende a parlare di «genesi della scrittura»)? Chiarendosi, il pensiero di Vernet sembra sussumere che i motivi di discontinuità deriverebbero dall’esigenza di un riposizionamento postermeneutico e post-teorico, dove l’invocazione del «ritorno al testo e allo spirito della lettera» risulta privilegiata nel nome di un auspicato *renouveau* del proustismo - inteso qui genericamente come tema di riflessione intorno a Proust - e di un uso diverso intrinseco o soggettivo dell’opera<sup>10</sup>. Vernet, in questo saggio, invoca una lettura sensibile ed esistenziale e guarda ad una critica rifondata, messa su una via maestra che esigerebbe di «faire le deuil de la gigantesque bibliographie sur Proust» per ricollocare «il lettore nel cuore del testo». In una parola, sarebbe utile non dimenticare Proust, bensì la spessa coltre dei commenti derivati dalla “proustologia”, che seppellisce il testo originale in modo da promuovere la “possibilità di una lettura e di una critica infinite”, “più inventive e più personali” e meno accademiche:

Aussi faudrait-il extraire Proust de la proustologie pour lui redonner toute sa vigueur. Son œuvre appelle d’autres types de commentaires, doit inspirer des lectures différentes, car sa profusion est aussi la possibilité d’une lecture et d’une critique infinies. Ce constat que j’applique à Proust concerne aussi plus largement les études littéraires, qui gagneraient à se montrer plus inventives et plus personnelles, qui accepteraient peut-être de renoncer à l’épaisse couche de commentaires qui ensevelit le texte original. On peut penser notamment, et par exemple, aux essais de critique policière qui de Jacques Dubois à Pierre Bayard proposent une nouvelle forme de lecture, qui, sans s’affranchir totalement de l’herméneutique, adopte un angle à la fois théorique et créateur [...]. On renouerait ainsi avec une forme ancienne de rhétorique, qui ramènerait le commentaire vers l’écriture. / Le versant néanmoins le plus abouti de cette extraction du critique de l’œuvre - et qui sort, de fait, des bornes de la critique universitaire - pourrait se trouver dans *Journal de deuil* de Roland Barthes.

<sup>10</sup> Un esempio di un uso, per così dire, post-teorico e storicizzante della “funzione Proust”, si può vedere nel notevole studio di Antoine Compagnon, *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella Recherche* [1989], trad. a cura di Francesca Malvani e Pierfranco Minsenti, Torino, Einaudi, 1992.

Ce recueil de fragments, paru en 2009 et de façon posthume, illustre à merveille la manière dont un critique parvient à s'émanciper de sa position de commentateur pour prolonger un texte et faire œuvre sienne et propre. Sans verser dans la critique - fiction, Proust et la *Recherche* gagneraient à un investissement humain, à une lecture existentielle, plus accusés.<sup>11</sup>

L'immagine della maniera di lettura rapsodica e leggera - nello stile di Barthes - per tutti è oltremodo attraente. E senza dubbio questa ipotesi di un campo aperto sulla "critica senza critica" corrisponde ad un sogno fortemente liberatorio; in fondo forse non si tiene abbastanza conto che quei *Sei rapporti revisionistici* promossi qualche tempo fa da Harold Bloom a strumento di diagnosi dell'"angoscia dell'influenza" e a legge dei meccanismi di innovazione della poesia (ogni volta alle prese con una sorta di dramma giocato tra il poeta che esordisce sull'avvio di un modello "misinterpretato" a cui farebbe seguito, dopo una classica - e freudiana - uccisione del padre, il rito di affermazione-rigenerazione in vista del ri-accreditamento di una nuova tradizione tra precursori ed epigoni) riguardano, a ragion veduta, la critica che si lancia nell'arena dell'agone ad ogni proposta di lettura, spesso senza avere in cambio riconoscimenti o compensazioni di sorta<sup>12</sup>.

Vernet sta toccando un problema critico molto generale ma non sta proponendo la soluzione utopistica di una lettura ingenua, bensì offre di allinearsi su una sorta di visione di compromesso tra un uso definito "centripeto" dell'opera proustiana, incentrato sul farsi della scrittura, e un uso "centrifugo", che coinvolge, per così dire, l'"universo Proust"; una sorta di compromesso dualistico che consiste nell'idea di tornare a leggere la *Recherche* come testo *in fieri*, ricollocato, però, nel suo mondo,

<sup>11</sup> M. VERNET, *Comment lire Proust e 2013* cit.

<sup>12</sup> HAROLD BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* [*The Anxiety of Influence*, 1973], trad. a cura di Mario Diacono, Milano Feltrinelli, 1983. È noto che Bloom nei sei "passaggi" (*Clinamen, Tessera, Kenosis, Demonizzazione, Askesis, Apophrades*) riassume il ciclo creativo di atto di poesia sul filo di un agonismo, freudianamente marcato, di un tributo da pagare - a partire da una sorta di rito d'ingresso fino alla sua consacrazione metatestuale (*Apophrades* di «dialogo con i morti»), destinata a sua volta ad essere fraintesa e "superata" da altre. La visione agonica di Bloom applicata alla poesia, come si può intuire, appartiene all'esperienza "quotidiana" del critico.

«nel proprio contesto immediato», nell'«orizzonte di attesa» originario, antecedente alla sua vasta ricezione critica. In questa prospettiva, il testo, nuovamente immerso nel cuore della cultura artistica e letteraria del proprio tempo e messo in rapporto dialogico con giornali, tendenze di moda, discorsi politici del momento (che, alla luce dello scandaglio degli avantesti, ormai a portata di lettura accessibile ad ognuno, risultano utilizzati come veri e propri innesti narrativi e metatestuali), si riaprirebbe alla storia e alla tradizione letteraria - come nell'ottica di Compagnon - e si presterebbe anche ad una riacquistata soggettività di lettura, rinnovata persino nel gusto<sup>13</sup>.

In tal senso, la rivalutazione del ruolo di Proust come «specchio» irradiante, «prisma» e «catalizzatore» di un'epoca - segnalata da Matthieu Vernet - che offre al lettore la possibilità di condividere la stessa aria respirata da Proust, si viene dunque a coniugare con l'interesse destato dalla scoperta di «scartafacci», un'autentica miniera che avrebbe mandato in visibilibio Contini e un buon numero degli *stylisticiens* attrezzati a cimentarsi con le prove di scrittura *in fieri*. I vocalizzi del narratore, colto sul fatto mentre si esercita ad impostare la propria voce per innalzarla a misura della giusta tonalità, adatta ai ricordi, ai segni della memoria, riascoltati affidandosi alle note dell'aria del tempo risuonano certamente come una «petite musique»<sup>14</sup> oltremodo gradita all'orecchio degli adepti di Proust.

Questa sorta di conciliazione salomonica tra critica genetica e critica culturale, che potrebbe essere brillantemente siglata da quell'immagine di Proust di scrittore sospeso fra due secoli tra «la continuità e la rottura», ricostruita da Antoine Compagnon<sup>15</sup> induce a credere che continuare a leggere Proust oggi significhi, per la critica (alla fine poco incline a ritirar-

<sup>13</sup> A proposito di lettura e gusto non è fuori luogo rinviare alla fine e «gustosa» analisi tra psicanalitica e culinaria - come si vedrà più oltre - che permette a Julia Kristeva di leggere in «sovraimpressione» alla celebre *madeleine* (in realtà, variante testuale di «fetta biscottata»), l'operazione di scomparsa e sostituzione del nome - ben altrimenti simbolico, ambiguo e incestuoso - di Madeleine Blanchet, un personaggio del romanzo di George Sand *François le Champi*, il libro notoriamente legato alla lettura serale della madre (si veda *À la recherche de Madeleine*, in *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 13-40).

<sup>14</sup> L'immagine è presa in prestito da Luc Fraisse, *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Garnier, 2011, p. 48.

<sup>15</sup> A. COMPAGNON, *L'ultimo scrittore del XIX e il primo del XX secolo*, in *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella "Recherche"* cit. p.10.



si in buon ordine), mettere in conto che è comunque venuto il momento della sostituzione dei fondali delle scene: autore, testo, contesto e lettore appaiono implicati in trame di una sorta di proustismo di ritorno - non più legato a doppio filo con il tema dell'“anatomia dell'influenza”, bensì inteso nel senso meno connotato di ricezione critica e letteraria - segno che, nel frattempo, il terreno non è rimasto incolto.

## 2 - “Quale proustismo?”

E, pur volendo dare credito al pregiudizio di Proust circa l'incapacità della «critica di quella ricreazione della realtà in cui consiste tutta l'arte»<sup>16</sup>, forse lo stesso autore si sarebbe stupito di scoprire che il bilancio del “centenario” fa da cornice a un panorama notevole, dove i motivi di verifica di ciò che ancora appare “canonizzato” della *Recherche* (l'episodio della *madeleine*, la scena del bacio materno, le intermittenze del cuore e l'epifania dei ricordi, la “petite musique” di Vinteuil, i campanili di Martinville...; i nomi degli eroi - Marcel, Albertine, Charlus, Odette, Bergotte, Léonie, i Guermantes, i Verdurin e, fra tutti, Swann - il suo dandismo estetizzante e la sua gelosia inaugurati proprio nel romanzo del 1913 -; l'omosessualità dell'autore, i luoghi mitici - Combray, Balbec -; i titoli altrettanto mitici - *Les jeunes filles en fleurs*, *Il tempo ritrovato...* -<sup>17</sup>) si confermano, in genere, come parte di una memoria culturale tuttora condivisa e dove emerge un ventaglio di itinerari variegati che ripartono da Proust per estendersi in ogni direzione.

Sempre Matthieu Vernet - che questa volta è in compagnia di un co-autore, Alexandre Gefen - aprendo un dossier diverso dal precedente usa l'immagine di «vivifiant désordre» e ha buon gioco nell'offrire alla cu-

<sup>16</sup> MARCEL PROUST, *Contro Sainte-Beuve* [Abbozzi di Prefazione, 1909, 1971], a cura di Pierre Clarac, trad. Paolo Serini e Mariolina Bertini, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Torino, Einaudi, 1974, p. 4 e p. 8. (Ecco l'intero pensiero: «Benché ogni giorno io attribuisca minor valore alla critica e persino all'intelligenza, perché vado convincendomi sempre più che essa è incapace di quella ricreazione della realtà in cui consiste tutta l'arte, è proprio all'intelligenza che oggi mi affido per scrivere un saggio interamente critico»).

<sup>17</sup> Questi i *loci communes* che permettono di “parlare di Proust senza averlo letto” (secondo la lezione di Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006).



riosità dei fedelissimi di Proust (e non) un ampio arsenale di proposte di lettura buone per ogni esigenza. Dalla panoplia è caduto qualche pezzo (dovuto, si è detto, al calo di interesse dei narratologi e dei semiologi, molto incisivo negli anni Sessanta-Settanta, a partire da Genette, che ha fatto della *Recherche* il fondamento della moderna teoria del romanzo, o da Jacques Deleuze, che ha visto in Proust uno straordinario interprete e manipolatore di segni); tuttavia la sociologia, la fenomenologia, gli studi culturali - *queer* - le scienze cognitive e filologiche sembrano avere largamente occupato il campo lasciato sguarnito dai narratologi e dai semiologi. Il tono disinvolto dell'elenco delle nuove letture suona persino irriverente ma, indubbiamente, non tradisce il quadro che ha come riferimento un autore palesemente moltiplicato dai discorsi della critica:

C'est toute cette diversité que l'année littéraire nous offre, avec un vivifiant désordre: voulez-vous savoir comment Proust nous permet de penser? Lisez Pierre Macheray (*Proust entre littérature et Philosophie*, éd. Amsterdam) ou Luc Fraisse (*L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, éd. PUPS). Voulez-vous un Proust postmoderne? Prenez celui de François Bon, *Proust Fiction* (éd. du Seuil) [...]. Voulez-vous continuer du côté des écrivains? Vous avez le numéro spécial de la NRF, que lui consacrent Philippe Forest et Stéphane Adeguy, *D'après Proust*, où George Steiner croise Régis Jauffret, Matthieu Larnaudie ou encore Pierre Bergounioux [...]. Voici au choix un Proust au travail (Genesis, Proust 1913» PUPS) [...] en couple avec Cocteau (*Proust contre Cocteau*, Claude Arnoux, éd. Grasset [...]). Vous faut-il un Proust au centre de notre modernité? 2013 vous a donné la réédition de l'essai d'Antoine Compagnon (éd. du Seuil). Ou au contraire un Proust subjectivé par les listes de Jean-Paul et Raphaël Enthoven (*Dictionnaire amoureux de Proust*, éd. Plon), de Michel Erman (*Les 100 Mots de Proust*, éd. PUF), ou de Jacques Géraud (*Proustimots*, éd. Champ Vallon)?<sup>18</sup>

<sup>18</sup> MATTHIEU VERNET ET ALEXANDRE GEFEN, *Proust cent ans de "Recherche"*, in «Le Magazine littéraire», *Proust*, septembre 2013, 535, pp. 46-47. Sempre su «Le magazine Littéraire» si ricordano moltissime altre iniziative e si apre un ampio *dossier* circa gli orientamenti, già menzionati, degli studi proustiani - di critica poststrutturalista, *queer*, cognitivista e genetica (quest'ultima grazie alla possibilità di esegesi dei *Cahiers* e dei *Brouillons* - ormai quasi tutti accessibili in forma digitalizzata sul sito della BNF -) e varie pubblicazioni in corso. Antoine Compagnon (che compare tra i commentatori della rivista) ha svolto un vero e proprio *Cours Magistral* al Collège de

Come si può immaginare, l'elenco è citato per difetto, manca il rinvio a studi eruditi e sondaggi biografici: Proust, insomma, mantiene ancora il banco, al punto che vale la pena chiedersi se sia ancora possibile dissociare proustismo, in quanto fenomeno letterario che consacra Proust nel ruolo ingombrante di precursore (che genera la schiera di "efebi", direbbe Bloom, intenzionati a "essere Proust" o, per lo meno, a dialogare con lui) e "proustologia" (l'insieme di scritti critici e opere sull'oggetto Proust).

Il quadro appena abbozzato appare più complesso anche rispetto alle problematiche già rilevate alcuni decenni addietro da Anna Dolfi che si rivolgeva al fenomeno originato dalla *Recherche* definendolo come campo aperto alla storia della ricezione critica dell'opera di Proust e della sua filiazione letteraria, riconoscendogli al contempo una funzione ermeneutica tutt'altro che limitata ad un proustismo imbalsamato. Questo il pensiero di Anna Dolfi:

Il proustismo ci sembra insomma ormai da porre non più soltanto come problema parzialmente circoscritto - sì da andarne alla ricerca soprattutto negli echi frammentati di epigoni - ma come rivelatore di poetiche altre<sup>19</sup>.

Un esempio di queste implicazioni ermeneutiche (di storicizzazione e deciframento) si può cogliere nel commento di Gilbert Bosetti al bilancio del proustismo italiano e nella valutazione di quale uso se ne sia fatto. Il quadro tracciato resta essenziale anche quando - come nella messa a punto di trent'anni dopo che leggiamo qui di seguito - l'autore tende a restringere il campo e a distanziare la coloritura di militanza, parlando del proustismo quale fenomeno di moda («engouement») mentre si accinge a spiegarne gli effetti originari ed innovativi e la loro evoluzione a partire dalla legittimità del termine stesso definito come "maniera", imitazione di un modello che, in quanto tale, è diventato oggetto di deformazione, tradimento del genio ispiratore e, nel caso italiano, di valutazioni meramente pretestuose, moraleggianti e ideologiche negli anni del fascismo. Si legga Bosetti:

France - le lezioni, memorabili, svolte da gennaio ed aprile, si possono ascoltare in rete. Anche Julia Kristeva, da par suo, ha svolto un seminario dottorale da gennaio a maggio presso l'Università Paris-Diderot 7 (dal titolo *Lire Proust aujourd'hui*).

<sup>19</sup> A. DOLFI, *Proust e il proustismo italiano* cit., p. 55.

Cet engouement n'autorisait pas nécessairement l'appellation de proustisme que je n'ai pas inventé. Le recours au suffixe -isme se justifie par au moins deux raisons. D'abord il connote habituellement une mode, une école de pensée, voire systématisation d'une pensée (comme dans le terme maniérisme) [...]. Imiter un modèle induit des risques de déformation et d'outrance, ce que justement connote aussi le suffixe -isme. De même que la pensée de Machiavel ne se réduit pas au machiavélisme, l'art de Proust ne se réduit pas au proustisme qui comporte indéniablement des aspects réducteurs et à la limite contraires à son génie. La seconde justification de cette appellation est assez souvent accolé au nom célèbre pour marquer un parti pris politique ou du moins culturel. Or, l'apologie de Proust a suscité des réactions d'allergie assez violentes. Ces attaques, de la part des chantres du régime de Mussolini, visaient l'homme, en particulier l'homosexuel et le juif, autant que l'oeuvre, rabaissée parce que passéiste, décadente et peu virile. J'ai donc cru pouvoir interpréter le proustisme comme une forme de résistance intellectuelle au fascisme<sup>20</sup>.

Rispetto ad allora, il campo degli studi si è ulteriormente esteso. Attualmente, tornando a riflettere sul tema non limitato al contesto italiano, anzi fortemente transalpino, è forte l'impressione di doversi orientare entro un (già evocato) orizzonte d'attesa molto fluido, in cui paiono intersecarsi e talvolta confondersi varie tendenze "proustiste"; vale a dire, e semplificando molto:

- 1) la tendenza, ben canonizzata, della ricezione critica che consegna Proust - insieme a pochi altri, Joyce, Musil, ad esempio - alla tradizione letteraria che ne fa uno dei padri del romanzo moderno;
- 2) una variante costituita da un variegato effetto di "risonanza" culturale, meno delimitata e terreno d'elezione della proustologia. In ogni modo, entrambe le forme lavorano a mantenere vive di Proust «l'intelligenza delle sue opere e la natura del suo genio»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> GILBERT BOSETTI, *Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*. Textes recueillis et présentés par Viviana Agostini-Ouafi, Presses universitaires de Caen, 2004, pp. 28-29 (il volume presenta anche un'ottima "voce" riepilogativa, ad opera della curatrice).

<sup>21</sup> M. PROUST, *Contro Sainte-Beuve [Il metodo di Sainte-Beuve]* cit., p. 13 (il rinvio è decontestualizzato perché nel testo d'origine è diretto ai demeriti della biografia del saintbeuismo).

E parlare di risonanza - una metafora presa in prestito dalla scienza e mitizzata dal neostoricismo - significa servirsi di un'immagine che sembra adattarsi maggiormente ai reticoli di altre "funzioni Proust" ormai da considerarsi di supporto al proustismo e alla proustologia, il dualismo critico messo insieme da quasi un secolo di letteratura e di riflessione critica. Si tratta di note, reticoli eterogenei, le cui trame si possono vedere sommate, nella loro traduzione in voci di dizionario (sto parlando del *Dictionnaire Marcel Proust*), funzionali al punto da indurre a credere che l'effetto di risonanza, ancora poco controllabile nel complesso, si sia finalmente materializzato in un unico testo "topografico".

È forse poco lecito considerare un insieme di lemmi alla stregua di un «testo costellato» (Barthes) un monumento innalzato nel nome di un proustismo ibrido, assemblato da una macchina di postille critiche e filologiche, anche se sotto molti aspetti l'opera rappresenta una consacrazione ambita, soprattutto per un autore affetto da patologia da note (che, però, dichiarava di non nutrire «grande stima per i dizionari», considerandoli «non indispensabili per lui»<sup>22</sup>). Dopo tutto, diventare materia di dizionario (e più di uno<sup>23</sup>), vuol dire aver raggiunto un apice "memorabile". Per chi legge è forte la tentazione di credere di potere finalmente avere a portata di mano il controllo di una materia tanto vasta quanto eterogenea. In fondo, però, un *Dictionnaire Proust* può fare benissimo il paio con altre opere consimili (esiste un *Dictionnaire Baudelaire...*); darei piuttosto rilievo al diverso modo rizomatico di leggerlo come lascia intendere lo stesso Antoine Compagnon, nella frase di congedo della sua nota introduttiva al *Dictionnaire*, quando sottolinea che il buon uso del lessico proustiano

<sup>22</sup> A. COMPAGNON, *Préface*, in *Dictionnaire Marcel Proust*, a cura di Annick Bouillaguet et Brian Rogers, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 8. François Bon, nella sua acuta digressione sull'uso del dizionario in Proust, parla di un «dizionario memorizzato»: «Dans les quatorze occurrences du mot 'dictionnaire' dans la *Recherche*, il est toujours question de dictionnaires spécialisés, et une seule fois de 'dictionnaire de la langue française' [...]: l'écrivain écrit avec un matériau qui, dès l'amont, n'est pas séparé de son emploi. L'écrivain écrit avec l'usage du mot chez les auteurs qu'il a lus, et non pas avec ce mot isolé comme fonction dans un dictionnaire» (in *Proust est une fiction*, Paris Seuil, 2013, p. 90. Nelle pagine seguenti (92-94), Bon sottolinea il curioso *détail* del «dictionnaire à plumes» e del personaggio - «le philosophe norvégien» - che scompare dal racconto insieme alla piccola digressione in materia di dizionario).

<sup>23</sup> MICHEL ERMAN (sul modello dell'elenco telefonico), ha proposto persino un *Bottin proustien* (Paris, Éditions La Table Ronde, 2010).

oltre che «à se remémorer la *Recherche*» può servire ad «avventurarsi in nuove letture, prendere una nuova partenza»<sup>24</sup> e, in ogni caso, ad aggiungere tessere inedite a comporre l'insieme in modo disparato e casuale, nella serie di voci anodine (ad esempio: *Japonisme*), che non ci si aspetterebbe di trovare accanto a rinvii attesi quali *Jean Santeuil* (o *Robert Proust*, *Léonie*, *Noms*, *Odette*, ecc.) come nel riferimento che segue:

#### *Japonisme*

Le japonisme était à la mode dans le milieu intellectuel et mondain de Proust, comme le témoigne Montesquiou [...] (qui [...] avait un jardinier japonais, Hata Wasuké), la comtesse Greffulhe [...] et les Goncourt [...]. N'oublions pas Joachim de Clary, ami japonisant de Proust et auteur de *L'Île du soleil couchant* (Fayard 1912). On trouve dans RTP [*À la Recherche du temps perdu*] et dans la correspondance maintes allusions à l'art et à la culture japonaise [...].

#### *Jean Santeuil*

*JS* est un long récit inachevé découvert par André Maurois [...], une trentaine d'années après la mort de Proust, dans ses manuscrits entreposés au garde-meuble. Sa publication en 1952 par Bernard de Fallois [...] avait été l'événement littéraire de l'année. Un autre visage de Proust se découvrait aux lecteurs qui s'émerveillaient de l'allant juvénile de ces pages directes dont la tonicité rompt aussi bien avec les imitations sophistiqués de *PJ* [*Les plaisirs et les jours*] qu'avec le pessimisme distancé de RTP [*À la Recherche du temps perdu*]<sup>25</sup>.

Potere delle postille! E, forse, il suggerimento di ripartenza in più direzioni (dietro le tracce di un «dizionario che si legge [...] come un romanzo, un altro romanzo»<sup>26</sup>) nel contesto che ci riguarda, costituisce una sorta di percorso speculare utile a orientarsi anche nella rete delle diverse diramazioni del proustismo che è arrivato fino a noi. Per altro, può sorprendere che il *Dictionnaire Marcel Proust* in questione non specifichi il

<sup>24</sup> A. COMPAGNON, *Préface*, in *Dictionnaire Marcel Proust* cit. p. 8.

<sup>25</sup> *Japonisme; Jean Santeuil*, in *Dictionnaire Marcel Proust* cit. pp. 528-529.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

termine “proustismo” (Gilbert Bosetti, indirettamente, ne suggerisce una diffusione molto italiana<sup>27</sup>), sebbene il senso esteso si trovi documentato da singole sigle come: «*Proust e...*» (ovvero nella corposa sequenza dei «*Proust au Japon*», «*Proust aux États-Unis*», «*Proust en Angleterre*» ... e in altre voci affini, ad esempio: «*Proust critique d'art*», teatrale, musicale...<sup>28</sup>) e da svariati temi o semplicemente indicazioni di fonti letterarie<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> GILBERT BOSETTI, autore di almeno sei saggi (pubblicati tra il 1985 e il 1991) intorno a Proust e alla sua funzione nel romanzo italiano, è tornato sulla questione per precisarne i contorni socioculturali (ideologici e storici) ma anche letterari (dove si ricorda che Proust, quale “padre del romanzo” venne eletto come modello di prosa lirica da Cecchi sino a Debenedetti). Si veda G. Bosetti, *Signification socioculturelle et sociopolitique du proustisme en Italie*, in *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires* cit., pp. 27-40.

<sup>28</sup> Si veda ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA, *Proust en Italie*, in *Dictionnaire Marcel Proust* cit., pp. 824-826. Ad esempio, la voce «Proust et l'Italie» squaderna puntualmente il repertorio del proustismo italiano, abbracciandolo da Lucio D'Ambra (la segnalazione del romanzo risale al 1914) ad Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, attraverso tutti i passaggi-chiave della «ricezione di Proust in Italia». La rassegna accoglie le testimonianze salienti e canoniche della critica proustiana (Cecchi, Montale, Bo, Debenedetti, Macchia, Citati, Bonfantini...), dei maggiori commentatori e dei traduttori (Luciano De Maria, Giovanni Raboni, Mariolina Bongiovanni Bertini e, nuovamente, Beretta Anguissola, Daria Galateria...), proponendo un bilancio della “fortuna critica” di Proust in Italia, caratterizzata da iniziali resistenze culturali di vario titolo - ideologiche (il fascismo), estetiche (Croce)... - fino ad un riconoscimento marcato, definito da Anguissola «esplosione», a partire dall'immediato secondo dopoguerra (Giacomo Debenedetti traduce *Un Amore di Swann* tra il 1943 e il 1948). Non è sottaciuta la menzione di istanze retrospettive (intorno a movimenti poetici, riviste - «Solaria», «Baretti», «Letteratura», in primo luogo -) che documentano la particolare funzione culturale del proustismo italiano nel suo nascere e accompagnandolo nel suo sviluppo a ruolo fondamentale assunto in ambito internazionale.

<sup>29</sup> Non è questa la sede per produrre l'importantissimo spoglio bibliografico sull'argomento. Mi limito a fare alcuni rinvii di supporto che a loro volta registrano cospicui rimandi, segnalando, oltre al saggio di Anna Dolfi, *Proust e il Proustismo italiano*, [1993] cit. (essenziale anche per puntuale completezza della bibliografia sull'argomento, dove, da Bosetti in poi, nessun nome risulta escluso); il volume, altrettanto fondamentale, curato da Luciano De Maria (*Proust oggi* cit.), che raccoglie contributi scritti, dal 1985 e il 1987, da diversi studiosi - tra questi oltre allo stesso De Maria, Daria Galateria e Alberto Beretta Anguissola, troviamo i nomi Jean-Yves Tadié, Jacqueline Risset, Alberto Arbasino, Giovanni Raboni, Franco Fortini... - . Il testo è corredato da una notevole voce bibliografica di Daniela De Agostini (ivi, pp. 191-226); e, infine, da una raccolta di saggi, curata da Viviana Agostini Ouafi: *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires* cit. (dove tra i contributi, tutti sostanziali, figura nuovamente quello di Gilbert Bosetti, l'antesignano storico del proustismo italiano) e, infine, una ricerca, altrettanto indispensabile per chi voglia occuparsi, oltre che di proustismo, di traduzione, a firma di V. Agostini Ouafi, *Giacomo Debenedetti, traducteur de Marcel Proust*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003. Segnalo, in aggiunta, l'ottimo e recentissimo numero della rivista «Quaderni proustiani» (Napoli, *Vulcanica*

Il fenomeno del proustismo appare quindi mimetizzato in un disegno tracciato in filigrana come immagine *en abîme*, ramificata nelle singole voci che trattano dei personaggi, dei nomi di città, degli amori, delle situazioni esistenziali, dei *loci* critici... moltiplicando e facendo risuonare vari frammenti di un tutto. Un tutto Proust che Céline non avrebbe mancato di bollare in quanto mero apparato “*proustique*”, una sorta di enorme messa in scena celebrativa dove si continua a “sezionare”, ridurre in frammenti, l'autore e l'opera. E sullo sfondo di tale scenario, l'io che scrive non smette di identificare se stesso attraverso l'universo culturale che fa da trama ad un'opera popolata di «esseri di carta dotati di passioni»<sup>30</sup>, per magari ritrovarsi virtualmente fra loro, fissato nella mappatura del singolare *Bottin* di Michel Erman, che gli assegna il dovuto ruolo da protagonista:

*Héros (le)*

Né en 1880. Prénommé Marcel, à deux reprises, par Albertine dans *La Prisonnière*, mais en partie sur le mode irréel, si bien qu'il vaut mieux considérer qu'il est anonyme. Il se distingue dans la mesure où il fait le lien entre tous les personnages en jouant un rôle dans les trois grandes structures du roman. Il est, en outre, le seul sujet de la quête de la vocation. Le héros occupe la plus grande partie de «Combray» qui couvre la période allant de l'enfance au tout début de l'adolescence. Puis, Jeune homme, il vit à Paris où il fait des expériences amoureuses (flirt avec Gilberte, amour platonique pour Mame de Guermantes, vie commune avec Albertine) et des expériences mondaines (il est reçu chez les Swann puis admis chez les Guermantes). Desenchanté, il se retire, à l'âge de vingt-quatre ans, dans une maison de santé avant de revenir à Paris pendant la guerre. En devenant le narrateur de sa propre existence, il est le seul personnage à pouvoir s'arracher au déterminisme des passions mondaines ou amoureuses<sup>31</sup>.

*Print*, 2015), diretta da G. Oliviero, che reca, nella sezione italiana, tra gli altri saggi - affiancati a testi francesi e «ritrovati» -, quelli di Alberto Beretta Anguissola, Gennaro Oliviero, Massimo Scotti, Fabio Libasci, Giuseppe Girimonti Greco,...

<sup>30</sup> M. ERMAN, *Des personnages relatifs*, in *Le Bottin proustien* cit., p. 15.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 77-78.



È scontato rilevare che questo ritratto - di fatto, una sinossi narrativa - come le sigle singole di un “tutto Proust” virtuale, frammentato in rimandi lessicali, assumano un senso solo come tessere rispetto al mosaico d’insieme. Inoltre, è altrettanto scontato sottolineare anche che è un azzardo affiancare al nucleo portante del proustismo, diciamo, strettamente di filiazione, questo effetto di risonanza mutuato da un “Proust da dizionario” appassionante e suggestivo quanto si vuole ma che sembra invadere come una forzatura il campo dell’influenza letteraria di cui lo scrittore è ritenuto primo anello. In questa prospettiva, a smarrirsi sarebbe proprio il ruolo di capofila esemplare, con mansioni di «ammaestramento»,<sup>32</sup> un riconoscimento dovuto a Proust e al proustismo che ne è derivato come fenomeno di emanazione e bacino di quella critica proustologica (si perdoni il brutto termine) additata come invadente e straripante da Vernet.

Per evitare una simile perdita (quasi un concreto smarrirsi del “dialogo con i morti” che ne costituisce l’esito inevitabile, secondo Bloom), conviene attribuire all’ipotesi di un proustismo di matrice enciclopedica la funzione di prosecuzione e inglobamento del suo ceppo di ispirazione originaria; ipotizzando che, al limite, ogni voce (non solo enciclopedica) rappresenti il reciproco contaminarsi (o supporto) tra un proustismo letterario e quello, per così dire, di natura “culturale”, che funge ormai da alimento al culto di Proust, ne costituisce il nutrimento e mantenimento in vita contribuendo forse al suo consumo in eccesso (quasi merceologico). Il primo resta quello che è stato individuato e storicizzato: un fenomeno tipico della cosiddetta “influenza letteraria”, seppure in versione allargata - come quella suggerita da Anna Dolfi -; mentre il secondo si fonda su altri usi, di fatto di natura “proustologica”, basati su impieghi estesi a studi con effetti, per così dire, di “ricaduta” su contesti extralette-

<sup>32</sup> Quello dell’ “ammaestramento” è menzionato da Bloom come attestato di originarietà nel processo proprio all’influenza letteraria, quando scrive: «I miei studenti mi chiedono spesso perché i grandi scrittori non possono iniziare da *zero*, senza alcun passato alle spalle. Posso soltanto rispondere loro che non funziona così, perché, nella pratica, ispirazione significa influenza, come accade nel vocabolario di Shakespeare. Essere influenzati significa ricevere insegnamento, e il giovane scrittore legge per cercare un ammaestramento, proprio come Milton leggeva Shakespeare, o come Crane leggeva Whitman, o Merrill leggeva Yeats» (HAROLD BLOOM, *Anatomia dell’influenza. La letteratura come stile di vita* [The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life, 2011], trad. Roberta Zupper, Milano, Rizzoli, 2011, p. 22).

rari o comunque collaterali (filosofia, psicanalisi, critica sociale, cinema, teatro...). E ancora, il primo coltiva al suo interno l'interesse filologico per una definizione del proprio oggetto, ne registra le diramazioni letterarie e ne rintraccia gli sviluppi, per quanto possibile, sul filo della continuità; si impegna a rispondere a quesiti come: che cosa è, o cosa ha rappresentato, il proustismo e quale uso se ne è fatto (come si è visto nel commento di Bosetti). Il secondo, invece, privilegia l'indagine riflessiva a partire dal pensiero, l'immaginario, i temi sociali e identitari che l'opera di Proust contribuisce a rivelare e sembra più implicato nella costruzione di un "proustismo alternativo" (postmoderno?), magari enciclopedico oppure in opere che spesso manifestano, secondo l'auspicio di Vernet, «un angle à la fois théorique et créateur» e, sotto il profilo metodologico, appaiono più sensibili a raccogliere (e, come vedremo, a praticare) la visione discontinua e frammentaria che attraversa, notoriamente, tutta l'opera di Proust.

### 3 - Proust. I frammenti e la critica

Ciò che il narratore [Proust] chiama tempo, per designare talvolta la memoria o la durata, o persino arte o vita, costituisce anche la fonte di illuminazione più cruda della grande legge di frammentazione che regola l'universo entro il quale si muove. Oppure la durata che frammenta tutte le cose è percepita nel movimento che impone alla vita l'apparenza di un insieme di aeroliti che si disperdono in una lenta deriva oppure questa stessa durata viene scrupolosamente scomposta, e analizzata come falso movimento continuo che è, di fatto, un allinearsi di segmenti ben separati; o, ancora, un quadro sinottico del tempo offre la visione di un reale atomizzato nei compartimenti della memoria<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> «Ce que le narrateur [Proust] nomme le temps, qui désigne parfois la mémoire ou la durée, ou même l'art ou la vie, est aussi la source d'éclairage la plus crue sur la grande loi de fragmentation qui régit l'univers où il se meut. Ou bien la durée qui fragmente toutes choses est perçue dans son mouvement qui impose à la vie l'apparence d'un ensemble d'aérolites qui se dispersent dans une lente dérive ou bien cette même durée est scrupuleusement décomposée, et analysée comme faux mouvement continu qui est en fait un alignement de segments bien séparés; ou bien encore un tableau synoptique du temps offre la vision d'un réel atomisés dans les compartiments de la mémoire» (LUC FRAISSE, *Le fragment et le temps*, in *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le Fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988, p. 5 - trad. mia, qui e altrove).

Questa frase, estratta dallo studio che Luc Fraisse dedica al processo della creazione nella *Recherche* - partendo dall'immane fattore del tempo (e della memoria) e percorrendolo fino all'ultimo «frammento preso in sé colto da un angolo di rifrazione che ne fa il simbolo del tutto»<sup>34</sup>-, d'acchito, oltre che a servire da richiamo al carattere straordinario della macchina creativa congegnata da Proust, aggiunge subito aspetti illuminanti sulla definizione della natura e della funzione del frammento nelle teorie moderne proprio per l'uso sperimentale che ne fa la *Recherche*.

La particolare sottolineatura teorica traspare *in nuce* anche nella frase letta all'inizio, il cui commento alla rappresentazione della percezione del tempo proustiano conferma, indirettamente, il dato acquisito che annovera Proust, con Joyce e Thomas Mann, tra «i romanzieri del nuovo tempo»<sup>35</sup> ed è teso a fissare l'attenzione proprio su immagini e forme - aeroliti, segmenti, atomi -, che scompongono e ritagliano il “falso movimento continuo di sequenze di segmenti”, in una “realtà fatta di atomi”. D'altro canto, che si tratti di un uso teorico della *Recherche* è preannunciato nell'intento di Fraisse di riprendere in mano la mole degli studi sul «motivo del frammento, la nozione di frammentazione e il loro ruolo nella letteratura e nell'estetica», per smontare l'idea diffusa che l'opera di Proust, generalmente intesa come “architettura concertata e conclusa”, non sia da considerare a pieno diritto parte integrante di quel movimento di idee, tipico della modernità, attraversato «fra il 1880 e il 1920» da forti interessi teorico-artistici per la «frammentazione nell'arte».

Fraisse si dichiara debitore delle ricerche precedenti alla sua, aggiungendo, però, quasi in maniera inavvertita, un dettaglio circa la diversa

<sup>34</sup> Ivi [*Une oeuvre dans l'oeuvre*], p. 403. Si veda ancora: «[...] dicevamo che il frammento è una totalità sopravvissuta allo stato di campione fortuito, dunque prezioso; è propriamente in Proust la forma rifratta, cioè una scheggia d'arte originale e di assoluta differenza, dal momento in cui il frangersi e lo spezzarsi diventano la felice necessità di un'opera che cresce, il proprio modo di svilupparsi, la sua divisione cellulare -, la sua evoluzione creatrice, dice giustamente Bergson [...]. La visione del tempo perduto è quella del frammentario frustrato dall'infinito; la visione del tempo ritrovato, al contrario, è quella del frammento sotto l'angolo di rifrazione di una legge estetica».

<sup>35</sup> L'osservazione è di Hans Robert Jauss che esamina il punto di svolta - intervenuto con *L'Éducation sentimentale* di Flaubert (1986) - quando, a suo parere, «il tempo prende il posto della fabula» (HANS ROBERT JAUSS, *Tempo e ricordo nella Recherche di Marcel Proust*, trad. a cura di Matteo Galli, Firenze, Le lettere, 2003, pp. 23 e 25).

ottica dell'operazione teorica che lo interessa, che consiste in un rovesciamento di fondo della valutazione del frammento in quanto processo creativo della *Recherche*, evitando di limitarla alla «psychographie» o alla dimensione sociale, come era avvenuto in quegli anni. Si veda il commento rivolto ai propri precursori:

Negli studi del 1930 che fanno l'inventario del pensiero di Proust, è continuamente questione di frammentazione negli stessi termini [sociali o psicologici] letti finora in abbondanza [...]. La frammentazione proustiana è stata detta da tutta una generazione, senza essere comunque identificata come tale [si cita un commento di Emeric Fiser che menziona lo stato di frammentazione sociale e psicologica di Proust] [...]. Ma in quelle parafrasi di brani teorici della *Recherche*, la parola frammento compare senza il dovuto rilievo. Emergono la personalità sociale, l'analisi dell'io; ma non il frammento. Per fortuna, una nuova generazione di critici ha messo a fuoco per noi il lavoro creativo in Proust; e noi possiamo così fare un passo avanti, rovesciare la figura e il fondo, e riconoscere che quelle analisi psicologiche e sociologiche hanno in comune il fatto di servire da pretesto per lo scrittore, per isolare e manipolare una forma sempre identica e che intuisce come interessante: il frammento<sup>36</sup>.

L'ottica revisionistica di Fraisse (supportata dal reperimento di occorrenze lessicali - *débris, morceaux, blocs, carrés, nébuleuses...* - «varie e frequenti») consiste nell'oscurare l'idea che a Proust fosse totalmente estranea un'«estetica del frammento». Da qui l'osservazione che sia stata proprio l'immagine dell'autore come ideatore di un'opera compatta a fare da ostacolo a questo connotato della modernità. Secondo Fraisse è neces-

<sup>36</sup> *Le fragment et le temps*, in *Le processus de la création chez Marcel Proust*. [*Le Fragment retillé*] cit., pp. 119-120: «Dans ces études de 1930 qui inventorient la pensée de Proust, il n'est question que de fragmentation, dans les termes mêmes qu'on vient de lire en abondance. [...] la fragmentation proustienne a été parlée par toute une génération, sans être pour autant identifiée. [...] Mais dans ces paraphrases des passages théoriques de la *Recherche*, le mot fragment est repris sans y songer. On voit la personnalité sociale, l'analyse du moi; on ne voit pas la forme du fragment. Par chance, une nouvelle génération a souligné pour nous le travail créateur chez Proust; et nous pouvons ainsi faire un pas de plus, inverser la figure et le fond, et reconnaître que ces analyses psychologiques et sociologiques ont en commun de servir de prétexte à l'écrivain, pour isoler et manipuler une forme toujours identique et qu'il devine intéressante: le fragment».

sario smentire che «quel Marcel architetto [...] che non avrebbe potuto usare nella sua opera la forma e il motivo del frammento» mentre, secondo la sua ottica, «lo straordinario architetto della *Recherche* [avrebbe] non solo conosciuto ma [avrebbe] messo in scena le innovazioni del proprio tempo»<sup>37</sup>.

Vedere nell'architettura della *Recherche* l'opera di un genio gran manipolatore di *débris*, tanto abile da cementare le intersezioni fino a farle apparire come superficie dall'apparenza senza giunture e riuscire a far lievitare il concetto di frammentazione fino ad una gerarchia più alta nelle teorie estetiche allora in corso, è la partita doppia risolta con successo da Fraisse, grazie alla sua opzione di giocare su un terreno misto in cui la letteratura supporta la teoria, impegnando a sua volta quest'ultima in un esercizio di interpretazione *ex novo*. Ma a proposito di quest'accenno alla *Recherche* ridotta a funzione esegetica, è facile ricordare che l'uso teorico dell'opera di Proust (alla stregua del frequente ricorso alla sua straordinaria mente di pensatore, critico, teorico dell'arte - musica, pittura, letteratura - nota sin dal primo decennio dopo la sua morte) è diffusissimo e non recente, sebbene si trovi accentuato tutte le volte che alla sua opera viene chiesto di servire da supporto esemplare - lo si è già visto per i modelli di teoria del racconto che ne sono derivati nei decenni trascorsi o nella definizione delle poetiche di attraversamento del proustismo -; e che, comunque, tale uso non è tutto a vantaggio della teoria (non riduce, cioè, unicamente il testo a pretesto<sup>38</sup>).

Nel caso specifico, ad esempio, è vero che la poetica del frammento si trova perfezionata quale tessera portante dell'estetica delle avanguardie e del moderno, grazie all'esemplarità dell'"anatomia" della *Recher-*

<sup>37</sup> Ivi, p. IX («L'impressionnant architecte de la *Recherche* a non seulement connu, mais mis en scène les innovations de son temps: que cette étude sur le fragment nous permette de mettre en lumière toute l'audace de la création proustienne. C'est Marcel Proust architecte qui, pense-t-on généralement, n'a pu manipuler dans son œuvre la forme et le motif du fragment. C'est aussi à la faveur d'une évaluation globale que le roman proustien semble étranger à cet aspect de modernité»).

<sup>38</sup> Segnalerei come elemento curioso un uso teorico eccentrico della *Recherche*, nella lettura condotta da Salvatore Cesario a proposito di Georges Simenon (si veda *Proust e superamento di Proust in Simenon*, in *Georges Simenon. Maigret. Conversazionalismo. Abduzione. Proustismo. Schizo scrittura*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1996, pp. 195-271). In pratica, Proust qui è utilizzato per evidenziare il proustismo creativo di Simenon.

*che* (immaginata come un enorme corpo sezionato in tre grandi blocchi di insiemi di frammenti - *Fragment originel*, *Fragment retaillé*, *Fragment médité* - che scompongono la geometria dell'opera alla stregua di uno straordinario quadro cubista dove ogni frammento trova nome e funzione<sup>39</sup>) ma è altrettanto vero che il processo creativo dell'opera, nel corso dell'analisi, finisce col guadagnare un sovrappiù di illuminazione. Non a caso è la raccolta "dal di dentro" dei «significati più vari della parola frammento - frammenti di vita, di realtà, di memoria, di testo»<sup>40</sup> - a permettere di tematizzare, "ritagliare", uno degli aspetti fondanti del complesso montaggio architettonico dell'opera che, comunque, appare tutt'altro che semplificato dalla teoria della frammentazione. C'è da dire infatti che Fraisse non cade nella tentazione di consegnarsi al primato della pista teorica facendola vincere ad ogni costo, per cui il frammento, assunto come la pietra d'inciampo utile a «délivrer l'essence de l'art»<sup>41</sup>, non è mai ridotto a meccanismo strumentale di una interpretazione monologante o dogmatica. Come pure, per strappare il segreto del profilo psicologico di quell'«io multanime», che arriva a Proust non soltanto dalla filosofia di Bergson, bensì, curiosamente anche tramite D'Annunzio (nel riferimento segnalato dopo la lettura di un frammento de *L'intrus*, vale a dire *L'Innocente*<sup>42</sup>), e che viene visto rifrangere in modo speculare nella frammentarietà strutturale del processo creativo, Fraisse non lesina il confronto con l'atteggiamento contrario, volto a contrastare proprio quella frammenta-

<sup>39</sup> In quanto al riferimento al cubismo, rinvio all'analisi della frammentazione dei personaggi e, in particolare alle «figure femminili frammentate» (ivi, p. 209 e segg. ). L'architettura del libro è poco immaginabile nella sua complessità; commenta e sembra riprodurre *en abîme* l'intero disegno dei frammenti che compongono la *Recherche*. Nomi e funzioni illustrano circa 70 categorie diverse. Cito ad esempio dalla sequenza finale *Le fragment médité - Le fragment en art: une pratique d'écrivain*, composta da 8 capitoli. All'ultimo capitolo, *Le fragment, une œuvre dans l'œuvre* si legge: 1) *L'œuvre, variation sur un fragment*; 2) *L'œuvre, réfraction d'une originalité*; 3) *Du fragment réfracté au fragment premier*.

<sup>40</sup> Ivi [cap. *Le fragment retaillé*], p. 116.

<sup>41</sup> Ivi, [*Le fragment en art*], p. 282.

<sup>42</sup> Ivi [*Le fragment originel*], pp. 116-117. Il dettaglio, combinato da Fraisse a partire da due fonti - rispettivamente da George Eliot (di *Middlemarch*) e da D'Annunzio (*L'innocente*) - è citato dalla *Correspondance* curata da Philip Kolb (tomo II, p. 378; tomo IV, p. 420). In entrambi i casi si tratta di scambi epistolari che contengono commenti di letture dove, in modi diversi, si fa allusione al frammento attraverso l'immagine del mosaico (in George Eliot) e degli "stati successivi dell'io" che D'Annunzio, secondo Fraisse, mutua da un articolo di Ribot (ivi, p. 117, n. 2).

rietà procedendo nel senso dello sforzo della composizione. Il processo creativo è fatto nascere da questo doppio movimento la cui dinamica ha impedito alla *Recherche* di rimanere ferma allo stadio eternamente *in fieri* degli *échantillons* di frasi trascritte in un inverosimile sparpagliamento di foglietti (il materiale da cui diventerà *Jean Santeuil*), sottoposta a quell'«essere multanime» che ha fatto rischiare all'autore di non divenirlo mai e di subire l'*échec* del «romancier raté», destinato a conservare tra le carte frammenti di una «teoria disseccata sul nascere, come un bambino nato male»<sup>43</sup>.

La *Recherche*, ricorda Fraisse, è nata da una scelta autoriale imperniata su una «dissociazione tra frammentazione e lamentazione» e sostituita dalla felice «associazione tra frammento e gioia»<sup>44</sup>, gioia della creazione, appunto, ed è perciò normale che tale incontro venga assunto come uno dei pilastri sperimentali nel processo creativo dell'opera. Come pure, poco smentibile appare la suggestiva immagine, ridisegnata dall'ottica del critico, di un Proust impegnato con inimitabile abilità (e coraggio) a raccogliere la sfida del lungo gioco del ritaglio (del tempo, della realtà, dell'amore, della letteratura e dell'arte) consumato nella famosa camera dalle pareti tappezzate di *liège*, rilanciando la sfida in un'opera adeguata a “stare” in un universo in frammenti. Scrive Fraisse:

Proust est venu se placer au coeur de la modernité, c'est-à-dire face à cette question: que devenir dans un univers fragmenté? Or l'écrivain ne prescrit ni la fuite ni le contrepoids, mais donne [...] la réponse la moins attendue: bâtir d'après ces fragments une théorie complète sur la vie et sur l'art<sup>45</sup>.

Ma, su un altro piano, sbirciando nella foresta di libri del “proustismo allargato” (di proustologia?) e di opere prodotte secondo quell'«angolatu-

<sup>43</sup> Ivi, p. 117. Questa immagine, come è precisato, appartiene al brano del romanzo di George Eliot segnalato da Philippe Kolb. Ecco la frase: «Elle se représentait les jours, les mois, les années qu'elle emploierait à classer ce qu'on pourrait appeler des débris de momies, des fragments de tradition qui n'était elle-même qu'une mosaïque fabriquée avec des ruines écroulées - à les classer pour en faire l'aliment d'une théorie déjà desséchée à sa naissance comme un enfant mal venu».

<sup>44</sup> Ivi, p. 120.

<sup>45</sup> Ivi, p. 122.



ra insieme teorica e creatrice» evocata da Mathieu Vernet, ci si può chiedere se la spiegazione di Fraisse intorno al procedimento che ha portato alla trasformazione del «fragment-échec» in «fragment-réussite» non si possa vedere riflessa in molta critica o letteratura, più o meno recente, cresciuta intorno all'opera di Proust. E qui non mi rivolgo soltanto ai riferimenti - *leit-motiv* - circa il carattere frammentario della *Recherche* spesso illustrati, evocando mosaici o figure geometriche, come fa Flaiano nel suo *Progetto Proust* (con tratti singolarmente vicini a quelli rilevati da Fraisse nella tecnica filmico-pittorica della costruzione dei personaggi proustiani<sup>46</sup>), comparando il proprio tentativo di versione filmica della *Recherche* al lavoro di un "mosaicista" che tenta di «ricomporre un mosaico». Si veda:

[...] le difficoltà di una trasposizione cinematografica della storia di Albertine sono tanto grandi da sembrare stimolanti. Albertine, in fondo, non esiste: è solo una testimonianza del Narratore, che cerca di ricomporre un mosaico, ma con elementi così disparati e abbondanti da essere costretto a ripetere più volte l'immagine di questa persona amata. E la ripete senza cancellare l'immagine precedente, come del resto la pittura, che in quegli stessi anni, benché mosso da problemi diversi, stava facendo Picasso<sup>47</sup>.

Per altro, anche nella lettura di Lavagetto ci si imbatte spesso nella citazione di frammenti, «singoli blocchi» e «fili sparsi» visti come implicati nell'ossatura creativa da cui nascerà (per poi arrestarsi) il caotico itinerario di *Jean Santeuil*. Un percorso che appare discontinuo sin dall'immagine, colta da Lavagetto, dell'urgenza della mano che scrive:

<sup>46</sup> Ivi, p.208 e segg. [*Le personnage expérimental*].

<sup>47</sup> ENNIO FLAIANO, *Progetto Proust*. Introduzione di Maria Sepa, Milano, Bompiani, 1989, p. 15. La sceneggiatura (1964-1965), redatta in italiano e in francese, è un'opera veramente notevole. Maria Sepa segnala che Jeanne Moreau (Odette), Mastroianni (Swann) dovevano essere coinvolti in una realizzazione che avrebbe dovuto riguardare *Un amour de Swann* o *Albertine*. Nella realizzazione dell'iniziativa erano della partita Nicole Stéphane (produttrice - coinvolta anche nel tentativo filmico di Losey e Harold Pinter, ugualmente non realizzato) e il noto regista René Clément.

La velocità della mano [...] è testimoniata non solo dal ritmo con cui il lavoro procede, ma anche dal modo in cui procede: con ripetizioni, sbavature, frasi che a volte sembrano stravolte da un'incontenibile vertigine sintattica [...]. Ben presto la "macchina" si inceppa. Il lavoro di scrittura viene abbandonato, ripreso e ancora interrotto numerose volte: procede per blocchi e in modo desultorio; alterna fasi di intensa e accanita (talvolta quasi rabbiosa) volontà di scrivere con momenti di abbandono [...] Scriveva spesso su fogli volanti e procedeva senza seguire un piano preciso: il materiale che è giunto fino a noi, e in mezzo al quale finiamo per aggirarci a tentoni, è caotico, informe, multidirezionale, costituito di elementi eterogenei<sup>48</sup>.

Tuttavia, nel mio accostamento tra critica e frammento, non mi riferivo tanto alla consistenza della suggestiva galleria di frantumi, ricorrente nella descrizione della *Recherche* (né, per altro, intendevo suscitare la confortante ombra di Walter Benjamin) - da cui si potrebbe continuare ad attingere esempi con successo - quanto invece al fatto che la pratica del frammento pare sia penetrata nel DNA della critica proustiana. Del resto, è in questa prospettiva che lo sguardo storicistico che Antoine Compagnon riserva al suo "Proust tra due secoli" (decadentismo e istanze del XX secolo) finisce per apparire contro corrente e, in ogni caso, non implicato nel già segnalato "effetto nota", postilla, mappatura referenziale che sia (per altro massicciamente presente anche nelle edizioni critiche - dei «Meridiani» e della «Pléiade» - ma anche nella forma-dizionario).

Il fenomeno non è secondario e potrebbe offrirsi come indizio rivelatore di una certa tendenza della critica proustiana (di tipo postmoderno? decostruzionista? non saprei generalizzare), più o meno recente, a tracciare "topografie", "ri-posizionamenti", "localizzazioni" che generano comunque l'impressione di una rinuncia alla "composizione interpretativa", specie quando è questione della *Recherche*. Proprio Lavagetto, ad esempio, introducendo quella sua «biografia per frammenti» (appena citata), all'immagine di frammentazione dell'opera proustiana, tenderà a sovrapporre subito quella di una impossibile completezza:

<sup>48</sup> MARIO LAVAGETTO, «Je qui n'est pas moi», in *Quel Marcel. Frammenti di una biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 309-310.

Questo libro è tutto meno che una biografia anche se non si preclude la possibilità, secondo un suggerimento di William Empson [...], di servirsi della biografia o, meglio ancora, di frammenti biografici utilizzati liberamente come strumenti di lettura. [...] Ancora meno è l'esplorazione sistematica e organica della «Recherche», a cui, a volte, mi è accaduto di pensare prima di convincermi che un tale libro, capace di un attacco frontale, è nel caso dell'opera di Proust quasi impossibile. Una delle prerogative della «Recherche», infatti, è quella di configurarsi come una specie di grande, e forse preterintenzionale, trappola per l'interpretazione. La sua accanitamente inseguita (anche se in parte realizzata) organicità, la sua programmata costruzione e composizione finiscono inevitabilmente per disintegrare ogni tentativo ad ampio spettro<sup>49</sup>.

Le strategia per sventare la «trappola per l'interpretazione» messa in campo da Mario Lavagetto è chiara e consiste proprio nel giocare a carte scoperte, immaginando una decostruzione della forma (finzione) biografica e sostituendo ad essa un racconto intermittente, giocato sul filo della memoria involontaria, *flash*, epifanie, sostando su certe date (la prima: 1888-1889, Proust al Liceo in una foto di classe), sull'alternarsi degli scambi epistolari, le confessioni, le occasioni memorabili (il malore della madre ad Evian, la sua morte, drammi di cronaca nera - il caso Van Blarenberghe, ad esempio<sup>50</sup> - articoli di giornali, ecc.) e, soprattutto, sul rap-sodico rapporto con la scrittura, con i progetti delle opere; il tutto senza forzarsi a seguire la linea della continuità. Nulla autorizza a parlare qui di proustismo critico, ma, forse, di proustologia eccentrica o, meglio, di modi di lettura in cerca di percorsi proustiani meno battuti, dopo la messa tra parentesi della teoria (e forse, perché no?, nella scia dell'esemplarità creativa e dei *Frammenti di un discorso amoroso* o delle *lexies* analitiche del racconto di Balzac, *Sarrasine*). Una simile ipotesi giustificherebbe il ripresentarsi di supporti sostitutivi, scarsamente "organici", come il culto della nota a margine, il crescere dell'aneddoto, della risonanza tra temi e dialoghi ravvicinati. Una tecnica di messa in risonanza - una «comparazione tra due intelligenze», dice l'autore - la vediamo esemplarmente

<sup>49</sup> Ivi, p. 3.

<sup>50</sup> Ivi, p. 153 e segg. (gennaio 1907).

realizzata attraverso «parcelles péniblement conquises» proprio nell'incontro immaginario tra due voci, due esistenze, quella di Freud e quella di Proust, che Jean-Yves Tadié ha costruito nel suo saggio-romanzo, *Le lac inconnu*<sup>51</sup>. Le “particelle conquistate”, questa volta, sono rappresentate da temi condivisi (sonno/sogno; inconscio; infanzia; memoria; omosessualità; gelosia; *lapsus*; morte; umorismo...) davanti ai quali il romanziere e lo psicanalista, Proust e Freud, vengono chiamati a dare testimonianza del divergere o del convergere della «consanguinità dei loro spiriti», come per un usuale esercizio di “libera associazione d’idee”. E questo senza obbligo di omologarsi. Proust resta il «romanziere del sonno» e Freud, il narratore (e interprete) dei sogni; anche se talvolta i ruoli vengono scambiati: Freud detta il metodo, e Proust offre all’inventore della psicanalisi esempi d’interpretazione pronti all’uso<sup>52</sup>. Tra loro, né il tematismo, né la psicanalisi assumono il ruolo di metodo di lettura bensì, ed è questo un dato nuovo, tali “filtri” che hanno in comune il terreno dei *détails*, insignificanti o dimenticati, diventano elementi essenziali e rivelatori in questa sorta di riscrittura psicanalitica (a tre mani) della *Recherche*.

Ognuno di questi nuovi approcci proustisti coltiva un terreno proprio, ma si può dire che il modello del commento asistemico - come quello a cui ho appena fatto cenno -, spesso associato alla critica genetica, si trova largamente praticato, forse per la sua capacità di immergersi, quasi mimandola a ritroso, nell’esperienza che ha accompagnato la costruzione del testo, attraverso reti di riferimenti, ancora frammenti, senza ricomporli ad

<sup>51</sup> JEAN-YVES TADIÉ, *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012, p. 13. In realtà, l’immagine è una citazione dal *Tempo ritrovato* (vol. IV della «Pléiade», p. 401) come ricorda anche Liza Gabaston nel suo commento al libro. Cito la sua spiegazione: «Episodio del *Temps retrouvé* [con] i due russi che esitano ad entrare nell’hôtel di Jupien, dove il narratore ha appena assistito allo spettacolo inatteso della flagellazione di Charlus». Si tratta di una sorta di *lapsus*, provocato dall’«emozione che fa deviare ciò che vogliamo dire facendo sbocciare al suo posto una frase tutta diversa, affiorata da un lago sconosciuto [l’inconscio] dove vivono quelle espressioni che non hanno rapporto con il pensiero e perciò stesso lo rivelano» (L. Gabaston, «Un précieux amalgame»: *nouvelle rencontre de Proust et de Freud*), in «Acta fabula», vol. IV, *Let’s Proust again*, février 2013, 2. <http://www.fabula.org/acta/document7592.php> (consultato il 2 gennaio 2014).

<sup>52</sup> Sul tema dei *lapsus* (*Actes manqués*, in *Le lac inconnu* cit., p. 143), ad esempio, Tadié scrive: «questi dettagli della creazione, questi atti mancati, questi *lapsus*, Freud ne ha mostrato l’importanza e Proust ne fa lo studio». Per altro, a proposito del *lapsus* della «chambre 43» Tadié, nelle pagine seguenti (149-153), accenna con qualche *distinguo* al commento di Mario Lavagetto (*Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1991).

ogni costo, lasciando al lettore il compito di mettersi sul sentiero giusto (se crede e se può).

Comunque, frammentata o meno, la critica della *Recherche* mostra di aver assunto seriamente l'impegno di fare riassaporare il gusto primigenio del proprio oggetto di culto, magari alla maniera oltremodo "gustativa" usata da Julia Kristeva, quando sceglierà di accingersi nuovamente a fare l'esperienza di «ricerca di Madeleine» («*À la recherche de Madeleine*») attraverso «sovraimpressioni» di racconto e fonti genetiche:

Savoureuse, incestueuse, fade, insaisissable, diluée dans le thé, mais synthétisant les lieux de Combray, la «petite madeleine» donne un goût de Proust à ceux mêmes qui ne l'ont jamais lu. Ou bien, cliché qui efface la cathédrale, elle se fige en une image, plate, perd sa friabilité, et couvre d'un ennui opaque ces interminables phrases qui fourmillent de parfums, de sons, de couleurs, de formes, de délicatesses gustatives et de charmes tactiles, brusquement résorbés par cette célèbre madeleine. [...] Et s'y l'on essaye d'y reprendre goût? Bouches, langues, palais éveillés, rêves et souvenirs rallumés: à la recherche de toutes ces pages écartées, oubliées, où sommeillent ses équivalents, ses doubles, ses échos, ses métaphores qui rehaussent ou rabaissent la mystérieuse saveur mais en tout cas la font vivre, revivre, durer?<sup>53</sup>

«E se si tentasse di riprenderci gusto?» scrive Julia Kristeva, e chi l'ha seguita nella sua lettura si rende conto che il tentativo è stato perseguito con ostinazione, a colpi di inconscio, testi, nomi, luoghi, dettagli, tra manoscritti e *Brouillons* per costringere le «pieghe delle lunghe frasi» a comunicare di nuovo, a cedere attraverso frammenti, attese e intervalli - gli stessi della fase di elaborazione - il segreto dell'esperienza letteraria,

<sup>53</sup> J. KRISTEVA, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire* cit., p. 13 («Gustosa, incestuosa, insipida, imprevedibile, diluita nel té, ma evocatrice dei luoghi di Combray, la «piccola madeleine» dà un gusto di Proust anche a coloro che non l'hanno mai letto. Oppure, cliché che cancella la cattedrale, si fissa in una immagine piatta, perde friabilità, ricopre di noia opaca le interminabili frasi che pullulano di profumi, di suoni, di colori, di forme, di prelibatezze gustative e di incanti bruscamente riassorbiti da quella *madeleine* fin troppo celebre. E se si tentasse di riprenderci gusto? Bocche, lingue, palati risvegliati, sogni e ricordi riaccesi: alla ricerca di tutte quelle pagine scartate, dimenticate, dove sonnecchiano equivalenti, doppi, echi, metafore che ne innalzano o abbassano il misterioso sapore ma che in ogni caso la fanno vivere, rivivere, durare?»).

fatta di fatica, riflessione, scrittura, correzioni, lavoro di perfezionamento, di cesellatura, sequenza dopo sequenza. Lì si è depositato, come messo *en abîme*, il “tempo sensibile” - proprio quello fissato nella famosa frase iniziale («Longtemps je...») - da risvegliare con la propria *peine*, impegnando, magari disperdendo, il proprio tempo per riprovarne il gusto originario, mettendolo alla prova:

Retarder la fin, s’attarder, empiler les enchâssements et les métaphores [...]. S’en tenir au fragment. Travailler par touches, ambitieux et interminables arrêts. Une façon de concilier la curiosité avec l’instant: l’inquiétude de l’enquête et du sens avec la sensation qui est plénitude dérobée, infléchie. C’est dans l’ouverture de l’incomplet, dans le suspens, que nous attend, peut-être la chance d’éprouver le temps sensible<sup>54</sup>.

#### 4 - Proustmanie

O, al limite, fare l’esperienza di impossessarsene alla stregua di un’ossessione (e questa potrebbe essere materia per un freudismo spicciolo), un feticcio da scomporre in ulteriori frammenti, creando sostituti, riprodotti in altri modi espressivi come è accaduto alla *Recherche*, letta, ma anche adattata, tradotta, moltiplicata in altri testi (in copioni di film, prove di teatro, iniziative più o meno riuscite o sapute portare a realizzazione), quasi tentativi di “prolungamento” dell’effetto Proust: se vogliamo, proustismo di compensazione, più che proustologia, sia che si tratti di raccogliere la «provocazione del teatro critico» (Myriam Tanant) in Malaparte, sia che si tratti di affidarsi allo spettacolo - mancato - delle “cinque intermittenze” fissate nella sceneggiatura di Harold Pinter<sup>55</sup>. Tutte opere “da vedere”,

<sup>54</sup> Ivi, p. 398. («Ritardare la fine, attardarsi, affastellare gli inserti e le metafore [...] atenersi al frammento. Lavorare con pennellate, ambiziose e interminabili soste. Una maniera di conciliare la curiosità con l’istante; l’inquietudine della ricerca e del senso con la sensazione che è la pienezza che si sottrae, si ripiega»). Segnalo le pagine dedicate all’enorme indagine variantistica della «frase di Proust» in particolare l’ultima (pp. 341-367) e le numerosi tavole aggiuntive (pp. 399-420).

<sup>55</sup> A proposito di Proust a teatro, al cinema (fotografia, pittura, televisione), si dovrebbe aprire un capitolo di straordinaria importanza, a partire dall’ottima riduzione teatrale di *Du côté de chez Swann*, circolata a Firenze nell’immediatezza del Centenario (*Un amore di Swann di Mar-*

queste, che coesistono con opere di terzo tipo non propriamente di “finzione teorica” (quella menzionata da Vernet), forme di romanzo-saggio, storie spesso frutto di parafrasi immaginarie, di finti commenti del *mot à mot*. Secondo la suggestiva confessione di François Bon, a lui è bastato agganciarsi al potere della frase di Proust (talvolta solamente suscitata dal caso), di «venire a sovrapporsi alla propria capacità di sogno»<sup>56</sup>, alla propria esperienza di lettore (e di scrittore). Ne è nato un libro, un romanzo di frasi che si auto-generano come per una sorta di coazione a ripetere a partire da frasi, provenienti da altri testi (anche dai famosi *Brouillons*), commentate da conversazioni e dialoghi fittizi (quelli con Baudelaire, ad esempio, promosso da Bon a interlocutore di un Proust «che si sapeva o si credeva figlio naturale di Isidore Ducasse, dit Lautréamont», il cui corpo è immaginato come traslato da Robert Proust nella tomba di Marcel<sup>57</sup>).

Alla fine, tutta la labirintica architettura della *Recherche*, i suoi personaggi (Charlus, Bergotte, Albertine, Odette, l'erudito Brichot, Swann, i Verdurin, i Guermantes...), i suoi luoghi, l'arte, le curiosità tecnologiche del suo tempo (Bon immagina un Proust affascinato dalla tecnologia - per lo meno quella conosciuta allora: telefono, auto, fotografia - perciò lo costringe a immergersi nel mondo mediatico e virtuale degli audiovisivi,

*cel Proust*. Compagnia di Sandro Lombardi. Teatro del Bargello 22 maggio- 3 giugno 2012). Per il cinema, oltre al già segnalato *Progetto Proust* di Ennio Flaiano, tutti ricorderanno il tentativo di Harold Pinter (*Proust. Una sceneggiatura. Alla ricerca del tempo perduto* [*The Proust Screen play. À la Recherche du temps perdu*, 1978], Torino, Einaudi, 1987. La sottolineatura della trama basata sulla scansione per “epifanie” della sceneggiatura - focalizzata su cinque intermittenze - viene da Erica Sorelli, in *Il testo ritrovato: le sceneggiature di Harold Pinter*, Firenze, MCS, 1990, pp. 93-106). Per il teatro mi limito a indicare il testo di Curzio Malaparte - non più riedito e che si dovrebbe poter tornare a leggere (*Das Kapital: pièce en trois actes; précédée de Du côté de chez Proust: impromptu en un acte*, Roma, Aria d'Italia, 1951) e che si può leggere adesso in questo volume nell'essenziale commento di Myriam Tanant (*L'Italie interdite: le théâtre de Malaparte* in «Malaparte», «Chroniques italiennes», Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1995, 44, pp. 1-13). Sempre sul tema Malaparte-Proust, mi sembra utile segnalare anche lo studio di Giuseppe Panella in *La vocazione sospesa. Curzio Malaparte autore teatrale e regista*, Roma, Fermenti Editrice, 2013. Sull'argomento generale lo studio di Carlo Persiani, *Proust e il teatro con una nota su Proust e il cinematografo* (Caltanissetta-Roma, edizioni di Salvatore Sciascia, 1971), mi sembra rappresenti ancora un valido riferimento.

<sup>56</sup> F. BON, *Proust est une fiction* cit., p. 8.

<sup>57</sup> Ivi, p. 95 ([34] Un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés, cimetière du Père-Lachaise, division 85, suite: è questo un esempio della frase-frammento generatrice di racconto).



dell'automazione spinta) finiscono per entrare in altre storie, altre biografie di altre epoche - persino la nostra, appunto - in un incessante conversare con tutta la letteratura. Risuonano opere e nomi: Bossuet, Balzac, Stendhal, Zola, Nerval, Poe, Michaux, Ponge, Claude Simon... (ma anche Man Ray, Deleuze, Adorno, Benjamin, Fellini...). Nascono da frasi che si inframmezzano, chiamate da frasi che a loro volta "fingono" argomenti e argomentazioni su aneddoti di aneddoti, persino sulle edizioni delle (proprie) opere, in abbozzi di dialoghi - raccolti, sistematicamente, «par cassures et fragments»<sup>58</sup> - di discussioni teoriche e sentimenti privati. In *Proust est une fiction* il proustismo, nuovamente in azione, rimescola tutte le carte: letteratura, critica, arte, storia, l'intero mondo "reale" della *Recherche* diventa finzione al secondo grado, scenario virtuale ricreato intorno ai due personaggi principali, dove Proust e Baudelaire si scambiano giudizi e battute fantaletterarie (del tipo: «Bientôt il y aura plus de livres sur Marcel Proust qu'il n'y en a jamais eu sur Baudelaire», dit Baudelaire. «Bientôt on aura droit à un dictionnaire Marcel Proust comme il y a déjà un dictionnaire Baudelaire», dit Baudelaire»<sup>59</sup>), che si intrecciano in modo *pasticheur*, giocando sul filo del paradosso, della parodia e persino della metaletteratura, specie quando tra i discorsi, e i commenti reciproci, la voce di chi scrive conversa con il personaggio-*avatar*, aggiornandolo sulle novità del proustismo e della proustologia:

J'avais montré à Marcel Proust l'ensemble des livres publiés à son propos [...]. J'avais préparé les ouvrages que je voulais lui montrer, Tadié, Gracq, Girard. Il avait du mal avec les extraits du *Proust* de Beckett - Je lui ai lu alors un chapitre de *Compagnie*, il a admis combien la démarche de jeu-nesse de Samuel Beckett, écrivant en anglais sa lecture d'*À la recherche du temps perdu*, était bien pertinente. J'ai lu à voix haute le début de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, puis en entier le bref chapitre que Maurice Blanchot lui consacre dans *Faux pas* («C'est ça me dit Proust, c'est exactement ça»). [...] Alors j'ai rouvert le Deleuze et lu son commentaire concernant le «petit pan de mur jaune» dans la *Vue de Delft*. [...] Après quoi, à sa demande, et parce qu'il semblait surpris de ce que je venais de lire, je lui ai raconté la mort de Gilles Deleuze [...]. Je le sentais inquiet,

<sup>58</sup> Ivi, p. 57.

<sup>59</sup> Ivi, p. 261.

agité. Il s'amusait cependant, apparemment, de me voir manipuler sur l'écran vingt-sept pouces mon édition numérique de la *Recherche* et ce que je lui montrais des suites d'occurrences<sup>60</sup>.

Forse non è sbagliato pensare che Harold Bloom sarebbe stato propenso a vedere in questo proustismo un tentativo di compensazione, ottenuto con l'utilizzo di scenari da "effetti speciali" e un autentico esempio di «dialogo con i morti» (e dei morti fra loro), che si autoalimenta liberamente, ormai affrancato dall'angoscia dell'influenza; e, in molti casi, sempre Bloom potrebbe convincersi che tale angoscia sia stata sostituita da una venerazione feticista, nel contempo culto d'amore e mantra. È forse esagerato evocare un "effetto Proust" spinto ad un punto tale; tuttavia, non c'è ragione di dubitare che la magia esercitata da quella «gigantesca tela di ragnatela» di cui scrive Toussaint, non possa essersi spinta fino a creare la sensazione di sperimentare fenomeni sovrapponibili alle "resurrezioni" dei ricordi nella *Recherche*. Toussaint, evocando le proprie riletture proustiane, ha confessato di aver subito quella magia e di essere arrivato a percepire nella propria mente «esattamente come la tazza di tè del narratore quando riconosce il gusto della *madeleine* immersa nel tiglio, l'essenza stessa del libro che stava leggendo allora»<sup>61</sup>. A subirne il fascino, la magia della *Recherche* può agire per osmosi, indurre a credersi dei Proust potenziali, alla stregua, appunto, del romanziere Jean-Philippe Toussaint quando si mostra alle prese con quella memoria «sensibile» che lo induce

<sup>60</sup> Ivi, p. 108 (Nella frase-racconto n. [39] - chaque jour j'accorde moins de prix à l'intelligence j'avais voulu lui montrer ma bibliothèque - la frase in grassetto è citazione dagli *Abbozzi di Prefazione*; in *Contre Sainte-Beuve* cit. p. 9). [Avevo mostrato a Marcel Proust l'insieme dei libri pubblicati su di lui [...] avevo preparato le opere che avrei voluto mostrargli, Tadié, Gracq, Girard. Aveva difficoltà con gli estratti del Proust di Beckett - gli ho letto un capitolo di *Compagnie* - ha ammesso fino a che punto lo stile di gioventù di Samuel Beckett, quando scriveva in inglese la sua lettura di *À la recherche du temps perdu* fosse pertinente. Ho letto ad alta voce l'inizio di Gilles Deleuze, *Proust et les signes* poi, per intero il capitolo che Blanchot gli dedica in *Faux pas* («È proprio così mi dice Proust, è esattamente così»). Allora ho riaperto Deleuze e gli ho letto il suo commento a proposito del «frammento di muro giallo» in la *Vue de Delft*. Dopo, dietro sua richiesta, e perché sembrava sorpreso di ciò che gli avevo appena letto, gli ho raccontato la morte di Deleuze. [...] Lo sentivo inquieto, agitato. Tuttavia, apparentemente si divertiva vedendomi maneggiare sul mio schermo di ventisette pollici la mia edizione elettronica della *Recherche* e ciò che gli mostravo circa le sequenze delle occorrenze].

<sup>61</sup> JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *L'urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012, p. 62.

a ritrovare persino l'odore delle pagine del volume, letto a vent'anni («l'odore del cuoio morbido e malleabile della rilegatura dell'edizione della *Pléiade*»), mescolato all'«odore particolare della camera» del nonno o della poltrona in cui era immerso nella sua prima lettura. Toussaint, nella scia di quel « patto magico [a lui] ignoto»<sup>62</sup>, evocato dallo stesso Proust in *Contre Sainte-Beuve* mentre descrive il fenomeno delle reminiscenze, non esita anche lui ad associare memoria involontaria e magia:

Il ne s'agit nullement d'un effort de la mémoire, d'une tension de l'esprit ou d'une prouesse de la concentration, mais d'une pure magie, de cette pure magie qui nous permet, parfois, au hasard d'un goût ou d'un parfum de faire surgir un instant du passé dans le présent, et de retrouver ainsi l'espace de quelques secondes, intacte et inchangée, non pas de façon intellectuelle et délibérée, mais de façon purement fortuite, sensible et sensuelle, l'essence de ce qui est à jamais disparu (en d'autres termes, et pour dire vite, le temps perdu<sup>63</sup>).

La magia di Proust non sta nell'aver sperimentato in letteratura e dato un nome, una volta per tutte, alle (bergsoniane) intermittenze della memoria involontaria ma anche nell'aver promosso “nuove possibilità di dizione”, in ogni senso e non solo nella sua opera<sup>64</sup>. Si può far notare che la mia sottolineatura è fuori luogo, derivando il proustismo proprio dalla tendenza a far perdurare nel tempo il mito di Proust; di lui, proprio come personaggio letterario: la “zona maniacale”, in cui mi sono incautamente

<sup>62</sup> M. PROUST, *Contro Sainte-Beuve* [*Abbozzi di Prefazione*] cit., p. 4.

<sup>63</sup> JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *L'urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012, pp. 62-63 («Non si tratta affatto di uno sforzo della memoria, di una tensione della mente o del prodigio di una concentrazione, ma di una pura magia, di quella pura magia che ci permette, talvolta, per effetto di un gusto o di un profumo conosciuto, di far sorgere un istante del passato nel presente e di ritrovare nello spazio di qualche secondo, intatta e immutabile, non in modo intellettuale e deliberato, ma in modo fortuito, sensibile e sensuale, l'essenza di ciò che è scomparso per sempre (in altri termini, detto brevemente, il tempo perduto»). Il libro contiene la storia della propria vocazione di narratore e, quindi, non è secondario il fatto che Toussaint annoveri Proust tra le proprie passioni.

<sup>64</sup> E qui riprendo la frase di Barthes citata all'inizio (n. 8), quando, a proposito dei sintomi sensibili provocati dalla lettura di Proust, allude quasi a una “coazione ad esprimersi”. Si veda: «Le frasi del testo sono immediatamente investite dal lettore a partire da una situazione esistenziale: risuonano, rimbombano, causando un sentimento di consenso, cioè nuove possibilità di dizione per uno spirito che altrimenti resterebbe muto».

avventurata, servendomi di un'immagine sicuramente sopra le righe, è, lo si sarà capito, una zona tangente al proustismo e non so ancora bene se si tratti di un terreno di rilancio o di cambiamento durevole di quell'effetto di «chappelle» alimentato dai suoi biografi, come suggerisce acutamente Claude Arnaud<sup>65</sup>. In ogni caso, si tratta di un culto in crescita, come dire che non è facile resistere all'«essere di finzione a cui i suoi 'autori' - Cattai, Maurois, Painter, Diesbach, Citati... - avrebbero prestato ad ogni biografia un'esistenza e una coscienza nuove»<sup>66</sup>, se a questa galleria si continuano comunque ad aggiungere altri ritratti che si trascinano dietro comprimari ancora restati nei retroscena. A tale messa in opera non ha resistito neppure Claude Arnaud, visto lo scenario mondano, culturale, appassionante e incomparabile, in cui ha lanciato Cocteau - più giovane di quasi vent'anni di Proust - come attore comprimario nella storia di una amicizia amorosa e letteraria delle più tormentate e conflittuali come quella vissuta con il futuro autore della *Recherche*. A unirli, una forte ammirazione reciproca (oltre ad un amore maniacale nei confronti delle rispettive madri, all'origine del loro incontro fortuito) che vedrà Cocteau, da brillante astro nascente, poeta e «genio polimorfo», trasformarsi in provvidenziale Pigmaliote del «piccolo Proust», la cui notorietà appena raggiunta - quasi a confermare il ruolo esclusivo di primo attore - finirà per fare ombra al proprio «benefattore», «assassinando la sua posterità»<sup>67</sup>.

Per altro, nella stessa galleria in espansione, aperta ad accogliere altri conclamati casi di proustmania, mi sembra possa trovare posto anche il ritratto che riaffiora dalla cronaca di un'«ossessione letteraria» ricostruita da Lorenza Foschini<sup>68</sup>. Il libro, in realtà, registra come in una meta-rap-

<sup>65</sup> CLAUDE ARNAUD, *Proust contre Cocteau*, Paris, Grasset, 2013.

<sup>66</sup> C. ARNAUD, *Proust contre Cocteau*, in *Dossier Marcel Proust*, «Le Magazine littéraire» cit. p. 82. Lo sguardo di Arnaud sui retroscena segue un perfetto punto di vista da romanzo, che, per altro, spiega il titolo (*Proust contre Cocteau*, appunto). Claude Arnaud è autore di una splendida biografia su Cocteau (Paris, Gallimard, 2008).

<sup>67</sup> Secondo Arnaud, a Cocteau non è bastato il privilegio di «aver vissuto una vita piena» mentre «il primo [Proust] aveva ottenuto la speranza che la propria morte avrebbe generato uno scrittore immortale; trent'anni più tardi, il secondo [Cocteau] sperava ancora di risuscitare ad ogni libro, ad ogni cappella, ad ogni film, malgrado fosse convinto della profonda unità poetica della sua opera» (*ibidem*).

<sup>68</sup> LORENZA FOSCHINI, *Il cappotto di Proust. Storia di un'ossessione letteraria*, Milano, Mondadori, 2010.

presentazione la posa di Proust che, mentre conversa con Baudelaire, dichiara: «Non saprei scrivere senza cappotto»<sup>69</sup>. Il feticcio questa volta è vero - è il cappotto di Proust - e fa da corredo al luogo di culto dedicato allo scrittore dal Museo Carnavalet. Il racconto, come per Cocteau, fa ripiombare il lettore in pieno “effetto Proust”, tanto che, a prima vista, potrebbe convincersi di avere tra le mani una di quelle biografie dichiarate da Lavagetto come non più realizzabili (specie dopo le prove esemplari che tutti conoscono) e che puntano a suscitare lo stesso coinvolgimento di chi racconta, come accade qui nello scorcio di descrizione dell’incontro con l’oggetto-feticcio:

Mi avvicino lentamente a piccoli passi [...]. Davanti a me c’è il cappotto, adagiato sul fondo della scatola, posato su di un grande foglio come su un lenzuolo: irrigidito dall’imbottitura di carta che lo riempie, sembra davvero rivestire un morto [...]. Mi sporgo di più piegandomi sul piano di metallo dove è appoggiata la scatola [...]. Non potendo resistere, sfioro la lana grigio tortora, sdrucita, lisa sull’orlo della piega [...]. Il cappotto è a doppiopetto, chiuso da una doppia fila di tre bottoni. Qualcuno però, più magro, ne ha spostato l’abbottonatura restringendolo, e sono rimasti i segni dell’attaccatura di un tempo [...] non riesco a staccarmi da quel simulacro inerte e struggente. Il cappotto giace ormai aperto, mostrando il rivestimento di lontra rado e mangiato dalle tarme. Non mi decido ad andarmene. In fondo sono passati pochi minuti, e davanti a me c’è il cappotto in cui Proust si è avvolto per anni, che giaceva sulle sue coperte quando sdraiato scriveva la *Recherche*. Mi vengono in mente le parole di Marthe Bibesco: «Marcel venne a sedersi davanti a me, su una piccola sedia dorata, come se uscisse da un sogno, col suo cappotto foderato di pelliccia, il suo volto di dolore e gli occhi che vedevano la notte»<sup>70</sup>.

Ma l’eroe di questo esemplare caso di proustmania è Jacques Guérin (il suo nome non compare ancora tra i lemmi del *Dictionnaire Proust*) erede della famosa industria dei profumi d’Orsay, descritto come «raffinato e colto [...] a tratti graffiante e caustico, ma con quella sensibilità e delica-

<sup>69</sup> F. BON, *Proust est une fiction* cit., p. 58.

<sup>70</sup> L. FOSCHINI, *Il cappotto di Proust. Storia di un’ossessione letteraria* cit., pp 5-6.

tezza che spesso viene attribuita agli omosessuali»<sup>71</sup>, appassionato di libri rari, manoscritti e frequentatore di *brocantes*. È opera sua la fortunosa caccia ai reperti proustiani: mobili, documenti, lettere e manoscritti - tra questi, i *Brouillons* venduti alla Bibliothèque Nationale che hanno rinnovato gli studi proustiani - sottratti all'incuria di Marthe Dubois-Amyot, moglie di Robert Proust (il fratello, medico e scienziato, di Marcel). Guérin riuscirà a strappare alla donna sgradevole (che gli aveva confidato dopo la morte dello scrittore: «Noi bruciamo... bruciamo tutto»), «alta, allampanata, vestita di nero», vendicativa e poco amante del celebre cognato, il prezioso bagaglio di reperti.<sup>72</sup> La storia di questa passione maniacale - intrecciando nomi di amici (fra i quali Rivière, Cocteau, André Gide, Anna De Noailles e lo stesso editore Gallimard) di studiosi (i più precoci: Benjamin Crémieux, Jean Paulhan, Edmond Jaloux, fino a Philip Kolb), fotografie, quadri e documenti - assumerà, via via, un andamento romanzesco giocato sul retroscena di tradimenti, amori, gelosie fraterne e vendette postume. Il libro si chiude sull'apoteosi dell'ultima avventura, quella dell'acquisto del cappotto a Werner, il rigattiere che, in gioventù, ha permesso a Guérin di costruire il sacrario della memoria culturale di Proust. Un sacrario feticista fatto di oggetti, ma soprattutto di carte. Fogli su fogli, che ricordano che la mania di Guérin ne nasconde un'altra, altrettanto radicale: quella di Proust.

Ma anche quest'accenno può apparire scontato; tutto appare scontato a proposito di Proust: in particolare, proprio il riferimento al suo culto della letteratura. Non occorre essere proustisti (o proustologi) per questo. Non si è letto incessantemente che la *Recherche* è la storia di una vocazione la cui trama si fonda, come ha detto Gérard Genette, sull'amplificazione di questa semplice frase: «Proust diventa romanziere»? E larga parte della funzione di "ammaestramento" del proustismo non consiste anche nel riconoscere che, forse da allora, proprio dal suo esempio, non è stato più un tabù il vezzo metaletterario di dichiararsi scrittore?<sup>73</sup> Ma, soprattutto, non vale da

<sup>71</sup> Ivi, p. 18.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 33 e 35. Il libro è accompagnato da una nota bibliografica su Proust e su Guérin, in particolare segnale, di Carlo Jansiti, la storia della passione, non ricambiata, di Violette Leduc nei confronti di Guérin (si veda: Carlo Jansiti, *L'amour fou*, Paris, Maren Sell, 2006).

<sup>73</sup> Tra tutti i rinvii possibili, ricordo l'auto-denuncia di John Fante, in *La strada per Los Angeles* (un titolo di risonanza proustiana) rivolta ai compagni di lavoro dell'industria del pesce:

allora l'idea che la "letteratura sia la vita vera" perché non è la vita? Si sa che il Novecento ha altalenato molto sull'adesione a quell'idea o al suo rifiuto.

Tuttavia, occorre tornare alla mania di Proust per riconoscergli che quell'ideale gli appartiene e ha fatto di lui il difensore della distanza tra la letteratura e la vita, espressa nel 1907, in *Contre Sainte-Beuve* (sul punto di entrare nel mondo della *Recherche*). Un convincimento di un singolare sapore crociano, ma che non convinse Croce, come non convincerà del tutto Francesco Orlando quando, nel suo commento introduttivo al testo della traduzione italiana del saggio, non esiterà a mettere in conto il fatto che, sebbene quella di Sainte-Beuve fosse da valutare con Proust una «ricerca in direzione sbagliata» proprio per la mancata considerazione dei «rapporti segreti [...] metamorfosi necessarie che esistono nella vita di uno scrittore e la sua opera, fra la realtà e l'arte»<sup>74</sup>, sull'aspetto della sconfessione del biografismo saintbeuviano in nome dei "due io", quello «esterno» - al limite, di natura "biografica" - e «l'io profondo per il quale soltanto gli artisti finiscono per vivere»<sup>75</sup> Proust nella sua opera abbia finito per percorrere una analoga «ricerca in direzione sbagliata», [...] essendo proprio la vita di un dilettante quella che Proust ci racconta, la sua vita, in cui un novello Sainte-Beuve avrebbe cercato a vuoto il suo genio - se esso non si manifestasse proprio nell'averla assunta retrospettivamente come oggetto»<sup>76</sup>. Una volta inserito il dubbio, l'argomentazione di Orlando, passando proprio dall'ammissione di colpa della *Confession d'une jeune fille*, dove è questione di asceti letteraria, di mondanità e della scelta di mescolarle («Je ne renonçais pas à l'un de ces vices. Je les mêlais»<sup>77</sup>), non si spinge

«E dissi loro chi ero. Arturo Bandini, lo scrittore. Non avete mai sentito parlare di me? Sentirete. Non preoccupatevi, ne sentirete parlare. Il mio libro sull'industria del pesce in California» (*La strada per Los Angeles* [*The Road to Los Angeles*, 1935-1936; 1985], a cura di Emanuele Trevi, introduzione di Sandro Veronesi, Torino, Einaudi, 2005, p. 72).

<sup>74</sup> FRANCESCO ORLANDO, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, in M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* cit., p. XIII.

<sup>75</sup> M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve* cit. p. 19 (forse vale la pena ricordare che il testo è stato pubblicato postumo da Gallimard solo nel 1954, con la prefazione di Bernard de Fallois).

<sup>76</sup> F. Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, in M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* cit. p. XVII. Per Benedetto Croce, si veda *Un caso di storicismo decadentistico*, in *Discorsi di varia filosofia*, Bari, Laterza, 1945, pp. 139-145.

<sup>77</sup> Ivi, p. XVIII. Sulla stessa pagina sono opportunamente citati sia il riferimento alla novella - *La confession d'une jeune fille* compresa in *Les plaisirs et les jours* - che l'idea dell'«equivalenza negativa di mondanità e amore, contrapposti insieme alla positività della solitudine» e il



fino a demolire, negli abbozzi della riflessione di Proust su Sainte-Beuve, l'importanza della presa di coscienza di ciò che occorre sacrificare (o scegliere di tenere insieme) per arrivare a cedere definitivamente la parola alla memoria involontaria e al "culto" della letteratura (Claude Arnaud parla di «sanctification littéraire»<sup>78</sup>), perseguito così tenacemente<sup>79</sup>.

Tuttavia, ritrovarsi davanti a questo punto di approdo, quasi un "proustismo di Proust", votato alla concezione della letteratura apparentemente sublimata e sacrificale, a quasi cent'anni di distanza, può ancora costituire un motivo fondato per "continuare a leggere Proust" nel nome di quell'ideale? Su questo aspetto radicale, la risposta che ha scelto di dare Dominique Maingueneau nel suo libro *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature* indica che i pareri (e la voce dei negatori veri o presunti<sup>80</sup>) possono non essere corali e che, comunque, il confronto con Proust resta fondamentale non solo per coloro che si interrogano perché questa «opera continua a provocarci, a sfidare la lettura» anche per chi voglia interrogarsi sugli scenari futuri della letteratura<sup>81</sup>. È questa la via seguita da Dominique Maingueneau quando, nel suo libro *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, si dedica al sistematico rovesciamento degli argomenti illustrati in *Contre Sainte-Beuve*, puntando l'obiettivo su una scena ad effetto, quella della morte della letteratura che si sarebbe consumata proprio all'ombra di un testo che l'ha resa troppo sublime:

conseguente dissidio tra intelligenza, erudizione, critica (la "memoria volontaria", impotente a risuscitare il passato) e "memoria involontaria", la sola capace di recuperare il tempo perduto e a "salvarlo" grazie alla letteratura.

<sup>78</sup> C. ARNAUD, *Proust contre Cocteau*, in *Dossier Marcel Proust*, «Le Magazine littéraire» cit., p. 82.

<sup>79</sup> Orlando cede l'onore delle armi quando rinvia all'immagine (trasmigrata da *Sodome et Gomorrhe* in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) del Narratore, che ascoltando il canto dell'uccellino ne sottolinea l'assenza di «legame apparente tra lui e il suo canto» (F. ORLANDO, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata* cit., p. XXXVII).

<sup>80</sup> Antoine Compagnon ha toccato la questione del "dopo Proust" presso gli adepti del "Nouveau roman" (Sarraute, Robbe-Grillet...) a chiusura del suo libro, più volte ricordato (*Proust tra due secoli. Miti e clichés del Decadentismo nella «Recherche»* cit., pp. 305-309); ma sul tema si veda anche di DOMINIQUE RABATÉ, *Après lui le temps réverbéré* (ancora in *Dossier Marcel Proust*, in «Le Magazine littéraire» cit., pp. 76-78), dove, mettendo a confronto Proust, Quignard, Ernaux, Claude Simon..., Rabaté parla di presa di «distanza e rimpianto».

<sup>81</sup> A. COMPAGNON, *Introduzione* in *Proust tra due secoli. Miti e clichés del Decadentismo nella «Recherche»* cit. p. XVIII.

La littérature est morte, mais l'immense foule de ses fidèles semble l'ignorer. Pour accéder à cette Littérature majuscule qui s'efface ainsi sous nos yeux, nous allons emprunter une voie qui peut sembler périphérique mais qui va nous mener au coeur de son dispositif: *Contre Sainte-Beuve*, livre où Proust énonce une thèse qui exclut de l'esthétique les considérations d'ordre biographique<sup>82</sup>.

E il suo argomentare mina le basi su cui, grazie a Proust, «sebbene in modo non unanime», è stato innalzato il monumento all'idea di letteratura intesa come «prodotta dall'abisso che separa lo scrittore dall'uomo di mondo» e opera di «un io che si rivela solo nei suoi libri». La separazione fra testo e contesto, i due aspetti che interessano maggiormente il “metodo Sainte-Beuve” e, sotto un altro profilo, quello dello studioso, non poteva essere più netta. Il titolo e il pensiero di Maingueneau suonano come provocazione, ma essenzialmente espongono una sorta di requisitoria contro Proust in quanto “figura emblematica” di una concezione romantica della letteratura che avrebbe trovato nella sua «tesi dei due io» il manifesto definitivo:

Le choix que nous avons fait de partir de Proust ne doit rien au hasard. À l'instar d'un Van Gogh en peinture il [Proust] représente - par son oeuvre comme par sa vie - une des figures les plus emblématiques de la conception de l'art qui a émergé avec le romantisme et qui règne encore dans les esprits. Sa thèse sur les deux moi a beau ne pas faire l'unanimité, elle condense un certain nombre de présupposés aujourd'hui largement admis qui, en réalité, ne permettent de comprendre ni les régimes antérieurs de la production littéraire, ni celui dans lequel nous entrons, ni

<sup>82</sup> Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 8. La citazione prosegue con la nota riflessione di Proust contro Sainte-Beuve: «Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n' avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde (ou même à ces hommes du monde que sont dans le monde les autres écrivains, qui ne redeviennent écrivains que seuls) qu'un homme du monde comme eux, il inaugurerà cette fameuse méthode, qui, selon Taine, Bourget, tant d'autres, est sa gloire et qui consiste à interroger avidement pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront nous dire comment il se comportait sur l'article des femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où le moi véritable du poète n'est pas en jeu».

même celui qui l'a rendue possible. Le «tournant discursif » que commencent à prendre les études littéraires nous en fait prendre de plus en plus nettement conscience<sup>83</sup>.

Nella frase di Maingueneau, il rilievo, scivolato tra le righe della parabola decrescente della letteratura, riguarda l'accenno che quella idea selettiva sia tuttora all'origine delle mancate risposte al quesito circa la natura e la funzione della letteratura. La «svolta discorsiva», più volte sostenuta dallo studioso, che viene indicata come "rimedio del male" in vista di una ricomposizione tra quel "dentro" e "fuori", definitivamente scissi da Proust, è spinta a tutti i livelli possibili, nella ricerca di prove per avvalorare la necessità di doversi affrancare dalla idea della «letteratura in sé», a partire dal concetto di «enunciazione letteraria» (intesa come istanza linguistica dei "discorsi costituenti" su cui si fonda la "messa in scena" letteraria), per toccare quello del suo *status* storico, sociale e culturale, tutt'altro che isolato. Si veda:

Perché ci sia enunciazione letteraria, non basta mettere in relazione un'anima creatrice con l'anima di un lettore [...]. Ragionando in termini di discorso letterario, si tenta di liberarsi dal fantasma del testo in sé - nella doppia accezione di testo autarchico e di testo nascosto sul fondo della coscienza creatrice, sottratto ad ogni interazione - si tenta di restituire lo spazio che le rende possibili, dove sono prodotte, valutate, diffuse, conservate, riutilizzate...<sup>84</sup>.

Seguire fino in fondo la logica dimostrativa di Maingueneau porterebbe lontano, oltre ogni possibile testimonianza di proustologia (e di proustismo). Di fatto la sua è una proposta di pratica della letteratura rivolta

<sup>83</sup> Ivi, p. 8. Dominique Maingueneau è professore di linguistica presso l'Università di Parigi XII ed è noto per i suoi studi tesi a rinnovare il rapporto tra "poetica e linguistica" (come si sarebbe detto in epoca strutturalista) in senso, però, pragmatico e cognitivo. Da qui l'importanza e l'uso specifico dei concetti di "discorso", "enunciazione" "comunicazione". A tal proposito, accanto a questo suo "contro Proust" si veda almeno *Le discours littéraire. Paratopie et scène de l'énonciation* (Paris, Armand Colin, 2004), un lavoro veramente notevole e nuovo anche dal punto di vista della proposta di applicazione pratica agli studi letterari.

<sup>84</sup> Ivi, p. 47.

più al «costruttore dogmatico di una teoria estetica» che all'«io empirico»<sup>85</sup> del romanzo (il quale, messo alla prova dei fatti dallo stesso Maingueneau, sembra invece confermare il dubbio di Orlando circa il costante mescolarsi del racconto con la vita) e utilizzata come supporto al superamento del modello Proust, di ciò che rappresenta e ha rappresentato nella formulazione di quella idea, che lo ha portato a scrivere, a coronamento della *Recherche*, la celebre frase che assume la letteratura “come la vera vita”. Ma il suo è anche un invito alla letteratura ad “uscire dal ghetto” che la minaccia attualmente e l’immagine («La letteratura non è la sola forma che possa prendere l’attività letteraria; occorre tirarne le conseguenze»<sup>86</sup>) che Maingueneau tende a sovrapporre a quella consacrazione memorabile, si prefigura come un universo profondamente ancorato alla referenzialità del contesto, popolato da “comunicatori”, scrittori mediatici e lettori internauti di libri in rete. Quest’immagine pare segnare il confine della letteratura al di qua di ogni discriminazione possibile tra «comunicazione inautentica» e «autentica», relegando indirettamente il proustismo a una reminiscenza indelebile: quella che ha visto la letteratura come unica «communication véritable» e che, forse, vorremmo ritrovare, protrarre in tutti i modi possibili, pur nella consapevolezza di immolarsi al rischio d’isolamento e, soprattutto, che quella «rivelazione finale», del *Temps retrouvé*, come ha spiegato Compagnon, derivi da una «ricerca della verità [che] è un travestimento imposto al lettore»<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> L. FRAISSE, *Le processus de la création chez Marcel Proust* cit., p. 444. Fraisse, in sostanza, vede quei “due io” agire nel corpo della *Recherche* (Si veda: «[...] à la fois héros et narrateur de son propre roman, il [Proust] a connu, comme le personnage double qu’il a créé dans la durée précisément de cette création, une expérience elle aussi double en un même être: le parcours empirique d’une vie d’écrivain et la construction dogmatique d’une théorie esthétique»).

<sup>86</sup> Ivi, pp. 176-177 («Les écrivains passent à la télévision et écrivent des blogs, mais on se plaît à rêver que la Littérature sera toujours à l’abri, que la «communication» [...] ne pourra rien contre la seule communication véritable, celle qui s’élabore dans le silence du for intérieur. Il ne faut pas se leurrer: ce dont il s’agit ici, ce n’est pas la victoire de la communication inauthentique sur la communication authentique, mais d’une transformation du régime même de toute communication et de notre manière de la penser. La littérature n’est pas la seule forme que puisse prendre l’activité littéraire; il faut bien en tirer les conséquences»).

<sup>87</sup> A. COMPAGNON, *Conclusion*, in *Proust tra due secoli. Miti e clichés del Decadentismo nella «Recherche»* cit., pp. 308-309.