



*UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA*

*DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE*

Dottorato di ricerca  
in

Scienze dell'interpretazione

XXXV ciclo

***De Scriptura. Dolore e salvezza in Proust***

Tutor: Prof. Alberto Giovanni Biuso

Coordinatore: Prof. Antonio Sichera

Candidato: Dott. Enrico Palma

Alla mia famiglia, ad Alice Magnano, a Martina Miceli, a Pietro La Rocca, a Monica Centanni, ad Antonio Sichera.

A Giovanni Acciarito, che con un pesante involto di carta rossa, in una piacevole giornata di giugno della mia adolescenza, ha cambiato per sempre la mia vita.

Ad Alberto Giovanni Biuso, senza il quale niente di tutto questo, se ha una qualche importanza come mi piacerebbe supporre, sarebbe stato possibile e pensabile, e per avermi insegnato, io fin troppo giocoso, il significato profondo delle parole libertà, tenacia, pazienza e rigore.

Infine, alle persone che mi hanno fatto soffrire e che mi hanno fatto *capire*. Soprattutto voi ringrazio e a voi questa *Scriptura* è dedicata.

## Indice

Introduzione	p. 1
1. False promesse di salvezza	p. 5
1.1 Il bacio della mamma	p. 5
1.2 Il bacio dell'essere	p. 9
1.3 Rifiuto, arte e bellezza	p. 14
1.4 Immaginazione e delusione	p. 19
2. La fenomenologia dell'amore proustiana	p. 25
2.1 Le proiezioni dell'amore	p. 25
2.2 L'imperatore senza impero	p. 32
2.3 L'imperatore alla fine dell'amore	p. 36
2.4 <i>Magna Albertine</i>	p. 40
3. Due miti della <i>Recherche</i>	p. 47
3.1 <i>Mort à jamais?</i> La morte di Bergotte	p. 48
3.2 <i>Exsurge Ars!</i> Il <i>Septuor</i> di Vinteuil	p. 55
4. L'analitica esistenziale proustiana	p. 63
4.1 La <i>Recherche</i> e l'analitica di <i>Sein und Zeit</i> . Gli esistenziali proustiani	p. 63
4.1.1 Lo statuto del titolo e della domanda	p. 65
4.1.2 Essere-al-ricordo, spreco e essere-nel-romanzo	p. 69
4.1.3 Gli enti-ricordo	p. 73
4.1.4 L'essere-per-la-mondanità	p. 74
4.1.5 Il <i>Dasein</i> inautentico	p. 76
4.1.6 Gelosia, inciampo, gioia	p. 81
4.1.7 La Scrittura letteraria come autenticità dell'esistenza	p. 84
4.2 Spreco del tempo, decisione e conversione	p. 90
4.2.1 La noia come stato d'animo fondamentale di accesso al tempo autentico	p. 91

4.2.2 Decisione, riscatto e liberazione	p. 96
5. <i>Quis ut Tempus</i>	p. 101
5.1 La metafisica proustiana e l'estasi materico-temporale	p. 101
5.1.1 Oblio e svelamento	p. 102
5.1.2 La rivelazione dell'eterno	p. 108
5.1.3 La Letteratura come <i>Lichtung</i>	p. 113
5.2. Prolegomeni a una lettura teologica della <i>Recherche</i>	p. 120
5.2.1 La via estetica	p. 121
5.2.2 La via messianica	p. 126
5.2.3 La via serena	p. 129
6. Trasfigurazione, redenzione e salvezza	p. 131
6.1 La trasfigurazione del dolore come redenzione dell'esistenza	p. 131
6.1.1 Sofferenza-amore	p. 132
6.1.2 La luce dell'intelligenza trapassa il dolore	p. 135
6.2 I figli dell'oscurità e del silenzio	p. 146
6.2.1 Una premessa teologica	p. 146
6.2.2 Il peccato dell'incompiuto	p. 147
6.2.3 Compiutezza e felicità	p. 152
6.2.4 Oscurità e silenzio	p. 153
6.3. Scrittura e salvezza	p. 156
6.3.1 Il dolore come luce nella tenebra	p. 157
6.3.2 «Gorgo d'immobile luce»	p. 162
7. Bibliografia	p. 170

All'interno del testo sono presenti abbreviazioni delle opere di Proust, deducibili secondo questa legenda:

JS: *Jean Santeuil*

DS: *Du côté de chez Swann*

JF: *À l'ombre de jeunes filles en fleurs*

CG: *Le Côté de Guermantes*

SG: *Sodome et Gomorrhe*

PR: *La Prisonnière*

AD: *Albertine disparue*

TR: *Le Temps retrouvé*

Le traduzioni italiane utilizzate sono: *Alla ricerca del tempo perduto*, di M.T. Nessi Somani, Rizzoli, Milano 2012; *Jean Santeuil*, di F. Fortini, Einaudi, Torino 1953.

La parola è, per così dire, l'estasi della creatura, è denudamento, dismisura, impotenza davanti a Dio;  
mentre la scrittura è il suo raccogliersi, è dignità, superiorità, onnipotenza sulle cose del mondo.  
Walter Benjamin

## Introduzione

Questo lavoro, come si evince dall'epigrafe, che non è assolutamente casuale o accessoria ai contenuti, bensì li sintetizza e li amplia allo stesso tempo, è debitore, lo dico subito, all'opera da cui è tratta, e cioè *l'Ursprung des deutschen Trauerspiels* di Walter Benjamin. Opera proverbialmente complessa, ai limiti della comprensibilità, essa guida il nostro discorso allo stesso modo in cui, nella celebre *Erkenntniskritische Vorrede (Premessa gnoseologica)*, le costellazioni di idee guidano i fenomeni per essere raccolti in concetti e quindi significati. E ciò perché, prima di tutto, questo lavoro, benché in forma critica, estetica ed ermeneutica, vuole essere fin nel profondo un'opera teoretica, alla stessa precisa maniera in cui lo fu l'opera del filosofo berlinese sul dramma barocco. È vero che questa *Scriptura* è una riflessione primariamente su Proust, sulla concezione filosofica di fondo che nella nostra ipotesi ha strutturato l'impianto di redenzione e di salvezza della *Recherche*, ma se l'insegnamento di Benjamin può essere ancora valido – come suppongo – attraverso la critica delle opere si può giungere al concetto e infine all'idea, che sin dai Greci è il mestiere del filosofo, ciò di cui la riflessione metafisica si occupa e deve occuparsi.

Se dovessi tentare di riassumere il senso della *lectio* di Benjamin, credo che per lui il mondo ideale di cui parla chiamando in causa Platone non sia altro che la Storia diventata opera nella scrittura critico-filosofica, e dunque verità *compresa*. In un movimento tutt'altro che hegeliano, Benjamin fa coincidere la verità non con il mondo ideale e con la Storia come ciò che è da conoscere, bensì con il tralucere sia della Storia che dell'Idea nella rappresentazione filosofica, che è appunto l'opera critica in sé come esposizione dei fenomeni orientati verso le idee. La verità che può essere conosciuta è *l'Ursprung* stesso, il quale offre una metafisica come scienza delle idee e dei principi primi della realtà in relazione all'empiria. Una realtà raggiungibile solo dal filosofo critico, il quale, non essendo speculatore di alcun sistema e battezzato dall'aspirazione all'idea che gli impedisce di diventare artista, tenta di assimilare in sé l'uno e l'altro nel rispetto di ciò che la Storia rappresenta: idee che determinano fenomeni storici, che per essere salvati necessitano dei concetti, di un tentativo di precisare i nessi, di una costellazione.

La tentazione, per così dire, di presentare questo lavoro con una *Vorrede* alla maniera di Benjamin è molto forte, ma, parafrasando il suo amico Scholem, ciò che ci interessa è un paradiso da ritrovare piuttosto che sbarrargli l'accesso con un'angelica spada infuocata. E questo paradiso è proprio la scrittura. Il presente lavoro non è un tentativo di riflessione rigoroso e sistematico sulla scrittura in quanto tale, ma è, con Benjamin e prima di lui con Platone, l'idea somma che pur non essendo stata concettualizzata diffusamente permette di fare luce e di istradarci nel cammino verso le altre idee: dolore, redenzione e salvezza. Come *l'Ursprung*, quindi, questa ricerca si pone modestamente sulla scia di un trattato filosofico che con Proust, su Proust e oltre Proust riesca a fornire un contributo teoretico originale. Interpretare, del resto, è oltrepassare.

Il percorso che si snoda all'interno della *Recherche*, e a *latere* in altre opere proustiane e non solo, sarà dunque intimamente filosofico, alla ricerca dei concetti e di verità che le opere letterarie (o parzialmente letterarie come quella proustiana) nascondono dentro di sé in attesa di un reagente teoretico. Ci si è mossi quindi su più fronti, ravvisando più piste metafisiche, laddove per metafisica si intenda sia la scienza dei principi primi e ultimi che la scienza dell'intero e dell'essere, unitamente a una traccia esistenziale che ha permesso l'emersione di alcune categorie filosofiche essenziali del vivere.

Si è tentato di discutere le false istanze di salvezza che nella *Recherche* appaiono inizialmente come tali salvo poi essere rigettate, in un percorso ascendente che rifiuta il precedente, accogliendo verità sempre nuove ma provvisorie in vista della verità somma della scrittura dell'opera letteraria come trasformazione del sé e del proprio vissuto. La memoria, gli affetti e l'arte sono tra queste. Ha meritato un discorso più esteso il sentimento amoroso, di cui si è cercato di tracciare una fenomenologia, essendo della convinzione che nessun pensatore come Proust abbia sondato tale sentimento in modo così profondo, analitico e *vero*. Ampio spazio ha avuto l'accostamento con un tipo di sensibilità antica, ma che è in realtà di ogni tempo poiché basale all'umano e al suo essere-nel-mondo, lo gnosticismo, e più in generale la gnosi, come filosofia del vivere e della comprensione metafisica dell'intero. Le sovrapposizioni tra Proust e la gnosi sono apparse numerose ed evidenti, tanto da giustificare l'opinione critica per cui il nostro scrittore fu nel profondo di sé uno gnostico: un filosofo consapevole del buio e alla ricerca del riscatto, della luce.

Una parte consistente del lavoro è dedicata al confronto tra l'analitica esistenziale di *Sein und Zeit* e la *Recherche*, con l'obiettivo, sorretti dall'irresistibile e ormai paradigmatica argomentazione heideggeriana, di definire quella che ci è sembrata una plausibile analitica proustiana: l'articolazione di un *Dasein* proustiano che trova appunto nell'esistenza in quanto perdita-del-tempo e nella scrittura come modalità appropriante dell'umano le forme di inautenticità e autenticità esistenziale.

Ampio spazio è stato invece riservato alla discussione di un'ipotesi se si vuole anche abbastanza ardita, e cioè il tentativo di concettualizzare, a partire dai riscontri testuali e dalla sezione più teorica del *Temps retrouvé*, quale concezione del tempo Proust mette in gioco. Non ce ne fornisce una precisa ma è possibile ritenere che il parigino credesse nel tipo di tempo descritto da Lucrezio. Riporto un'ampia citazione dal Libro V del *De rerum natura*, in cui il poeta compone una splendida fenomenologia dell'*omnia vincit tempus*:

Ancora, non vedi che anche le pietre sono vinte dal tempo,  
che le alte torri cadono in rovina e le rocce si sgretolano,  
che i templi e le statue degli dèi rovinati si fendono,  
e il santo nume non può differire i termini del fato,  
né lottare contro le leggi della natura?  
E ancora, non vediamo i monumenti degli eroi crollati  
Chiedere se tu credi che essi a loro volta invecchiano?  
Non vediamo precipitare rupi divelte dagli alti monti,  
incapaci di resistere e di sopportare le possenti forze di un tempo  
sia pure limitato? Né infatti cadrebbero divelte d'un tratto,



se da tempo infinito avessero continuato a sopportare  
tutti gli attacchi dell'età senza esserne spezzate. (V, 306-17)

E ancora, in modo più esplicito, siglando con ciò un'identità tra la natura e il tempo, e dunque facendo di quest'ultimo l'argomento dell'intero poema, come della *Recherche*:

Il tempo infatti muta la natura di tutto il mondo,  
e in tutte le cose a uno stato deve subentrarne un altro,  
né alcunché resta simile a sé stesso: tutte le cose passano,  
tutte la natura le trasmuta e le costringe a trasformarsi.  
Giacché una imputridisce e fiaccata dal tempo langue,  
poi un'altra cresce ed esce <dalle> condizioni di disprezzo.  
Così dunque il tempo muta la natura di tutto il mondo,  
e nella terra a uno stato ne subentra un altro, sicché non può  
produrre ciò che poté, ma può ciò che non poté in passato. (V, 828-36)<sup>1</sup>

Perché comprendere il tempo significa rappacificarsi con il limite e la morte che si è, comprendere che il divenire di tutte le cose è infine *giusto*. La tesi sostenuta è quindi volta ad affermare che Proust, come sta del resto a dimostrare la vera e propria catabasi del *Bal des Têtes*, intendesse il tempo come distruttore di cose, uomini e mondi, che il tempo fosse le cose stesse, la loro materia, e che l'umano possiede la capacità fondamentale di prelevarle dal divenire per salvarle, prolungarle nel futuro e soprattutto distante dal peccato delle terribili passioni umane e dalla morte. E la risposta a cui attrezzò la sua intera vita fu la scrittura della sua opera, in cui dare un senso più alto tanto a se stesso quanto al mondo in cui ha vissuto.

Il tempo è la materia della *madeleine* e di tutti gli enti nei quali parti della sua anima si erano andate a collocare in attesa di essere risvegliate dalla sua percezione, dal contatto con ciò che essi erano una volta, nell'analogia tra passato e presente che fa trovare un'essenza più importante sia dell'uno che dell'altro: l'eterno, che è il divenire e la dimensione del senza tempo a cui votare la *Recherche*, quest'opera che concettualizza il tempo sacralizzandolo ma contemporaneamente cercando di fuggirne. È per questa ragione che la *Recherche* è un'opera sacra che sta a contatto con il sacro, fondando propriamente una metafisica in chiave estetica: sacro è ciò che si eleva dal tempo, ciò che dura pur essendo senza durata, ciò che muove ma che non è mosso, ciò che è scritto e che dimora nell'idealità a cui Proust ha con-sacrato se stesso. In questo senso, la *Recherche* è un'opera metafisica, poiché mostra i principi che vanno al di là del tempo (la concettualizzazione della scrittura come salvezza esistenziale) e anche del Tempo come cosmo e intero, rappresentando la vita umana al suo interno e consegnandoci una delle migliori narrazioni filosofiche di come l'umano, l'esserci, vive nel tempo.

La vita nel tempo che, com'è nostra convinzione, fu per Proust segnata in modo vorrei dire esemplare dal *dolore*, dalla sofferenza che intride ontologicamente l'esistenza in quanto ente-a-perdere e caratterizzato da un'inevitabile finitudine. Sofferenza che scaturisce dal peso della totalità dell'ente, da

---

<sup>1</sup> La traduzione utilizzata è a cura di F. Giancotti, *La natura*, Garzanti, Milano 2012.

ciò che potremmo chiamare il *resto* dell'ente che noi non siamo, che esercita sulla nostra finitudine, ma che, come Proust argomenta e mostra, scaturisce innanzitutto dagli altri umani, soprattutto quando si intrattiene con essi una relazione amorosa, l'ultima per importanza e fatalità delle illusioni proustiane.

Perché, allora, la frase di Benjamin? Nell'economia teoretica della sua metafisica, per Benjamin siamo esseri caduti alla ricerca di felicità, pace e riscatto, che forse saranno tali riconoscendo che una felicità, una pace e un riscatto non possono esistere – qualcosa di molto vicino a una *saggia rassegnazione* – o che proprio l'arte, la filosofia e la scrittura possono essere alcune di queste forme. Con la parola usciamo fuori da noi stessi, parliamo a Dio, ci comunichiamo a Lui, all'Intero. Ma la nostra è una parola ferita, che solo alcune voci particolari, quelle degli scrittori, possono rilanciare verso l'alto, verso il principio e la retta comprensione. Il mondo caduto qual è quello in cui siamo è un mondo privo di parola, muto, e quindi triste e in lutto. Ma il suo silenzio trova ricetto nella scrittura, la dimora dell'umano in cui la colpa può raccogliersi e la salvezza fondarsi. La parola che parla nel silenzio a partire da cui e in cui si compie la scrittura, e di rimando certamente anche la lettura, è la parola *vindice* che si appropria totalmente di tutta la possibilità che ancora le resta per ritrovare la salvezza.

Questo esercizio di pensiero, motivato da Benjamin e ispirato da Proust, nell'autonomia filosofica che vorrebbe presumere lontano da ogni mera ma pur necessaria critica ed ermeneutica, intende allora essere un modo di parlare del tempo e del dolore: insegnare la salvezza come serenità di fronte alla morte che sempre siamo, per andarsene alla fine dalla vita, dal tempo, assolti.

## 1. False promesse di salvezza

### 1.1 *Il bacio della mamma*

Il sonno della vita genera la letteratura. Sembra essere questo il *Leitmotiv* della magistrale direzione artistica del primo volume della *Recherche*. Il Narratore, che ci informa delle sue abitudini notturne, della regolarità di addormentarsi «de bonne heure»<sup>1</sup>, a metà del risveglio non sa ben dire dove si trovi, in quale stanza abbia dormito fino a quel momento, in quale spaziotempo il suo corpo e la sua mente abbiano vissuto. Dopo tanto vagare ed *errare*, pare anche essere riluttante a tornare alla veglia. È come se raccontasse di provenire da un'altra realtà più importante e degna nella quale non si sofferiva e si era felici.

Proust inizia così l'odissea del suo romanzo, con la nostalgia, la *Sehnsucht* di chi ritorna e poi approda a un altro mondo. Nelle sue pagine è percepibile una qualche forma di caduta, di strappo, una mano che sottrae dal candore di una felicità perduta, da un'esistenza anteriore a quella desta. Rinunciando a essere se stesso, egli diviene il Marcel narratore e il racconto di queste prime pagine ne è la testimonianza, almeno fino alla prima schiusura dell'essere nelle sensazioni che più forti e resistenti durano molto di più del ricordo volontario. Proust smette di essere un uomo in carne e ossa per diventare una creatura di carta e lettere, di intelletto e concetti. Si addormenta nella vita per risvegliarsi nel romanzo, nell'opera enorme ed espansa in cui, come un druido celtico, ha incarcerato la sua esistenza nell'attesa che qualcuno (uno, dieci, innumerevoli lettori) possa riconoscersi in lui come in un ricordo che si credeva svanito ma che nelle sue frasi resiste pervicace. Il nuovo risveglio sembra essergli grave: prova una sofferenza e uno scoraggiamento indicibili. Ma la speranza che tale dolore possa essere lenito, che la felicità possa essere ritrovata, gli dà la forza per andare avanti e per raccontare ancora.

In questa notte che il Narratore trascorre nell'oscurità, nel tentativo di ricordare i luoghi e le persone che aveva visto e conosciuto, il suo pensiero indomito, tra i tanti luoghi, persone e ragazze, ritorna alla prima donna della vita di ogni uomo: la propria *maman*. Secondo l'intuizione di Painter, è la madre a costituire lo spartiacque tra *tempo perduto* e *tempo ritrovato*, la prima figura del volto doloroso e negativo della realtà. «In quella stanza dalle tende bleu Impero, e nel giardino dai castagni troppo alti, avvenne, quando Proust aveva solo sette anni, l'evento più importante della sua vita. Esso gli rivelò che l'amore è condannato e la felicità non esiste»<sup>2</sup>. Il grande amore della sua vita, la *maman* Jeanne Weil, e la privazione della felicità che derivava dal suo possesso esclusivo, quella sera avevano manifestato la condanna

---

<sup>1</sup> DS, p. 13. *Alla buon'ora*. Ritengo fondamentale segnalare la quasi identica pronuncia di questo plesso semantico con la parola *bonheur*, felicità. *Tempo* e *felicità* sono la prima e ultima parola della frase iniziale della *Recherche*, in cui è sintetizzato il programma teoretico proustiano. Andare a letto *felice* per Proust, che ha scritto la sua opera proprio a letto, significava far coincidere la *buon'ora* della scrittura con la felicità, la gioia, la salvezza.

<sup>2</sup> G.D. Painter, *Marcel Proust (Marcel Proust, 1959)*, trad. di E. Vaccari Spagnol e V. Di Giuro, Feltrinelli, Milano 2017, p. 29. Per le informazioni sulla vita di Proust, ho tenuto conto ovviamente dell'imprecindibile J.-Y. Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, Gallimard, Paris 1996.

sostanziale all'essere e il rifiuto della totalità dell'ente connaturato alla finitudine umana. La madre è l'allegoria dell'incanto del mondo infantile in cui il tempo non si perde né si ritrova, ma c'è e basta. La perdita irrevocabile del Tempo è infatti collocata nell'evento ben preciso della sua morte.

Marcel è dunque di nuovo a Combray, prima che essa venga ricostruita nell'immenso edificio che i suoi sensi hanno eretto per lui. Prima di addormentarsi ha bisogno del bacio della mamma, della tenerezza del suo gesto, del nitore della sua figura. Con il suo bacio della buonanotte, la tenebra da insostenibile si trasforma in un tempo sopportabile. Il padre del Narratore, data l'età non più acerba del figlio, impedisce che questa pratica continui, che il giovanotto non conosca la delusione di un *no* secco e deciso. Dice il Narratore che senza la madre: «Ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations»<sup>3</sup>. Il bacio della mamma è il tramite ontologico con cui attingere alla presenza reale delle cose, alla loro essenza che si rivela e soprattutto alla possibilità di addormentarsi, poter prendere sonno per ritrovarsi infine nel mondo di ciò che conta narrare. Quello di Marcel potrebbe essere, oltre a un risveglio in un'altra realtà (quella letteraria), un ridestarsi dal sonno dogmatico creato dall'abitudine, il quale, sebbene capace di donare sollievo, non avrebbe mai potuto estinguere in modo definitivo il dolore della separazione. Addormentarsi avendo ricevuto il bacio significa lasciare il mondo finalmente redento, che soltanto le labbra della mamma potevano rendere tale, la rarità del tempo gioioso che si manifesta attraverso enti resi felici dalla memoria e dall'amore.

L'inizio del romanzo, dunque, non è per nulla il resoconto di un bambino paranoico e capriccioso non ancora emancipato dalla madre e che non vuole proprio saperne di addormentarsi, ma la migliore e ragionata delle premesse circa la delusione connaturata alla realtà, l'eccezionalità del suo mostrarsi felice e la redenzione che si conquista tramite la gioia di enti ed eventi inattesi. È una *facies* di ignoranza e oblio, che in termini gnostici è «l'ignoranza di se stessi, del Sé ontologico che giace in noi come il goethiano "germe sonnecchiante"» e «che coincide con l'oblio di questo Sé. Per questo motivo, la conoscenza coincide necessariamente con un processo di reminiscenza»<sup>4</sup>. Tale *fatica del ricordo* è quindi da prendere molto alla lettera, così come la sofferenza vissuta durante la notte stentando a prendere sonno a causa del buio, la quale solo l'attesa del raggio di luce al mattino e la sua definitiva comparsa sotto la fessura della porta potevano lenire. Ciò che fa il Narratore, risollevandosi dal torpore, è ricomporre «peu à peu les traits originaux de mon moi»<sup>5</sup>. C'è dunque un io in pezzi, frantumato e disperso che deve essere ricomposto. Tutta la *Recherche* non è altro che la lunga storia di questa ricomposizione che avviene nel raccontarla, nel darne conto, nel registrare i battiti più minuti di un sentire avverso ma attenuato nella parola, che proprio per il fatto d'essere stata narrata nel modo in cui Proust lo ha fatto ottiene l'*imprimatur* di una piena, perfetta e compiuta riconciliazione.

---

<sup>3</sup> DS, p. 17. «La mia stanza ridiventava il punto fisso e doloroso delle mie preoccupazioni», trad. cit., p. 109.

<sup>4</sup> G. Filoramo, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 85.

<sup>5</sup> DS, p. 15. «Poco a poco gli elementi originali del mio io», trad. p. 106.

L'ospitalità del mondo, il fatto di essere diverso da come noi vorremmo, è messa in rilievo qualche pagina più avanti parlando della terribile agonia che si prova a dormire in un luogo inedito e in cui non si era mai stati prima. A questo proposito, mi sembra che la critica proustiana abbia sempre sottovalutato la giusta enfasi a un dettaglio ai miei occhi fondamentale, e cioè che nella *Recherche* si giunge a Combray secondo due differenti percorsi, uno rimasto mutilo e l'altro invece intrapreso e attraversato per intero, quelle che vengono appunto chiamate le *due Combray*<sup>6</sup>. La cittadina di campagna in cui la famiglia del Narratore era solita trascorrere le vacanze lontana dal frastuono di Parigi viene suscitata due volte ma da ricordi di diversa natura. È decisivo sottolineare che ciò dapprima avviene con un ricordo volontario, a detta del Narratore determinato da un'immotivata associazione di pensieri che senza alcuna ragione apparente riannoda quel presente notturno e indistinto proprio con Combray, e in seguito in modo involontario, come si sa inzuppando la *madeleine* nel tè. Per poter prendere sonno, vigile come in attesa di un «ladro di notte» (1T: 5, 2), egli ha bisogno che la mamma salga da lui un attimo, per porgergli «une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir»<sup>7</sup>. Un'ostia sacra, *qui tollit peccata mundi*, che rinfranca lo *chagrin* di Marcel e, come simbolo di resurrezione, lo innalza alla pace dell'anima.

Il riferimento paolino non cela solo un vezzo stilistico, così come non è da passare sotto silenzio nemmeno l'efficacissimo accostamento che Proust fa tra il bacio della madre e un'ostia, insistendo nel paragone tra il suo volto e la visione di una pisside in movimento. Poiché la madre, ancorché sia una presenza come non mai fondativa per ogni umano, è la prima figura di salvezza smentita nella *Recherche*, il desiderio frustrato e inconcludente che mostra gli irrevocabili segni della *caduta*. Come notato giustamente da Macchia, è qui in gioco per il giovane Narratore la «dolcezza provata nel ricevere dalla madre il bacio della sera, il turbamento che nessuna amante riuscirà a dargli»<sup>8</sup>. Il mancato bacio della mamma è la prima, sofferta e forse mai riparata ferita che mostra in maniera inequivocabile che una salvezza totale non potrà mai venire dall'essere che amiamo, se non per rapidi e fuggevoli istanti per i

---

<sup>6</sup> Cfr. A. Contini, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, CLUEB, Bologna 2006, pp. 46-50; G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto (Figures III, 1972)*, trad. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 2006, pp. 91-95. Ricordo anche il noto attacco di Benjamin: «Così come Proust comincia la storia della sua vita con il risveglio, con il risveglio deve cominciare anche ogni esposizione storica; essa, anzi, non può propriamente trattare di altro. Questa esposizione tratta, dunque, del risveglio del XIX secolo», in W. Benjamin, *I «passages» di Parigi. Volume primo (Das Passagenwerk, 1982)*, ed. it. a cura di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2010, p. 520. Su Proust e Benjamin cfr. anche l'interessante studio di F. Garbelli, *Proust and Benjamin: a figural reading*, in «E|C. Rivista dell'Associazione di Studi Semiotici», XXV, 33, 2021, pp. 110-122. Su queste stesse pagine iniziali dell'opera, ha speso bellissime riflessioni anche E. De Martino, il quale, parlando delle «tombe anonime, anzi fosse comuni del passato», descrive la *Recherche* come un poderoso sforzo di risignificazione, interprete di una forza atavica e primordiale che cerca di assegnare un senso al nostro essere-al-mondo e al passato in vista di una domesticità, tema caro all'etnologo napoletano. Cfr. quindi Id., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019, pp. 496-502.

<sup>7</sup> DS, p. 21. «Un'ostia per una comunione di pace, alla quale le mie labbra potessero attingere la sua reale presenza e la possibilità di addormentarmi», trad. p. 114.

<sup>8</sup> G. Macchia, *L'angelo della notte*, Abscondita, Milano 2020, p. 24.

quali la nostra intelligenza dovrebbe invece premunirsi dal rivestirli dalla scorza di desiderio di cui è costituita l'essenza di ogni illusione. L'attesa spasmodica di un segno che ci sollevi, il sussurro con cui si proferisce all'altro *di' una parola ed io sarò salvato*, una preghiera a un simulacro generato dalla parte eterea e al contempo colposa dei nostri desideri, sono le insensatezze del cuore a cui però non riusciamo a rinunciare poiché irriducibilmente umane e infitte nella nostra consistenza intrisa di finitudine.

Nondimeno, ottenuto con un sotterfugio la risalita della madre, il Narratore può finalmente esclamare un festante ma fugace squarcio nelle tenebre: «Maintenant je n'étais plus séparé d'elle; les barrières étaient tombées, un fil délicieux nous réunissait. Et puis, ce n'était pas tout: maman allait sans doute venir!»<sup>9</sup>. Più dell'amore adolescenziale per Gilberte, più di quello per la duchessa di Guermantes, addirittura più di quello per Albertine, queste poche ma come si comprende decisive pagine iniziali della *Recherche* tradiscono la verità sull'amore e sull'essere che la percorreranno per intero, oserei direi in un modo più limpido e cristallino anche rispetto alle migliaia di pagine successive. Qual è infatti il sentimento amoroso qui in discussione? L'amore è una *ferita* che l'altro ci infligge, ed è naturale che sia così, poiché solo provando pena e dolore, causati dalla persona che si ama, siamo spinti a cercare il rimedio in lei con il suo dir di sì, con il suo darsi a noi. Come ci spiega Proust, innamorarsi è saper sopportare tale lacerazione per poter provare le gioie di una guarigione che può regalarci solo chi ci ha inferto questo male originario. La guarigione, la salvezza, consiste dunque nel *bacio di chi ci ha lacerato su questa ferita, sanguinolenta perché e finché si ama*. L'amore sarà dunque questo dolore, sempre.

E a riprova di ciò il Narratore, pensando a Swann che era stato la causa involontaria dei suoi spasmi notturni, ne anticipa le vicissitudini amorose, di cui parlerà nel capitolo a parte a lui interamente dedicato, che in altri termini significa precludere alla sua stessa vicenda personale della *liaison* con Albertine, tanto da aggiungere che «personne, aussi bien que lui peut-être, n'aurait pu me comprendre»<sup>10</sup>. La gioia che si prova in quei momenti è ingannevole ed effimera, quando cioè la persona che si ama, ma che non ricambia, riflette il desiderio e rimargina il nostro dolore, riunendo i lembi della ferita che teniamo aperta per lei. E difatti, come un *requiem* cantato alla morte dell'incanto in cui ponevamo le nostre speranze, Proust chiosa: «Ma mère ne vint pas»<sup>11</sup>. Eppure essa arriva, per ragionevole intercessione del padre, che non giudicava di buon grado tali morbosaggini data l'età non più acerba del Narratore, e, oltre ogni ottimistica speranza, resta a dormire con il figlio. Se quest'evento doveva dargli una grande e comprensibile gioia, egli tuttavia non è affatto contento: «J'aurais dû être heureux: je ne l'étais pas»<sup>12</sup>. Questa felicità è improvvisa, e il fatto di avere avuto la mamma tutta per sé per una notte intera non gli ha dato ciò che si aspettava, né tantomeno una gioia ancora più grande di quella provata con il bacio della

---

<sup>9</sup> DS, p. 33. «Ora non ero più separato da lei; le barriere erano cadute, un filo delizioso ci riuniva. E poi non era tutto: la mamma sarebbe senz'altro venuta!», trad. p. 131.

<sup>10</sup> DS, p. 33. «Nessuno forse avrebbe potuto capirmi bene come lui», trad. p. 132.

<sup>11</sup> DS, p. 34. «Mia madre non venne», trad. p. 133.

<sup>12</sup> DS, p. 39. «Avrei dovuto essere felice ma non lo ero», trad. p. 140.

buonanotte. L'insegnamento proustiano si fa in questa maniera assai fecondo: le gioie dell'essere sono tali perché inattese e il desiderio frustrato di ottenerle, tanto nel mondo che nella memoria, è totalmente vano. Quando la mamma la mattina dopo sarebbe andata via, il suo supplizio si sarebbe rinnovato persino ancor più doloroso di prima.

Il Narratore presagisce che il dolore provato per uno strappo così straziante è il segno di una sofferenza che con gli anni diverrà sempre più grave, anzi di qualcosa di ben più profondo e radicale, una sensazione che Proust nomina soltanto ma che ha un'origine oscura e intangibile, un *quid* che per il momento il Narratore imputava a se stesso come una colpa, un'ingenua mancanza di nervi saldi o una rovinosa sensibilità d'animo. Ma sia la mamma che la nonna, le persone che amano il Narratore di un amore filiale, sincero e non diabolico, forse le uniche figure femminili positive nel Romanzo, convengono su un dato assai interessante, e cioè che «ma tristesse n'était plus considérée comme une faute punissable mais comme un *mal involontaire* qu'on venait de reconnaître officiellement, comme un état nerveux dont je n'étais responsable»<sup>13</sup>.

Il punto nevralgico di questo passo, come credo di tutto l'episodio, sta nel fatto che viene ipotizzata la presenza di un *male involontario*, che innanzitutto non è un male fisico, ma di un genere più profondo e ontologico, un errore esiziale, un principio tenebroso di cui il Narratore non è responsabile e che viene riconosciuto da coloro che lo amano, un male sparso nel mondo di cui pur non avendo alcuna colpa lo fa soffrire enormemente, lo stesso male dunque per cui non potrà mai essere felice anche se finalmente congiunto, dopo tanta pena, con l'oggetto del suo desiderio che avrebbe dovuto placare ogni angoscia. Ma se ciò non si verifica, deve esserci qualcosa ben al di là di un bambino che frigna e della pur palese constatazione di un caso di frustrazione dell'onnipotenza infantile. Qui si paventa il problema di un *deficit* ontologico sostanziale al reale per cui il Narratore soffre a dismisura, e anche quando accade un sollievo transitorio, come avere la mamma tutta per sé per l'intera notte che legge ad alta voce *François le Champi* – la storia di un orfano che salva la madre adottiva da un brutto destino e che alla fine sposa – l'indomani le angosce saranno sempre quelle di prima, addirittura più intense, perché se non ci avrà salvato nostra madre nessuno potrà. *Nunc rogo te, Domina, salva animam meam!* Una preghiera priva di ogni fondamento<sup>14</sup>.

## 1.2 *Il bacio dell'essere*

---

<sup>13</sup> DS, p. 39. «La mia tristezza non era considerata come una colpa da punire, ma come un male involontario che veniva riconosciuto ufficialmente, come uno stato nervoso di cui non ero responsabile», trad. pp. 139-40.

<sup>14</sup> Il senso di questo episodio verrà chiarito, come le sorti di tutto il Romanzo, nella biblioteca del palazzo Guermantes, in cui il Narratore, prendendo tra le mani il libro della Sand nel quale si era fissata come con una magia il dolore di quella notte, afferma: «Aussi ce livre que ma mère m'avait lu haut à Combray presque jusqu'au matin, avait-il gardé pour moi tout le charme de cette nuit-là», in TR, p. 2276. «Così, quel libro che mia madre a Combray mi aveva letto ad alta voce fin quasi al mattino, aveva serbato per me tutto l'incanto di quella notte», trad. p. 266.

Il Narratore chiude in questo modo il racconto, relegando Combray a queste sortite occasionali nel passato, fiducioso nella clemenza di una memoria diversa da quella dell'intelligenza, la memoria involontaria. Ma viene da chiedersi: «Mort à jamais? C'était possible»<sup>15</sup>. Quella in cui ci introduce il Narratore è un'atmosfera di tenebra e morte, carica di negatività e dolore, a cui poco prima aveva provveduto un ricordo per l'appunto volontario. Ma stavolta, «accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain»<sup>16</sup>, accade qualcosa di diverso e di totalmente insperato, che getta un fiotto di luce e spalanca un sepolcro come in grazia di un potere divino. L'episodio è celeberrimo e non è necessario ripercorrerlo per intero.

Tale *joie*, che opera allo stesso modo dell'amore ma senza rendere in cambio frustrazioni o illusioni di sorta, riempie di un'essenza mai provata prima, come se la morte fosse diventata un fatto ignorabile. E quest'essenza non era nel biscotto, né nel tè, ma nel Narratore stesso: essa rappresenta la verità che giaceva in lui stesso. Qualcosa di infinitamente più degno e originario si era *risvegliato*, facendogli assaporare il sapore dell'eterno con insospettate papille gustative. Il ricordo delle *madeleines* di zia Léonie, una nuova Combray d'un tratto più felice rispetto a quella dolorosa in cui ogni gioia sembrava perduta per sempre, ridestano definitivamente dal torpore iniziale il Narratore, il quale, incoraggiato da questa pienezza, può iniziare il suo vero racconto, in cui tutto andrà posto sotto una lampada che, altrettanto magicamente come quella della sua infanzia, dovrà cambiare la natura di ogni fatto vissuto proprio come la memoria involontaria lo aveva fatto in un freddo pomeriggio parigino.

«Chercher, pas seulement: créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière»<sup>17</sup>. Ed è proprio questo il punto: predisporre una *recherche* in cui le cose si cercano e insieme si ricreano auspicando un'altra luce, la sua luce, che il Narratore credeva di aver dimenticato e che ora una tazza di tè, alla stregua di un elisir di lunga vita, gli stava rivelando come un'illuminazione. La *Recherche* dunque si muove sempre in questa differenza, effigiata già prima che la navigazione cominci o che il pellegrino intraprenda la sua via, tra dolore e gioia, delusione e pienezza, speranza e casualità, dannazione e grazia, tenebra e luce.

Anche la *madeleine* è un bacio a tutti gli effetti, il crisma della gioia involontaria e irrazionale né premeditata né reclamata a comando. Le labbra di Marcel baciano la gioia, il suo tempo perduto, portando alla bocca il bacio confezionato nel reale e in cui parte della sua anima stava conficcata, come un'antica ma non per questo irragionevole religione celtica dà a intendere. La realtà è ricolma e disseminata dei nostri baci, che sono enti singoli, eventi che accadono e processi. I baci che abbiamo dato e dimenticato, sono ancora prigionieri, condannati alla reclusione ma non per questo morti: essi continuano a vivere nell'immensità del cosmo, in luoghi e tempi a volte del tutto insperati. Una vita intera che sembra essere

---

<sup>15</sup> DS, p. 44. «Morto per sempre? Era possibile», trad. p. 146.

<sup>16</sup> DS, p. 44. «Oppresso dalla giornata tetra e dalla prospettiva di un domani triste», trad. pp. 146-7.

<sup>17</sup> DS, p. 45. «Cercare? non solo: creare. E di fronte a qualcosa che non esiste ancora, a cui solo lui può dar forma, può far entrare nella luce», trad. p. 147.



dissolta nella dannazione del passato e che non ha ricordo di sé, si scopre ancora vitalissima nella memoria, poiché liberata da quel bacio che spezza le catene e rompe i ceppi in cui era confinata. La verità è allora rinchiusa nello spirito, il quale con la giusta chiave apre le oscure carceri che cerca e da cui si fa trovare, che crea ad arte e che lui soltanto ha la facoltà di portare alla luce. E così i colori, i rumori, gli odori e i sapori sono i primi avvertimenti del mondo invisibile e impalpabile di cui sono fatte le fondamenta percettive della grande cattedrale mnemonica in cui ogni umano consiste.

Ciò che interessa a Proust è il rivelarsi improvviso e abbacinante non tanto di un passato rievocato attraverso la memoria involontaria, bensì dell'«analogico puro, dato che esso riposa sull'identità di sensazioni provate a grandissima distanza l'una dall'altra, nel tempo e/o nello spazio»<sup>18</sup>, e dunque la purezza dell'annullamento temporale e dell'approdo fuori dal tempo in quanto divenire. Tale è il potere metaforico della memoria involontaria, un travalicamento del sensibile verso una realtà extratemporale a cui l'accostamento di due sensazioni materiali funge, con una bella formula, da «detonatore analogico»<sup>19</sup>. Ma l'arte di Proust com'è noto non si ferma qui, poiché l'essenza sprigionata dalla metafora mette in contatto con una realtà contigua che viene risvegliata e riportata alla luce dall'oblio in cui versava, facendo dunque ritrovare il vero tempo perduto. Alla pura analogia si unisce quindi un'ontologia del contiguo, poiché accanto alla *madeleine*, la metafora che innalza la materia all'ideale spiritualizzandola, risorgono gli eventi connessi alla sensazione originaria, ricreando sul palato e davanti ai nostri occhi il mondo perduto della zia Léonie e di Combray.

È lo stesso Genette a fornire una sintesi penetrante e molto precisa del procedimento, andando al cuore della dinamica teoretica proustiana, talché «il vero miracolo proustiano, non consiste nel fatto che una maddalenina inzuppata di tè abbia il medesimo sapore di un'altra maddalenina inzuppata di tè, e ne risvegli il ricordo; è piuttosto il fatto che la seconda “maddalenina” risusciti insieme a sé una stanza, una casa, un'intera città, e che tale luogo possa, per lo spazio di un secondo, “scuotere la solidità” del luogo attuale, forzarne le porte e farne vacillare i mobili. Ora, risulta che è proprio quel miracolo [...] a fondare, diciamo meglio, a *constituire* l'“immenso edificio” del ricordo proustiano»<sup>20</sup>. Riflessione a cui aggiunge: «È la metafora a ritrovare il tempo perduto, ma è la metonimia a rianimarlo, e a rimmetterlo in movimento: essa lo restituisce a se stesso e alla sua vera “essenza”, che è la sua fuga e la sua ricerca. Solo a questo punto, e solo allora – per mezzo della metafora, ma *nella* metonimia – ha inizio il racconto»<sup>21</sup>. È anche per questa ragione che i fatti nella *Recherche*, soggetti come sono allo scorrere del tempo che li modifica radicalmente, vengono continuamente riformulati e assumono significatività anche a seconda di questa dinamica metaforica e metonimica. Amori intensi e non corrisposti divengono sorrisi sui dolori subiti e commiserazione di se stessi per averli provati e covati per troppo tempo, non comprendendo nemmeno

---

<sup>18</sup> G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 57.

<sup>19</sup> Ivi, p. 59.

<sup>20</sup> *Ibidem*. Il corsivo è nel testo.

<sup>21</sup> Ivi, p. 66.

il perché un simile sentimento, dopo lo strappo violento dell'abbandono o come nel caso del Narratore della fuga e della morte di Albertine, abbia continuato a durare così a lungo. E lo stesso si dica per tutti gli eventi dell'esistenza che arricchiscono o fanno soffrire ma che rendono quello che si è, che si dispongono come l'albume intorno al tuorlo e che servono a fornire un'energia non saputa, rievocati da un'inezia che come una scintilla partita per caso incendia la foresta della vita.

In ogni caso, il gorgo temporale della *Recherche*, il «ritorno delle ore, dei giorni, delle stagioni, la costante circolarità del movimento cosmico, resta il motivo più costante e in pari tempo il simbolo più giusto di quanto desidererei chiamare *l'iterativismo proustiano*<sup>22</sup>, ovvero condurre il tempo lì dove può essere compreso e illuminato, quella parola che in forma letteraria rende la *Recherche* «un romanzo del Tempo dominato, avvinto, stregato, segretamente sovvertito, o meglio: *pervertito*<sup>23</sup>, laddove per *perversione* si intenda ancora una volta la torsione del Tempo in letteratura affinché possa assumere i connotati di una temporalità teoreticamente coglibile. Tutta la *Recherche* sarebbe allora una poderosa e monumentale rievocazione in cui il Narratore ricorda e scrive il già saputo a partire da una rammemorazione già avvenuta, ed esempio massimo di ciò è la splendida anticipazione del Destino del Narratore stesso riguardante il suo esatto *contraltare* Swann. Rievocando e immergendosi totalmente nella dinamica metaforica e metonimica che gli squaderna il proprio tempo perduto in un giorno piovoso di un anonimo novembre parigino, il Narratore, raccontando il tempo come acquisizione dell'Opera, lo ritrova attribuendogli un senso che solo l'arte poteva dare. Ma lo fa *in prima persona*.

Sbalzato quindi a Combray dalla zia Léonie che gli offre gli stessi biscotti che avrebbe mangiato anni dopo, una volta invecchiato e dal cuore infreddolito dal nascondimento e dall'oblio dell'essere, il Narratore ritrova la sua vita e comincia a sentire che il mondo invisibile, il vero mondo, il mondo reale del ricordo e dello spirito, ha bisogno di essere provocato, che le sue manifestazioni raccolte in un sentiero, in un tetto, in una guglia, o ancor meglio in un campanile, debbano essere raccolte e sublimate. Marcel ha in mente un mondo amorevolmente stretto tra le «bras d'un père retrouvé», immagina che i «royaumes du vrai»<sup>24</sup> non siano separati dalla sua esistenza fattuale, che anzi entrambi (il mondo e i suoi regni) siano vicinissimi alla forma mediana letteraria, a frasi che nella loro lunghezza siano come un sentiero che si percorre e la cui meta ci è sconosciuta. Il mondo che Proust sta costruendo è la piccola ma tanto amata chiesa di Combray: «Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que, fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église»<sup>25</sup>. Se il tempo del mondo è insignificante, se per i casi della vita diviene irrimediabilmente grigio e opaco, nella chiesa il tempo sacro della vita letteraria sarà senz'altro bello, del profumo dei biancospini, nonché di quei rarissimi

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 188. Il corsivo è nel testo.

<sup>23</sup> Ivi, p. 207. Il corsivo è nel testo.

<sup>24</sup> DS, p. 84.

<sup>25</sup> DS, p. 56. «Le sue vetrate non risplendevano mai tanto dei loro colori come nei giorni in cui il sole appariva appena, così, se fuori era grigio, si era sicuri che dentro la chiesa era bel tempo», trad. p. 162.

esemplari di colore rosa che imbandivano l'altare consacrato alla Vergine, alla donna e madre del riscatto e della salvezza per il genere umano<sup>26</sup>.

I biancospini e il loro profumo costellano il tempo del sacro, il sentiero di Méséglise, il *côté* di Swann e della figlia Gilberte. Il loro profumo rivela la Sacra Vergine, madre di Dio e degli uomini, e la ragazzina sacralizzata dall'amore del Narratore, la Gilberte dai capelli rossi e l'aria sbarazzina che con una zappetta in mano rinvanga il sentiero di *quel* passato e il suo stesso cuore. Gilberte è la bambina dell'idillio, è il primo dei *sogni di donna* che destano Marcel dal sonno della sua vita sofferente. Gilberte conosce Bergotte, il quale le confessa i segreti più reconditi dei suoi libri e la porta in giro a visitare le cattedrali gotiche, metafore delle grandi opere letterarie. Il mondo del Narratore diventa il suo amore per Gilberte, l'imbarazzo che lo fa arrestare, la scorciatoia che annulla la fatica trasformandola nel profumo inebriante della siepe latrice di gioia e felicità. Gli enti particolari, i mattoni rossi, le vetrate, i soggetti degli affreschi di arte e letteratura da elaborare e giustapporre ai loro calchi nella realtà, abdicano all'ente sommo che li sussume integralmente sotto la sua ala di riparazione e di conforto al dolore.

«Tout à coup, je m'arrêtais, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s'adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier»<sup>27</sup>. L'essere del Narratore si arresta consegnandosi inerme alla bambina che ha di fronte, Gilberte. Ne viene posseduto, ma con il suo sguardo desidera ardentemente toccare, catturare, gustare il corpo e l'anima che si trovano davanti a sé. L'essere, come sogno e concetto del Totale, gli si sta mostrando nelle fattezze di una bambina dai capelli di colore biondo-rosso, come le tegole della chiesa da lui tanto apprezzata, e dalle lentiggini rosa, il colore dei biancospini simbolo inequivocabile dell'apparizione del sacro, della comparsa del femminile divino: «“Ô mes pauvres petites aubépines, disais-je en pleurant, ce n'est pas vous qui voudriez me faire du chagrin, me forcer à partir. Vous, vous ne m'avez jamais fait de peine! Aussi je vous aimerai toujours.” Et, essuyant mes larmes, je leur promettais, quand je serais grand, de ne pas imiter la vie insensée des autres hommes et, même à Paris, les jours de printemps, au lieu d'aller faire des visites et écouter des niaiseries, de partir dans la campagne voir les premières aubépines»<sup>28</sup>.

Ma Marcel deve abbandonare Combray e tornare alla città, al bosco intricato e caotico tutt'altro che paragonabile alla lussureggiante vegetazione della parte di Méséglise. Tuttavia, si promette di non cedere

---

<sup>26</sup> «Leur parfum [il profumo dei biancospini] s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge», DS, p. 116. «Il loro profumo si spandeva così untuoso, così definito nella sua forma quasi mi fossi trovato davanti all'altare della Vergine», trad. p. 244.

<sup>27</sup> DS, p. 118. «D'un tratto mi fermai, non riuscii più a muovermi, come quando una visione non si manifesta solo ai nostri sguardi, ma esige la partecipazione di percezioni più profonde e dispone del nostro essere completamente», trad. pp. 246-247.

<sup>28</sup> DS, pp. 121-122. «“Oh, miei poveri piccoli biancospini!” dicevo piangendo “certo voi non vorreste farmi del male, obbligarmi a partire; voi, voi non mi avete mai fatto soffrire! Per questo vi amerò sempre». E, asciugandomi le lacrime, promettevo loro che quando sarei stato grande non avrei imitato la vita insensata degli uomini, anche a Parigi, i giorni di primavera, invece di andare a far visite e ascoltare sciocchezze, sarei partito per la campagna a vedere i primi biancospini», trad. p. 251.

alle insensatezze degli uomini della città privi della gioia e vocati semplicemente alle distrazioni mondane, posseduti non dall'essere ma dalla sua dimenticanza. I biancospini non possono fargli del male, non possono farlo soffrire. Essi lo hanno invece riscattato, sono diventati il simbolo luminoso della gioia dell'infanzia di Combray, anticipazione del sacro e del primo amore. Il primo esercizio di scrittura liberatorio e gaudente sul campanile di Martinville, le letture solitarie di Bergotte, il trasporto dei suoi romanzi verso luoghi fittizi ma non per questo inesistenti, costituiscono il viatico all'insensatezza. Il Narratore amerà per sempre i suoi biancospini, la siepe, il loro profumo. Li amerà al punto che ogni credenza verrà disillusa e disattesa, ma non la loro vita dopo la morte. Facendo quasi un calco della celebre iscrizione del *Secessionsgebäude*, si può chiosare con Tadié: «À chaque jardin sa clé, à chaque amour son jardin»<sup>29</sup>. Gli dèi, che donano senso e salvezza, sono morti nel passato delle persone che vivono costantemente nell'oblio degli enti. Essi, quando il biancospino sarà diventato secco, quando il Bois de Boulogne si sarà svuotato delle donne che l'hanno amorevolmente popolato, torneranno a danzare festanti, poiché, nonostante la distruzione degli anni che passano, la fede nella Scrittura li avrà tenuti sempre vivi.

### 1.3 *Rifunto, arte e bellezza*

Al Narratore viene finalmente accordato uno dei piaceri che bramava ardentemente realizzare: soggiornare a Balbec e visitare la chiesa in stile persiano di cui Swann gli aveva tanto parlato. È il soggiorno balneare in cui accadono alcuni degli eventi decisivi per tutto l'impianto del romanzo. Si può affermare che a Balbec si costruisca, più di quanto abbia fatto Combray, il grande edificio della trama e della teoresi dell'Opera. Entrano in scena Robert de Saint-Loup, il Barone di Charlus e soprattutto la banda delle fanciulle capeggiata da Albertine. In occasione dell'ultimo viaggio prima di rinchiudersi nel suo *tappo*, Proust racconta a Céleste i ricordi che, ricreati per il romanzo, suonano molto simili alla stagione del Narratore a Balbec. Proust ne parla come di «un'epoca luminosa»<sup>30</sup>. È veramente significativo che Proust, sebbene indirettamente tramite le parole di Céleste, usi proprio questa espressione per riferirsi alle remote stagioni di balneazione a Cabourg, poiché è quella esatta e che anche il lettore del Romanzo adopererebbe per riassumere lo stato d'animo che si prova leggendo di Balbec, del grande salone a vetri dell'albergo, della finestra a occhio di buca in fondo al corridoio, della diga, della visita a Elstir e del suo saluto ad Albertine.

A Balbec il Narratore apprende in modo più perspicuo il potere rigenerante e affannoso di Abitudine, alle cui leggi non sfuggono ovviamente nemmeno i ricordi d'amore. L'abitudine appanna ogni cosa, nasconde la novità degli enti coprendoli con uno strato di opacità necessario per rendere il mondo

---

<sup>29</sup> J.-Y. Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, Gallimard, Paris 2019, p. 76.

<sup>30</sup> C. Albaret, *Monsieur Proust* (1973), testo raccolto da G. Belmont, trad. di A. Donaudy, SE, Milano 2004, p. 44.

sopportabile al dolore delle perdite e degli strappi spazio-temporali. Gran parte della nostra memoria giace infatti fuori dal corpomente, negli odori, nei sapori, nelle sagome degli alberi e dei volti, nei tessuti delle camere o nell'aria addensata dall'umidità dopo un temporale. L'intelligenza trascura questo reame della memoria, che con una delle frasi più belle della *Recherche* è «da dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui quand toutes nos larmes semblent tarie, sait nous faire pleurer encore»<sup>31</sup>. Questo passato, apparentemente rimosso per sempre, con i meccanismi che ben si conoscono affiora all'intelligenza, e quando la vita sembrava aver terminato le lacrime per l'eccesso di dolore provato a cui l'intelligenza stessa si era sforzata di porre un rimedio, la gioia viene ritrovata, ed è quella *joie* che riga di emozione le *joues* dimentiche di essa.

L'opera letteraria, con la distanza riempita dall'abitudine per la scrittura, è la diga che Proust erige affinché la gioia venga trattenuta. Essa è un'opera che canta il suo *Lacrimosa* ma in un *requiem* eseguito alla sofferenza. I cordiali spazi infiniti della gioia e della memoria si diramano dalla fronte, dalle guance, dal sorriso e da tutto il viso della nonna, la quale con la sua presenza infonde sicurezza nel Narratore annunciandosi con tre colpi battuti due volte sulla parete divisoria tra le due camere dell'albergo di Balbec in cui dormivano separati. La nonna appare «comme un beau nuage ardent et calme, derrière lequel on sentait rayonner la tendresse»<sup>32</sup>, irradia tenerezza come un angelo che, sostenuto dal raggio di luce, annuncia la buona novella del concepimento del Salvatore. La parete, come la colonna di un dipinto a tema atto a dislocare il messaggero divino dalla Vergine, provocata dal battere del ragazzo, «pénétrée de tendresse et de joie, devenue harmonieuse, immatérielle, chantant comme les anges, répondait par trois autres coups, ardemment attendus, deux fois répétés, et où elle savait transporter l'âme de ma grand-mère tout entière et la promesse de sa venue, avec une allégresse d'annonciation et une fidélité musicale»<sup>33</sup>. L'essere si rivela attraverso la parete annunciante gioia e tenerezza. Quella *cloison* è la differenza necessaria tra essere, esserci ed enti, quel «grand refus désespéré qu'opposent les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente»<sup>34</sup>. Il *gran rifiuto* di cui parla Proust è il nascondimento ontologico della realtà che si sottrae all'invocazione del Narratore e che si concede tramite una melodia di tre battiti ripetuti due volte, il segnale dell'angelo della gioia che annuncia la tenerezza, il diniego al pensiero che un giorno la morte avrebbe distrutto i suoi cari, i suoi amici e anche la sua stessa vita, fatta del calore dei ricordi e della luce che promana da essi. È per questa ragione che la *Recherche* rappresenta la disobbedienza di un uomo *che*

---

<sup>31</sup> JF, p. 356. «L'ultima riserva del passato, la migliore, quella che quando tutte le nostre lacrime sembrano prosciugate sa farci piangere ancora», trad. p. 248.

<sup>32</sup> JF, p. 531. «Come una bella nube ardente e calma, dietro la quale si sentiva irradiare la tenerezza», p. 274.

<sup>33</sup> JF, p. 532. «Penetrata di tenerezza e di gioia, divenuta armoniosa, immateriale, melodiosa come il canto degli angeli, rispondeva con altri tre colpi, ardentemente attesi, ripetuti due volte, nei quali sapeva trasmettere tutta intera l'anima della nonna e la promessa della sua venuta, con un'allegria d'annunciazione e una fedeltà musicale», trad. p. 276.

<sup>34</sup> *Ibidem*. «Quel grande disperato rifiuto che oppongono le cose, che costituiscono il meglio della nostra vita attuale», trad. *ibidem*.

*fece per virtù il gran rifiuto*<sup>35</sup>, opporsi cioè al Tempo per rendere trasparente questa parete e guardare direttamente, pensando a Rilke, il volto tremendo dell'angelo.

L'essere è tuttavia volubile: dove a volte concede, altre irretisce causando il massimo scoramento. La nonna qualche sera avrebbe potuto non rispondere ai suoi tocchi di brama, e sarebbe venuto anche il tempo in cui al di là della parete non ci sarebbe più stata: «Et quand ayant passé la soirée dehors avec Saint-Loup je songeais pendant le trajet du retour au moment où j'allais pouvoir retrouver et embrasser ma grand-mère, j'avais beau attendre qu'elle frappât contre la cloison ces petits coups qui me diraient d'entrer lui dire bonsoir, je n'entendais rien; je finissais par me coucher, lui en voulant un peu de ce qu'elle me privât, avec une indifférence si nouvelle de sa part, d'une joie sur laquelle j'avais compté tant, je restais encore, le cœur palpitant comme dans mon enfance, à écouter le mur qui restait muet et je m'endormais dans les larmes<sup>36</sup>». Il silenzio dell'essere, come si apprende, è la fonte originaria e connaturata all'umano dolore di stare al mondo.

L'attaccamento affettuoso alla mamma e alla nonna, e la delusione che il loro rifiuto oppone al disperato bisogno di un sollievo, si tramutano in desiderio amoroso fisico e carnale, dapprima con la rivelazione da parte dell'amico Bloch dei piaceri che le donne nascondono e infine con la piccola banda delle fanciulle in fiore di Balbec. L'incontro tra il Narratore ancora bambino e la mamma, e tra sé adolescente e la nonna, subisce una netta rimodulazione con le ragazze *sbocciate*, sotto la cui ombra artistica egli impara placidamente a stare. Era ancora immaturo per comprendere il significato della sosta nel lussureggiante pergolato di glicine di Madame Swann, ma questa maturità inizierà a palesarsi con Albertine. La giovanissima ciclista dall'aria *effrontée* rappresenterà infatti la pala d'altare dell'Opera all'interno dell'Opera stessa, il simbolo di tutta l'attività teoretica e architettonica di Proust. Conoscerla, parlarle e scambiare con lei i suoi baci è il desiderio insieme doloroso e irrealizzabile, ma pur sempre *enivrant*, che il Narratore sente di provare per la ragazzina. Il suo progetto è catturare l'universo itinerante di cui ogni giorno attendeva il passaggio alla diga, realizzare dunque il desiderio inebriante di raccogliere con labbra invisibili i fiori-idee misti di immaginazione e comprensione provocati da Albertine e dalle ragazze. L'immaginazione, capace in questa fase di suscitare le idee e di rappresentarle, è una certa arte impressionista alla Monet, Renoir e Manet, la personificazione romanzesca della quale è Elstir.

Il rapito gironzolare del Narratore nel suo *atelier* è difatti il luogo filosofico apicale di tutto il secondo volume. È lo spaziotempo in cui viene attribuito un corpo alle cose fino a quel momento soltanto nominate. «Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du

---

<sup>35</sup> L'espressione è un calco del noto v. 60 del Canto III dell'*Inferno*: «Che fece per viltade il gran rifiuto».

<sup>36</sup> JF, p. 620-621. «E quando, dopo aver trascorso la serata fuori con Saint-Loup, pensavo durante il tragitto di ritorno, al momento in cui avrei ritrovato e abbracciato la nonna, avevo un bell'aspettare che lei battesse contro la parete divisoria quei piccoli colpi che mi avrebbero detto di entrare a darle la buonanotte: non sentivo nulla; finivo per coricarmi volendogliene un po' per il fatto che mi privasse, con un'indifferenza così nuova in lei, di una gioia sulla quale avevo tanto contato, rimanevo ancora, il cuore palpitante come nella mia infanzia, ad ascoltare il muro che restava muto, e mi addormentavo tra le lacrime», trad. p. 399.

monde»<sup>37</sup>. Elstir dava un'espressione ai nomi laddove essi adombravano un concetto. La sua arte consisteva infatti «en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait»<sup>38</sup>. Le cose fatte diventare corporee da Elstir e ricreate dall'immaginazione consistono nella rappresentazione sensibile dell'idea che si nascondeva dietro di esse o, per meglio dire, nella creazione di un oggetto che la realtà penetrata dall'intelligenza teneva celato e sottraeva alla comprensione. I quadri di Elstir, le tele in cui l'ideale di verità si addensava, sono assimilabili a pareti mobili ricreate ed espresse dall'arte che separano essere ed esserci. Le sue opere ingentiliscono lo stare al mondo, attribuiscono l'eleganza alle cose che senza la loro raffigurazione immaginifica sarebbero rimaste condannate all'insignificanza. I quadri producono il reale allo stesso modo di ogni opera poetica *fondativa*. È per questo motivo che Madame Elstir e anche la stessa Odette splendono nella giovinezza e nell'eleganza determinata dalla pittura. «Les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir»<sup>39</sup>.

L'atteggiamento di Proust verso il mondo materiale può essere definito, con una formula apparentemente stridente con la sua estrema eleganza nello stile e nella forma, come un *egualitarismo ontologico* per il quale ogni ente materiale ha la medesima dignità, ed esempio massimo ne è il fatto che alla fine della *Recherche* oggetti di uso quotidiano e inutili a prima vista possono acquistare per noi l'importanza di una fede nuziale, essendo depositato in loro un investimento affettivo spesso nemmeno consapevole e che ce li rende d'un tratto sacri. Scrive infatti che attraverso l'arte di Chardin «abbiamo imparato che una pera è altrettanto viva di una donna, che un volgare recipiente è altrettanto bello di una pietra preziosa. Il pittore ha proclamato la divina eguaglianza di tutte le cose davanti allo spirito che le considera, davanti alla luce che le abbellisce. Ci ha fatto uscire da un ideale falso per farci penetrare largamente in una realtà, per farvi ritrovare dappertutto la bellezza, non più prigioniera di una convenzione o d'un gusto falso, ma libera, forte, universale, schiudendoci il mondo. E ci trascina sul mare di bellezza»<sup>40</sup>.

In altri termini, quella proposta da Proust è una lezione di estetica ontologica che sembra anticipare una delle vette del pensiero heideggeriano<sup>41</sup>. L'arte schiude e svela il mondo nella *divina eguaglianza* della materia in tutte le sue manifestazioni, poiché essa è il cuore degli enti che si danno a noi, il Tutto che si dà come Tempo. Le pesche, i bicchieri, le fragole, le scodelle e la razza del pittore sono estrinsecazioni artistiche del divino di cui Proust divenne un cultore. Con le parole di Citati: «Se quella di Chardin era

<sup>37</sup> JF, p. 666. «E il suo *atelier* mi apparve come la fucina di una sorta di nuova creazione del mondo», trad. p. 447.

<sup>38</sup> JF, p. 636. «In una sorta di metamorfosi delle cose rappresentate, analoga a quella che in poesia si chiama metafora, e che, se il Padreterno aveva creato le cose dando ad esse un nome, Elstir, togliendo loro il nome, o dandogliene un altro le ricreava», trad. p. 448.

<sup>39</sup> JF, p. 657. «L'opera di Elstir era fatta di quei rari momenti in cui si vede la natura quale essa è poeticamente», trad. p. 449.

<sup>40</sup> M. Proust, *Saggi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 428.

<sup>41</sup> Il riferimento è ovviamente a M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)*, in *Sentieri interrotti (Holzwege)*, 1950), trad. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-71.

una fisica delle cose, quella di Proust stava per diventare una metafisica della realtà»<sup>42</sup>. L'oggettualità di Chardin diviene allora per Proust qualcosa di molto più articolato, una divinizzazione delle cose non perché rappresentate grazie alla maestria di un pittore eccelso, bensì perché la loro materia raffigurativa era divenuta altro, si era trasfigurata in una dimensione metafisica più elevata.

Quella proustiana non è un'antropomorfizzazione del reale tale da ravvisare l'umano negli enti o da ricondurre gli enti all'umano. Si tratta semmai di una costruzione letteraria alla maniera ovidiana, «per riempire il mondo di figure mitiche, rintracciando dèi nascosti e visibili in ogni plaga dell'universo creato, moltiplicando gli dèi, e giocando insieme a loro con una fantasia amabile e sorridente, che qualche volta si prende gioco di ciò che ha inventato. Tutto fiorisce, e si muove, e si diverte, e scherza col mondo e con noi»<sup>43</sup>. È una metafisica della rivelazione dell'eternità sempre cangiante degli enti e che l'arte individualizza nelle forme di un dipinto o di una bella pagina scritta. In questo modo gli artisti snidano gli dèi e li mettono in luce. Allo stesso modo in cui l'amore per Gilberte era stato innescato dalla fantasia e dall'aspettativa del Narratore circa la sua conoscenza intima di Bergotte e delle cattedrali, l'amore più maturo e importante per Albertine avviene tramite la presentazione di Elstir, il quale, oltre a svelare i principi della *prima arte*, quella pittorica, gli rivela il senso della sua letteratura.

Albertine è *il* romanzo del Narratore, insieme al suo significato metaforico e alla funzione all'interno dell'Opera è la *sua* storia d'amore. Alle parole della giovane: «Je vous aime bien»<sup>44</sup>, il Narratore replica: «Je me disais que c'était avec elle que j'aurais mon roman»<sup>45</sup>. Questa frase, benché pronunciata dalla ragazzina con innocenza, viene totalmente fraintesa dal Narratore, al punto che, invitato nella sua stanza in assenza della zia, Madame Bontemps, Albertine, infastidita dalle *avances* del Narratore, suona violentemente la campanella e interrompe così il sogno del ragazzo di possederla anche solo con un bacio. La modalità di *possedere* Albertine non è, per quanto importante e fondamentale, l'arte pittorica di Elstir: un'altra arte più compiuta e perfetta dovrà infatti prenderne il posto. Un segreto che un artista come Proust dovette cogliere fino in fondo: l'arte come la possibilità di una vera vita come vita altra dalla materia dolorosa del mondo, una trasfigurazione che è la dissolvenza in forme e figure che *vedono* non il reale brutto ma la luce onirica della *creazione*, quella in cui il Narratore all'inizio della *Recherche* si sveglia intontito nel sepolcro di salvezza del suo autore Marcel. Come nota giustamente Calasso parlando di Proust in rapporto al suo *rosa Tiepolo* e coronando questo concetto con la rosa della citazione opportuna: «Forse la fine più congeniale e più equa, per un pittore, è quella di essere trasformato in un colore, come Dafne nel lauro»<sup>46</sup>. Il colore è una lunghezza d'onda della luce, e per il pittore dissolversi in esso costituisce la sua miglior fine, diventare cioè pura essenza redenta. Forse per Proust, continua Calasso, «ciò che teneva insieme

---

<sup>42</sup> P. Citati, *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*, Adelphi, Milano 2008, p. 89.

<sup>43</sup> Ivi, p. 98.

<sup>44</sup> JF, p. 715.

<sup>45</sup> *Ibidem*. «Mi dicevo che il mio romanzo l'avrei avuto con lei», trad. p. 530.

<sup>46</sup> R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2018, p. 39.



quegli esseri [Odette, la duchessa e Albertine], così divergenti, così opposti così ossessionati, era quel colore. La sua apparizione sempre un barbaglio, fuggevole e definitivo»<sup>47</sup>. Cogliere il colore in cui è disciolta un'essenza significa intravedere la fuga dell'essere che rivela l'essenziale nel suo nascondersi. Ma per farlo occorre che la luce, nel suo bagliore iniziale, pur si manifesti e lì, e soltanto lì, il suo fondo si mostra. L'arte è il modo per fermare questo momento, una stasi intatta nella mirabile mutevolezza del divenire.

Le fanciulle in fiore non hanno ancora maturato i loro frutti, ma dal profumo e i petali è già possibile intuire cosa ispirino e quale luogo indichino. Queste *demoiselles de Balbec*, nelle quattro dimensioni dello spazio e del tempo e soprattutto nella quinta più fondamentale dell'amore che le sintetizza tutte, sono come i biancospini in fiore. Imbattutosi in un biancospino secco e sfiorito, il Narratore chiede notizie delle ragazze alle foglie superstiti affinché la pianta gli sveli il loro segreto. I biancospini fioriscono nel mese di maggio, il mese di Maria, per poi sfiorire in giugno. I fiori delle *jeunes filles* stavano già sfiorendo, «pareille à des gaies jeunes filles étourdies, coquettes et pieuses»<sup>48</sup>. L'anno venturo i fiori sarebbero sbocciati nuovamente, ma non le ragazze che somigliavano loro così tanto. Il «fruit rose inconnu»<sup>49</sup>, che il Narratore avrebbe desiderato raccogliere con un bacio dalle gote mai più rosee di adesso di Albertine, non era ancora pronto per essere preso, ma in verità, come scoprirà dolorosamente, non lo sarà mai per via della sua irrimediabile inconoscibilità. Questo è il gran rifiuto di Albertine, il sacro che si ritira dalla brama di chi vorrebbe appropriarsene.

Il tempo di Balbec è intanto trascorso, la stagione è già alle spalle e gli ultimi giorni scorrono in una solitudine sempre crescente a causa delle partenze dei villeggianti. Esso in quel luogo continuerà a essere bello anche quando il Narratore sarà partito e nella sua stanza ci sarà lo stesso luminoso effetto che, tornato a casa, Françoise provocherà scostando le tende della sua finestra, riesumando una mummia «sompieuse et millénaire»<sup>50</sup> avvolta nelle bende di frasi d'oro e vestita dell'abito smagliante di Immaginazione e Letteratura: il ricordo della sua estate a Balbec.

#### 1.4 Immaginazione e delusione

Tornato da Balbec, all'inizio del terzo volume avviene il fondamentale trasloco del Narratore, il quale insieme alla sua famiglia va ad abitare nello stesso palazzo della duchessa Oriane. La sua precedente dimora, come la sua vita di relazioni sociali, prende letteralmente il volo per incastrarsi nel cuore del lusso parigino. La mondanità, i salotti e le conversazioni da qui in avanti saranno infatti i moventi della narrazione. Si tratta di una grande parata umana in cui marchesi, baroni, duchi, ministri e altezze reali

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 41.

<sup>48</sup> JF, p. 721. «Simili a gaie ragazze stordite, civette e devote», trad. p. 537.

<sup>49</sup> JF, p. 729. «Frutto rosa sconosciuto», trad. p. 549.

<sup>50</sup> JF, p. 745. «Suntuosa e millenaria».

sfilano sotto gli occhi ancora increduli del Narratore. Per lui, infatti, è un sogno divenuto realtà: prendere finalmente parte ai consessi della *migliore umanità* della capitale. I Guermantes non a caso erano, «en une matière précieuse, les colonnes qui soutenaient le temple»<sup>51</sup>. Quello per la mondanità è proprio un culto, con un calendario liturgico di appuntamenti, sacrifici da compiere rinunciando a un invito più allettante per una promessa fatta contro voglia e preghiere in forma di conversazioni affettate con cui suscitare l'apprezzamento dell'uditorio.

Alle fantasticherie, di cui aveva fatto ampia discussione nei due volumi precedenti, il Narratore è adesso in grado di sostituire volti in carne e ossa, esservi presentato, ricevere dei biglietti di invito e anche conversare amabilmente in loro compagnia. Come accaduto con l'arte di Elstir, anche la mondanità del reale riesce a dare materia alle costruzioni immaginifiche del Narratore, il quale attribuisce a ciascun nome, fotografia o ritratto, un variegato repertorio di espressioni, movenze e battute. Tuttavia, gli uomini e le donne dei quali si era nutrito, e che aveva amato e idolatrato nei suoi sogni, a turno lo deludono causandogli enorme dispiacere. Ancora una volta, il mondo che costruiamo da grandi maestri non corrisponde mai al pur sgargiante lavoro della bottega sociale. Molto importante è anche la riflessione di Shattuck sul ricevimento mondano più scintillante del Romanzo, quello dalla duchessa di Guermantes: «Il racconto di questo evento – quasi una novella di 150 pagine – descrive la perdita da parte di Marcel di ogni residuo frammento di fiducia che vi sia qualcosa di particolare o di divino nelle persone e nell'esistenza di questi “aristocratici”. Nonostante i nomi prestigiosi, sono tanto stupidi, egocentrici e infelici quanto il resto del mondo. Inoltre sono torturati persino più degli altri dal vizio dello snobismo, dal quale si poteva pensare che fossero liberi»<sup>52</sup>.

La gliptoteca di questo mondo così splendente si rivela comunque una collezione male assortita di tipi umani. Il giovane Narratore apprende che i gioielli di quella corona sono in realtà pietre qualunque dell'acciottolato sociale, una cloaca che nonostante tutto avrà sia godimento che utilità a guardare. Il maldestro Narratore comprende l'effettiva realtà nascosta dall'immaginazione molto tempo dopo che gli eventi accadano e impara i depistaggi e le sfasature tra ciò che crede e ciò che è, provando il sentimento forse più istruttivo che per Proust si possa mai sperimentare: la delusione. Nei volumi centrali, prima della scoperta mondana più importante e legata ad Albertine, il Narratore scoperchia tutte le false piste che fin lì avevano dominato la sua ricerca personale: il successo mondano, i nomi, l'amicizia e l'arte vacua. L'approvazione mondana è però, diversamente dal Proust biografico, puramente strumentale, approdare alla conoscenza e alla frequentazione abituale dei mitici Guermantes. Conquistare qualcosa è a volte il contrario dell'appagamento che ci si sarebbe aspettati, sicché quel che apprende il Narratore è che la famiglia più in vista di Parigi non è poi *niente di speciale*.

---

<sup>51</sup> CG, p. 770. «In una materia preziosa, le colonne che sostenevano il tempio».

<sup>52</sup> R. Shattuck, *Proust* (1974), trad. di D. Zazzi, Mondadori, Milano 1991, p. 71.

Lo stesso vale per i nomi di luoghi e persone, radicati più in una mitologia da lui stesso creata che nella realtà. E ciò vale anche per l'amicizia, bollata con un'eccellente frase di Samuel Beckett: «L'amicizia è un espediente sociale, come la tappezzeria o la distribuzione delle immondizie»<sup>53</sup>. L'amicizia, uno dei valori che si ritiene irrinunciabili per un dignitoso stare al mondo, specie quando si considera che la solitudine è ontologica e che essa va lenita, è secondo Proust la prova dell'inverso, e cioè che al mondo si può solo tentare di attenuarla con incontri fugaci, con opportunità e menzogne spacciate per cortesia e fiducia: ma al mondo si è soli, e disperatamente.

La delusione che il Narratore prova ogni volta corrisponde allo smascheramento del vero volto del desiderio. Esso può essere definito come la *penombra* necessaria della delusione. È questa «deficienza naturale»<sup>54</sup> il male di Proust. Egli esplora più di chiunque altro «questa dolorosa ostinazione che perseguita le attività più vitali della mente umana e sembra privarla di soddisfazione»<sup>55</sup>. Il desiderio prosegue sempre in direzione contraria alla delusione, coincide con l'attività principale della mente ed è ciò che rende l'esistenza vitale ma anche profondamente insoddisfatta e sofferente. Aver compreso questo è uno dei suoi più grandi meriti ontologici ed esistenziali. Il male è radicato nell'infaticabile attività desiderante dell'umano, che si traduce in un'attività immaginativa altrettanto inesausta e che produce nuovi orpelli agli oggetti elementari desiderati. La felicità è al di fuori di ogni controllo: sembra esserlo ma è quanto di più lontano. Il grado di felicità che ciascuno di noi desidera per sé è sempre maggiore, sia per qualità che per quantità, di quanto la realtà esterna possa invece soddisfare. Ha perciò ragione Shattuck quando afferma: «L'immaginazione impedisce la realizzazione»<sup>56</sup>. Sono le false aspettative a rendere infelici, anche perché: «Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen»<sup>57</sup>.

Se la creazione è minacciata costantemente dalla corruzione ciò non accade invece alla fonte proustiana della felicità stessa, ovvero alle reminiscenze. Trattandosi di una «voluttà impreveduta e perfetta poiché non l'abbiamo cercata, e non dovendo soddisfare alcuna attesa non s'è incrinata della delusione con cui la realtà scalfisce sempre l'eccessivo desiderio»<sup>58</sup>. Non si sta in attesa di alcunché di preciso che venga a salvarci, non si nutre il carico di aspettative tipico dell'immaginazione e, in misura maggiore, non si deve soffrire, pensare e farsi corrompere. Questo strano piacere misto a voluttà e sollievo ha l'intatta purezza dell'ala iridescente di un angelo, una sensazione che sembra non essere stata sfiorata nemmeno dal peccato originale. «Il piacere rinvenuto tra polverosi cumuli di noia ha quell'innocenza che non dev'esser

---

<sup>53</sup> S. Beckett, *Proust* (1931), a cura di P. Pagliano, SE, Milano 2004, cit., p. 46.

<sup>54</sup> R. Shattuck, *Proust*, cit., p. 113.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Ivi, p. 123.

<sup>57</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Werkausgabe*, volume I, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2016, p. 83, proposizione 6.43. «Il mondo del felice è un altro mondo che quello dell'infelice», trad. di A.G. Conte, Einaudi, Torino 2009, p. 107.

<sup>58</sup> E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Carocci, Roma 2016, p. 66.

riscattata dalla pena»<sup>59</sup>. Una gioia gratuita, ottenuta senza aspettativa e senza sofferenza, e proprio per tale ragione, dunque, *vera gioia*.

Una gioia che può provenire certamente dalle grandi opere d'arte di cui la *Recherche* è piena, ma anche dalla materia bruta, banale, nella cui insignificanza a volte si concentra la festa gaudente della pienezza dell'essere e del tempo. Ammirando le nature morte solo apparentemente grottesche di Chardin avviene, come visto, la riabilitazione materico-temporale della realtà. L'arte, dunque, è solo un spicco, un percorso iniziatico, un invito afflato iconofilo. «Il Narratore dice infatti di voler trovare nella realtà più triviale quella vibrazione profonda che l'artista sa estrarre dalla materia per farla pulsare sulla sua tela»<sup>60</sup>.

Ciò diviene evidente in occasione del secondo spettacolo della Berma a cui il Narratore assiste, questa volta con uno stato d'animo e una carica di aspettative ben diversi rispetto alla precedente. La bravura cristallina della Berma gli si rivela in questo momento, durante la scena della *Phèdre* nella quale l'attrice fa il suo primo ingresso sul palcoscenico. Insieme alle circostanze di questa rappresentazione, come la presenza della duchessa di Guermantes, la sistemazione dei palchi e del pubblico, la recitazione assume tratti di assoluta eccezionalità, come se ciò che stava accadendo acquistasse una sorta di esistenza separata. Si tratta di lasciarsi penetrare il più possibile, darsi in modo incondizionato e serbarne le tracce con una ragionata strategia. In quel momento di puro godimento estetico ed estatico il Narratore può affermare: «Mais comme la vie me paraissait agréable»<sup>61</sup>. La bellezza della vita è tale quando gli attimi ontologici di schiusura permettono di raggiungere il più segreto pulsare metafisico della realtà, che invece l'immaginazione con la sua attività nasconde allo sguardo di chi la voglia veramente *vedere*. L'immaginazione è una potente quanto necessaria donatrice di sollievo, seppure la verità del reale sia quel capolavoro che, non *visto*, giace sotto una crosta ridipinta e insignificante.

La delusione è connaturata al reale e ciò almeno per due motivi: l'aspettativa generata dalle nostre attese e dalla nostra immaginazione è sempre superiore a quanto la realtà stessa possa esaudire; il mondo esterno non è il luogo in cui attendersi una qualche compensazione. Caricare il reale di aspettative è già *in nuce* motivo di delusione e averne mostrato l'inconcludenza rappresenta una delle scoperte più preziose della *Recherche*. Secondo l'ipotesi di Beistegui, la realtà per Proust sarebbe affetta da una mancanza ontologica tale da frustrare ogni desiderio e aspirazione. Ciò che può risollevarne l'afflizione del soggetto desiderante è, come si capirà, la letteratura, la cura al *deficit* costitutivo della realtà e al male di vivere. Prendere consapevolezza del fatto che la realtà è manchevole per suo statuto nei confronti dell'umano è ciò che chiameremmo, cogliendo nel segno, una delle forme più precise di *disincanto*, ovvero la rimozione da parte dell'individuo, divenuto saggio del mondo, del velo di aspettative, aspirazioni e desideri con cui

---

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Ivi, p. 91.

<sup>61</sup> CG, p. 780. «Ma come mi sembrava bella allora la vita!», trad. di M.T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 2012, p. 58.

aveva ricoperto le cose, cercando con ogni sforzo di usare quello stesso velo come una catena che tirasse a sé la realtà lì dove però essa non può crollare.

Ciò che capirà Proust è che bisogna andare oltre quello che il reale mostra a un primo e ingenuo sguardo, che la verità delle cose non sta nella vacuità di azioni tese alla soddisfazione impossibile di un desiderio, bensì nella parte nascosta della realtà che ci attraversa senza esserne consapevoli. La letteratura è dunque l'attività di individuazione di ciò che si sottrae, del negativo di ciò che appare, e solo intesa in questo modo può regalare sollievo e quiete. La delusione infatti «non dipende da altro che dal conflitto tra immaginazione e percezione»<sup>62</sup>. La percezione è il primo contatto con il mondo, il più pervasivo ma il meno potente. L'immaginazione, facoltà di beatitudine e condanna, costruisce con un raggio sempre diretto verso il soggetto piuttosto che verso il reale, generando una distanza la cui constatazione è la causa primaria della sofferenza di cui nella *Recherche* si fa tanto discutere. E tuttavia è anche «la realtà *bruta* a essere insignificante»<sup>63</sup>, è la realtà così com'è a essere oggetto di biasimo, talché, a una certa ora della vita, scocca sempre la lancetta della creazione immaginifica che, facendo scorrere le emozioni più velocemente, rende la realtà più sopportabile e punto di partenza per l'opera d'arte. L'immaginazione di Proust è quella di uno scrittore, grazie alla quale «la *Recherche* sarebbe stata un'immensa memoria involontaria che avrebbe ricavato le verità rimaste invisibili nel Tempo Perduto»<sup>64</sup>. Ritrovare il Tempo è vedere e appropriarsi delle verità che senza la letteratura sarebbero rimaste celate e perciò perdute, una cattedrale in cui avvengono gli appuntamenti con l'essere in cui l'esserci e il Tempo cosmico si appropriano in una luce blu e intensa, che è il colore *bleu* Impero della camera di Proust e senz'altro quello delle indimenticate vetrate della cattedrale di Chartres che lo avevano stregato.

Come Elstir e la Berma, il primo attraverso la visione e la trasformazione della materia, la seconda con l'interpretazione drammatica dei versi di Racine, lo scrittore sospende il reale e consacra la loro arte a un capolavoro in cui il tempo può mostrarsi. Il capolavoro di Proust, nella fattispecie, è quell'idea meritevole a cui sacrificare una vita per rielaborarla secondo tale palpitare metafisico; la quale idea, «comme dans mes rêveries pendant les après-midi de lecture au jardin à Combray, était l'idée de perfection»<sup>65</sup>. La *Recherche* è una *grande* opera perché fonda il Tempo desiderando rifuggerne ma che ne rifugge fondandolo per l'eternità. Essa è invero *perfetta* poiché realizza entrambe le cose. Il romanzo proustiano è dunque fantasia e immaginazione, ma è anche un grandioso sogno di generazione. Si può infatti formulare la grande impresa proustiana tratteggiando una seconda sagoma della celebre opera di Goya: *il sonno della letteratura genera angeli*. È come se Proust, *dormendo nel suo libro*, abbia smesso di essere un uomo individuale e sia divenuto una coscienza temporale o un *Dasein* di pura forma in cui il lettore può riconoscersi.

---

<sup>62</sup> M. de Beistegui, *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora* (*La jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, 2007), a cura di L. Amoroso, Edizioni ETS, Pisa 2013, p. 13.

<sup>63</sup> Ivi, p. 14. Il corsivo è nel testo.

<sup>64</sup> Ivi, p. 460.

<sup>65</sup> CG, p. 781. «Come nelle fantasticherie durante i pomeriggi di lettura nel giardino di Combray, consisteva nell'idea della perfezione», trad. p. 59.

Quando si dorme, scrive l'autore, «on n'est pas plus personne»<sup>66</sup>. Si chiede allora come mai non ci risvegliamo nel corpo di qualcun altro, per quale ragione un altro umano non si incarni in noi, se quando torniamo alla veglia si è gli stessi che qualche tempo prima avevano abbandonato il mondo per ritornarvi dubbiosi sulla propria identità. Il risveglio è una resurrezione e, con una frase straordinaria, «peut-être la résurrection de l'âme après la mort est-elle concevable comme un phénomène de mémoire»<sup>67</sup>. Proust, scrivendo con l'immaginazione del grande scrittore e *vedendo* la forma metafisica e letteraria congruente tra la sua opera e il reale, ha infitto in ogni riga scalpellata ad arte una parte della sua anima, che grazie alla scrittura risorge nel sudario della pagina inchiostata. La sofferenza di lacrime e sangue diventa in questo modo la gioia di carta e inchiostro. Il romanzo è il sepolcro del suo grande sonno, di cui i luoghi, i personaggi, gli enti epifanizzati e il tempo sono gli angeli annunciatori che canteranno le rivelazioni artistiche del loro autore a chiunque si avvicini in adorazione e in preghiera.

---

<sup>66</sup> CG, p. 812. «Non si è più nessuno», trad. p. 105.

<sup>67</sup> *Ibidem*. «Forse la resurrezione dell'anima dopo la morte è concepibile come un fenomeno di memoria», trad. *ibidem*.

## 2. La fenomenologia dell'amore proustiana

*That Love is all there is,  
Is all we know of Love<sup>1</sup>*

### 2.1 *Le proiezioni dell'amore*

Forse nessuno come Proust è riuscito a dare un'analisi così precisa e accurata del sentimento amoroso. E lo ha fatto con un personaggio: Albertine. La giovane attraversa tutto il Romanzo sin dalla battuta di Gilberte che passa ovviamente inosservata al lettore, dando proprio l'idea di quel germe insignificante che avrebbe preso piede nella vita del Narratore finendo per divorarlo totalmente. Seguirne le vicende significa dunque seguire la concettualizzazione dell'amore da parte di Proust. Quasi come riparazione alla morte della nonna, la magica spirale in cui viene inghiottito il Narratore inizia con un evento certamente più lieto: la visita del tutto inattesa di Albertine. Era trascorso molto tempo dal loro ultimo incontro, tanto che il Narratore ha l'impressione di scorgere di fronte a sé «une magicienne me présentant un miroir du Temps»<sup>2</sup>. Albertine è una strega del tempo che con il suo specchio riflette le grandi distanze e le onde schiumose del passato di Balbec. La ragazza, tuttavia, lo sarà in modo ben più profondo, divenendo essa stessa lo specchio in cui Proust renderà palese la fenomenologia dell'amore e la metafisica temporale di morte e resurrezione nella Scrittura. Il piacere di poterla possedere, diversamente da quanto era accaduto a Balbec, è di gran lunga superiore a quello di spingersi verso di lei e baciare le sue guance. L'attrazione per Albertine stava nella sua difficoltà e nel fascino del rifiuto, talché l'insieme delle strategie adoperate per conquistarla era ciò che la rendeva *interessante*. Bisognava essere *tempestivi*, coglierla prima che tale interesse si perdesse insieme alla sua freschezza. Cionondimeno, è superfluo recriminare se infine non ci si riesce, poiché «le belle ragazze si capisce che c'è già passato qualcuno; se no, non sarebbero loro»<sup>3</sup>.

L'intero romanzo di Albertine gli si rivela come lo strumento per baciare intensamente l'invisibile che si manifesta e sublimarlo. Pregustando «le goût de la rose inconnue» delle guance della fanciulla, in cui ritrovare il passato di Balbec che era raccolto in lei, le labbra del Narratore, ovvero gli organi deputati alla preda, «doivent se contenter, sans comprendre leur erreur et sans avouer leur déception, de vaguer à la surface et de se heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée»<sup>4</sup>. Questo è un vero e proprio luogo aureo del volume. Per quanto il desiderio possa gettare lo spirito al di là del limite costitutivo del proprio

---

<sup>1</sup> E. Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1997, 1765, vv. 1-2, p. 1632. «Che l'amore sia tutto quel che c'è / è ciò che noi sappiamo dell'amore», trad. *ivi*, p. 1633.

<sup>2</sup> CG, p. 1018. «Una maga che mi mettesse davanti uno specchio del Tempo», trad. p. 395.

<sup>3</sup> C. Pavese, *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino 2001, p. 74.

<sup>4</sup> CG, p. 1028. «Devono accontentarsi, senza capire il loro errore né confessare la loro delusione, di vagare sulla superficie e urtare contro la barriera della guancia impenetrabile e desiderata», trad. p. 409.

corpo, è gioco forza arrestarsi a quella barriera. Viene dunque mostrato che è nella struttura della dinamica relazionale tra l'essere che si dà e l'esserci che vi si dirige individuare un *punctum* invalicabile.

Tramite le tante persone a cui votò in gioventù tutto se stesso nella speranza che le loro anime potessero confluire l'una nell'altra scoprendo così la felicità, a un tratto, inanellando di continuo delusioni e brusche rotture, Proust capì che l'Altro è inconoscibile, che tra gli umani esiste un vallo impenetrabile, trasparente e inscalfibile che non permette che tale felicità si compia, e soprattutto che gli altri vanno disprezzati. È il dramma delle guance di Albertine, rosa ma tragicamente infingarde. Come afferma giustamente Citati: «Gli altri sono incomprensibili. Negli altri non si penetra mai. Il mistero che si estende tra due individui non è meno oscuro di quello che divide l'Idea e la Realtà»<sup>5</sup>.

Negli anni della gioventù si conosce, tramite alcuni brevi frammenti che possono anche non corrispondere a verità, un Proust molto fiducioso nei sentimenti umani e nella loro importanza, tanto da affermare di avere in odio «le persone che non hanno il senso del bene, che ignorano le dolcezze dell'affetto»<sup>6</sup>, e di voler vivere in un paese in cui «certe cose che vorrei si realizzassero come per incanto e in cui la *tenerrezza fosse sempre corrisposta*»<sup>7</sup>. Una fiducia che con gli anni, come ne è testimonianza anche la *Recherche*, finì per affievolirsi sempre più, tanto da dare più spazio alla crudeltà e alla ferocia dei Guermantes che a un grande animo come Charles Swann, al quale, per ironia, viene comunque riconosciuto tardivamente e nella sconfitta il ruolo di eroe del romanzo.

Difatti, e in ciò consiste una delle grandi verità della resa dei conti finale con il mondo e gli umani che è il *Temps retrouvé*, Proust tramuta, come ogni cosa nel suo Libro grazie al suo immenso talento di alchimista della parola, la fiducia tradita e delusa in bellezza, come ben testimoniato al termine di una recensione a *Les petits souliers* di Louis Ganderax, ovvero che «il potere di renderci felici o infelici si allontana da queste cose per andare a crescere nella nostra anima, *dove trasformiamo il dolore in bellezza*. In questo consistono la felicità e la libertà vera»<sup>8</sup>. Aggiungerei, con una sola parola che può racchiudere il senso ascendente di dolore, bellezza, felicità e libertà, che tutto questo è sintetizzabile ed esprimibile come *redenzione*.

Su questo sfondo, amare significa acquisire la cognizione dell'inconoscibile. Se davvero Kant è nel giusto e la sua ipotesi sull'esistenza di una realtà noumenica esistente ma incoglibile è corretta, l'amore è l'argomento più cogente che gli dà ragione. Perché oltre ogni possibile sforzo, moto di gelosia e ossessiva presenza accanto all'altro, egli rimarrà un *dieu caché* al quale innalziamo altari e inventiamo una religione di cui siamo gli unici fedeli. L'altro sarà sempre una *terra incognita*, uno specchio in cui intravediamo noi stessi mascherati con il volto di ciò che vorremmo che fosse l'amato, un palcoscenico dal sipario sempre abbassato dietro al quale l'immaginazione fa avvenire lo spettacolo del nostro tormento.

---

<sup>5</sup> P. Citati, *La colomba pugnalata. Proust e la «Recherche»*, cit., p. 75.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ivi, p. 371. Il corsivo è nel testo.

<sup>8</sup> Ivi. p. 385. Il corsivo è mio.



Lo sgomento dell'amore è, in ultima istanza, non essere l'altro che non conosceremo, raggiungeremo e saremo mai. È per queste ragioni che l'unico innamorato felice concepibile è colui che sa godere di tale incolmabile distanza, che coglie la pienezza nell'attrito e che avvertendo una resistenza si appaga totalmente in essa. Tale barriera sussiste per Proust anche tra la vita e la morte, tra la salute e la malattia. Il grande risultato del disincanto proustiano, ovvero farsi una ragione di come il mondo proceda diversamente rispetto a ogni aspettativa, è prendere atto della fonte originaria di ogni pensare, l'inizio e insieme il fine. Per questo dono Proust ha due nomi, che nella sua lingua sono *souffrance* e *chagrin*.

Com'era accaduto con la Berma, cioè quando le aspettative erano pressoché nulle, e l'abitudine aveva appianato il desiderio doloroso e la conseguente delusione da parte del Narratore, ecco che nei limiti in cui può farlo Albertine si manifesta. La prestigiatrice Albertine ha tutto il tempo per superare i tentennamenti del Narratore e l'intromissione di Françoise, e poi per rispondere alle domande: questa volta non suonerà nessuna campanella per chiamare *alla porta* il *maître* dell'albergo. Il Narratore dice che crederà sempre ai racconti di Albertine, condannando così la sua anima all'eterna dannazione della gelosia. Costruirà ad arte

une poupée intérieure à notre cerveau, la seule d'ailleurs que nous ayons toujours à notre disposition, la seule que nous posséderons, que l'arbitraire du souvenir, presque aussi absolu que celui de l'imagination, peut avoir faite aussi différente de la femme réelle que du Balbec réel avait été pour moi le Balbec rêvé; création factice à laquelle peu à peu, pour notre souffrance, nous forcerons la femme réelle à ressembler.<sup>9</sup>

L'amore è la dolorosa comprensione di tutto lo strazio del limite che ci definisce. «Irraggiungibile meta. Meta foriera di angoscia, gettata nell'attesa, intessuta di gelosia, sciolta nell'acido di quei sospetti nei quali immergiamo ogni evento ricordato, trasformando il più insignificante dettaglio in un enigma da disvelare»<sup>10</sup>. L'amore è una *cosa mentale*, una bambola di pezza costruita a immagine e somiglianza del nostro desiderio, il dolore che deriva dalla quale è il risultato dello sforzo disperato di far coincidere ciò che ci immaginiamo con ciò che desideriamo, un'impresa in cui è però inscritto tragicamente il fallimento.

Riassumendo i punti salienti dell'argomentazione su questo tema proustiano di Bottirolì, si può affermare che la gelosia (e dunque l'amore) è conoscenza inadeguata all'oggetto e priva di ogni riferimento; desiderio verso l'ignoto in cui vorremmo penetrare a ogni costo; indicibile sofferenza; vacua aspettativa ed elaborazione fantasiosa in cui è il Nome (come potenza filosofica strutturale al romanzo) a essere il principio illusorio del sentimento, riassunta nella frase: «Il nome della persona amata è un

---

<sup>9</sup> CG, p. 1033. «Una bambola creata dal nostro cervello, la sola d'altronde che sia sempre a nostra disposizione, la sola che possiederemo, che l'arbitrio del nostro ricordo, quasi assoluto quanto quello dell'immaginazione, può aver fatto tanto diversa dalla donna reale come diversa dalla Balbec reale era stata per me la Balbec sognata; una creazione artificiosa alla quale, a poco a poco, per la nostra sofferenza, obbligheremo la donna reale ad assomigliare», trad. p. 416.

<sup>10</sup> A.G. Biuso, *Temporalità e Differenza*, Olschki, Firenze 2013, p. 49.

Nome, non una parola»<sup>11</sup>, e dunque un simulacro ideale evanescente e vuoto per definizione; divinizzazione di un oggetto empirico alla dignità della Cosa, un processo di sublimazione in cui desiderio e immaginazione coprono falsamente ciò che non può avere gli attributi che invece gli vengono fatti appartenere, a cui Bottirolì aggiunge il momento fondamentale della contemplazione: «Egli [l'innamorato] continuerà a contemplare la forma divina dell'amata, ma dal fondo degli Inferi»<sup>12</sup>.

Bottirolì fornisce un'ulteriore sintesi, che mi sembra riassuntiva e rappresentativa delle riflessioni condotte su questo punto, di cui riporto due momenti: «Il problema appare più complesso, se si considera, con una felicissima intuizione, che «l'inferno della gelosia non nasce semplicemente dalla presenza di un rivale, o di molti rivali, ma dalla percezione della persona amata come desiderante»<sup>13</sup>. Una dinamica di desiderio e angoscia, di vita e morte, di profanazione e conservazione, che Bottirolì definisce come il volere «aprire Venere» e allo stesso tempo «vederla rinascere dalla spuma del mare»<sup>14</sup>.

Innamorarsi è però una delle esperienze fondamentali dell'esistenza, e non è un caso che a tale fenomeno nella *Recherche* sia dedicato almeno un terzo delle pagine. È il sentimento più potente e più estremo, il quale, causando la più acuta delle sofferenze, fa di tutto affinché quest'attimo di grazia e di benedizione, invece di essere goduto per quello che è e poi estinguersi, duri per tutta la vita, duri *per sempre*.

Attraverso un'immagine celebre e formidabile di Stendhal, la dinamica dell'innamoramento viene spiegata con un ramoscello dimenticato in una miniera di sale di Salisburgo, che, lasciato lì per qualche tempo, si ricopre anch'esso di quei cristalli (da cui il nome del processo di *cristallizzazione*), segno inequivocabile che da un insignificante pezzo di legno può sorgere un miracolo di bellezza. Dice Stendhal:

Lasciate lavorare la testa di un amante per ventiquattr'ore, ed ecco cosa troverete. Alle miniere di sale di Salisburgo, si getta, nelle profondità abbandonate della miniera, un rametto d'albero spoglio a causa dell'inverno; due o tre mesi dopo si ritrae coperto di cristallizzazioni brillanti: i rami più piccoli, quelli che non sono più grossi della zampina di una cinciallegra, sono guarniti d'una infinità di diamanti, mobili e abbaglianti; è impossibile riconoscere il rametto primitivo.<sup>15</sup>

C'è però da chiedersi: a cosa dobbiamo fare più attenzione, a cosa dobbiamo prestar fede, al legno di partenza che era soltanto un pezzo secco e bruciacchiato, oppure all'opera artistica della natura che ha fatto di un ramoscello un'opera brillante e fulgente?

Qualcuno più avvertito al pericolo di questa insidiosa domanda, per dir così prospettica, avrebbe risposto che non dobbiamo farci ingannare da questo spettacolo, perché, in tal caso, a essere miracolosa è stata la natura e non un povero pezzo di legno inerte. Il grande artista è infatti la nostra immaginazione,

---

<sup>11</sup> G. Bottirolì, *Marcel Proust. Il romanzo del desiderio*, Feltrinelli, Milano 2022, p. 73.

<sup>12</sup> Ivi, p. 91.

<sup>13</sup> Ivi, p. 106.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 136 e 148.

<sup>15</sup> Stendhal, *Dell'amore (De l'amour)*, trad. di M. Bertelà, Garzanti, Milano 2015, p. 8.

la quale opera di continuo e senza posa questo mutamento miracoloso cambiando sempre la materia da plasmare. Per dirla dunque con Proust, il raggio della nostra immaginazione rimane sempre tale: ciò che muta è in verità la donna su cui si dirige, ed essa cambia non appena quella precedente non ci abbia dato la delusione definitiva e necessaria all'estinzione del sentimento. L'amore è quindi secondo Proust così doloroso perché ci costringiamo, inghiottiti da esso, a far assomigliare a questo pupazzo creato dalla nostra immaginazione il nostro oggetto amoro, il quale, oltre a non corrispondere minimamente al dipinto della nostra fantasia, è per di più un pezzo di legno che, svanito l'effetto come un getto d'acqua che fa sciogliere i cristalli, si rivela per ciò che è, facendoci sentire insopportabilmente vacui e miserabili. Definendo la cristallizzazione, scrive Stendhal su quanto detto: «Quel che chiamo cristallizzazione, è l'operazione dello spirito che trae da tutto ciò che si presenta la scoperta di nuove perfezioni nell'oggetto amato»<sup>16</sup>. Nuove perfezioni che in realtà non sono altro che un merletto, una borchia, uno svolazzo nel tessuto dell'abito, un tocco di trucco intorno agli occhi, un luccichio in più nell'iride, tutte cose per le quali «basta pensare a una perfezione per vederla in ciò che si ama»<sup>17</sup>.

L'oggetto amoro è il simulacro delle nostre gioie impossibili, è la richiesta esclamata a gran voce, e a volte urlata contro il mondo, di essere felici e che qualcuno venga a salvarci. L'amore è l'apparizione della perfezione, è il sogno di alleggerirsi dal gravame dell'esistere. Ma se ciò non accade, se l'amore non rende quel che promette, tramuta l'esserci da lievità a condanna. È il momento in cui, dice Stendhal, consolidata la seconda cristallizzazione, «si vede ad ogni istante che il problema è essere amato o morire»<sup>18</sup>. L'oggetto amoro è un segno divino, una grazia, la festa della vita. Esso è l'aspirazione di giungere a un Intero, di cogliere il Tutto, la trasfigurazione, spesso insensata, di un ente a cui l'immaginazione adegua i nostri sogni più intimi, facendo di una persona particolare, tra le innumerevoli che si incontrano per il corteo del mondo, quella *adorabile*. «Nella mia vita, io incontro milioni di corpi; di questi milioni io posso desiderarne delle centinaia; ma, di queste centinaia, io ne amo uno solo. L'altro di cui io sono innamorato mi designa la specialità del mio desiderio»<sup>19</sup>.

Perché accade tale trasporto, perché il nostro cuore batte improvvisamente per uno solo di essi, perché la nostra immaginazione lavora come un artista che riconosciuto il giusto modello realizza l'abito più lussuoso che potessimo mai creare? Anticipando la formidabile risposta proustiana, ciò avviene perché:

La femme dont nous avons le visage devant nous plus constamment que la lumière elle-même, puisque, même les yeux fermés, nous ne cessons pas un instant de chérir ses beaux yeux, son beau nez, d'arranger tous les moyens pour les revoir, cette femme unique, nous savons bien que c'eût été une autre qui l'eût été pour nous si nous avions été dans une autre ville que celle où nous l'avons rencontrée, si nous nous étions promenés dans d'autres quartiers, si nous avions fréquenté un autre

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>18</sup> Ivi, p. 11.

<sup>19</sup> R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977), trad. R. Guidieri, Einaudi, Torino 2021, p. 18.

salon. Unique, croyons-nous, elle est innombrable. Et pourtant elle est compacte, indestructible devant nos yeux qui l'aiment, irremplaçable pendant très longtemps par une autre. C'est que cette femme n'a fait que susciter par des sortes d'appels magiques mille éléments de tendresse existant en nous à l'état fragmentaire et qu'elle a assemblés, unis, effaçant toute cassure entre eux; c'est nous-mêmes qui, en lui donnant ses traits, avons fourni toute la matière solide de la personne aimée.<sup>20</sup>

Ma non potremmo ribattere a questa analisi, così brutale per disincanto quanto incorreggibile per accuratezza, che dopotutto quella donna *pur ci piace*? Che ci piacciono i tratti del suo viso, il suo modo di camminare o di muovere la testa, di parlare, ridere, sorridere? Che la vita è determinata da incontri, e che quegli incontri proprio perché accadono a noi nel modo in cui sono accaduti ci divengono sovranamente nostri e quindi sacri? Che *quella* donna, piuttosto che essere una tra le tante, tramite le circostanze casuali o eccezionali che ce l'hanno fatta conoscere e che sono la bellezza e l'importanza dell'amore per lei, è realmente insostituibile? Che il fatto di aver riunito in un intero ciò che in noi era sparso la rende per questo unica? Per Proust è proprio questo l'errore, e se crediamo che tutto ciò sia vero, per quanto immenso piacere possano darci e ci possano commuovere fino alle lacrime i tratti dell'essere che amiamo, le circostanze che ce lo hanno fatto conoscere e la magia che ha compiuto in noi, non siamo altro che dei poveri illusi, o per meglio dire dei poveri sciocchi. Perché Proust è un genio del sentimento, non del sentimentalismo.

L'oggetto amoroso è la risposta alla domanda ultima di senso, la richiesta di dare e ricevere tenerezza, l'appello a che un significato risolutivo giunga nella vita, in fondo la preghiera più forte e intensa che si possa mai formulare per la salvezza. L'amore è il gesto più potente di trascendenza che si possa compiere e significa, nel lessico di Barthes, *annullamento*, in cui ciò che si ama diventa l'Immaginario che ci costruiamo per far corrispondere quella persona ai nostri desideri. E così si finisce per amare qualcosa creato da noi stessi e a cui l'altro fornisce la materia, il calore e l'aura di bellezza. «Con una perversione propriamente amorosa, il soggetto ama l'amore, non l'oggetto»<sup>21</sup>, ama dunque il riflesso che l'oggetto per qualche tempo, per sempre, oppure mai, ci concede.

Mi avvalgo allora, non possedendo le forze letterarie di uno Stendhal con la sua mirabile metafora di amore e sale, di una breve circostanza. Ci troviamo a un incrocio tra due strade affollate, in una serata particolarmente fredda ma illuminata dalle luci della festa. Stiamo aspettando qualcuno, e ci fermiamo dal

---

<sup>20</sup> AD, pp. 1982-3. «La donna il cui viso è costantemente davanti ai nostri occhi più della luce stessa, poiché anche ad occhi chiusi non smettiamo un istante di amare i suoi begli occhi, il suo bel naso, di trovare tutti i mezzi per rivederli, questa donna unica noi sappiamo benissimo che sarebbe potuta essere un'altra se fossimo stati in una città diversa da quella in cui l'abbiamo incontrata, se fossimo andati a passeggiare in altri quartieri, se avessimo frequentato un altro salotto. La crediamo unica? È innumerevole. E tuttavia essa è compatta, indistruttibile ai nostri occhi che l'amano, insostituibile per molto tempo da un'altra. È che questa donna non ha fatto che suscitare, con una sorta di magiche invocazioni, mille elementi di tenerezza esistenti in noi allo stato frammentario e che lei ha riunito, collegato, eliminando fra di essi ogni lacuna; siamo noi che dandole i suoi tratti abbiamo fornito tutta la materia solida della persona amata», trad. p. 122.

<sup>21</sup> R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 28.

lato della strada da cui siamo sicuri che arriverà la persona che stiamo attendendo. Ci concentriamo allora sui volti dei passanti per essere sicuri di non lasciarcela sfuggire ma non riconosciamo nessuno. Quei volti ci sono indifferenti. Quell'*affollata solitudine* non è *per noi*. Sappiamo tuttavia che tra di loro, a un certo punto, quella persona dovrà comparire. Ed ecco: essa appare, come alla fine della navata di una chiesa, dinanzi al portale principale, un'apparizione a causa della quale qualunque volto si scioglierebbe come cera. Riconosciamo in quella persona il motivo della nostra attesa, e chi arriva fa lo stesso. Se attendiamo, vuol dire che amiamo, per la ragione evidentissima che il fatto stesso che si attenda prova che teniamo a qualcosa, a un tutto che ci dia notizia di sé e si riveli in quanto tutto. Sicché ci si chiede e risponde: «Sono innamorato? – Sì, poiché sto aspettando»<sup>22</sup>, e quando ciò accade la nostra identità non è altro che: «*Io sono quello che aspetta*»<sup>22</sup>. Eppure, l'altro il più delle volte non attende, e difatti a fronte della nostra puntualità può permettersi, proprio perché non innamorato, di rispondere o arrivare in ritardo, oppure di non rispondere o non presentarsi per nulla. Il desiderio è l'altra voce dell'attesa, è la frenesia che il male venga curato, che la ragione della sofferenza si plachi o si dissolva nel totale abbandono. Ma del resto questo è il sentimento amoroso: congedo temporaneo o permanente del proprio sé a un altro e affido totale a questo altro senza che lui, il più delle volte, ne sia colpevole, responsabile o addirittura consapevole.

Tra tutti quei volti insignificanti però ce n'è uno che ci riconosce. Notiamo con gioia che quel volto al vederci ha il nostro stesso guizzo di gioia negli occhi, e che soprattutto sorride *per noi*. Tale è il momento della massima luce, della salvezza, e accade ai più fortunati, a chi scopre non cristalli di sale su pezzi di carbone ma veri diamanti. Quel volto tuttavia potrebbe sorridere a uno sconosciuto appostato accanto a noi senza che ce ne accorgessimo, quella figura angelica potrebbe anche sfilarci di netto e non riconoscerci, non sorriderci, non essere *per noi* ed essere veramente attesa da qualcun altro. Potrebbe anche non arrivare mai.

Proust e Stendhal ci insegnano che confidare in tale epifania, provare quest'ansia, non è un'attesa per qualcuno di preciso: si tratta soltanto della *nostra* attesa, fatua e vana, poiché quel volto non è altro che il ritratto del nostro desiderio nostalgico di infinito nutrito e corrotto dalla speranza. Significa lasciarsi possedere da una follia tale da appannare i nostri veri occhi, rendendoli così indifferenti che «non riconoscono più il ramo d'albero»<sup>23</sup>.

Come nel caso dei due amanti rappacificati raccontato da Stendhal i quali, incontratisi dopo lungo tempo e per il solo piacere sconfinato di vedersi, hanno la più piena visione della felicità e piangono lacrime che sono «il supremo sorriso»<sup>24</sup>. È il sorriso di chi riconosce in noi il suo oggetto d'amore, che è anche il sorriso nel quale, al di qua dell'attesa, ci apriamo in risposta. Ma come è vero che le lacrime possono essere quelle di un volto che vede la sua sposa e che scoppia in pianto per la felicità, esse sono

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 42.

<sup>23</sup> Stendhal, *Dell'amore*, cit., p. 12.

<sup>24</sup> Ivi, p. 59.

soprattutto, proprio perché causate dall'amore, l'espressione più atroce della delusione. Le lacrime sono il supremo sorriso della prima verità dell'esistenza e del dato più originario dell'esserci, che è, come si comprende con Proust, la *sofferenza*. «Io non biasimo né approvo, io osservo»<sup>25</sup>. Quello di Stendhal è certamente uno spirito d'osservazione spinoziano necessario a ogni filosofo.

Ma a fare la maggiore grandezza di uno scrittore come Proust, anche rispetto a Stendhal e seppur con le sue particolarità, è aver narrato attraverso un *Je* e con coraggio l'immane sofferenza che si prova a causa di tutto questo, che può essere scarsità di filosofia, finanche stupidità, ma più segnatamente il nostro destino, con Heidegger la nostra *Schuld*, quella che alla fine, dopo tanto insensato patire e qualche carezza di calore utile solamente a far avvizzire il nostro cuore meno velocemente, ci consegna a noi stessi, ci riporta all'autenticità.

## 2.2 *L'imperatore senza impero*

L'amore è di una sostanza apparentemente soave che, reagendo in colui che ama, si tramuta in fiele verdastro. Quando ciò avviene, il sentimento amoroso originario si trasforma in gelosia, che come la più perniciosa delle malattie consuma l'intossicato fino a dilaniarne le carni. Essa è un mostro assetato di calore, e più la sua caccia si dirige verso l'oggetto della sua brama, più maciulla l'innamorato che si crede invulnerabile. La gelosia è il vero volto dell'amore, la visione orripilante di chi, pur libero di muoversi, si dibatte in una gabbia che muove i suoi stessi passi e che si trascina insieme a lui. I baci, le carezze e le confessioni insincere sono moventi illusori che rinnovano questo severo supplizio, che si attenua solo raramente e che riprende con più ferocia a causa di manifestazioni menzognere alle quali l'innamorato si costringe a credere.

Albertine si trova adesso in casa del Narratore, sua prigioniera nella stanza in fondo al corridoio, in cui dorme, sogna e *giace beata*. La lingua della giovane nella sua bocca, che può ora richiedere senza timore, è come un «pain quotidien»<sup>26</sup> che ripaga dai malanni patiti. Il bacio intenso e desiderato è la porta di quel mondo misterioso e intangibile che grazie ad Albertine si manifesta sensibilmente. L'amore è la pergamena dorata su cui si raschiano i difetti di una persona che altrimenti non si sopporterebbero. I modi cafoneschi, irruenti e a volte sprezzanti di Albertine vengono perdonati dal Narratore, il quale, appassionato delle belle cose d'arte, ammette di esserne troppo innamorato «pour ne pas joyeusement sourire de son mauvais goût musical»<sup>27</sup>. Il motivetto della Sonata di Vinteuil, infatti, non sarebbe mai stato più bello se a eseguirlo non fosse stata Albertine. Il suo tocco era sì maldestro ma esatto per il peso dell'anima del Narratore, le cui corde erano mosse con misura dai martelletti immaginifici della musicista

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 127.

<sup>26</sup> PR, p. 1609. «Pane quotidiano», trad. di M.T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 2012, p. 22.

<sup>27</sup> PR, p. 1610. «Per non sorridere allegramente del suo cattivo gusto musicale», trad. p. 23.

del suo tormento. Ascoltare la musica del suo respiro placido o affannoso, vederla dormire tra le sbarre dei suoi mobili e incedere per casa, erano occasioni di maggiore dolore, poiché, così vicina, Albertine era distante come una luna dal suo pastore che ne scorge solo la parte bugiarda. È una calma apparente, perché «ce calme que me procurait mon amie était apaisement de la souffrance plutôt que joie»<sup>28</sup>. Il Narratore, confidando che la quotidianità con Albertine avrebbe finalmente portato gioia perpetua nella sua vita, scopre con delusione, per entità la più grande del romanzo, che anche quest'idolo è destinato a crollare.

La disponibilità della giovane è infatti un inasprimento della sofferenza, che qualche episodio sporadico appiana ma lasciando comunque crepe insanabili. Il residuo di dolore e la sua momentanea pacificazione sono le premesse per un'insorgenza ancor più crudele. Ad alimentare la tensione è il nascondimento dell'oggetto amoroso che, offrendosi ingannevolmente al suo amante, si allontana da lui infliggendo le piaghe più truculente. La gelosia è un dispositivo di verità che indaga il reale per ottenere, quasi in via sperimentale, conferme a ipotesi di ricerca. Non si riuscirà mai a individuare, tuttavia, il correlato amoroso di questo sentimento evanescente, poiché estraneo da sé e allocato in un luogo irraggiungibile, cioè il cuore dell'amata che per definizione è generatore di falsità. Gli accorgimenti presi per evitare la gelosia sono quelli che più avvicinano a essa isolando il soggetto nel suo delirio solipsistico, il quale spinge più di ogni altro sentimento verso l'indagine dei segni emessi dall'oggetto amoroso. «L'interprete dei segni amorosi è necessariamente interprete di menzogne. Il suo destino sta tutto nel motto: amare senza essere amati»<sup>29</sup>. E per rendere questo dramma ancora più estremo, Proust ha fatto schiantare la paranoia diffidente del suo Narratore sul muro di Gomorra.

La verità dell'oggetto è perciò una fumisteria in cui il Narratore innamorato vede i fantasmi da lui stesso generati, una verità che non consiste nel prelevare dal nascondimento ma nella creazione di spettri inconsistenti. Albertine, infatti, appartiene a un mondo che sarà per sempre sconosciuto. O si accetta tale sconosciuto abituandosi alla sofferenza fino a divenirne saggiamente indifferenti, oppure si soffre della gelosia in quanto disperato tentativo di conquistare l'inespugnabile.

Le informazioni di Albertine circa una sua gita fuori porta, per esempio, erano l'inizio delle pene del Narratore, costretto dalla gelosia a conoscere i tempi, i luoghi e la compagnia che la sua amica avrebbe avuto. Una parola menzognera pronunciata con artificio poteva essere intesa come il desiderio camuffato, e di lì a poco realizzato, di intrattenersi con le amiche gomorrite di un tempo. I presunti giochi d'astuzia del Narratore sono futili continuazioni con altre caratteristiche dello stesso male cronicizzato. La gelosia, possiamo suggerire, è la malattia con cui ci si ammala del tempo esistenziale di un altro. «La possession

---

<sup>28</sup> PR, p. 1611. «La calma che mi procurava la mia amica era una remissione della sofferenza più che una gioia», trad. p. 24.

<sup>29</sup> G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni* (*Marcel Proust et les signes*, 1964), trad. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Einaudi, Torino 2019, p. 10.

de ce que qu'on aime est une joie plus grande encore que l'amour»<sup>30</sup>. Attendendo gioia da questo possesso si ottiene in cambio un dolore ancora più grande. Potrebbe essere singolare che in questo passaggio Proust riponga su piani diversi la gioia e l'amore, facendo *de facto* derivare la prima dal totale annullamento del secondo.

L'amore si può provare soltanto verso ciò che oppone una resistenza necessaria sia nel tempo che nello spazio. Estinguere tale distanza significa unire i due innamorati nel desiderio di uno dei due, il che, come dimostra il caso del Narratore, è una barbarie della ragione. Ottenere gioia dall'amore è secondo Proust un progetto dunque impossibile. Ma anche se tale possesso fosse realizzabile si otterrebbero soltanto gli attimi e i luoghi di convivenza con l'oggetto amoro, e non si avrebbero né il suo passato né la sua dichiarazione di fedeltà incondizionata. Né, tantomeno, si potrebbe assicurare che l'innamorato nel frattempo non cambi, oggetto anche lui di mutamenti ascrivibili al suo durare. Albertine conserva in sé le tracce di un passato che senza di lei il Narratore non avrebbe mai potuto più ottenere, perché la coscienza che ne percepisce la differenza è responsabile di tali cambiamenti e allo stesso tempo muta insieme a essi. La metafisica di Identità e Differenza viene infatti così declinata da Proust: «Je me souvenais, j'avais connu une première Albertine, puis brusquement elle avait été changée en une autre, l'actuelle. Et le changement, je n'en pouvais rendre responsable que moi-même»<sup>31</sup>.

Sebbene egli abbia l'ambizione di possedere l'oggetto amoro allestendo una spettacolare impresa di conoscenza, la gelosia non è lo strumento adeguato per possedere teoreticamente la persona che si ama, la quale è definibile, in altri termini, come la concentrazione di un mondo in un esserci spaziotemporalmente esteso. Il sentimento geloso è lo sforzo conoscitivo del tempo, dei luoghi e degli stati d'animo della persona amata, in cui a essere conosciute sono le manifestazioni dell'innamorato come produzioni della sua soggettività desiderante e diffidente. L'innamorato geloso è l'immagine nello stagno di Narciso, egli infatti si innamora degli ingannevoli riflessi creati da lui stesso e che però stenta a riconoscere come propri.

L'amore geloso non approda ad alcunché e non consente di pervenire alla gioia, dimostrando in ciò la sua totale inutilità come dispositivo conoscitivo. La comprensione teoretica è la cattura della gioia nella ragnatela temporalmente dispiegata da parte di un esserci consapevole del suo durare nel Tempo. La gelosia è invece un fugace palliativo alla sofferenza che conduce a una pacificazione provvisoria e propedeutica a un dolore più grande. Il paziente ma continuo lavoro di modellamento, scalpello e cesellatura svolto dall'Abitudine su Albertine è insufficiente a rendere questo dolore sostenibile, e nemmeno l'apporto artistico di Vinteuil o di Elstir che decorano la giovane come Swann faceva con Odette riuscirà a lenire le ferite. Trasportata dal mondo sensibile a quello dell'arte, eretta nel mondo

---

<sup>30</sup> PR, p. 1640. «Possedere chi si ama è una gioia ancora più grande dell'amore», trad. p. 70.

<sup>31</sup> PR, p. 1645. «Avevo conosciuto, mi ricordavo, una prima Albertine, che bruscamente, in seguito, si era trasformata in un'altra: l'attuale. Ed ero io il solo responsabile di quel cambiamento» trad. p. 77.



spirituale in cui alberga la verità, Albertine non ne guadagna, prolungando in tal modo il dolore del Narratore. Sarà proprio l'arte, autonoma e distaccata da un particolare oggetto d'amore, a esaudire tale esigenza di gioia e a rendere un'esistenza luminosa e significativa.

Dalla lingua di Albertine, dal suo bacio, passava tutta una vita, la pisside da cui il Narratore attingeva il nutrimento della sua salvezza. Egli aveva identificato in lei la sua Eva, la costola mancante nella quale ritrovare la particola andata perduta. Albertine, la donna decisiva di tutta l'Opera, è tuttavia una creatura gomorrita e *senza Adamo*, una caricatura leonardesca<sup>32</sup> attraverso cui il Narratore stesso esprime l'ironia della sua condizione irrisa e dilaniata. «La jalousie n'est souvent qu'un inquiet besoin de tyrannie appliqué aux choses de l'amour»<sup>33</sup>. Il Narratore, archetipo dell'innamorato, è un tiranno dimidiato. Si auto-proclama imperatore senza impero né sudditi, il cui bisogno di avere un regno è giocoforza frustrato. Tale definizione della gelosia, forse la migliore che Proust indichi in tutta la *Recherche*, è il portato naturale di una visione esistenziale integralmente autoreferenziale. La visione del Narratore innamorato è il progetto imperiale della vita per il quale ogni cosa e ogni istante sono *per* il soggetto. Si tratta di una concezione sorgiva, inesauribile e ottimistica che coincide con uno sfrenato soggettivismo e che dichiara senza ostacoli che il mondo nella sua totalità è *per me*, ovvero per l'individuo desiderante. Con una bella formula Lévinas definisce questa falsa ed esiziale posizione come «mondo “per me”»<sup>34</sup>, una deriva idealistica e assoluta totalmente coincidente con l'io che vi si identifica. Il metro di terra in cui mi muovo, il cubo d'aria che respiro e la persona che amo non sono miei e mai lo saranno, perché, ragionando per opposti, da dove mi trovo posso essere scalzato, l'aria può essere risucchiata e colei che amo può respingermi.

Per il geloso l'oggetto amoroso è *il* mondo, l'accumulazione di un tutto e la sua concentrazione in un esserci determinato. Per l'innamorato che reclama il proprio impero l'oggetto è *questo* mondo incarnato, poiché, scrive Proust, l'amore è un «démon qui ne peut être exorcisé», un mostro indomabile che insegue una creatura sempre in fuga. L'amore è l'esigenza di un mondo, il desiderio di ampliare, di estinguere la finitudine che definisce il *Dasein* e di oltrepassare il limite ontologico che lo costituisce. Suggellando in modo definitivo il concetto, Proust afferma: «L'amour, dans l'anxiété douloureuse comme dans le désir heureux, est l'exigence d'un tout»<sup>35</sup>. Il tutto che si reclama è per essenza incoglibile, sicché la saggezza dell'individuo consiste nel vivere il sentimento amoroso con distacco, oppure nello scacciarlo da sé. Ciò tuttavia non è possibile prima ancora di averne fatto esperienza, per cui la *tromperie de l'amour* sarà un passaggio obbligato nel percorso del Narratore alla ricerca dell'arte con cui catturare ed esprimere la gioia.

---

<sup>32</sup> Cfr. PR, pp. 1661-1662. Trad. p. 103.

<sup>33</sup> PR, p. 1670. «La gelosia spesso è un inquieto bisogno di tirannia applicato alle cose dell'amore», trad. p. 116.

<sup>34</sup> E. Lévinas, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità (Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité, 1971)*, trad. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 2021, p. 138.

<sup>35</sup> PR, p. 1682. «L'amore, nell'ansia dolorosa come nel desiderio felice, è l'esigenza di un tutto», trad. p. 134.

### 2.3 *L'imperatore alla fine dell'amore*

Il Narratore vive ancora nella gabbia dalle sbarre dorate costruita dal proprio amore verso la fanciulla del destino Albertine. Rimugina, medita e si danna intorno a una risoluzione da prendere prima possibile, se continuare a vivere con lei e soffrirne indicibilmente, oppure morire separandosi da lei e risorgere in una vita autonoma però priva dell'amore. Sebbene la prima ipotesi corrisponda alla guarigione, il Narratore è troppo affezionato ai piccoli attimi di tenerezza che gli concede la sua giovane matrona di bugie e patimento. Le carezze, le parole e i baci sono troppo cari affinché se ne possa disintossicare. Ma interrompere questa vita, fuggire da Albertine invitandola a separarsi da lui, significherebbe spezzare i legami di una forza ben più potente di qualsiasi altra forza del mondo, l'Abitudine, la quale ha realizzato un rito celebrativo di cui la ragazza è la grande sacerdotessa.

La *fuga* del Narratore è però impossibile persino a immaginarsi, essendo l'amore concepibile soltanto a partire dalla certezza di un non possesso e di una mancanza ontologica. Albertine poteva essere amata poiché distante, ingannevole e bugiarda. La realtà e la vita si amano infatti in ragione del loro nascondimento e Albertine è l'emblema di questa dinamica. Pur manifestandosi quale oggetto d'amore, ella esaspera il Narratore nascondendo ciò che le è intrinseco ed esercitando la menzogna, lo strumento di velamento della verità adoperato proprio su chi è innamorato.

Come ha potuto il Narratore accettare questa menzogna incarnata avendo appena scoperto, presso i Verdurin e tramite il *Septuor* di Vinteuil, che al mondo del dolore ne corrisponde un altro invisibile e realmente esistente che l'arte rende percepibile? Come ha potuto in virtù dell'amore accondiscendere alla bugia costitutiva di Albertine, anche dopo aver fatto pace con lei e avendole detto che il mondo invisibile e geniale di ciascun artista esiste anche in letteratura? Tutti gli elementi fin qui raccolti sembrano indicare una frase dell'Opera ben precisa, la quale costituisce il punto apicale del *Marcel innamorato*: «Mais ma chambre ne contenait-elle pas une œuvre d'art plus précieuse que toutes celle-là? C'était Albertine elle-même»<sup>36</sup>. La retrospettiva amorosa e il ritratto che Proust realizza di Albertine in questo torno di pagine sono di una bellezza icastica, un motivo ancor più solido per sostenerne l'eccezionalità. Albertine è dunque la più preziosa delle opere d'arte nella camera del Narratore trasfigurata in un'aurea prigione, la quale, con la ragazza sdraiata sul suo letto, era divenuta il più grazioso degli *atelier*. Davvero in poche parole, Albertine è il mondo del Narratore.

Quest'opera *più preziosa* trasforma la sua camera in un punto in cui si concentrano tutti gli universi della vita letteraria del giovane: le pareti vengono abbattute, e i tempi e gli spazi di Albertine si trovano perfettamente coordinati con il desiderio del soggetto innamorato. La celebre affermazione «l'amour c'est

---

<sup>36</sup> PR, p. 1890. «Ma la mia camera non conteneva forse un'opera d'arte ben più preziosa? Albertine in persona», trad. p. 450.

l'espace et le temps rendus sensibles au cœur»<sup>37</sup> è sì l'espressione dell'indagine gelosa volta a conoscere ogni luogo frequentato e ogni attimo vissuto dalla persona che si ama, ma è in modo ancor più profondo la descrizione dell'espansione totalizzante di tale mondo, di tale opera d'arte. Anche in ciò si mostra l'incontrovertibile frustrazione dell'amore, impossibilitato come si trova a possedere questo intero. L'ansia smaniosa dell'amore induce a far retrocedere il proprio sentimento anche nel passato, per cui l'amata diviene la «grande déesse du Temps»<sup>38</sup>. Il Narratore ha perso anni per lei, ha speso una fortuna in regali e pedinamenti, ha rischiato di impazzire, e tuttavia non ha nulla da recriminare, poiché se fosse stato separato da lei la sua solitudine sarebbe stata indubbiamente meno feconda, meno ispiratrice e soprattutto meno dolorosa. L'amore per Albertine è la più forte ma non ancora decisiva motivazione per iniziare a scrivere il tanto agognato romanzo di una vita.

Le ultime parole pronunciate da Albertine e ascoltate dal Narratore con le proprie orecchie sono in modo straordinario: «Bonsoir, tâchez de bien dormir»<sup>39</sup>. Albertine, come la mamma e la nonna prima di lei, dà la *buonanotte* al giovane angosciato, un incoraggiamento a raggiungere un luogo non meno reale della veglia, in cui però l'immaginazione non è governata dall'intelletto e la mirabile architettura della futura *Recherche* non può costruirsi secondo le leggi metafisiche che esprimono il Tempo.

L'esito di questa ermeneutica dell'amore, imbastita come progetto di appropriazione imperiale di un intero mondo, è un disastroso fallimento: la sofferenza si è acuita, le bugie di Albertine sono rimaste in piedi e il Tempo si è ritirato. La cattura è stata mancata e la prigione che doveva rinchiudere la preda dell'amore continua invece a essere abitata da una *coscienza infelice* devastata dalla sua voglia di infinito. Albertine si risolve a partire, e per rendere meno doloroso lo strappo, di mattina presto e avvertendo Françoise, fugge dalla prigione incatenando il Narratore. Paradossalmente, la loro vita insieme era divenuta impossibile a causa di un ostacolo insuperabile frapposto tra i due. Non potevano più convivere poiché almeno uno dei due era innamorato. L'abitudine aveva cucito con tutti i rischi e le frustrazioni del caso un equilibrio fin lì stabile, seguito da una rottura apparentemente ricomposta prima della drastica partenza di Albertine. Eppure, quella stessa abitudine che aveva reso sopportabili dolori altrimenti insostenibili, adesso si rivela in tutta la sua crudeltà, reclamando la fuggitiva per riparare lo strappo. Sarebbe stato necessario altro tempo affinché essa lenisse tale ferita sia sentimentale che esistenziale.

In questi casi, come suggerisce il Narratore, è veramente raro che la separazione non avvenga nella forma di un lacerante abbandono, perché se il rapporto fosse buono non ci si separerebbe affatto, e quando una donna avverte l'enorme potere che può disporre su un uomo poiché a lei totalmente aggiogato, l'unico modo possibile che ha per sottrarsi è fuggire. «Fugitive parce que reine, c'est ainsi»<sup>40</sup>. Regina del cuore dell'uomo che la ama con tutto se stesso ma che deve abbandonare perché non regina

---

<sup>37</sup> PR, p. 1893. «L'amore, è lo spazio e il tempo resi sensibili al cuore», trad. p. 454.

<sup>38</sup> PR, p. 1894. «Grande dea del tempo».

<sup>39</sup> PR, p. 1904. «Buonanotte, dormite bene», trad. p. 472.

<sup>40</sup> AD, p. 1923. «Fuggitiva perché regina. È così», trad. p. 31.

di quell'impero. Il Narratore ha comunque ben chiaro che «ce malheur était le plus grand de ma vie»<sup>41</sup>. Al desiderio incessante di averla di nuovo accanto a sé, come un calore di cui ci si sente bruscamente privati, si unisce la curiosità delle motivazioni di tale sciagura: trovare nel passato di Albertine le spiegazioni del suo comportamento altrimenti incomprensibile. La dea è in fuga, e con sé ha portato il mondo del piacevole che teneva in vita il Narratore e che dava senso alla sua esistenza.

Si sofferma per qualche momento sull'irrealistica ipotesi che Albertine non torni più e che con la sua fuga gli abbia detto addio per sempre. Nel caso che tale ipotesi si rivelasse corretta, bisognava accostare all'Abitudine una forza altrettanto potente e volubile, l'Oblio. Dimenticare la fanciulla amata era il miglior modo per rimuovere la parte del suo cuore incancrenito dal dolore. Ma non una sola Albertine avrebbe dovuto dimenticare, bensì cento, mille, innumerevoli, alle quali erano agganciate parti del Narratore riconducibili ad altrettanti io addolorati. Ogni ricordo candido e tenero, quasi tutto il periodo costituito dai tempi recenti e vissuti con Albertine, hanno qualcosa di lei, e il solo riandare con il pensiero a tali momenti è per il Narratore causa del dolore più grande, sia perché già nostalgico sia perché in qualche modo terminato con la più sofferta delle separazioni.

Prima però di immaginare questo scenario, il Narratore non intraprende la via più giusta ancorché più dolorosa, cioè dimenticare Albertine, ma la più facile, tentare con ogni mezzo di farla tornare. Per far ciò, incarica Saint-Loup della mediazione presso la sua tutrice e di avanzare una proposta di matrimonio in sua vece. È il primo caso in cui il Narratore delega qualcun altro per lo svolgimento di un compito a lui caro. L'ambasceria di Saint-Loup, con grande rammarico, non sortisce però alcun effetto. Albertine, dunque, è ancora in fuga. Per un istante il Narratore prova il sollievo del distacco di Albertine dai suoi pensieri, assaporando il prezioso contributo di Oblio, il nemico giurato del dolore a cui esso stesso reagisce come «un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python qui le dévorera»<sup>42</sup>. È nella dimenticanza di Albertine che il Narratore può gustare la parvenza del ricordo dei giorni felici.

Scrive per lettera un capolavoro di dissimulazione con il quale, convinto di comunicare chiaramente nel suo delirio amoroso il contrario di quanto affermato, con espressioni totalmente opposte a ciò che la sincerità del suo cuore avrebbe dovuto invece dire ad Albertine, ha come risultato non il ritorno della ragazza tra le sue braccia ma un suo ancor più deciso allontanamento. Ciò accade perché, sottaciuto da Proust ma evidente in questo passaggio, l'orgoglio umano è forse più grande di Abitudine e Oblio messi insieme. Se con Gilberte la distanza forzata e autoimposta dal Narratore era riuscita a indispettare la sua amica e a rimuovere il sentimento amoroso in lui, stavolta il desiderio di avere Albertine con sé è insopprimibile. Ma è anche forte il desiderio opposto, cioè che Albertine addirittura cessi d'esistere. Il

---

<sup>41</sup> AD, p. 1925. «Questa sventura era la più grande di tutta la mia vita» trad. p. 32.

<sup>42</sup> AD, p. 1940. «Come un leone che, nella gabbia in cui l'hanno rinchiuso, scorge d'un tratto il pitone che lo divorerà», trad. p. 57.

Narratore, sperando che tale risoluzione possa estinguere la sua sofferenza, ne desidera finanche la morte. Ma egli capirà molto presto che anche questo pensiero, certamente deprecabile ma significativo per comprendere in che misura il sentimento amoroso sia estremo, sarà soltanto una vana illusione, l'ultima con oggetto Albertine, di cui la *Recherche* è costellata prima della conclusione. Per quanto il mondo possa sembrare scadente, banale e inferiore alle nostre aspettative, esso è comunque la manifestazione più propria dell'Inatteso, uno dei ducati dell'impero del Tempo di cui il soggetto, a torto, vuole farsi padrone con l'amore. «Elle ne revint jamais. Mon télégramme venait de partir que j'en reçus un. Il était de Mme Bontemps. Le monde n'est pas créé une fois pour toutes pour chacun de nous. Il s'y ajoute au cours de la vie choses que nous ne soupçonnions pas»<sup>43</sup>.

Il Narratore aveva abbandonato ogni orgoglio e le aveva inviato un telegramma disperato con cui lui la implorava di fare ritorno, ma viene anticipato dalla tutrice di Albertine, la quale lo informa che *la sua amata è morta*, caduta da cavallo. Come per Bergotte o Vinteuil, può dirsi che Albertine non sia morta per sempre? Si aggiunge intanto una forma nuova di dolore fin lì sconosciuta: la certezza che non sarebbe più tornata. Con la morte di Albertine il Narratore comincia a prendere consapevolezza in modo inequivocabile che il Tempo ha una freccia diretta in senso contrario alla nostalgia, e che il tempo individuale della tenerezza e del candore *non torna più indietro*. L'unico luogo in cui Albertine può ancora trovarsi è il passato, la vita trascorsa dal primo soggiorno a Balbec fino a qualche giorno addietro nella sua stanza, nella estrinsecazione sensibile della sua coscienza di innamorato infelice.

L'operazione che imbastisce il Narratore è una *caccia alla donna* tra i suoi ricordi, per verificare se i suoi sospetti sull'essere Albertine una gomorrita fossero fondati, se le bugie che in modo così naturale la giovane pronunciava fossero davvero tali, se Albertine fosse autenticamente ciò che a lui si manifestava. Lo stato che il Narratore auspica a se stesso è perciò una calma indifferenza derivata in modo duplice da una parte dall'abitudine ai motivi scatenanti del dolore e dall'altra dall'oblio di tale dolore. È lo stato esistenziale che si prova e si ottiene contemplando una collezione di rocce e minerali, o il cosmo che più grande di noi non si avvede delle effimere vicende umane. La morte è la generatrice di cambiamento, la prova irrefutabile del divenire e della perfezione generale dell'universo indifferente alla vita stessa.

«Non c'è niente che sappia di morte – continuò – più del sole d'estate, della *gran luce*, della *natura esuberante*. Tu fiuti l'aria e senti il bosco, e ti accorgi che piante e bestie se ne infischiano di te. *Tutto vive e si macera in se stesso. La natura è la morte...*»<sup>44</sup>. La morte di Albertine è lo sprone della teoresi letteraria proustiana, ed è come se attraverso questo personaggio l'autore dispiegasse tutte le fila della sua opera. Ma è *il fatto che si muoia* il vero motore della Letteratura. È questo afflato cosmico intercettato dai grandi

---

<sup>43</sup> AD, p. 1962. «Non tornò mai. Il mio telegramma era appena partito che ne ricevetti uno da Madame Bontemps. Il mondo non è creato una volta per tutte per ognuno di noi. Vi si aggiungono cose che non avremmo mai sospettato», trad. p. 90.

<sup>44</sup> C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, in Id., *La bella estate*, Einaudi, Torino 1995, p. 114. I corsivi sono miei.

scrittori a rendere ontologiche alcune opere: un respiro che si muove dai paesi, la rena e gli scogli, e che sosta nelle Langhe e certamente anche nelle grandiose cattedrali di Francia.

«Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind»<sup>45</sup>.

#### 2.4 *Magna Albertine*

Assodato che l'unica dimensione in cui Albertine può ancora essere viva è il passato del Narratore, egli assolda Aimé, il *maître* dell'*hôtel* di Balbec, per svolgere delle indagini sulle effettive tendenze dell'amata. Nonostante stenti a credere ai suoi rapporti, il Narratore comincia a prendere atto che il sospetto instillato anni addietro da Cottard sulle preferenze gomorrive di Albertine corrisponde a verità. I racconti di Aimé sono approfonditi e ogni dettaglio appreso è per il Narratore causa di enorme dolore, tanto da credere che sarebbe stato addirittura meglio non averla mai conosciuta. Il risultato di tale spionaggio sulla vita di Albertine è una delle numerose rivelazioni che il Tempo ha in serbo per il Narratore. Queste verità occulte, prima della morte di Albertine soltanto presunte, adesso esclamano con decisione il loro contenuto, il quale può essere riassunto nella più terribile delle conclusioni: Albertine non ha mai amato di vero cuore il Narratore. Le *enquêtes* affidate a Aimé hanno dunque esacerbato il suo *male radicale*, attualizzando un passato che ormai si credeva bell'e sepolto. La sofferenza scatenata dalla verità, al contrario, è per il Narratore il *bene più prezioso*. Albertine è il personaggio che più di tutti ha la preponderanza sia teoretica che ermeneutica nella *Recherche*, essendo la rappresentazione dell'Opera *dentro* l'Opera. A più riprese come si è visto la fanciulla viene definita *maga*, *dea* e *opera d'arte* del Tempo, la messaggera più verace poiché portatrice delle stagioni di Balbec, dei baci negati e poi concessi, della convivenza infelice e della mendace possibilità di un amore totale.

Albertine è l'universo in forma di donna del Narratore attraverso il quale la Giovinezza si manifesta con guance rosa e paffute. Tale mondo, tuttavia, si sottrae al desiderio dell'innamorato provocando in lui frustrazione. Il tentativo disperato ed esasperante di conquistare questo mondo che consuma chi se ne fa infatuare è un fallimento già inscritto nella sua dinamica difettosa, per la quale la gelosia che muove l'innamorato a conoscere e appropriarsi dell'oggetto crea una realtà allucinata, tale perché, con un'affermazione tra le più esatte che si possano mai trovare sul sentimento amoroso, e che ci strappa dall'illusione dell'amore alla quale siamo così disperatamente attaccati, creiamo qualcosa che non esiste: «Mais l'infini de l'amour, ou son egoïsme, fait que les êtres que nous aimons sont ceux dont la physionomie intellectuelle et morale est pour nous le moins objectivement définie, nous les retouchons

---

<sup>45</sup> R.M. Rilke, *Die Sonetten an Orpheus*, I, 3, v. 14. «Un respiro nel nulla. Un soffio nel dio. Un vento» (la traduzione è mia).

sans cesse au gré de nos désirs et de nos craintes, nous ne les séparons pas de nous, ils ne sont qu'un lieu immense et vague où s'extériorisent nos tendresses»<sup>46</sup>.

Albertine *non esiste* realmente perché è un personaggio letterario e dunque inventato, anzi, essa in qualità di creatura di pensiero e di lettere esiste, pensando all'ontologia cartesiana, in modo *eminente* nel soggetto. Albertine potrebbe parlare con queste parole di Euripide, talché al Narratore non fu mai data «la mia persona, ma un fantasma dotato di respiro, fatto con un pezzo di cielo e simile in tutto a me; lui credeva di avermi, ma non mi aveva, aveva solo un vuoto miraggio»<sup>47</sup>. Albertine è un simulacro perché è il frutto del sentimento amoroso di un uomo dotato di un'immaginazione immensa, la quale è la sola responsabile della sofferenza provata ma, come una *felix culpa*, in modo superbo anche della stessa creazione letteraria.

Ci si può innamorare soltanto di un mondo in fuga, evanescente e retrattile, e il distacco forzato che l'oggetto amoroso decreta da sé è soltanto l'espressione finalmente veritiera di un dispositivo che acceca il soggetto innamorato. L'innamoramento sia in presenza che in assenza di Albertine è solo «le cadre vide d'un chef-d'œuvre»<sup>48</sup>. E se Albertine fosse il segno per qualcos'altro? Se tale dinamica nascondesse non soltanto la comprensione delle leggi amorose ma anche quelle della realizzazione di un'opera d'arte, essendo alla lettera la ragazza l'opera più perfetta? Se la triade gelosia-morte-oblio fosse il simbolo della teoresi dell'architettura letteraria di Proust? Il Narratore geloso aveva costruito un intero mondo a immagine e somiglianza del suo desiderio, articolabile come una poderosa opera di conoscenza psicologica e ontologica di se stesso dipanata lungo i volumi quinto e sesto del Romanzo. La gelosia non ha permesso di conoscere Albertine, ma ha comunque raggiunto il fondamentale risultato di conoscere da parte del Narratore il proprio io e le sue costruzioni, dapprima con la fuga di Albertine e in definitiva con la sua morte.

Albertine è il personaggio della *Recherche* più estremo, quello che più di ogni altro porta la teoresi proustiana alle estreme conseguenze. Il Tempo che Albertine squadernava con il suo profumo, l'alito di rose della sua presenza, i baci la cui lingua era un simbolo di un attaccamento materno ancora desiderato, gli innumerevoli momenti di candore che da lei si erano diramati, si trovano nel mondo che il Narratore ha costruito dentro di sé e che giacciono nascosti da qualche parte in attesa di essere ritrovati. Come appurare, tuttavia, che i grani perlacei di questo Rosario siano *veri* e non delle insulse imitazioni? Albertine, figura idilliaca e angelicata, a seguito delle rivelazioni di Aimé e soprattutto di Andrée, si trasforma, e con lei il mondo di Balbec, che una volta adulterato il suo incanto, diviene un sordido inferno. Non è la prima volta e non sarà nemmeno l'ultima ma è certamente la più pregnante, che un fatto teoretico o esistenziale

---

<sup>46</sup> AD, p. 1977. «Ma l'infinito dell'amore, o il suo egoismo, fa sì che gli esseri che amiamo siano quelli la cui fisionomia intellettuale e morale sia per noi la meno obiettivamente definita, li ritocchiamo continuamente secondo i nostri desideri e i nostri timori, non li separiamo da noi, non sono che un luogo immenso e vago in cui esteriorizzare la nostra tenerezza», trad. p. 113.

<sup>47</sup> Euripide, *Elena* (Ελένη), trad. di M. Fusillo, Rizzoli, Milano 2018, pp. 47-9.

<sup>48</sup> AD, p. 1979. «La vuota cornice di un capolavoro», trad. p. 117.

la cui indubitabilità era data per acquisita venga ribaltato da rivelazioni. Il Tempo in cui accadono le azioni umane è come una marea: è necessario che l'acqua si ritiri per mostrare ciò che rimaneva nascosto nel fondale. La verità del suo rapporto con Albertine si rivela dopo la sua fuga e prima morte, e in seguito nella sua seconda e definitiva nel Narratore. Il Tempo ha svelato gli inganni, smascherato le bugie e sbugiardato i maldestri tentativi di insabbiamento.

È come se Proust indicasse al suo lettore che la verità di enti, eventi e processi si apprende nella sua totalità dispiegata soltanto dopo essere accaduta e, soprattutto, quando la conoscenza non servirà a salvare il sofferente dall'agonia. L'ultimo trucco della fattucchiera Albertine si scopre infatti sulla scia del sentimento della sua morte. Come il dolore della morte della nonna, la *vera natura* di Albertine si mostra *dopo* Albertine stessa. Altre rivelazioni sono accadute e ancora ne accadranno dopo la fanciulla amata, ma nessuna invero più istruttiva e importante di questa.

Come Albertine, Proust ha dovuto morire per permettere a un'altra figura di se stesso di comprendere il tempo che ha vissuto. Il Narratore è lo strumento di verità di Proust, che è morto per il mondo *mondano* ma è risorto in quello della *scrittura letteraria* per comprendere l'intersezione di entrambi, la quale è il vero e proprio tempo opportuno per cui il Libro è *recherche* di ciò che è *perduto* per *ritrovarne* la verità. Il Narratore all'interno dell'Opera incarica altri al suo posto di compiere ricerche su Albertine, e ciò costituisce il riflesso più verace del dispositivo indagatorio di Proust autore. Di rimando, il Narratore è l'incaricato a cui Proust affida la ricerca della sua verità e del suo tempo. Il Narratore può essere l'eroe che per mezzo dell'arte ritrova la verità di un autore che senza il suo libro non avrebbe scoperto alcunché di se stesso. Per ritrovare la *vera* Albertine e conservare la Giovinezza di cui si era innamorato è stato necessario che ella morisse. Come Swann e tutti gli altri personaggi che non producono arte, la speranza affinché Albertine continui a essere è che qualcuno scriva di lei e ne faccia l'eroina del proprio romanzo, il luogo in cui potrà risorgere e la sua giovinezza potrà permanere placida e incorruttibile.

Eppure, se la *Recherche* è un'opera intrisa di dolore per riscattare un'esistenza nella gioia della conoscenza e del tempo ritrovato, il lungo episodio di Albertine non approda a nulla di tutto ciò. Si tratta, anzi, di un lento e faticoso cammino di purificazione dal dolore per giungere all'indifferenza grazie all'intervento congiunto di abitudine e oblio. In quest'ottica la felicità, in una visione quasi stoica, consiste nell'assenza del dolore. L'opera di conoscenza di sé compiuta dal Narratore durante tutto il tempo del suo *perduto* innamoramento per Albertine ha dunque esibito non il mondo di cui egli era innamorato ma il proprio. Tutta la *Recherche*, seguendo questa prospettiva, è il mondo proprio del Narratore esibito in forma artistica. Nel mondo di tormento affrescato dall'innamoramento di Albertine, si intravede soltanto l'agonia, una stretta fatale che determina l'estinzione della gioia. Essa era nei barlumi di beatitudine concessi *fugacemente* da Albertine, che non erano in potere né del Narratore né dell'autore che scrive.



In tal senso la scrittura è la predisposizione accogliente che Proust genera affinché la gioia possa venire raccolta. Quest'ultima, allo stesso modo in cui Albertine non poteva essere conquistata, non è possibile né crearla né possederla. La gioia è una rivelazione non decretata, è l'estroffessione inattesa e imprevedibile dell'essere che illumina l'esserci nella sua predisposizione ad andarvi incontro. Le rivelazioni di Aimé e Saint-Loup non potevano che essere dolorose poiché *volute* dal Narratore in persona. La gioia di Albertine proveniva dalle magie temporali in cui gran parte del mondo incantato del Narratore si era condensato, sebbene tale mondo, come visto, si manifesti a esempio nella forma di una siepe di biancospino che fiorisce nel mese consacrato alla Vergine.

Adesso che l'amore per Albertine non è più d'ostacolo alla realizzazione dei desideri covati per lungo tempo, il Narratore si reca finalmente insieme alla madre a Venezia, che nelle sue descrizioni assurge a mito urbanistico di memoria e poesia. È probabile che in tutta la *Recherche* non ci siano pagine che per musicalità ed empatia colpiscano più di queste. È qui che il Narratore apprende all'improvviso, con un telegramma *galeotto* recante la firma della persona sbagliata, la notizia della *non-morte* di Albertine. In modo inatteso egli ne rimane indifferente, consapevole del fatto che ormai la fanciulla è morta anche dentro di lui. L'opera di Oblio è giunta a compimento, rimuovere quell'amore che è anche sentimento di morte e gelosia, secondo Spinoza l'odio verso l'oggetto amoroso misto al desiderio, il cui esito scontato è in tutti i casi possibili l'indifferenza.

Quando il sentimento si sarà ritirato nella fase di risacca della marea, esso lascerà numerose conchiglie che «portate all'orecchio ci fanno ascoltare senza più sofferenza il vasto rumore di un tempo»<sup>49</sup>. Un suono che tuttavia non duplica, né fa il verso di quel tempo o sentimento disinnescati, bensì li ricrea. La malinconia non è nella tenebra di una notte senza sonno e nella distruzione di un passato il cui rimbombo non suggerisca alcunché. È questo nulla a essere il dolore più grande, proprio perché non se ne prova nessuno. Solo chi è stato devastato diviene un vero indifferente ed è tale indifferenza a essere infine la forma più brutale di incanto, una malinconia aurorale che «riporta dinanzi al nostro dolore un po' dei suoi grandi orizzonti strani e profondi. È l'incanto della desolazione»<sup>50</sup>. Quando non più bagnati da quell'acqua calda e notturna si vede il mare illuminato dai raggi del mattino, ed esso all'improvviso diviene un ghiacciaio. È l'*Eismeer* di Friedrich.

Tocchiamo però ancor di più l'essenza della concezione proustiana dell'amore non appena affondiamo lo sguardo nelle ragioni sotterriologiche che la sorreggono, e cioè l'ineffabile mistero per cui pensiamo all'amore come la più diretta strada verso la salvezza quando invece non esiste niente di più distante, noi esseri intrisi di speranza che viviamo nella continua illusione che proprio l'amore possa farcela ottenere, rammaricandoci fino a morire di menzogna e proprio d'illusione. Credo che Proust, pur non risolvendo uno dei più grandi arcani esistenziali, ne abbia comunque spiegato il motivo in modo definitivo, che nelle

---

<sup>49</sup> G. Macchia, *L'angelo della notte*, cit., p. 33.

<sup>50</sup> Ivi, p. 34.

parole di Fernandez suona di una commovente esattezza: «C'è, nel fondo della sensibilità amorosa di Proust (e mi riferisco sempre all'amore nel senso più generale del termine), il rimpianto o quantomeno il sentimento di un paradiso perduto, ma di un paradiso perduto che era – in forza dell'ironica fatalità che affligge l'uomo – un paradiso immaginario»<sup>51</sup>.

Albertine è quindi una divinità dalla triplice incarnazione: è Amore, essendone la prestigiatrice; Abitudine, perché è tenuta prigioniera; Memoria, poiché viene rievocata inutilmente a causa della patetica grafia di Gilberte nel biglietto recapitato a Venezia. A tal riguardo, mi sembra che solo Beckett abbia cogliere in modo esatto la disincantata ferocia di Proust, soprattutto se si considera questo passaggio impressionante per precisione: «Certamente in tutta la letteratura non esiste analisi di quel *deserto della solitudine e di recriminazione* che gli uomini chiamano amore proposta e sviluppata con tale *diabolica mancanza di scrupoli*»<sup>52</sup>, a cui è da aggiungere «l'acido della diffidenza»<sup>53</sup> che corrode le giornate, le ore, i risvegli e soprattutto i sonni di questa latomia della disperazione che erano divenuti la casa e il cuore del Narratore.

Il rosa del Palazzo ducale e dei riflessi di luce sulle increspature d'acqua della laguna accompagnavano lo svanire della significatività di Albertine, il suo morire nel Narratore. Può risorgere solo ciò che muore e non basta senz'altro un biglietto per far rimontare una gioia perduta ancorché inattesa. Nella frase fondamentale del sesto volume il Narratore confessa a se stesso: «J'aurais été incapable de ressusciter Albertine parce que je l'étais de me ressusciter moi-même, de ressusciter mon moi d'alors»<sup>54</sup>. Si erano susseguiti cambiamenti impercettibili che avevano mutato il Narratore in modo lento ma costante, fino a renderlo qualcosa di totalmente altro rispetto al tempo recente in cui aveva vissuto insieme ad Albertine. L'unico modo per far tornare la giovane, dalla fuga come dalla morte, era concederle una nuova vita. E fare ciò nella vita stessa era inconcepibile. Un'altra realtà avrebbe dovuto venirgli in soccorso: un politico in frasi per la sua personale devozione al divenire in cui consiste l'opera proustiana, che «fa splendere la parola nel tempo e il tempo nella parola»<sup>55</sup>. Una realtà prolungata all'infinito in cui Albertine sarà sempre giovane e l'amore per lei sarà reso accettabile da un saggio disincanto.

Il piccolo esperimento letterario di cui il Narratore attendeva avidamente la pubblicazione sul *Figaro* ne è una debole ma importante anticipazione. I suoi pensieri sono finalmente leggibili a chiunque voglia. È un'emozione che non aveva mai provato prima d'allora: prolungarsi verso altri esseri e farvi giungere attraverso un giornale una parte di se stesso. Questo pensiero lo riempie di felicità, talché desidera distribuirne una copia a tutti i suoi conoscenti. Questo luogo del romanzo è molto significativo poiché l'attività della scrittura, prima della conclusione finale, *accende* il Sacro, che si rende sensibile nel brano

---

<sup>51</sup> R. Fernandez, *Proust o la genealogia del romanzo moderno* (*Proust ou la généalogie du roman moderne*, 1979), trad. di R. Mainardi, Bompiani, Milano 1980, p. 94. Il corsivo è mio.

<sup>52</sup> S. Beckett, *Proust*, cit., p. 40. I corsivi sono miei.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> AD, p. 2089. «Non avrei potuto risuscitare Albertine perché ero incapace di far risuscitare me stesso, di far risuscitare il mio io di allora»; trad. p. 285.

<sup>55</sup> A.G. Biuso, *Aión. Teoria generale del tempo*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2016, p. 95.

seguinte: «Je voyais ainsi à cette même heure, pour tant de gens, ma pensée, ou même à défaut de ma pensée pour ceux qui ne pouvaient la comprendre, la répétition de mon nom et comme une évocation embellie de ma personne, briller sur eux, en une aurore qui me remplissait de plus de force et de joie triomphante que l'aurore innombrable qui en même temps se montrait rose à toutes les fenêtres»<sup>56</sup>.

Il telegramma funesto la cui firma era stata travisata era in realtà di Gilberte. Il Narratore, intanto tornato a Parigi dopo fortissimi dissidi vissuti prima della partenza da Venezia, stenta persino a riconoscere la sua amica dopo anni di mancata frequentazione. Ella gli annuncia il suo matrimonio nientemeno che con Robert de Saint-Loup. Il Tempo è anche questo: situazioni impensabili che divengono fatti compiuti. L'incredulità verso tali cambiamenti sconvolgenti è dovuta soltanto al nostro difetto di conoscenza in merito alle circostanze del loro verificarsi. Gilberte aveva ereditato la fortuna di un lontano zio e si era accattivata così le attenzioni di tutte le grandi e storiche famiglie di Parigi, le quali vedevano in lei una ragazza *tremendamente interessante*. Tra le grandi signore che cercano di accasare il proprio figlio con Gilberte la spunta Madame de Marsantes, madre di Robert, in un'indecenza sociale tale da far esclamare alla principessa di Silistrie che «si Saint-Loup épousait la fille d'Odette et d'un juif, il n'y avait pas plus de faubourg Saint-Germain»<sup>57</sup>.

Quello a cui si assiste è un vero e proprio principio di *Götterdämmerung*, e anche in ciò si percepiscono i preparativi di Proust al trionfo del Tempo con il *crepuscolo* di un'intera epoca sociale, culturale e antropologica. Come tutte le cose che durano nel tempo di questa narrazione, l'amore per Albertine svanisce. Nelle cose, le persone e le amanti si ama soprattutto il loro albergare e il rossore della fine, come le due composizioni di Vinteuil. «C'était elle qui était maintenant ce qu'Albertine avait été autrefois: mon amour pour Albertine n'avait été qu'une forme passagère de ma dévotion à la jeunesse. Nous croyons aimer une jeune fille, et nous n'aimons hélas! en elle que cette aurore dont son visage reflète momentanément la rougeur. La nuit passa»<sup>58</sup>. La notte passa sempre, almeno fino a quella finale per cui un'opera d'arte deve costituire l'alba perenne e successiva al morire.

Per Odette i giorni sembrano invece non passare e da quando aveva raggiunto la castità finale non era mai stata così splendidamente elegante. Una grazia di gran lunga superiore a quella secolare dei Guermantes, che anziché preservarli dall'oblio li dannava a una degenerazione irreversibile. Il Narratore apprende ancora una volta dall'ambasciatore di sventure Aimé l'omosessualità di Robert, l'unico di cui non avrebbe mai sospettato. Robert è la persona più vicina a un amico che il Narratore abbia mai avuto,

---

<sup>56</sup> AD, p. 2033. «In quel medesimo istante, io vedevo il mio pensiero per tanta gente – o per coloro che non erano in grado di comprenderlo, la ripetizione del mio nome e come un'evocazione imbellita di me stesso – brillare su di loro, colorire il loro pensiero in un'aurora che mi riempiva di maggior forza e di una gioia ben più trionfante di quella multiforme che in quel medesimo istante compariva rosa a tutte le finestre», trad. p. 200.

<sup>57</sup> AD, p. 2103. «Se Saint-Loup sposava la figlia di Odette e di un ebreo, non sarebbe più esistito un faubourg Saint-Germain», trad. p. 307n.

<sup>58</sup> AD, p. 2090. «Il mio amore per Albertine non era stato che una forma passeggera della mia devozione alla giovinezza. Crediamo di amare una ragazza e non amiamo in lei, ahimé! che quell'aurora di cui il suo viso riflette momentaneamente il rossore. La notte trascorse», trad. p. 287.

eppure nei suoi confronti si mostra sorprendentemente insensibile. Questa rivelazione è la più dolorosa, non per la vacuità di tale amicizia ma per il carattere infingardo e intrinseco al reale per cui si deve adoperare ogni sforzo per non scoppiare in lacrime.

Allo stesso modo di tutte le persone di cui ci innamoriamo e che finiscono come una puntuale sentenza di morte per dirci sempre di no, ma per le quali vale questa legge in cui consiste gran parte della saggezza, dell'acutezza e della conoscenza che Proust raggiunse sugli umani e sulle loro passioni estreme, aspirazioni insensate e falsi desideri, il *concetto* per cui Albertine è davvero una *divinità del Tempo*: «Car une femme est d'une grande utilité pour notre vie, si elle y est, au lieu d'un élément de bonheur, un instrument de chagrin, et il n'y en a pas une seule dont la possession soit aussi précieuse que celle des vérités qu'elle nous découvre en nous faisant souffrir»<sup>59</sup>. Ritrovare il Tempo significherà dunque anche scoprire quali verità ci avrà insegnato, laddove credevamo che fossero avvenuti solo perdita e oblio inutili e irrevocabili, in questa vita segnata da un dolore inizialmente creduto assolutamente *irredimibile*.

---

<sup>59</sup> AD, p. 1977. «Perché una donna è di maggiore utilità nella nostra vita se invece che elemento di felicità è strumento di dolore, e non ce n'è nessuna il cui possesso sia tanto prezioso quanto quello delle verità che ci rivela facendoci soffrire», trad. pp. 113-4.

### 3. Due miti della *Recherche*

*Wie bestürzt ist eins, das fliegen muß  
Und stammt aus einem Schooß [...]*<sup>1</sup>

*La giovinezza è tutta nella luce*<sup>2</sup>

Nella grande critica proustiana mi sembra che un solo interprete sia riuscito a cogliere e a esprimere un'identità che in Proust viene molto spesso celata o non indagata a fondo. Pietro Citati, nel suo ragguardevole e ormai famoso *studio narrativo* su Proust, *La colomba pugnata*, afferma infatti *apertis verbis* l'esigenza da parte della critica e del lettore di rintracciare nello scrittore francese un substrato gnostico. È ben noto quanto le spinte religiose e sacrali siano presenti nella *Recherche*, tanto da non esagerare se si conclude che la sensibilità che struttura e fonda l'Opera sia proprio quella gnostica. Dire che Proust fosse consapevole di essere uno gnostico, che fosse a conoscenza di una certa letteratura o che avesse seppur per vie trasverse tra le sue letture testi gnostici risulta assai arduo da provare. Cionondimeno, e la si condivide anche per la sua evidenza e il modo in cui è formulata, l'ipotesi di Citati ha una sua profonda ragion d'essere.

Proust utilizza di continuo metafore religiose, come il celebre riferimento alle credenze celtiche nel primo volume. Eppure, prendendo in prestito la formula che Citati in modo significativo usa alla fine del suo libro, preferisco subito mettere in rilievo che «in una parte profonda di sé, Proust è uno gnostico»<sup>3</sup>. In che senso lo fu? Con quali conseguenze? I caratteri principali della gnosi, sia come filosofia e antropologia che come credenza escatologica e soteriologica, possono articolarsi nei seguenti punti: il mondo è male ed è stato generato da divinità maligne, da cui proviene l'immane e spesso inspiegata sofferenza nel mondo; rigetto della corporeità (in verità *topos* antico già presente nell'orfismo e nel pitagorismo con propaggini platoniche nei secoli successivi<sup>4</sup>); nostalgia di un mondo luminoso dal quale siamo caduti (il Pleroma) e verso cui aspiriamo a ricongiungerci; categorizzazione antropologica in ilici, psichici e pneumatici<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> R.M. Rilke, *Die achte Elegie (Ottava elegia)*, vv. 61-2. «Quanto è sgomento chi deve volare / e proviene da un grembo», trad. di M. Ranchetti e J. Leskien, Feltrinelli, Milano 2017, p. 59.

<sup>2</sup> V. Sereni, *Periferia 1940*, in *Diario d'Algeria*, in *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 2020, v. 1, p. 107.

<sup>3</sup> P. Citati, *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*, cit., p. 346.

<sup>4</sup> Su questo punto rinvio al mio volumetto *L'anima. ψυχή* della collana *Greco. Lingua, storia e cultura di una grande civiltà*, a cura di M. Centanni e P.B. Cipolla, Corriere della Sera, Milano 2022.

<sup>5</sup> Ricepisco la lezione gnostica dai seguenti testi: *Testi gnostici in lingua greca e latina*, a cura di M. Simonetti, Vallardi-Mondadori, Milano 2009; H. Jonas, *Lo gnosticismo (The gnostic religion, 1972)*, trad. di R. Farina, SEI, Torino 1991; G. Filoramo, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, cit.; A.G. Biuso, *Platone a Colmar. Una lettura gnostica de L'essenza della verità di Heidegger*, in «InCircolo. Rivista di filosofie e culture», IV, 4, dicembre 2017, pp. 111-129; L. Fava, *Un itinerario nel mito gnostico*, in «Vita pensata», IX, 18, febbraio 2019, pp. 26-37; Ead., *Heidegger e la Gnosi*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

Con buona approssimazione, si può affermare che il mito è una rappresentazione in forma estetica (laddove per forma estetica intendo più precisamente la forma artistica o letteraria) di un contenuto primordiale che affonda nella palude archetipica da cui proveniamo<sup>6</sup>. In altre parole, una rappresentazione plastica di un'origine, un *quid* radicato e profondo nell'esserci umano e nella relazione che intrattiene con il mondo nel tentativo di attribuirvi un senso<sup>7</sup>. Un mito, per essere tale, deve dunque attingere a ciò che è originario e allo stesso tempo intercettare le vibrazioni di verità del mondo: il *sacro*. Un discorso su un'origine, sul senso dell'esistenza, su una sua spiegazione e sulla direzione verso la quale sarebbe eventualmente in cammino. Sempre seguendo l'indicazione di Citati, ci sono quindi due episodi nell'Opera, dei veri e propri miti, che per «dignità e potenza»<sup>8</sup> possono andare al di là del Libro in sé e ben figurare come le opere di grandi pittori o compositori che, pur non conoscendole nella loro interezza, rimangono esemplari per via di alcune loro parti, e penso ad esempio al primo tempo della *Mondscheinsonate* o ad alcune scene della Volta della Sistina<sup>9</sup>. E tali «due grandiosi miti gnostici che Proust elaborò nella *Recherche*»<sup>10</sup> sono la morte di Bergotte<sup>11</sup> e il *Septuor* di Vinteuil, ed è sulla loro analisi che intendo soffermarmi.

### 3.1 Mort à jamais? *La morte di Bergotte*

Ci sono pochi brani nella storia della letteratura così ricchi ed emozionanti. Brani in cui essa mostra la sua superiorità a tratti intangibile e persino ineffabile. L'episodio della morte di Bergotte è tra questi. Il suo valore quasi profetico e di immedesimazione, sia dell'Autore che del lettore, pone queste pagine ben al di là dell'Opera in sé, consentendo così di considerarle come un vero e proprio spicco di tutta l'odissea proustiana. È da ricordare la riflessione su questo episodio di Adorno, che vi individua perfettamente il

---

<sup>6</sup> Per la formulazione di questa frase mi sono avvalso di C.G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia (Einführung in das Wesen der Mythologie)*, 1942), trad. di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Torino 2012, nonché della lettura di C. Pavese, *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino 2017. Su una discussione tra Pavese e Proust su mito e ricordo cfr. E. Palma, *Pavese e Proust. Due sciamani del Tempo*, in «SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», V, 5, 2021, pp. 371-393. Cfr. anche il paradigmatico F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968.

<sup>7</sup> Facendo un calco della famosa recensione all'*Ulisse* in cui Eliot (cfr. T.S. Eliot, *Ulysses ordine e mito*, in Id., *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1992, pp. 645-646) definisce il cosiddetto metodo mitico, benché Proust abbia preferito il metodo analogico-metaforico, si può dire che «la *Recherche* è dunque anche un memorabile tentativo di dare un senso a quanto di futile e accidentale c'è nelle esistenze comuni. Di dargli un significato dopo che è venuto meno il Grande Senso che la religione garantiva», in S. Brugnolo, *Dalla parte di Proust*, Carocci, Roma 2022, p. 78.

<sup>8</sup> Platone, *La Repubblica (Πολιτεία)*, VI, 509 B, trad. di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 445.

<sup>9</sup> È doveroso riportare a questo proposito la bellissima immagine con cui Benjamin conclude il suo breve scritto su Proust, istituendo un parallelo tra il Michelangelo della Sistina e il letto da malato dello scrittore. Cfr. W. Benjamin, *Zum Bilde Prousts (1929)*, in *Medienästhetische Schriften*, Surhkamp, Frankfurt a. M. 2018, p. 21.

<sup>10</sup> P. Citati, *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*, cit., p. 137.

<sup>11</sup> Riporto il giudizio di Edmund Wilson per cui tale episodio sia «forse il passo più nobile del romanzo», in Id., *Il castello di Axel. Studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930 (Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature, 1931)*, trad. di M. e L. Bulgheroni, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 168.

limite interpretativo intrinseco: «Ogni interpretazione di questo passo resta al di qua di esso; non, come vuole il cliché, perché la sua divinità artistica sarebbe più alta del pensiero, ma perché esso stesso è collocato al limite contro il quale urta anche il pensiero»<sup>12</sup>. Gran parte delle conferme di cui si va in cerca si condensa comunque in questo esempio di chiarezza letteraria e a partire da esso, ma avvicinarsi resta estremamente difficoltoso. È un luogo testuale scivoloso e al contempo ermeneuticamente fecondo, per alcune ragioni che possono essere riassunte in un'affermazione almeno duplice: è uno dei rarissimi casi, forse l'unico, in cui Proust sembri abbattere la parete che separa la vita dalla sua Opera e la realtà dall'innalzamento teoretico-artistico, il «simbolo di Proust in persona, della sua opera e della sua vita»<sup>13</sup>; ci sono evidenti congruenze con la sua biografia, anche supportate da alcune testimonianze dirette.

Si dice che Proust, rifiutando ogni cura come Bergotte e diffidando fermamente della scienza medica, negli ultimi attimi di agonia abbia chiesto dei fogli su cui scrivere, per riportare le sue sensazioni a un passo dalla morte e poi utilizzarle nell'ultima avventura del beniamino letterario del suo Narratore.

Quanto Proust fosse diffidente nei confronti della medicina è ben dimostrato dall'ostinata testardaggine con cui rifiutò sul letto di morte di farsi curare, convinto che alla lunga i farmaci prescritti per alleviare un dolore finiscono non solo per essere inefficaci ma divengono causa di una sofferenza persino più grande della malattia che si tenta di guarire. E così è per Bergotte, al quale addirittura i presunti palliativi miracolosi causano un secondo e peggiore malanno. Avvolto in un sudario di *plaid* Bergotte non usciva più di casa, non leggeva, né mangiava per tenersi in forze come gli consigliavano di fare: «Il y avait des années que Bergotte ne sortait plus de chez lui»<sup>14</sup>. Riceveva inoltre solo gli amici da cui ricavava sincero piacere e soprattutto le belle ragazze che tenevano vivo il desiderio amoroso con cui facilitare e rendere emotivamente vibrante la scrittura dei suoi libri. Il romanziere, che aveva già conosciuto il grande successo in vita, aveva un debole per le giovani fanciulle proprio come il Narratore, e spendeva i suoi milioni per il piacere di averle accanto a sé e per poterle anche soltanto ammirare o parlare con loro. Infatti scrive Proust: «Le désir n'est donc pas inutile à l'écrivain pour l'éloigner des autres hommes d'abord et de se conformer à eux, pour rendre ensuite quelque mouvement à une machine spirituelle qui, passé un certain âge, a tendance à s'immobiliser»<sup>15</sup>.

Perché uno scrittore tanto alla moda, acclamato dal pubblico e dalla critica e accolto in tutti i migliori salotti della città a un certo punto decide di non uscire più e di rinserrarsi in una casa-fortezza? Se dovessimo per un momento retrocedere al vissuto di Proust, compiendo un gesto di cui lo scrittore stesso ci taccerebbe di ignominioso tradimento ermeneutico, la ragione, prima di leggere le righe successive,

---

<sup>12</sup> T.W. Adorno, *Piccoli commenti a Proust (Kleine Proust-Kommentare, 1958)*, in *Note sulla letteratura (Noten zur Literatur, 1974)*, a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 2012, p. 93.

<sup>13</sup> R. Fernandez, *Proust o la genealogia del romanzo moderno*, cit., p. 200.

<sup>14</sup> PR, p. 1740. «Erano anni che Bergotte non usciva più di casa», trad. p. 221.

<sup>15</sup> *Ibidem*. «Il desiderio, dunque, non è inutile per lo scrittore, innanzi tutto perché lo allontana dagli altri uomini e dal rischio di conformarsi a essi, per poi ridar movimento a una macchina spirituale che, passata una certa età, tende a immobilizzarsi», trad. p. 222.

dovrebbe risiedere nella scrittura del Libro che il Tempo gli ha rivelato e nell'idea di un'esistenza trasfigurata ma ora minacciata da una morte mutata di senso.

Dovremmo dunque trovare un Bergotte immerso come Proust nella tenebra della sua dimora, intento a convertire il suo male in arte. Invece, con grande sorpresa, veniamo a conoscenza di un uomo divenuto la burla di se stesso. L'unico suo svago, necessario del resto per il suo lavoro, era come detto alcune ragazzine alle quali chiedeva soltanto un po' di compagnia, imbarazzate per il fatto di ricevere, per uno sforzo così basso, regali tanto generosi. Eppure, nota Proust, quando si è innamorati ogni cosa che si fa, specie il proprio lavoro, diviene d'un tratto più piacevole, e si diventa così prolifici da temere anche per questo la fine di tale trasporto. Un segno benevolo di una persona amata ci rende il mondo migliore, la vita degna di essere vissuta, la nostra professione, per quanto piacevole o spiacevole essa sia, interessante e priva di fatica. Questo tipo di desiderio, che forse mai si assopisce del tutto e resta sotterraneo in molte forme, è utile per lo scrittore, perché gli consente di mettere in moto forze dentro di lui che altrimenti sarebbero rimaste immobili. Ma si tratta di un desiderio frusto, blando persino, e ci si chiede allora che senso abbia nutrirlo se non può essere soltanto che una flebile fiamma. Per di più questo tipo di desiderio, aggiunge Proust, non ci porta alla felicità né ce la nega, perché l'infelicità e la delusione sono le sorelle gemelle del sogno e dell'aspettativa, il destino dei quali è condurci, sempre, alla caduta. «Et les rêves bien entendu ne sont pas réalisables, nous le savons; nous n'en formerions peut-être pas sans le désir, et il est utile d'en former pour les voir échouer et que leur échec instruisse»<sup>16</sup>.

Questa è una delle maggiori acquisizioni teoretiche ed esistenziali della *Recherche*: quando questi sogni deluderanno, poiché la delusione è inscritta nella loro natura, si sarà comunque imparato qualcosa, e sarà proprio questo insegnamento, ovvero la *caduta* e quello che ne è derivato, ciò con cui riempire i libri. La *Recherche* è anche per questa ragione il grandioso racconto di una caduta seguita al crollo del sogno ottimistico riguardante un mondo troppo inferiore per poter reggere il paragone con quello artistico. A mio parere sta qui il germe del grande fallimento di cui è metafora Bergotte, la premessa del suo inevitabile colpo apoplettico, il quale, lungi dall'essere un mero artificio letterario, va invece inteso sotto una luce esclusivamente teoretica. Probabilmente Bergotte non aveva mai vissuto questi sogni, non ne aveva mai formulati di estremi e impossibili, e lungi dall'essere una scelta prudente tesa a evitare dolori in questo modo inevitabili, alla fine della sua vita, quando ormai ogni cosa aveva smesso di importargli, grazie a questa disposizione sperimenta entrambe le cose, il sogno e la caduta, fino a morirne.

I medici non gli servono più, men che meno i loro futili e malsani consigli, sicché abbandona del tutto l'ipotesi di una guarigione, o per meglio dire la speranza di un sollievo anche minimo. E tuttavia, illudendosi che qualche narcotico potesse sortire un effetto, ne prova in grande numero, fiducioso che la sua tremenda sofferenza ne venisse lenita e i suoi incubi attenuati. Già qui rilevo un primo tratto gnostico:

---

<sup>16</sup> *Ibidem*. «I sogni, lo sappiamo, non sono realizzabili; forse, senza il desiderio non ne faremmo nemmeno, ed è invece utile farne per vederli cadere affinché la loro caduta ci sia di insegnamento», trad. p. 222.



la fiducia nella guarigione di un corpo, e dunque nella medicina, non può che essere infondata, perché non si può guarire qualcosa di per sé intriso di male. Se la vita è un viaggio, come dice lo stesso Bergotte riportando una citazione da Anassagora ai pochi e pazienti amici che per stima e affetto gli facevano visita, «quel groupement nouveau de sensations allons-nous connaître dans ce voyage? Nous mènera-t-il au malaise? À la béatitude? À la mort? Celle de Bergotte survint la veille de ce jour-là, et où il s'était ainsi confié à un de ces amis (ami? Ennemi?) trop puissant»<sup>17</sup>. Sembra che la causa della sua morte sia stata una droga troppo potente, il cui effetto ritardato coglierà lo scrittore proprio nel momento sbagliato ma, lo si deve ammettere, nel luogo giusto.

In lui ogni volontà aveva finito per atrofizzarsi, sicché l'indolenza generata da un acuto sconforto, la disillusione e una malattia degenerativa sembravano aver preso il sopravvento nell'animo dello scrittore. Ma la nota di un critico sulla *Veduta di Delft* di Vermeer, quadro che Bergotte credeva di conoscere molto bene, riguardo a un *pan de mur jaune* che invece non ricordava, lo incuriosisce al punto da vincere la sua claustrofilia e a incamminarsi verso l'esposizione. Il *pan de mur* è esattamente come la narrazione di questo episodio, ovvero, con un'espressione almeno per me assai oscura ma tutta da indagare, «d'une beauté qui se suffirait à elle-même»<sup>18</sup>. È veramente curioso che l'unica opera di Vermeer espressamente menzionata da Proust non sia uno dei celebri quadri a soggetto femminile, bensì un dipinto cittadino (anche questo un *unicum* nella produzione del pittore) raffigurante la città natale dell'artista. Il quadro è *troppo perfetto*. Esso è una raffigurazione idealizzata di una Delft con molta probabilità trasfigurata dal pennello e dall'immaginazione dell'artista, e con ciò la sua tecnica si attesta straordinariamente simile a quella proustiana.

A essere rappresentato è il divenire che si arresta su una città immortalata in un dipinto ma che non smette per questo di comunicare il suo dinamismo. Tra il *dentro* degli interni di casa Vermeer e il *fuori* di una veduta cittadina c'è un perfetto isomorfismo. La *Veduta* è la rappresentazione della materia fatta spirito e in virtù di ciò per sempre ritrovata, una città sotto la luce che esprime il cosmo come questa stessa luce, come tempo. C'è infatti un senso di pace immensa, che forse Bergotte, nella vibrazione della vita che si spezza all'irrompere della morte, può aver provato: la condizione estrema che Vermeer ha generato e che lo scrittore coglie prima di accasciarsi al suolo. «È la felicità, in effetti, il benessere interiore, il senso profondo che promana da questi quadri. È la condizione dello stare a proprio agio nell'esistenza. Pare niente ed è tutto»<sup>19</sup>. Esattamente: nel niente di quel *pan de mur*, nella cornice di un quadro, avviene infatti il mistero dell'arte, della trasfigurazione del mondo in essenza e del trionfo dell'idea sulla vita.

---

<sup>17</sup> PR, p. 1742. «Quali nuovi specie di sensazioni conosceremo in quel viaggio? Ci porterà al malessere? Alla beatitudine? Alla morte? Quella di Bergotte sopraggiunse l'indomani di un giorno in cui si era affidato a uno di quegli, un amico (o nemico?) troppo potente», trad. p. 226.

<sup>18</sup> PR, p. 1743. «Di una bellezza che poteva bastare a se stessa», trad. *ibidem*.

<sup>19</sup> C. Strinati, *Caravaggio e Vermeer. L'ombra e la luce*, Einaudi, Torino 2021, p. 143.

Che vuol dire nondimeno che una bellezza *può bastare a se stessa*? Significa che l'opera da cui tale bellezza promana non ha bisogno di un occhio che la interpreti e ne dica il segreto, perché questo è già evidente a chiunque dal suo mostrarsi? Che possiede una vita propria, quasi autotrofa, e che non ha bisogno di altra energia che quella che l'ha generata? Che è talmente perfetta da non necessitare di un commento, pena il suo imperdonabile svilimento? O, più semplicemente, che quel *pan de mur* aveva un'esistenza autonoma anche a prescindere dal quadro nella sua interezza, quel dipinto che il maestro di color che criticano, Roberto Longhi, aveva definito *natura morta di città*, e dunque tutt'altro che defunta ma ben presente e viva, tanto da minacciare la vita di chi ardisca a coglierne l'enigma?

Domande legittime ma forse insensate, tutte. Una cosa però resta certa: Bergotte ha una visione, un *sogno*. Solo in quel momento, davanti a quel quadro così vivido e ben fatto, comprende che la sua opera si era nutrita di un sogno di soddisfacimento artistico che un futile e vacuo pezzo di muro giallo stava adesso facendo crollare. La storia di Bergotte è la storia di una caduta, più precisamente della caduta in mille pezzi di un'illusione che solo alla fine si rivela con il suo volto terribile, facendolo precipitare a terra come un castello di carte al vento. Aveva scambiato, sulla bilancia celeste che pesa le anime dei morti, la sua vita per questa verità: «Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échaippait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune»<sup>20</sup>. La materia di quella pittura, il suo essere perfettamente dipinta, forse l'illusione di un'arte sublime, come del resto è quella di Vermeer, gli avevano causato un'emozione talmente forte che il suo corpo così estenuato non poté reggere. «“C'est ainsi que j'aurais dû écrire,” disait-il. “Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couler, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune”»<sup>21</sup>. Avendo scoperto la possibilità del tempo perduto, lo scrittore si accascia a terra senza tuttavia averlo ritrovato. Bergotte si dimostra in ciò il limite intrinseco alla scrittura che Proust ha saputo superare.

Vede il dipinto e muore.

Direi comunque che il senso della sua morte vada rintracciato in ciò: egli aveva avuto la piena visione che un'arte migliore della sua era possibile, un'arte cioè che pur con la materia pittorica aveva istituito qualcosa di ideale ed eterno, un frammento di una perfezione che l'opera di Bergotte, di un qualche valore ma in fondo frivola e superficiale come il mondo che tanto l'apprezzava, compreso il Narratore adolescente e ancora immaturo che si nutriva delle sue opere all'ombra degli alberi di Combray, non aveva saputo raggiungere. E la differenza sostanziale tra il beniamino letterario nella *Recherche* e il Proust autore sta proprio sui piatti di tale bilancia. Bergotte aveva reso *imprudemment* la sua vita per avere almeno una volta, proprio alla sua morte, la visione di quella perfezione celeste che spetta ai veri artisti, abitanti

---

<sup>20</sup> *Ibidem*. «Tuttavia non gli sfuggiva la gravità dei suoi giramenti di testa. In una celeste bilancia gli appariva su un piatto la sua vita, sull'altro quel breve scorcio di muro così ben dipinto in giallo», trad. *ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*. «“È così che avrei dovuto scrivere,” si diceva “i miei ultimi libri sono troppo secchi, avrei dovuto stendere più strati di colore, rendere la mia frase più preziosa come quel breve scorcio di muro giallo», trad. *ibidem*.

di una città di luce la cui chiave di accesso consiste nel proprio sacrificio, nell'annullamento del proprio principio terreno per costruire un tesoro etereo in cui ogni goccia di sangue o di divertimento evitato diventa un tocco in più di giallo nella propria e imperitura tomba oltremondana. Il senso più corretto per intendere il *pan de mur* mi sembra difatti esattamente questo: una lapide del colore della luce, che Bergotte ha intravisto nell'opera di un artista eccelso ma che non ha saputo costruirsi da se medesimo. Il lembo di muro della *Veduta* è di una bellezza autonoma e sufficiente a se stessa: «La sua luce dorata è un colpo, un indizio, una prova. Quel colore lo illumina sul senso del suo mestiere, gli svela il senso della creazione artistica, gli mette davanti tutto il tempo che ha perduto, gli rende inutile la vita e, forse, anche la morte»<sup>22</sup>. Bergotte comprende in punto di morte di aver sì ottenuto la fama in vita ma non la vita per far durare la sua fama dopo la morte.

«Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire?»<sup>23</sup>. Che fosse morto per sempre tuttavia nessuno poteva provarlo con certezza. Le religioni, le convinzioni popolari e le esperienze spiritiche non dimostrano comunque che l'anima sopravviva dopo la morte. Proust sembra alludere a una qualche forma di ipotesi ultraterrena in cui il mondo del giusto e dell'ingiusto, del bene e del male, della colpa e della riparazione sia il mondo precedente da cui tutti noi proveniamo, suggerendo in questa maniera la metempsicosi delle anime, o una teoria della reminiscenza (di una memoria passata e da ritrovare) intrisa di platonismo, un mondo al quale Bergotte poteva essersi all'ultimo avvicinato tramite la sua intelligenza di scrittore. L'esistenza di un mondo ultraterreno è infatti enigmatica almeno quanto la vita presente<sup>24</sup>. È fuor di dubbio che qui Proust faccia volutamente un calco dall'episodio della *madeleine* nel primo volume, istituendo in questo modo un filo diretto che congiunge quel brano al presente: «Mort à jamais? C'était possible»<sup>25</sup>. Lì era in oggetto un passato forse mai più disponibile al corpo e alla mente ma a cui il ricordo involontario fornisce nuova vita, qui invece il futuro di un uomo del quale si discute se possa dopo la sua morte vivere ancora e sotto altre forme.

L'elemento degno di nota, più che la domanda in tutto uguale *morto per sempre?*, è invece la risposta: nel primo caso una probabilità quasi vicina alla certezza, l'attestazione cioè di una morte compiuta e irreversibile, nel secondo un'ulteriore domanda, quasi a voler aprire uno spiraglio. E vengono citate, sempre per la seconda volta, le stesse credenze religiose che negherebbero una morte definitiva e affermerebbero al contrario un genere diverso di sopravvivenza, una sorta di trasmigrazione delle anime, o di parti di essa, in altri oggetti, in altri enti. Proust allude a un mondo precedente nel quale avremmo contratto alcuni obblighi da scontare su questa terra, vincoli espressione di leggi che ci governano nella vita senza sospettarlo, poiché dopo la caduta e l'oblio ne abbiamo dimenticato l'origine e il significato.

---

<sup>22</sup> E. Marangoni, *Proust. I colori del Tempo*, Electa, Milano 2014, p. 23.

<sup>23</sup> PR, p. 1743. «Egli era morto. Morto per sempre? Chi può dirlo?», trad. p. 227.

<sup>24</sup> Riporto a questo proposito una delle proposizioni del *Tractatus*: «Ist denn dieses ewige Leben dann nicht ebenso rätselhaft wie das gegenwärtige?», in L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 84, proposizione 6.4312. «Non è forse questa vita eterna enigmatica come la presente?», trad. p. 106.

<sup>25</sup> «Mort à jamais? C'était possible», in DS, p. 15. «Morto per sempre? Era possibile», trad. p. 106.

Ma un uomo intelligente sa che questo mondo e le leggi che lo disciplinano devono esistere, sicché l'ipotesi di un mondo altro e precedente non deve essere del tutto irragionevole, in modo da poter affermare che Bergotte non fosse morto per sempre non era poi così improbabile. Ma la prova più forte della sua sopravvivenza e della sua trasfigurazione è data da un brano che per precisione, intensità e profezia corre parallelo ai migliori passi dei Vangeli, un respiro nell'ineffabile: «On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était pas plus, le symbole de sa résurrection»<sup>26</sup>. Anche a un uomo e a uno scrittore mediocre come Bergotte è concessa la vita dopo la morte, è permesso di rinascere in un mondo ordinato e illuminato come le vetrine dei negozi<sup>27</sup> – o in modo più romantico quelle della stanza in cui possiamo immaginare fosse stata allestita la sua veglia funebre – nelle quali i libri, talismani di un mondo redento e di una dignità angelica, avevano preso vita definitivamente con la morte del loro autore: le loro ali erano state aperte dall'ultimo sospiro in direzione del Dio della Luce, la Letteratura.

Proust edifica in parole il sepolcro di Bergotte, che per tradizione è un luogo di preparazione alla rinascita. Nei numeri evidenti di per sé della disposizione dei libri indicati – tre a tre – si palesa uno scenario di risveglio dalla morte, come un Lazzaro redivivo ricoperto non di bende ma di pagine libresche che illuminano nella notte. Ritornano nuovamente le figure angeliche, i veri custodi che tramite la scrittura rappresentano l'intercessione della vita dopo la morte. Nel negativo di questo brano, nel testo invisibile che Proust scrive parlando in terza persona attraverso Bergotte, è riscontrabile un tipo di ermeneutica esistenziale assai particolare. Proust vuole sì estendere la propria esistenza all'eterno fuori dal Tempo e a cui solo il rito della scrittura può consegnare, ma vuole gioire del *suo* tempo scrivendolo *vita natural durante*. La scrittura è la consapevolezza in divenire a cui Proust, questo scrittore insieme omerico e beethoveniano, alla fine perviene. Scrivere per comprendere è il gaudio ontologico, l'ascesi di distacco dal mondo per comprenderlo più pienamente e per ripercorrerlo in modo artistico, vergarlo con la materia nebulosa di cui è fatto quel paradiso da cui siamo precipitati, che perdiamo continuamente e che ci si prepara a ritrovare<sup>28</sup>. L'Opera, in fondo, è questo paradiso, tale perché perduto e ritrovato.

La sofferenza sarà *sempre* tale e la morte sarà *sempre* ineludibile, ma nel *durante* esistenziale in cui scrittura, arte e comprensione confluiscono, esse, poiché colte, si tramutano in essenza gioiosa. La *Recherche* è una *veduta* sull'apertura artistica del mondo, una realtà vermeeriana di cui l'Autore ha saputo sopportare la gravità del divenire e progettare una narrazione che infine comprenda il Tempo.

---

<sup>26</sup> PR, p. 1744; «Venne alla fine sepolto, ma per tutta la notte della veglia funebre, nelle vetrine illuminate, i suoi libri, disposti a tre a tre, vegliavano come angeli dalle ali spiegate, e sembravano, per colui che non era più, il simbolo della sua resurrezione», trad. p. 227.

<sup>27</sup> Cfr. su questo A. Piperno, *Proust senza tempo*, Mondadori, Milano 2022, p. 43.

<sup>28</sup> In questo solco si inserisce ancora Brugnolo, discutendo l'indicibile e l'impensabile in Proust sulla scorta di un commento al libro sulla *Recherche* di Curtius, quando afferma: «È evidentemente da quella prospettiva [da quella di un mondo e di una patria perduti] che l'autore ha scritto la *Recherche*. E ciò secondo Proust dimostra che noi non siamo spinti solo da pulsioni egoistiche, bensì siamo capaci anche d'altro. È a questa dimensione a suo modo trascendente che lo scrittore si riferisce quando allude a "un altro mondo"», in Id., *Dalla parte di Proust*, cit., p. 144.

### 3.2 Exsurge Ars! // Septuor di Vinteuil

L'altro mito raccontato nella *Recherche* si trova a distanza di qualche decina di pagine, e stavolta riguarda un altro artista, il sacerdote di un'arte che, intercettando le vibrazioni dell'universo che generano il divenire, possiede uno statuto più alto, forse addirittura superiore alla letteratura stessa. A essere oggetto della narrazione mitica è infatti Vinteuil, il compositore profanato dal sadismo della figlia e autore della Sonata che funge da *Leitmotiv* dell'amore dapprima di Swann e Odette e poi, in modo più maturo e articolato, del Narratore e Albertine. L'occasione è delle più solenni. Il barone di Charlus, ormai imbastardito e in evidente caduta libera dalle alte sfere in cui era il decisore della mondanità parigina, invischiatosi nella miseria del *club* Verdurin, organizza un concerto per il codazzo di nobili e principesse che senza la sua mediazione non avrebbe mai accettato di recarsi in casa della viscida arrivista, in occasione del quale avrebbe dovuto far ben figurare il suo protetto e innamorato Morel. Questo *locus* del romanzo rappresenta allo stesso tempo le vertigini di una mistica artistica e l'abisso della miseria e della turpitudine umana. Ovviamente è presente anche il Narratore, il quale per una sera riesce a staccarsi da Albertine e a sospendere la sua terribile gelosia.

Il concerto ha inizio ma si sente come smarrito e in preda a un profondo spaesamento. «Le concert commença, je ne connaissais pas ce qu'on jouait: je me trouvais en pays inconnu. Où le situer?»<sup>29</sup>. Ci si trova dunque in luogo sconosciuto, una sensazione suscitata da un brano mai ascoltato prima d'allora, e sono proprio queste note, il preciso fatto di non averle mai udite, a generare in lui un senso di enigma. Incontrare un'opera d'arte sconosciuta è come entrare in un mondo nel quale non abbiamo mai messo piede, pieno di meraviglie che ci attendevano e che l'artista ci ha lasciato nella speranza che potessimo un giorno non molto lontano finalmente giungervi. Si trattava perciò, come i racconti delle *Mille e una notte*, di una «apparition magique»<sup>30</sup>. Proprio come con Bergotte si aveva l'impressione di intraprendere un viaggio verso la morte e insieme di fortificare la speranza di una resurrezione, adesso l'esecuzione di quel concerto faceva incamminare su un sentiero incognito, nel quale, alla stregua di segni riconoscibili atti a sostenere la nostra fiducia a procedere oltre, cogliamo improvvisamente tracce familiari.

Si profilano infatti le note dolcissime e al contempo struggenti della *Sonata*, un preludio a qualcosa di più grande che di lì a poco sarebbe apparso in modo trionfale. Infatti: «Sa signification, d'ailleurs, n'était cette fois que de me montrer le chemin»<sup>31</sup>, poiché, con la sua comparsa, il Narratore comprende che quello in esecuzione è sì un lavoro di Vinteuil ma inedito. La rassicurazione della frase della *Sonata* scompare e ritorna l'inquietudine precedente, la stessa mancanza di solidità. Un nuovo mondo stava

---

<sup>29</sup> PR, p. 1790. «Il concerto cominciò. Non conoscevo il pezzo che stavano suonando, ero in un paese sconosciuto. Dove collocarlo?», trad. p. 298.

<sup>30</sup> *Ibidem*. «Magica apparizione», trad. *ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*. «Questa volta, d'altronde, il suo significato era solo di indicarmi il cammino», trad. p. 299.

sbocciando nella luce di un giorno mai visto prima, tanto che il Narratore potrebbe far proprie le parole dell'*Apocalisse*: «Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più» (Ap 21, 1).

Il racconto di Proust nel torno di queste pagine costituisce una delle manifestazioni più alte e smaglianti del Genio della Letteratura, e necessiterebbe senz'altro di una lettura di prima mano. In tale «rose d'aurore», è doveroso segnalare per la nostra argomentazione almeno questo passaggio, un colore alla Lorrain, Poussin o addirittura Friedrich, che per il fatto d'essere solo mentale non potrà essere mai rappresentato, essendo divenuto pura forma e quindi incoglibile: «Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un *espoir mystérieux*»<sup>32</sup>. È la natura di questa *speranza misteriosa* a essere il vero oggetto d'indagine. E dunque cosa svela il componimento inedito di Vinteuil? Verso dove invola? Quale ciclo sembra concludere o propiziare in vista di un sempre nuovo e indefettibile inizio? Come un angelo scarlatto che annuncia l'aurora, questa musica era «quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable mais suraigu, de l'éternel matin»<sup>33</sup>. Il *Septuor* è l'epifania di una notizia ontologica in ombra ma che l'arte di Vinteuil e la scrittura di Proust portano alla luce: l'intramontabile sorgenza della φύσις, la manifestazione incredibile dell'essere, ma più in particolare la rivelazione di un mondo alle altezze del quale solo l'arte può far pervenire, una dimensione di cui questa musica è la «plus sublime des prières»<sup>34</sup>.

Durante l'ascolto della grande musica il tempo sembra essere sospeso, pare che il divenire delle cose del mondo sia solo una parentesi accidentale rispetto a qualcosa che possiede una dignità più originaria, facendo provare all'ascoltatore una beatitudine insperata. Musica e Tempo sono i due nomi della temporalità umana e universale, nell'incontro delle quali, e nell'essenza colta, scoperta ed espressa dal compositore, accade lo svelamento dell'Eterno. In tal maniera ogni opera assurge a rivelazione di un mondo chiuso in se stesso e che invece l'arte, se è grande arte, porta all'essere e alla conoscenza. E questi mondi, che coincidono con gli individui e che senza l'arte sarebbero rimasti inchiavardati, sono della stessa natura, dice il Narratore, dei grandi e ponderosi amori che egli aveva avuto nella sua vita, dei quali quello per Albertine, proprio come il *Septuor* è la vetta più alta dei tentativi precedenti di Vinteuil, rappresenta il trionfo, ma con la sostanziale differenza che il mondo rivelato dal compositore sarà infinitamente più intenso rispetto alla tragica disperazione in cui la sua amata lo farà sprofondare. La possibilità dei mondi prospettati da Vinteuil è quindi decisamente superiore rispetto al *magnus amor* per Albertine, sebbene nell'ultimo volume anch'esso sarà trasfigurato nella concezione più ampia e salvifica della funzione somma del dolore in quanto motore originario della conoscenza e dell'arte.

---

<sup>32</sup> PR, p. 1791. «Questo rosso così nuovo, così assente dalla tenera, campestre e candida Sonata, tingeva, come l'aurora, tutto il cielo di una *misteriosa speranza*», trad. p. 299. Il corsivo è mio.

<sup>33</sup> *Ibidem*. «Qualcosa come un mistico canto di gallo, un richiamo ineffabile ma sopracuto, dell'eterno mattino», trad. pp. 299-300. Il corsivo è mio.

<sup>34</sup> PR, p. 1792. «Preghiera più sublime», trad. p. 301.

Se i libri della veglia funebre di Bergotte erano il simbolo della sua resurrezione, che magari smetterà di essere una prospettiva simbolica quando uno di essi verrà sfilato dalla vetrina illuminata, preso in mano e letto, durante l'esecuzione Vinteuil «semblait-il être là. On aurait dit que, réincarné, l'auteur vivait à jamais dans sa musique»<sup>35</sup>. Vinteuil era quindi ben presente, lì, in quella sala, come gli dèi che, trovandosi nel mondo, esprimono le leggi metafisiche che lo sorreggono, rivestito di un nuovo corpo e di una nuova carne, invero di un tempio distrutto dal dolore della materia e ricostruito nella luce.

Ogni tempio sarà diverso dall'altro, perché una tonalità di colori irriproducibile, un accordo rivelatorio, un verso indimenticato, saranno i tratti tipici di tale differenza, in altre parole il suo *stile*. E se esso sarà incomprendibile per i presenti, l'opera sopravvivendo al suo autore sarà la promessa di comprensibilità futura, essendo il vero artista, come sostenuto dal più grande di tutti, Beethoven, colui che ha la forza e la divinità dentro di sé per poter colloquiare con ciò che non è ma che è ancora da venire. E a confronto della gioia che il Narratore stava provando tale sgorgo è una «immobile éblouissement de la lumière»<sup>36</sup>, lo stesso moto di felicità che Vinteuil provava nella sua timida riservatezza quando trovava l'accordo perfetto per una delle sue composizioni.

«Vinteuil était mort depuis nombre d'années; mais au milieu de ces instruments qu'il avait aimés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie. De sa vie seulement? Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de rien lui sacrifier, n'était-il pas aussi irréel qu'elle-même?»<sup>37</sup>. Se per Bergotte l'ipotesi che egli non fosse morto per sempre non era del tutto inverosimile, in questo preciso punto della narrazione proustiana colgo l'intensificazione decisiva. L'arte è dunque un prolungamento della vita, una sua continuazione sotto un'altra forma, quando ci si frantuma a seguito dell'alienazione nel mondo e a causa degli insopportabili dolori si arretra da esso sempre più, de-creando il proprio sé e, parafrasando una splendida formula luziana, *battizzando tali frammenti* e ri-creandosi in un'opera che duri oltre l'attimo di un'esistenza effimera, quando il calore del nostro sangue stillato in note, pennellate o inchiostro diviene *reine Gestalt*.

Talché la creazione di un'opera d'arte sarà un continuo e indefettibile sorgere di soli che promanano luce ma senza alcuna materia da bruciare, invero soli interiori la cui alba avrà per noi la figura di un volto disteso in un eterno sorriso. E ogni qualvolta una nuova opera viene intrapresa, quando la sorgente sembra essersi inaridita e il fiume tirare solo pietre, la rifrazione della domanda che l'artista pone a se stesso avrà sempre una risposta secondo il proprio accento, sempre riconoscibile perché tale è il marchio

---

<sup>35</sup> PR, p. 1794. «Era come se fosse presente. Si sarebbe detto che l'autore, reincarnato, visse per sempre nella sua musica», trad. p. 303.

<sup>36</sup> *Ibidem*. «Immobilità abbagliante della luce», trad. p. 304.

<sup>37</sup> PR, p. 1794. «Vinteuil era morto da parecchi anni; tuttavia, in mezzo a questi strumenti che aveva amato, gli era stato concesso di continuare per un tempo illimitato, almeno una parte della sua vita. Della sua vita d'uomo soltanto? Se l'arte non fosse veramente che un prolungamento della vita, varrebbe la pena di sacrificarle qualcosa? Non sarebbe forse altrettanto irrealistico di essa?», trad. pp. 304-5.

del vero genio, come una pennellata pastosa e smagliante o un trillo prolungato fino al crepacuore ci rimandano immediatamente a Van Gogh o a Beethoven.

Tale accento sarà solo intuibile e non esprimibile pienamente, perché è come se la lingua dell'artista che lo possiede

s'était exercée dans le monde des anges, de sorte que nous pouvons en mesurer la profondeur, mais pas plus la traduire en langage humain que ne le peuvent les esprits désincarnés quand, évoqués par un médium, celui-ci les interroge sur les secrets de la mort; un accent, car tout de même et même en tenant compte de cette originalité acquise qui m'avait frappé dans l'après-midi, de cette parenté aussi quel es musicographes pourraient trouver entre des musiciens, c'est bien un accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grandes chanteurs que sont les musiciens originaux, et qui est une preuve de l'existence irrédiciblement individuelle de l'âme.<sup>38</sup>

Un'anima individuale dunque esiste e ne è prova il fatto che da essa traspare un accento irriducibile, come la nostra grafia è diversa da quella di tutti gli altri. Ma da dove proviene questa unicità che ci definisce e che in modo straordinario ed evidentissimo si manifesta negli uomini di genio, gli artisti? Con una metafora gnostica, certamente da intendere secondo una tensione teoretica piuttosto che come una semplice allusione stilistica, Proust aggiunge: «Ce chant, différent de celui des autres, semblable à tous le siens, où Vinteuil l'avait-il appris, entendu? Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste. Tout au plus, de cette patrie, Vinteuil dans ses dernières œuvres semblait s'être rapproché»<sup>39</sup>. L'artista, come uno spirituale nella concezione antropologica dello gnosticismo antico, proviene da un Pleroma di luce da cui è caduto e che nella vita terrena deve tentare di rammemorare, una patria che attraverso le opere e la gioia che ne deriva per sé e per gli altri poteva essere nuovamente conquistata. Ciò a cui il Narratore assiste in quella sala è in altre parole la trasposizione nell'arte di una patria interiore sprofondata nell'oblio e che l'accento del genio riesce a risvegliare in sé e in chi vi si accosti, a condizione però che in lui, diversamente da Madame Verdurin e dallo stesso barone di Charlus, giaccia la stessa scintilla e lo stesso ricordo di un mondo di luce precedente a quello presente.

E dunque tale «résidu réel» che si sedimenta, come un precipitato delle reazioni spirituali che avvengono continuamente dentro di noi, non trasmissibile con la conversazione, con un buon

---

<sup>38</sup> PR, p. 1796. «Si fosse esercitata nel mondo degli angeli, in modo che noi possiamo misurarne la profondità ma non tradurla in linguaggio umano, non più di quanto lo possano gli spiriti disincarnati quando, evocati da un medium, vengono da questi interrogati sul mistero della morte. Un accento, perché comunque sia, e anche tenendo conto di quell'originalità acquisita che mi aveva colpito nel pomeriggio, di quelle analogie che i musicologi potrebbero trovare fra certi musicisti, è pur tuttavia un accento unico quello al quale si innalzano, al quale ritornano, loro malgrado, quei grandi cantori che sono i musicisti originali, e che è una prova dell'esistenza irriducibilmente individuale dell'anima», trad. pp. 306-7.

<sup>39</sup> *Ibidem*. «Questo canto, diverso da quello degli altri, simile a tutti i suoi, dove l'aveva imparato, dove l'aveva udito Vinteuil? Ogni artista appare come il cittadino di una patria sconosciuta, da lui stesso dimenticata, diversa da quella da cui giungerà, salpando per la Terra, un altro grande artista. Tutt'al più, a quella patria, Vinteuil nelle sue ultime opere sembrava essersi avvicinato», trad. p. 307.



discepolato o con l'amore della vita, solo l'arte permette di comunicarlo, «exteriorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaissons jamais»<sup>40</sup>. Sicché, in questa ermeneutica dell'altrove, ha senso solo ciò che è posto in una *Zwischenheit* celeste, in un mondo altro nel quale non servono piume e altri respiri, ma ali di pensiero e nostalgia di un eterno che permettendoci di arrivare al fondo dell'altro annulla le distanze e provoca il pianto. «Le seul véritable voyage, le seuil bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles»<sup>41</sup>. L'immortalità esiste ed è l'arte a renderla possibile, un bagno in una fonte che mai si esaurisce, un firmamento sempre splendente che brilla nel «buio della mente»<sup>42</sup> di chi sia divenuto consapevole della tenebra. E dunque gli artisti possono condurci al risveglio e al rinsavimento, poiché l'universo è vero per tutti ma diverso per ciascuno di noi, ed è proprio in tale diversità che consiste il nostro tesoro da ritrovare. Vedere il mondo in modo diverso è la certezza e l'essenza della Giovinezza.

Ma cos'è quest'essenza? L'essenza è la «Differenza ultima e assoluta»<sup>43</sup>. La manifestatività dell'arte, il suo segreto e anche il suo barbaglio, stanno nel firmamento dell'intersoggettività, che garantisce l'unica forma di comunicazione possibile tra anime, l'unica forma di conoscenza, come scritto da Proust la vera Fonte di Giovinezza. «Solo le nostre porte, solo le nostre finestre sono tutte spirituali: non esiste intersoggettività se non artistica. Solo l'arte ci dà ciò che avevamo atteso invano da un amico, ciò che invano avremmo atteso da un essere amato»<sup>44</sup>. *Arte-fare* il reale è il segreto dell'immortalità, ma si tratta di un'immortalità condivisa: «Ogni soggetto esprime il mondo da un certo punto di vista. Ma il punto di vista è la differenza stessa, la differenza interna assoluta. Quindi, ogni soggetto esprime un mondo assolutamente differente»<sup>45</sup>. Tali premesse vanno al cuore di una certa ontologia temporale per cui il mondo, che viene prima dei soggetti e che, per dir così, è il nero che fa brillare come pozzi di luce le stelle di tale firmamento intersoggettivo, è la differenza in divenire delle innumerevoli forme e pieghe che il mondo stesso può assumere. L'arte è la festa sempre cangiante della Differenza, è individuazione, è ciò che specifica il soggetto e lo induce a guardare verso una costellazione o verso un'altra. Anche Proust,

---

<sup>40</sup> PR, p. 1797. «Esteriorizzando nei colori dello spettro la composizione intima di quei mondi che chiamiamo gli individui, e che senza l'arte non conosceremmo mai», trad. p. 308.

<sup>41</sup> *Ibidem*. «Il solo autentico viaggio, il solo bagno di Giovinezza, non sarebbe nell'andare verso nuovi paesaggi, ma nell'avere altri occhi, nel vedere l'universo con gli occhi di un altro, di cento altri, nel vedere i cento universi che ciascuno di loro vede, che ciascuno di loro è; e questo è possibile farlo con un Elstir, con un Vinteuil, con i loro simili; allora voliamo veramente di stella in stella», trad. *ibidem*.

<sup>42</sup> M. Luzi, *Vola alta parola*, in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, in *Le poesie*, Garzanti, Milano 2020, v. 4, p. 591.

<sup>43</sup> G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 40.

<sup>44</sup> Ivi, p. 41.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

dopotutto, ci parla dei *sui* segni, che ad alcuni dicono tutto, ad altri invece niente restando incomprensibili.

«Nello stesso modo, il soggetto artista ha la rivelazione di un tempo originale, avvolto, complicato nella stessa essenza, che stringe in un solo abbraccio tutte le sue serie e le sue dimensioni»<sup>46</sup>. Il tempo originario, il tempo cosmico, si rivela con ciò al soggetto tramite la luce che riceve e che anche lui con la propria opera riesce a promanare. Proust riavvolge il tempo, lo maledice, gli rende grazie, e con un solo, titanico sforzo lo contempla interamente nella sua opera, nel *longtemps* della *Recherche*. «Quello che, grazie all'arte, ritroviamo, è il tempo quale è implicato nell'essenza, identico all'eternità. L'extra-temporale di Proust è questo tempo allo stato nascente, e il soggetto artista che lo ritrova»<sup>47</sup>.

L'esperienza mistica ed estatica a cui il Narratore, nelle sue parole, si era abbandonato con tutto il suo essere, doveva essere inizialmente collocata nel ricevimento finale a palazzo Guermantes, nel quale anziché figurare una fiera della morte doveva avere luogo la rivelazione dell'eternità concessa tramite l'arte, in fondo il grande messaggio alato, per dirla con Omero, che proviene dalla *Recherche*. E tuttavia il *Septuor*, proprio come la morte di Bergotte, rimane un episodio monco. Infatti, al termine del concerto, il vociare era ripreso, l'odio per gli uomini anche e ciò che era divino adesso è solo futile insulsaggine umana, effigiata da altrettanto biechi e ciechi animali mondani privi di ogni gusto artistico. Il primo a prendere la parola dopo questo idillio è non a caso il barone di Charlus, capace della più acuta intelligenza come della frivolezza più ripugnante.

Il pensiero del Narratore va allora ad Albertine, al desiderio verso di lei che si rifrange nelle stelle disvelate con Vinteuil. Ma il Narratore crede ancora nell'amore, che Albertine sia il suo mondo di salvezza, che nel suo volto ci sia più luce del firmamento imperituro dell'arte. Fa sua la palinodia socratica in difesa di Amore, poiché l'ascolto di quella bellezza sonora aveva infuocato ancor di più in lui il sentimento amoroso verso la sua giovane matrona: «E rimirandolo, come avviene quando il brivido cede, gli subentra un sudore e un'accensione insolita: perché man mano che gli occhi assorbono l'effluvio di bellezza, egli s'accende e col calore si nutre la natura dell'ala»<sup>48</sup>.

Il Narratore, ancora preso dall'amore per Albertine di cui pensava che quella musica fosse la manifestazione più propria o addirittura il compimento, ha una prima, decisiva prova del fatto che alla morte qualcosa sopravvive, che dietro l'invalidabile muro del reale ombreggiato dal dolore esiste qualcosa di più essenziale, che l'intelligenza sa solo sfiorare e che l'arte può invece realizzare. Ciò che io, come artista, sento in me nella natura, nei profumi e nelle immagini, può essere colto dallo schlegeliano *leiser Ton* posto come epigrafe da Schumann nella sua *Fantasia op. 17*, dunque anche senza parole, evanescente se si vuole ma vigoroso, che mette in contatto con quella luce stellare in cui solamente risiede la salvezza.

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 44.

<sup>47</sup> Ivi, p. 45.

<sup>48</sup> Platone, *Fedro* (*Φαιδρος*), 251 a-b, trad. di P. Pucci, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 57.

Può esserci un'altra arte che secondo Proust può eguagliare quella di Vinteuil, quella musica che sembra provenire realmente da un mondo celeste da cui siamo caduti, un'arte verso cui incamminarsi ma di cui ancora non si conosce la forma? La risposta, come un'anticipazione di ciò che si leggerà nel *Temps retrouvé*, sembra venire da un fondamentale scambio di battute tra il Narratore, nel frattempo tornato a casa e ancora sospeso tra quelle luci, e proprio Albertine: «Cette qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir, peut-être était-ce en cela, disais-je à Albertine, qu'est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'œuvre elle-même. “Même en littérature? me demandait Albertine. – Même en littérature”»<sup>49</sup>. La letteratura che il Narratore stava spiegando ad Albertine, quella di Hardy, Tolstoj e soprattutto Dostoevskij, è già dunque *in nuce* la forma d'arte più alta, quella a cui si voterà totalmente. Ma altri dolori devono essere provati, amori terminare, anni passare, corpi invecchiare, affinché l'arte vagheggiata da questi miti possa venire alla luce.

Perché allora i miti analizzati non possono ritenersi completi ma solo delle avvisaglie di ciò che verrà? Cerco di sintetizzare: Bergotte non aveva mai capito cosa fosse questo regno etereo riservato agli artisti di genio, e la visione di una sua prova, il *pan de mur*, nel deliquio psicofisico in cui versava, è stata sufficiente a ucciderlo, benché i suoi libri come fedeli testimoni restassero a vegliare su di lui promettendogli una qualche sopravvivenza; Vinteuil, dal canto suo, è certamente meritevole di una gloria maggiore rispetto a Bergotte, perché il regno perduto era stato resuscitato e persino intravisto, una gloria di luce che l'amore per Albertine impediva ancora al Narratore di poter comprendere a pieno, ma la sua salvezza si è potuta realizzare solo per intercessione di una terza persona, l'amica della figlia che insieme a lei sputava sulla foto del padre in un momento voluttuoso, che con il suo sforzo di recuperare le opere inedite del compositore redime comunque se stessa e colui che aveva offeso.

La *Recherche* è dunque assimilabile a una magnifica e fulgente opera musicale che narra la storia dell'essenzialità più alta del suo autore, di ciò che era perduto e che la scrittura, come una melodia di Debussy, può ritrovare o, nel gergo proustiano, può *ricreare*. Il *Septuor*, ricordando l'*inquietudo* di Agostino, libera il Narratore da ogni incertezza, svelando il mistero di quella gioia così inattesa, inspiegabile e intensa, «ponendosi come esempio di creazione artistica, come modello supremo»<sup>50</sup>. Il compito dello scrittore si declina come quello di un traduttore: pensando anche al Debussy delle *Images*, gli istanti materico-temporali possono alla fine venire ospitati dall'arte, dalla scrittura letteraria di un'opera che l'artista ha, per dir così, già in sé, e che deve comunicare al lettore per permettergli di vedere in se stesso la salvezza che altrimenti sarebbe rimasta da parte sua non colta. Si tratta di «immagini pure, attinte dal profondo di noi stessi, che si offrono alla creazione letteraria come i suoni alle esigenze espressive della

---

<sup>49</sup> PR, p. 1885. «Forse proprio in questa qualità ignota di un mondo unico che nessun altro musicista ci ha mai fatto vedere» dicevo ad Albertine “sta la prova autentica del genio, molto più che non nel contenuto dell'opera stessa”. “Anche in letteratura?” mi chiedeva Albertine. “Sì anche in letteratura”, trad. p. 442.

<sup>50</sup> L. Magnani, *La musica in Proust*, Einaudi, Torino 1978, p. 59.

musica: sensazioni reali ma non attuali, ideali ma non astratte, in cui il nostro vero io rivive frammenti di esistenza sottratta al tempo, contempla, sia pure per un solo istante, l'eterno»<sup>51</sup>.

La scrittura di Proust è dunque un *λόγος* che penetra nell'anima, una poesia immediata fatta di flussi di parole nella quale il lettore si fa trasportare e da cui, immergendosi in essa come in una fonte miracolosa, esce trasfigurato, padrone di una possanza spirituale che fortifica al punto da poter allungare il braccio e cogliere la trasparenza delle cose, l'essere degli enti. L'artista ci mostra le essenze di cui l'intelligenza non poteva nemmeno supporre l'esistenza ma che tuttavia esistono, quelle essenze che, come una tomba visitata da un raggio di sole, fanno superare il divenire imperfetto della vita, la noia della frivolezza, fanno credere che esiste un regno di serena gioia, e che di ciò è possibile fare una metafisica, una Letteratura. «Alla incessante e sempre delusa aspirazione edonistica, alla sempre esitante ricerca, subentrano il riposo e la sicurezza di aver trovato nella musica, la via che conduce all'unico punto in cui materia e spirito, tempo ed eterno, sembrano riunirsi ed unificarsi. È la pace di cui parla anche Spinoza, la pace che sorge dall'intuizione rivelatrice di un eterno, non di immutabilità ma di vita, in cui “vivimus et movemur et sumus”, che si solleva dalle mutevoli condizioni umane alle cose stabili ed eterne»<sup>52</sup>.

Ma forse bisogna fare ancora un passo, forse bisogna osare di più, slanciarsi dal punto in cui Proust si ferma, lì dove la sua metafora per quanto sostanziale vagheggia senza però definire, lì dove illumina un fondale senza inoltrarvisi completamente, o per meglio dire lancia una luce che rischiarando la notte rende visibile l'astro verso cui tendere davvero. Bisogna cercare, direi, di concettualizzare di che tipo di Giovinezza e di *en dehors du temps* Proust ci sta parlando, se è il Cosmo, se sono le leggi del Divenire che una metafisica può cogliere, se è la Materia delle sensazioni che sono più essenziali dell'intelligenza, se è il Sacro. Sono dunque un mormorio, un vociare nel vento, uno spirito che si ritrae nel non veduto, che guardano e che ascoltano «quella luce nella luce, / quella musica in fondo alla musica...»<sup>53</sup>. E viene da pensare, in conclusione, al modo in cui Benjamin, *criticando* la morte di Ottilia ed Eduardo, chiude a sua volta il suo celebre saggio sulle *Wahlverwandtschaften*, una perfetta sintesi di quanto si è tentato di dire sul destino dell'arte, nonché della filosofia che vi indugia esteticamente: «Se veri e propri misteri sono racchiusi nella musica, questo rimane un mondo muto, da cui la sua armonia non si leverà mai. Ma a quale mondo è dedicata la musica, se non a questo, a cui promette più che una mera conciliazione: la redenzione?»<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 60.

<sup>52</sup> Ivi, p. 128.

<sup>53</sup> M. Luzi, *Il corso dei fiumi*, XVI, in *Frase e incisi di un canto salutare*, in *Le poesie*, cit., vv. 1-2, p. 900.

<sup>54</sup> W. Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe (Goethes Wahlverwandtschaften, 1924)*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, p. 242.

## 4. L'analitica esistenziale proustiana

### 4.1 *La Recherche e l'analitica di Sein und Zeit. Gli esistenziali proustiani*

*Der schwer gefasste Entschluss*  
Ludwig van Beethoven

La comprensione della vecchiaia sembra essere stata lo sprone decisivo affinché il Narratore maturasse finalmente la risoluzione a scrivere. Le cigolanti marionette del Tempo gli hanno mostrato che i decenni sono trascorsi anche per lui, sicché vincere la pigrizia e convincersi della bontà della sua opera divengono necessari. Le innumerevoli conversazioni in parole sono state totalmente inutili, poiché in nulla avrebbero contribuito al suo approfondimento del mondo. Sente con forza l'urgenza di doversene separare, di non poter più perdere tempo con cose che non gli andasse più di fare e che non lo facessero progredire nella costruzione del suo monumento. Nell'opera avrebbe scritto della sua vita come l'eternità del cosmo gli aveva appena rivelato, e avrebbe scritto anche di coloro che avevano preso parte alla sua esistenza mondana. È meglio allora ritirarsi, ignorare gli inviti e accampare scuse di comodo che era sicuro, alla fine, avrebbero determinato la cessazione di ogni insistenza. E inoltre sarebbe stato certamente più proficuo studiarli dalla distanza, per comprenderne le passioni e creare modelli in cui i lettori potessero riconoscersi.

«Ne valait-il pas mieux que, ce gestes qu'ils faisaient, ces paroles qu'ils disaient, leur vie, leur nature, j'essayasse d'en décrire la courbe et d'en dégager la loi?»<sup>1</sup>. Il Narratore avrebbe analizzato la loro mimica, conversazione, esistenza e personalità per farle emergere secondo verità, cercando di esibire le leggi e le passioni proprie dell'umanità e del tempo esistenziale. Con un'operazione ermeneutica più incisiva, tali caratteri possono essere sintetizzati in modo più pregnante evidenziando le categorie esistenziali di un *Dasein* proustiano, a cui ogni personaggio fornisce uno o più tratti fondamentali. La *Recherche* è, secondo la prospettiva che qui si vuole articolare, un'analitica esistenziale da cui ricavare le strutture metafisiche dell'essere-nel-mondo e del vivere-nel-tempo.

Sebbene Proust ingaggi una strenua battaglia contro la letteratura *descrittiva*, è ragionevole ipotizzare che tutta la sua opera sia in misura importante proprio una *descrizione* dei meccanismi e dei punti nevralgici di una metafisica artistica ed esistenziale, e in modo più evidente con i personaggi meglio riusciti, Charlus su tutti. L'impressione è che alla splendida descrizione Proust abbia sì unito la *rivelazione* della legge che guida la sua creazione ma non in modo abbastanza limpido da poterla esprimere in maniera esplicita.

---

<sup>1</sup> TR, p. 2304. «Non era meglio che, di quei gesti che compivano, di quelle parole che dicevano, della loro vita, della loro natura, io cercassi di descrivere la curva e rivelare la legge?», trad. p. 392.

La legge di cui scrive è un'analitica esistenziale accostabile a quella heideggeriana di *Sein und Zeit*. Sarebbe straordinario che uno scrittore da una parte, brillantissimo conoscitore della mondanità, e un ontologo dall'altra, esperto e illustre interprete della grecoità classica come delle religioni dei primi secoli dopo Cristo, convergano nella definizione di un *progetto esistenziale* che intercetti uno spirito tutto europeo, occidentale, o più ambiziosamente universale e ontologico. Se si parla di *leggi* non ci si può che riferire, infatti, a una metafisica dell'esistenza.

*Sein und Zeit* è un monumento del pensiero che va alla radice dell'esistere e del comprendere. Il *magnum opus* heideggeriano è l'esempio massimo per cui formulare una nuova filosofia significa istituire un nuovo linguaggio, e questo perché, di rimando, istituire un nuovo linguaggio significa per ciò stesso formulare una nuova filosofia. In *Sein und Zeit* tuttavia c'è ben poco di nuovo. La *novità* del pensare heideggeriano consiste nel porre le domande originarie in modo ancor più radicale di quanto i filosofi dei primordi le abbiano poste, e nell'assumersi sin dal principio l'imbarazzo di non aver trovato alcuna risposta.

La domanda con cui l'opera inizia e sulla quale essa si struttura è intorno al senso di essere in assoluto. Non circa l'essere, né la relazione tra essere e tempo implicita nel titolo, ma circa il *senso*, ovvero in quale orizzonte di comprensione sia possibile rintracciare qualcosa come *essere*. La famosa *Einleitung* heideggeriana introduce però la natura di altri problemi. Prima di tentare una risposta bisogna quindi ben porre la domanda e capirne l'essenza. Ci sono chi chiede, il richiesto e il chiesto: chi fa la domanda, ciò che si ricerca con la domanda e infine ciò che si ottiene. Proprio all'inizio dell'indagine sull'essere si pone la domanda su colui che la pone e sulla sua stessa struttura. La priorità della domanda ontologica richiede allora l'analisi del senso dell'essere di questo ente privilegiato che solo incidentalmente Heidegger fa coincidere con l'umano. *Sein und Zeit* può essere definito come la ricerca delle possibilità d'essere dell'umano con le quali e nelle quali l'umano stesso può accogliere nel suo raggio di comprensione il senso di essere in assoluto.

La domanda è la sorgente della filosofia e più in generale di ogni esistere, alto o basso che sia. Il *Fragen* è la prova che ciò su cui si domanda non è ancora stato acquisito. Il fatto che Heidegger inizi il suo trattato con la domanda più radicale e originaria significa che l'umano, tanto filosofico che quotidiano, naviga nell'incertezza. Tutta la filosofia moderna a partire da Descartes, e senza dubbio anche nei Medievali, è descrivibile come la *lotta* per la certezza e per il fondamento. Secondo Heidegger questo modo di procedere e di fare filosofia è invece mal posto. Se prima non sappiamo che cos'è l'essere, se la domanda che a esso pertiene non approda a nessuna risposta, come possiamo ritenere di fondare l'essere stesso su una gnoseologia? Poiché tale è stata, da Descartes a Kant, la filosofia: indagine sulle possibilità della *conoscenza*. Con Heidegger la filosofia diviene indagine sulle possibilità dell'*esistenza* come indagine preparatoria dell'essere. Non è un caso che nei primi decenni del Novecento tutta l'Europa filosofica e letteraria venga attraversata dalla cosiddetta *crisi dei fondamenti*. Questo tema può anche non toccare Heidegger all'altezza di questo testo, ma si sente in modo prepotente una sorta di afflato comune ed

europeo che, con occhio storico-culturale, può essere stato intercettato da pensatori e scrittori del calibro di Wittgenstein, Pirandello e Woolf.

Il concetto sembra non essere più alla portata dell'umano. La conoscenza di ciò che è eterno non soddisfa più. Si genera nella cultura europea un nuovo linguaggio per un sentire diverso, nuove forme espressive e teoretiche che prendono atto del limite e di una dimensione più originaria, etica e quotidiana, che rischia però una volta avvistata di essere smarrita. Prima di *porre* ogni possibile domanda sul senso di essere come senso del tutto di ciò che è e di ciò che fa essere, bisogna affrontare la resistenza che tale domanda *oppon*e al questionante. Prima di interrogare il senso di essere in assoluto urge comprendere il senso di essere più ontologicamente distante, che è il *proprio* e con cui si ha *a che fare* nel tempo quotidiano. Si tratta dunque di capire se l'indagine dell'ente che *siamo* così impostata possa di pari passo condurre alla schiusura e alla successiva fondazione della domanda circa il senso di essere in assoluto.

Queste ben note considerazioni possono in qualche modo riguardare anche un'opera come *À la recherche du temps perdu*? Essa si inserisce a pieno titolo in questioni di ordine strettamente ontologico come il senso dell'esistenza, del mondo e del tempo? Può tentare anche la *Recherche* di porre le basi per l'analisi di colui che pone la domanda sul senso di essere in assoluto? La *Recherche* parla in modo congiunto di essere e tempo? Vi è in essa un *Dasein*? *Sein und Zeit* non è infatti in modo prioritario il manifesto dell'essere e del tempo, ma tale può dirsi del *Dasein*. L'opera heideggeriana è un'analitica del modo in cui l'umano, che incidentalmente è questo *Dasein*, *ci* è. *Dasein* è il nome dato da Heidegger al progetto il cui essere viene illustrato secondo gli esistenziali. La sua primazia è data dalla possibilità di interrogarsi sull'essere, ma la sua priorità è quella di *esser-ci*. Ciò che gli importa è l'essere in generale e l'essere che è il *suo*, e quest'ultimo, proprio per il fatto di essere il *proprio*, è quello che gli sta più a cuore.

Una delle ipotesi fondamentali di questo lavoro è se alla *Recherche* sia possibile non soltanto applicare l'analitica esistenziale sviluppata in *Sein und Zeit* ma se sia plausibile rilevare tra le pagine proustiane un vero e proprio *Dasein*. Ciò che si sostiene è che l'Opera proustiana sia una riflessione altrettanto profonda sull'esistenza umana da contemplare al suo interno un'ermeneutica esistenziale nel modo suggerito da Heidegger. La seguente analisi inizierà così dal ruolo e dalla funzione della domanda ontologica, per poi seguire il seguito della trattazione heideggeriana.

#### 4.1.1 *Lo statuto del titolo e della domanda*

La *Recherche*, essendo un'opera letteraria, non deve per principio soddisfare le esigenze di studio e di sistematicità tipiche del filosofo accademico. Essa non è un trattato, è un romanzo, e in quanto tale non affronta i problemi allo stesso modo di un pensatore rigoroso come Heidegger. Ciò nonostante l'opera proustiana è anche un'opera teoretica, poiché la verità, l'essere e il tempo sono messi in questione e analizzati. Poco importa se alla *trattazione* si unisca una *trama* e che in essa accadano un mondo e dei

personaggi. Quando sono in gioco essere, verità e tempo ogni forma possibile si scioglie in un unico guardare, quello appunto teoretico. Allo stesso modo di *Sein und Zeit*, *À la recherche du temps perdu* non propone in maniera succinta definizioni circa le parole e i concetti inseriti nel titolo. Tanto Heidegger che Proust non forniscono definizioni di essere, tempo, ricerca e tempo perduto, sebbene molto spesso, e soprattutto nel secondo, esse si evincano da alcune pagine. Domandare su essere e tempo (perduto) permette però di interrogarsi su altre questioni che senza quelle domande non sarebbero affatto emerse: il *Dasein*, a esempio, non sarebbe stato analizzato e i ricordi di Proust non sarebbero stati ritrovati.

Se si dovesse perciò guardare esclusivamente al titolo dell'opera proustiana, l'argomento privilegiato è una specifica manifestazione del tempo, il tempo perduto che viene *ricercato*. Come esso venga ricercato, nel titolo non è specificato. In esso non compaiono un punto interrogativo, tre punti di sospensione, un sottotitolo o una delucidazione in sede di introduzione/prefazione. Né tantomeno il dubbio si chiarisce se si dà una rapida scorsa ai titoli dei volumi che compongono l'Opera, che contengono una parola uguale (tempo) soltanto nell'ultimo, il quale piuttosto che recare *tempo perduto* ha invece *tempo ritrovato*.

L'espressione *à la recherche* ha invece un'aria quasi mitica. Più che essere una narrazione teoretica sembra essere un richiamo all'azione, quella di *mettersi in, adoperarsi per, iniziare a*. È proprio questo carattere principale a determinare in modo preponderante il significato del titolo. L'Opera non si intitola infatti *La recherche*, ma *À la recherche*, intendendo dire, di primo acchito, una disposizione all'agire, una volontà da mettere in atto, una *storia di preparativi*. Leggendo il Proemio del Libro si ha infatti una sensazione simile a quella di essersi appena imbarcati o, più segnatamente, di essere appena sbarcati da un lungo viaggio, un naufragio magari, o uno spostamento preparatorio verso un luogo da cui salpare per il viaggio vero e proprio.

È come essere giunti in uno spazio neutro, colmo di nebbia e dai mille e più percorsi possibili, tali che per l'indecisione ci si ferma e si attende che un qualche segnale induca a dirigersi da una parte piuttosto che da un'altra. Tutto ciò almeno fino a quando un fiotto di luce non trafigge quella nebbia novembrina, i vapori si diradano e le mille e più vie rivelano una sola strada, che già si conosceva ma che si credeva per ragioni sconosciute di aver rimosso. E tutto questo durante una merenda. Sicché chi stava sostando comincia a chiedersi che cosa stesse accadendo, che cosa fosse quella strana sensazione che gli aveva dischiuso stagioni dimenticate: il Narratore comincia dunque a domandare. L'oggetto della domanda non è ben circoscritto allo stesso modo di Heidegger, ma si può ragionevolmente ipotizzare che l'argomento del domandare proustiano all'altezza del Proemio verta proprio su questo: qual è il senso d'essere del tempo perduto? Cos'è questo indeterminato sulla base del quale la *madeleine* può dischiudere qualcosa che all'inizio non era, che non si sapeva che ci fosse e che adesso è?

Ci muoviamo sempre in una qualche comprensione ingenua dell'essere, ma non sappiamo cosa questa comprensione dischiuda e soprattutto cosa essa occulti. È per tale ragione che a un certo punto si rendono necessarie le analisi teoretiche, senza le quali nulla di tutto ciò che si sa o su cui si domanda perverrebbe



alla concettualizzazione adeguata per essere compreso. Ciò che preliminarmente il Narratore si domanda è dunque l'essenza del tempo perduto. Per spiegarlo Proust ha dovuto occultare la perspicuità di tale domanda e proporre al lettore qualcuno a cui la domanda stessa sia ancora indifferente e irrisolta, un Narratore che ancora non sappia nulla del suo essere e men che meno del senso di essere in assoluto. Con Proust si ha perciò a che fare con un *Dasein* fortemente connotato in senso heideggeriano.

Il *chi* dell'Opera che riveste la funzione di *Dasein* non è anch'essa una questione da lasciare inevasa. Potrebbe trattarsi di Proust stesso, ma sarebbe già una difficoltà poiché la *Recherche* non è *stricto sensu* un'autobiografia, e se anche lo fosse si potrebbe senza molto sforzo concettuale applicare l'analitica heideggeriana alla biografia di Painter o di Tadié e non aggiungere nulla di nuovo a quanto detto finora su Proust e sul romanzo. Può darsi che sia la prima voce narrante che racconta se stesso a partire da un imprecisato luogo liminare tra la realtà e la finzione romanzesca, in una stanza a sonnacchiare e poi in un freddo pomeriggio? Non può essere semplicemente, come si è detto pocanzi, la vita di un uomo che risponde al nome di Marcel Proust, perché, così facendo, non soltanto tradiremmo le sue intenzioni filosofiche e letterarie, ma fuorvieremmo totalmente il senso dell'opera. Un dato acquisito della critica proustiana, una componente inamovibile ormai del *Vorverstehen* dello scrittore parigino, è lo scollamento solo per certi tratti ricomponibile tra io biografico e io narrante, ovvero la divaricazione sostanziale e strutturante tra Proust autore e il Narratore protagonista e che dice *io* nell'opera.

Anche Barthes, nel passare in rassegna i vari usi delle persone in letteratura, parla dell'io e dell'opera di Proust, ma più in generale della sua tecnica narrativa, come qualcosa che «non vuol essere altro che un'introduzione alla Letteratura»<sup>2</sup>, un'introduzione a quella stessa letteratura che Proust ha applicato su di sé e che vuole essere anche l'esteriorizzazione in una tecnica. Se si trattasse di una coincidenza, parleremmo, per quanto *sui generis*, di un'autobiografia in senso stretto, un uomo che racconta la sua vita nella maniera in cui ha iniziato a ricordarsene, dopo il celebre episodio della *madeleine*, e della ricerca della sua vocazione a scrivere. Nemmeno si può dire il contrario, e cioè che sia il caso di un'opera di trasformazione totale, poiché, se così fosse, l'estraneità dell'io narrante dall'io biografico sarebbe tale da rendere impossibile l'esteriorizzazione esistenziale a favore di un'opera assolutamente creativa in cui la biografia, per principio, non trova posto. Né, come afferma Proust stesso su Bergotte, che l'artista non debba essere altro che «celui qui sait devenir miroir et peut refléter ainsi sa vie, fût-elle médiocre»<sup>3</sup>. È

---

<sup>2</sup> R. Barthes, *La scrittura del romanzo*, in *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici* (*Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, 1972), trad. di G. Bartolucci, Einaudi, Torino 2003, p. 27.

<sup>3</sup> TR, p. 2150. «Colui che sa divenire specchio di sé e riflettere così la sua vita, sia pur essa mediocre», trad. p. 59. Questa frase, com'è facile intuire, è visibilmente incoerente con quanto il Narratore stesso teorizzerà nella sezione saggistica del *Temps retrouvé*, e come motivazione si può avanzare che appunto tale sezione non è ancora giunta e ci si aggira ancora intorno a un tipo di considerazione ovviamente ingenuo. Allo stesso Benjamin andava stretta l'immagine dello specchio in riferimento a Proust. Il filosofo berlinese, agli specchi del naturalismo di Zola, preferisce infatti «quelli che si riflettono l'uno dentro l'altro in una serie senza fine [e] fanno *pendant* a quell'infinito ricordo del ricordo nel quale la penna di Marcel Proust ha trasformato la propria vita», in W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (*Berliner Kindheit im Neunzehnhundert*, 1950), a cura di E. Gianni, Einaudi, Torino 2007,

allora da ritenere che l'opera proustiana rappresenti l'*exemplum* di una sottile e assai articolata soluzione intermedia, come un nastro che abbia da un lato l'io biografico e dall'altro l'io artistico/letterario, il cui risultato finale si ottiene dalla sua torsione, in cui i due lembi si stringono l'uno con l'altro fondendosi vicendevolmente ma allo stesso tempo mantenendo la loro identità<sup>4</sup>.

Derrida mette persino a confronto da un punto di vista strutturale la *Recherche* con il pensiero hegeliano, quando afferma: «L'implicazione della fine nell'inizio, gli strani rapporti tra il soggetto che scrive il libro e il soggetto del libro, tra la coscienza del narratore e quella del protagonista, tutto richiama lo stile del divenire e la dialettica del "noi" della *Fenomenologia dello Spirito*»<sup>5</sup>. Il flusso metafisico che Proust mette, è il caso di dire, in opera, può essere definito attraverso queste due caratterizzazioni categoriali, appunto l'esteriorizzazione e la trasformazione, quest'ultima il coronamento del processo che consente alla *Recherche* di diventare in senso pieno un'opera d'arte e soprattutto di redenzione spirituale. Ma attribuire la dignità di *Dasein* a un personaggio particolare, benché il principale come il Narratore, potrebbe significare un tradimento delle intenzioni ontologiche di Heidegger, il quale non rinveniva in nessun *tipo umano* le specificità tali per poter essere assegnatario di questo titolo. La *Recherche* è stracolma di relazioni, ne è anzi imperniata. Tuttavia, il punto di vista della *Recherche* suggerisce di individuare il *Dasein* discusso da Heidegger proprio nel Narratore, in colui che racconta, vive il suo stesso racconto e intorno a cui si addensano i fatti.

Il Narratore ha la primazia ontologica poiché l'argomento del romanzo gli inerisce essenzialmente: l'essere di cui gli importa, il tempo che via via perde, è *il suo*. Essendo il tempo perduto quello del Narratore, in virtù di ciò egli assume fin da subito la priorità su tutti gli altri *Dasein*, che rimangono in ogni caso figure irrinunciabili per l'emersione degli altri esistenziali. Non soltanto dunque, richiamando Heidegger, il Narratore «ist vielmehr dadurch ontisch ausgezeichnet, daß es diesem Seienden in seinem Sein *um* dieses Sein selbst geht»<sup>6</sup>, ma gli importa del suo essere come tempo perduto, quando proprio questo tempo perduto che via via accumula è proprio il suo.

Il primato del Narratore in quanto interrogante privilegiato circa il senso del tema prescelto dal domandare della *Recherche* appare dunque determinato. Mettere in questione il Narratore significa allora

---

pp. 68-69. Per una discussione su questo punto tra Benjamin e Proust rinvio a E. Palma, *Il futuro perduto. Passato, storia e felicità in Walter Benjamin*, in «Illuminazioni», 61, luglio-settembre 2022, alle pp. 113-114.

<sup>4</sup> Sulla polivalenza nella *Recherche* di io biografico e io narrante cfr. C. Benedetti, mettendo in evidenza, nello specifico, come nel romanzo «il rapporto tra l'opera concepita dal protagonista e l'opera realizzata dal narratore resta imprecisato» (Ead., *La soggettività del racconto. Proust e Svevo*, Liguori, Napoli 1984, p. 34). Rimando inoltre a L. Spitzer, *Sullo stile di Proust (Zum Stil Marcel Prousts, 1928)*, in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, trad. di P. Citati e M.L. Spaziani, Einaudi, Torino 1959, pp. 245-328; B.G. Rogers, *Proust's narrative techniques*, Droz, Genève 1965, pp. 160-177; M.N. Muller, *Les Voix Narratives dans À la recherche du temps perdu*, Droz, Genève 1983, pp. 36-52.

<sup>5</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza (L'écriture et la différence, 1967)*, trad. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1971, p. 28

<sup>6</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit (1927)*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006, § 4, p. 12. «Possiede anzi il privilegio ontico che a questo ente nel suo essere, *importa di* questo stesso essere», trad. di A. Marini, Mondadori, Milano 2012, p. 28. D'ora in avanti i riferimenti a quest'opera saranno segnalati con la sigla SZ.

tentare di avvicinarsi al problema fondamentale del tempo perduto, che in sede iniziale si mostra come il quesito primario dell'opera proustiana. Il *Dasein* viene definito da Heidegger come un grumo di possibilità sempre aperte. Se questa è una delle definizioni più pregnanti del suo essere, come può essa aderire anche al Narratore proustiano quale *Dasein* che ricorda possibilità già avvenute, per giunta in un tempo non più possibile ma scaduto nella necessità? Il *Dasein* è ontologico perché nel suo orizzonte sono sempre presenti nuove possibilità di determinazione del futuro; il Narratore è invece necessità divenuta nuovamente possibile con la rievocazione mnemonica.

È quindi d'obbligo ricordare almeno due elementi a proposito della narrazione: ogni racconto, diversamente dalla storia, non è mai uguale a se stesso nelle varie volte in cui si racconta; la narrazione proustiana è una creazione artistica, e dunque per definizione qualcosa di nuovo e sempre aperto alle interpretazioni più diverse. Sebbene il punto di vista del Narratore sia *al passato*, il modo corretto per intendere la temporalità nella *Recherche* è di un ritrovamento rivolto al futuro e che nel futuro *rimane*. Il tempo perduto è infatti tale in ragione del fatto che esso è andato perduto in un passato piombato nell'oblio. Rimuovere l'oblio significa, in un modo che non abbiamo ancora delineato, ritrovare il tempo. Ma affinché il passato possa tornare e farsi presente è necessario che nel suo orizzonte sia contemplato il futuro, come spazio aperto in cui il passato può nuovamente temporizzarsi. È dunque nella radicale futuribilità del *Dasein* che si colloca il problema del tempo perduto.

#### 4.1.2 *Essere-al-ricordo, spreco e essere-nel-romanzo*

Troppo spesso si dimentica che *Sein und Zeit* è una riflessione strutturata in modo fenomenologico da un fenomenologo. Quello che viene analizzato da Heidegger è l'emergere di un ente in particolare in relazione agli enti del mondo nel loro apparire. Quello che c'è si dà in modo fenomenologico, ovvero nel suo darsi e nel modo in cui il *Dasein*, che si avvede dell'apparire, lo coglie. Il *Dasein* e l'analitica esistenziale sono il frutto del darsi dei fenomeni a partire dalla loro originarietà, dal loro darsi primario. L'esistenza, il carattere principale del *Dasein*, è il fulcro dell'analisi in quanto primo elemento del suo stesso darsi. Indugiando ancora per qualche altro istante sul Proemio proustiano, è interessante rilevare che il Narratore riscopre il suo mondo non in modo fenomenologico. Il mondo del Narratore gli si dà attraverso la convergenza della sua percezione e di un particolare ente mondano, una soffice e dolce *madeleine*.

Il primo carattere del *Dasein* proustiano è dunque il ricordo, il quale potrebbe in via preliminare essere definito *essere-al-ricordo*. Tale essere-al-ricordo del Narratore richiama in modo del tutto accidentale un particolare evento della sua vita che: gli schiude un tempo dimenticato e perciò perduto; gli rivela un mondo e la mondanità di un mondo altro che nella narrazione del Proemio erano assenti, un *mondo letterario*. È solo sulla scorta di queste considerazioni che si può articolare una seria proposta definitoria

di *essere-nel-romanzo* come forma particolare di *In-sein*. Ciò che infatti si mostra al *Dasein* heideggeriano ha il carattere della presenza e della medietà come esistenza quotidiana. Il mondo del Narratore proustiano, che si interroga sul tempo perduto in quanto argomento privilegiato della ricerca, è un mondo svelato dal ricordo, che è l'incontro tra un ente temporale, caratterizzato da una temporalità essenzialmente propria, e un ente del mondo, anch'esso epifenomeno di un tempo più generale nel cui orizzonte di senso la temporalità del *Dasein* si fonda e ha significato. Se è la presenza come darsi di un mondo il carattere ontologico e fenomenologico primario con cui si articola una comprensione d'essere, la via di accesso privilegiata al mondo del Narratore, che è stato perduto e dimenticato, è perciò l'ente-ricordo come evento inatteso. Il Narratore ricorda, e per ciò stesso il mondo gli si apre, in un'apertura tale che il romanzo inizia in quell'istante.

La letteratura, in specie quella romanzesca come viene intesa da Proust, comincia con il ricordo. La letteratura è l'apertura dello svelamento che permette di sostituire l'espressione *à la* del titolo dell'Opera con un ben più impegnativo articolo determinativo *la*. Dalla *madeleine* in avanti Proust narrerà *la* ricerca del tempo perduto di un *Dasein* che, gettato in una letterarietà ancora disordinata e illuminata da una lanterna magica in una stanza dai contorni sfocati, cercherà, prima di tutto, di *trovarsi*. Il *Dasein* è sì l'ente deputato alla ricerca del tempo perduto, ma è anche colui che alla lettera *si perde*. A prima vista questa formulazione non dovrebbe generare grossi problemi teorici, per il fatto che il *Dasein* è tempo finché questo tempo che è e che via via perde è essenzialmente lui stesso. Tuttavia allo stato attuale dell'analisi non si può confermare questo assunto, essendo il senso del *perdere* del tempo non ancora stato chiarito e compreso fino in fondo. Ciò nondimeno il *Dasein* perde se stesso, e per comprendere questa tendenza ontologica si può direttamente interpellare Heidegger, che proprio all'inizio del § 9 scrive: «Und weil Dasein wesentlich je seine Möglichkeit ist, kann dieses Seiende in seinem Sein sich selbst "wählen", gewinnen, es kann sich verlieren, bzw. nie un nur "scheinbar" gewinnen. Verloren haben kann es sich nur und noch nicht sich gewonnen haben kann es nur, sofern es seinem Wesen nach mögliches *eigentliches*, das heißt sich zueigen ist»<sup>7</sup>. Il *Dasein* può perdersi e riconquistarsi oppure permanere nel suo stato improprio, non scorgersi mai alla luce dell'autenticità in cui la quotidianità media gli preclude di trovarsi.

Questa caratterizzazione sul perdersi e il conquistarsi non ha per Heidegger alcuna connotazione etica o negativa: «Die Uneigentlichkeit des Daseins bedeutet aber nicht etwa ein "weniger" Sein oder einen "niedrigeren" Seinsgrad. Die Uneigentlichkeit kann vielmehr das Dasein nach seiner vollsten Konkretion bestimmen in seiner Geschäftigkeit, Angeregtheit, Interessiertheit, Genußfähigkeit»<sup>8</sup>. La neutralità etica di questa caratterizzazione non può però essere mantenuta per quanto concerne il *Dasein* proustiano.

---

<sup>7</sup> SZ, § 9, p. 42. «E poiché l'esserci per essenza è via via la propria possibilità, questo ente *può* nel suo essere "scegliere" se stesso, conquistarsi, perdersi, o conquistarsi solo "in apparenza". Esso può essersi perso o non ancora conquistato, solo in quanto è per sua essenza possibilità di esser *autentico*, cioè a se proprio», trad. p. 69.

<sup>8</sup> SZ, § 9, p. 43. «L'inautenticità dell'esserci non significa però qualcosa come un essere "da meno" o un grado d'essere "inferiore". L'inautenticità può anzi determinare l'esserci nella sua più piena concretezza in quanto affaccendato, allegro, interessato, gaudente», trad. p. 69.

Nell'inautenticità il Narratore non soltanto perde se stesso nell'oblio della memoria; egli perde il proprio tempo nel senso dello *spreco*, per cui la distinzione tra esistenza autentica e inautentica tracciata in sede introduttiva da Heidegger è da intendersi come fortemente determinata. La ricerca del tempo perduto avrà tra gli esiti ultimi la consapevolezza di aver sprecato il tempo e, a partire da questo stesso spreco, non solo non sprecare più, ma tentare di riassegnare un senso più alto a questo tempo esistenziale scaduto.

È senz'altro vero che, nel solco scavato da Heidegger, la forma di esistenza inautentica può essere parimenti annoiata ed euforica, frustrata o realizzata, indifferente o interessata. E tuttavia in Proust avviene un'ulteriore separazione, tra questo genere di esistenza che pertiene al *Dasein* intonato con il mondo in un certo accordo emozionale e quello che in senso proprio si direbbe autentico. Tale distinzione deve inoltre tenere conto della considerazione ontologica ed esistenziale di Heidegger sul *Dasein*, ovvero il primo esistenziale che fenomenologicamente si dà all'indagine, e cioè l'*In-sein*. Ogni *in-essere* è tuttavia un essere in qualche luogo e in qualche tempo, sicché la prima istanza in cui il *Dasein* compie il proprio *ci* è l'*In-der-Welt-sein*. Non è comprensibile alcun *Dasein* a meno che non lo si intenda esistente in un mondo.

Il mondo è definito da Heidegger come l'insieme dei rimandi che gli enti allamano costituiscono per il *Dasein*. Gli enti sottomano sono invece quelli semplicemente presenti e che non hanno nessun uso-per in riferimento al *Dasein* stesso. Gli enti si danno al *Dasein* in prima istanza in quanto essi possono essere impiegati. Tale è dunque il senso più immediato, secondo Heidegger, in cui si può intendere il mondo che il *Dasein* abita, modifica, ricrea, trasforma, distrugge. Se il metodo fenomenologico applicato alla prima occorrenza del *Dasein* nel mondo ha permesso di giungere alla definizione del mondo come fucina di strumenti riadattabili secondo gli usi che il *Dasein* stabilisce, questa definizione ai fini proustiani risulta tuttavia insufficiente. La *Zubandenheit* aiuta per nulla circa il chiarimento degli enti che si incontrano nella *Recherche* e soprattutto di quei particolari enti-ricordo di cui la *madeleine* è il simbolo. In linea di principio, anche gli enti-ricordo sono utilizzabili, essendo la conclusione di un processo di cui quel particolare ente è in qualche modo lo strumento privilegiato. Ma quell'ente non rimanda al *Dasein* un uso o una specifica funzione, poiché esso va al di là della funzione stessa, che sia il nutrirsi, il bere o il leggere. Gli enti-ricordo disvelano al *Dasein* il senso del suo essere temporale e una specifica zona del suo tempo che sia in se stesso che nel mondo era scomparsa. L'ente-ricordo è presente ma non nel senso della semplice presenza o dell'utilizzabilità. L'ente-ricordo disvela infatti una nuova possibilità di *in-essere*, disvela un altro mondo possibile.

Il Narratore infatti, grazie alla *madeleine* come presenza sottomano, riannoda il passato, e con la memoria riabita luoghi e tempi in cui era stato ma che aveva dimenticato. Il mondo del Narratore, il suo *in-essere*, inizia insomma proprio con l'inzuppo di quell'ente-ricordo. A questo punto diventa chiaro come la definizione di mondo data da Heidegger sia assai limitativa per un modo diverso di intendere sia il mondo che la mondanità. Per queste ragioni si preferisce lasciare la più generica espressione *in-essere* e

articolare la questione sulla base delle opzioni a cui la seguente analisi ha messo di fronte, entrambe con oggetto il mondo come altro rispetto a quello abitato dal *Dasein* heideggeriano:

- Il mondo che il Narratore si appresta a vivere ha una qualche priorità esistenziale sul mondo in cui ci si trova. Per quanto scintillante, tale mondo non ha in linea di massima nessuna differenza con quello analizzato da Heidegger. Il mondo del Narratore, dall'infanzia fino all'ultimo atto del settimo volume, è quello connotato dall'*In-der-Welt-sein*.

- Il mondo in cui il Narratore si *ritrova* è un mondo in cui il trovarsi ha il carattere primario della *creazione artistica*. È un mondo creato dall'autore Proust secondo un *Besorgen*, un procurare, che però nulla ha a che vedere con la tematizzazione dell'*In-der-Welt-sein*.

Di che altro mondo si tratta, e di quale diverso procurare parliamo? Il mondo in cui il Narratore si ritrova, come *Dasein* situato nel modo dell'*in-essere*, è il *romanzo*. Il primo *in-essere* del Narratore è difatti *l'essere-nel-romanzo*. Il romanzo è il suo mondo, in cui propriamente agisce e procura. Il procurare, come senso più autentico della cura, è invece la *scrittura*. Il Narratore non avrà mai nella *Recherche*, ovvero nel suo mondo romanzesco, un pro-curare come *scrittura*, poiché egli appunto non scrive mai. Chi esiste in modo autentico, chi scrive, è l'autore al di qua del romanzo, il Proust che è *nel mondo* nei termini descritti da Heidegger, che nella nostra ipotesi riformula gli esistenziali dell'analitica in modo radicale e rilancia di molto le questioni di *Sein und Zeit*. Il Narratore è il volto *trionfalmente* inautentico del *Dasein* che nella sua esistenza, nel suo essere-nel-romanzo, matura la decisione dell'autenticità soltanto alla conclusione, la quale ricongiunge virtualmente Autore e Narratore come esistenze redente. Proust, scrivendo, si cura del proprio essere in modo autentico. Il Narratore è l'esito più immediato di tale cura come irraggiamento dell'opera letteraria, è il vessillo dell'esistenza inautentica e del lungo percorso che il *Dasein* deve maturare prima di giungere a quella consapevole autenticità che aveva motivato Proust a curarsi del proprio essere con la scrittura.

La *Recherche* può essere definita come una faticosa e tortuosa *Bildung* in cui un Narratore, raccontando se stesso e il suo mondo, si crea *a immagine e somiglianza* del suo Autore. In questo solo senso Proust e il Narratore della *Recherche* possono dirsi la stessa persona. Alla fine si ritrovano, e anche in questo ritrovarsi consiste il senso ultimo della salvezza artistica di Proust.

#### 4.1.3 *Gli enti-ricordo*

Tutto però era partito da un dolce inzuppato in una tazza di tè in apparenza insignificante. Nell'analisi dell'essere allamano degli enti procurabili nel mondo, Heidegger tematizza uno dei suoi caratteri più propri, ovvero ciò in virtù di cui un ente si mostra *opportuno* per una certa azione. Nella fabbricazione di una casa, un martello è più opportuno di un pennello, talché il suo essere impiegabile sarà più emergente del secondo, che potrà invece essere usato durante la tinteggiatura delle pareti. Allo stesso modo, gli enti-

ricordo hanno una loro opportunità costitutiva, che deriva dal ricordo sopito nei recessi della memoria di un *Dasein* che nella circospezione quotidiana si imbatte in un determinato utilizzabile. Potrebbe trattarsi di un qualsiasi ente sottomano o allamano, come le posate del settimo volume o l'asciugamano di Balbec, ma la sua utilizzabilità non esaurisce l'opportunità ontologica di rievocare un ricordo perduto. Il ricordo è così l'unione di due situazioni diverse in cui due oggetti pressoché uguali, nell'opportunità del loro rimandare al *Dasein*, disvelano la contiguità semantica delle loro situazioni, congiungendo due lembi temporali altrimenti incomponibili.

Ciò non pertiene per nulla all'indagine scientifica degli enti e in senso lato neanche all'essere quotidianamente indaffarato del *Dasein*. Gli enti-ricordo irradiano luce per il fatto di mostrarsi come tempo, tempo materico che nel divenire ha costituito, tramite il congiungimento di due sensazioni, un frammento di tempo fuori dal divenire stesso. Il *Dasein*, che in questo processo è prima di tutto sensazione, accogliendo in sé come traccia mnemonica le sensazioni di un tempo perduto, ritrova il passato attraverso una sensazione analoga, la quale mostra che la materia stessa della sensazione è tempo anch'essa, è divenire fermato da e in una coscienza. La presenza degli enti quindi mostra: il mondo come sottomano; l'utilizzabilità come la totalità di rimandi e di usi per i quali gli enti sono impiegabili dal *Dasein*; il loro risuscitare grazie alla memoria involontaria come *materiatempo*.

La mondanità del mondo si dà allora sotto queste tre forme via via più rare. L'ultima caratterizzazione ontologica, il ritrovamento involontario del tempo perduto di qualsiasi ente-ricordo, disvela il mondo come costitutivamente fatto di tempo. Per giungere a una tematizzazione temporale del *Dasein* da parte di Heidegger si dovrà però attendere la faticosa Seconda Sezione, in cui la temporalità del *Dasein* viene sbazzata come preparazione alle analisi sul Tempo, con l'auspicio delle quali *Sein und Zeit* però si conclude. La prima tematizzazione in senso temporale perviene dunque all'evidenza della *madeleine* già all'inizio della *Recherche*, e altrimenti non potrebbe essere, essendoci un salto a ritroso lungo i decenni dall'inedia del Narratore, all'improvviso tramutatasi in un umore ben diverso, fino alle passeggiate di Combray.

La mondanità del mondo, basata esclusivamente sulla *Zubandenheit* in quanto insieme di rimandi e di relazioni istituite dall'incontro tra il *Dasein* e gli utilizzabili nel mondo, si rivela quindi insufficiente per comprendere a pieno titolo ciò che accade nella *Recherche* al suo inizio. Non è un utilizzabile che disvela il mondo come tempo, ma un ente con caratteristiche ontologiche più specifiche che vengono rese tali da un particolare vissuto del *Dasein*. Gli enti-ricordo dischiudono una significatività altra rispetto a quella degli enti allamano, una significatività che potremmo definire *letterarietà*. Il romanzo di Proust inizia con la *madeleine*, la quale disvela un mondo fatto interamente di tempo, parole e scrittura. Iniziano dunque l'esistenza autentica per Proust e il cammino doloroso per conquistarne i presupposti da parte del Narratore.

#### 4.1.4 L'essere-per-la-mondanità

Il ritrovamento di Combray è però una *caduta*, un *Verfallen*, uno *scadere*. Il Narratore si ritrova *gettato* in un ambiente reso ostile dall'assenza della madre che non viene a dargli il bacio della buonanotte. Poi vengono le passeggiate di Combray, Swann, lo zio Adolphe e le messe domenicali. Per non parlare di uno dei fatidici e memorabili incontri di tutto il libro, quello con Gilberte. Il *Dasein* è gettato a se stesso e alle sue possibilità. Il Narratore è percorso da dubbi atroci sulla sua vita, sugli amori appena sbocciati e su una presunta vocazione da esaudire. Egli è totalmente immerso in quella che più volte abbiamo definito come esistenza inautentica. Tale modalità esistenziale raggiunge tuttavia il suo apice nei volumi centrali della *Recherche*, a cui la disamina heideggeriana fornisce lumi eccezionali. Ogni essere è *Mit-sein*, con-essere, essere con gli altri. Il *Dasein* infatti non ha a che fare solo con enti: nella circospezione del suo procurare si trovano anche altri *Dasein* con i quali intrattenere relazioni e rimandi fondati su una varietà di significati. Tale significatività è ciò che Heidegger chiama il *Man*, il *si*.

La concettualizzazione di una struttura come il *si* è certamente uno degli aspetti più geniali di *Sein und Zeit*. Gli umani sono tra di loro in una distanza che è vitale mantenere per l'incolumità e la garanzia del loro consorzio. Tale distanza viene però colmata proprio dal *si*, ciò che dà significato alle comunità umane e al loro con-essere. Il *si* è la concettualizzazione del *si fa, si dice, si vive*. Heidegger utilizza un lessico molto connotato per descrivere il *si*, nonché termini ed espressioni assolutamente convergenti persino con *Masse und Macht* di Canetti, quali *Macht, Diktatur, Haufen*<sup>9</sup>. Se non fosse per la variante terminologica dell'ultimo termine si avrebbe un lessico in tutto congruente con quello di Canetti. Il *Dasein*, espresso nello splendore dell'esistenza inautentica, è sotto l'egida del *si*, sotto la dittatura del suo potere infrangibile, invisibile, innominabile, che decreta il suo con-essere come *folla*. È una situazione molto vicina a quella che Pirandello tratteggia in *Pensaci, Giacomino!*, in cui i personaggi della commedia pur avendo tutti ragione sono sempre superati da qualcuno o qualcosa che ha *più ragione*: la *gente* impalpabile e sfuggente che al solo nominarla tutti cadono di sasso, che si chiama anche, con un sapore di casa e condanna, *il paese*. Cosa *si pensa*, cosa *si fa*, cosa *si vuole*, non è nelle possibilità del *Dasein* poterlo decidere, per il fatto che egli vive sotto la tirannia e la dittatura del pensiero medio della *gente*. Ma se non si pensa a cosa pensa la gente, se non si tematizza come Ortega quella congiunzione *y* nella sua opera *El hombre y la gente*, cosa potrebbe pensare la gente di chi alla gente *non* pensa? L'autenticità è così vissuta come un crimine, una disobbedienza lacerante.

Il *Dasein* scaduto e deietto è dunque il riflesso opacizzato del *Man*. Le parole utilizzate da Heidegger sono molto dure ma ontologiche: «Das Dasein steht als alltägliches Miteinandersein in der *Botmäßigkeit* der Anderen»<sup>10</sup>. Oppure: «Man selbst gehört zu den Anderen und verfestigt ihre Macht»<sup>11</sup>. Il *si* non si

<sup>9</sup> SZ, § 27, pp. 126-127.

<sup>10</sup> SZ, § 27, p. 126. «L'esserci come quotidiano esser-*l'un con l'altro*' sta *in soggezione* agli altri», trad. p. 185.

<sup>11</sup> *Ibidem*. «Si appartiene noi stessi agli altri e se ne consolida il potere», trad. *ibidem*.



rinviene, non si individua, non si appura in questo o in quello. Il *si* nella sua manifestatività dispiegata non ha un *chi*. «In dieser Unauffälligkeit und Nichtfeststellbarkeit entfaltet das Man seine eigentliche Diktatur»<sup>12</sup>. Il *si* è il senso che le comunità danno a se stesse, è l'orizzonte in cui si nasce, sono le tradizioni, i costumi, la lingua, i pensieri. Il *si* è la presenza costante dell'Altro. È anche per tali ragioni che il *si* è un esistenziale costitutivo e il generarlo è nella struttura del *Dasein* come *Mit-sein*. Il *si* è lo sgravio di esistere in modo pieno, è la rinuncia in favore della superficialità a non decidersi circa una vita propria. Il *si* è la non-scelta del *Dasein* inautentico che accoglie le possibilità già date. Il trionfo del *si* nelle società contemporanee viene spiegato da Heidegger in questo modo: «Jeder ist der Andere und Keiner er selbst. Das Man, mit dem sich die Frage nach dem *Wer* des alltäglichen Daseins beantwortet, ist das *Niemand*, dem alles Dasein im Untereinandersein sich je schon ausgeliefert hat»<sup>13</sup>. Consegnarsi al *si* in modo incondizionato significa decretare la sua *Herrschaft*.

Il *si* è però, scrive Heidegger, il primo modo in cui il *Dasein* si comprende. Vivere nel *si* è il punto apicale dell'esistenza inautentica. Il *Dasein* che vive nel *si* è distratto da sé, non sente la chiamata interiore all'esistenza autentica. Nel *si* il *Dasein* è disperso, che altrimenti vuol dire *perduto*. Il tempo che il *Dasein* dimentica nel *si* è ciò che con Proust definiremmo *tempo perduto*. «Als Man-selbst ist das jeweilige Dasein in das Man *zerstreut* und muß sich erst finden»<sup>14</sup>. Il *Dasein* che si fa interpretare dal *si* e che non interpreta da sé è disperso nel tempo *sprecato* e sta a lui *ritrovare* se stesso in quanto *tempo perduto*. Come tutto questo possa tradursi in termini proustiani lo *si* è vagamente accennato ma è necessario a questo punto introdurre un esistenziale che è tipico in Proust ma che non viene tematizzato da Heidegger, benché tale tematizzazione sia per dir così a portata di mano.

La mondanità del mondo del con-essere si rivela dunque come *si*, ma è proprio tale mondanità a non essere pensata. La più propria manifestazione del *si* nella *Recherche* è tale mondanità fatta di salotti, ricevimenti, feste, pettegolezzi e vendette, che in modo spettacolare può venire riassunta come *Dittatura Guermantes* o, in modo più penetrante, come *essere-per-la-mondanità*, favoriti in ciò dalla lingua italiana nella polisemia della parola *mondanità*, da intendere in modo almeno biunivoco come totalità della significatività di rimandi per il *Dasein* e come manifestazione primaria delle relazioni sociali e dell'inautenticità. Il Narratore è infatti disperso nella mondanità: il suo sogno diventa realtà quando all'inizio del terzo volume va ad abitare nello stesso palazzo dei divini Guermantes, ma più pienamente nel momento in cui ne diviene uno dei frequentatori più intimi. L'esuberante esibizione da parte di Proust della mondanità come manifestazione scintillante del *Dasein* inautentico è uno dei tratti più riusciti della *Recherche*, e costituisce

<sup>12</sup> *Ibidem*. «In questa non-vistosità e non-constatabilità il *si* dispiega la sua autentica dittatura», trad. *ibidem*.

<sup>13</sup> SZ, § 27, p. 128. «Ciascuno è l'altro e nessuno se stesso. Il “*si*” nel quale la domanda circa il “*chi*” dell'esserci quotidiano trova la sua risposta, è il “*nessuno*” al quale ogni esserci nel suo esser-*l'un con l'altro* si è già sempre consegnato», trad. p. 187.

<sup>14</sup> SZ, § 27, p. 129. «In quanto *si*-stesso, ogni esserci è via via *distratto* nel *si* e bisogna ogni volta che trovi se stesso», trad. pp. 188-189.

la messa in prosa e la trasposizione artistica del *si*. La mondanità è il culto della forma per la forma, un estetismo rovesciato in cui il *Dasein* è quanto di più distante dal suo sé ontologico più profondo.

L'arte proustiana è una ragionata esposizione dell'inautenticità come argomento proprio della letteratura. Il modo autentico di esistere nulla ha da dire circa l'esistenza stessa, che per la più parte si svolge negli anfratti sgargianti del *si*. Cosa sarebbe infatti la *Recherche* se venisse privata dell'esistenziale appena individuato dell'essere-per-la-mondanità? Si sarebbe arrivati alla vita autentica se prima il Narratore non si fosse disperso nella mondanità inautentica del Faubourg Saint-Germain? Si sarebbe potuto ritrovare il tempo se prima non lo si fosse sprecato e poi perduto? La risposta a tutti questi interrogativi è molteplice ma certamente negativa. Quasi tutta la *Recherche* può essere definita come la storia del Narratore che lentamente si distacca dalla vita inautentica decretata dal *si* e dalle parvenze di appropriatezza come l'amore, la gelosia e il successo mondano fino a prendere consapevolezza della maggiore urgenza di quella autentica, ovvero della scrittura come l'essere che gli è più proprio.

#### 4.1.5 *Il Dasein inautentico*

Il più pericoloso dei mali mondani, il Cerbero dell'Inferno dell'inautenticità, è però lo snobismo, che colpisce tutti i personaggi dell'Opera e che Proust in persona ha conosciuto meglio di chiunque altro poiché senz'altro corroso da esso.

Le relazioni mondane – improntate ad un codice formale strettissimo – alimentano nell'animo di chi vi si dedica una sorta di automatismo che dispensa da qualunque autentico esercizio del pensiero. Lo snobismo – e cioè la costante preoccupazione di piacere a coloro che contano nella buona società – ha il potere di porre il nostro spirito (anche se siamo soli) nell'attitudine di chi conversa e non di chi si mette silenziosamente all'ascolto.<sup>15</sup>

Due personaggi su tutti rappresentano l'ideale proustiano dello spreco del tempo e della forma esistenziale inautentica, e parlo di Swann e del barone di Charlus. Swann è realmente il più degno eroe dell'Opera, come il Narratore lascia intendere nel torno di pagine del suo ancorché breve necrologio. Swann è l'antieroe della *Recherche* perché ha vissuto di finzione ma senza creazione, di estetismo ma senza arte, di conversazione ma senza scrittura. Il comunque caro Swann è l'aborto di un narratore che il *Je* della *Recherche* invece esaudisce, poiché egli ricrea, squarcia e fa arte letteraria scrivendo un romanzo spirituale. Il Narratore porta a compimento i difetti di Swann per superarli nella sua Opera d'arte *alla ricerca* del tempo, la quale ricerca «n'est que la variante rassérénée de la jalousie»<sup>16</sup>.

Il campione del tempo sprecato/perduto, il suo più fiero ma devastato paladino, è quel Charles Swann che costituisce l'esatto opposto di quanto Proust realizza nella sua opera, talché, se anche permangono

---

<sup>15</sup> E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, cit., p. 59.

<sup>16</sup> J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris 1994, p. 52. «Non è che la variante della gelosia».

serie difficoltà critiche ed ermeneutiche su chi sia il Narratore e quale sia il suo destino, è possibile *in via negationis* mutare di segno ogni caratteristica e avventura di Swann per cogliere il suo *Doppelgänger* di luce. «Swann è un uomo di spiritualità estetica che, cercando la propria felicità nell'amore, si è sbagliato d'oggetto. Ha cercato nell'amore la felicità promessa dalla *petite phrase* della sonata di Vinteuil, mentre avrebbe dovuto poterla rinvenire in una creazione che la sonata, misteriosamente, gli suggeriva. Ma Swann non era uno scrittore. Swann svolge, nell'opera di Proust, il ruolo di una creatura-testimone che permette di stabilire una legge»<sup>17</sup>, ovvero la legge del ritrovamento temporale e della salvezza spirituale. Infatti, con i corni di una risposta ancipite posti sulla bestia del tempo perduto, Fernandez chiosa: «Proust trova salvezza fuori del tempo, laddove Swann si smarrisce nel tempo perduto», e in seguito: «Proust si salva nei due sensi del termine: si salva spiritualmente e si salva dalla società che rischierebbe di annichilirlo. Swann, no. È un uomo che non si salva»<sup>18</sup>. E ciò perché egli non ha vissuto il dolore come una via verso la liberazione, non ha squarciato le illusioni della mondanità e dell'amore e, soprattutto, ha perduto il suo tempo appresso a tali sconcezze dello spirito non riuscendo mai a trovare la vocazione per scrivere il suo studio su Vermeer. Swann, per quanto un grand'uomo e l'unico vero modello di nobiltà umana nella *Recherche*, rimane un cieco esteta, tale perché, diversamente dal Narratore, è rimasto privo di metafisica.

Eppure, se Swann riveste un'importanza fondamentale per tutta la *Recherche*, è il barone di Charlus il capolavoro umano di Proust, il personaggio *tondo* per eccellenza<sup>19</sup>. Il barone è quello che si definirebbe un uomo temibile e *dédegneux*, e più volte ne viene ricordato il carattere volubile, spigoloso e intrattabile. È un uomo che sa essere con grande maestria tanto gentile se adulato, quanto feroce se offeso, ignorato o se colpito al cuore. Avendo richiamato il Narratore per una conversazione privata, in cui gli rivela la natura dei tentativi di avvicinarlo a Balbec così elaborati da renderli incomprensibili, gli confessa gran parte del segreto della sua vita e l'alto grado di conoscenza del mondo e degli esseri umani a cui credeva di essere giunto.

La *gens du monde* da tempo non è più nel suo interesse. Non prova più piacere a *inter esse*, a essere tra gli altri. Il *Mit-sein*, di cui la mondanità è un portato inautentico, ha smesso di essere per lui un esistenziale ontologicamente appagante. «J'ai perdu ma femme», dice, «qui était l'être le plus beau, le plus noble, le plus parfait qu'on pût rêver»<sup>20</sup>. Anche lui ha sperimentato la *grande sofferenza*, ma niente può essere messo a paragone della perdita del *mondo*, del Totale i cui aggettivi accompagnano di norma l'essere divino, ovvero l'amata moglie dopo la morte della quale fu il più addolorato dei mariti. Il barone ha in animo di

---

<sup>17</sup> R. Fernandez, *Proust o la genealogia del romanzo moderno*, cit., pp. 47-48.

<sup>18</sup> Ivi, p. 155.

<sup>19</sup> «La prova che un personaggio è tondo consiste nella sua capacità di sorprenderci in maniera convincente. Se non sorprende mai, è piatto; se non ci convince, è piatto e finge di essere tondo», in E.M. Forster, *Aspetti del romanzo* (*Aspects of the novel*, 1927), trad. di C. Pavolini, Garzanti, Milano 2018, p. 91.

<sup>20</sup> CG, p. 969. «Ho perso mia moglie, che era l'essere più bello, più nobile, più perfetto che si potesse immaginare», trad. p. 327.

trasmettere al Narratore, avendolo individuato con questa benedizione, la sua eredità di conoscenze che avrebbe potuto risvegliare il suo interesse per il mondo e rassicurarlo circa una sua possibile discendenza. Per far ciò, dice Charlus, «il faudrait que je vous visse souvent, très souvent, chaque jour»<sup>21</sup>.

Il barone ha in mente un'attività quotidiana sorprendentemente somigliante, per forma e dedizione, alla scrittura a cui Proust *sacrificò* se stesso. A ragione di ciò è plausibile sostenere che il progetto del barone potrebbe essere una prima anticipazione, o un abbozzo, del progetto più grande e generale che sarà la scrittura stessa dell'Opera. Ma anche questa, viziata già nelle premesse, sarà una proposta insostenibile da raccogliere, poiché ancora incompleta a redimere la materia dalla sofferenza e a salvarla nella gioia. Il barone avrebbe desiderato rivelargli l'enigma e trasmettergli il segreto della mondanità di cui lui era l'indiscusso gran sacerdote.

Prima ancora però di escludere definitivamente tale *arte mundana* bisogna esplorarne tutte le diramazioni, in modo da poter affermarne infine l'insufficienza. La questione più calda è dunque comprendere la ragione per cui Proust abbia sostanziato il suo libro, a una prima e superficiale lettura in modo fastidioso e persino avvilito, di così tanti ricevimenti, dialoghi e civetterie. Oltre che un libro di metafisica la *Recherche* è infatti un libro di antropologia e di sociologia *in medias res*, in cui a essere affrescata è un'intera epoca.

Il barone è un Apollo del Belvedere con l'indole di un satiro, è il sorriso sulla vanità del mondo e sull'irredenta tragedia che è il vivere umano, il dramma incarnato di chi si lascia vivere dalla mondanità paludandosi nell'inautentico esistenziale. Il barone è in fondo un grande bambino e, con una serie di aggettivi difficilmente revocabili, «debole, dispotico, capriccioso, frivolo, intelligente, demente e condannato»<sup>22</sup>, a cui aggiungerei soltanto *e tuttavia irresistibilmente affascinante e proprio perché tale scusabile di ogni cosa*. Charlus è il condensato di tutto il peggio che Proust ha visto nel mondo nella sua fantasmagorica e mirabolante grandezza, ed è anche l'apice del suo genio psicologico e narrativo, della sua abilità nel collocare gli uomini e le società nel divenire inesorabile del tempo che Fernandez esprime in maniera splendida:

Con l'ingannevole lentezza, le riprese, le esitazioni, le rivelazioni e i pentimenti che hanno tratto in inganno certi lettori, il genio proustiano sa mirabilmente – poiché conosce mirabilmente le sue risorse e i suoi limiti, e sa utilizzare appieno le une e gli altri – come “mettere in luce” i personaggi, come farli muovere e durare nel tempo, come inscriverli in una biografia vivente nella quale si trovano associati il dramma, la commedia e lo stato civile.<sup>23</sup>

E però, se non fosse per curiosità di studio sociologico, estetico e antropologico, tutte motivazioni ovviamente importanti e fondamentali, almeno un migliaio di pagine circa della *Recherche* sarebbe, e mi

---

<sup>21</sup> *Ibidem*. «Bisognerebbe che vi vedessi spesso, molto spesso, ogni giorno», trad. p. 327.

<sup>22</sup> R. Fernandez, *Proust o la genealogia del romanzo moderno*, cit., p. 174.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 185.

assumo la responsabilità di quel che affermo, totalmente inutile. Trovarsi in quei salotti è per il Narratore il massimo del prestigio e il meglio che potesse desiderare, com'è pur vero, tuttavia, che un mondano navigato e un professionista dell'intrattenimento quale Charlus comprende a un certo punto che il tempo trascorso in feste, balli e ricevimenti non soltanto è stato vano, ma anche perduto. Nel tempo perduto si apprendono non meno verità che nel tempo ritrovato: uno su tutti appunto Charlus, la «nebulosa»<sup>24</sup> che con il suo vortice irresistibile, il suo sguardo languido e spietato, i suoi gesti vellutati e vendicativi, le sue pose da assassino e donnicciola, raccoglie nella spirale della sua regalità i maggiori insegnamenti sul tempo inautentico e sprecato.

Inoltre Charlus, per la sua eccezionale capacità di individuare i dettagli più minuti in una *toilette* come in un dipinto, viene infatti definito «l'antipode»<sup>25</sup> del Narratore. Più volte egli si chiede per quale ragione il barone non si sia mai cimentato nella scrittura, esercizio nel quale era sicuro che, date le spiccatissime capacità critiche, il suo buon gusto e la forbitezza nella conversazione, sarebbe certamente eccelso. Però, pur con rammarico, Charlus non scrive. È pur vero che spesso le due cose, la bravura nello scrivere e quella nel parlare, non vanno di pari passo. Magari il barone sarebbe stato uno scrittore ben più bravo di quanto avrebbe potuto sperare un giorno di diventare il Narratore. Eppure, egli sembra non avere alcun dubbio sul fatto che «l'homme du monde fût devenu maître écrivain»<sup>26</sup>. Probabilmente concentrando tutta l'essenza e anche il destino di Charlus in una sola frase, e nondimeno il proprio stato esistenziale precedente alla scoperta dell'ultimo volume, il Narratore continua: «Je le lui dis souvent, il ne voulut jamais s'y essayer, peut-être simplement par paresse, ou temps accaparé par des fêtes brillantes et des divertissements sordides, ou besoin Guermantes de prolonger indéfiniment des bavardages»<sup>27</sup>. Il barone sembra essere la descrizione di un *Dasein* immerso in un tipo di esistenza inautentica o inappropriata, a cui è però da aggiungere una necessaria valutazione di tipo etico-comportamentale. Il barone è pigro e sprezzante. Il suo talento per la mondanità, e per la scelta degli invitati a un ricevimento come per un abbinamento nel vestiario o di ingredienti per un piatto da cucina, lo distrae di continuo dall'appropriatezza esistenziale esemplata secondo Proust dalla vocazione alla scrittura. Il barone è il capolavoro dell'inautentico, della *chiacchiera*, l'*equivoco* e la *curiosità* intese in senso dispregiativo. È il personaggio della *Recherche* in cui si concentra il fatidico nodo della comprensibilità del *tempo perduto*.

Il barone è anche l'oggetto prediletto per l'esibizione metafisica del tempo distruttore. Alla fine della *Recherche* la scultura ha perso vividezza, sciolta come argilla sotto la pioggia, inflaccidita dalle intemperie

---

<sup>24</sup> Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 159.

<sup>25</sup> PR, p. 1759. «L'antipodo», trad. p. 250n.

<sup>26</sup> *Ibidem*. «L'uomo di mondo sarebbe diventato un maestro scrittore». Suggestisco una mia traduzione poiché quella italiana, forse superficiale, traduce l'espressione *maître écrivain* in *scrittore*, quando tale espressione francese potrebbe invece riferirsi alla professione didattica della scrittura in voga sotto l'*Ancien Régime*. Questa ipotesi renderebbe l'espressione ben più circoscritta e significativa.

<sup>27</sup> *Ibidem*. «Glielo dissi spesso, ma lui non volle mai cimentarsi, forse semplicemente per pigrizia o perché occupava tutto il suo tempo in feste brillanti e sordidi divertimenti, o per quel bisogno Guermantes di prolungare indefinitamente le chiacchiere», trad. p. 251n.

e abbandonata nelle aree buie dei parchi archeo-zoologici in cui gli umani del romanzo si incamminano per essere impagliati dal genio di uno scrittore ancora inconsapevole e che aveva studiato tutti loro penetrando in essi come un radiografo. Il barone è stato vittima di entrambe le lame del Tempo, quello ontologico e universale, e quello umano e sociale. Il primo l'aveva invecchiato, il secondo l'aveva semplicemente rimosso dal pulpito da cui indisturbato aveva professato la sua teoria mondana per decenni. Charlus, questo signore delle feste e del lusso *venerando e terribile*, era divenuto *fuori moda*, espressione di un tempo andato al macero come i libri che non aveva mai scritto e interprete inutile di un'epoca scaduta.

Pour la première des accusations dirigées contre le baron de Charlus, celle d'être passé de mode, les gens du monde ne donnaient que trop aisément raison à Mme Verdurin. En fait, ils étaient ingrats, car M. de Charlus était en quelque sorte leur poète, celui qui avait su dégager dans la mondanité ambiante une sorte de poésie où il entrait de l'histoire, de la beauté, du pittoresque, du comique, de la frivole élégance. Mais les gens du monde, incapables de comprendre cette poésie, n'en voyant aucune dans leur vie, la cherchaient ailleurs et mettaient à mille pieds au-dessus de M. de Charlus des hommes qui lui étaient infiniment inférieurs, mais qui prétendaient mépriser le monde et, en revanche, professaient des théories de sociologie et d'économie politique.<sup>28</sup>

Questo brano permette di comprendere come il barone, negli anni maturi della sua carriera, sia stato quel che si direbbe un *leader*, un punto imprescindibile di riferimento per le esistenze di tutti, poetico, scaltro, barocco, inavvicinabile. L'alta società aveva rifiutato Charlus non perché lo avesse compreso e avesse spremuto da lui ogni goccia di tale poesia, bensì per non averlo compreso affatto. La sua genialità era *anteguerra*, quando ancora la nobiltà già decadente dei grandi casati di Francia credeva d'essere così giovane da dover durare ancora per millenni. Coloro che ritengono d'aver fatto il funerale mondano a Charlus e che lo scimmiettano impunemente sono uomini inferiori, lo dileggiano per non aver mai capito fino in fondo quanto la sua poesia sia stata superiore a qualunque loro ambizione. Con la sua presenza smagliante Charlus aveva reso il Faubourg quello che era.

Il barone però è anche degenerazione: un uomo che con catene e scudiscio teneva sotto scacco le relazioni mondane, ne diviene una vittima gaudente per il proprio appagamento in casa del farsettaio Jupien. Un personaggio *comico* per la strenua difesa di un mondo che non esisteva più e *tragico* perché quel mondo non lo meritava e non era alla sua altezza. È Don Chisciotte ed è Cristo, è Re Lear ed è Prometeo, un megalomane, un'esperata esibizione itinerante, «in preda a spaventosi accessi di insolenza, odio,

---

<sup>28</sup> TR, p. 2185. «Per la prima delle accuse rivolte al barone di Charlus, quella cioè di essere passato fuori moda, la gente di mondo dava fin troppo volentieri ragione a Madame Verdurin. In realtà erano degli ingrati, perché M. de Charlus, in qualche modo, era il loro poeta, colui che aveva saputo cogliere nella mondanità di quell'ambiente una sorta di poesia in cui entravano un po' di storia, bellezza, folklore, comicità e frivola eleganza. Ma la gente di mondo, incapace di comprendere questa poesia, non vedendone alcuna nella propria vita, la cercava altrove, e poneva mille miglia al di sopra di Charlus uomini che gli erano infinitamente inferiori, ma che sostenevano di disprezzare la buona società, e in compenso professavano teorie di sociologia ed economia politica», trad. p. 116.

volgarità, oscenità, ferocia»<sup>29</sup>, un gigante della terra che il tempo ha atterrato e che il «mito greco e la Bibbia rappresentavano nell'ultima sventura»<sup>30</sup>.

Nel *Temps retrouvé* Charlus, quindi molti anni dopo e irriconoscibile d'aspetto, apparirà agli occhi del Narratore scortato da Jupien, ora divenuto il suo lacchè tuttofare, con una vaporosa chioma incanutita, la schiena curva e un'evidente difficoltà nella deambulazione a causa di un ictus. Charlus accompagna il tempo del Narratore, ne mostra i fallimenti ma anche la *frivola eleganza* di cui la *Recherche* è una continua esposizione. Il barone è infatti *tutti i vizi e tutte le virtù*. È il dio che non potendo diventare il padre di quell'Olimpo mondano ha preferito esserne la burla, lo schianto e insieme il prodigio. È veramente la sintesi delle passioni nel modo in cui Proust le ha comprese, un pianeta in cui non ci sono né bene né male, ma solo il suo moto di rivoluzione che descrive la traiettoria delle stagioni, dei mesi e dei giorni dei caratteri umani. È il *Teofrasto* di Proust, il suo *grand enfant* in un libro innamorato di gioviali ragazzine.

#### 4.1.6 *Gelosia, inciampo, gioia*

L'esistenza in quanto essere nel mondo è, dice Heidegger, sempre un trovarsi, un essere intonati con il mondo. La *Stimmung*, la *tonalità*, è il modo in cui il *Dasein* si accorda in rapporto al mondo. La tonalità è l'emulsione, la coloritura, il *movente* che il *Dasein* è quando agisce o reagisce al mondo in cui si trova. Per via del suo *da*, il *Dasein* è sempre deietto nel mondo e come tale è un ente il cui essere si costituisce di volta in volta, è fattizio, e si costruisce e si riformula in virtù delle possibilità che il futuro gli dischiude. Ma il modo di vivere di tale schiusura e la maniera in cui il *Dasein* vive o *si* sente vivere nel mondo sono sempre determinati da una tonalità possibile e sempre diversa. Il trovarsi è tuttavia un fronteggiare il fatto che l'esistenza gettata e situata nel suo *ci* sia sempre un *Verstehen*, un *comprendere*. Il comprendere, altro esistenziale fondamentale, è la facoltà del *Dasein* di cogliere alla radice l'apertura delle possibilità che il mondo dà sulla base del suo *ci*. Significa cogliere in modo radicale il senso della propria possibilità esistenziale in quanto schiusura di possibilità.

Attribuire un senso, uno scopo o un'assegnazione a possibilità ben precise è la *Auslegung*, la *spiegazione*. Il *Dasein* comprende la natura dell'apertura delle sue possibilità, comprende di essere un centro di possibilità irradiante fondate sul *ci*, e la determinazione dei rapporti di significatività tra le possibilità è la spiegazione. Quando in sede di introduzione Heidegger discuteva sul fatto che il *Dasein* si muove da sempre in una qualche comprensione dell'essere, ciò inerisce alla struttura del comprendersi come *comprendente*. Dalla comprensione deriva la spiegazione ma non ogni spiegazione è un comprendere. Il *Verstehen* è la struttura con cui il *Dasein* si coglie come *progetto* di possibilità in quanto possibilità, come *Entwurf*. Il *Dasein* può dunque essere inteso come progetto di possibilità deietto il cui carattere di

---

<sup>29</sup> P. Citati, *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*, cit., p. 288.

<sup>30</sup> Ivi, p. 290.

progettualità consiste nella schiusura delle sue possibilità. Il polo *Geworfenheit* e *Entworfenheit*, *gettatezza* e *progettualità*, diventa pregnante quando messo in relazione alla totalità delle possibilità dischiuse. Il *Dasein*, in quanto deietto e schiusura di possibilità progettabili, è gettato *insieme* alle sue possibilità, le quali sono scadute tanto quanto l'origine da cui scaturiscono. Le possibilità con cui il *Dasein* può progettarsi e il mondo in cui esse si riversano per articolare l'esistenza sono però segnati in modo irrimediabile dall'inautenticità. Il comprendersi come possibilità itinerante nel tempo e nello spazio conduce dunque a uno scacco. Il *Dasein*, nel mondo in cui si trova, gettato in una mondanità perenne, è inautentico in maniera irreversibile.

Questa è la sintesi in termini heideggeriani della condizione ontologica del Narratore poco prima del ricevimento presso la principessa di Guermantes. La *liaison* con Albertine può essere letta del resto come il momento culminante della sua esistenza inautentica. Le innumerevoli possibilità che Albertine può essere sono comprese dal Narratore, che le spiega con un'*elaborazione* specifica: la gelosia. Essa è una *Ausarbeitung* del *Verstehen*, una spiegazione elaborata in modo concreto sulle possibilità brute e non ancora progettate. Si tratta però di un'*elaborazione* cucita su misura sull'Altro come impenetrabile, inconoscibile, irraggiungibile, in una proiezione deietta delle proprie possibilità sull'oggetto amoroso. La gelosia è la tonalità per cui le *mie* possibilità divengono via via quelle di un *altro*. In questo frangente la dinamica del *si* non poteva essere tematicamente più distante: nell'appiattimento del *si* io ricevo le possibilità dall'altro; nella gelosia sono io a consegnare le possibilità del mio progetto a qualcun altro. E non è nemmeno quello che si definirebbe *altruismo* come forma moralmente nobile della cura, essendo l'altro una creazione incantata dell'immaginazione personale dell'innamorato.

Le innumerevoli tonalità emotive, tra le quali nell'apparato proustiano si colloca come una delle principali proprio la gelosia, possono venir comunicate in quanto forme del trovarsi dal *discorso* e dalla *parola*. Nella *Befindlichkeit* si sentono gli enti ancor prima dei rumori. Il *Dasein* è in ascolto degli enti e soprattutto delle parole che ne dischiudono l'essere. Il *Rede*, il parlare, può tuttavia scadere in una delle tre forme del trovarsi inautentico: il *Gerede*, la chiacchera. La chiacchera è il parlare che da schiusura dell'ente diventa *rumore*. La *Recherche* è stracolma di chiacchere, al punto che il lettore ne viene subissato. In essa si chiacchera di continuo. Le conversazioni dell'Opera, paragonate ai grandi dialoghi edificanti e filosofici dei romanzi manniani, per esempio, figurano soltanto come una raffinata forma di intrattenimento. La chiacchera mondana, così come gli altri esistenziali dell'inautenticità quotidiana – curiosità ed equivoco – perdono vigore con l'affacciarsi di un mostro terribile e virulento, che divora ogni giorno che passa fino a esserne inghiottiti totalmente, ovvero una delle due teste del tempo, la più insopportabile: il tempo sprecato. Chiacchera, curiosità ed equivoco sono i tre modi in cui il *si* manifesta la sua onnipresenza nella quotidianità inautentica del *Dasein*.

Nell'apparente tranquillità del dominio del *si* accade però un *inciampo*, per cui il *Dasein* incespica su se stesso, sulla propria e ingombrante deiezione. È in questo inciampo che avviene l'affaccio sulla



devastazione dell'esistenza inautentica. Tali distruzione e dispersione sono testimoniate dal Narratore per lo più in due momenti tra di loro relativamente attigui nel romanzo: l'indifferenza alla morte di Albertine e la Grande Guerra sul volto di Parigi<sup>31</sup>. Tra le macerie ancora fumiganti di questa distruzione irrompe a tal proposito la tonalità principale indagata da Heidegger: *die Angst*, l'angoscia.

Il *Dasein* inciampa su se stesso in quanto l'inautentico che lo domina e lo possiede diviene dapprima manifesto e a partire da questa manifestatività infine insostenibile. Ciò che lo svia dalla distrazione costitutiva del *si* è la *minaccia*. In prima istanza è la paura per qualcosa di determinato per cui, alla lettera, il *Dasein* teme; in seconda per qualcosa di indeterminato, ovvero per il gravame del dischiudersi delle possibilità in quanto tale. Le innumerevoli possibilità con le quali il *Dasein* può determinarsi generano l'angoscia, la tonalità emotiva dell'avere di fronte il mondo come *inospitale*. Il *Dasein* si sente *spaesato* (*nicht Zuhause*). Il non avere riferimento nell'abitare, il rimontare del mondo con le sue possibilità causano nel *Dasein* il suo stato angoscioso. L'angoscia si prova per il mondo e, più precisamente, per il fatto di essere-nel-mondo; essa è alla radice del sentirsi del *Dasein* come *non autentico*. Il *Dasein* angosciato ha per Heidegger due vie possibili: permanere nel grado inautentico dell'esistenza adoperando la *fuga*, oppure appropriarsi di se stesso accettando la propria *Endlichkeit*, la finitezza come essere-alla-fine e, con una ormai celebre espressione, *Sein zum Tode*, essere-alla-morte. Il *Dasein* perviene alla totalità di sé solo quando chiude il futuro e coglie la morte come la più certa delle possibilità e come possibilità della fine di ogni possibilità. L'angoscia per il terminare, per la morte, per il finire dell'esserci è la tonalità che individualizza il *Dasein* come singolo in quanto *morente*, che lo *distrae dalla distrazione inautentica* del *si* e lo riporta al sé più proprio. Il *Dasein* si angoscia poiché il fondamento del *si* non è il suo fondamento più proprio. Tale fondamento è l'essere-nel-mondo, quel trovarsi che a un certo punto, seppure indeterminato, *deve* finire. L'angoscia è la tonalità emotiva del non avere più un fondamento, è la *Stimmung* per cui il nulla diventa minaccioso e soprattutto per cui il nulla stesso diviene *essente*. L'angoscia così intesa è l'anticamera, l'oggetto, il preludio all'esistenza autentica.

Ciò coincide perfettamente anche con le ultime pagine del *Temps retrouvé*, in cui il Narratore *vive* le tappe dell'analisi esistenziale heideggeriana. L'animo del Narratore è una desolazione altrettanto opprimente delle strade di Parigi e dei volti dei suoi amici di un tempo, divenuti invecchiando la caricatura di loro stessi. Le parti di Combray non esistono più, i suoi eroi sono deceduti, Albertine è morta, Gilberte ha sposato Robert e da lui viene tradita, il barone è un fantasma che si aggira in modo patetico tra le anticaglie di una società in deliquio. Gli anni vissuti in mezzo a loro, tra quelle cose, tentando di dare un significato alla propria vita con l'amicizia, la mondanità e l'amore sono stati una colata decadente di inutilità.

---

<sup>31</sup> Rimando in riferimento a questo punto alle bellissime pagine di J.-Y. Tadié su Parigi nella *Recherche*, in particolare riguardo alla guerra. Cfr. quindi Id., *Proust e la società* (*Proust et la société*, 2021), trad. di R. Capotorti, Carocci, Roma 2022, pp. 59-74.

Il Narratore ormai maturo, diversamente da ciò che ci si aspetterebbe, tuttavia *non è angosciato*. Ciò che lo intride in ogni fibra è l'*indifferenza*. È certamente sorpreso, e il lettore insieme a lui, dei salti acrobatici compiuti nel bene e nel male da alcuni personaggi. Ma niente di tutto questo lo smuove. Il *si* lo ha devastato, facendo di lui una cosa miserabile. Nella palude del suo rimpianto, recatosi a un ricevimento per dare un diversivo alla noia, anziché sprofondare scendendo dalla carrozza, in modo del tutto inatteso il Narratore, come Heidegger aveva previsto, *inciampa*. Lì accade l'impensabile. Nella massima contrizione, tra le grinze di un cuore consunto, un'intermittenza di luce trasforma la palude in nuvola, la fanghiglia in iride. Il Narratore prova *gioia*. La *gioia* riveste per Proust il ruolo teoretico che per Heidegger aveva l'angoscia. La *gioia* ricavata dal ricordo involontario spalanca al Narratore un mondo in cui respirare un'aria piena di luce. La *gioia* lo riporta a se stesso, lo individualizza, lo fa uscire dal tempo, gli trasmette il senso dell'eterno che è il tempo stesso e che gli anni a venire della sua vita sarebbero serviti a esprimere. La *gioia* lo consegna al tempo autentico, al più profondo senso ontologico della *Sorge* come *Scrittura*. Il Narratore si sente finalmente redento dal tempo sprecato, poiché quello stesso tempo può essere scritto in forma d'arte in un romanzo in cui gli anni perduti lo hanno condotto alla scoperta della vita autentica, la vita che *salva*.

#### 4.1.7 La Scrittura letteraria come autenticità dell'esistenza

Discutendo il problema ontologico della realtà del mondo e delle posizioni filosofiche su di esso, in particolare Kant, Heidegger afferma una delle tesi più impressionanti di tutto *Sein und Zeit*, parole di straordinaria convergenza con i temi in analisi: «Zu beweisen ist nicht, daß und wie eine »Außenwelt« vorhanden ist, sondern aufzuweisen ist, warum das Dasein als In-der-Welt-sein die Tendenz hat, die »Außenwelt« zunächst »erkenntnistheoretisch« in Nichtigkeit zu begraben, um sie dann erst durch Beweise auferstehen zu lassen. Der Verlegung des primären Seinsverständnisses auf das Sein als Vorhandenheit».<sup>32</sup> L'esistenza apodittica del mondo esterno non è da ravvisare nel soggetto conoscente in modo gnoseologico come Kant aveva mostrato, dando comunque per assodato che di tale mondo esterno si possa conoscere solo il suo fenomeno. L'approccio fenomenologico di Heidegger è tale che il mondo esterno in quanto sottomano mi si dà secondo i caratteri della schiusura e del comprendere. Ciò che tuttavia aggiunge Heidegger è del massimo interesse. Sarebbe connaturata al *Dasein* che intende il mondo esterno in modo esclusivamente gnoseologico la tendenza a *seppellirlo*, a fargli la tomba, per farlo

---

<sup>32</sup> SZ, § 43, p. 206. «Non bisogna dimostrare che e come un “mondo esterno” sia sottomano, ma bisogna dimostrare perché l'esserci, come essere-nel-mondo, ha la tendenza dapprima a seppellire “gnoseologicamente” il “mondo esterno” nella negatività, per poi solo allora portare prove della sua resurrezione. La ragione di ciò sta nello scadimento dell'esserci e nello spostamento, in esso motivato, della comprensione primaria dell'essere, sull'essere come esser-sottomano», trad. p. 294.

in seguito risorgere in una maniera che il filosofo tuttavia accenna soltanto. Il *Dasein* ignora il problema filosofico del mondo esterno consegnandolo integralmente al sottomano, alla semplice presenza.

La resurrezione del mondo esterno, sepolto nell'oblio deietto del *Dasein*, ha i caratteri della memoria involontaria narrata da Proust. La memoria fa risorgere gli enti sottomano della presenza in nessun modo interrogata e li riconsegna al *Dasein*, che tramite loro si appropria di se stesso cogliendosi come esistenza autentica e *gioiosa*. Le *Beweise*, le *prove* che il *Dasein* adduce, non solamente sull'esistenza di un mondo esterno ma sulla significatività di alcuni enti sottomano, sono gli enti-ricordo, che a loro volta scaturiscono dal darsi come evento dell'incontro tra una certa intenzionalità del *Dasein* e una particolare porzione di mondo di uno specifico ente dotato di richiamo. Come la dea Verità di Parmenide, ricorda Heidegger, pone di fronte alla via dello svelamento e a quella della copertura, dell'autentico e dell'inautentico, allo stesso modo Proust pone le vie del ritrovato e dell'oblio, che divengono chiare a seguito dello squarcio luminoso della memoria involontaria.

Ora che il Narratore ha sperimentato la *prova* per cui tra ciò che è stato sprecato nell'esistenza inautentica esistono alcuni enti che contravvengono a tale convinzione, *che fare?* Il Narratore ha percepito un frammento di tempo allo stato puro, un ente che dall'oblio tenebroso del mondo è riemerso nella gloria luminosa della resurrezione. È possibile che queste esperienze siano una forma di eternità, o per meglio dire un'epifania dell'eternità come cosmo materico a cui il *Dasein* accede essendo situato nella svelatività dalla memoria involontaria? Questi momenti di estasi mistica che annodano il tempo del *Dasein* su quello più generale del cosmo possono *durare* per sempre? La scoperta proustiana fondata sulla gioia può considerarsi una verità eterna?

La verità inerisce essenzialmente, dice Heidegger, all'essere del *Dasein* poiché per definizione essere svelante. La verità come svelamento e apertura si dà fin quando si dà anche il paio ontologico di *Dasein* e mondo. La finitezza costitutiva del *Dasein* e il suo essere-alla-morte negano perentoriamente che una verità eterna possa darsi, perché non è una possibilità del *Dasein* il poter vivere in eterno. In nessun modo si dà una *Endlosigkeit*, un'assenza di fine.

Scriva Heidegger: «Daß es “ewige Wahrheiten” gibt, wird erst dann zureichend beweisen sein, wenn der Nachweis gelungen ist, daß in alle Ewigkeit Dasein war und sein wird. Solange dieser Beweis aussteht, bleibt der Satz eine phantastische Behauptung, die dadurch nicht an Rechtmäßigkeit gewinnt, daß sie von den Philosophen gemeinhin “geglaubt” wird»<sup>33</sup>. Per esserci verità eterne, un'eterna svelatività dell'essere come evento tra il *Dasein* e il mondo, è dunque necessario *provare* l'eternità del *Dasein*. Ma non è proprio in questa direzione che, anche secondo Debenedetti, si muove l'epopea proustiana? Non è all'ipostasi di un *uomo eterno* che ambisce la *Recherche*? Non è la poderosa letteratura eretta da Proust la prova migliore

---

<sup>33</sup> SZ, § 44, p. 227. «Che si diano “verità eterne”, sarà provato a sufficienza solo quando si sarà riusciti a documentare che l'esserci era e sarà per tutta l'eternità. Finché questa prova manca, la proposizione resta un'affermazione fantastica, che non guadagna legittimità per il fatto di essere comunemente “creduta” dai filosofi», trad. pp. 321-322.

richiesta da Heidegger circa questo incontro ideale, spirituale ed eterno? È difatti nell'essenza dell'Opera essere senza fine, proseguire nell'espansione di un futuro aperto.

Avendo rinvenuto l'eternità del cosmo tramite il tempo infitto nell'incontro che si eventua tra *Dasein* e mondo, Proust può non soltanto dire di aver *trovato* il tempo svelato dalla memoria involontaria, ma votarsi a quella gioia di ritrovamento come premessa alla scrittura, la quale si declina come *la vera e propria cura dell'esistenza autentica con cui ritrovare il tempo sprecato, redimendo il peccato della deiezione inautentica e salvandosi nella temporalità sempre aperta di un Dasein di nome Narratore*. Tale è il cuore della teoresi del sacerdote Marcel Proust.

A questo punto, dopo le superbe pagine dell'ultimo ricevimento, il Narratore si prepara al compito e ne avverte l'urgenza dentro di sé. Sentendo il tempo *mancarlo* – una malattia vicina, un incidente fatale come sempre più probabile, la morte come diretta in gran corsa verso di sé – il Narratore comunica l'angoscia, il temere di morire e quindi non poter più realizzare il suo lavoro. Rispetto all'analitica heideggeriana ci sono dunque passi ulteriori, che però conducono verso una stessa meta, la messa in pratica della vita autentica. Per *Sein und Zeit* l'angoscia e la morte rimettono il *Dasein* a se stesso e gli indicano l'autenticità; per la *Recherche* è la gioia ad avere questo ruolo, un sentimento dirompente tale da far esclamare al Narratore: «Allora, infine, tutto non è ancora perduto!». La gioia lo consegna alla vita autentica e l'angoscia lo mette in azione: è vero che ancora non è tutto perduto, ma non *c'è più tempo da perdere*.

Trovo veramente esatta questa testimonianza sull'uomo Proust sia in quanto autore che come trasfigurazione del proprio sé nel Narratore, perché credo che sia proprio in questa maniera che andrebbero immaginati Marcel Proust e la poderosa filosofia esistenziale che ha impresso tanto a se stesso che al suo Narratore, facendo di esso il modello in cui potersi fare osservare perspicuamente dal lettore: «Malato cronico, agiato signore pienamente disponibile, nessuno, a quanto sembra, degli impegni e delle ansietà del comune individuo inficiano l'autore della *Recherche du temps perdu*, dal momento che per lui, alla resa dei conti, *la vita non è altro che tempo da perdere*»<sup>34</sup>. L'unico modo per risparmiare alla vita l'inevitabile perdita che le è connaturata, o per meglio dire per salvare questa *vita-a-perdere*, come una presenza oscura che la inghiotte senza che ne sia minimamente consapevole, è dare a questo tempo una forma diversa da quella mondana, sociale, amorosa e infaustamente speranzosa che sogliamo attribuirle per darle un senso. Bisogna dunque captare lo spirituale che c'è nella vita e che resta nascosto, saperlo individuare non appena la memoria involontaria ce lo rivela e affidarlo al raggio dell'arte, che lo sublima e lo innalza alle plaghe dello spirito. Significa perciò intendere il proprio corpo esattamente come un albero che trasforma, attraverso un tronco indurito dai dolori e dagli anni, ciò di cui si nutre in linfa. È per tale ragione che la metafora con cui Fernandez esprime la frase proustiana mi sembra delle più penetranti: «Il fatto è che, in

---

<sup>34</sup> R. Fernandez, *Proust o la genealogia del romanzo moderno*, cit., p. 22. Il corsivo è mio.

Proust, la frase è il luogo, la serra ben protetta entro la quale fa sbocciare il suo pensiero totale su un dato oggetto, ove depone e imbalsama il contenuto totale della sua coscienza»<sup>35</sup>.

La decisione maturata da Proust al di qua del romanzo deve essere stata, oltre ogni tentativo di fantasiosa ricostruzione, così come la descrive per bocca del Narratore nel *Temps retrouvé*. A un certo punto della sua vita, quando tutto era divenuto per lui liscio, inutile e miserabile, la memoria involontaria deve avergli rivelato che gli anni sprecati in feste, amori non corrisposti e snobismo potevano essere riscattati *scrivendoli*. Cosa fare dunque: trasmettere una biografia o erigere una cattedrale fatta di sacre vibrazioni come il Settimino di Vinteuil gli aveva mostrato? Il dolore degli anni, l'apatia e la sfiducia nel nuovo secolo e negli umani l'avevano indotto a voltarsi indietro, poiché ciò che aveva di fronte, cioè altri anni da trascorrere in quel modo, era una visione intollerabile. Proust prende così di petto la *Schuld*, la colpa, ovvero lo spreco del tempo.

C'è allora da chiedersi: il tempo del *Dasein* sarebbe stato perso comunque e in qualunque modo lo si fosse vissuto? La memoria involontaria sta lì a mostrare che forse l'aver vissuto quegli anni è servito a qualcosa, ma che per non *sprecarli nuovamente* è necessario ripercorrerli guidati dalla luce che un selciato mal livellato, una posata e un tovagliolo erano stati in grado di evocare. Bisognava dunque farne qualcosa di diverso, qualcosa di *più alto*. E così la meravigliosa scrittura di Proust, a volte così tenera e dolce, altre invece aspra e feroce, ricreando avrebbe ritrovato gli anni nella scrittura, rimuovendo dopo ogni pagina vergata il calco di gesso che giaceva sul viso da cadavere della sua esistenza. Proust comprende allora che il modo migliore, e forse l'unico necessario, per abbracciare la morte come «Möglichkeit der schlechthinnigen Daseinsunmöglichkeit» e «*eigenste, unbezügliche, unüberholbare Möglichkeit*»<sup>36</sup> è riformulare il senso proprio dell'essere-alla-morte come *essere-per-la-scrittura*. Come la morte è mia, irrelativa e insuperabile, allo stesso modo l'unico romanzo che si possa scrivere, inerendo al *mio* tempo perduto che *io* solamente posso ritrovare, è *via via il mio*. La natura profondamente artistica della *Recherche* fa sì che come il *Dasein* non è qualcuno in particolare, alla stessa stregua il Narratore proustiano è un io *universale*, poiché tutti vi si possono riconoscere.

Nella *Recherche* c'è molto di più della raccomandazione della Lara del *Doktor Živago*: «Dedica a me qualche ora delle prossime notti e, ti prego, scrivi tutto quello che tante volte mi hai recitato a memoria. Una parte di quelle cose è *dispersa e l'altra non l'hai scritta*. Temo che te ne *dimentichi* e così *tutto andrà perduto*, come, a quanto mi hai detto, ti è accaduto spesso»<sup>37</sup>. Scrivere salva anche in questo modo, significa *serbare una traccia*. Il modo autentico per vivere il proprio *resto* è dunque scrivere. La scrittura è la parte autentica che trasforma quella inautentica, certamente più preponderante e gravosa. Scrivendo il *Dasein* trova il suo

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 31.

<sup>36</sup> SZ, § 50, p. 250. «Possibilità della pura e semplice impossibilità d'esserci», «*possibilità più propria, irrelativa, che insuperabilmente compete*», trad. p. 354.

<sup>37</sup> B. Pasternàk, *Il dottor Živago* (*Doktor Živago*, 1957), trad. di P. Zveteremich, Feltrinelli, Milano 2009, p. 351. I corsivi sono miei. Ringrazio Vito Cortese per la segnalazione di questo brano decisivo e per la stimolante conversazione che ne è derivata.

*si*, il suo più proprio *in-essere*. Solo ora la seguente frase assume una rilevanza ontologica irrinunciabile: il *Dasein* autentico abita nella Scrittura.

*Scrivendo abita l'uomo su questa terra.*

La colpa, la voce della coscienza, la chiamata, sono tutti modi per dire che l'autenticità a un certo punto reclama il suo spazio. «Weil es aber in das Man *verloren* ist, muß es sich zuvor *finden*. Um *sich* überhaupt zu finden, muß es ihm selbst in seiner möglichen Eigentlichkeit “gezeigt” werden. Das *Dasein* bedarf der Bezeugung eines Selbstseinkönnens, das es der *Möglichkeit* nach je schon ist»<sup>38</sup>. Il *Dasein*, attraverso questo percorso appena sbizzato di gioia-angoscia-scrittura, si ritrova nell'indistinzione del *si*, ne fuoriesce e diviene se stesso nell'appropriazione di sé. Il Narratore sente la chiamata che viene dal suo essere-nel-mondo finalmente redento, quella che egli chiama *vocazione*. Bisogna dunque, in termini heideggeriani, scegliere questa scelta, decidersi per essa, precorrere la morte e risolversi. Mettersi a scrivere in modo artistico è perciò la più propria forma di *Entschlossenheit*. È il beethoveniano *Es muß sein*.

I libri sono i figli del silenzio, dice Proust, ed è solo in questo silenzio che la vocazione, lontani dalla baraonda del *si*, può far risuonare il suo fragore. Dopotutto: «*Das Gewissen redet einzig und ständig im Modus des Schweigen*»<sup>39</sup>. La coscienza cosiddetta *morale* richiama alla colpa originaria, che ai fini proustiani significa il destino dell'umano di perdere il tempo. Anche in ciò la scrittura si configura come *cura*, come *terapia*. Il convalescente Proust, apposta la parola *fin* al suo romanzo, poté sentirsi guarito, e una volta salvato *infine* morire.

La scrittura come essere-alla-morte è fondata sul tempo originario, sul passato come essente-stato che è tale in virtù dell'avvenire sempre aperto a nuove possibilità e chiuso dall'irrompere della morte. Proust scopre la scrittura come la più essenziale delle manifestazioni dell'originarietà del tempo. Infatti il romanzo sarà l'apertura al futuro in cui l'essente-stato potrà riversarsi in forma artistica. Il romanzo è l'unità estatica delle tre componenti del tempo originario in cui il *Dasein* si *rischiara*. La cura come scrittura rischiara il *Dasein*, lo fa schiudere e brillare come una stella del firmamento immaginario degli artisti a cui Proust è senz'altro asceto.

Per divenire una stella, Proust ha avuto bisogno di aprire il suo tempo ma di *rinchiudersi* nell'oscurità della sua stanza. Il suo è stato un annullamento della prassi. «Das Entscheidende der “Entstehung” des theoretischen Verhaltens läge dann im *Verschwinden* der Praxis»<sup>40</sup>. Ogni teoria necessita del suo approccio prassico, ma ciò non è valso per Proust, che ha dovuto annullare la prassi come essere-per-la-mondanità e vivere soltanto per la scrittura, votandosi in questo modo esclusivamente all'esistenza autentica. Il

---

<sup>38</sup> SZ, § 54, p. 268. «Ma poiché esso è *perduto* nel *si*, deve prima *trovare* se stesso. In linea di principio, per trovarsi deve venir “mostrato” a se stesso nella sua autenticità possibile. L'esserci ha bisogno dell'attestazione di un poter essere se stesso che, secondo *possibilità*, esso già sempre è», trad. p. 378.

<sup>39</sup> SZ, § 56, p. 273. «La coscienza morale parla unicamente e costantemente nel modo del tacere», trad. p. 385. I corsivi sono nel testo.

<sup>40</sup> SZ, § 69, p. 357. «Il momento decisivo del “sorgere” del contegno teoretico starebbe allora nello *scomparire* della prassi»; trad. p. 501.

vissuto, trasfigurato nella parola, diviene per ciò stesso teoretico, diviene puro comprendere. Gli enti si scoprono in quanto essenzialmente temporali, dagli enti-ricordo ai pupazzi dell'ultimo ricevimento utilizzati dal Tempo per mostrarsi in tutta la sua potenza.

Il *Dasein* è il miglior orologio di se stesso, il tempo gli si mostra nella pluralità delle sue manifestazioni materica, ontologica, cosmica. L'orologio che batte nella *Recherche* è il tempo del cosmo, in cui l'umano per un brevissimo tratto si trova a desiderare, sprecare, soffrire, sognare, scrivere e morire. Il senso più profondo della *Geworfenheit* è infatti essere gettati nel tempo ed essere *destinati* a perderlo. La ricerca del tempo perduto ritrova se stessa come scrittura e crea per l'eternità un grembo dal calore infinito come il cosmo, che è la Letteratura. È adesso chiaro il perché l'Opera si intitoli, come ci si chiedeva all'inizio, con la locuzione *à la* e non *la recherche*: l'intero romanzo è la trama delle possibilità d'essere del Narratore che gli hanno permesso di porsi dopo tanto dolore, patire e illudersi, finalmente nella pienezza della vera e propria *ricerca*. Nella pienezza della *scrittura* di un libro, del solo libro possibile che in verità è quello già scritto.

Aver fatto questo da parte di Proust è semplicemente magnifico. *È puro gaudium.*

#### 4.2 Spreco del tempo, decisione e conversione

*La noia è l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza. Il minimo rumore delle frasche lo mette in fuga.*<sup>1</sup>

I *Grundbegriffe der Metaphysik*, corso professato da Heidegger nel semestre invernale del 1929-30, può considerarsi come una vera e propria appendice a *Sein und Zeit*, e per certi versi anche una sua continuazione. Heidegger, ben più che nel suo *magnum opus* del 1927, espone questioni che o non erano state tematizzate a sufficienza oppure che non lo erano state affatto. Che cos'è *filosofia*? E che cos'è *filosofare*? Adesso, come negli anni Venti e Trenta, il metodo scientifico e la concezione della verità in quanto frutto della dimostrabilità di leggi, ipotesi e principi non vengono messi in dubbio, ed è su questi snodi fondamentali del pensiero ontologico ed epistemologico che si inserisce l'aperta polemica heideggeriana. Molto vicino al Wittgenstein della conclusione del *Tractatus*, Heidegger afferma che la moderna concezione della conoscenza come dimostrazione non ha nulla a che fare con la verità, essendo tale dimostrabilità e la struttura logico-argomentativa totalmente estranee all'essenza sia della verità che della conoscenza. La filosofia non si sofferma sulle certezze, essa è sempre aperta all'errore, al ricambio, alla riformulazione. Il fondamento della filosofia è non il *di-mostrare*, bensì il *mostrare* ciò che muta nella perennità delle sue strutture, è un fronteggiarsi con la totalità dell'ente, è un concettualizzare tale totalità proprio a partire dai concetti oggettivanti che da questo stesso mostrare scaturiscono. È per tale ragione che la filosofia non risponde ma interroga, essendo la domanda il simbolo del mutamento, del divenire e del tempo. La filosofia è un vortice che inquieta, è anche la vertigine dell'incertezza. Riprendendo la famosa definizione di Novalis, per la quale la filosofia è un sentirsi a casa ovunque ci si trovi, Heidegger fissa così uno dei primi tasselli della sua riflessione, discutendo in modo originario il darsi di questo *ovunque* come mondo. Il mondo è inteso come la manifestatività dell'ente in quanto tale nella sua totalità. Finitezza e solitudine sono le cifre di questo abitare, la comprensione del proprio posto nel darsi di questa totalità.

Perché allora metafisica? Metafisica è il tentativo di pensare in modo *estremo* ciò che è primo e ultimo. Significa tentare di cogliere in maniera integrale l'ente che si dà nella sua totalità e di concettualizzare questa stessa totalità. La metafisica è anche il luogo pensato d'incontro che accade nella differenza tra l'esserci e la totalità dell'ente, tra il darsi del mondo e il protendersi dell'esserci verso di esso, tra l'intero e l'esserci come accadimento fondamentale della finitezza ontologica dell'umano e della profonda solitudine rispetto all'intero che lo sovrasta. Il concetto, invece, mira alla totalità e al darsi dell'oggettività alla ricerca di ciò che è originario. All'altezza di questo corso, così come del resto anche nei paragrafi centrali di *Sein und Zeit*, il fondamentale e l'originario che descrivono il luogo metafisico sono la situazione

---

<sup>40</sup> W. Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov (Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows)*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 255.



emotiva come stato d'animo ontologicamente primario. In *Sein und Zeit* era l'angoscia, ora invece è la *noia*, in cui mondo, tempo, isolamento e finitudine si danno in modo incontrovertibile.

La metafisica si rende quindi possibile nell'esistere concretamente situato di un esserci. L'esistenza come schiusura di possibilità fa sì che gli enti e il mondo in quanto svelatività dell'ente nella sua totalità convergano verso il *Dasein*, che è esso stesso tale luogo di incontro. La metafisica è la comprensione e la presa d'atto di una doppia corsa, di una duplice spinta, da una parte dal mondo e dall'altra dal *Dasein*, il quale in modo fenomenologico si appropria di tutto ciò nella situazione emotiva della noia. Tale costituzione non poteva che essere anch'essa metafisica, cioè un andare oltre gli enti fisici, oltre la semplicità degli enti in quanto tali. Metafisica è ciò che accade quando un mondo si dà e un *Dasein*, a propria volta e nello stesso tempo, si protende verso tale mondo andando incontro al suo darsi. *Dasein* è dunque esistere, accorrere, incontrare, conoscere, interpretare, intonarsi, agire, ma è anche accadere nella svelatività di ciò che si mostra e nella differenza del tempo, sentirsi come tempo limitato. Il *Dasein* va al di là di sé stesso e dell'ente che è e incontra il mondo, il quale in quanto manifestatività della totalità dell'ente va oltre di sé nell'atto stesso di svelarsi. La maturazione dell'incontro e l'interrogazione di tale mistero sono l'essenza della metafisica e dunque anche della filosofia.

Al fine di comprendere in modo teoretico, e quindi metafisico, la natura intimamente filosofica della *Recherche*, è necessario capire che essa è tale incontro in cui Proust è trasceso in un Narratore e il mondo si è dato letterariamente allo scrittore anch'esso in modo trascendente. Il trascendimento di autore e mondo, che altro non vuol dire che la creazione di Narratore e Romanzo, costituiscono l'essenza metafisica dell'opera letteraria, in cui l'intero si dà e un *Dasein* si offre nel tentativo di coglierlo. Il corso heideggeriano in oggetto, sulla scorta di queste premesse, potrebbe gettare luce sulla *Recherche* e in particolare sul Proust/Narratore, adoperando come chiave d'accesso lo stato d'animo fondamentale analizzato in queste lezioni, che si è capito essere il luogo metafisico per eccellenza in cui l'interrogazione filosofica formula, coglie e istituisce concetti, i quali sono pur sempre il frutto del comprendere.

#### 4.2.1 *La noia come stato d'animo fondamentale di accesso al tempo autentico*

Cos'è questo luogo metafisico in cui accade l'incontro tra *Dasein* e mondo? Che cosa significa uno *stato d'animo fondamentale*? E perché proprio la noia? «Uno stato d'animo è una maniera, non semplicemente una forma o un modo, ma una maniera nel senso di una melodia, la quale non fluttua al di sopra del presunto sussistere autentico dell'uomo, bensì dà il tono a questo essere, cioè dispone e determina il modo e il "modo" del suo essere»<sup>2</sup>. Lo stato d'animo è il modo d'essere dell'esserci nel suo stare nell'incontro con il mondo, è la maniera in cui egli reagisce alla trascendenza di sé verso la totalità dell'ente

---

<sup>41</sup> M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine* (*Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, 1983), trad. di C. Angelino, Il melangolo, Genova 1992, p. 91.

che si svela. Lo stato d'animo, in particolare quando Heidegger lo definisce *fondamentale*, è la cifra della trascendenza, la sua descrizione, è il coglimento della metafisica durante il suo accadere. È proprio in ragione di questo accadere che il primo modo in cui tale *concetto fondamentale* deve essere interrogato è a partire dal tempo. Non è un caso infatti che Heidegger scelga di analizzare in modo filosofico e fenomenologico uno degli stati d'animo fondati sul tempo e sulla temporalità in modo così evidente. La noia non è un ente che di volta in volta diviene noioso, né soltanto il soggetto che si annoia per una causa determinata o indeterminata. Proprio perché l'analisi è condotta in modo fenomenologico, la noia si configura inizialmente come uno stato d'animo definito dal reciproco concorso di esserci ed ente e scaturita da determinate condizioni esistenziali.

La noia è l'esistenza, essa è tale proprio perché annoiata, e fare ciò, prelevare dal nascondimento tale condizione, o in termini heideggeriani *destarla*, significa comprendere in modo profondo e fondamentale ciò che il *Dasein* è. E sapeva ciò anche Baudelaire, il quale inizia le sue *Fleurs du mal* inneggiando proprio al petalo più malsano: «Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, / Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents, / Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, / Dans la ménagerie infâme de nos vices, / Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde! / Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris, / Il ferait volontiers de la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde; / C'est l'Ennui!»<sup>42</sup>. L'umano ha la tendenza a proiettare il proprio stato d'animo sulle cose, ricadendo così in espressioni apparentemente paradossali come il *libro noioso* o il *film triste*. Cionondimeno in questa tendenza risiede un fondo di verità per nulla trascurabile, sicché ciò che è triste e noioso è in realtà la ricezione del darsi del libro e del film in quanto noioso e triste. Accade però che a volte la causa della noia non sia rintracciabile, talché ciò che si prova, come nell'esempio heideggeriano in una lunga e snervante attesa in una stazione ferroviaria, è di essere assaliti da un profondo senso di sospensione, vuoto e annullamento, che sembra fermare il tempo nel suo scorrere e confinare l'esserci in un presente bloccato.

Quando si è annoiati, quando si ha questa sensazione di congelamento del tempo, ciò che si vuole è che il tempo scorra, che proceda spedito finché la noia così sgradevole e insostenibile non cessi e lasci liberi di tornare alla pienezza, all'impegno. La noia è lo stato d'animo fondamentale per il quale il *Dasein* fa i conti con se stesso, e più precisamente con la temporalità che egli è. La noia, come l'angoscia, riconsegna l'esserci al tempo che egli è, ma glielo rimette nella spaventosità del vuoto e del suo non essere determinato. Affinché il tempo scorra, la noia cessi e il vuoto esistenziale venga meno, si adoperano le più curiose delle strategie: passeggiare, leggere tabelle, contare, fantasticare. Fare anche niente di preciso,

---

<sup>42</sup> C. Baudelaire, *I fiori del male (Les fleurs du mal)*, a cura di A. Prete, Feltrinelli, Milano 2018, pp. 30 e 32. «In mezzo ad avvoltoi basilischi scorpioni /vipere linci scimmie sciacalli, in mezzo a mostri / che grugniscono latrano s'avventano con rostri / nell'infame serraglio di vizi e passioni, / uno ce n'è più basso più maligno più immondo / che volentieri senza gesto alcuno né chiasso / della terra farebbe un immenso sconquasso e in un solo sbadiglio ingoierebbe il mondo: la Noia», *ivi*, pp. 31 e 33.

fare senza uno scopo, fare in modo inutile, ma tutto *purché qualcosa si faccia*. Ciò che viene adoperato per far scorrere il tempo e con esso anche la noia è quello che Heidegger chiama lo *scacciatempo*, un diversivo al tedio affinché il tempo stesso venga accelerato. La noia tocca l'esserci fin nelle sue radici e nel suo esistere mondano e temporale. «Lo scacciatempo è perciò un accorciare il tempo, un tentativo di accorciare il tempo scacciandolo, di conseguenza è un'irruzione nel tempo come *disputa con il tempo*»<sup>4</sup>.

Di quale tempo si parla? Quale tempo dovrebbe essere scacciato? Esiste realmente qualcosa da scacciare per trarsi in salvo dal mostro, come descritto da Baudelaire, più terribile di tutti i mostri? La disputa con il tempo è una lotta, in modo tale che il suo scorrere non rallenti troppo e ci faccia percepire tutto il vuoto e la sospensione che un andamento più veloce ci fa invece ignorare. «Ci difendiamo *contro* il corso del tempo che rallenta e che è per noi troppo lento, che ci *tiene sospesi* nella noia, ci difendiamo contro questo strano tentennare ed esitare del tempo. Tale tentennare ed esitare del tempo possiede quindi qualcosa di pesante e paralizzante»<sup>5</sup>. Il tempo quando rallenta ed esita genera nell'esserci la noia, che da questo rallentamento viene colpito, paralizzato e oppresso. Questa è dunque la condizione del venir-annoiati. Il motivo per cui il tempo esiti e perché esso trattenendosi trattenga l'esserci presso di sé aggiogandolo alla noia, dice Heidegger, rimane però ancora misterioso. La noia è il risultato dell'*esser-lasciati-vuoti* dalle cose, che nell'andare trattenuto ed esitante del tempo si sottraggono all'esserci. Gli enti, compresi gli altri esserci, ci riempiono dandosi e ci svuotano sottraendosi. L'esistenza è un esser-impegnati con le cose, un perdersi e disperdersi in esse o un farsi sopraffare.

Nel linguaggio ordinario è invalso l'uso di espressioni di questo genere in riferimento a una persona che non si lascia sottomettere dal dominio della totalità degli enti e dal loro commercio: è una persona piena, già colma, che non conosce cosa sia il vuoto, che ha una consapevolezza interiore tale da restare indifferente dinanzi alle cose del mondo. La noia tuttavia stritola anche chi del mondo non sa che farsene, poiché il vuoto esistenziale è originario e la noia è ciò che accade quando tale vuoto diviene manifesto. Annoiarsi significa quindi svuotarsi delle cose che davano pienezza come un fluido riempie il suo contenente. «*Siamo presi* dalle cose, se non addirittura *perduti* in esse, spesso persino *storditi* da esse»<sup>6</sup>.

Nella lunga processione di eventi mondani a cui partecipava, pare realmente un esemplare di quel saggio indifferente il cui carattere si è tentato poco prima di tratteggiare: egli infatti non si diverte, né si annoia, funge da specchio perfetto in cui i suoi personaggi, attraverso di lui, possono riflettere il loro segreto smascherato, in cui le cose che li riempiono vengono staccate come cornici prive di quadri e appese alle pareti di stanze vuote.

La noia ci tiene in sospeso, e anziché sorreggere il vuoto benedicendo il fatto di esistere semplicemente in quanto tale, questo vuoto ci tormenta, e lo fa in modo ancor più terribile quando la noia sfugge, quando

---

<sup>43</sup> M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 129.

<sup>44</sup> Ivi, p. 130.

<sup>45</sup> Ivi, p. 135. Il corsivo è nel testo.

il tempo ha ripreso a correre e il vuoto lasciato alle spalle promette prima o poi di ritornare più forte di prima. Nella noia si percepisce il proprio sé autentico, ovvero un progetto di pura possibilità sempre diverso e che sempre si rinnova, e anziché recepire questo peso che l'esserci stesso pone dal suo profondo cuore annoiato, egli lo scaccia con passatempi miserabili e anodini, dal contare le mattonelle di un pavimento al partecipare a una *matinée* di persone tediate al punto da voler accelerare il tempo, senza capire che, così facendo, la fine diviene sempre più prossima.

Accade tuttavia, nei casi più estremi, che la noia sia così radicale che non ci lascia nemmeno per un istante, sicché l'esistenza diviene una serie di tentativi maldestri di raggirarla. La noia diventa perciò la prima determinazione del *Dasein*, la sua caratteristica più propria. In una situazione simile il *Dasein* è oppresso dalla noia, dal tempo fermo e congelato, dall'esser-sospeso che non ha agganci significativi con niente. Il non sapere cosa ci annoi, non poterne individuare la ragione e non riuscire a eroderla o a farla cessare hanno un risvolto esistenziale almeno duplice: provocare uno stato di calma nell'esserci, oppure gettarlo nella più terrificante delle condizioni. Il tempo che sta fermo, il tempo che non conosce il passato e l'avvenire in quanto elementi costitutivi di ogni adesso, è il tempo che distrugge e devasta.

Il mondo come totalità dell'ente è continuamente in divenire, talché l'unico tempo che può avere caratteristiche simili, ovvero dell'immobilità estrema e della trascendenza/metafisica mutilata, è il *Dasein*. Il *Dasein* annoiato vive nelle gabbie del presente, ha dimenticato il passato e non riesce più a progettare il futuro, ha annichilito la possibilità alla sua origine. Il *Dasein* cosiffatto è il Narratore, un essere divenuto miserabile a cui il passato e il futuro hanno voltato le spalle e tutto è indifferente. Secondo una notevole formula di Barthes: «La noia è l'espressione di un tempo di troppo, di una vita di troppo»<sup>7</sup>, modalità che rispecchia perfettamente la condizione del Narratore, giacché la sua vita, specificata dallo spreco e dalla perdita, assume i caratteri di uno stanco e inutile trascinarsi. Se la noia doveva condurre al sé più originario, se fin dal principio è stata definita come lo stato d'animo fondamentale con cui comprendere la metafisica in quanto accadimento fondamentale di essere e tempo, come può invece aver portato il *Dasein* alla distruzione e all'oblio stesso di tale metafisica?

La scaturigine più profonda della noia è il rifiuto da parte del mondo di darsi come tempo intonato al *Dasein*. La totalità dell'ente si nega dalla propria radice temporale al *Dasein*, che in ragione di questo rifiuto e del vuoto che ne deriva può percepire il nucleo generatore di possibilità, riconoscere il quale significa in prima istanza riconoscere il cuore dell'autenticità del *Dasein* medesimo. La noia è, con il gravoso fardello dell'esistenza inautentica nella sua totalità, la *chiamata* più originaria all'accoglimento del proprio esserci, al farsi carico di esso, ad abbracciare il suo peso come punto irradiante di possibilità, che è un rimettere in circolo il passato ma anche e soprattutto un progetto del futuro. La chiamata non ha un contenuto, non ci indirizza verso questo o quello, non è una parola suggerita per essere compresa come

---

<sup>46</sup> R. Barthes, *Chateaubriand: Vita di Rancé*, in *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, cit., p. 105.

un comando o un ordine. Essa è l'allinearsi con ciò che «autenticamente rende possibile l'esser-ci in me»<sup>8</sup>. La chiamata rimette l'esserci al suo giusto peso, alla sua giusta visuale sul mondo. La chiamata *chiama* alla sorgente del *Dasein* in quanto sorgente di possibilità sempre aperte e indeterminate, ma la chiamata chiama anche all'agire, quando con agire si intenda una visuale collocata nel fuoco corretto in cui *decidersi*.

Il tempo che annoia *incanta* e *incatena*. Incanta perché svia il *Dasein* dal suo più proprio poter-essere, incatena perché lo paralizza in una negatività, nel rifiuto del tempo di darsi nella manifestatività della sua totalità. Ciò che urge al *Dasein* è dunque spezzare l'incanto e l'incatenamento. Ciò che spezza è secondo Heidegger, rifacendosi a Kierkegaard, l'*attimo*: «L'attimo spezza l'incantare-e-incatenare del tempo, può spezzarlo in quanto è una possibilità caratteristica del tempo stesso. Non è un punto-ora, che magari noi semplicemente constatiamo, bensì è lo sguardo dell'esser-ci nelle tre direzioni della prospettiva che abbiamo già conosciuto, nel presente, nel futuro e nel passato. L'attimo è uno sguardo di natura peculiare, che chiamiamo lo sguardo della decisione di agire nella situazione in cui l'esser-ci si trova di volta in volta situato»<sup>9</sup>. Ricondotti nella visuale dalla chiamata, nell'assoluto negarsi del mondo al *Dasein*, in questo osservatorio della devastazione bisogna cogliere nella rarità degli attimi la decisione a decidersi sull'esserci che è in me, sul tempo che è il mio, sulle possibilità date nel passato e su quelle ancora da venire. La noia è ciò che consente al *Dasein* di vedere in modo chiaro il rifiuto del mondo, la propria finitezza e infine la solitudine-isolamento che tale negatività comporta. Ciò che serve è un riscatto, un riproporsi autentico dal vuoto che tormenta, un ritorno alla *salute*.

L'attimo della decisione, lo sguardo sul male radicale che si rivela in quanto noia, pone dinanzi a un bivio: continuare ad annoiarsi, oppure adoperarsi affinché il proprio tempo venga ricollocato in quello stesso tempo che ci sovrasta e si sottrae. A cosa deve decidersi il *Dasein*? Il *Dasein* deve decidersi su questa *tensione*, su questo attrito che si genera tra esistenza e mondo, e che è il centro di ogni metafisica dell'esistenza. La metafisica, come il *Dasein*, è questa spettacolare oscillazione tra il vuoto smascherato dalla noia e la pienezza del mondo che pur essendo la totalità dell'ente nella sua manifestatività tuttavia si nega. E ciò accade anche perché il *Dasein* è *finito*. L'esito più estremo della metafisica è la consapevolezza del limite, della *Endlichkeit*. Finitezza che è anche una solitudine, che è il *Mönch am Meer* di Friedrich.

Ritorna allora la domanda, stavolta in modo più proprio e consapevole: «A cosa deve dunque decidersi l'esser-ci? A procurare nuovamente a se stesso il *vero sapere su che cosa sia ciò che rende autenticamente possibile questo stesso*»<sup>10</sup>. Il vero sapere è ciò che riallinea alla possibilità, ovvero che il *Dasein* venga compreso «come la *più intima necessità della libertà dell'esser-ci*»<sup>11</sup>. L'attimo allora è la decisione dell'agire effettivo come la dimensione originaria in cui l'autenticità può compiersi ed espletarsi in modo proprio. C'è attimo solo quando ci si decide, e più precisamente quando ci si decide sul proprio esserci. C'è tempo solo quando

---

<sup>47</sup> M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 190.

<sup>48</sup> Ivi, p. 199.

<sup>49</sup> Ivi, p. 218. Il corsivo è nel testo.

<sup>50</sup> Ivi, p. 219. Il corsivo è nel testo.

io agisco per l'autenticità del *Dasein* che io sono. Il tempo autentico, dell'azione, è perciò *raro*. Il tempo può anche accadere di continuo se ci si decide a uscire dal torpore della noia non annoiandosi e accogliendo in sé e nella comprensione la totalità dell'ente come un Intero cosmico, materico e temporale, tramutando in questo modo la noia in calma.

Ma il tempo può anche accadere quando la memoria involontaria riesuma gli enti-ricordo dal nascondimento dell'oblio, quando in questo accadimento la totalità dell'ente si rivela come il Cosmo materico. «L'intelletto comune non è in grado di cogliere la rarità degli attimi e l'ampiezza estatica di questa rarità, perché gli manca la forza del ricordo»<sup>12</sup>. Anche in ciò si fa evidente la finitezza dell'umano. Ed è per tale ragione che l'intelletto, come Proust ha lungamente spiegato, a un certo punto è costretto ad abdicare e a cedere alla sensibilità, alla matericità che si fa tempo cosciente. Gli attimi di estasi temporale, in cui in modo trascendente e profondamente metafisico il *Dasein* va fuori di sé e si colloca nel tutto di materiatempo che è il Cosmo, sono gli attimi di preparazione alla decisione, alla trasformazione del *Dasein* auspicata da Heidegger. Il *Dasein* che ricorda nelle modalità della memoria involontaria supera il negarsi della totalità dell'ente, e facendo ciò si coglie alla radice l'essenza metafisica di tale dinamica. L'estasi temporale fa uscire da sé, ritrova il passato, lo rimette al futuro e lo colloca fuori dal proprio tempo finito e dalla propria solitudine.

Il Narratore prova tutto ciò: in quell'attimo la noia scompare, la sospensione si tramuta in elevazione e la pienezza del Cosmo lo pervade. Egli ricordandosi pone la sua esistenza e la sua futura opera nello sguardo dell'Intero. Può dunque ora *decidersi a scrivere*, quando l'Intero non soltanto è stato ricordato come totalità di materiatempo, ma anche quando viene intravisto nel volto di una ragazzina, la quale è la metafora della *fessura* tra il Tempo e l'umano in cui un'opera poteva essere creata: la fessura della metafisica. Scrivere è infine una cosa possibile, e in modo magnifico Heidegger riassume anche il progetto del Proust/Narratore, il frutto della decisione, la consapevolezza per cui ci si è decisi, quel sapere tanto invocato per riappropriarsi della libertà della possibilità. Il progetto integra il tempo, è un formare *in e una* totalità, far prevalere un mondo, disvelare la differenza tra esserci ed essere, un aprirsi: «Ogni progetto libera verso il possibile, e insieme porta indietro nell'estensione estesa di quanto è da esso reso possibile»<sup>13</sup>. È la formula per cui la *Recherche* è sempre aperta, il passato palpita e il tempo è futuribile.

#### 4.2.2 *Decisione, riscatto e liberazione*

Nel ricevimento finale a palazzo Guermantes il Narratore prova le stesse gioie epifaniche che aveva vissuto dando inizio alla sua Opera. La concezione del Tempo del Narratore, poco prima di entrare in sala e ancora fermo nella biblioteca attigua, può essere resa con le parole di Debenedetti: «Mentre cantava

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 377.

<sup>52</sup> Ivi, p. 466.

i battiti e le vicende degli anni crollati, Proust vedeva sollevarsi, di fronte a sé, il Tempo, quasi un mostro implacato, al quale gli era forza di sacrificare puntualmente tutto lo stuolo delle giovinette ore»<sup>14</sup>. Un mostro terribile, che solo una ferrea risolutezza avrebbe potuto vincere e solo un libro avrebbe potuto dominare, quella *Recherche* che è stata senza alcun dubbio «lo strumento per riconquistare il tempo perduto»<sup>15</sup>.

Ogni umano perde il tempo, se non altro perché l'esistenza è irreversibile come il Tempo in cui è immersa. Quale sforzo titanico deve essere ritrovare il tempo che è stato il proprio e che nel divenire degli anni e dei decenni non può più tornare indietro. E però, con una brillante formula, il Proust leggendario che si segrega in una stanza di sughero a scrivere un libro in cui ritrovare nella creazione in parole questo tempo, «deve essere assunto quasi come un'allegoria a fondo morale»<sup>16</sup>. Diversamente dai tanti debosciati e insensati che aveva conosciuto e frequentato nella sua vita e che dissipavano il tempo, Proust ha invece diviso la sua vita in due parti esatte. Seguendo questa fondamentale intuizione, è come se la vita di Proust possa essere suddivisa in due fasi, quella della perdita del tempo e quella del suo ritrovamento, la prima necessaria alla seconda. Ma quello che insieme a ciò intuisce Debenedetti (e si ricordi anche la struttura della monumentale biografia di Painter) è che al periodo del raccoglimento, della segregazione e del ritrovamento del tempo, e dunque quello della scrittura, Proust avrebbe dato «il carattere di una espiazione, di un riscatto»<sup>17</sup>.

Con una sintesi strepitosa, Debenedetti individua l'enigma del fenomeno Proust, restringendo il *focus* sulla sfera morale, etica e religiosa necessario per comprendere l'autore della *Recherche* e la sua Opera: «Interpretata sotto questa luce morale, la vita di Proust riuscirebbe a spiegare la struttura del romanzo; e riuscirebbe a indicarne il contenuto (il quale consisterebbe nella storia di un uomo che si mette alla ricerca del tempo perduto nella stessa maniera in cui vi si è messo Proust); e, quel che più conta, riuscirebbe a farci penetrare la realtà poetica dell'opera, il tono con cui essa è narrata: quel tono, assai spesso, di infinito rimpianto, come di chi espia un peccato o una colpa; quell'alone di elegia che la fascia; e la musicale aura di inconsolabilità che la circonda»<sup>18</sup>. La luce morale a cui si richiama l'autore è uno strumento imprescindibile, almeno in considerazione del fatto che, tanto nella vita di Proust quanto in quella del Narratore nel Romanzo, è la *decisione* a contare, e dunque la dimensione originaria dell'agire che ha anche in letteratura il suo riflesso. Nelle migliaia di pagine della *Recherche* Proust ci racconta la storia, una delle più vere sullo stare umano al mondo, della perdita del tempo e della conquista della vocazione come preludio a decidersi a scrivere. La luce morale inoltre illumina l'agire e l'esistere, lo scarto ancora una volta eticamente determinato tra esistenza autentica e inautentica, una strada già battuta nella vita e nell'Opera

---

<sup>53</sup> G. Debenedetti, *Proust*, a cura di M. Lavagetto e V. Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 37.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

ma senza sapere che lo si stava facendo, e che incrocia il sentimento etico con quello religioso, un sentimento per il quale all'esistenza buona o cattiva subentra la distinzione tra colpa e riscatto, tra peccato e redenzione.

Di morire si muore certamente e comunque vada, e anche di questo Proust è consapevole nelle ultime pagine del *Temps retrouvé*. Si tratta tuttavia di accomiarsi riacquistando la leggerezza di ricordi con cui siamo venuti al mondo, quando, appunto, i ricordi dolorosi non c'erano ancora e non si era consapevoli di accumularne. È un riscatto totale che avviene con la musica di parole che trasformano il reale, la trasfigurazione per la quale la forma delle parole stesse è tutto ciò che si può tentare, quel *tono Proust* che significa nostalgia dell'innocente leggerezza perduta, rimpianto ed espiazione. Il Narratore è dunque una sorta di marionetta costruita da Proust affinché tutto questo possa farsi visibile, «lo schermo, il diaframma lirico a traverso cui le cose, con la loro qualità disparata, penetrano a orientarsi, a prendere posto e voce nella continuità del romanzo»<sup>19</sup>. Il Narratore è il ricettacolo delle intermittenze del cuore, un mero addensante dei fatti, il regista inavvertito intorno al quale il coro di personaggi intona il suo canto. Riceve, istruito da Proust, gli abbagli e le folgori della memoria involontaria, patisce indicibili sofferenze, dolorose delusioni, insopportabili struggimenti, e tutto questo per poter gioire alla fine più di quanto Proust stesso abbia mai potuto fare al di qua del suo libro.

Espressa in questi termini la questione circa la coincidenza tra Proust e il suo Narratore sembra essere definitivamente risolta. Invece, è nella direzione opposta che bisogna insistere, essendo la frattura tra i due incomponibile. Secondo Debenedetti, Proust e il Narratore non possono coincidere, non possono aver dato vita a un'autobiografia creativa, proprio in virtù della separazione di ordine morale tra i due. Il Narratore è «passività continua, passività allo stato puro. Proust, invece, è l'organizzatore consapevole di questa passività: è colui che con un atto di volontà, *con una illuminata decisione*, libera il suo protagonista da ogni iniziativa, per esporlo intero al gioco delle intermittenze del cuore»<sup>20</sup>. Il Narratore subisce e basta, non sceglie, non decide, non si pronuncia circa alcunché, è lo specchio in cui i fatti e le passioni del mondo e dei personaggi a lui vicini si rifrangono. È un essere amorale. Proust dal suo canto è invece perfettamente morale, avendo compiuto la scelta di raccogliere il proprio tempo e avendo agito in modo consapevole votandosi alla scrittura, dove proprio la scrittura sia concepita come la forma più autentica di *azione*. L'etica entra profondamente nel discorso proustiano sull'essere del Narratore, il quale, per decidersi, ha dovuto ritrovare la vocazione, la letteratura in quanto essenza della ricerca stessa. Ogni decisione, come detto da Debenedetti, è *illuminata*, viene fuori da un preciso sfondo morale ed è tale perché ha un impatto, un influsso, soprattutto quando si considera che la vita di colui che ha fatto questa scelta è sbalzata da un salotto a una stanza tappezzata di sughero, da tovaglie di pizzo a sudari, dalla colpa all'espiazione.

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 42.

<sup>59</sup> Ivi, p. 45. Il corsivo è mio.



L'episodio assai anomalo dell'*Amour* del primo volume conferma infatti quanto cerco di spiegare, il fallimento dell'eroe Charles Swann e il vero volto della vocazione letteraria di Proust. Solo il Narratore è padrone di ciò che racconta, poiché si tratta del *suo* tempo, ed egli solamente può raccontarne un altro e che ha per protagonista proprio Swann. «*Un amour de Swann* raccontato dallo stesso Swann avrebbe compromesso tale unità d'istanza, e il monopolio del protagonista», a cui è da aggiungere una nota fondamentale: «Ecco perché Marcel e soltanto Marcel deve in ultima istanza, e a dispetto di tutte le altre, raccontare questa avventura non sua»<sup>21</sup>, per la ragione che soltanto il Marcel nelle vesti del Narratore, come un salvatore che si assuma su di sé i *peccata mundi* di cui l'irredento Swann non conosce nemmeno l'entità, può raccontare la sua vicenda, anzitutto perché egli è figura del tempo perduto nell'amore e nella mondanità, e poi perché Marcel è l'unico che riscrive il proprio tempo perduto ritrovandolo in letteratura. Solo il Narratore, all'interno della *Recherche*, può quindi ritrovare il Tempo perduto rappresentato da Swann. E tale ipotesi mi sembra irrefutabile poiché affermata a chiare lettere dallo stesso Proust in almeno due *loci* ravvicinati del *Temps retrouvé*: «En somme, si j'y réfléchissais, la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre, me venait de Swann, non pas seulement par tout ce qui le concernait lui-même et Gilberte»<sup>22</sup>, e: «Je devais à Swann non seulement la matière mais la *décision*»<sup>23</sup>.

Swann ha fornito al Narratore la consapevolezza, illuminata certamente dalla memoria involontaria, del tempo perduto, ma ha anche indirizzato la sua vita sin dalla sua prima comparsa a Combray, quando la sua visita importuna lo aveva privato del bacio della buonanotte della mamma. Swann è il simbolo del peccato che è perdere il tempo, la dimostrazione che la caduta e il difetto sono necessari, essendo entrambi lo specchio della nostra vita così come essa è venuta al mondo col nascere. Il tempo perduto, l'indecisione, l'indolenza, l'inadeguatezza e soprattutto la mancanza di una conoscenza adeguata della sofferenza e del dolore hanno tutti contribuito al miracolo proustiano.

Per questa ragione Swann è un irredento, sono nate le religioni e la *Recherche* è un'opera sacra, quando per sacro si intenda la comprensione della vita come un percorso di conoscenza che aspiri alle ragioni del nostro scadimento ontologico, che cerchi di fare luce e di farci trapassare liberati e sereni avendo capito fino in fondo tutto questo. Ha dunque ragione Genette, seppur con motivazioni certamente diverse, ad affermare circa il lettore della *Recherche*: «Ecco lo statuto vertiginoso del narratorio proustiano: invitato, non come Nathanael, a “gettar via” quel libro, bensì a riscriverlo, totalmente infedele e miracolosamente esatto»<sup>24</sup>. Siamo *infedeli* all'Opera perché la leggiamo riflettendo in essa il nostro tempo perduto, il quale è – questa è una delle mie proposte circa la *Recherche* – esattamente identico nella forma e nell'andamento a quello del Narratore/Proust.

<sup>60</sup> G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 290.

<sup>61</sup> TR, p. 2300. «Insomma, se riflettevo, la materia della mia esperienza, che sarebbe diventata la materia del mio libro, mi veniva da Swann, e non soltanto per tutto ciò che concerneva lui e Gilberte», trad. p. 304.

<sup>62</sup> *Ibidem*. «Dovevo a Swann non solo la materia ma anche la *decisione*», trad. p. 305. Il corsivo è mio.

<sup>63</sup> G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 309.

Dopo essersi *deciso*, l'unico contatto che Proust ebbe con il mondo fu la scrittura, con quel mondo perduto che l'inchiostro rivitalizzava come in seguito a una trasfusione che lo scrittore compiva su se stesso. Lamentava a Céleste, nonostante ciò, di mantenere un contatto troppo vivo con il mondo al di fuori del suo cuore, scrivendo troppe lettere e intrattenendo una corrispondenza troppo fitta. La scrittura divenne per lui un esercizio esclusivamente spirituale. La mano doveva stringere soltanto la penna, scrivere solo quello che il cuore le suggeriva, palpitando d'amore per il suo passato da ricreare. Ogni gesto, parola, pensiero, sogno e ricordo dovevano servire per ergere una guglia, scolpire un bassorilievo, posizionare i banchi in quell'immensa cattedrale a cui far somigliare il suo libro. E di questo dà prova più di ogni altro il fratello Robert, il quale, mostrando a un amico una colonna di Chartres, con le lacrime agli occhi gli disse: «Lei ha dinanzi a sé la descrizione di Marcel. C'è tutto»<sup>25</sup>. Una cattedrale a cui aggiungere sempre nuovi dettagli, come la *Veduta* di Vermeer a cui Proust accostava la sua opera, sempre alla ricerca di un granello in più con cui abbellire quella spiaggia gialla, verde e rosa, senza requie e infaticabile come un titano, almeno finché, sentendo il cuore rasserenarsi, il passato non fosse stato completamente riscattato, fin quando Céleste non avesse ascoltato: «E allora, cara Céleste, glielo dico. È una grande notizia. Stanotte ho messo la parola 'fine'», e sempre sorridendo e con quella luce nello sguardo, aggiunse: «Adesso posso morire»<sup>26</sup>. A queste parole, la replica di Céleste è quella per cui il senso del Libro sembra finalmente essere stato raggiunto: «Sento ancora la sua voce mentre pronunciava quelle ultime parole: come un'esplosione di contentezza e gioia»<sup>27</sup>. È la formula conclusiva del rito, il *missa est*, l'esplosione che anche il lettore prova chiudendo il Libro e dovendosi con ciò staccare da esso, una fine che ha il sapore ritrovato di una liberazione.

---

<sup>64</sup> C. Albaret, *Monsieur*, cit., p. 232.

<sup>65</sup> Ivi, p. 309.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

## 5. Quis ut Tempus

### 5.1 *La metafisica proustiana e l'estasi materico-temporale*

Essere, tempo e materia sono un'unica identità che squaderna le differenze della realtà e dentro la realtà. Sono i fondamenti di una parola che nei millenni della filosofia è stata in continuo divenire, a volte dimenticata o celebrata ma sempre feconda. Essa è *metafisica*, inizio e approdo anche della *Recherche*. È la dinamica in cui essere, tempo e divenire sono la verità e la manifestazione della materia. «Tale dinamica si chiama anche *divenire*, tale struttura è il tempo» che è «l'altro nome dell'essere»<sup>1</sup>. Essi sono i molti modi di dire ciò che è e *metafisica* è il nome che li raccoglie. A descrivere la metafisica è la pluralità delle identità e l'identità che coniuga le differenze. Metafisica che è pensare: il corpomente come comprensione del tempo che egli è; il tempo cosmico in quanto divenire inarrestabile e irreversibile; il tempo come luogo del dio in cui l'umano cerca riscatto e redenzione; un flusso intrecciato al divenire cosmico; la materia come tempo in atto, eterna e divina.

Lo sguardo unitario e molteplice della metafisica cerca di cogliere e insieme di articolare la struttura materica, semantica, estetica, logica e fisica del mondo in un'ermeneutica necessaria, in cui il corpomente e la materiatempo convergono nelle forme molteplici di cui l'essere, il tempo e il divenire sono costituiti. La metafisica così articolata è il pensiero ermeneutico più compiuto, generale e fecondo che si possa tentare sulle relazioni tra l'esserci e il mondo, ma anche tra l'esserci e l'essere come tempo, luce, tenebra e nulla. È uno sguardo fenomenologico in cui l'essenza delle cose è colta dal loro darsi e nei limiti in cui si danno, comprensione della loro radice materica e temporale inserita in un flusso, coglimento dell'istante cairologico della *grazia* in cui tale incontro diviene rammemorante e salvifico. È l'esperienza proustiana de *Le Temps retrouvé*, in cui l'essere si dà *come tempo nel tempo* e in cui l'identità molteplice del suo flusso incontra l'esserci nella materiatempo.

Questa non è un'esperienza soggettiva, non è la testimonianza di una coscienza individuale, è bensì una metafisica «da intendere non come fondazione/fondamento ma come comprensione di questo ininterrotto eventuarsì in cui mondo, materia e umanità coesistono. Metafisica non come soggettivismo/idealismo ma come schiusura, apertura e compenetrazione del mondo umano dentro il mondo spaziotemporale che lo rende ogni volta possibile»<sup>2</sup>. Il tempo che è stato ritrovato e riscattato è il presente che giunge alla pienezza tramite l'affermazione del passato come *già stato* e del futuro come orizzonte in cui tale lampo di luce ermeneutico-temporale poteva avvenire. Gli enti sono la schiusura in cui l'essere può essere compreso come materia, tempo, divenire e verità, e per cui quest'ultima è la svelatività luminosa della dinamica metafisica che è colta dalla parola letteraria. È vero che l'ente viene

---

<sup>1</sup> A.G. Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, Olschki, Firenze 2020, p. 1.

<sup>2</sup> Ivi, p. 9.

esperito in quanto svelato, ma il fatto di supporre una svelatezza presuppone anche un velamento, che deve essere rimosso o oltrepassato in direzione della vera visione.

Con ciò la metafisica, come anche la letteratura proustiana, «è dunque la scienza che cerca di cogliere, analizzare e descrivere l'incessante mobilità dell'essere. In questo senso è un sapere che coniuga e distingue quantità e qualità; idea ed empiria; identità e differenza; stabilità dei concetti e movimento del reale»<sup>3</sup>. Separa gli elementi per studiarli ma li unisce per rendere conto del fluire in cui essi sono, della perennità delle strutture e del modo in cui muovono e si muovono nel reale. È mia convinzione che questa sia la metafisica che sorregge la *Recherche*, ed è in tale direzione che le seguenti analisi verranno declinate.

### 5.1.1 *Oblío e svelamento*

Il Narratore, di rientro dal secondo e ultimo soggiorno in una casa di cura, riceve l'invito a una *matinée* presso la principessa di Guermantes. Sa già che la partecipazione al ricevimento sarebbe stata una perdita di tempo, eppure decide di recarvisi comunque, convinto che la letteratura e l'ambizione a divenire uno scrittore l'abbiano definitivamente abbandonato. Il talento per la scrittura artistica che tutti gli attribuiscono crede che sia inesistente. L'oblio che doveva aver distrutto il passato, che il Narratore credeva perduto per sempre, aveva invece agito affinché quello stesso passato potesse ritornare diversamente da come lo ricordava, preservato tali momenti e separato con nettezza ogni rapporto con l'io del presente, sicché, richiamati dalla lontananza, era come se fossero fuori dal tempo, pronti a mostrare che un tempo puro ed eterno esiste e che la letteratura poteva riesumarlo e farlo vivere nella gloria della *trasfigurazione*.

Ma cosa significa dimenticare? In che cosa potrebbe consistere l'oblio del Narratore? Un abbozzo di risposta lo suggerisce Heidegger: «Che cosa significa però “dimenticare”? L'uomo moderno, che punta tutto sul fatto di scordarsi ogni cosa nel modo più rapido possibile, dovrebbe senz'altro sapere che cos'è il dimenticare. Eppure non lo sa. Ha dimenticato l'essenza della dimenticanza, ammesso che in generale ci abbia mai pensato, cioè abbia mai considerato a fondo l'ambito essenziale della dimenticanza»<sup>4</sup>. Il dimenticare è però nell'essenza stessa della dimenticanza, è per così dire nel destino onto-storico dell'essere la rimozione della sua essenza. Per Heidegger, l'oblio è la nube creata dalla tecnica, la fuliggine sull'ente che negato all'essere diventa profitto, estetica, merce. L'aura dell'essere non lo avvolge e nel suo nascondimento è occultata anche l'idea dell'ente stesso nella sua verità, ovvero nella sua svelatezza.

Ma perché l'essere è questo? Perché esso è respiro, amore e luce? Chiusura e apertura come oblio e ricordo? Come afferma ancora Heidegger: «Ma che cosa accadrebbe a questo puro sorgere se fosse

---

<sup>3</sup> A.G. Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, cit., p. 15.

<sup>4</sup> M. Heidegger, *Parmenide (Parmenides)*, 1982), a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2017, p. 74.

privato di ogni rapporto col chiudersi? In questo caso il sorgere non avrebbe niente da cui sorgere e non vi sarebbe niente che potesse dischiudersi nel sorgere stesso»<sup>5</sup>, oppure in altri termini: «Il nascondere garantisce al sorgere la sua essenza»<sup>6</sup>. La metafisica dell'essere così concepita affonda dunque, nel suo punto irradiante, nell'individuazione di qualcosa che oltrepassa l'essere stesso, che mantiene salda tale dinamica. La metafisica in quanto ciò che oltrepassa l'essere giunge al proprio culmine con la concettualizzazione dell'*ἀφουσιᾶ*, dell'accordo che permette alla *φύσις* di garantire la sua essenza come ciò che è più appariscente, perché «la *φύσις* stessa, in quanto puro sorgere, è più aperta di ogni cosa manifesta. Perciò essa rimane l'inappariscente e si dispiega come tale»<sup>7</sup>.

Ciò che ci si chiede è: in che termini avviene il velamento come frutto o risultato dell'oblio? Che cosa vuol dire che stare nello svelamento comporta stare nel ricordo e nel non dimenticato? E, più importante, cosa significa tutto questo se applicato o adeguato a un maestro della letteratura che ha impostato la sua opera e la sua intera arte sul problema di ciò che è velato/dimenticato e svelato/ricordato come Proust? Può essere fatto un tentativo di riflessione sulla *Recherche* sospendendo per un momento le pur efficaci e penetranti analisi psicologiche e coscienzialistiche, declinando dunque una seria e ponderata riflessione sul senso ontologico di tale dinamica nella *Recherche*, forti soprattutto di una frase certamente problematica ma assai feconda come questa: «Ma l'essenza dell'uomo, e non soltanto il singolo uomo nel suo destino, è salvata unicamente allorché l'uomo, in quanto l'ente che è, presta ascolto alla saga del velamento. Solamente così egli può conformarsi a ciò che lo svelamento dello svelato e la sua svelatezza esigono nella loro essenza»<sup>8</sup>?

Il Narratore, effigie dell'uomo moderno della metafisica, ha dimenticato a dimenticare, poiché nessun'altra possibilità è da lui conosciuta oltre all'oblio. C'è cognizione dell'oblio soltanto quando riconosciuto come tale in relazione a ciò che è ricordato/svelato. Può il Narratore affermare di aver dimenticato se prima, andando al cortile di palazzo Guermantes, non rammenta nei modi in cui la memoria involontaria scatena il ricordo? L'oblio non viene percepito come tale soltanto dopo essere stato trafitto dagli strali di luce della memoria? La *Recherche*, con le lenti ontologiche heideggeriane, può essere letta infatti come la narrazione dell'approdo alla consapevolezza di aver dimenticato. Per Proust tale svelamento accade grazie alla memoria involontaria, è ciò che fa avvedere il Narratore e che preleva l'ente dal nascondimento e lo pone nello svelato/salvato.

Infatti, nel momento di massimo scoraggiamento, messo un piede in fallo sulle pietre irregolari del selciato del palazzo, il pensiero costante dell'insignificanza, della vacuità dell'arte e della morte improvvisamente gli divengono indifferenti. Sotto i suoi piedi è rinata Venezia: il pavimento irregolare del Battistero di San Marco sul quale molti anni prima aveva camminato vagheggiando fantasticherie

---

<sup>5</sup> Id., *Eraclito (Heraklit, 1979)*, a cura di M. Frings, trad. di F. Camera, Ugo Mursia editore, Milano 2020, p. 91.

<sup>6</sup> Ivi, p. 92.

<sup>7</sup> Ivi, p. 95.

<sup>8</sup> Id., *Parmenide*, cit., p. 229.

artistiche. E allo stesso modo, entrando nel palazzo e attendendo la pausa del concerto per entrare in sala, il rumore dell'argenteria e il tovagliolo porto dal cameriere richiamano le lontane stagioni balneari di Balbec. Queste sensazioni lo riempiono completamente e lo inondano di allegrezza. Il Narratore respira un'aria, sente suoni e gusta sapori che appartenevano al tempo in cui la vita era per lui qualcosa di insignificante ma di cui quei momenti gli stavano rivelando l'immenso tesoro che in realtà era situato in esso. Provenivano da una galassia esistenziale nella quale la sua giovinezza non era ancora stata atrofizzata da abitudine e oblio, poiché ciò che si suole chiamare maturità o vecchiaia non è altro che questo: abituarsi a dimenticare e dimenticare di essersi abituati a quello che rendeva felici ma soprattutto addolorati.

Questi attimi di salvezza, tali inattese insorgenze conservate negli arti, nei sensi e nei muscoli, sono la prova della certezza del divenire, di identità che permangono e rese tali dalla differenza del loro durare. Il tempo che avanza edificando la distanza e la memoria che accorcia sono infatti grazia, purificazione e redenzione: «Perché ciò che è guardato con gli occhi del ricordo è amato e redento, ciò che è vissuto così, in un attimo, cambia completamente aspetto, come se la distanza depurasse e desse forma, trasfigurando e sollevando»<sup>9</sup>. Anche quelli di Proust sono attimi, ma la sua opera è un respiro nell'eterno che con la parola dà spazio, tempo e misura, e che redime, trasfigura e innalza. «L'ἀλήθεια, la verità, implica non soltanto il portare a evidenza ciò che prima era nascosto ma anche l'uscire dal Lete, dal flusso dell'oblio, dal fiume della dimenticanza, in modo da conservare ciò che non può essere dimenticato»<sup>10</sup>. È il *sempre* quello che conta, il ricordo occultato del suo eterno che svela e ritrova, tale infaticabile e continuamente avveniente inizio, e ciò è proprio il Tempo.

L'aria nuova che si respira è la stessa che si è già provata in passato ma che si è dimenticata, un soffio celeste più potente delle altezze vertiginose e spaventevoli del ricordo, e persino più potente di abitudine e oblio, «car les vrais paradis sont le paradis qu'on a perdus»<sup>11</sup>. Si tratta dei paradisi relativi ai tempi passati in cui si era ancora capaci di provare le emozioni dolorose di cui la *Recherche* è il racconto, tempi che ora ritornano con le resurrezioni della memoria che suscitano gioia, poiché ciò che di significativo si è vissuto si comprende non essere stato perduto per sempre. La forza dell'analogia era la sola in grado di recuperare il tempo perduto, di rivelare l'essenza delle cose come esse erano nel mondo e in noi, e di ritrovare i giorni antichi, come un testamento nascosto che ci designi eredi di un immenso tesoro. Nel selciato e nel palazzo della principessa, tale dinamica si manifesta, mostrando al Narratore che la sua vita è ancora utile,

---

<sup>9</sup> A. Sichera, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Olschki, Firenze 2015, p. 303.

<sup>10</sup> A.G. Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, cit., p. 44.

<sup>11</sup> TR, p. 2265. «Perché i veri paradisi sono i paradisi che abbiamo perduto», trad. p. 249. Su questa frase proustiana mi permetto di rimandare a una mia riflessione su una possibile convergenza con la seconda delle *Thesen* di Benjamin. Cfr. quindi E. Palma, *Respirare felicità. Su un'aria comune in Proust e Benjamin*, in «Diacritica», VIII, 46 (4), 25 dicembre 2022, pp. 73-87.

che la vera felicità è ancora tutta da ritrovare, che l'identità tra il presente e il passato può trovarsi «dans le seul milieu où il pû vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps»<sup>12</sup>.

Il Narratore scopre che nella sua vita giaceva una parte perduta della quale, come con l'ascolto di una melodia raveliana che svela l'essenza dei *jeux d'eau* o il profumo di aranci, l'intelligenza non aveva captato la scia di sensazioni materiali, che la sua coscienza aveva ignorato e che si erano sedimentate in qualche luogo inattingibile alla memoria volontaria. La sua vita era stata una processione di significati perduti in cui quello che contava veramente, ciò che era puro ed essenziale, giaceva nel profondo di se stesso in attesa di un impeto di liberazione, come una musica in continua esecuzione in lui ma alla quale era stato sordo, almeno fino a quando il potere dell'analogia non gli avesse rivelato il tempo fuori di lui, un tempo metafisico, un tempo musicale che è nel Cosmo ma a cui la finitudine umana, la mal riposta fiducia in un certo tipo di intelligenza e la gettatezza nell'inautentico avevano sbarrato l'accesso.

È anche ad alcuni compositori che Proust deve una concezione simile, una teologia letteraria che accade nella coscienza e attraverso cui uscire estaticamente dal tempo finito che è l'umano e approdare a una dimensione più espansa. C'è certamente il Beethoven dell'*Heiliger Dankgesang*, la musica più bella che Proust avesse mai ascoltato<sup>13</sup>, grazie alla quale lo scrittore apprende che il dolore può essere riscattato, che l'arte più sublime può essere realizzata come una catarsi verso il principio divino e forma di una guarigione. Ci sono Wagner, Schumann, c'è Chopin per la sinuosità delle sue frasi a cui far assomigliare le sue costituite di parole, e c'è in modo decisivo Debussy. Gioie di questo genere, che provengono dalla natura e dall'intelligenza che le assapora tramite la percezione, sono comunque il preludio a qualcosa di più profondo che si cela dietro quegli enti straordinari, nascondendo un'essenza da scoprire, incontrare e riconoscere. Un piacere che, kantianamente, ci fa comprendere che la natura ha una tendenza, un fine diretto verso di noi, e che senza un teleologismo intrinseco alla coscienza e all'esserci non avrebbe potuto apparire.

Ciò è ben descritto nel *Jean Santeuil*, un sentimento che Jean avverte dentro di sé, qualcosa che il puro piacere del presente non può ancora attingere, che rimane vago e che gli aleggia intorno: «Car ce qui nous ravit dans le plaisir que nous éprouvons, c'est quelque chose que nous sentons au fond, quelque chose qui n'est pas d'aujourd'hui car un sentiment d'un autrefois où nous voyions des pommiers pareils est dedans»<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> TR, p. 2266. «Nell'unico ambito in cui potesse vivere e gioire dell'essenza delle cose, vale a dire: fuori del tempo», trad. p. 250.

<sup>13</sup> Cfr. L. Magnani, *La musica in Proust*, cit., p. 46.

<sup>14</sup> JS, p. 160. «Perché quel ci rapisce nel piacere che proviamo è qualcosa che sentiamo nel profondo, qualcosa che non è oggi, perché il sentimento di un passato nel quale abbiamo veduti eguali meli fioriti è intorno a quel nostro piacere», trad. p. 81.

Quest'ultima frase viene corroborata da un riferimento alla forma d'arte intuitivamente più temporale delle altre, ancora una volta la musica<sup>15</sup>. Durante l'ascolto di un brano può accadere che le note si intessano in modo inestricabile con ciò che viviamo, con l'emozione di un'esperienza vicina, come una passeggiata, un viaggio, una lettura, una persona amata. Sicché, ascoltata anche casualmente, quella musica trasporta verso il passato a cui si è legata risuscitando l'emozione sedimentata, più la nostalgia per il fatto di riviverla nuovamente. Quella musica per noi diventa un'essenza mistica, extratemporale, la prova che in qualche modo anche noi stessi possiamo uscire fuori dal tempo, che qualcosa al tempo resiste e nel tempo persiste. Ma in modo più caro e caloroso può anche accadere che «telle mélodie de Schumann peut nous rappeler la voix aimée qui la chantaient»<sup>16</sup>.

La musica, che sia quella di un compositore o quella naturale del cicalare estivo, rappresenta in questo modo le apparizioni e le essenze che le cose hanno serbato solamente per noi, e che, al di là dell'irrisolvibile tragedia del non poterle comunicare agli altri, un grande artista come Proust – e in ciò consiste una delle più alte manifestazioni del suo genio – sa come farle provare. Ma il fatto di non poterli comunicare agli altri, si domanda Proust, non ci regala un'altra grande ricchezza, «n'achève-t-elle pas de donner à notre passé ce caractère unique qui fait pour nous de nos souvenirs une œuvre d'art qu'aucun artiste, si grand qu'il soit, ne saurait imiter et qu'il peut seulement se flatter de nous inciter à contempler en nous?»<sup>17</sup>.

In tale direzione ritengo che vadano intese anche le altre esperienze di Jean, che possono essere fatte somigliare a *proto-madeleines*. Dopo essere stato in Bretagna per un periodo di balneazione a lui assai caro, l'anno seguente Jean accompagna la madre in una località di montagna per una cura d'acque. Passeggiare tra i pascoli e far scorrere lo sguardo sulla valle, le acque e il sole in declivio sui monti, anche se per la durata di un solo attimo, gli suscitano una curiosa somiglianza con i tramonti che l'anno precedente aveva osservato in Bretagna. Quelle somiglianze, insieme alle condizioni che le avevano rese possibili, divengono per Jean motivo di lunga riflessione. Gli orizzonti in cui Jean attendeva, provare a scrivere in barca sulle placide acque del lago, vedere il sole nascondersi tra le nubi o il suo occaso dietro i monti costituivano una ragione di benessere molto più fine di ricominciare ad amare Marie Kossichef o delle attenzioni per la duchessa di Réveillon, qualcosa di più meritevole della vanità e dello snobismo e di più durevole dell'amore. «Et son calme profond semblait, comme le ciel bien au-dessous de sa tête et les

---

<sup>15</sup> Su questo punto cfr. l'irrinunciabile E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917)*, a cura di R. Boehm, trad. di A. Marini, Franco Angeli, Milano 1992, p. 61.

<sup>16</sup> JS, p. 177. «Una data melodia di Schumann può ricordarci la voce amata che la cantava», trad. p. 101.

<sup>17</sup> JS, p. 295. «Non finisce forse col conferire al nostro passato quel carattere unico, onde per noi i nostri ricordi sono un'opera d'arte che nessun artista per quanto grande saprebbe imitare, mentre può solo augurarsi di sollecitarne in noi stessi la contemplazione?», trad. p. 114.



verdures bruissantes à ses pieds, cacher une sérénité, une joie silencieuse»<sup>18</sup>. Una serenità e una gioia nascosti il cui strumento di esibizione deve ancora essere raccontato. E ciò accade da lì a qualche pagina.

Jean si sta recando presso il lago di Ginevra, ed è proprio la vista delle acque e delle lingue di luce che il sole frastaglia sulle cime delle onde che riempie il cuore del giovane di una commozione mai avuta prima, facendogli ricordare i tramonti di Begmeil in Bretagna e quelli analoghi in montagna. È la memoria involontaria in azione, fondata sulla percezione visiva ma pur sempre del carattere che ha reso celebre la *Recherche*. Questo episodio, senza dubbio quello fondamentale per tutto il romanzo, è tuttavia una rappresentazione ingenua rispetto alla *Recherche*, poiché, una ragione tra tutte, il freddo dell'oblio non si è ancora impossessato di Jean nel modo in cui ne sarà attanagliato il Narratore.

Assaporando un piacere tanto intenso e la sua superiorità rispetto al presente così sterile e nebbioso, Jean ha riottenuto le stesse impressioni, il fatto che «jaillissant du choc d'un présent e d'un passé identiques», la vita «s'est dégagée du temps»<sup>19</sup>. La sua vita si era sganciata dal tempo, affrancata dal divenire, sottratta al torpore sempre uguali dei giorni. La scrittura, sembra dire Jean, quella stessa scrittura che inseguiva disperatamente e della cui importanza ogni giorno cercava di convincere suo padre e anche se stesso per dedicarsi in modo serio, deve occuparsi di questa gioia superiore, di tale dimensione che prescinde dal presente e che unisce l'oblio all'attuale, il trascorso all'ancora da venire.

La scrittura avrebbe dovuto occuparsi di quel piacere che ha come oggetto l'essenza eterna e che solamente l'immaginazione riesce a raggiungere, a sopportare e a comporre in modo artistico. Quel piacere sublime che «nous relève peut-être aussi nous-mêmes en nous montrant à nous-mêmes si heureux dès que nous sommes dégagées du présent, comme si notre vraie nature était hors du temps, faite pour goûter l'éternel et, mécontente du présent, attristé du passé, traisaillait tout à coup quand du choc du présent et du passé jaillissait quelque chose qui n'est ni aujourd'hui ni hier, cet aujourd'hui conservé sans modification de substance, mais qui est hors du temps, essence réelle de notre vie»<sup>20</sup>.

L'essenza reale della nostra vita, alla quale ci fa pervenire la somiglianza di due eventi spaziotemporali tra di loro distanti, ci riconsegna alla verità di noi stessi fuori dal tempo, che altro vuol dire, secondo la mia ipotesi, al di fuori del tempo finito che siamo in relazione all'intero. L'estasi materico-temporale che Proust ci consegna in modalità narrativa è l'uscita dalla finitudine temporale umana per assaporare la serenità e la gioia che l'idea di un Cosmo in pace rappresenta per noi, di ciò che rappresenta il Tempo come Intero. Il caso ci fa dunque navigare, dice Proust, nuovamente nelle acque in cui ci siamo

---

<sup>18</sup> JS, p. 454. «E la sua calma profonda, come il cielo turchino sopra il suo capo e i prati sibilanti ai suoi piedi, pareva nascondere una serenità e una gioia silenziosa», trad. p. 383.

<sup>19</sup> JS, p. 464. «Sgorgando dall'urto di un presente e di un passato identici, [la vita] sia liberata dal tempo», trad. p. 392.

<sup>20</sup> JS, p. 465. «Forse ci rivela anche a noi stessi mostrandoci a noi stessi così felici di essere stati liberati dal tempo, come se la nostra vera natura era fuori dal tempo, fatta per gustare l'eterno e, scontenti del presente, rattristati dal passato, trasaliva tutto a un tratto quando dallo *choc* del presente e del passato sgorgava qualcosa che non è né di oggi né di ieri, questo oggi conservato senza modificazioni di sostanza, ma che è fuori dal tempo, essenza reale della nostra vita». La traduzione è mia.

barcamenati un tempo e della cui navigazione non eravamo consapevoli. Questo fiotto di luce serotina distrugge la barriera che il passato oppone alle cose e a noi stessi, permettendo di vedere quello che, per esempio, i fiori del pomario non palesavano del tutto, poiché il flusso del tempo non ne aveva ancora costituito l'identità e la differenza nel divenire.

In questo modo, questi puro piacere e squarcio nell'eterno, «nous arrachant à l'esclavage du présent, nous inondant du sentiment d'une vie permanente»<sup>21</sup>, preparano i cammini da un *côté* all'altro che Jean non era ancora maturo per intraprendere, quelli che invece condurranno il Narratore alla Letteratura, alla vita che permane.

### 5.1.2 *La rivelazione dell'eterno*

Il Narratore, che avevamo lasciato nel cortile del palazzo Guermantes, continua allora a domandare circa la natura di tale miracolo: «Rien qu'un moment du passé? Beaucoup plus, peut-être; quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux»<sup>22</sup>. La realtà, fino ad allora sempre foriera di delusioni e di dolore per la bugia a essa costitutiva, mostrava il suo carattere benevolo nel ridestare un io sepolto, il quale, diversamente da quelli innamorati di Albertine, è intriso di gioia. Il presente si sospende ed egli, descrivendo questo stato sia coscienziale che sensoriale, vive un abbaglio in cui smarrisce la cognizione del tempo e del trovarsi in esso, in cui tutti i sensi partecipano dell'estasi di rivivere un passato a cui la gioia si era legata senza che il soggetto lo sapesse. La gioia era in quella dimensione, ma lo apprende soltanto quando a quelle sensazioni si associa l'elemento che le sostanzia: il tempo. Quei brani di luce che si palesavano in fiotti di tempo incarnato erano «un peu de temps à l'état pur»<sup>23</sup>. I semi temporali che il tempo aveva fatto maturare nella differenza, erano ideali ma anche concreti, piantati nel mondo e in noi, nella materia da cui viene percepita l'identità nel divenire. Il tempo esplorato in queste pagine da Proust è la convergenza improvvisa di due stati della materia, i quali, nella struttura temporale della coscienza, liberano quell'io creduto morto che li aveva sepolti. In tal senso, vivere in un mondo è sempre un'estasi che, rinvenuto ciò che è omogeneo, si ripiega in se stessa per una gioia privata. Questo significa anche visitare necropoli che grazie alla nostra presenza si trasformano in sepolcri di resurrezione.

«Une minute affranchie de l'ordre du temps a recrée en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps»<sup>24</sup>. In simili momenti si è davvero convinti di vivere al di là del tempo, di essere diventati

---

<sup>21</sup> JS, p. 465. «Strappandoci alla schiavitù del presente, inondandoci del sentimento d'una vita permanente». La traduzione è mia.

<sup>22</sup> TR, p. 2266. «Soltanto un momento del passato? Molto di più, forse; qualcosa che, comune sia al passato sia al presente, è molto più essenziale di entrambi» trad. *ibidem*.

<sup>23</sup> TR, p. 2267. «Un frammento di tempo allo stato puro», trad. p. 251.

<sup>24</sup> *Ibidem*. «Un attimo affrancato dall'ordine del tempo ha ricreato in noi, perché lo si percepisca, l'uomo affrancato dall'ordine del tempo», trad. p. 252.

un *uomo eterno*<sup>25</sup>. Tuttavia, sebbene la gravidanza di questi istanti sia pressoché assoluta, «cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive»<sup>26</sup>. Una volta vissuto questo attimo di torsione mistica in cui passato e presente si riannodano esso però fugge, in una dinamica già ben descritta dal Narratore nell'evocazione dalla distanza di Albertine. La giovane è imprevedibile nella doppia morte prima fisica e poi spirituale nel Narratore, mentre queste folgorazioni temporali nella loro purezza dischiudono al soggetto la possibilità dell'eterno, escursioni estemporanee fuori dal Tempo stesso.

In modo sorprendente Proust, l'artista la cui opera ritrova il tempo, sembra però negare decisamente e in ripetute occasioni la necessità del divenire. Espressioni come *fuori dal tempo*, *affrancamento dall'ordine del tempo* (a voler quasi suggerire un'eccezionale sospensione delle sue strutture metafisiche), *frammento di puro tempo*, indurrebbero a sostenere un'ipotesi di questo genere. La descrizione del Narratore circa tale stato di *incantamento* è in verità una comprensione del Tempo ancora più profonda. Pensare *fuori dal tempo* significa pensare *fuori dal tempo che siamo* come umani limitati ontologicamente e come finitudine temporale. Ciò che egli sente è il tempo allo stato puro come *tempo della materia*, come *tempo che è la materia*. L'eternità del tempo viene percepita dalla coscienza in relazione al suo accadere materico dentro il proprio corpo, alla materia che è tempo e che riconosce l'omogeneità materico-temporale di due luogo-tempi del divenire. La gioia che scaturisce da questi momenti estatici è sentire l'onnipresenza temporale a partire dalla materia. La scoperta giunge al Narratore attraverso una *Offenbarung*: l'appropriazione di esistenza e Tempo attraverso gli enti materici di cui il Narratore scorge l'identità nella differenza temporale e soprattutto l'identità perenne che è il Cosmo nel suo divenire. Se tale divenire cangiante era il

---

<sup>25</sup> Il capitolo dell'*Idiota* della descrizione dei momenti precedenti all'attacco epilettico del principe è straordinariamente convergente con quanto Proust racconta per bocca del Narratore nel *Temps retrouvé* in occasione del ricevimento presso la principessa di Guermantes. Riportando i borbottii del principe se avesse colpe o no nella grande cloaca di avvenimenti in cui si era trovato gettato – anche in senso propriamente heideggeriano – e vagando in solitudine per la via, il narratore dostoevskiano racconta di quel secondo precedente all'attacco in cui la felicità fa il suo ingresso nel mondo. Le sue forze psicofisiche si ampliano a dismisura, tanto da sostenere che l'attacco sia una qualche forma di autoprotezione all'eccesso di attività cerebrale. «In mezzo alla tristezza, alla tenebra dell'anima, all'oppressione, c'erano istanti in cui il cervello pareva infiammarsi e tutte le sue forze vitali si tendevano contemporaneamente con non comune violenza» (F. Dostoevskij, *L'idiota*, trad. di E. Maini e E. Mantelli, Mondadori, Milano 2011, p. 305). L'attacco era uno squarcio nel cielo plumbeo, nella malinconia della quotidianità appesantita, nel torpore della devastazione provocata dall'indifferenza. Riflette il principe: «L'intelletto e il cuore si illuminavano di una luce straordinaria: era come se tutte le incertezze si placassero in una volta e si risolvessero in una superiore serenità, colma di chiara, armoniosa gioia, e di speranza, colma della facoltà di comprendere la causa finale» (*ibidem*). A cui aggiunge: «“Cosa importa che sia una malattia” decise infine, “e che sia un impulso anormale, se il momento della sensazione, ripensato e osservato una volta tornato in condizioni di salute, si rivela come massimo grado dell'armonia, della bellezza, dà un senso di pienezza mai provato e immaginato fino a quel momento, di equilibrio, di pacificazione e di entusiastica, fervente fusione con la suprema sintesi della vita?”» (*ibidem*). È una magnifica descrizione di ciò che anche il Narratore sperimenta nel selciato dei Guermantes. Per quell'attimo di assoluta pienezza, in cui la luce trafigge l'anima e i sensi di pura bellezza, il principe avrebbe dato in cambio tutta una vita. Citando l'*Apocalisse* giovannea (*Ap* 10, 6), e siglando con ciò una perfetta e stupefacente congruenza con la scoperta proustiana, il principe Myškin afferma: «In quell'attimo mi diviene in qualche modo comprensibile l'ambigua espressione *non vi sarà più tempo*» (ivi, p. 306. Il corsivo è nel testo). È esattamente il momento di estasi cosmica e temporale a cui Proust ha dedicato tutta la sua Opera. È la luce con cui il Cosmo manifesta se stesso.

<sup>26</sup> TR, p. 2269. «Una simile contemplazione, benché d'eternità, era fugace», trad. p. 255.

baudelairiano distruttore di ogni forma vitale e artistica, esso con la scrittura a sua imitazione assurge a mito di salvezza.

Il *Quis* del Tempo è la materia, e il Narratore, nel palazzo della principessa di Guermantes e in modo più significativo nella biblioteca, sente tutto ciò, ne avverte la potenza smagliante. Similmente a una concezione di tipo plotiniano, percepire uno soltanto dei frammenti del Tempo significa percepire tutti gli altri, questo iperuranio immanente, eterno e concreto a cui si accede non tramite l'intelletto ma con il proprio corpo. È la materia pensante che percepisce il Tempo nella sua durata attraverso identità e differenza e che si esprime tramite l'estasi della memoria involontaria. Pensare, ricordare ed essere fuori dal Tempo vuol dire percepire la realtà come un Cosmo. Gli enti che Proust elenca lungo la sua disamina sono oggetti più o meno complessi ma tutti definiti dalla stessa dignità puramente materica. Questi enti materici sono *segni* da decifrare per comprendere il tempo che li sottintende, un'ontologia temporale rivelata dall'identità e dalla differenza del loro accadere nel mondo e nella coscienza che li coglie.

La congerie di segni materici dati in modo disorganizzato al soggetto, scrive Proust, deve tuttavia essere organizzata, deve essere *convertita* in una realtà spirituale affinché il tempo istantaneo della sua rivelazione possa durare *in eterno*. Lo scrittore preleva allora le identità materico-temporali, le essenze virtuali ma rese presenti e possibili dalla memoria involontaria, facendone letteratura, dando una parola a ciò che riposava obliato nell'insufficienza, o addirittura nell'assenza, di forma. «La verità inizia solo quando lo scrittore avrà preso due momenti differenti, avrà stabilito fra di essi un legame di identità e di non-identità, e li avrà saldati “con gli anelli necessari di un bello stile”»<sup>27</sup>. Il Narratore è ora in grado di riconoscere, seppure in modo involontario e casuale, gli oggetti materici e luminosi che *parlano* alla sua memoria, e per far ciò «ha dovuto aprirsi al linguaggio muto delle cose, imparare a decifrare il libro del proprio passato, conoscere la rinuncia all'ingannevole ricchezza del mondo fittizio delle illusioni soggettive»<sup>28</sup>.

La rivelazione proustiana è, in fondo, un'apertura a ciò che si dà nella forma di materiatempo, un lasciare spazio all'oggettività del Tempo e un rifiuto di costruzioni soggettivistiche e pertanto illusorie. È vero che l'ente è esperito in quanto svelato, ma il fatto di supporre una svelatezza presuppone anche un velamento, che deve essere rimosso o oltrepassato in direzione di una vera visione. Gli innumerevoli io del Narratore che si erano innamorati di donne mitizzate dal suo sentimento, di giovani ragazzine o della *femme fatale* Albertine, erano illusioni da distruggere in favore dell'affermazione della sua opera, un *estetismo* da dispiegare in un esercizio letterario di appropriazione di quanto è perduto e quindi del vissuto. Si tratta di un «contatto vivificante con la natura, l'ebbrezza dell'ispirazione poetica, la vertigine del tempo abolito dalla resurrezione di un ricordo inatteso»<sup>29</sup>. La vertigine è quella dei trampoli, una sorta di discesa verso

---

<sup>27</sup> G. Bottioli, *Marcel Proust. Il romanzo del desiderio*, cit., p. 188. L'espressione tra virgolette è una citazione dell'autore da Proust.

<sup>28</sup> M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 85.

<sup>29</sup> Ivi, p. 97.

il ricordo o di risalita del ricordo stesso alle fronde verdeggianti del presente. E tuttavia si tratta anche di un rovesciamento, di un'inversione di gerarchia. L'abitudine che aveva tenuto in vita il Narratore risparmiandogli dolori altrimenti insostenibili viene disincantata dal suo sguardo pietrificante, talché la nuova linfa dalle foglie più fresche compie il moto inverso in direzione delle radici, rendendo quel passato nuovamente vitale. Il prezzo che inconsciamente si paga all'abitudine è però tale da rendere inermi a ogni nuova sensazione. Immunizzandosi dal dolore ci si priva anche della possibilità di provare gioia.

I momenti di recupero mnestico sono certamente importanti, ma essi non coincidono affatto con la pienezza estetica di cui sono soltanto la premessa. Il compito dello scrittore è dunque distruggere le fondamenta dell'edificio costruito dall'abitudine e sprigionare le essenze che essa aveva tenuto nascoste. Quella della memoria involontaria è una gioia parziale che istruisce, indica, incoraggia. Se la memoria involontaria prepara alla scrittura e alla salvezza di ciò che è emerso, il compito della ricostruzione sarà assegnato a una coppia di strumenti altrettanto potente, la decifrazione e la metafora. Decifrazione dei segni sparsi nel reale, di cui Deleuze ha mostrato il funzionamento, e metafora come innalzamento del segno materico, oggettuale e sociale alla pura forma sostanziata dalla scrittura. Con una stupenda proposta di definizione Bongiovanni Bertini sintetizza uno dei sensi ultimi della *Recherche*: «Il tempo ritrovato rovescerà la sofferenza del rimorso nella gioia della non più attesa resurrezione: come affiorando dall'oscurità, gli oggetti trascurati offriranno al narratore, distratto e ormai rassegnato a non restituir loro la vita, un succedersi miracoloso di smaglianti analogie, pronte a sottrarsi all'azione dissolvente del tempo per cristallizzarsi nello splendore della scrittura metaforica»<sup>30</sup>.

L'essenza snidata e scrostata dalla memoria involontaria redime la sofferenza ed esaudisce l'attesa in una resurrezione compiuta, e questo meccanismo sarà la base del romanzo a cui il Narratore sente finalmente di essere stato vocato. La metafora è quello che *sta per* l'essenza, esemplandone una o molte in un costrutto di senso più ampio che nell'ordine letterario esprime la bellezza dell'Opera. La metafora è l'essenza perfettamente divenuta pagina scritta, e proprio per questo purificata e situata fuori dal Tempo. I peccati e i rimorsi, per un tempo lasciato andare senza significato e perciò ritenuto perduto, vengono riscattati nella chiara essenzialità degli enti materico-temporali. Essi saranno salvati quando perverranno alla scrittura, quando dunque saranno diventati metafora.

La vocazione compresa retrospettivamente a partire dal passato inquadra anche il futuro del Narratore in una lotta contro la morte fisica. Proust deve avere certamente vissuto quest'ansia realizzativa connessa alla grande impresa letteraria a cui si accingeva. E però percepisce con nettezza che non era solo del suo io biografico che avrebbe dovuto parlare nel Libro, ma di quell'io sepolto dall'azione congiunta di Abitudine e Oblio, da riesumare e fare risorgere nella sua futura opera. L'io di Proust è governato dall'essere-alla-morte ma egli è anche morto-al-mondo. Morire nel mondo per risorgere nella letteratura

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 129.

potrebbe essere una definizione molto densa ed esatta sulla scaturigine più profonda della teoresi e della riflessione sull'Essere di Proust. Da ciò passa una vita, ne va di una *religione metafisica*.

Quella di Proust è una metafisica della rivelazione dell'eternità sempre cangiante degli enti, che l'arte individualizza nelle forme della pagina scritta. In questo modo gli artisti snidano gli dèi e li mettono in luce. La loro facoltà metafisica primaria, l'immaginazione, non riconosce l'eterno negli enti, come nella contemplazione di un portale gotico alla maniera ruskiniana, ma *crea* l'eterno. La forza analogica è tale da istituire l'extratemporalità delle essenze a prescindere dalle loro singole manifestazioni, siano esse un selciato, cucchiai o tovaglioli. E tale essenza viene creata dalla mente, liberandosi da ogni legame con il tempo e fornendo la dimostrazione sensibile di un *oggetto eterno*.

L'Essere non è una dimensione altra in cui questi enti, tali creazioni, esistono di vita indipendente e a cui l'anima si ricollega. L'Essere è questo mondo di enti dotati di realtà quotidiana, che lo scorrere del tempo rende comprensibile nella sua eternità flussica. «Per questo Proust nutriva tanta fiducia: perché l'eterno sta accanto a noi, e noi possiamo ritrovarlo, conoscerlo e gustarlo ogni istante, se la memoria ci assiste»<sup>31</sup>. È solo con tale fiducia che si può fare letteratura, per cui Proust ha potuto creare la sua opera di scrittura come essenza creata fuori dal Tempo nel senso che abbiamo cercato di concettualizzare. Nella *matinée* che conclude il Libro, quando il presente si identifica nella loro differenza temporale con il passato nella mente che coglie entrambi, accade questo: «Esplode la luce, sia a Venezia, sia sugli alberi, sia sul mare di Balbec. Il tempo allo stato puro viene isolato: il volume dell'oggetto recuperato; l'eterno raggiunto. Siamo entrati nel regno dell'analogia, dove l'unica legge è l'Uno»<sup>32</sup>.

I ricordi di identità temporale e materica sono epifenomeni della divinità nella coscienza che li produce. E tuttavia, pensando ad esempio al *Wilhelm Meister*, il Narratore non fa proprio nulla per conquistare questa conoscenza così profonda della realtà, non prega, né la invoca affinché la divinità si palesi. Non comprende gran parte di ciò che gli accade, come il romanzo goethiano in cui il protagonista crede di aver condotto una vita autonoma quando invece era stato tutto decretato dagli uomini della Torre. Non comprende l'amore di Gilberte, la recitazione della Berma, gli anfratti di Balbec, i segnali invitanti di Charlus, il rifiuto ostinato e l'essere gomorrita di Albertine, l'omosessualità dei suoi conoscenti.

La conversione della temporalità della materia deve dunque avvenire tramite l'interpretazione di tali segni e la trasposizione in altrettanti segni spirituali. L'ermeneutica necessaria a questo compito è la Letteratura e l'opera d'arte che ne scaturisce è il Romanzo. L'Opera proustiana è in tal modo il segno generale del tempo della materia, reso spirituale attraverso l'intervento successivo di immaginazione e di intelligenza. Il Romanzo è *recherche* di questi segni nel corso di una vita immaginaria costruita ad arte ma è soprattutto il Segno del Tempo, la comprensione e l'espressione della materia convertita in forma

---

<sup>31</sup> P. Citati, *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*, cit., p. 103.

<sup>32</sup> Ivi, p. 327.

spirituale e perciò artistica. La *Recherche* è un'allegoria del Tempo cosmico, essendo in essa, con essa e oltre essa mostrato e compreso il divenire come tutto materico che muta secondo le sue strutture e rimane identico in sé in un'eterna giovinezza.

### 5.1.3 *La Letteratura come Lichtung*

Tornando alla camera del Narratore all'inizio del Libro, quando la poderosa opera architettonica in parole non aveva ancora avuto inizio, il romanzo che egli sta concependo è uguale alla lanterna magica con la quale si aiutava ad addormentarsi e che proiettava sulle pareti le vestigia di un eroico passato di re e battaglie. L'opera letteraria in via di definizione è tale lanterna, la cui natura è adesso analizzata, e che dispiega, esibisce e rende comprensibile il Tempo. L'opera d'arte non è un oggetto di libera creazione, essa in qualche modo preesiste all'artista che si fa carico del gravoso compito di comunicarla e con il suo stile di rivelarla. Essa preesiste allo scrittore come il Tempo cosmico c'è, c'era e continuerà sempre a esserci, e anche per la ragione che la vita che si è vissuta sarà la fonte primaria di ispirazione su cui erigere il proprio tributo *dentro* il tempo umano e *fuori* dal tempo, in una consapevolezza cosmica della materiatempo. Il «souvenir véritable»<sup>33</sup> è la vera vita, la vita come la si è sentita nel suo pulsare, divenire e accorrere alla coscienza, in una dimensione cosmica e universale come in quella esistenziale e mondana. Il *vero ricordo* è percepire la materia come tempo in atto, diveniente, ma anche come tempo immutabile, sentire l'universo come un tutto indiviso. Avvicinarsi alla creazione di un'opera d'arte con questa visione teoretica significa *redimere* la finitudine, esercitare la riflessione per avvicinarsi alla totalità di Tempo e Materia come una parte che comprende l'intero. *Scrivere* significa intercettare lo spirituale, che è definibile come il pensiero che si sofferma sui meccanismi e i processi puramente materici e sensoriali della memoria rielaborandoli, lo strumento privilegiato del *Dasein* con cui percepire se stesso come materiatempo.

«Je m'apercevais que, pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur»<sup>34</sup>. Scrivere quest'opera che colga gli enti nella loro essenza come materiatempo, volgendoli in parole e quindi in una sostanza celeste comprensibile a un lettore, è la traduzione che Proust ha compiuto nelle migliaia di pagine del suo Libro, non soltanto un testo *in pectore* e lirico-narrativo, ma la comunicazione, la premessa a un viaggio stellare di un'epopea di comprensione dell'Universale, dal particolare al totale, dal finito al cosmico, dall'umano all'Essere: tra-durre la materia nello spirito del cosmo e, una volta realizzata l'opera letteraria, farla durare in eterno come l'Universo che l'ha ispirata.

---

<sup>33</sup> TR, p. 2273. «Vero ricordo».

<sup>34</sup> TR, p. 2280-1. «Mi accorgevo che quel libro essenziale, il solo libro vero, un grande scrittore non debba inventarselo, nel senso comune del termine, bensì tradurlo, perché esiste in ciascuno di noi. Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di un traduttore», trad. p. 274.

«La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie, par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir»<sup>35</sup>. La Letteratura è portare la propria vita come materiatempo alla luce della comprensione, alla luce del Tempo cosmico che preesiste all'opera e le dà sostanza. La materiatempo è l'idea luminosa, la veduta sull'*in quanto che cosa* di un ente, sul suo *essere*. La luce è ciò che permette agli enti di essere visti, il chiaro che è la loro visibilità e apertura nello svelamento. Con un'affermazione fondamentale, in cui risiede il cuore di ogni ontologia: «L'ente può trasparire soltanto laddove viene compreso l'essere, il “che cos'è” delle cose, l'essenza. L'essere, l'idea, sono ciò che lascia passare: la *luce*. La funzione fondamentale dell'idea è l'essenza fondamentale della luce»<sup>36</sup>. L'idea, *l'ente più ente*, la visione dello *più svelato*, è ciò che ci permette di vedere l'ente stesso. Gli enti di materiatempo rievocati dal Narratore attraverso la memoria involontaria sono tali *enti più enti*, *enti intensificati* per giungere all'essenza temporale del Tutto. L'estasi materico-temporale è la formula proustiana di accesso alla temporalità intrinseca e costitutiva dell'Essere, con cui svelare che l'Essere stesso, nella misura in cui si rivela nel corpomente, è fatto di tempo e materia. La memoria involontaria è l'intensificazione dello svelamento, o per usare un'espressione non di Heidegger ma certamente coerente con la sua ermeneutica e con il suo linguaggio, *il potenziamento dell'essere dell'ente come possibilità del suo maggiore svelamento*. Questo accade nel Narratore in quanto sinolo di mente, ricordo e corporeità, e trova estrinsecazione, comprensione ed espressione nell'opera a cui la sua vocazione l'avrebbe destinato.

È un lavoro enorme, poiché chi vi si immola smetterà di essere-nel-mondo, ma ogni sua azione e parola serviranno a riempire un forziere celeste che dopo la morte si potrà scambiare per una sempiterna giovinezza. La *Recherche*, alla luce delle presenti argomentazioni, può essere definita come l'imitazione della giovinezza mai sfiorante del cosmo, in cui imitando tale eternità compiendola nella parola Proust ha compreso il cosmo medesimo. Gli anni felici diventano inutili e quelli in cui si è sofferto divengono invece i migliori, i paradisi perduti vengono ritrovati, il dolore viene finalmente compreso come una benedizione che motiva la comprensione e che dà gioia. «L'imagination, la pensée, peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche»<sup>37</sup>. In questo trattato finale del ritrovamento della gioia nel Tempo, Proust *mette in posa* il suo romanzo, permette al lettore di partecipare alla sua creazione in modo limpido, come un artista sia romanziere che filosofo il quale esibisca la flemma, il durare, la promessa e l'essere sempre aperto della sua opera.

Questo grande Libro ha sì se stesso come protagonista ma un io oggettivato in personaggio. «Così tutto il lavoro cui Proust si sottoporrà fino alla morte fu un lungo tentativo, una lotta instancabile, e non

---

<sup>35</sup> TR, pp. 2284-2285. «La vera vita, la vita finalmente scoperta e messa in luce, di conseguenza la sola vita realmente vissuta è la letteratura, vita che, in un certo senso, dimora in ogni momento in tutti gli uomini così come nell'artista. Ma essi non la vedono perché non cercano di portarla alla luce», trad. p. 280.

<sup>36</sup> M. Heidegger, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone*, cit., p. 82.

<sup>37</sup> TR, p. 2295. «L'immaginazione e il pensiero possono essere macchine mirabili in sé, ma possono essere inerti. La sofferenza allora le mette in moto», trad. p. 296.



sempre vittoriosa, per “isolare” il proprio io, l’io profondo, l’io di chi scrive»<sup>38</sup>. Si tratta di una lotta per liberare dalle catene quel compagno di prigionia che restava sopito nell’oblio del suo passato ma che era necessario portare alla luce. Con un’intuizione davvero felice, Macchia distingue un io di marca agostiniana e rousseauiana, tipico dell’autobiografia e della confessione, da un io che fonda se stesso nell’atto creativo. L’io di Proust «nei suoi momenti più alti, sguinzagliati come un levriero alla ricerca della verità, può far pensare all’io di Montaigne, all’io di Cartesio»<sup>39</sup>. L’io narrante è in tal modo alla ricerca della verità inconcussa che gli dischiuda i cancelli del tempo, della verità e dell’essere. Qual è questa verità che salva, riscatta e glorifica? L’io di Proust come quello di Cartesio fonda il suo principio nello scrivere-pensare, nel dualismo scrittura-materia. La verità del Narratore non è data, essa non appena è stata ritrovata lo guida verso l’Opera e quindi verso un tempo sempre aperto. Ciò che scopre il Narratore è la certezza apodittica del suo romanzo, il fondamento di un’esistenza da intendersi in modo necessariamente letterario. «Il Poulet ha definito la *Recherche* il romanzo di un’esistenza alla ricerca della sua essenza», definizione del tutto accettabile e corretta, a cui con la massima profondità Macchia appone questa clausola di commento: «Per Proust, l’essenza del romanzo è la ricerca del romanzo»<sup>40</sup>. È straordinario evidenziare come l’intera narrazione sia sì una ricerca del tempo che nella biblioteca della principessa di Guermantes viene ritrovato come promessa della creazione di un’opera letteraria fuori dal tempo, come quei barlumi di materiatempo avevano mostrato, ma non è il ritrovamento di un romanzo, il quale è ancora da scrivere. Ciò che si è trovato è quel senso essenziale che spiega quanto letto fino alla rivelazione e la risoluzione a scrivere.

Se così non fosse il romanzo *da fare* sarebbe stato un’immobile costruzione che con il tempo sarebbe crollata. Consegnandola invece alla perennità del divenire Proust l’ha resa una creazione idealmente imitativa del Tempo in flusso. «Un romanzo sul tempo ritrovato sarebbe un libro sulla morte: un libro che contenga il segno luminoso e irriducibile e immoto della morte, come il naufragio in un mare»<sup>41</sup>. In altri termini è un libro che alla fine rinasce in un nuovo inizio che sarà tale per sempre. Per non cristallizzare questo mare sempre in movimento, Proust ha lasciato il suo romanzo al Tempo, che dal Tempo comincia e nel Tempo riinizia.

La grande scoperta proustiana consiste nell’aver compreso: come la materia, a partire da una sensazione rievocatrice, possa trascendere se stessa e rivelare al soggetto che la prova un’essenza immateriale di un mondo che credevamo perduto per sempre; che le schegge di materia causa di tali *choc* sensibili, gli enti-ricordo involontari, sono frammenti di tempo allo stato puro che squarciano la dura scorza della nostra personalizzazione e ci riconsegnano alla verità di noi stessi, ai paradisi perduti che possono essere ritrovati solo in noi; che questi momenti estatici mostrano in modo incontrovertibile lo

---

<sup>38</sup> G. Macchia, *L’angelo della notte*, cit., p. 119.

<sup>39</sup> Ivi, p. 123.

<sup>40</sup> Ivi, p. 125.

<sup>41</sup> Ivi, p. 126.

sdoppiamento, l'ambivalenza, del tempo tra Cronos (il tempo della vita vissuta) e Memoria (il tempo della vita non vissuta), e che proprio quest'ultima è la sostanza della letteratura<sup>42</sup>. È come se ciò che nella nostra vita conta sapere e vivere di più non venisse vissuto, scivolasse dalla nostra consapevolezza, passasse davanti ai nostri occhi guardando ma senza vedere realmente.

La memoria involontaria, certamente con l'ausilio della percezione e della sensazione, provoca tali *assenze*, quello che senza di essa sarebbe rimasto appunto allo stato di non vissuto, e perciò di non saputo e non goduto. L'aver rievocato questo tempo vissuto ma smarrito, perduto dall'intelligenza e dalla memoria volontaria, è, sulla scorta di Beistegui, il ritrovamento, il significato più profondo della *jouissance*. È allora per queste ragioni che si può affermare che la poetica ontologico-estetica proustiana rappresenta l'invisibile, preleva il nascosto, illumina l'essenziale: «Il tempo ritrovato non è altro che uno stato virtuale del tempo, un passato che, come tale, non è ancora stato vissuto e che, conservato nell'Oblio, può risorgere solo attraverso il ricordo involontario»<sup>43</sup>. Quello che si ritrova è di certo un tempo perduto, ma anche un tempo che trascende Cronos, che lo supera, che fa giungere a quella dimensione ineffabile e altrimenti inattingibile per cui quel frammento è tempo allo stato puro, tolto dal divenire e da quell'oblio che ha comunque reso possibile il suo avvento.

Il reale si è dunque trasformato in noi senza saperlo e, dalle iniziali delusioni e dolori dovuti alla percezione e all'immaginazione, la memoria involontaria spalanca le porte alla gioia, a una vita finalmente redenta. «La gioia che proviamo nasce appunto dal fare esperienza di una realtà *in sé* o di un'*essenza*: di Combray o di Balbec, dell'infanzia o dell'adolescenza *allo stato puro*. La gioia di Marcel deriva precisamente dal fatto di *essere* questo passato puro, questo momento che non passa»<sup>44</sup>. Prosegue allora Beistegui, con una sintesi molto efficace: «L'eternità, che gli antichi chiamavano Aiôn, è come arrotolata dentro il presente, un po' come quelle dimensioni invisibili di cui oggi si dice in fisica che sono piegate o ripiegate all'interno dell'universo visibile»<sup>45</sup>.

E tuttavia, citare proprio l'Aiôn, il tempo che non muta, l'eterno, non dovrebbe a questo punto suggerire un altro genere di impostazione del problema? Non sembra che a questo ragionamento manchi qualcosa, sebbene corretto e fedele alla teoresi di Proust? È senz'altro vero che la memoria involontaria rievoca un *quid* sprofondato squadernando una stagione della vita ormai sepolta, che al procedere incessante e distruttivo del tempo vissuto, o per meglio dire del tempo vissuto accessibile in qualunque momento alla memoria volontaria, qualcosa viene risparmiato, qualcosa di puro ed essenziale che si sottrae al precipitare doloroso degli anni, ma ciò che in tutto questo sembra mancare è proprio la considerazione del divenire e dell'analogia che hanno permesso la rievocazione e il ritrovamento dell'essenziale.

---

<sup>42</sup> Cfr. M. de Beistegui, *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora*, cit., pp. 71-73.

<sup>43</sup> Ivi, p. 81.

<sup>44</sup> Ivi, p. 85. I corsivi sono nel testo.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 84-85.

L'essenza è il non vissuto, ciò che sfugge alla consapevolezza, l'invisibile, il nascosto, che la memoria involontaria ritrova e che l'artista ricrea nella sua opera. Ma anche ciò che si nasconde come invisibile e non vissuto non è in se stesso *materia e tempo*? Non è la convergenza di due differenze tra di loro collegate dall'analogia ad azionare il meccanismo dell'involontario? L'arte prolunga la vita verso il non vissuto consapevolmente, ne srotola il rovescio del foderò, e proprio in virtù di ciò essa è la vera vita, la vita fuori dal tempo, quella che sfugge alle leggi di Cronos. Eppure, sfuggendo a queste leggi, la vita letteraria che medita Proust è immersa nell'Aiôn, nel tempo che non muta, in quel tempo che è eterno perché eternamente in divenire. A palazzo Guermantes, forse spingendosi al di là di Proust e scendendo a mettere a posto quella mattonella sconnessa del selciato origine di tutto, ciò che viene compreso, lo ripetiamo, è che la materia è essa stessa tempo, che un'eternità esiste realmente e che la memoria involontaria è anch'essa una premessa, un incoraggiamento a esaudire quella vocazione per cui la Scrittura letteraria può imitare tutto questo, può acquisire il respiro di eoni.

Se tutta l'arte proustiana, come spiegato da Beistegui, è un'estetica della metafora, un andare verso un altrove, lo spirituale che trascende il materico nel modo suggerito dagli strali infuocati dell'estasi involontaria, l'artista deve essere un creatore, che sulla base delle essenze ritrovate e del difetto ontologico del reale deve redimere se stesso dal tempo perduto e redigere un'opera ideale, in altri termini *pura*, «non in maniera identica, secondo un'esigenza di somiglianza, ma in maniera diversa e su di un altro piano, secondo una differenza che è tuttavia insita nella natura stessa, cioè nella natura in quanto potenza di metamorfosi»<sup>46</sup>.

È la realtà che ci fa conoscere la bellezza e la gioia, è la natura nel suo intimo a essere essenzialmente metaforica. Proust non ha fatto altro che prendere atto della sua potenza, del λέγειν che rinsalda intorno a una differenza sì riconducibile a una statica identità ma irriducibile a essa. La metafora per Proust è «riconoscere una cosa in un'altra»<sup>47</sup>, una definizione che induce ad affermare che la sua Opera è il riconoscimento del dolore umano di stare al mondo, della colpa che lo intride, dell'espiazione necessaria per la salvezza e delle leggi generali del Cosmo. Con una chiusa davvero splendida, Beistegui offre un tentativo di sintesi anche alle presenti analisi: «Ciò che è oggetto del riconoscimento non sono allora le identità, ma le differenze, vale a dire le trasformazioni virtuali o, meglio ancora, in divenire»<sup>48</sup>.

Questa metafisica teologica, materialistica e flussica si configura allora come

l'unico possibile modo nel quale un componente limitato e finito può porsi dalla prospettiva dell'illimitato e dell'infinito, dalla prospettiva di un dio che comprenda ciò che il componente chiama dolore, morte, male. Una *θεολογία* tragica che accetta sino in fondo la natura e il destino degli enti, ciascuno dei quali si dissolve e rinasce senza posa nelle leggi che guidano la materia, nell'irreversibilità,

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 124.

<sup>47</sup> Ivi, p. 140.

<sup>48</sup> Ivi, p. 142.

nella costanza e nell'entropia, nell'incessante trasformarsi di ciò che permane e nel costante permanere di ciò che si trasforma.<sup>49</sup>

Il Tempo è anche questo, confrontarsi con la Differenza, con il nulla che è l'essere e che è costitutivo dell'esistenza umana. La domanda leibniziana più volte riproposta da Heidegger potrebbe infatti far risuonare la contingenza per la quale ogni esserci c'è *ma avrebbe anche potuto non esserci*. Tale scarto è ancora una volta metafisico, è la Gnosi da cui sgorga la scintilla di conoscenza che ogni esserci è, la cui salvezza consiste nel portarla al compimento del fulmine. Gnosi che è fasto e gioia, un'«antropologia temporale», la modalità filosofica privilegiata in cui l'umano abita in quanto posto dentro il limite del mondo, una finitudine di «tempo che compare e tempo che si dissolve»<sup>50</sup>. La metafisica è dunque il tentativo di comprendere la gettatezza, di conoscere lo splendore del mondo materico da cui siamo provenuti e intonare la materiatico-tempo che siamo nell'armonia generale dell'Intero.

La questione fondamentale dell'umano è anche la metafisica come comprensione del morire, inscritta nella dinamica temporale per la quale ogni ente è soltanto un gioco dell'esseredivenire. Se così non fosse non ci sarebbero il lucore, il gaudio e il trionfo della materia che nel divenire fa essere tutti gli enti. Capire ciò, capire di essere un ente nel flusso di questo invocato «teatro della disillusione»<sup>51</sup>, significa salvarsi, trovare la pace in cui eravamo e farsi pervadere dalla metafisica. Come emerge dai miti cosmogonici di Esiodo, dall'epica omerica e dalla letteratura tragica, «l'essere è la potenza del tempo senza inizio né fine»<sup>52</sup>.

Gli umani, epifenomeni materico-temporali, sono deboli fuscilli in balia delle forze cosmiche, dei conflitti di dèi e titani a cui anche la metafisica tenta di dare una spiegazione, un ordine concettuale per cui capire che in fondo il tragico è *necessario*, e con esso la morte, la quale in chiave cosmica può essere definita con questa profonda formula: «Alla fine, infatti, arriva sempre e per tutti l'istante – l'ultima vibrazione cosciente – nel quale l'intero si spezza, la differenza prevale e la gloria d'essere al mondo diventa l'essere stato che si dilegua nell'essere ancora in differenti forme, in altre vibrazioni»<sup>53</sup>. Metafisica significa dunque sciogliersi nella materia, riconoscerne l'energia, chiamarla dio. La *Recherche* è in fondo un tentativo di comprensione del nascere e del morire, del vivere nel tempo, come ottenere nella luce dell'appropriazione di Tempo ed esserci la perfetta calma della materia. Significa essere *più saggi* dei *wise men* di Dylan Thomas: «Though wise men at their end know dark is right, / because their words had forked no lightning they / do not go gentle into that good night»<sup>54</sup>. La tenebra è giusta, ma il vero saggio

---

<sup>49</sup> A.G. Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, cit., pp. 88-89.

<sup>50</sup> Ivi, p. 99.

<sup>51</sup> Ivi, p. 109.

<sup>52</sup> Ivi, p. 111.

<sup>53</sup> Ivi, p. 125.

<sup>54</sup> D. Thomas, *Do not go gentle into that good night*, vv. 4-6. «Benché i saggi conoscano alla fine che la tenebra è giusta / perché dalle loro parole non diramarono fulmini / non se vanno docili in quella buona notte», trad. di A. Marianni, in *Poesie*, Einaudi, Torino 2016, p. 230.

non può infuriarsi per il morire della luce, poiché la materia è questa luce e lo sarà sempre. E la letteratura proustiana si avvicina a questa luce, ne coglie ed esprime il luore nella dissolvenza del dolore dentro il Tutto, nella comprensione narrativa e filosofica dell'esserci come arte suprema.

## 5.2 Prolegomeni a una lettura teologica della Recherche

*Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,  
daß der Unrast ein Herz schlägt.  
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.*

*Es ist Zeit.*<sup>55</sup>

Il titolo che ho deciso di assegnare a questa indagine parrebbe preludere a una riflessione impossibile: cioè che uno scrittore, benché tra i più grandi di sempre come Proust, possa essere considerato una sorta di scrutatore del divino, di teologo inconsapevole, possessore di un'identità il cui riconoscimento nel romanzo sarebbe una forzatura bell'e buona. Dal mio punto di vista, giacché è un punto di vista teoretico, le cose non stanno così. Voglio sostenere, infatti, che all'interno della *Recherche* un discorso sul divino sia perfettamente plausibile e anzi anche auspicabile, poiché un simile approccio all'opera proustiana consentirebbe di articolare una riflessione sull'essere, il tempo e la verità che trova in uno sguardo teologico uno straordinario strumento di accesso. È vero, del resto, che molte volte Proust fa ricorso a metafore religiose che nulla hanno a che fare con un genere di teoresi che abbia il divino, il sacro e la manifestatività dell'essere come punti principali. Non c'è niente di confessionale in Proust, fatta eccezione, naturalmente, per il credo ritrovato nella scrittura letteraria che è quello che il Narratore acquisisce nell'ultimo volume e che ha motivato l'autore a redigere l'opera che il lettore termina di leggere nel momento in cui avviene, è il caso di dire, tale *rivelazione*. Si può aggiungere, per l'onore dei fatti, che l'allergia confessionale di Proust è stata molto forte, direi quasi palpabile, e che ogni tentativo di avvicinare il parigino a simili considerazioni sembri destinato al fallimento, che quanto abbiamo tra le mani sia anzi una contraddizione in termini, un'iperbole fondata sul nulla, un'opinione sconsiderata, appunto un *paradosso*. Ma spesso è la cresta del monte su cui il paradosso ci fa incamminare, privi come siamo di vedere la cima essendo sull'orlo di un abisso vertiginoso, a immetterci nel giusto percorso di pensiero, che anziché aporia diventa la via giusta.

Faccio dunque ricorso all'altro grande scrittore che insieme a Proust si contende lo scettro di maggiore figura letteraria del Novecento, quel Franz Kafka che del paradosso è stato un maestro indiscusso e che, per l'ironia che a questo punto sarà facile cogliere, viene avvicinato dalla critica *naturaliter* alla teologia e a considerazioni di tipo teologico e messianico<sup>56</sup>. Nel terzo dei cosiddetti *Otto quaderni in ottavo*, Kafka compone un formidabile motto d'ironia, o se vogliamo ancora paradossale, che costituisce l'esergo

---

<sup>55</sup> P. Celan, *Corona*, in *L'antologia italiana*, Nottetempo, Milano 2020, p. 42, vv. 15-18. «È tempo che la pietra si decida a fiorire / che all'inquietudine batta un cuore. / È tempo che sia tempo. // È tempo», trad. di D. Borso, *ivi*, p. 43.

<sup>56</sup> Uno su tutti, basti ricordare il famoso saggio di Benjamin *Franz Kafka*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 275-305.

migliore che potessimo cercare per le nostre argomentazioni: «La vera via passa su una corda, che non è tesa in alto, ma rasoterra. Sembra fatta più per far inciampare che per essere percorsa»<sup>57</sup>. Com'è noto, sono innumerevoli le affermazioni di Kafka con questo gusto per l'assurdo e il disarmante. Ma a cosa alluda con «vera via» è un concetto la cui definizione esatta (mi) sfugge. Potrebbe essere la vera via della fede, che però più che sollevare verso l'alto e il Regno fa ricadere faccia a terra; potrebbe esserci un qualche nietzscheanesimo rovesciato<sup>58</sup>; come potrebbe essere, più semplicemente, la vera via che ciascuno di noi deve percorrere in direzione del senso da assegnare alla vita e della salvezza. La via ideale che tutti sogniamo e desideriamo ardentemente scoprire, dice Kafka, è quella che anziché condurci all'idea (qualunque essa sia) ci fa appunto *inciampare*. Come non ricordarsi, allora, del celebre episodio del *Temps retrouvé* in cui il Narratore, decisi per pigrizia a recarsi presso il ricevimento dalla nuova principessa di Guermantes, mette un piede in fallo nel selciato mal livellato del cortile del palazzo, il passo falso dal quale inizia quella che ormai possiamo chiamare senza timore la vera via, ma anche la vera vita, quella della rivelazione del Tempo e della scrittura a cui il protagonista si sarebbe di lì a poco apprestato con risolutezza?

È di queste diverse forme di temporalità che ci si deve allora occupare, del tempo intercorso tra l'ignoranza e il sapere, tra l'inciampo e la gloria della luce, quella che è in fondo la vera via proustiana di cui andare veramente *alla ricerca*.

### 5.2.1 *La via estetica*

Sono necessarie, in via preliminare, una precisazione terminologica e una premessa di metodo. Il significato in cui intendo qui la teologia è uno dei più semplici, soprattutto in considerazione della tradizione teologica cristiana di area cattolica, per cui teologia è sì il discorso sul divino ma più precisamente il discorso sulla rivelazione. La teologia è dunque lo sforzo di capire meglio il modo di abitare il mondo, appunto la rivelazione, con la fede in Dio<sup>59</sup>. Ma bisogna anche capire, in più, la *forma* con la quale e nella quale tale rivelazione si dà e può venire recepita e compresa. È a questo punto che interviene la speculazione di uno dei maggiori teologi e pensatori del Novecento, la cui riflessione si

---

<sup>57</sup> F. Kafka, *Terzo quaderno*, in *Lettera al padre. Gli otto quaderni in ottavo*, trad. di A. Rho e I.A. Chiusano, Mondadori, Milano 1988, p. 72. Almeno a me, riguardo a questo frammento kafkiano, risuona forte alle orecchie il detto evangelico «Io sono la via, la verità e la vita» (Gv 14, 6).

<sup>58</sup> Mi riferisco alla frase «L'uomo è una corda legata tra animale e superuomo, una corda tesa su un abisso», in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra (Also Sprach Zarathustra, 1885)*, trad. di G. Quattrocchi, Giunti, Firenze 2006, p. 19. Rimando su Nietzsche a A.G. Biuso, *Nomadismo e benedizione. Ciò che bisogna sapere prima di leggere Nietzsche*, Di Girolamo Editore, Trapani 2006.

<sup>59</sup> Tolgo queste affermazioni da G. Ruggieri, *Prima lezione di teologia*, Laterza, Roma-Bari 2011. Al Prof. Ruggieri devo anche una bella discussione in cui, parlando di Benjamin, ho avuto modo di fissare meglio alcuni dei concetti poi confluiti in questo testo. Di Ruggieri ho tenuto conto anche di *Esistenza messianica*, Rosenberg&Sellier, Torino 2020.

attaglia benissimo (dico meglio, la strutturano) all'argomentazione qui proposta, ovvero Hans Urs von Balthasar. Del teologo svizzero intendo considerare, per porne l'architettura concettuale in dialogo con la *Recherche*, la sua opera monumentale *Herrlichkeit*, a cui molto opportunamente Ruggieri (che ne è stato il primo traduttore in Italia) aggiunge il sottotitolo illuminante di *Estetica teologica*. È proprio la parola *estetica*, l'impianto teologico se vogliamo sia tradizionale che innovativo, a fondare i nostri ragionamenti proustiani. Se la verità divina si mostra nel mondo, essa deve farlo secondo una forma, e tale forma è la più alta modalità di apparizione che, in relazione all'essenza divina, possa darsi: la bellezza<sup>60</sup>. Essa è dunque la cifra, il respiro, il primo concetto attraverso cui Dio si dà agli uomini e al mondo. La figura della sua luce è il Figlio, è Cristo, la forma in cui Dio si è abbassato all'umano affinché potesse rendersi comprensibile ed efficace nella sua opera di salvezza. Se la bellezza è il primo e fondamentale senso con cui si possono intendere Dio e la Sua rivelazione, ciò significa che la teologia, in quanto riflessione di fede sulla rivelazione stessa, deve essere un'estetica. Lo sforzo teoretico di von Balthasar è quindi tracciare, incrociando certamente le Scritture ma anche il pensiero poetico, filosofico e artistico, i modi, i sensi e il *trascendentale* di cui l'umano è provvisto per ricevere questa forma.

L'uomo è infatti richiesto dalla bellezza, egli per comprendere la forma deve farsi specchio di Dio, così come Cristo è lo specchio in cui l'umano può scorgere la rivelazione che è in atto anche in lui. Non è tuttavia nell'essere dell'umano poter dettare da sé la forma, egli infatti più che essere una formulazione è una *risposta*, e proprio in ragione d'essere risposta egli è vocato dalla forma. Egli non è nulla senza una forma, e il massimo della vita umana consiste dunque nell'identificarsi totalmente con tale forma partecipando in essa, poiché la forma, il darsi di Dio, la venuta del Salvatore e la sua resurrezione sono la gloria della realtà, la *magnificenza* dell'Essere. La forma ha in Cristo la sua ragion d'essere, la sua testimonianza rivelata resasi comprensibile nelle modalità in cui all'umano era possibile intenderla, divenendo corpo, parola, azione e morte. Cristo è tuttavia anche un paradosso poiché mostra Dio, ovvero ciò che egli è, ma non è il Padre essendone la rivelazione. È ciò che si mostra di un Essere che si nasconde e che nello svelamento del Figlio esce dal velamento e diviene manifesto. Cristo, per esserci, deve nascondere il Padre, e il Padre, per mostrarsi, deve nascondersi nel Figlio. Ciò determina, riferendosi alla forma, il punto originario dell'estetica cristiana e più in generale di ogni estetica. L'estetica teologica è perciò nelle mirabili intenzioni di von Balthasar una riflessione su questo punto nevralgico, in cui l'Essere divino per mostrarsi necessita di una forma dalla quale deve anche ritrarsi per consentire lo svelamento.

La riflessione verso cui mettersi in cammino è un'estetica che colga nell'umano le possibilità della percezione di tale forma, nei modi in cui gli autori del Nuovo Testamento hanno scritto, e della partecipazione al darsi del Divino come elevazione alla Gloria. Si tratta anche di una filosofia che sappia

---

<sup>60</sup> Riporto anche la nota affermazione heideggeriana su verità e bellezza: «La verità è il non-esser-nascosto dell'ente in quanto ente. La verità è la verità dell'essere. La bellezza non è qualcosa che si accompagna a questa verità. Ponendosi in opera, la verità appare. L'apparire, in quanto apparire di questo essere-in-opera e in quanto opera, è la bellezza», in M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 64.



creare le condizioni teoretiche e formali per un incontro con l'Essere in tutta la sua profondità: più precisamente di una teologia che riconosca l'importanza di un atto filosofico come un atto d'amore in quanto tale nei confronti del cosmo, dell'intero e della totalità dell'Essere che si svela nella forma del Redentore morto e risorto. «Trovare Dio realmente in tutte le cose e quindi filosofare veramente e sempre, è una possibilità aperta soprattutto a colui che si è fatto incontro al Dio vivente, nella forma particolare della rivelazione da lui scelta, la quale quindi, essendo la manifestazione della vita eterna per il mondo, acquista significato universale e intesse, determinandolo, l'oggetto formale della filosofia»<sup>61</sup>. La teologia cristiana, fondata filosoficamente in questo modo, diventa non una mera discettazione sull'astrazione della fede, ovvero una mistica, bensì una scoperta e una sperimentazione nella concretezza della rivelazione<sup>62</sup>. Accade dunque una dinamica che è ravvisabile anche in alcune riflessioni del secondo Heidegger<sup>63</sup>: il darsi dell'essere nella manifestazione della sua stessa apertura e l'accorrere dell'umano verso questa apertura nel punto mediano della cosiddetta differenza ontologica tra essere ed ente, che il filosofo tedesco nomina *Dasein*, laddove per *Dasein* non si intende più l'essere dell'umano (il progetto esistenziale che gli è proprio e discusso in *Sein und Zeit*) bensì lo spazio ontologico di dimora in cui ci si colloca nel darsi dell'essere.

Proust narra uno dei possibili modi attraverso i quali comprendere che il corpo è tempo che registra, scandisce differenze e coglie unità, e che soprattutto un'eternità simile esiste e che può essere concettualizzata e infine raggiunta tramite un'opera che racconti come gli umani vivono e durano in tale eterno, il cui trionfo è magnificamente visibile nel torno di pagine del *Bal des Têtes*, nel quale il tempo ritrovato è il tempo che fa invecchiare, distrugge e dissolve. La futura opera a cui il Narratore finalmente si decide dovrà raccontare l'effetto del tempo negli umani ma anche la sua eterna gloria. Ed è per questa ragione che un'Opera simile è sacra, che il suo autore e chiunque la legga comprendendola veramente possono, cogliendo l'eterno dal tempo irredento e finito che siamo, infine salvarsi, ottenere un profondo senso di liberazione per cui la morte e lo svanimento di sé divengono indifferenti.

Per von Balthasar, tale spazio di dimora dell'umano nell'apertura dell'essere che si dà nel mondo (la *magnificenza* o *gloria* come l'amorevole manifestazione *bella* di Dio nel mondo) è la fede; la ricezione, la visione e la percezione di tale gloria, di tale forma, è l'estetica. Bisogna chiedersi, a questo punto, se ci sia ancora qualche altra possibilità teorica, come cioè tali argomentazioni possano convergere nella *Recherche*.

---

<sup>61</sup> H.U. von Balthasar, *Gloria. Una estetica teologica (Herrlichkeit)*, vol. 1, *La percezione della forma (Schau der Gestalt)*, 1961), trad. di G. Ruggieri, Jaca Book, Milano 2012, pp. 132-133. Mi sembra molto importante aggiungere che Ruggieri fa notare che il sistema teologico di von Balthasar ha preso ispirazione e si è occupato anche dei santi e dei mistici (inserendo infatti in *Herrlichkeit* una *metafisica dei santi*), come se la gloria fosse coglibile – proprio come il caso del Narratore sta ad attestare – attraverso lo studio dei rapimenti estatici. E ciò lo si dice a riprova di quanto in questo testo si cerca di sostenere.

<sup>62</sup> Cfr. *ivi*, p. 133.

<sup>63</sup> Lo stesso von Balthasar si confronta con Heidegger in *Id.*, *Gloria. Una estetica teologica (Herrlichkeit)*, vol. 5, *Nello spazio della metafisica. L'epoca moderna (Im Raum der Metaphysik)*, 1965), trad. di G. Sommavilla, Jaca Book, Milano 2015, pp. 386-403.

Ma aiutiamoci ancora con von Balthasar, con una delle definizioni da lui proposte di *fedé*: «La trasformazione di tutto l'uomo in uno spazio di risposta al contenuto divino. È la fede che accorda l'uomo a questo suono, gli conferisce la capacità di reagire proprio a questo esperimento divino, lo rende pronto a diventare violino proporzionato a questo colpo d'archetto, materiale di questa casa da costruire, rima ricercata di questo verso da comporre»<sup>64</sup>. La fede è quindi l'apertura che tocca all'umano, un accorrere a ciò che si svela, un venire incontro, e in tale appuntamento riconoscere nel volto sofferente di Cristo, nell'*Ecce homo*, la forma più compiuta della trasformazione, del Dio che si incarna nell'uomo morente e dell'uomo morente che si fa partecipe della gloria divina. Con la fede, lo ripetiamo, l'uomo viene trasformato nella risposta a Dio che si dà come bellezza nel mondo, quel Dio che è «una lacrima dell'amore versata nel più profondo segreto sulla miseria umana»<sup>65</sup>. La teologia, per concludere il ragionamento, diventa *scienza della percezione della gloria divina*.

Fissata in questi termini, la definizione appena enunciata mi sembra la più idonea per affrontare teologicamente – e quindi anche con una maggiore pretesa di verità – la *Recherche*. Approntiamo alcune domande: qual è l'essere che si dà nella concezione proustiana? Qual è tale estetica? In cosa consistono la trasformazione di sé e la dimora nell'apertura che le pagine della *Recherche* concettualizzano? Direi che possiamo intanto dare le risposte per poi cercare di argomentarle: l'essere è il Tempo cosmico; l'estetica è la scienza della percezione che ha a che fare con la memoria involontaria e il componente che siamo; la trasformazione e la dimora nell'apertura sono più in generale l'arte e più in particolare la scrittura letteraria di un'opera che il Narratore aveva covato dentro di sé e che solo determinate circostanze potevano rivelare. La *Recherche* è un'opera teologica perché è un discorso sulla rivelazione del divino, quel divino che, ed è questa la nostra tesi, è il Tempo come Intero materico che nella sezione saggistica del *Temps retrouvé* – detta appunto Rivelazione<sup>66</sup> – trova la sua espressione più alta e definitiva.

Il tempo che si offre al Narratore non è l'eternità di un Tempo coincidente con il Cosmo, e che viene estaticamente trovato dall'unione di tempi coscienziali nel divenire, di cui uno dei due, quello passato, si è sedimentato in noi in una parte remota del sé e che i sensi, provocati da una sensazione simile, improvvisamente risvegliano? Non ci sta parlando Proust di un'estetica che, ricevendo ciò che è materico-temporale come darsi dell'essere all'individuo, è in vista dell'immateriale ottenibile con la spiritualizzazione artistica<sup>67</sup>? Quello di cui discute Proust mi sembra nientemeno che il Tempo del

---

<sup>64</sup> H.U. von Balthasar, *La percezione della forma*, cit., p. 204.

<sup>65</sup> L. Feuerbach, *L'essenza del cristianesimo (Das Wesen des Christentums)*, 1841), trad. di C. Cometti, Feltrinelli, Milano 1994, p. 136.

<sup>66</sup> Questa denominazione, benché con premesse diverse, si trova in A. Piperno, *Proust senza tempo*, cit.

<sup>67</sup> In questa direzione vanno molti studi su Proust già citati, che però ricordo: E.R. Curtius, *Marvel Proust*, trad. di L. Ritter Santini, Ledizioni, Milano 2009; G. Debenedetti, *Proust*, cit.; E. Sparvoli, *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*, FrancoAngeli, Milano 1997. Per la verità, questo capitolo potrebbe dare adito a una giusta obiezione, considerare cioè Proust da una parte un materialista e dall'altra uno spiritualista in modo contrastivo tra di loro. Sono entrambe posizioni ermeneutiche che corrispondono al vero e da ritenere l'una la premessa dell'altra, essendo proprio il corpo – con le sue passioni, ricordi e percezioni – il catalizzatore attraverso il quale le essenze della

divenire, il Tempo della materia, il Tempo recepito dai sensi che lo trasformano in essenza superiore e regala quella sensazione di eternità e di gioia a cui votare la propria esistenza nella forma di un romanzo. E questo per una ragione abbastanza ovvia: l'invecchiamento del Narratore e del mondo in cui è immerso.

Mi si perdonerà l'incalzare delle domande ma è d'obbligo porre tutte quelle necessarie: non è grazie al divenire che tali estasi metacroniche<sup>68</sup> possono compiersi? La convergenza tra due momenti percettivi diversi non è consentita dallo scorrere del tempo? E la gioia non deriva dall'aver abbattuto questo tempo, grazie alla memoria che serba in noi immaterialmente il materico, per il balenare di un istante? Ciò che quindi afferma Proust è che il mondo è una rara epifania sacra che si dà nella forma del tempo sospeso nell'eternità dalla memoria, alla quale ci si deve apprestare appunto con un'estetica, una scienza della percezione di cui dà una prova sibillina con la discussione filosoficamente fondata degli istanti materico-temporali strutturati dal ricordo involontario. Ecco perché, a mio avviso, il discorso di Proust è teologico, ovvero sulla rivelazione del divino, che si mostra come tempo e come materia. La *Recherche*, quindi, non sarebbe altro che la predisposizione in forma artistica della bellezza che si è data a Proust e in cui fissare tutte le verità che sono seguite a questa rivelazione.

Rispondere alla domanda *che cos'è il tempo?* implica quindi un'analisi del *Dasein* in quanto ente il cui essere viene determinato dal tempo stesso. Dall'angolatura opposta, il Martin Heidegger all'altezza del *Begriff der Zeit* – la conferenza del 1924 tenuta a Marburgo, è utile rammentarlo, proprio dinanzi a teologi – giunge anche a questa considerazione: non bisogna procedere dall'eternità al tempo bensì, al contrario, dalla temporalità umana al tempo, per constatare se una simile impostazione può stabilire in che misura si possa parlare del tempo come eterno, come  $\alpha\epsilon\iota$ . «Il filosofo non ha fede. Se il filosofo domanda del tempo, egli è risoluto a *comprendere il tempo a partire dal tempo*, ovvero dall' $\alpha\epsilon\iota$ , il quale ha l'aspetto dell'eternità ma si rivela come un mero derivato dell'essere temporale»<sup>69</sup>. Si è naturalmente in linea con Heidegger nel non abbracciare sostanzialmente (semmai solo formalmente) la fede cristiana, ma è l'ultima parte della citazione quella fondamentale: in un contesto teologico l'essere temporale dell'uomo si declina nel suo rapporto con l'eternità che è Dio; in un contesto filosofico, fenomenologico e metafisico, accade invece il contrario, e cioè che l'essere esistenziale determini il tempo come eternità. Ed è quello che, alla lettera, il Narratore descrive con dovizia nel *Temps retrouvé*.

Il concetto di tempo per noi fondamentale rimane tuttavia quello delle prime righe della conferenza heideggeriana, e cioè l'essere umano collocato nel tempo «in un senso eminente»<sup>70</sup>, tale da dover comprendere dapprima gli elementi principali del *Dasein*, e sulla base di questo orizzonte tentare di avanzare dal tempo esistenziale verso il tempo cosmico. Il *Dasein* è temporale, sul suo essere si fonda la

---

materia, tra cui anche quella temporale, trovano spazio nell'opera trasformate in spirito. Su Proust e il sensibile, per completezza, rimando ancora a J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, cit.; J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Éditions du Seuil, Paris 1974.

<sup>68</sup> Su questo concetto cfr. S. Brugnolo, *Dalla parte di Proust*, cit.

<sup>69</sup> M. Heidegger, *Il concetto di tempo (Der Begriff der Zeit)*, 1989, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2010, p. 24.

<sup>70</sup> Ivi, p. 31.

temporalità nelle declinazioni di appropriatezza e inappropriatezza, e il senso generale di comprensione del tempo. Il punto da tenere in caldo è però sempre il medesimo, e cioè, in modo apparentemente paradossale, che il senso del tempo nel suo carattere ontologico e universale vada ricercato *ab origine* nel *Dasein* e nelle sue strutture. Comprendere in modo non ingenuamente fideistico ma teoretico il tempo che siamo come coscienza dispiegata, memoria, corpo e parola, mi sembra infatti il senso ultimo della scoperta proustiana del *Temps retrouvé*. Il credo filosofico giungerà dopo e con connotati non confessionali. Il Narratore, tra il cortile e la biblioteca di palazzo Guermantes, trafitto dagli strali della memoria involontaria, esprime le sensazioni provocate dalle resurrezioni mnemoniche come coglimento di un immanente aldilà temporale, di essere divenuto addirittura un uomo affrancato dal tempo, come se in quei rari momenti estatici si potesse uscire dalla temporalità finita che costituisce il *Dasein* e approdare al tempo eterno che ci sovrasta e ci domina, al tempo in cui siamo<sup>71</sup>.

### 5.2.2 *La via messianica*

Il secondo aspetto teologico della *Recherche* è invece il suo messianismo. Che all'interno della *Recherche*, soprattutto in corrispondenza della sezione veritativa del *Temps retrouvé*, sia rinvenibile un deciso cambio di passo nella concezione temporale del romanzo è ormai un dato acquisito. Ma è sulla *qualità* del tempo che dobbiamo sostare con attenzione. Abbiamo un Narratore il cui tempo non è più il suo e per il quale l'alienazione della sua vita da sé è massima. Ma lo troviamo, in ogni caso, nel punto apicale della «vera via» kafkiana che egli, del tutto inconsapevolmente, stava percorrendo. Ed è qui che si assiste al primo abbaglio messianico, il venire a noi del segnale salvifico che ribalta totalmente la nostra vita rendendocela d'un tratto sommamente cara: «Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver, on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre»<sup>72</sup>.

Il Narratore è investito dalla luce dell'essere e avvengono quelle epifanie materico-temporali informate nel senso in cui si è detto. È però sul mutare della temporalità del Narratore che ora bisogna fissare lo sguardo: egli passa da un tempo della morte e dell'attesa indifferente della fine a un *tempo messianico*. La condizione esistenziale del Narratore è infatti cambiata in modo così radicale che i connotati precedenti

---

<sup>71</sup> Le considerazioni teologico-metafisiche qui tentate sono comunque debitorie e sullo sfondo di A.G. Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, cit.

<sup>72</sup> TR, p. 2262. «Ma, a volte, proprio quando tutto ci sembra perduto, ecco il segnale che ci può salvare. Abbiamo bussato a porte che si affacciavano tutte sul nulla, ed ecco che, ora, ci imbattiamo inavvertitamente nell'unica attrazione verso la quale è possibile entrare, e che avremmo cercato invano per cent'anni, ed essa si apre», trad. di M.T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 2012, p. 243. Questa frase proustiana richiama analogicamente la nota espressione benjaminiana con cui si concludono le *Thesen*: «Poiché in esso [nel futuro secondo la concezione ebraica del tempo] ogni secondo era la piccola porta attraverso la quale poteva entrare il messia», in W. Benjamin, *Sul concetto di storia (Über den Begriff der Geschichte)*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 2011, p. 57.

non bastano più e devono essere sostituiti da una concezione della temporalità più precisa e adeguata. Il tempo – adesso esistenziale e non più cosmico, cioè ancora con Heidegger la *Zeitlichkeit* – di cui adesso il Narratore ha una contezza assolutamente diversa, non è un tempo della fine come il tempo apocalittico della distruzione di sé, bensì quello della motilità del proprio essere che lo mette a confronto con la fine, collocandosi nell’ottica della redenzione e della salvezza. Se prima del ricevimento dai Guermentes non c’era alcuna possibilità concreta di salvare il proprio sé, successivamente alla rivelazione e alla resurrezione della memoria, il Narratore percepisce il tempo come riscattato verso la predisposizione a qualcos’altro, la comprensione del proprio tempo esistenziale in quanto tempo utile alla salvezza, che, in altri termini, non è altro che il tempo della scrittura dell’opera. Secondo l’escatologia e il messianismo paolini, il tempo messianico è quello dato in consegna a chi ha fede nel Messia, il Cristo Salvatore, dopo la sua resurrezione e l’ora dell’Apocalisse, il tempo che nella fede, per così dire, mette in moto il tempo della vita verso la fine come *terminus ad quem* della redenzione.

Per spiegare questa concezione mi avvalgo dei bellissimi seminari sulla *Lettera ai Romani* di Giorgio Agamben, il quale traccia in modo impeccabile questi concetti. Differenziando l’apocalittico e il messianico, scrive Agamben: «L’apocalittico si situa nell’ultimo giorno, nel giorno della collera: egli vede compiersi la fine e descrive ciò che vede. Il tempo che l’apostolo vive non è, invece, l’*éschaton*, non è la fine del tempo. Se si volesse stringere in una formula la differenza tra messianismo e apocalissi, tra l’apostolo e il visionario, credo che si potrebbe dire, riprendendo un suggerimento di Gianni Carchia, che il messianico non è la fine del tempo, ma *il tempo della fine*. Quel che interessa l’apostolo, non è l’ultimo giorno, non è l’istante in cui il tempo finisce, ma il tempo che si contrae e comincia a finire (*ho kairós synestalménos estín*: I Cor. 7, 29) – o, se volete, il tempo che resta tra il tempo e la sua fine»<sup>73</sup>. Il messianico, come emerge chiaramente da questa citazione, è il tempo che intercorre (nel duplice senso sia della posizione intermedia sia della motilità che gli è intrinseca di muovere verso la fine cioè a cui si riferisce) tra la rivelazione, la vocazione o l’accettazione della fede, e la fine, se vogliamo, intesa anche come morte. In termini ancora più perspicui e sintetici, il messianico è il tempo che la fine impiega per giungere a se stessa, il tempo che una creatura dura per giungere al tempo, che è un altro tempo, della sua salvezza.

Nell’ottica proustiana, ciò significa che la temporalità messianica è il tempo che il Narratore dovrà impiegare, ma con la promessa del quale Proust conclude la *Recherche*, per giungere alla salvezza, ovvero al completamento del suo libro. La scrittura letteraria, la temporalità autentica a cui Proust consacrò la sua vita di ritrovamento del tempo come trasfigurazione artistica del proprio vissuto altrimenti irredento, è quindi il messianico. Come Paolo, nell’interpretazione molto acuta di Agamben, colloca il messianico

---

<sup>73</sup> G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 62-63. A sua volta, il riferimento a Carchia è a Id., *L’amore del pensiero*, Quodlibet, Macerata 2000, p. 144. Per una lucida schematizzazione del tempo e della temporalità nel cristianesimo delle origini, e quindi anche in Paolo, rimando anche a F. Hartog, *Chronos. L’Occidente alle prese con il tempo (Chronos. L’Occident aux prises avec le Temps*, 2020), trad. di V. Zini, Einaudi, Torino 2022, pp. 14-64.

tra la resurrezione di Cristo e l'Apocalisse in cui chi avrà vissuto nella fede troverà la salvezza, Proust intende il *Sein-zum-Tode* come un'esistenza in vista della sua personale redenzione e salvezza una volta concluso il suo immenso romanzo di ricapitolazione esistenziale di sé. Ogni esistenza, generalizzando, è messianica: non appena si ricalibra l'esistenziale heideggeriano che riappropria la temporalità del *Dasein* nell'ottica del suo finire nella morte, la sua esistenza diviene per ciò stesso messianica, una trasformazione radicale a cui, auscultando se stessi con trasparente oggettività, ciascuno dà il senso che più lo appaga, solleva e rasserena. Per Proust è mia convinzione che sia stata la scrittura, la realizzazione della sua opera, scrittura di cui ci dà tutta la tonalità messianica in questo passo sibillino, tanto simile alle raccomandazioni esistenziali che lo stesso Paolo impartiva alle comunità a cui le sue lettere erano rivolte:

Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je, quel labeur devant lui! Pour en donner une idée, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons; car cet écrivain, qui d'ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées, pour montrer son volume, devrait préparer son livre, minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme pour une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées!<sup>74</sup>

E anche noi, da lettori, possiamo riappropriarci messianicamente del nostro sé più profondo leggendo la *Recherche* forti di queste riflessioni, un'immedesimazione che ci ritrova, ci redime e infine ci salva.

Il tempo messianico della *Recherche*, così definito, è molto vicino alla seconda definizione proposta da Agamben, come il «tempo che il tempo ci mette per finire – o, più esattamente, il tempo che noi impieghiamo per far finire, per compiere la nostra rappresentazione del tempo»<sup>75</sup>. La scrittura della *Recherche* – il tempo messianico a cui il Narratore dice di apprestarsi, e quello che Proust impiega per raggiungere la sua fine come completamento del romanzo e momento coronante la vita in quanto istante del morire – è la rappresentazione, per quanto rovesciata e speculare alla realtà, di tale tempo come durata dell'esistenza per giungere alla sua fine. La *Recherche*, letta allora all'inverso, non si mostra come una linea del tempo

<sup>74</sup> TR, p. 2389. «Come sarebbe felice chi un libro simile potesse scriverlo! Che lavoro avrebbe davanti! Per darne un'idea bisognerebbe rifarsi a paragoni con le arti più nobili e più disparate, infatti un tale scrittore, il quale per altro farebbe apparire le facce opposte, di ogni carattere, per metterne in evidenza il volume, dovrebbe preparare minuziosamente il proprio libro con costanti raggruppamenti di forze come per un'offensiva, sopportarlo come una fatica, accettarlo come una regola, costruirlo come una chiesa, seguirlo come un regime, superarlo come un ostacolo, conquistarlo come un'amicitia, supernutrirlo come un neonato, crearlo come un mondo senza trascurare quei misteri che hanno la loro spiegazione soltanto in altri mondi, e il cui presentimento è quello che più ci commuove nella vita e nell'arte. E in quei grandi libri ci sono delle parti che si è avuto solo il tempo di abbozzare, e che probabilmente non verranno mai terminate a causa dell'ampiezza del piano architettonico. Quante grandi cattedrali restano incompiute!», trad. p. 449.

<sup>75</sup> G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, cit., p. 66.

diacronica, in cui gli eventi si distribuiscono in una retta successione, bensì accelerata in corrispondenza, ma non in coincidenza, della fine, nel ricevimento in cui la vocazione insorge e la decisione di scrivere viene conquistata. Il tempo della vita si contrae, non c'è più tempo da perdere, e questo tempo divenuto messianicamente più caro induce il Narratore a far presto, a scrivere il suo tempo perduto che nell'atto della scrittura sarà ritrovato.

Resta però da capire, infine, qual è la salvezza concepita da Proust, qual è lo scenario che la *Recherche* propone, se di annullamento per la resurrezione in un mondo altro (secondo la lezione paolina) o di una salvezza immanente che ci rende la morte meno amara, persino rassicurante. In fondo, la *Recherche* è un enorme sforzo teso ad abbattere la paura della morte e a trasformare l'angoscia di vivere nel tempo e in mezzo al tempo plurale che sono gli umani con giustizia, disincanto che rincanta attraverso l'arte e docilità.

### 5.2.3 *La via serena*

Concepire la vita dal punto di vista messianico significa anche, come detto, ricapitolazione: fare i conti, porre sui piatti di una bilancia, che è tanto nostra che celeste, sia il passato che la storia. Credo che sia il segreto di giustizia storica della seconda delle *Thesen* benjaminiane<sup>76</sup>, per il quale, con una meravigliosa sintesi di Moroncini: «Rendere giustizia ai fenomeni vuol dire dare voce ai vinti, far propria nelle macerie del passato – ma anche nella catastrofe presente – ciò che ancora risuona: il desiderio di felicità calpestato, l'amore omesso, la gentilezza umana trascurata, il grido soffocato della vittima, l'andare a fondo di quell'esser 'comuni' che costituisce l'essenza umana»<sup>77</sup>. Solo ricapitolando la storia nel segno di ciò che le è mancato per la redenzione si potrà redimere quello che siamo adesso: che, per quanto concerne l'individuo, vuol dire che solo ricapitolando nella memoria, come pegno del tempo ereditato dell'attesa messianica, si può aspirare alla salvezza. «Ricapitolazione, *anakephalaiōsis*, significa per Paolo, al contrario, che *ho nyn kairós* è una contrazione di passato e presente, che, nell'istanza decisiva, è innanzi tutto col passato che dobbiamo regolare i conti. Ciò non significa, ovviamente, attaccamento o nostalgia: al contrario, la ricapitolazione del passato è anche un giudizio sommario pronunciato su di esso»<sup>78</sup>. Una memoria che non ha riguardato solo me, ma tutto ciò che di significativo, nel bene e nel male, ha influito sulla mia vita rendendola quello che è adesso. Con le parole di Proust: «Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la

---

<sup>76</sup> Cfr. ovviamente W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., pp. 20-23.

<sup>77</sup> B. Moroncini, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Guida, Napoli 1984, p. 12.

<sup>78</sup> G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, p. 77.

tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante»<sup>79</sup>. Dice Proust che quelle verità eterne rivelate dal tempo sono troppo rare e di numero troppo esiguo per poter riempire un'opera d'arte, sicché proprio la luminosità di quelle estasi metacroniche lo convince che altre verità non meno importanti sulle passioni, i costumi, la politica, la sofferenza e l'amore avrebbero potuto altrettanto degnamente prendere posto. Proust, dunque, aiuta il lettore a ritrovare non solo il suo tempo esistenziale con l'immane forza evocativa che è in grado di esercitare sulla sua memoria, ma anche il tempo che resta prima della sua morte in un'ottica messianica. L'epopea proustiana è la lotta – certamente impari – di vincere la morte, ma non per annullarla del tutto, bensì per disattivare la sua carica angosciosa che, con Heidegger, ci apre al nostro tempo appropriato come essere macchiati dalla finitudine. Il tempo proprio, il tempo della vita che dura, passa e svanisce, può essere ritrovato in virtù del senso messianico che possiamo attribuirvi secondo verità. La lettura della *Recherche* fa comprendere tale messianismo, il flusso che inarrestabile ci conduce alla fine, all'apocalisse di distruzione e di dissoluzione che la morte è per ciascuno di noi. Nell'arte, nella maestà gloriosa del Tutto che recepiamo esteticamente, nella condivisione stellare che ogni opera rappresenta per chiunque la venga a visitare in preghiera<sup>80</sup>, è la gentilezza esistenziale che Proust ci fa acquisire, lontana da ogni fede ma in una religione immanente che ci mette a contatto con il sacro. Sì, dico gentilezza, quella con cui il dolore si placa e la serenità avanza prima e presso la fine. Ed è il *s* messianico che ha scritto Proust in una delle frasi più dense della *Recherche*, per la comprensione della quale queste riflessioni si sono rese necessarie sperando di aver fatto più luce: «Oui, à cette œuvre, cette idée du Temps que je venais de former disait qu'il était temps de me mettre. Il était grand temps»<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> TR, p. 2287. «Allora, certo meno splendente di quella che mi aveva fatto intuire che l'opera d'arte era il solo mezzo per ritrovare il Tempo perduto, si fece in me una nuova luce. E capii come tutti quei materiali dell'opera letteraria non fossero altro che la mia vita passata; capii che erano venuti a me nei piaceri frivoli, nell'ozio, nella tenerezza, nel dolore, immagazzinati da me senza che ne intuissi la destinazione, la loro stessa sopravvivenza, più del seme che mette in serbo tutti gli alimenti che nutriranno la pianta», trad. p. 284.

<sup>80</sup> Cfr. PR, p. 1797; trad. p. 308.

<sup>81</sup> TR, p. 2391. «Sì, a quest'opera, l'idea del Tempo che mi ero appena formata diceva che era ora che mi ci mettessi. Era ora», trad. p. 452. In questa traduzione, per quanto chiara e sensata, si perde tuttavia la ripetizione della parola *temps*. Ripetizione che, lo si sarà capito, fa il paio con quella di Celan nei versi posti in esergo di questo paragrafo.



## 6. Trasfigurazione, redenzione, salvezza

### 6.1 La trasfigurazione del dolore come redenzione dell'esistenza

*Wir, Vergeuder der Schmerzen*.<sup>1</sup>

«Cara piccola Rondine» disse il Principe, «tu mi racconti cose meravigliose, ma più meravigliosa di tutto è la sofferenza di uomini e donne. Non c'è Mistero più grande della Sofferenza».<sup>2</sup>

Formulata così, l'affermazione del Principe Felice di Oscar Wilde posta in epigrafe dice proprio una cosa assurda. Nell'omonima favola wildiana, la Rondine racconta al Principe, ormai cieco degli zaffiri che aveva per occhi e che aveva donato ai poveri della sua città, le meraviglie che avrebbe incontrato in Egitto, ma le sue parole sono nulla per lui rispetto alla grandezza e alla *meraviglia* della Sofferenza, la quale viene addirittura definita come il Mistero più grande di tutti. Ma di cosa? Del mondo, della vita umana, del cosmo, delle leggi che lo governano? Il dolore è il più grande enigma dell'esistenza, è il motivo per cui pensiamo, piangiamo e cerchiamo d'essere felici per dimenticarcene, è la ragione per cui presentiamo che la nostra vita è colpa e desideriamo ardentemente salvarci. La Sofferenza di cui ci parla Wilde in *The Happy Prince* è l'indigenza e la povertà della gente umile e oppressa da un triste destino, che ha freddo, fame, sfiducia nel mondo, nei potenti e negli altri umani.

Per quanto arduo sia da immaginare, anche nella città gelata di Wilde, sarebbe semplice lenire queste pene, donare sollievo con un gioiello e concepire la guarigione come generosità che nulla chiede in cambio se non il sorriso di chi, anche per un solo momento, non soffre più. Ma c'è una forma di Dolore ancora più profonda, intrinseca al nostro essere, che è la nostalgia dell'Intero da cui proveniamo e al quale aneliamo a ricongiungerci, il peso che il resto della totalità dell'ente che noi non siamo esercita sulla nostra finitudine, la frustrazione di ogni speranza e desiderio, l'impossibilità di evadere dalla noia e dal disgusto d'esserci<sup>3</sup>. Eppure, come accade con ciò che è ontologicamente fondativo dell'esistenza, anche se manca una precisa idea di cosa sia il Dolore, un concetto che lo assimili completamente e lo spieghi senza

---

<sup>1</sup> R.M. Rilke, *Die zehnte Elegie (Decima elegia)*, v. 10. «Noi, che sprechiamo dolori», trad. cit. p. 69.

<sup>2</sup> O. Wilde, *Il Principe Felice e altre storie (The Happy Prince)*, trad. e introd. di M. d'Amico, Mondadori, Milano 2010, p. 11. Per un'ermeneutica della favola wildiana rinvio a E. Palma, *Una rondine fa primavera. Su The Happy Prince di Oscar Wilde*, in «Il Pequod», II, novembre 2021, 4, pp. 39-51. Sul dolore in Wilde rinvio invece ad altri miei due lavori: *Oscar Wilde*, in «Vita pensata», gennaio 2022, XII, 26, pp. 98-106; *Forme di resilienza filosofica nel De Profundis di Oscar Wilde*, in «Sicilorum Gymnasium. A Journal for the Humanities», 2021, 7, pp. 131-151.

<sup>3</sup> Per l'articolazione di questi concetti in riferimento alla delineazione di una metafisica sensibile a tali temi mi permetto di rimandare a E. Palma, *A che la parola? Frammenti poetici per una metafisica*, in «Vita pensata», luglio 2020, XII, 25, pp. 35-43. Rimando anche al bellissimo volumetto di E. Mazzarella, *Colpa e tempo. Un esercizio di matematica esistenziale*, Neri Pozza, Vicenza 2022, e alla mia breve riflessione su di esso in «Discipline Filosofiche», 27 settembre 2022, <https://www.disciplinefilosofiche.it/recensioni/136-recensione-a-eugenio-mazzarella-colpa-e-tempo-un-esercizio-di-matematica-esistenziale-neri-pozza-vicenza-2022-pp-112-enrico-palma/> (consultato il 27.09.2022).

difettare in niente, quando se ne discute si sa bene di cosa si parla. Ma anche se ciò non fosse vero il fatto che soffriamo è *una cosa meravigliosa*.

Credo che una simile concezione, ovvero dell'utilità del dolore e della possibilità di ricavarne il combustibile per illuminare lì dove si credeva ci fosse solo tenebra e consunzione dello spirito, sia stata elaborata ed espressa da Proust, che soprattutto in questo tratto direi che mostra quanto la *Recherche* e la sua filosofia siano forse tra le più profonde riflessioni mai compiute sul senso soteriologico della sofferenza e su come la scrittura, l'arte e la parola possano essere angeli di resurrezione. Bisogna perciò redimere la vita dallo stato di colpa in cui versa e trasformarla in modo da ottenere salvezza e morire in pace e in pari con il mondo.

Per quanto fastidiosamente agiata, e quindi in superficie incomprensibilmente dolorosa, sia stata la vita di Proust, quest'uomo fu dotato di un'altissima sensibilità, di antenne prolungate sul mondo che lo hanno captato e poi, tramutate in funi d'acciaio, innalzato verso i cieli più alti, quelli dell'arte. La *Recherche* è anche la cronaca del Dolore di stare al mondo, del Tempo che lo intensifica e lo cancella, dell'arte che lo trafigge e lo trasforma. Sebbene l'Opera sia tale percorso glorioso e di trasformazione, è nel *Temps retrouvé* che abbiamo la più perfetta esposizione di questo sentire, di tale destino, e direi nel vero luogo aureo della *Recherche*, la cui comprensione tocca in sorte agli eletti dal Dolore che soffrono come dei martiri per essere resi testimoni della verità, e cioè che è nella colpa, nella perdita e nella sofferenza che si può sperare un giorno di ottenere la salvezza. Perché questo è il punto: il Dolore per essere sensato e *meraviglioso* deve essere penetrato e trasceso, ed è mia convinzione che Marcel Proust abbia fatto proprio questo, essendo la sua arte sublime e la sua opera *sacra*.

### 6.1.1 *Sofferenza-amore*

Non è un'espressione esagerata, né distante dal vero, se si afferma riguardo al racconto del Narratore che è una storia di sofferenza. Soffre per i misfatti della società, per la doppiezza e l'ipocrisia delle persone a lui care, per la cattiveria che gli umani sono in grado di infliggere, per le difficoltà di trovarsi un mestiere, avere la forza di conquistarlo e infine di realizzarsi in esso, ma soprattutto soffre per amore. Il Narratore è assimilabile a un *Christus patiens* lungo le stazioni di una lunghissima *Via crucis*. Benché nella *Recherche* siano pochi, forse addirittura assenti, gli episodi in cui il Narratore sia felice, il senso del suo patire verrà svelato solo nell'ultimo volume, ed è su alcune pagine significative che intendo soffermarmi per cercare di mostrare questa ermeneutica della sofferenza come comprensione dei presupposti del riscatto esistenziale.

Nella *Recherche*, il tempo lungo anche decenni della narrazione e la distanza tra l'accadimento di un fatto e la relativa spiegazione strutturano alcuni colpi di scena, che si verificano *sempre troppo tardi*, avvenendo quando il Narratore non può che restarne indifferente. Questo è il caso della rivelazione di

Gilberte, quando confessa al Narratore di essere stata innamorata di lui e che la sortita davanti casa sua con la zappetta in mano altro non era che un chiaro segno, ignorato per ingenuità da parte del giovane, di attirare la sua attenzione e di dichiarargli i suoi sentimenti.

E il Narratore, dall'alto dei suoi anni e dalla maturità conseguita col tempo, difatti afferma: «Et en effet les femmes qu'on n'aime plus et qu'on rencontre après des années, n'y a-t-il pas entre elles et vous la mort, tout aussi bien que si elles n'étaient plus de ce monde, puisque le fait que notre amour n'existe plus fait de celles qu'elles étaient alors, ou de celui que nous étions, des morts?»<sup>4</sup>. Anche gli amori più intensi e folli, quelli che non danno requie, non fanno dormire la notte e ci privano del presente, se non vengono alimentati cessano di esistere. Muore il nostro io passato che li ha generati, secondo una legge implacabile del tempo che deteriora i sentimenti e rimargina la vita laddove credevamo che una ferita sarebbe rimasta aperta per sempre. Il lettore della *Recherche* ricorda senz'altro le angosce quotidiane del Narratore quando amava Gilberte e attendeva con affanno e trepidazione il momento in cui sarebbero andati a giocare insieme agli Champs-Élysées. Eppure, con una formidabile nota di incanto letterario ma di disillusione esistenziale, altra somma caratteristica del genio proustiano, il Narratore chiosa: «De l'état d'âme qui, cette lointaine année-là, n'avait été pour moi qu'une longue torture, rien ne subsistait. Car il y a dans ce monde où tout s'use, où tout périt, une chose qui tombe en ruine, qui se détruit encore plus complètement, en laissant encore moins de vestiges que la beauté: c'est le chagrin»<sup>5</sup>. Quest'ultima frase sembra però levare di torno il problema di cui ci eravamo posti la risoluzione. Il Dolore passa molto più in fretta della bellezza del viso di Gilberte, ora pateticamente truccato per assomigliare a Rachel. Non ci si deve preoccupare se un fatto è stato particolarmente doloroso, così atroce da rendere la vita persino impossibile, perché questo dolore andrà di sicuro via, impegnandosi però a impedirgli di portare con sé anni di senno e di salute.

Che fare però mentre si soffre? Basta la profezia proustiana, pur sempre innegabilmente affidabile, a consolare, facendo comprendere l'apparente insensatezza del nostro soffrire? Si tratta solamente di una questione di sterile attesa? Evidentemente a logorarsi non è il Dolore in quanto tale, perché ciò che non aggiunge Proust, ma che sarà chiaro con il prosieguo del suo racconto, è che può dissolversi un dolore particolare ma non la matrice del suo sussistere, sicché se una sofferenza per noi amara alla fine andrà a esaurirsi, un'altra non tarderà a prenderne il posto, e così fino alla morte. Si può dunque restare indifferenti pressoché a qualsiasi cosa, persino alla gioia più piena e assoluta, ma non ci si abituerà mai alla dattità del dolore, per affrontare il quale si rende altresì necessario uno sforzo erculeo, o un'intera filosofia.

---

<sup>4</sup> AD, p. 2126. «E, in effetti, le donne che non amiamo più, quando dopo anni ci capita di incontrarle, non c'è forse, tra noi e loro, la morte, quasi non fossero più di questo mondo poiché il fatto che il nostro amore non esiste più, trasforma quelle che esse erano allora, o quelli che noi eravamo, in altrettanti morti?», trad. p. 24.

<sup>5</sup> AD, p. 2127. «Dello stato d'animo che, in quell'anno lontano, era stato per me soltanto una lunga tortura, non rimaneva più nulla. Perché in questo mondo in cui tutto si logora, in cui tutto perisce, la cosa che cade in rovina e si distrugge ancor più completamente della Bellezza, e lasciando ancor meno tracce di essa, è il Dolore», trad. *ibidem*.

Un po' come un vecchio smemorato e scorbutico, dice Proust, chiede meccanicamente notizie del proprio figlio morto a chiunque lo conoscesse, il Narratore, del tutto indifferente ormai all'*affaire Albertine*, chiede comunque a Gilberte se sapesse delle reali tendenze dell'amata. Gilberte nega, forse per nascondere anche lei segreti che era meglio lasciare come tali, ma la cosa interessante è ciò che il Narratore, intensificando quello di cui si parlava pocanzi, dice *apertis verbis*, ovvero che avrebbe accolto il ritorno di Albertine «sans plaisir» anche se addirittura «elle m'eût été ramenée non plus de Touraine, mais de l'autre monde»<sup>6</sup>. Non c'è nessuna insensibilità, mascheramento sentimentale o desiderio represso di vendetta a motivare le parole del Narratore, bensì soltanto il coglimento profondo delle dinamiche del cuore umano, e una sottile psicologia delle emozioni e delle tonalità esistenziali dell'esserci. Comprendere le leggi del Tempo, come Proust ha fatto anche da filosofo, significa cogliere le loro propaggini nell'esserci, perché se tutto si distrugge e si trasforma in questo mondo non c'è alcun motivo per cui, seppure con la grande sofferenza che spesso si ha, un dolore non debba sparire, nella speranza che il prossimo tardi il più possibile a venire e che soprattutto sia di entità più lieve.

Se il Narratore avesse avuto, mentre Albertine era in fuga e non ancora morta, la forza di sopprimere l'amore che provava per lei, lo stuolo di gente a cui chiedeva sospettosamente se lei lo amasse o avesse altre preferenze sarebbe caduto ai suoi piedi come presto la giovane sarebbe caduta fatalmente da cavallo. Ma, ancorché ciò sia vero, aggiunge una verità ancora più potente: «En attendant j'essayais en vain d'agir sur eux, n'étant pas guéri par l'expérience qui aurait dû m'apprendre – si elle apprenait jamais rien – qu'aimer est un mauvais sort comme ceux qu'il y a dans les contes, contre quoi on ne peut rien jusqu'à ce que l'enchantement ait cessé»<sup>7</sup>. L'amore, dice Proust, è questo maleficio che rende sciocchi, irretiti e inermi, addirittura una *malasorte*, sulla quale non si può agire diversamente se non attendendo l'ora felice della liberazione dall'incantamento. È un'affermazione davvero dura, una specie di cortina che cala sugli occhi sostituendo il vero col falso, un'auto-strategia di cui ignoriamo precisamente le ragioni e che rende la vita una bugia dolcissima, la più potente che ci sia, miracolosa se abbiamo successo ma in realtà distruttrice e nefasta. E sapeva ciò anche un altro indagatore dell'amore, Cesare Pavese, il quale, ossessionato dalla conquista risolutiva di una donna che finalmente gli avrebbe salvato la vita, o gliela avrebbe fatta togliere, in modo esatto aggiunge uno scolio al teorema proustiano: «La strategia amorosa si sa adoperare soltanto quando non si è innamorati»<sup>8</sup>. Il Narratore è la dimostrazione di quanto sia vera tale affermazione pavesiana. Pessimo stratega, imprigiona Albertine e tenta di spiurlarla in ogni modo, ne segue i movimenti, muore dietro a ogni incertezza o supposizione di una bugia. Leggendo quelle pagine emerge chiaramente la soluzione a questo atroce patire: esercitare indifferenza, e così facendo rendere

---

<sup>6</sup> TR, p. 2138. «Senza alcuna gioia» e «mi fosse stata ricondotta, non più dalla Touraine, ma addirittura dall'altro mondo», trad. p. 38.

<sup>7</sup> TR, p. 2138. «Nell'attesa tentavo invano di agire su di loro, non essendo guarito dall'esperienza, che avrebbe dovuto insegnarmi – se mai l'esperienza insegna qualcosa – che amare è una malasorte contro cui, come nelle favole, nulla si può finché l'incantesimo non sia cessato», trad. p. 38.

<sup>8</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 2020, p. 208, fr. del 24 ottobre 1940.

magicamente Albertine la più docile e anche la più mansueta delle creature. Quando però la donna di cui si è innamorati, dice Proust, si mostra interessata a noi per civetteria, solitudine o vanità, e non si riesce a cogliere cos'abbia effettivamente in mente, l'amore che proviamo per lei può trasformarsi in un semplice quanto lacerante desiderio di compagnia, per cui il possesso fisico si trasforma in una vicinanza che alla lunga, a fronte di un più ragionevole distacco, degrada in un rapporto logorante.

Nota giustamente Proust che una qualche forma di vicinanza all'essere amato è come una dose di quella droga di cui la donna stessa è il dispensatore, sicché molto meglio sarebbe allontanarla una volta per tutte e riacquistare il benessere perduto per lei rinsavendo in noi stessi. «Il existe alors chez la femme ce qui existe à l'état inconscient chez les médicaments à leur insu rusés, comme sont les soporifiques, la morphine»<sup>9</sup>. Un messaggio, un sorriso, un invito a uscire o l'ultimo pensiero della giornata dedicato a noi sono il veleno quotidiano che ci facciamo somministrare, alleviando la malattia causata dall'essere che, ironicamente, allo stesso tempo ci fornisce l'antidoto. Per quanto piacevole e spesso irrinunciabile possa apparire questo pensiero, una volta capito che la cura di cui abbiamo bisogno viene dallo stesso essere capriccioso che ci avvelena, e soprattutto quando capiamo che proprio di un veleno si tratta, siamo a un passo dalla guarigione. Bisogna avere la forza di tappare gli occhi, costringersi a non voltarsi, non guardare la voragine che sta sotto e passare oltre.

Così insieme alla persona dobbiamo dimenticare anche il sogno che ci ha fatto innamorare, e non c'è di peggio se i sogni che abbiamo nutrito da sempre hanno trovato proprio in lei il punto in cui concentrarsi tanto da ritenere l'oblio impossibile, perché insieme alla persona si devono dimenticare i nostri desideri alimentati per tutta una vita, e sembra allora di compiere il gesto mortale di distruggere se stessi. Proust le chiama aberrazioni, ma forse è il caso di definirle vere e proprie *mostruosità*.

### 6.1.2 *La luce dell'intelligenza trapassa il dolore*

Tuttavia, il segreto di tutto ciò, la possibilità di risparmiare questa totale distruzione di sé, di *ritrovare* la luce e la speranza in un futuro nuovamente gioioso poiché redento, è la memoria involontaria, la metafora di un passato sepolto in noi, che risorge casualmente col contatto con qualcosa di affine, e la metonimia della vita perduta che la *madeleine* del destino ha rievocato insieme a un evento ben preciso, ricostruendo dapprima nel palato e poi tutto intorno a noi la stanza della zia Léonie e l'intera Combray. Adattando tale celebre frase proustiana in forma affermativa piuttosto che interrogativa: «Les images de Combray et de Venise m'avaient-elles à l'un et à l'autre moment donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente»<sup>10</sup>. Questo è l'inizio di quella che potremmo definire la

---

<sup>9</sup> TR, p. 2226. «Esiste allora nella donna ciò che esiste, inconsciamente, in certi medicinali, scaltri a loro insaputa, come i sonniferi o la morfina», trad. p. 185.

<sup>10</sup> TR, p. 2263. «Le immagini di Combray e di Venezia, nei due diversi momenti, mi avevano dato una gioia simile a una certezza, e sufficiente a rendermi, senza altre prove, indifferente la morte», trad. p. 245.

*sezione veritativa* della *Recherche*, in cui la poetica, il senso e il destino dell'Opera vengono mostrati. Nondimeno, si commette un grosso errore se si individua nella memoria involontaria l'apice della concezione proustiana, poiché se lo è per la sua arte e la sua tecnica non lo è, ed è questo che voglio sostenere, per la sua teoresi redentiva e salvifica. La memoria involontaria è la prima tappa di un percorso che conduce al riscatto totale della vita passata del Narratore. E difatti a questo serve la sezione teoretica della *Recherche*, a ciò aspira l'arte proustiana, a trasformare il dolore in arte e in conoscenza, in altre parole in gioia. In questo senso, a mio modo di vedere privilegiato, Proust credo che sia stato, a dispetto di quanto la critica abbia affermato e continui ad affermare su questo punto, il filosofo più intellettualista, lo gnostico più perfetto.

La memoria che risuscita dà gioia, e anche se per metonimia viene rievocato un periodo in cui abbiamo sofferto in modo indicibile come la *liaison* con Albertine, i ricordi dolorosi non si mescolano alla gioia attuale generata dalla pura analogia che scatena dal tempo e fa approdare all'eterno: «Il n'est de souvenir douloureux que des morts. Or ceux-ci se détruisent vite et il ne reste plus autour de leurs tombes mêmes que la beauté de la nature, le silence, la pureté de l'air»<sup>11</sup>. È al placido e puro spirito che il dolore rettamente inteso deve condurre, ed esattamente in questa frase rinvengo la concettualizzazione di un percorso di purificazione, un cammino rigenerante, un mistero di conversione, quando il dolore diventa bellezza e l'oblio per un attimo revocato ci restituisce una gioia assoluta e scevra dalla sofferenza che abbiamo provato. Riscattare il dolore significa anche mettere toppe che non esistono e *apposte* dal Tempo, per morti che pur non essendoci ci fanno muovere e divengono luce, comprensione e dunque gnosi.

Le sensazioni d'eternità, il loro durare ancora nel presente offrendo la purezza dell'analogia in quanto tale, devono essere ricercate in se stessi, allo stesso modo dei nostri dolori, che più di tutto, forse più di queste stesse sensazioni, fanno riottenere ciò che si spreca di giorno in giorno e che pare una morte sterile e inutile. Ancora in un altro senso può intendersi la celebre concezione proustiana della letteratura come vita vera, innalzata, scoperta e illuminata: portare alla luce il vero fondo dell'esistenza, il dolore e la sofferenza che dimorano in ciascuno di noi ma che gli uomini che vivono nel buio della colpa e dell'ignoranza non tentano di trapassare con il lume dell'intelligenza.

Questo principio avrebbe dovuto applicarsi a ogni esperienza della sua vita, ma soprattutto agli amori che aveva provato, ai sentimenti più intensi e anche più distruttivi che aveva nutrito, nel bene o nel male gli accadimenti fondamentali della sua come di ogni esistenza: «Certes, ce que j'avais éprouvé dans ces heures d'amour, tous les hommes l'éprouvent aussi. On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers: on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence. Alors

---

<sup>11</sup> TR, p. 2268. «Avviene per i ricordi dolorosi la stessa cosa che avviene per i morti. Ora, questi si dissolvono presto, e intorno alle stesse loro tombe non resta che la bellezza della natura, il silenzio, la purezza dell'aria», trad. p. 253.

seulement quand elle l'a éclairé, quand elle l'a intellectualisé, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on a senti»<sup>12</sup>. In questo modo i vari amori che aveva provato, solo di fantasia o reali, divengono idee e concetti, ed è in tal maniera che devono essere apprezzati, cioè per il loro valore universale e per la loro immensa capacità, nella bravura di Proust, di aderire perfettamente alle esperienze di vita, poiché anche in questo la *Recherche* dice *la* verità. Insieme a questa consapevolezza, il Narratore aggiunge: «Mais je me rendais compte aussi que cette souffrance, que j'avais connue d'abord avec Gilberte, que notre amour n'appartienne pas à l'être qui l'inspire, est *salutaire*, accessoirement comme moyen»<sup>13</sup>. Un mezzo appunto *salutare* perché la voragine in cui il dolore ci fa inabissare rende noi stessi più profondi, facendo capire cose che senza di esso non avremmo compreso affatto. E quindi il dolore provato da quell'io particolare, che pervicacemente continuava a vivere nella speranza di potersi ancora agganciare all'essere che amava, diviene favorevole perché dapprima ci fa rinunciare a quella parte del nostro sé incancrenita e poi mette in azione l'intelligenza altrimenti inerte.

L'abitudine e l'oblio avevano cancellato ogni traccia dei sentimenti che provavamo per quelle persone, per quei luoghi, per quegli stati d'animo: lo scrittore allora deve rivisitare i suoi antri oscuri per prolungare l'eco di un passato inattingibile, ma in cui deve rifulgere il lume dell'intelligenza per non relegare le esperienze vissute a un *temps perdu*. Il futuro autore dell'opera da scrivere, e che lentamente coincide con il Proust al di qua della *Recherche*, sente che queste verità sono non meno importanti delle rievocazioni materico-temporali, e in più che simili acquisizioni intellettuali sono emerse proprio dalla noia e dal tempo sprecato in ricevimenti e moine. «Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi»<sup>14</sup>.

Non si tratta di una luce abbacinante, che folgora il Narratore e lo fa ravvedere sulla via di Damasco della totale dispersione esistenziale come la memoria involontaria, ma di una luce comunque fondamentale, se ci si riflette a pieno forse addirittura più importante della memoria involontaria stessa, perché mostra la motivazione per cui la *Recherche* è quello che è, perché la Scrittura letteraria è l'arte somma, perché il tempo perduto è stato ritrovato ed è tale poiché trasformato dall'intelligenza. Il Narratore *comprende* che l'unico modo in cui realizzare quest'opera è fare letteratura, *comprende* che tale opera avrebbe dovuto servirsi del tempo sprecato e apparentemente ignobile per un grande libro, *comprende* che la sofferenza, posta per ultima nell'elenco, sarebbe stata la prima pietra di questa immensa

---

<sup>12</sup> TR, p. 2285. «Certo quello che avevo provato io, in quelle ore d'amore, qualsiasi uomo lo prova. Lo si prova, ma ciò che si è provato è simile a certe negative che appaiono tutte nere finché non vengono accostate a una lampada, e che bisogna guardare a rovescio. Quel che abbiamo provato non si sa cosa sia finché non lo abbiamo accostato all'intelligenza. Soltanto allora, quando essa l'ha illuminato, lo ha intellettualizzato, distinguiamo, e con molta fatica, l'immagine di ciò che abbiamo provato», trad. p. 281.

<sup>13</sup> TR, p. 2286. «Ma mi rendevo anche conto che la sofferenza che avevo provato la prima volta con Gilberte, e cioè che il nostro amore non appartiene all'essere che lo ispira, è *salutare*, accessoriamente come mezzo», trad. pp. 281-2. Il corsivo è mio.

<sup>14</sup> TR, p. 2287. «Allora, certo meno splendente di quella che mi aveva fatto intuire che l'opera d'arte era il solo mezzo per ritrovare il Tempo perduto, si fece in me una nuova luce», trad. p. 284.

cattedrale di luce. «Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une vocation»<sup>15</sup>. Il tempo perduto è tale vocazione che nascosta ha covato dentro di lui finché, nella dissoluzione più totale, la luce lo ha colto rinnovando una fiducia che credeva smarrita per sempre. Il Narratore è dunque adesso un *vocato* dal tempo perduto che canta il suo *Voca me cum benedictis*, ovvero tra i salvati nel tempo ritrovato/riscattato. L'arte proustiana, tra le tante definizioni che potremmo dare, consiste dunque in ciò: comprendere che tutto quello che abbiamo vissuto nella nostra vita ha inaspettatamente avuto uno scopo, quello di farci soffrire e di renderci ciò che siamo, e in più di poter essere sublimato nella luce della parola divenendo bellezza e pura forma.

Se questa può essere l'arte letteraria proustiana, bisogna capire a livello esistenziale ciò che essa comporta. E con una nota di passaggio, Proust delinea una magnifica concezione dell'arte di vivere, la quale se può essere colta nel profondo solo da pochi è ancor più complicato riuscire a comunicarla, una redenzione del male radicale che affonda nel cuore umano: «Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la peine que nous avons. Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités»<sup>16</sup>.

Può persino capitare, ragionando per ipotesi, che una tale persona si ispiri a una divinità essendo appassionata di mitologia e che noi per affetto e per gioco la chiamiamo con questo nome, e ne siamo per di più convinti perché questa persona è per noi davvero divina in grazia dell'amore e dell'amicizia che proviamo per lei. Ma è a tutt'altra divinità che pensa Proust, quella del concetto, quando avendo tratto l'ultima stilla di dolore da una certa esperienza, svanito l'incantesimo amoroso diventa possibile, seppure rimestando una ferita che avrebbe dovuto chiudersi già da tempo, penetrare con l'intelligenza laddove prima non ci era consentito, scoprendo così quanto male abbiamo ricevuto, quante illusioni l'altro ha lasciato che si alimentassero, quanta superficialità sentimentale e pochezza di carattere hanno consentito che soffrissimo inutilmente.

In altre parole, Proust afferma che quando le persone si trasformano in idee e tipi, esse diventano personaggi della nostra vita che ci regalano un modello esistenziale che se non avessimo sofferto non avremmo mai conosciuto, assumendo totalmente un altro aspetto e facendo di questo nostro mondo

---

<sup>15</sup> TR, p. 2288. «Così tutta la mia vita, fino a quel giorno, avrebbe potuto, ma anche non avrebbe potuto, esser riassunto sotto questo titolo: "Una vocazione"», trad. p. 285.

<sup>16</sup> TR, p. 2287. «Ogni persona che ci fa soffrire può essere da noi collegata a una divinità di cui non è che un riflesso frammentario e l'ultimo stadio, divinità (Idea) la cui contemplazione ci suscita subito gioia in luogo della tristezza che sentivamo. Tutta l'arte di vivere consiste nel servirci delle persone che ci fanno soffrire solo come un gradino che ci permetta di accedere alla loro forma divina, e popolare in tal modo gioiosamente la nostra vita di divinità», trad. p. 284.



demoniaco una Gerusalemme felice<sup>17</sup>, o per meglio dire una «Gerusalemme laica»<sup>18</sup>, un luogo di mezzo tra l'inferno e il paradiso, un'allegoria eccelsa, una tragedia redenta, una visione di gioia, «senza indietreggiare dinanzi ai tormenti e alle dolcezze che soltanto la letteratura, la dignità della letteratura, riesce a offrirci»<sup>19</sup>.

Il suo profondo intellettualismo emerge in modo limpido già da queste battute, ma il ruolo che consegna alla sofferenza come luce-guida della comprensione del mondo e degli umani si irrobustisce ancor di più con queste parole: «Sans doute, quand un insolent nous insulte, nous aurions mieux aimé qu'il nous louât, et surtout, quand une femme que nous adorons nous trahit, que ne donnerions-nous pas pour qu'il en fût autrement. Mais le ressentiment de l'affront, les douleurs de l'abandon auront alors été les terres que nous n'aurions jamais connues, et dont la découverte, si pénible qu'elle soit à l'homme, devient précieuse pour l'artiste»<sup>20</sup>. È qui che il Narratore inizia a concepirsi come artista, inizia la lenta ma profonda trasfigurazione del suo essere da semplice uomo che subisce il male senza pensarci a compositore di questo male, come un Re Mida che tocca la sofferenza e la trasforma in parola, in concetto, nell'oro della luce.

L'opera di riscatto è per metà compiuta quando si comprende anche solo questo, che una persona che ci fa soffrire è per noi un'occasione irripetibile di conoscenza, forse imparagonabile con qualsiasi altra. Continua Proust: «Quand j'aimais Albertine, je m'étais bien rendu compte qu'elle ne m'aimait pas et j'avais été obligé de me résigner à ce qu'elle me fit seulement connaître ce que c'est qu'éprouver de la souffrance, de l'amour, et même, au commencement, du bonheur»<sup>21</sup>. È difficile affermare se Albertine non amasse il Narratore o non provasse niente per lui, perché a tenere insieme due persone, quando si esclude una beccata convenienza, un sentimento di qualche tipo deve pur esserci, e la difficoltà sta appunto nell'intuire, quando ci viene nascosto, di che genere esso sia. E ciò che ci fa soffrire è proprio questa forma particolare di ignoranza, abbattuta la quale le ragioni del nostro dolore crollano insieme a essa.

La scrittura letteraria è dunque questa attività, in termini heideggeriani tale *Sorge* esistenziale con cui il *Dasein* estrae l'universale da ogni essere che lo riguarda, tanto da chiedersi se le persone che ci hanno fatto soffrire non siano in qualche modo servite a questo scopo, essere cioè impiegate dallo scrittore di

---

<sup>17</sup> Sui personaggi che divengono idee, o che le veicolano con la personificazione romanzesca, ha speso riflessioni fondamentali l'imprescindibile Bachtin nel suo celebre studio su Dostoevskij, al quale rimando. Cfr. dunque M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica (Problemy poetiki Dostoevskogo)*, trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino 2002, pp. 103-32.

<sup>18</sup> G. Macchia, *L'angelo della notte*, cit., p. 143.

<sup>19</sup> Ivi, p. 130.

<sup>20</sup> *Ibidem*. «Certo, quando un insolente ci insulta preferiremmo ci avesse lodato, e soprattutto quando una donna che adoriamo ci tradisce, che cosa non daremmo perché così non fosse! Ma il risentimento per l'affronto, i dolori dell'abbandono sarebbero stati allora terre che non avremmo mai conosciuto, la cui scoperta, per quanto penosa per l'uomo, diventa preziosa per l'artista», trad. p. 287.

<sup>21</sup> *Ibidem*. «Quando amavo Albertine mi ero perfettamente reso conto che lei non mi amava, e avevo dovuto rassegnarmi al fatto che mi facesse conoscere soltanto ciò che significa provare sofferenza, amore e, all'inizio, anche felicità», trad. p. 287-8.

talento per delineare leggi valide per tutti. Il Narratore non piange più per la nonna, né si addolora perché Albertine non lo ama o si ostina a rimanere distante da lui, ma ciò nonostante porterà a compimento nell'opera artistica l'affetto e l'amore che provava rispettivamente per la prima e la seconda.

Ma è un'opera assai strana questo romanzo, pieno di nomi e personaggi memorabili che raccolgono centinaia di persone che hanno interessato l'autore per un certo modo di dare la mano, di lanciare un'occhiata di sguincio o di far soffrire con le loro menzogne, come se fossero bozzetti già preparati da un garzone di bottega che il maestro Proust in seguito avrebbe trasformato in opera d'arte. Quei nomi così importanti per la concezione artistica di Proust, che rappresentano cose, luoghi e persone, e che una volta spariti lasciano spazio alla verità che si cela dietro il loro sipario, per essere nuovamente rinominata e innalzata da una parola intrisa di dolore ma involata verso la luce. Quest'opera sarà il segno dell'infelicità dell'autore, essendo la portatrice di un significato doloroso che può persino sfuggire di netto al lettore. Sarà come, dice Proust, un amore infelice che un poeta continua a covare affinché possa servirgli da miniera per i suoi versi struggenti e densi di malinconia. Ma l'opera in sé è già il frutto di una ripetizione, non c'è bisogno di soffrire inutilmente per tenere viva l'ispirazione, poiché gran parte delle sventure noi la conosciamo sin dalla prima volta, ammesso però che riusciamo a trarre tutto l'insegnamento che essa può darci. «Ainsi mon amour pour Albertine, tant qu'il en différait, était déjà inscrit dans mon amour pour Gilberte, au milieu des jours heureux duquel j'avais entendu pour la première fois prononcer le nom et faire le portrait d'Albertine par sa tante, sans me douter que ce germe insignifiant se développerait et s'étendrait un jour sur toute ma vie»<sup>22</sup>. Anche in ciò si esprime la disillusa ironia proustiana, o per meglio dire lo spurio accadere degli eventi, e cioè che tutta la nostra vita può essere determinata da un fatto a prima vista insignificante ma che genera conseguenze devastanti senza che noi potessimo in nessuna maniera subodorarne il grandissimo pericolo.

Ciò che Proust auspica è una palestra contro il dolore, in cui si può anche tralasciare lo studio delle cause per tentare di coglierne l'essenza, quando cioè l'essere che amiamo e che abbiamo rimosso dalla nostra vita per poter andare avanti si trasforma in qualcosa di diverso, poiché «dans les heures où on travaille on sent si bien l'être qu'on aime se dissoudre dans une réalité plus vaste qu'on arrive à l'oublier par instants et qu'on ne souffre plus de son amour en travaillant que comme de quelque mal purement physique où l'être aimé n'est pour rien, comme d'une sorte de maladie de cœur»<sup>23</sup>. Anche in questo senso la letteratura salva, guarisce e risuscita da una morte che sembrava irreversibile e contro cui credevamo

---

<sup>22</sup> TR, p. 2291. «Così il mio amore per Albertine, per quanto ne differisse, era già iscritto nel mio amore per Gilberte, in quei giorni felici in cui avevo udito per la prima volta pronunciare il nome di Albertine e farne il ritratto da sua zia, senza sospettare che quel germe tanto insignificante si sarebbe un giorno sviluppato estendendosi su tutta la mia vita», trad. p. 291.

<sup>23</sup> TR, p. 2292. «Nelle ore in cui si lavora si avverte chiaramente che l'essere che si ama si dissolve in una realtà più vasta, che, a tratti, si finisce col dimenticarlo e, lavorando, col non soffrire più del proprio amore per lui se non come per un male puramente fisico in cui la persona amata non ha posto, quasi una sorta di malattia di cuore», trad. *ibidem*.

di non poter opporre alcunché. Le persone di cui ci eravamo innamorati, e che erano piene di qualità e ricche di fascino, pur mantenendo saldo in noi tale giudizio, assumono ai nostri occhi caratteri che prima dell'*autoanalisi* di cui parla Proust non eravamo in grado di vedere, sicché, utilizzando alcuni aggettivi che il Narratore attribuisce ad Albertine, esse ci appaiono vanesie, immature, codarde, ipocrite e molto egoiste. Ma soprattutto possiamo vedere finalmente il modo tremendo, cattivo e insulso in cui ci hanno trattato, infliggendoci un dolore di cui, per ironia dell'amore, ci credevamo persino i colpevoli. Ricostruire quanto abbiamo vissuto significa però rivivere i dolori di un tempo con occhi diversi, quel *post factum* che è sempre di aiuto alla comprensione «avec le courage du médecin qui recommence sur lui-même la dangereuse piqure»<sup>24</sup>.

Nondimeno, se dovessi scegliere il brano decisivo, quello anche meglio formulato e che mi sembra cogliere nel profondo la verità del discorso su cui dibattiamo, senza esitazione direi il seguente, il quale mostra, se ancora non bastasse, la fiducia di Proust nell'intelligenza, oltreché il realismo della ragione che si oppone al soggettivismo del sentimento, la motivazione più cogente a supporto della tesi già enunciata per cui egli fu un grande «*maître d'espérance*»<sup>25</sup>, per cui il suo fu un intellettualismo convinto, un vero e proprio *pensiero dominante*: «Là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue, car, s'il n'est pas de remède à un amour non partagé, on sort de la constatation d'une souffrance, ne fût-ce qu'en en tirant les conséquences qu'elle comporte. *L'intelligence ne connaît pas ces situations fermées de la vie sans issue*»<sup>26</sup>. Chiunque sostenga che Proust nutra un'assoluta sfiducia nei confronti dell'intelligenza e della ragione dice a mio parere un'enorme sciocchezza. Senza di esse l'intero discorso non starebbe in piedi e il nostro dolore rimarrebbe muto. L'intelligenza comprende il motivo di questo silenzio e gli fornisce le parole per potersi esprimere, per poter conoscere se stessi e concedersi anche alla comprensione dei dolori altrui. Ed è lo stesso Proust, in una lettera fondamentale scritta a Jacques Rivière, a spiegarlo chiaramente fugando ogni dubbio: «È solo alla fine del libro, e dopo aver comprese le lezioni della vita, che il mio pensiero si paleserà», e poi: «Se non avessi convinzioni intellettuali, se cercassi soltanto di ricordare il passato e di duplicare i ricordi, non mi prenderei, malato come sono, la briga di scrivere»<sup>27</sup>. L'intelligenza è il rimedio che possiamo adoperare contro le offese e il male che ci vengono inferti, laddove per intelligenza si intenda proprio questo, la facoltà che ci consente di analizzare perché soffriamo e di dirlo chiaramente, talché se non possiamo far nulla per un amore non ricambiato, possiamo almeno dissolvere il dolore che

---

<sup>24</sup> *Ibidem*. «Con il coraggio del medico che inietta a se stesso la soluzione pericolosa», trad. p. 292.

<sup>25</sup> J.-Y. Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, t. II, Gallimard, Paris 1996, p. 178. Così Tadié commenta la frase qui considerata.

<sup>26</sup> TR, p. 2292. «Là dove la vita erge un muro, l'intelligenza apre una breccia, dato che, se non c'è rimedio per un amore non corrisposto, si può uscire dalla constatazione di una sofferenza, non foss'altro che traendone le conseguenze che essa comporta. *L'intelligenza non conosce nella vita situazioni chiuse, senza vie d'uscita*», trad. *ibidem*. Il corsivo è mio. Tanto per l'autore che per il lettore, si tratta anche di una «gioia di tipo cognitivo», S. Brugnolo, *Dalla parte di Proust*, cit., p. 32.

<sup>27</sup> M. Proust, *Le lettere e i giorni. Dall'epistolario 1880-1922*, a cura di G. Buzzi, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1996, lettera 598 di venerdì 6 febbraio 1914, pp. 1082-3.

proviamo, in definitiva un bene anche più grande di farci amare dalla persona che desideriamo e che ci ha trattati in modo orribile.

E dunque, quando il rifiuto è stato pronunciato, la devastazione totale e il dolore ancora vivo, piuttosto che abbandonarsi alla malinconica e falsa contemplazione di un dolce ricordo, andare cioè con la memoria ai bei momenti vissuti prima del crollo, la constatazione di Barthes, sorretta da Proust, è eccellente: «Questo teatro del tempo è l'esatto contrario della ricerca del tempo perduto; infatti, io mi ricordo pateticamente, puntualmente, e non filosoficamente, discorsivamente: mi ricordo per essere infelice/felice – non per capire. Io non scrivo, non mi chiudo in una stanza per scrivere lo sterminato romanzo del tempo ritrovato»<sup>28</sup>. In altre parole, credo che qui Barthes abbia colto una delle più profonde scaturigini del perché un uomo, nel nostro caso Marcel Proust, abbia fatto proprio quello che egli ci dice e nel modo in cui lo formula, e cioè rifiutarsi di contemplare il passato pieno di rammarico e malinconia e, *filosoficamente* e *discorsivamente*, abbracciare la scrittura *per capire*, al di là di ogni *felicità* impossibile e scontata *infelicità*. Ancora una volta dunque le parole della salvezza.

Se Proust fosse stato amato con l'intensità con cui amava, probabilmente la *Recherche* non sarebbe mai stata concepita. La sua Opera è in fondo un'immensa riparazione scritta da un illustre deluso dall'amore. E ci aiuta in questo anche Pavese, un altro innamorato deluso e devastato, con una frase che è anch'essa un'eterna verità: «La letteratura è una difesa contro le offese della vita»<sup>29</sup>. Difesa con Pavese, trasfigurazione con Proust. Le offese e i dolori della vita, soprattutto quelli atroci che ci dà l'amore, anche se guariti non tarderanno ad arrivare sotto un'altra forma più subdola e per noi ignota. Ma a quel punto dovremo esserne contenti, perché avremo un'ulteriore occasione per poter imparare ancora e rinfoltire l'opera d'arte, se si è artisti, di verità più grandi e compiute. Si deve essere lesti, perché come già detto all'inizio del *Temps retrouvé*, anche il Dolore alla fine si affievolisce e passa, perciò bisogna tramutare, finché il ferro è caldo, ciò che proviamo in luce, sperando che la nostra debolezza non sia ancora di entità tale da non consentirci di sopportare le fatiche della scrittura e della comprensione.

Sono i continui dolori che proviamo a condurci alla morte, assunto filosofico e anche *medico* tanto duro quanto vero. Infatti aggiunge Proust: «Il est vrai que cette vérité, qui n'est pas compatible avec le bonheur, avec la santé, ne l'est pas toujours avec la vie. *Le chagrin finit par tuer*»<sup>30</sup>. Ciò che dobbiamo fare è resistere, e se l'ispirazione sembra perduta, non si deve fare altro che attendere un'altra sofferenza per rimetterci di nuovo in esercizio, sollevati dal fatto che se di essa iniziamo a capire qualcosa e riusciamo alla fine a dominarla del tutto con la ragione ne ricaviamo contentezza. Con un'altra battuta fondamentale: «Les idées sont de succédanés des chagrins; au moment où ceux-ci se changeant en idées, ils perdent une

---

<sup>28</sup> R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 169.

<sup>29</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 135, fr. del 10 novembre 1938.

<sup>30</sup> TR, p. 2293. «È vero che questa verità, incompatibile con la gioia e con la salute, non sempre è compatibile con la vita. *Il dolore finisce per uccidere*», trad. p. 293.

partie de leur action nocive sur notre cœur, et même, au premier instant, la transformation elle-même dégage subitement de la joie»<sup>31</sup>.

In tal maniera, il supremo dolore che può esserci inferto dalla donna che amiamo e che sembra ricambiarci salvo poi buttarci via, anche rispetto alle divine piacevolezze che lei ha dato a noi e viceversa, rappresenta per lo scrittore e il teoreta il dono più prezioso, perché: «Une femme dont nous avons besoin, qui nous fait souffrir, tire de nous des séries de sentiments autrement profonds, autrement vitaux qu'un homme supérieur qui nous intéresse»<sup>32</sup>. Una persona di cui siamo innamorati e che ci fa soffrire facendoci sperimentare la morte pur vivendo in piena salute ci è più utile di Proust in persona. Con la sottile differenza che Proust stesso, da grande teoreta, ha dato le parole e i concetti per poter intendere tutto questo, tant'è che a quel punto ci diventa inevitabile, e anche facile sulla scorta del dolore vissuto, riconoscerci nelle sue parole e nei suoi concetti e comprenderlo veramente. Perché senza vissuto non c'è parola, senza dolore non ci sono né conoscenza né liberazione.

Tutti gli amori che hanno fatto soffrire il Narratore solo adesso divengono utili, assumono un ruolo nell'immensa impalcatura di luce della sua opera. Ogni cosa ha acquistato un ordine, uno scopo e una direzione. Retrocedendo alla prima, sciagurata notte di Combray, il libro che sta per concludersi si comprende essere stato l'opera di un vero maestro. Proust ne deduce che la felicità è stupida e l'infelicità è feconda, la prima inebetisce, la seconda acuisce: «Quant au bonheur, il n'a presque qu'une seule utilité, rendre le malheur possible. Il faut que dans le bonheur nous formions des liens bien doux et bien forts de confiance et d'attachement pour que leur rupture nous cause le déchirement si précieux qui s'appelle le malheur. Si l'on n'avait été heureux, ne fût-ce que par l'espérance, les malheurs seraient sans cruauté et par conséquent sans fruit»<sup>33</sup>. Niente ci è più utile di una persona che amavamo e ci illudeva con la sua vicinanza, che ci ringraziava per la nostra presenza e ci rivelava tutta se stessa come noi facevamo con lei. Quella era una felicità preparata allo scopo di essere tradita e lacerata, così da consegnarci a noi stessi, renderci la morte indifferente e diventare finalmente *più profondi*. Ma all'essere che abbiamo amato e in cui abbiamo riconosciuto la nostra salvezza finiremo per essere infedeli, «nous l'oublions tôt ou tard pour pouvoir – puisque c'est un des traits de nous-même – recommencer d'aimer»<sup>34</sup>. E quando lo si sarà fatto, quando ci si sentirà liberi dal veleno di un sentimento ormai privo di riferimento se non come un mostro

---

<sup>31</sup> *Ibidem*. «Le idee sono dei surrogati dei dolori; nel momento in cui questi si tramutano in idee, perdono una parte della loro azione funesta per il nostro cuore, e anzi, in un primo momento, la trasformazione stessa sprigiona subito gioia», trad. *ibidem*.

<sup>32</sup> TR, pp. 2293-4. «Una donna di cui abbiamo bisogno, che ci fa soffrire, trae da noi sentimenti ben più profondi, ben altrimenti vitali di quanto faccia un uomo di intelligenza superiore che ci interessa», trad. p. 294.

<sup>33</sup> TR, p. 2294. «Quanto alla felicità essa non ha quasi che un'unica utilità; rendere possibile l'infelicità. Occorre che nella felicità si formino legami molto forti e dolci, di fiducia e tenerezza, affinché la rottura ci susciti quella lacerazione così preziosa che si chiama infelicità. Se non fossimo stati infelici, non foss'altro che a causa della speranza, le sventure sarebbero prive di crudeltà e di conseguenza resterebbero infruttuose», trad. p. 294.

<sup>34</sup> *Ibidem*. «E presto o tardi lo dimentichiamo per potere – poiché è un tratto del nostro carattere – ricominciare ad amare», trad. p. 295.

menzognero fatto di inutile rammarico e speranza, si dirà che «ces dilemmes douloureux que l'amour nous pose à tout l'instant, nous instruisent, nous découvrent successivement la matière dont nous sommes fait»<sup>35</sup>. Quella materia che fattasi vita ha come nome proprio *Dolore*.

Fin qui infatti Proust ci ha parlato soltanto del lato tragico del sentimento amoroso e dell'esistenza, ovvero quello della delusione e della sofferenza. Ma la grande domanda, a dire il vero più una tentazione, è sempre quella: e se invece mi avesse amato? Se mi dice di sì? Non sarebbe la gioia risolutiva della vita, quella in cui credeva il già citato Pavese, un innamorato fin troppo ricolmo di aspettative e che chiedeva qualcosa di impossibile tanto da spingerlo alla fine a uccidersi? Se la vita ha uno scopo, e personalmente ritengo che ce l'abbia nella salvezza come il raggiungimento di una perenne, inamovibile e giocosa indifferenza alla morte, non è l'amore che ce la fa ottenere, poiché esso invece ci richiama alla vita come nient'altro a questo mondo, e quindi di nuovo a soffrire invano. E anche se gli anni della nostra vita fossero anni felici, essi sarebbero inutili, perché a niente servirebbero per la salvezza e la verità. E dunque, non appena si comprende che la cosa più *meravigliosa* che si può incontrare nella vita è proprio la sofferenza perché ci fa pensare, si guarda alla morte con ammirazione, quasi come a una cara amica o all'amante che aspettavamo da sempre. E ci si salva davvero, vedendo nel suo volto una liberazione nella luce.

In questo senso proustiano la citazione wildiana non costituisce un assurdo, e comprendiamo anche perché colui che ha scritto la *Recherche* è stato pienamente un *Happy Prince*. E con lui anche coloro i quali, non avendo il talento di riscrivere il proprio tempo perduto e doloroso come Proust, e pur consapevoli che sarà un'ardua sfida tenere salda questa consapevolezza poiché difficilmente esprimibile come l'arte stellare e fondata sulla *Zwischenheit* della vera conoscenza dell'Altro, riescono a leggere nell'Opera lo stesso destino, passione e resurrezione. Perché se è vero che quando si ama si ama qualcun altro, secondo Proust ci si salva nella più totale solitudine. Bisogna tragicamente vedersela da soli, soprattutto quando acquisiamo la verità del suo libro e ci prende una grande tristezza per non poterla comunicare, poiché, anche rispetto a quello che credevamo dell'amore, e cioè che riguardasse sempre noi e un altro, prima si deve vivere il sommo dolore che Proust descrive. Proprio in ciò stanno l'errore e l'eventuale verità di quello che conosciamo, perché comprendiamo veramente soltanto avvertendo la lacerante impossibilità di non poter condividere. Ma come una grande forza, quale è in effetti, che ci risospinge a noi stessi, questo sentimento ci fa continuare a pensare. Ed è questa a mio parere la ragione più profonda per cui Proust conclude queste pagine teoretiche con il *Leggi te stesso*, il suo principio ermeneutico fondamentale, che è quindi riformulabile come quello strumento ottico che fa riconoscere al lettore il dolore provato e le sue ragioni e finalmente liberarlo nella luce.

---

<sup>35</sup> TR, p. 2295. «Quei dilemmi dolorosi che l'amore ci pone di continuo ci istruiscono, ci rivelano via via la materia di cui siamo fatti», trad. p. 296.

6.2 *I figli dell'oscurità e del silenzio*

[...] *I was neither  
Living nor dead, and I knew nothing,*

### 6.2.1 Una premessa teologica

Guardando all'enorme mole di pagine della *Recherche* con un misto di ammirazione e di sgomento, un pensiero-guida potrebbe essere il seguente: *perché un uomo dovrebbe fare una cosa del genere?* E non ci si riferisce a un uomo di nome Marcel Proust e dotato del suo genio. Perché mai, insistendo, un uomo dovrebbe dedicare gli ultimi quindici anni circa della sua vita a scrivere un romanzo come questo, morendo per il mondo e confinandosi in un sepolcro di sughero, immerso tra le coltri e con la sola compagnia di carta e penna, attraverso cui ritrovare qualcosa della cui natura il lettore che vi si avvicina non intuisce minimamente alcunché? Per rispondere a questa domanda e alle sue varie articolazioni credo che sia necessario dotarsi di alcune coordinate e ne scelgo due: una prima citazione dal *Temps retrouvé* (che intitola questo capitolo) e una seconda da Benjamin. Questa la frase proustiana: «Les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence»<sup>37</sup>. È da cogliere naturalmente in questa frase un'aperta polemica con Sainte-Beuve, citato poco prima, il quale com'è noto riteneva che il metodo critico dovesse basarsi sulla ricostruzione delle testimonianze biografiche dell'autore e che soltanto queste avrebbero potuto consentire di gettare una decisiva luce interpretativa sulla sua opera. Ma Proust rifiuta sia la conversazione che la luce, proponendo in alternativa l'*oscurità* e il *silenzio*. Questa citazione potrebbe essere letta da un punto di vista eminentemente esistenziale, direi quasi da antropologia autoriale, intendendo con questa espressione il modo in cui Proust non solo ha condotto la sua vita esaudendo la vocazione alla letteratura, che nel torno di queste pagine il Narratore ci mostra, ma azzarderei, ed è il mio punto, come tale attività ha influito sul Proust autore, cioè l'impatto trasformativo della scrittura letteraria sulla sua vita. In altri termini, comprendere cosa è accaduto a Proust durante la composizione della *Recherche* cercandone le ragioni nella *Recherche* stessa. Come cioè il silenzio e il buio, ma soprattutto il primo, nella proverbiale cella di confino tramutata in latomia di luce, abbiano redento e salvato Proust e – insieme a lui – i lettori che sappiano avvicinarsi alla sua opera con il tipo di sensibilità e consapevolezza qui concettualizzata. Ciò a cui tenterò di rispondere sarà dunque cosa è avvenuto nel fiume calligrafico e nel buio silenzioso in cui visse Proust, di cui ci dà testimonianza attraverso la frase in oggetto.

La citazione da Benjamin consente invece di attribuire tutt'altra interpretazione alle questioni proustiane, cercando di istituire una cornice di carattere eminentemente *teologico*. Così Benjamin in un frammento del *Passagenwerk* commenta una lettera di Horkheimer datata al 16 marzo del 1937 a proposito

---

<sup>36</sup> T.S. Eliot, *La sepoltura dei morti* (*The Burial of the Dead*), in *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922), in *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2011, vv. 39-41, p. 256. «Non ero / Né vivo né morto, e non sapevo nulla, mentre guardavo il silenzio, / Il cuore della luce», ivi, p. 257.

<sup>37</sup> TR, p. 2286 (il corsivo è mio). «I veri libri devono essere i figli non della piena luce e della conversazione ma dell'oscurità e del silenzio», trad. p. 283.



di compiutezza e incompiutezza e di felicità nella storia: «Il correttivo di questi ragionamenti sta nella riflessione che la storia non è solo una scienza, ma anche e non meno una forma del ricordo. Ciò che la “scienza” ha stabilito, può essere modificato dal ricordo. Il ricordo può fare dell’incompiuto (la felicità) un compiuto e del compiuto (il dolore) un incompiuto. Questa è la teologia; ma se nel ricordo facciamo un’esperienza che ci vieta di concepire in modo fondamentalmente ateologico la storia, altrettanto poco ci è lecito di tentare di scriverla in concetti immediatamente teologici»<sup>38</sup>. È veramente un passo sibillino per importanza – inscritto nell’economia ermeneutica su Benjamin – e per chiarezza, trattandosi di una definizione molto precisa di cosa il filosofo berlinese intendesse appunto per *teologia*. La teologia è la scienza di ciò che conduce verso il riscatto del dolore e la realizzazione della felicità. Per far questo, la forza teologica che intride la storia, e quindi il tempo, deve destrutturare il compiuto in qualcosa ancora da compiersi, squarciarne la possibilità solidificata in necessità, e portare l’incompiuto alla compiutezza, il barlume di ciò che poteva dare felicità ma che non si è realizzato e che è nostra premura tramutare in realtà concreta sul piano esistenziale e collettivo.

Intendere la vita sotto una forma teologica significa dunque viverla secondo tale dinamica, in cui il dolore va riscattato e la felicità perduta consacrata alla luce. Il ricordo, seguendo Benjamin, è ciò che interrompe, spezza e modifica il *continuum* storico, concezione che il filosofo mutua da Proust al punto da intendere la sua filosofia della storia come un proustismo applicato su larga scala, in cui il ricordo involontario diventa la memoria collettiva del popolo degli oppressi e dei vinti il cui dolore va appunto cambiato di forma. Ma se estendiamo queste categorie teologiche alla narrazione proustiana del *Temps retrouvé* si giunge all’essenza dell’opera e si colgono le sue ragioni metafisiche. Il ricordo involontario, e poi la scrittura come attività esistenziale appropriata, cambia infatti di segno, inverte la direzione peccaminosa che la vita aveva fino a quel momento facendole assumere i tratti di una ricchezza inaspettata, prepara a compiere un gesto risolutivo e a prendere una decisione circa l’autenticità esistenziale di cui Heidegger ci ha fornito coordinate imprescindibili.

### 6.2.2 *Il peccato dell’incompiuto*

Cosa può aver spinto l’uomo di cui si sa appena il nome nella *Recherche*, e al quale ci si riferisce convenzionalmente con Narratore, a compiere questo gesto? Rispondere a questo interrogativo significa ripercorrere gli ultimi, decisivi brani del *Temps retrouvé*. Ascoltiamo infatti la voce di un uomo il cui ritratto più veritiero è quello della *devastazione*. Probabilmente, non esiste forma più brutale di nullità esistenziale quando ogni cosa sembra non toccarci, quando cioè si giunge a uno stato di indifferenza al e per il mondo tale da avere a noia persino la vita stessa, quando non si ha altra definizione per il proprio tempo che

---

<sup>38</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi. Volume primo*, cit., p. 528.

questa: «La mia memoria accumula orizzonti crollati»<sup>39</sup>. Il rosario di dolore con cui la nostra memoria continua a pregare, toccandone i grani logorati dal patire, è l'unico gesto possibile, un passato tossico in cui si è immersi fino al collo faticando anche a respirare. Gli uomini a cui si attribuiva dignità, a confronto del desolante panorama umano del Libro, sono morti, le persone che si erano amate sono morte anch'esse e l'amore che si provava per loro è andato distrutto dal susseguirsi degli anni, gli amici di adesso rappresentano soltanto una vana compagnia utile ad alleggerire per la durata di una *matinée* il peso di tutto questo. Ma soprattutto è venuta meno la fiducia avuta dal Narratore per tutta la vita di possedere il talento letterario che un giorno gli avrebbe fatto trovare la vocazione. L'esistenza e il mondo, per riassumere, sono per il Narratore un nulla assoluto, una perdita di tempo, e la vita una mesta processione di giorni vacui scandita dal ricordo di cose adesso divenute insignificanti, in attesa della morte dispensatrice di libertà. Ciò nondimeno, il Narratore, andando in carrozza tra le strade di Parigi per recarsi alla *matinée* della principessa di Guermantes, piuttosto che inabissarsi nell'oblio, si eleva, come uno di quegli aviatori che tanto invidiava, «*lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir*»<sup>40</sup>. Altezze, perché come i trampoli del duca di Guermantes con cui l'opera si conclude lo hanno prolungato nel tempo, e silenziose, per il fatto che l'eco tra quelle cime non ha ancora trovato la voce giusta per poter parlare ed essere intesa.

«Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu», dice Proust, «que l'avertissement arrive qui peut nous sauver, on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre»<sup>41</sup>. Ecco che arriva la sezione, per così dire, più teoretica del Romanzo, la rivelazione delle verità che Proust aveva tenuto in serbo, che avevano agito nascostamente per tutto il Libro e di cui ora ne vengono mostrati i principi. Il cosmo, specificato dall'identità di tempo e materia, dico meglio, dalla consustanzialità di tempo e materia come diversi modi di riferirsi a un identico, si dà esteticamente al Narratore che lo accoglie nella percezione, riuscendo a individuare un *quid* misterioso frutto della convergenza di due pieghe del divenire, una spirituale e in noi, e l'altra materiale e fuori di noi, stanziato in entrambe le dimensioni ma più essenziale, qualcosa di fuori dal tempo e che fa assaporare una sensazione prossima al gusto dell'eterno. La memoria involontaria sprigiona dunque una parte di questo essenziale sprofondata nel buio e nel silenzio del nostro intero corpomentale<sup>42</sup>, e connette tale percezione con quella attuale riuscendo a prelevare qualcosa di più elevato e di una superiore consistenza ontologica. Il contatto con il presente risveglia similarità con un passato che la coscienza desta non aveva registrato e che giaceva inesperto e incompiuto. «Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous

<sup>39</sup> E. Cioran, *Il funesto demiurgo (Le mauvais demiurge, 1969)*, trad. di D. Grange Fiori, Milano, Adelphi, 1986, p. 72.

<sup>40</sup> TR, p. 2256 (il corsivo è mio). «Lentamente verso le altezze silenziose del ricordo», trad. p. 234.

<sup>41</sup> TR, p. 2262. «Ma, a volte, proprio quando tutto ci sembra perduto, ecco il segnale che ci può salvare. Abbiamo bussato a porte che si affacciavano tutte sul nulla, ed ecco che, ora, ci imbattiamo inavvertitamente nell'unica attraverso la quale è possibile entrare, e che avremmo cercato invano per cent'anni, ed essa si apre», trad. p. 243.

<sup>42</sup> Per la concettualizzazione del corpomente cfr. A.G. Biuso, *Temporalità e Differenza*, cit.

a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais nous pouvons dégager l'esprit»<sup>43</sup>. Ma sarebbe solo questo, mi chiedo, il ritrovamento del *temps perdu*? Possiamo immaginare l'opera proustiana, intendendola alla lettera come l'opera più che decennale di Proust compiuta nella sua stanza, come la preparazione lunga migliaia di pagine alla narrazione, pur splendida ed emozionante, di tali momenti, esclusivamente come una raccolta ragionata di sensazioni materiali da convertire nel loro equivalente spirituale che la memoria involontaria gli stava rivelando?

Ritengo che rispondere affermativamente sarebbe davvero un colpo a vuoto. Difatti, la spiegazione della vocazione da parte del Narratore prosegue, rivelando il cuore luminoso della sua teoresi e della sua concezione letteraria. Le essenze rivelate dalla memoria involontaria rappresentano, a mio giudizio, una promessa, una constatazione che qualcosa che sfugge all'efferatezza del divenire esiste e che può essere raggiunta una realtà trascendente la vita stessa, a cui però manca l'arte, che sarà quella letteratura verso la quale aveva perso ogni genere di aspettativa. La sua vita, tutta la sua vita, che credeva fosse priva di qualunque importanza, ha assunto adesso un sicuro significato per il bene che può infondervi<sup>44</sup>, per il bene che in fondo essa ha sempre rappresentato e di cui il Narratore non ha mai avuto consapevolezza, e ritrovare questo bene perduto, tale senso occulto che è in ognuno di noi ma che chi non è artista non sa arguire, portare alla luce ed esprimere, rappresenta l'esito ultimo della vocazione, il silenzio che ora si fa tuono di parola e nella parola.

C'era dunque tutta una vita interiore intrisa di peccato e corrosa dal male che adesso può essere trasfigurata e innalzata, come se l'inondazione luminosa della memoria involontaria fosse servita a strutturare questa consapevolezza, a predisporre tale decisione, a scegliere pienamente il tempo che si è stati e a rivestirlo di un nuovo senso, in modo da dargli un futuro, una parvenza d'eternità. È per questa

---

<sup>43</sup> TR, p. 2271. «Perché le verità che l'intelligenza coglie direttamente, scopertamente, nel mondo della piena luce hanno qualcosa di meno profondo, di meno necessario di quelle che, nostro malgrado, la vita ci ha comunicato in un'impressione, materiale perché entrata in noi attraverso i nostri sensi, ma della quale possiamo estrarre lo spirito», trad. p. 259.

<sup>44</sup> Credo che, anche per meglio spiegare cosa intendo e benché diverso per molti versi dalla conversione proustiana, possa essere istituito un parallelo molto fondato con la conversione con cui si conclude *Anna Karenina*, un sollievo dal grigio torpore che era la vita e che una nuova fede riesce a trasformare in qualcosa di sommamente significativo. «No, non bisogna parlare» egli pensò. Quand'ella gli passò davanti. «È un mistero necessario per me solo, importante e inesprimibile a parole. Questo nuovo sentimento non mi ha mutato, non m'ha reso felice, non m'ha rischiarato a un tratto, come sognavo, così come è stato del sentimento di mio figlio. Anche qui non c'è stata nessuna sorpresa. E, fede o non fede, non so cosa sia, ma questo sentimento è entrato in me altrettanto impercettibilmente con le sofferenze e mi s'è fermato saldamente nell'anima. M'arrabbierò ugualmente contro il cocchiere Ivàn, egualmente discuterò, esprimerò a sproposito i miei pensieri, ci sarà il medesimo muro fra il santo dei santi dell'anima mia e gli altri, e perfino mia moglie accuserò egualmente, non capirò con la ragione perché prego, e pregherò, ma la mia vita adesso, tutta la mia vita, indipendentemente da tutto quel che mi può accadere, in ogni suo momento, non solo non è senza senso, com'era prima, ma ha un indubitabile senso di bene, che ho il potere di immettere in essa!», in L. Tolstoj, *Anna Karenina* (*Анна Каренина*, 1877), trad. it. di L. Ginzburg, Rizzoli, Milano 2017, p. 933. Su una riflessione su pentimento e conversione applicabile a Proust cfr. invece S. Kierkegaard, *Briciole filosofiche* (*Philosophiske Smuler*, 1844), trad. di S. Spera, Queriniana, Roma 2012, pp. 70-73. Per un mio tentativo di riflessione tra Kierkegaard e Proust cfr. E. Palma, *Briciole di libertà nella Recherche*, in «Vita pensata», settembre 2022, XII, 27, pp. 45-50.

ragione che non è del tutto inverosimile considerare la *Recherche* e la teoresi che la sorregge come un'immensa opera di riscatto dal peccato del tempo perduto, di trasformazione radicale della vita<sup>45</sup>, immergersi in un Giordano sillabico per uscirne purificati nell'arte letteraria con un corpo risorto e fatto di luce, la luce della parola.

Quanto è diventato prezioso infatti il nostro passato, ora che può servire da materia grezza per realizzare un'opera d'arte; quanto è stato utile soffrire atrocemente per le gelosie, le invidie, la durezza e l'implacabilità delle relazioni umane, per le amicizie tradite o da allontanare, per gli amori non corrisposti e le donne che ci hanno respinto, per il male che anche noi abbiamo inferto e per il quale chiedere perdono. Se non si comprende tutto ciò, a mio parere si resta del tutto ciechi nell'oscurità del luogo che Proust predispone per la scrittura della sua opera, non riuscendo a incidere su quel silenzio in cui la *Recherche* poteva compiersi. L'opera proustiana consiste nella trasformazione della vita in arte e nella redenzione del male in scrittura. L'arte scioglie le incrostazioni dell'abitudine che aveva distrutto ogni forma di affetto e di amore, com'è stato per la nonna, Gilberte e Albertine, ma soprattutto ricomponе esattamente la vita sulla base delle verità *ricreate*, se rivelate dalla memoria involontaria, *concettualizzate*, se rivelate dal dolore. Ci si redime quando la nostra vita ha assunto un'altra forma nella narrazione artistica, nell'impiego dell'intelligenza che coglie le ragioni dell'umano stare al mondo, e ci si salva quando la morte diventa indifferente, quando avendo ultimato questo compito destinale ci si sente liberi e assolti da qualunque altro futuro possibile e quindi, alla fine, sereni di morire.

In ciò la *Recherche*, oltre a essere una profonda via di purificazione dell'esistenza e un finissimo strumento ottico di indagine del sé, è anche un libro sacro, letto il quale anche il lettore, leggendo se stesso, può salvarsi, in virtù del principio ermeneutico fondamentale proustiano per cui ciascuno ritroverà nell'opera la verità che più lo riguarda. Nella grande potenza e nella verità che offre e garantisce, ci si sente anche sollevati dal fatto di non poter scrivere un capolavoro poiché privi del talento letterario, per il fatto che Proust, con la sua bravura e il suo sacrificio, ha offerto un rimedio. Perché questo ha fatto lo scrittore parigino: cerco di immaginarmi la sua figura non soltanto come un asceta dedito alla maniera di un'ape operaia a trasformare il nettare del suo vissuto nel grande favo di una gigantesca cattedrale<sup>46</sup>, bensì come una figura essenzialmente cristologica, la quale con il suo sacrificio vicario ha redento e salvato i molti, o almeno coloro che percepiscano dentro di sé lo stesso sentimento colposo e peccaminoso e la medesima tensione alla redenzione. Ciò che Proust rende perspicuo, parafrasando ancora Benjamin, è l'indice segreto<sup>47</sup> – e quindi, per le ragioni ora chiare, anche teologico – che soggiace al divenire e alla temporalità dell'esistenza umana, e che merita ascolto non appena si sia ravvisato il principio che la renda nuovamente ricca di senso, dotata di un'apertura al futuro che è il tempo opportuno per la scrittura.

---

<sup>45</sup> Si tratta anche della trasformazione dei dati sensibili in scrittura, come ha spiegato molto chiaramente J.-P. Richard. Cfr. Id., *Proust et le monde sensible*, cit., p. 19.

<sup>46</sup> Cfr. W. Benjamin, *Zum Bilde Prousts*, cit., p. 11.

<sup>47</sup> Penso all'*heimlicher Index* della seconda delle *Geschichtsphilosophische Thesen*. Cfr. Id., *Sul concetto di storia*, cit., p. 20.

Appropriarsi del proprio passato significa farsene carico e proiettarlo tra le costellazioni dell'arte, farne in definitiva un'opera letteraria.

È a questa vocazione che risponde la *Recherche*, ed è a questo progetto che si vota Proust. Interpretare il silenzio nell'opera significa prima di tutto coglierne il senso ontologico, voglio dire la *Stimmung*, l'atmosfera in cui lo scrittore visse e scrisse la sua cattedrale, parola dopo parola, frase dopo frase. È quel silenzio in cui potevano emergere, nella fatica dello scrivere, della solitudine e dell'oscurità, i ricordi carichi di forza trasformativa e in grado di dare un altro significato al vissuto. La proverbialmente lunga e a collo di cigno frase proustiana è una catena di inchiostro che preleva il passato dall'oscurità silenziosa in cui giace e lo consegna a un'altra realtà altrettanto silenziosa, quella della pagina scritta, che invece che essere una macchia di colore sul nitore di una superficie diviene calligrafia di luce. Le metafore con cui tento di esprimere quanto intendo non vanno prese solo come tali, ossia un discorso figurato utile a rendere meglio comprensibile la teoresi proustiana, bensì alla lettera, essendo convinto che la metafisica esistenziale di Proust abbia avuto proprio questi elementi di spinta: dal silenzio del peccato a quello luminoso della parola, da una vita irredenta a una innalzata all'arte.

Con quella frase, dal tono certamente ascetico ma non per nulla esagerato o esornativo, Proust restituisce al lettore la forma della sua stessa vita, il silenzio come suo carattere fondamentale, con Heidegger l'esistenziale che lo ha maggiormente definito. Ricordandosi infatti della distinzione assai penetrante proposta a suo tempo da Painter, e cioè della vita di Proust divisa in tempo perduto e ritrovato, ritengo che queste categorie possano benissimo addirsi alla sua vita, per dir così, *ante e post litteram*, ossia prima e dopo la decisione fatidica di scrivere la *Recherche*. Prima che Proust iniziasse a scrivere la sua immensa opera, la sua vita era posta interamente sotto la luna nera del *temps perdu*; dopo invece aver raggiunto la vocazione, il suo tempo ha iniziato a *ritrovarsi*, e ciò è successo in modo continuo per tutti gli anni in cui ha scritto nella sua stanza fino al momento in cui non ha comunicato a Céleste di aver messo la parola *fine* al romanzo della sua esistenza (nella doppia valenza del genitivo).

Ogni attimo della sua vita successivo a quella che potremmo definire come una conversione era servito infatti ad aggiungere un ghirigoro, un capitello, un bassorilievo o una guglia che potessero descrivere al meglio gli umani collocati nel tempo, il mistero del loro durare e svanire. La *Recherche* è il libro che cerca di sé la propria vocazione a realizzarsi e che quando la trova nella conclusione ritrova di essersi scritto, che l'aver vissuto in forma letteraria fino a quel punto da parte del suo autore è servito a redigere le pagine d'una vita in cui fossero altresì effigiati il tempo, gli umani in esso e un'intera epoca al tramonto. Essa è leggibile, e così propongo che vada letta, come una *passio* in conclusione della quale l'uomo che l'ha scritta ha sostituito il proprio sangue e il proprio corpo con la fibra luminosa del concetto, una totale smaterializzazione di sé che ha trasformato l'autore in pura essenza<sup>48</sup>. Ma come si è arrivati a una simile

---

<sup>48</sup> Su questo punto cfr. E. Sparvoli, *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*, cit., p. 64.

concezione? Cosa può aver determinato un cambio di passo esistenziale, una radicale riconsiderazione di sé al punto, come detto, da morire per il mondo e vivere per il silenzio della scrittura?

### 6.2.3 *Compiutezza e felicità*

Credo che le tracce siano da rinvenire ancora una volta nelle pagine del *Temps retrouvé*. Il Narratore, conclusosi il concerto durante il quale aveva fantasticato a lungo circa le sorti del suo romanzo e della sua vita futura, viene fatto accomodare in sala. E qui inizia uno degli episodi letterari più alti che io conosca, da far competere con i massimi capolavori dell'arte di ogni epoca e civiltà, dalla *Sistina* michelangiolesca alla *Nona* beethoveniana, ovvero lo spettacolare *Bal des Têtes*<sup>49</sup>, la catabasi del Narratore nelle lande infere e desolate del tempo che devasta e distrugge, la caduta dalle altezze paradisiache a cui la memoria involontaria aveva fino a poco prima fatto accedere e gustare. La visione di quegli spettri a un passo dalla tomba, incanutiti, incurvati, terrorizzati, irriconoscibili e divenuti la più grottesca delle caricature di loro stessi, crea nel Narratore il concetto più reale dell'accelerazione che il divenire imprime alle nostre vite e della ferocia con cui esso si accanisce contro di noi, che non c'era alla lettera più tempo da perdere, che era necessario mettersi subito all'opera perché, sintetizzando tale sentimento con un'espressione tanto famosa quanto esatta: *vita brevis, ars longa*. Ma rimane ancora un ultimo passo da compiere, la più eccelsa delle metafore umane che Proust ci consegna sulla sua opera, ben più di Albertine, di Bergotte o dei vari episodi della memoria involontaria. Parlo ovviamente della visione di Mademoiselle de Saint-Loup, la figlia di Robert e Gilberte, la sintesi dei due *côté*, l'effigie della giovinezza riconquistata e a cui il rimettersi a questa grandiosa opera da scrivere prometteva nella gioia. La ragazzina è il simbolo del tempo che si rinnova, dell'eternità che è tale poiché è sempre in movimento e si rigenera continuamente, l'ultimo e definitivo sprone di cui il Narratore aveva bisogno<sup>50</sup>. Il fatto che esista una presenza miracolosa qual era la ragazzina, il convergere di tutte le fila del Romanzo in un'essenza giovane apparsa come una dea antica in un cimitero ricolmo di cadaveri, rappresenta per il Narratore la prova incontrovertibile che esiste qualcosa oltre il tempo distruttore che aveva devastato se stesso, i suoi conoscenti e gli anni della sua vita, che scrivere un'opera giovane come lo era Mademoiselle de Saint-

---

<sup>49</sup> In merito a questo episodio e alle sue implicazioni temporali mi permetto di rimandare a E. Palma, *L'invecchiamento come emozione del Tempo nella Recherche di Marcel Proust*, in «Sicilorum Gymnasium. A Journal for the Humanities», 5, LXXII, 2019, pp. 313-330.

<sup>50</sup> Sulla grande metafora di rigenerazione, anche cosmica, che il più alto *locus* della *Recherche* rappresenta, riporto una geniale intuizione di Debenedetti a proposito della sconcertante giovinezza di Odette: «Rimasta, tra quella galleria di persone franate nella vecchiaia, mostruosamente giovane e capace di emanare amore, indifferente ai danni e nello stesso tempo riparatrice, crudele e dolce, inesorabile e vitale: *non è questa una delle immagini archetipe della natura, della perpetuità organica?* Concludiamone che quella trasmutazione di cui Proust è protagonista deve leggersi e intendersi come un “mistero dell'anima” che *tiene della iniziazione e della conversione*», in G. Debenedetti, *Proust*, cit., p. 185 (i corsivi sono miei). A mia volta, ho cercato di sviluppare questa intuizione in E. Palma, *Proust a Eleusi. Il mitologema della Kore nel Temps retrouvé*, in «Riscontri», settembre-dicembre 2021, XLIII, 3, pp. 107-126.

Loup era l'ispirazione che cercava e soprattutto una *cosa possibile*. Non avrebbe avuto dunque più alcun senso continuare a vivere una vita senza significato, con il gravame di un passato percepito come un peso asfittico e totalmente inservibile. La scelta di Proust, a giudicare da quanto possiamo dedurre dalla sua opera, è stata di riabilitare significativamente il passato piuttosto che accumulare ancora tempo perduto che per niente avrebbe inciso sul suo essere ai fini della redenzione e della salvezza. È stato meglio per Proust chiudere il futuro e anticipare la morte per il mondo facendo sì di innalzare con l'arte il suo passato. Possiamo immaginare che la vita perduta abbia costituito un inciampo tale da impedire a un certo punto che la sua esistenza potesse proseguire degnamente.

Con un'immagine plastica, credo che Proust abbia esaudito quello che Benjamin aveva concepito per la storia, l'*Engel der Geschichte* di Klee che era uno degli oggetti a cui teneva con più affetto<sup>51</sup>, la creatura la quale, risospinta in direzione del futuro dalla bufera che soffia dal paradiso, è costretta a volgersi di spalle e a guardare la distruzione del passato, in cui per altro non può intervenire in alcun modo per ricostruirne le macerie. Similmente all'angelo benjaminiano, Proust fu tale angelo notturno che, nel silenzio a cui si votò, usò la tacita oscurità del ricordo che diveniva scrittura per planare docilmente sulle macerie, per dissolvere i dolori e dare nuovamente tempo a possibilità di felicità abortite nel passato. A trasformare la necessità del compiuto e a rimarginare le ferite ancora aperte, a sprigionare gioia, penetrando con il lume dell'intelligenza laddove credevamo che ci fosse un muro invalicabile eretto dal nostro dolore. Rivisitare le verità acquisite nella nostra vita, rese tali dalla sofferenza che abbiamo provato, credo che sia il lascito proustiano più grande, il suo testamento intellettuale, quello che, quando pensiamo che tutte le lacrime si siano prosciugate proprio per il soffrire, sa farci piangere ancora, ma stavolta di calda commozione.

#### 6.2.4 *Oscurità e silenzio*

Capiamo allora qual è il senso dell'affermazione da cui ha avuto inizio il nostro discorso: i libri non sono i figli della conversazione e della piena luce poiché esse rappresentano i segnali più limpidi del tempo perduto o, con un aggettivo a questo punto più esatto, *sprecato*. È stata la consapevolezza da parte del Narratore di perdere letteralmente tempo con cose e persone che non gli andava più di fare e frequentare ad averlo spinto a riconcettualizzare la sua vita sotto altri firmamenti di senso. E in questi casi più è estrema e opposta la decisione, più il quantitativo di perduto era alto. Lontano dalla mondanità e da fantasiose teorie narratologiche, e quindi fedele a ciò che aveva vissuto, l'ascetismo proustiano diviene adesso più comprensibile: «L'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence»<sup>52</sup>. Come un monaco intento quotidianamente alle sue preghiere e al proprio lavoro, Proust si

---

<sup>51</sup> Cfr. G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo (Walter Benjamin und sein Engel, 1972)*, trad. di M.T. Mandalari, Adelphi, Milano 1978.

<sup>52</sup> TR, p. 2274.

sarebbe sposato interamente con la sua opera, come del resto suggerito dalla stessa Céleste, la quale adduceva il matrimonio totale con la futura *Recherche* come motivo per cui il suo *monsieur* non si fosse mai accasato con qualcuno, a prescindere dalla *vexata quaestio* della sua omosessualità. I libri, nella fattispecie il grande libro che Proust nei panni del Narratore aveva maturato per tutta una vita senza sapere di aver accumulato il materiale per la sua impresa, sono invece i figli di una lunga gestazione, i figli della notte, del buio e del silenzio, della distanza mondana congeniale a riappropriarsi in maniera più alta di tale mondo, affinché il peccato di ciò che era perduto potesse trasfigurarsi e salvarsi nella forma e nella luce.

Nel cuore della luce a cui ci fa pervenire la letteratura c'è il silenzio, e il fatto di *provare* tale silenzio significa che la notte l'abbiamo attraversata. In un «silenzio inviolabile», Proust, questo «mago notturno e favoloso»<sup>53</sup>, scandisce un altro ritmo, nuovo poiché ritrovato, una musica che è sì espressione di sentimenti disperatamente soggettivi ma anche rivolta all'oggettività, nello splendore della parola divenuta insieme ritrovamento e trasfigurazione. Un angelo della notte è ciò che Proust divenne nel buio a cui costrinse se stesso nell'ultima parte della sua vita terrena, per tradurre la materia colposa della sua esistenza e traslarla verso un mondo redento e luminoso, quello letterario. «Perché la salvezza può giungere, come non ignorava il fiero sultano che alla fine risparmiò Shaharazàd, soltanto dall'Angelo buono della poesia, che attraverso la lunga notte ci conduce nel regno della luce»<sup>54</sup>. *Era tempo* di dedicarsi ad altre aspirazioni, sicché gli anni a venire furono per Proust un lavoro di preghiera per la sua salvezza, per la sua devota Céleste uno «spartito»<sup>55</sup>, una regola scandita ora per ora e sbalzata dal giorno alla notte. «Oggi ho capito che tutta la ricerca di Monsieur Proust, tutto il suo grande sacrificio alla sua opera è stato quello di mettersi al di fuori del tempo per ritrovarlo. Quando non c'è più tempo, c'è silenzio. Gli occorreva quel silenzio per udire solo le voci che voleva udire, quelle che sono nei suoi libri»<sup>56</sup>.

Ma sono notti di dolore quelle da affrontare, come in modo sublime canta anche per noi Rilke:

Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,  
*Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.*  
 Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens  
 keiner versage an weichen, zweifelnden oder  
 reißenden Saiten. Daß mich mein strömendes Antlitz  
 glänzender mache; daß das unscheinbare Weinen  
 blühe. *O wie werdet ihr dann, Nächte, mir lieb sein,*  
*gehärmt* [...]<sup>57</sup>

<sup>53</sup> G. Debenedetti, *Proust*, cit., p. 33.

<sup>54</sup> G. Macchia, *L'angelo della notte*, cit., p. 14.

<sup>55</sup> C. Albaret, *Monsieur Proust*, cit., p. 55.

<sup>56</sup> Ivi, p. 58.

<sup>57</sup> R.M. Rilke, *Die zehnte Elegie*, vv. 1-8. «Ah che io un giorno, all'uscita della truce visione, / *canti giubilo e gloria ad angeli approvanti.* / Che nessuno dei martelletti del cuore, chiaramente battuti, / fallisca per corde molli, dubitanti, / o che si strappano. Che il mio volto scrosciante / mi renda più splendente; che il mio non appariscente / pianto fiorisca. / *Oh come allora voi mi sarete care, / notti, addolorate*», trad. cit. p. 69 (i corsivi sono miei).



Usciti salvi da queste meravigliose notti di sofferenza e trasfigurate nel pensiero, nella somma felicità che la letteratura rappresenta tanto per lo scrittore che per il lettore, noi tutti saremo giunti, infine, alla luce, al mattino. Perché: «Dove sei tu, luce, è il mattino»<sup>58</sup>.

### 6.3 *Scrittura e salvezza*

#### 6.3.1 *Il dolore come luce nella tenebra*

---

<sup>58</sup> C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, VII, in *Le poesie*, Einaudi, Torino 1998, v. 10, p. 140.

Come già indicato, il Narratore è corroso da noia e malavoglia, ha definitivamente rinunciato a ogni velleità letteraria e accetta l'invito a recarsi dalla nuova principessa di Guermantes. Per lui la vita è diventata un mesto rituale con il quale scandire l'attesa della morte. La devastazione dell'idillio infantile, la guerra che colpisce implacabile l'Europa e Parigi, la malattia corporea e spirituale e un rifiuto totale del mondo come luogo di tenebra e di male sembrano condensarsi in queste due righe: bisogna inabissarsi nel buio, cadere nell'antro più profondo dell'essere, negare il mondo con la massima indifferenza e inettitudine per liberare la luce, la quale può esondare soltanto quando viene raggiunto il punto massimo di compressione.

Ciò che prova è una profonda *sensazione* di eternità, essendo la morte, come fine dell'esistenza e possibilità più propria della temporalità umana, evaporata come una goccia al sole, facendogli sentire una pienezza tale da poter accettare di morire senza paventare il benché minimo danno. Questi momenti di assoluta disponibilità, in cui l'essere cessa di nascondersi nei singoli enti per mostrarsi e viene a coincidere totalmente con essi, permettendo così di scorgere nel particolare quell'Intero altrimenti inattuabile, predispongono la rimozione di ciò che di imperfetto si era sempre provato con l'intelligenza, l'aspirazione sociale e soprattutto l'amore, trasformando dunque la colpa in libertà. Il Narratore infatti, in modo sibillino, può allora affermare che «je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevant de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse»<sup>59</sup>.

La percezione esterna aveva dunque degradato i ricordi di Balbec, determinando una diminuzione ontologica che aveva reso la località balneare delle estati del Narratore un luogo d'un tratto trasfigurato e innalzato. La memoria involontaria, e le sensazioni a essa connesse, avevano dunque *purificato e disincarnato* i ricordi, ora divenuti essenze ideali, spirituali e in senso molto letterale metafisiche. Ma ancor più segnatamente la scoperta proustiana mostra che la materia, transitando per il nostro corpo inteso adesso come un tutto integrato di materia e spirito, può essere, in un modo assolutamente non paradossale, *smaterializzata*. La memoria involontaria dunque fornisce la prova incontrovertibile che la *smaterializzazione* del dato materico doloroso e inane, passato sotto traccia alla nostra consapevolezza, è una cosa *possibile*. Alla luce di ciò, l'affermazione di Sparvoli è senz'altro vera: «I ricordi involontari hanno rivelato al Narratore la sua unica via di salvezza: smaterializzare il mondo!»<sup>60</sup>.

La *rivolta* proustiana contro la materia, in quanto lato doloroso e buio del mondo, è giunta a compimento. Una materia tuttavia da intendere come un sipario occultante, il cui peccato consiste nel

---

<sup>59</sup> TR, p. 2264. «Io non gioivo soltanto di quei colori ma di tutto un istante della mia vita che li suscitava, che certo a essi aveva aspirato, momento di cui forse qualche senso di stanchezza o malinconia mi aveva impedito di gioire a Balbec, e che ora, liberato di ciò che di imperfetto c'è nella percezione esteriore, puro e disincarnato, mi riempiva di allegrezza», trad. p. 247.

<sup>60</sup> E. Sparvoli, *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*, cit., p. 64.

nascondere alla vista della mente l'essenza celata in essa, la quale può essere snidata solo se, in modo casuale, accade l'incontro tra un corpo che ha sedimentato in sé l'ὄβρα ideale che vi giace e l'ente esterno che la custodisce, disvelando quella somiglianza in cui risiede il fondo comune a entrambi. Quello in oggetto è il modo proustiano di concepire la rivelazione, che non avviene tramite l'intercessione di un ente trascendente al di là del mondo e che in modo miracoloso interviene nelle miserie umane, bensì in maniera totalmente immanente, casuale e non volontaristica, che permette di sprigionare la luce che siamo sempre stati senza saperlo, la verità che era in noi ma che senza la schiusura materica e temporale del cosmo non avremmo mai portato all'essere. Ed è il mondo che ce lo rivela, attraverso insperabili e ingovernabili epifanie che in modo spettacolare, con uno splendido *crescendo*, Proust costruisce nell'atto finale del suo Libro. Con una magnifica espressione di Debenedetti: «Proust ha trovato la via con cui giungere al momento privilegiato in cui le cose si aprono»<sup>61</sup>.

La nostra sensibilità separa, in un modo per noi assolutamente inconsapevole, ciò che invece l'intelligenza rileva e di cui possiamo in qualsiasi momento, facendo uno sforzo, ricordarci. I dati annotati dalla sensibilità competono a un'altra memoria, più potente e misteriosa, e l'identità costituitasi tra la sensazione presente e quella passata annulla entrambe le dimensioni e le imprime l'una nell'altra, in un ambito dell'essere forse al di là di esso e che sogliamo chiamare *eternità*. Quelle scoperte erano in grado di trasportare in un mondo senza dolore, fuori dal tempo, lontano dal divenire che dilania e consuma, da quel mondo di intrinseca delusione e tristezza di cui con un bacio, richiesto o che si brama di dare a qualcuno, non riusciremo a penetrare il segreto, poiché avremo sempre la barriera insormontabile di una guancia eretta contro di noi e che non potremo mai abbattere per giungere al cuore di chi amiamo.

E così, quest'estasi che prolunga l'epifania del mondo in noi stessi, suscitando una verità altrimenti insondabile, trafigge le tenebre e risollewa, connettendo a quel mondo di serenità e pace che è il divenire privo di una coscienza che lo colga, alla sua indefettibile eternità. E ciò perché «une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps»<sup>62</sup>. Il risveglio del Narratore è quindi giunto a una prima e importantissima acquisizione: riscoprire quella luce che era in noi come particola dell'Intero e farci gustare la consapevolezza di essere parte materiale di questo tutto, una sensazione sostenuta da una percezione che purifica e scorpora, l'ottenimento della quale è in ultima analisi l'arrivo a quella realtà da cui siamo caduti e la cui conoscenza ci permette di credere in altro, di avere fiducia nel mondo e, soprattutto, nella sua necessaria, anassimandrea e sacra legge di dissolvenza. Per Proust dunque la Gnosi è nel mondo, è espressa dal mondo, è il contatto consapevole tra la materia del nostro corpo e quella degli enti colti dalla nostra percezione, è ravvisare cioè un'identità attraverso

---

<sup>61</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1986, p. 429.

<sup>62</sup> TR, p. 2267. «Un attimo affrancato dall'ordine del tempo ha ricreato in noi, perché lo si percepisca, l'uomo affrancato dall'ordine del tempo», trad. p. 252.

cui provare la gioia immensa di sentirsi partecipi della festa del cosmo che sempre accade nella sua invincibile energia trasformatrice.

Le rivelazioni estatiche del mondo materico, alle quali la luce che è in noi si ricollega, non soltanto trovano ma ricreano i luoghi che avevamo dimenticato in maniera più vivida e splendente, ed esse sono così totali da sospendere la vita presente facendoci immergere nel passato rievocato e portato alla chiarezza, un passato nel quale giace un'essenza intercettata dalla sensazione, al punto da rendere possibile conoscere l'Intero come una sostanza unitaria, sacra e divina fatta di materia e tempo. Ancora una volta colgo l'eco di una concezione antica, che è della Grecia classica come di un certo gnosticismo, per la quale questa forma della memoria «non è la ricerca del passato in quanto tale, non è la costruzione di un'architettura che organizzi, controlli e in qualche modo esorcizzi il fluire del tempo e delle cose; ma, al contrario, la riconquista di un sapere capace di collegare l'uomo all'ordine cosmico e all'immutabilità divina integrandolo nel Tutto»<sup>63</sup>. Bisogna comunque considerare che l'atteggiamento radicalmente anticosmico di molte dottrine, soprattutto valentiniane, nega recisamente una simile concezione, essendo niente di più distante dal pensiero gnostico di una valutazione positiva e favorevole del mondo, inteso al contrario come elemento da respingere in maniera assoluta. Il mondo è peccato, male, tenebra, esso imbratta continuamente con il proprio principio materiale la scintilla di luce che giace in ogni uomo spirituale. Infatti: «La scoperta al principio fa emergere l'io nella sua profonda solitudine: l'io viene scoperto mediante una rottura con il mondo»<sup>64</sup>.

Eppure, benché totale e rivolta al mondo nella sua interezza, la beatitudine derivante dal dolce contatto con tale eternità può essere sostenuta solo per la durata di un attimo, poiché il gaudio si affievolisce, la visione declina, la spinta estatica si spegne e termina, talché la memoria involontaria, il fondamento dell'arte proustiana, non può essere concepita che come una preparazione, la prova che affrancarsi dal divenire è possibile, che il dolore ha avuto un senso e l'oblio uno scopo, che la gioia provata può essere prolungata fino ad attraversare un'opera anch'essa *en dehors du temps* e a cui finalmente il Narratore può dedicarsi con cognizione. Infatti: «Il grande scrittore è colui che sperimenta e vive nuovi aspetti della realtà, e li vive in una maniera così urgente ed esigente da assumere per lui un contenuto di eternità»<sup>65</sup>. Si tratta dunque di un'opera d'arte che avrebbe dovuto raccogliere e decifrare i segni che la vita materiale del mondo ha impresso dentro di noi e liberarne così il *pondus* spirituale. Ciò che ne verrà fuori sarà un libro magico, un *grimoire* nella lingua di Proust, uno strumento con cui evocare gli spiriti che giacciono sepolti e inattivi nel nostro passato e la cui verità è provata indubbiamente dalla complessa e totale casualità con la quale essi si manifestano. Un libro dunque pieno di *formule*, tremendamente faticoso da raccogliere, ma ancor più difficile a scriversi.

---

<sup>63</sup> G. Filoramo, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, cit., pp. 89-90.

<sup>64</sup> H. Jonas, *Lo gnosticismo*, cit., p. 281.

<sup>65</sup> E.R. Curtius, *Marcel Proust*, cit., p. 43.

Esso sarà la raccolta dei semi di luce gettati nel mondo e il cui bagliore ritrovato nutre lo spirito che li accoglie, poiché quest'opera, come il Tutto verso il quale Proust fa incamminare, preesiste al soggetto, era in lui ma attendeva il giusto martello per recidere la catena. Tale Libro era in noi ma avvolto dalle tenebre, e solo lo spirituale, nei termini gnostici, può rinsavire e accorgersi che una tale luce esiste dentro di lui, una folgore che affranca dal tempo che dura e che proietta nella prospettiva dell'Intero. «Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres»<sup>66</sup>. Il Libro che il mondo ha impresso in noi senza che lo sapessimo ci viene svelato dalla memoria involontaria, una realtà che giaceva nel buio e che il mondo stesso ci ha mostrato. Con ciò Proust sembra dire che il mondo che vale la pena raccontare e per cui prodigarsi e sacrificarsi è quello che abbiamo sentito e non capito, al quale poi l'intelligenza fornisce l'impalcatura adeguata per essere compreso.

Un sentire che affonda nella materia, grazie al corpo seriamente avvertito come il primo avamposto tra noi e il mondo, che smaterializza il vissuto e lo prepara spiritualmente alla Letteratura, la quale non è altro che un'attività di traduzione dal profondo di quel che di recondito giaceva in noi stessi, affidando alla parola ciò che era spirituale e astratto rendendolo concreto<sup>67</sup>. E in tale consapevolezza consiste, ancora una volta, la Gnosi proustiana: essa è proprio l'Opera futura che il Narratore si accinge a scrivere e che sta comprendendo essere stata dentro di sé da sempre, con la differenza che ora, tramite le rivelazioni materico-temporali, è conscio di possedere in quanto possibilità più alta e da portare alla luce, quella vera vita che è la Letteratura e che «habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir»<sup>68</sup>.

Una luce dunque che, secondo l'antropologia gnostica, non tutti sanno di avere o che addirittura non possiedono affatto, in vista di una salvezza che accade nel Sé e con nessun'altra intercessione che quella del Cosmo e della verità sensibile che risiedeva nella sua interiorità. È anche per questo quindi che il Libro a venire ha avuto bisogno del massimo delle tenebre per essere scorto, di smarrimento e dispersione, poiché, come già riportato, «des vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence»<sup>69</sup>, che in altre parole significa un distacco dal mondo per portarlo nuovamente alla luce in modo glorioso sotto la forma di un'opera letteraria. Difatti, non riuscendo a vivere nel giorno ma con la necessità della tenebra, Proust «visse come un gufo, uno strano gufo, figlio

---

<sup>66</sup> TR, p. 2273. «Da noi proviene soltanto ciò che traiamo dall'oscurità che è in noi e che gli altri non conoscono», trad. p. 261.

<sup>67</sup> Prescindendo dal caso proustiano, per un utile inquadramento della questione dei rapporti tra il corpo e la gnosi nella storia della letteratura occidentale dalla Grecia classica al Novecento italiano cfr. A. Sichera, *La carne e la gnosi. Ermeneutiche del corpo nella scrittura letteraria*, in Id., *Ermeneutiche. Punti di vista sul confine*, Euno Edizioni, Leonforte 2019, pp. 19-38.

<sup>68</sup> TR, pp. 2284-5. «Dimora in ogni momento in tutti gli uomini così come nell'artista. Ma essi non la vedono perché non cercano di portarla alla luce», trad. p. 280.

<sup>69</sup> TR, p. 2286. «I veri libri devono essere i figli non della piena luce e della conversazione ma dell'oscurità e del silenzio», trad. p. 283.

della luce, che non sopportava di vivere la notte»<sup>70</sup>. Per scrivere un'opera come la *Recherche* quello che viene chiesto non a caso «è alla lettera di distruggersi, di scambiare la propria vita con quella delle ombre, dei personaggi che vogliono conquistarla e hanno bisogno del suo sangue»<sup>71</sup>.

Così come la memoria involontaria ritrova il Tempo e lo ricrea, allo stesso modo dunque la Letteratura avrebbe dovuto ritrovare il vissuto, ricrearlo in un'opera e parlare delle sofferenze che una dopo l'altra hanno rabbuiato sempre di più il mondo, invero una tenebra necessaria affinché la luce potesse comparire in tutta l'invincibilità che la definisce. Vale la pena ripercorrere e provare nuovamente a commentare questo brano fondamentale già citato:

Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante.<sup>72</sup>

Con ciò il riscatto è totale, la redenzione è compiuta, quando cioè le persone, le cose e gli eventi della nostra vita che ci hanno fatto soffrire diventano concetti incarnati in uno o più personaggi, cosicché, una volta capiti a fondo, essi evaporano con l'atroce sofferenza che provavamo per causa loro. Perché forse non esiste forma di salvezza più grande di quella che comprende il male che subiamo e lo trasforma in conoscenza, in arte, nella luce della parola.

Anche per tale ragione Proust fu uno gnostico. Tutto il segreto della sua arte sta dunque in ciò: si vorrebbe che tutti i desideri siano realizzati, che il successo arrida sempre, che le persone che si amano regalino la gioia immensa e ineguagliabile di essere ricambiati, ma così facendo quanto poco si capirebbe della Vita, dell'Essere e del Tempo, poiché niente fa conoscere e rinsavire in se stessi come il dolore, talché ogni volta che si soffre, se si è dei veri artisti, o se mediocri almeno intelligenti abbastanza da riuscire a mettersi sulla scia di questi uomini del destino, si deve invero esserne contenti, benedire ciò che si prova, perché ciò significherebbe che ci si è posti sulla strada della Gnosi, e quindi verso la Salvezza.

Scrivere è dunque per Proust tale attività di impaginazione dell'universale, «une fonction saine et nécessaire dont l'accomplissement rend heureux, comme pour les hommes physiques l'exercice, la sueur, le bain»<sup>73</sup>, poiché: «Non nella morte trasfiguratrice, ma nella scrittura che decifra e svela, Marcel collocherà

---

<sup>70</sup> P. Citati, *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*, cit., p. 84.

<sup>71</sup> M. Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti della biografia di Proust*, Einaudi, Torino 2011, p. 130.

<sup>72</sup> TR, p. 2287. «Allora, certo meno splendente di quella che mi aveva fatto intuire che l'opera d'arte era il solo mezzo per ritrovare il Tempo perduto, si fece in me una nuova luce. E capii come tutti quei materiali dell'opera letteraria non fossero altro che la mia vita passata; capii che erano venuti a me nei piaceri frivoli, nell'ozio, nella tenerezza, nel dolore, immagazzinati da me senza che ne intuissi la destinazione, la loro stessa sopravvivenza, più del seme che mette in serbo tutti gli alimenti che nutriranno la pianta», trad. p. 284.

<sup>73</sup> TR, p. 2290. «Una funzione sana e necessaria, il cui adempimento rende felici, come per certi uomini dediti all'esercizio fisico, la ginnastica, il sudore, il bagno», trad. p. 288.

la propria speranza di salvezza; una speranza che ha attraversato la sofferenza e l'ha chiamata con i suoi veri, molteplici, nomi»<sup>74</sup>.

Ma non può sembrare quello di Proust lo sforzo di uno scellerato, il quale per non rassegnarsi all'insensatezza e alla datità irredimibile del dolore cerca tramite altre assurdità della ragione di attribuire un significato a qualcosa che è soltanto crudele, feroce e bestiale, e che per sua natura non può concedere null'altro? Non è il pensiero incessante dell'immensa gioia perduta che una persona amata poteva dare, ma di cui poi ci si rammarica fino a morirne perché essa invece illude, gioca con noi e poi ci butta via, sempre maggiore di una sofferenza che ci fa imparare? La possibilità di essere ricambiati, e il sogno velenoso e mortifero che l'accompagna, non sono infinitamente più calorosi della conoscenza che quel dolore ha permesso di raggiungere? Direi che una risposta può essere la seguente: per quanto amaro e tragico possa essere il crollo di un Eden falsamente promesso dall'altro per noi, che il più delle volte è dettato dalla sua vanità o dalla perversione della nostra tenerezza, se Esso si fosse realizzato si sarebbe provata un'inutile e ignorante felicità che sarebbe morta con noi, al contrario di un uomo che ha conosciuto cos'è realmente quella sofferenza senza la quale un'opera come la *Recherche* non sarebbe stata concepibile. Una cosa felice muore nel silenzio, ma una cosa che soffre può durare nella parola, poiché in questo solo modo «la littérature, recommençant le travail défait de l'illusion amoureuse, donne une sorte de survie à des sentiments qui n'existaient plus»<sup>75</sup>.

Tutto transita a questo mondo, il Tempo muta ogni cosa e ogni cosa fa svanire, sicché la Felicità come il Dolore passano in fretta, e se si è artisti, o persone che tentino di comprendere la loro arte, non c'è cosa più saggia che approfittarne finché essi sono intensi e ancora ben vivi, e soprattutto del Dolore, il migliore sprone in assoluto: ciò che, diversamente dalla Felicità che lascia inerti, mette in movimento l'intelligenza e soprattutto l'immaginazione. Sfruttare il dolore per la Verità è una delle cose più sagge da fare nella vita, invero la più saggia in assoluto, così come illustra il brano seguente, forse una delle vette più alte di tutta la *Recherche*, comprensibile solo da chi, credendo erroneamente di essere troppo sensibile per questo mondo, capisce che tale sensibilità è invece la dote migliore che si potesse avere ben più di ogni genialità possibile, perché si può anche essere geniali ma restare geni immaturi, essendo niente più istruttivo di qualcuno che ci atterra, che ci fa pensare alla vita come a un processo di espiazione dal dolore e a un cammino di conoscenza che alla fine ci rende la morte indifferente salvandoci davvero.

Mais tout de même, quand un être est si mal conformé (et peut-être dans la nature cet être est-il l'homme) qu'il ne puisse aimer sans souffrir, et qu'il faille souffrir pour apprendre des vérités, la vie d'un tel être finit par être bien lassante. Les années heureuses sont les années perdues, on attend une souffrance pour travailler. L'idée de la souffrance préalable s'associe à l'idée du travail, on a peur de chaque nouvelle œuvre en pensant aux douleurs qu'il faudra supporter d'abord pour l'imaginer. Et

---

<sup>74</sup> M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, cit., p. 64.

<sup>75</sup> TR, p. 2292. «La letteratura, ricominciando il lavoro disfatto dell'illusione amorosa, offre una sorta di sopravvivenza a sentimenti che non esistevano più», trad. p. 291-2.

comme on comprend que la souffrance est la meilleure chose que l'on puisse rencontrer dans la vie, on pense sans effroi, presque comme à une délivrance, à la mort.<sup>76</sup>

Il dolore inferto al corpo dalla malattia e specialmente dagli altri umani è il maestro più dotto, ciò che spinge alle radici dell'esistere, a diventare abissi, a conoscere, sprofondando nel solco scavato per causa sua, l'altezza della voragine che rimane non appena la causa del soffrire, dopo lunga pena e atroci contorcimenti della memoria e dello spirito, lascia e fa piombare nell'oblio. Il vero apprendimento, la via per conoscere quanto si può andare in alto è sapere la profondità del nostro abisso, e più il dolore subissa più aumenta la possibilità di salire. Comprendere il dolore redime il vissuto, persino la menzogna a cui la vita era votata facendoci incamminare verso la purezza della forma. Il grande dolore infine trasfigura e salva: la filosofia proustiana è la storia del dolore che gli uomini sensibili sorretti dal genio dello spirito conducono all'arte, alla potenza, alla benedizione dell'essere stati, a fare del tempo, che si credeva erroneamente perduto nel soffrire, un principio di luce, un *così vollen che fosse*. Un pensiero titanico.

La speranza dunque è per quei pochi beati che, dotati di sensibilità, riescano a soffrire veramente nella vita e a utilizzare i dolori come dei veri maestri, affinché prima di condurli sfiniti alla morte li portino non troppo placati e docili all'ora della Verità e dell'Essere.

### 6.3.2 «Gorgo d'immobile luce»<sup>77</sup>

Tutto ciò diventa d'un tratto visibile quando il Narratore affrancato dal Tempo, scatenato dalla Sofferenza e innalzato alla Luce, fa il suo ingresso di nuovo nel Tempo, nel dolore e nella tenebra del *Baldes Têtes*. È il momento del romanzo in cui l'inautenticità va in trionfo, la *Geworfenheit* è massima e l'alienazione al più alto livello di saturazione, quando, sempre in modo gnostico, «l'esistenza nel mondo è essenzialmente uno stato di essere *posseduto* dal mondo, nel senso letterale, ossia demonologico del termine»<sup>78</sup>. Di tutto questo formidabile episodio, segnalo solo un brano, che ne restituisce tutta l'ironia e la ragione del profondo turbamento del Narratore: «Mais une raison plus grave expliquait mon angoisse; je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art, des réalités extra-temporelles»<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> TR, p. 2295. «Ma, comunque sia, quando un essere è così malconformato (e forse in natura quest'essere è proprio l'uomo) da non poter amare senza soffrire, e di aver bisogno di soffrire per apprendere certe verità, la vita di un tale essere finisce per diventare davvero stressante. Gli anni felici sono anni perduti, si aspetta una nuova sofferenza per poter lavorare. L'idea della sofferenza preliminare si associa all'idea di lavoro, si teme ogni nuova opera pensando ai dolori che prima si dovranno sopportare per poterla concepire. E non appena si capisce che la miglior cosa che si possa incontrare nella vita è la sofferenza, si pensa senza paura, quasi come a una liberazione, alla morte», trad. p. 297.

<sup>77</sup> C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, VII, in *Le poesie*, cit., vv. 4-5, p. 140.

<sup>78</sup> H. Jonas, *Lo gnosticismo*, cit., p. 298.

<sup>79</sup> TR, p. 2311. «Ma una ragione più grave spiegava la mia angoscia; scopro l'azione distruttrice del Tempo nel momento in cui cercavo di chiarire, d'intellettualizzare in un'opera d'arte, certe realtà extratemporali», trad. p. 323.



Che significa questa ridiscesa, tale catabasi agli Inferi della vita che, incassata tra schiene incurvate e ossa rotte, si apprestava a finire? Libratosi tra gli aerei flutti di luce a cui il ricordo involontario lo aveva innalzato, il Narratore, come in seguito a una visione dantesca, precipita nuovamente nel buio e nella tenebra, mai così intense come in questo momento, la fine del Romanzo in cui gli amici di una vita, o almeno i sopravvissuti, erano invecchiati al punto da essere divenuti irriconoscibili. Perché se molto spazio avrebbe avuto nell'opera futura la rivelazione della luce che è in lui e che gli angeli materici sollecitano con il ricordo, altrettanto, e forse di più, ne avrebbero avuto i dolori di cui si è parlato e tutti gli uomini e donne che hanno occupato la parte maggiore della sua esistenza. Cosa sarebbe la vita di Proust/Narratore senza le varie figurine umane poi trasportate ad arte nel romanzo secondo la tecnica che egli ci spiega? Difatti, l'acquisizione della Gnosi, l'ottenimento della coerenza e di un senso ultimo da attribuire a tutte le cose vissute, si ha incontrando la Giovinezza del Narratore, quella Mademoiselle de Saint-Loup nella quale convergono, come un gioco di prestigio, tutti i fili della trama di cui solo ora si scopre essere state parti insospettate, o per meglio dire *côté*, di un disegno più grande, una cattedrale a cui mancava l'ultima cuspide.

È pur vero comunque che la visione dell'eterno sostenuta dalla memoria, offrendo una gioia immensa, colloca un passato dimenticato nel presente e annulla così la distanza tra l'uno e l'altro cancellando il divenire, facendo dissolvere la noia e l'angoscia e consegnando il proprio sé alla festa che gli appartiene. Ma quel Tempo che il Narratore ammira turbato in quella sala, «depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête», è lo stesso che rende possibile che una vita esista e si compia, talché il futuro libro non potrà fare a meno di «cette grande dimension du Temps suivante laquelle la vie se réalise»<sup>80</sup>.

Il Tempo di cui la *Recherche* è il racconto, questa è la mia ipotesi, è il Tempo che affanna, indebolisce, distrugge e che alla fine fa morire, il Tempo sostanziato dalle migliaia di pagine in cui si è narrato in maniera più considerevole di quella gente con ora indosso la maschera della vecchiaia, e per esprimere il quale diventa del tutto inutile un'estatica del momento che sopprime il divenire, bensì una psicologia multipla dello spazio e del tempo che possa raccontare l'andare della vita e il sentimento del trascorrere di questo fluire. Lo gnostico Proust «è ora teso a recuperare le proprie autentiche radici, sfuggendo ad un mondo che gli appare sempre più alienato e alienante. E il filo di Arianna che può aiutarlo ad uscire da questo crudele e minaccioso labirinto è il mito, il racconto della propria vera origine, il racconto delle cause che l'hanno fatto precipitare in questo mondo e nel corpo di tenebre, il racconto della via per uscirne definitivamente»<sup>81</sup>.

«Combien me le semblait-elle davantage, maintenant qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme

---

<sup>80</sup> TR, p. 2388. «Dopo che l'avevo riafferrato in questa festa», «quella grande dimensione del Tempo in cui si attua la vita», trad. p. 447.

<sup>81</sup> G. Filoramo, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, cit., p. 181.

réalisée dans un livre»<sup>82</sup>. Ora però non c'è più *tempo da perdere*, ci si deve subito *mettere all'opera*, per realizzare quel bellissimo sogno con il quale si immagina quanto felice debba essere l'uomo che tale libro possa scriverlo, che abbia la salute per potercisi dedicare con profitto fino alla fine dei suoi giorni, che possa ritrovare il tempo perduto trasfigurando la delusione e il dolore di una vita in parola letteraria, cogliendo in essi i segni di un tempo rinnovato, la preparazione di un destino. «Così tutto il lavoro cui Proust si sottoporrà fino alla morte fu un lungo tentativo, una lotta instancabile, e non sempre vittoriosa, per “isolare” il proprio io, l'io profondo, l'io di chi scrive»<sup>83</sup>.

E tali privilegio e condanna spettano solo a chi è al contempo, nella metafora proustiana, minatore e giacimento. Bisognava dunque isolarsi in un'ascesi radicale, rinunciare alla vita nel mondo, rinunciare anzi al mondo, perché, con un'assonanza evangelica, «chi vuole salvare la propria vita, la perderà; ma chi perderà la propria vita per causa mia e del Vangelo, la salverà» (Mc 8, 35). Una solitudine sofferta ma infine inevitabile, poiché chi comprende sa benissimo che «tutto è dolore nell'uomo e nello scrittore», soprattutto per Proust che desidera ardentemente entrambe le cose, un bagno purificante in cui il dolore è servito a qualcosa e «da cui realizzazione ci regala uno stato di benessere», un che «di vivo, forse di eterno: l'opera, che dà allo scrittore una finale felicità»<sup>84</sup>. Era quindi necessario sprofondare in se stessi, riscoprire questo *λόγος* perduto e ora vindice nella luce, indagare ogni impressione per tramutarla nel suo equivalente intellettuale, cogliere l'universale e le leggi che sorreggono il mondo, senza farsi però tramortire dalla vertigine di essere saliti con gli anni sugli alti trampoli del duca di Guermantes, che ci prolungano a dismisura e che l'opera letteraria tramuterà nei suoi contrafforti, torri e campanili.

Si tratta di un dispositivo che richiama ancora una volta un certo tipo di sensibilità gnostica, cioè sprezzare il corpo e giungere alla luce originaria che è nel sé per mezzo della conoscenza, la quale è lo svelamento di questa stessa luce opacizzata dal buio dell'ignoranza e della materia. Rinunciare alla materia che è anche il corpo per riapprodare allo stato di perfezione in cui ci si trovava prima di cadere in questa corporeità/mondanità difettosa e dolorosa è quindi un tentativo gnostico di accedere all'autenticità, e come compreso è anche per alcuni aspetti il tentativo proustiano.

Smaterializzare il mondo per mezzo del sé, della coscienza e della memoria è la prova dell'accostabilità di Proust a un'antropologia e a una teoresi gnostiche. La pratica proustiana concettualizzata nelle pagine teoriche della scoperta del *Temps retrouvé* significa retrocedere dal mondo del buio a quello della luce, slanciarsi verso l'eterno fuori da quel tempo di cui è una prova spaventosa il *Bal des Têtes*. Il Narratore trasforma la materia in pura essenza, scoprendo così la Luce nell'*en dehors du temps*, un intero materico-temporale accessibile attraverso tali estasi ma che molto poco ha a che vedere con la materia individuale

---

<sup>82</sup> TR, p. 2389. «Quanto più mi appariva degna, ora che sapevo che poteva essere illuminata, la vita che viviamo nelle tenebre, essere ricondotta alla sua verità, essa che viene falsata di continuo, per realizzarla infine in un libro!», trad. pp. 448-9.

<sup>83</sup> G. Macchia, *L'angelo della notte*, cit., p. 119.

<sup>84</sup> Ivi, p. 27.

del vivere quotidiano. Proust non si ferma qui: dopo aver illustrato che l'ingresso nell'eterno è possibile, che bisogna trovare una via d'uscita all'inesorabile disfacimento temporale visibile nei corpi in balia del divenire, il Narratore dice di dover compiere l'ultimo e decisivo compito, quello di mettersi a scrivere. La *Recherche* è leggibile come una confessione in terza persona ma raccontata da un *Je*, come una storia di peccato verso una conversione, ma direi anche e soprattutto come un percorso iniziatico e di perfezionamento volto alla salvezza sia del suo autore che del lettore che vi si accosta.

È mia convinzione che l'esito ultimo della riflessione proustiana, anche a prescindere dalla non ovvia considerazione che egli ne fosse o no consapevole, è la scrittura come caratteristica ontologica primaria del *Dasein*. La scrittura letteraria, l'arte eccelsa per Proust, la sola vera vita che non ricorda soltanto ma che crea, è la tecnica di smaterializzazione del proprio sé in qualcosa di ontologicamente superiore, un percorso attraverso il quale viene compreso ciò che si è vissuto e che altrimenti sarebbe rimasto nel buio dell'ignoranza e quindi totalmente inutile, una trasfigurazione che diluisce la materia prelevandone ciò che le è essenziale e la ricomponne in una forma che durerà sia fuori dal tempo che nel tempo, sopravvivendo al suo autore. La narrazione proustiana infatti non è altro che la storia di un sé trasfigurato che comprende, proprio perché narra, il vissuto del suo autore, in una modalità esistenziale che *riscatta perché fa conoscere*. La letteratura è la vera vita perché è la sola vita veramente compresa, una vita divenuta luminosa perché trasfigurata dalla scrittura.

Proust ha dunque dissolto il proprio corpo e la propria vita, come forse nessun'altra opera letteraria ha mai fatto, totalmente nel *λόγος*, una parola che è schiusura, verità, luce. Il tanto celebrato stile proustiano, declinato in molti modi tra di loro anche divergenti, mi sembra in ultima analisi proprio ciò: trasfigurare la vita in parola letteraria, redimere l'esistenza dal buio del mondo e salvare se stessi trasformandosi in essenza. Proust ha dissolto se stesso, è divenuto una pura essenza priva di materia, essenza che riacquista un corpo per ogni lettore che legge la sua Opera, il quale alla fine, se avrà avuto orecchie per intendere come affermava il Gesù dei Vangeli della tradizione gnostica, avrà imparato a dissolversi anche lui, a salvarsi.

L'ultima pagina di Proust è infine dedicata agli uomini: tutta la sua arte consiste nel raccontarli sì nello spazio ma in modo più completo nel Tempo, per mostrarne il fondo tenebroso a cui la letteratura può fornire la sua luce, offrire la sua *salus*. La *Recherche* è un grande perdono dell'esserci e dell'efferatezza del divenire. Infatti al termine della *matinée* viene svelato che l'unico modo per vivere in amicizia con il tempo e nel tempo è imitarne l'eternità. «Riconciliatosi col tempo e col suo posto all'interno e al di fuori del tempo, alla fine Marcel decide di scrivere il libro che ha portato dentro di sé, e al quale è sfuggito così a lungo. Rappresenterà la sua risposta al tempo»<sup>85</sup>.

Proust ha approntato un confronto diretto con la colpa, con il male assoluto e radicale dell'essere, che consiste nello scivolare in modo insignificante in una vita vuota e irredenta. Altri scrittori hanno

---

<sup>85</sup> R. Shattuck, *Proust*, cit., p. 65.

adoperato, pur essendo autori di grandissime opere, solamente carta e inchiostro, mentre Proust, oltre a farsi guidare la penna dal dolore<sup>86</sup>, «sembrava pensare la durata uniforme dell'esistenza e farne una fluida, stupenda e incessante calligrafia di luce»<sup>87</sup>. La scrittura proustiana pare non conoscere interruzioni e andare alla maniera di una barca su un mare calmo come una lastra, riempie il lettore di stupore e felicità per la forma meravigliosa che il reale può assumere nella parola scritta ad arte, ed è *luce*, avendo di mira la salvezza che fa sgorgare dal petto del lettore una sorgente d'ottimismo, un profondo sentimento di liberazione e di pace. Proust, con il suo stile e il suo tono elegiaco, melanconico e sinfonico, è come se suggerisse di cambiare radicalmente modo di vivere, di leggere il suo libro come se i lettori si trovassero a vivere il suo destino, come se essi dovessero immedesimarsi nel suo Narratore. Fino all'ultima pagina, la *Recherche* è un «dunghissimo tentativo di commuovere le cose, perché diano finalmente l'anima»<sup>88</sup>, nonché un tentativo di commuovere il lettore affinché la possibilità di ritrovare il tempo diventi concreta in lui, «per rendere sensibile attraverso le parole ciò che dentro di noi si agitava informe e nostalgico di luce»<sup>89</sup>. È un immergersi nella fonte luminosa delle sue parole. Una conversione.

Il percorso proustiano, tanto esistenziale quanto letterario, può dunque essere riassunto seguendo idealmente le seguenti tappe: una prima parte intrisa di dolore e sofferenza e culminante in un totale rifiuto del mondo; una fase centrale in cui si hanno la rivelazione della verità del cosmo tramite le essenze ideali che affrancano dal divenire, suggerendo l'esistenza di un uomo eterno e di un Sé perduto che giaceva dimenticato, ignorato e nascosto, e che ora la scrittura deve recuperare; visione del massimo Buio nel *Bal des Têtes*, fuga dal mondo e ascesi, stavolta leggibili come un *rifiuto positivo* del mondo per innalzarlo e trasfigurarli nella letteratura, l'illuminazione definitiva.

E tutto ciò è traducibile nei termini ultimi di redenzione e salvezza. Redenzione significa trasfigurare nella parola la *Schuld* della vita, la sua colpa, il suo dolore, il suo lato che sempre si *perde*. Salvezza significa ritrovare la luce che ci rende indifferente la morte, ed essa a mio parere è coincisa per Proust con la narrazione del suo risveglio e del suo personale ritrovamento doloroso ma infine gioioso di questa stessa luce, dalla quale anche il lettore può farsi illuminare. La vita è una cosa rapida che finisce come forma di raggio di sole al tramonto, e nel Tempo distruttore che ci consegna alla morte si è solo un barlume in una stanza, un sepolcro di sughero, un *nunc* effimero nel divenire incredibile delle cose. Ma si è salvi *nella luce della parola*.

Tutti i personaggi incontrati nel finale ricevimento notturno avevano la morte in faccia. Vedere la loro morte così *vividamente* induce il Narratore dapprima a risolversi per la scrittura e in seguito a fare la conoscenza di ragazzine che potessero ispirare il suo lavoro. E chiede a Gilberte di potergliene presentare

---

<sup>86</sup> Cfr. B.-C. Han, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite (Palliativgesellschaft Schmerz heute, 2020)*, trad. di S. Aglan-Buttazzi, Einaudi, Torino 2021, p. 48.

<sup>87</sup> G. Debenedetti, *Proust*, cit., p. 55.

<sup>88</sup> Ivi, p. 72.

<sup>89</sup> Ivi, p. 138.

qualcuna. L'amica non *di* una vita ma *da* una vita è ben felice di accontentarlo, chiamando a sé una fanciulla e presentandola come Mademoiselle de Saint-Loup. Quella ragazzina così graziosa e di bell'aspetto è la figlia di Robert e di Gilberte, dei due *coté* di Combray, collegata con la parte più significativa di persone, luoghi e tempi della vita passata del Narratore. È come se dietro di lei egli vedesse un grande strumento attraverso il quale fossero riemersi tutti gli istanti della sua esistenza accomunati da una sola ragione, da un solo grande principio, un punto finale e allo stesso tempo nuovamente iniziale. Il Narratore illustra gli intrecci esistenziali che hanno generato quel *miracoloso incanto*, un ossimoro che confligge con lo spinozismo deterministico a cui Proust dà invece ragione.

Se i pupazzi condannati all'oblio avevano scoraggiato il Narratore sulla possibilità di ritrovare il Tempo passato, la visione dell'unica giovane presente in quella sala lo convince definitivamente del contrario. I veri ricordi di materiatempo, il tempo cosmico a cui far assomigliare la propria opera, la costruzione mentale di qualcosa di astratto ma non per questo meno reale dei tanti sogni narrati, erano flebili anticipazioni di quello spettacolo. Mademoiselle de Saint-Loup è la prova che tutto ciò che vuole creare può concentrarsi in un punto, può divenire qualcosa di ben definito, può essere un'opera. La ragazzina, «formée des années mêmes que j'avais perdues»<sup>90</sup>, rappresenta dunque l'*agnitio* della Gnosi perfetta e compiuta, la presa di coscienza di ciò che si è smarrito, in modo tale che adesso si dispone pienamente della consapevolezza e anche della motivazione per intraprendere la creazione di un'opera.

Scrivere la *Recherche* è una cosa *possibile*.

Tutto era in lei intrecciato, tutto da lei si dipartiva, poiché la vita «tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements, qu'elle entre-croise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications»<sup>91</sup>. Una scelta che come ben si sa non è totalmente in potere del soggetto, il quale dispone comunque del potere non meno importante di farne una narrazione salvifica in una dimensione psicologica non soltanto nel tempo ma anche nello spazio, in cui ciascuno di noi, e il duca sui trampoli ne è l'emblema, cresce a dismisura nei luoghi e nelle durate che ci prolungano nel Tempo. Ci prolungano senza salvarci, poiché ciò riesce a chi sappia sacrificarsi a essere scrittore, sappia vedere la giovinezza in un compianto di morti viventi. Il Narratore, infatti, è stato il più fortunato, vede la sua vita raggrumarsi in una singolarità e da lì continuare dove il duca sui trampoli non avrebbe potuto seguirlo, nell'eternità del Tempo cosmico di cui la futura opera letteraria sarebbe stata una rivelazione.

La ragazzina è di fronte a lui. Era alta di statura. Il Tempo aveva realizzato la sua opera in tutti gli umani di quella sala, compreso il Narratore, ma in lei aveva compiuto il suo capolavoro. Un'opera del Tempo egli lo era già ma per redigere il Suo capolavoro avrebbe dovuto effigiare la Giovinezza. «Je la

---

<sup>90</sup> TR, p. 2389. «Composta di quegli anni che io avevo perduto», trad. p. 448.

<sup>91</sup> TR, p. 2388. «Esse senza posa, tra gli esseri, tra gli avvenimenti, li intreccia, li raddoppia per infittirne la trama, così che tra il minimo punto del nostro passato e tutti gli altri una ricca rete di ricordi lascia solo la scelta delle vie di comunicazione», trad. p. 446.

trouvais bien belle: pleine encore d'espérances, riante, formée des années même que j'avais perdu, elle ressemblait à ma jeunesse»<sup>92</sup>. Questo è senza dubbio il momento cruciale dell'intera opera, come un *crocevia* che raccogliendo diversi sentieri li unisce in un unico cammino più grande e più agevole. Su quel viso il Narratore scorge il Tempo perduto e lo ritrova nella giovinezza di una ragazzina che sarà tale per sempre.

Ritrovare il tempo di una vita; comprendere il dolore che si è provato, la mondanità e il cosmo di cui si è parte; edificare un'opera giovane come quella ragazzina gli stava figurando a immagine e somiglianza del cosmo: tali sono gli elementi della liturgia di salvezza letteraria di Marcel Proust. Il Narratore sente di essere vecchio abbastanza per temere di non riuscire a concludere il proprio lavoro, che avrebbe dovuto iniziare immediatamente e vivere gli ultimi anni per rendere quest'arte più lunga possibile. È un sì alla vita, una vita fuori dal Tempo ma per viverlo più pienamente, per avvicinare un'opera d'arte ispirata dal cosmo alla sua stessa perfezione. Il Narratore inizia a temere per la propria salute, divenuta d'un tratto preziosissima perché funzionale alla scrittura. Come il vecchio Beethoven che per il sopraggiungere della morte temeva di non riuscire a comporre i suoi vangeli sonori nella forma di quartetti per archi<sup>93</sup>, Proust ha provato lo stesso sentimento, che in conclusione dell'Opera può confessare. Conclusione che è in verità un altro inizio, un nuovo cominciamento per il quale la *Recherche* non ha mai realmente fine, proprio come il Tempo.

Sarebbe stato in grado di farlo? Le morti delle persone amate, della nonna, di Bergotte, Swann, Vinteuil, Saint-Loup e Albertine erano tutte sulle sue spalle di uomo caduco. Bergotte aveva visto la *Veduta del Cosmo* senza però riuscire a scrivere un libro in cui rappresentarlo; Swann e il barone non avevano scritto affatto; Vinteuil era stato salvato ma tale salvezza non era derivata da sé medesimo, le sue composizioni avevano rivelato che il viaggio cosmico tramite l'arte era possibile ma non che il Tempo ne fosse il protagonista. Avrebbe dovuto morire affinché la vita eterna germogliasse come l'erba in una vallata dopo le abbondanti piogge dell'ispirazione. Egli dice di non sapere se la sua opera sarebbe divenuta una chiesa nella quale i lettori sarebbero accorsi come fedeli o un monumento druidico su un'isola non frequentato. «Mais j'étais décidé à y consacrer mes forces qui s'en allaient comme à regret et comme pour pouvoir me laisser le temps d'avoir, tout le pourtour terminé, fermé la "porte funéraire"»<sup>94</sup>. Avrebbe dovuto combattere la morte a ogni far della sera come nelle *Mille e una notte*: sopravvivere per scrivere e scrivere per vivere. È per tale motivo che questo capolavoro della letteratura universale è spesso citato nelle pagine del Libro, poiché è l'opera che in fondo più le somiglia, per passione, dedizione, sacrificio e posta in gioco. Ma il disincanto di Proust, facendo apparentemente già crollare questo famedio consacrato

---

<sup>92</sup> TR, p. 2389. «La trovavo molto bella: piena ancora di speranze, ridente, composta di quegli stessi anni che io avevo perduto, assomigliava alla mia giovinezza», trad. p. 448.

<sup>93</sup> Su questo punto rinvio al mio *Beethoven*, in «Vita pensata», novembre 2020, X, 23, pp. 78-84.

<sup>94</sup> TR, p. 2396. «Ma ero deciso a consacrarvi le mie forze che se ne stavano andando, quasi a malincuore, come se avessero voluto lasciarmi il tempo, terminata la struttura esterna, di chiudere la "porta funeraria"», trad. p. 458.

a un ottimismo religioso e fideistico, si esprime con le seguenti parole: «Sans doute mes livres eux aussi, comme mon être de chair, finiraient un jour par mourir. Mais il faut se résigner à mourir. On accepte la pensée que dans dix ans soi-même, dans cent ans ces livres, ne seront plus. La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes»<sup>95</sup>.

L'opera di Proust durerà ben più di un secolo, ma a un certo punto si estinguerà come il resto delle cose nel nostro sistema solare. E allora a che sarà valso questo sforzo? Non sarà stato tempo perduto sia quello edonistico del barone che quello gaudente a cui il Narratore si stava apprestando? Rimarranno il Cosmo, il Tempo e la loro eterna Giovinezza, e grazie all'aver realizzato un'immagine mobile e immobile, e grazie alla letteratura, Proust ha inglobato tutti e tre questi concetti, che nel Romanzo esprimono metafisicamente l'Universo. Egli avrà così ottenuto salvezza e con lui anche il fedele lettore. A colui che ha sofferto, compreso e che si salva davvero la morte è indifferente. Dopo aver concluso la *Recherche* e aver redento e ritrovato il tempo nella gioia della scrittura, Proust infatti è morto davvero. «Und wenn dich das Irdische vergaß / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin»<sup>96</sup>. Rilke esprime la dinamica del Tempo, la metafisica per cui il divenire è in eterno e l'eterno è in divenire. L'opera proustiana è questo, scrittura in movimento. Ed è per tale ragione che su di essa ci sarà sempre luce.

Sul viso delle fanciulle splende sempre il sole.

---

<sup>95</sup> TR, p. 2398. «Naturalmente i miei libri, come il mio essere di carne, avrebbero finito un giorno per morire. Ma bisogna rassegnarsi a morire. Si accetta il pensiero che tra dieci anni noi, fra cento i nostri libri, non saremo più. La durata eterna non è promessa alle opere più che agli uomini», trad. p. 463.

<sup>96</sup> R.M. Rilke, *Die Sonetten an Orpheus*, II, 29, vv. 12-14. «E se terrestrità ti ha dimenticato, / di' alla terra immota: io scorro. / Alla rapida acqua parla: io sono», trad. di F. Rella, Feltrinelli, Milano 2017, p. 129.

## Bibliografia

### *Opere di Proust*

- Proust M., *À la recherche du temps perdu*, édition de J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 1987-89; ed. it. a cura di G. Bogliolo, trad. di M.T. Nessi Somaini, *Alla ricerca del tempo perduto*, Rizzoli, Milano 2012
- Id., *Contro Sainte-Beuve* (*Contre Sainte-Beuve*), a cura di P. Clarac, Mimesis, Milano (Sesto San Giovanni) 2013
- Id., *Jean Santeuil*, édition de P. Clarac et Y. Sandre, Gallimard, Paris 2001; trad. di F. Fortini, *Jean Santeuil*, Einaudi, Torino 1953
- Id., *Les Plaisirs et les Jours*, édition de T. Laget, Gallimard, Paris 2017; ed. it. a cura di G. Girimonti Greco e M. Bertini, *I piaceri e i giorni*, Mondadori, Milano 2022
- Id., *Le lettere e i giorni*, a cura di G. Buzzi, Mondadori, Milano 1996
- Id., *L'indifferente* (*L'indifférent*), trad. di I. Meschi, La Vita Felice, Milano 2014
- Id., *Poesie*, trad. di L. Frezza, Feltrinelli, Milano 1993
- Id., *Saggi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza, Il Saggiatore, Milano 2015
- Id., *Sulla lettura* (*Sur la lecture*), a cura di M. Noja, La Vita Felice, Milano 2019
- Id., *Le soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, édition de N. Mauriac Dyer et J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 2021

### *Bibliografia primaria*

- Benjamin W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014
- Id., *I «passages» di Parigi. Volume primo* (*Das Passagenwerk*, 1982), ed. it. a cura di E. Gianni, Einaudi, Torino 2010
- Id., *Il dramma barocco tedesco* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928), trad. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999
- Id., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (*Berliner Kindheit im Neunzehnhundert*, 1950), a cura di E. Gianni, Einaudi, Torino 2007
- Id., *Sul concetto di storia* (*Über den Begriff der Geschichte*, 1950), a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 2011
- Id., *Zum Bilde Prousts*, in *Medienästhetische Schriften*, Surhkamp, Frankfurt a. M. 2018
- Biuso A.G., *Per una lettura filosofica della Recherche. Frammenti*, in «Marcel Proust», <http://www.marcelproust.it/miscel/biuso.htm>, 2003
- Id., *Nomadismo e benedizione. Ciò che bisogna sapere prima di leggere Nietzsche*, Di Girolamo Editore, Trapani 2006
- Id., *La mente temporale. Corpo Mondo Artificio*, Carocci, Roma 2009
- Id., *Temporalità e Differenza*, Olschki, Firenze 2013
- Id., *Aión. Teoria generale del tempo*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2016
- Id., *Heidegger e il Sacro*, in «Aquinas», LX, 2017/I–II
- Id., *Platone a Colmar. Una lettura gnostica de L'essenza della verità di Heidegger*, in «InCircolo. Rivista di filosofie e culture», IV, 4, dicembre 2017
- Id., *Tempo e materia. Una metafisica*, Olschki, Firenze 2020



- Debenedetti G., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1981
- Id., *Proust*, a cura di M. Lavagetto e V. Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005
- Heidegger M., *Der Begriff der Zeit*, herausgegeben von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 2004; trad. di F. Volpi, *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano 2010
- Id., *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt - Endlichkeit - Einsamkeit*, herausgegeben von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1992; trad. di P. Coriando, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2005
- Id., *Einführung in die Metaphysik*, herausgegeben von P. Jaeger, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 2020; trad. di G. Masi, *Introduzione alla metafisica*, Ugo Mursia editore, Milano 2018
- Id., *Heraklit*, herausgegeben von M. Frings, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1979; trad. di F. Camera, *Eraclito*, Ugo Mursia editore, Milano 2020
- Id., *Holzwege*, herausgegeben von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 2003; trad. di P. Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968
- Id., *Parmenides*, herausgegeben von M.S. Frings, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1982; trad. di F. Volpi, *Parmenide*, Adelphi, Milano 2017
- Id., *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006; trad. di A. Marini, *Essere e tempo*, Mondadori, Milano 2011
- Id., *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, herausgegeben von H. Mörchen, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1988; trad. di F. Volpi, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul 'Teeteto' di Platone*, Adelphi, Milano 1997
- Id., *Wegmarken*, herausgegeben von F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1981; trad. di F. Volpi, *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987
- Jonas H., *Lo gnosticismo (The gnostic religion, 1972)*, trad. di R. Farina, SEI, Torino 1991
- Von Balthasar H.U., *Gloria. Una estetica teologica (Herrlichkeit)*, vol. 1, *La percezione della forma (Schau der Gestalt, 1961)*, trad. di G. Ruggieri, Jaca Book, Milano 2012
- Id., *Gloria. Una estetica teologica (Herrlichkeit)*, vol. 5, *Nello spazio della metafisica. L'epoca moderna (Im Raum der Metaphysik, 1965)*, trad. di G. Sommovilla, Jaca Book, Milano 2015

#### *Bibliografia secondaria*

- Adorno T.W., *Note sulla letteratura (Noten zur Literatur, 1974)*, a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 2012
- Agamben G., *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000
- Albaret C., *Monsieur Proust (1973)*, testo raccolto da G. Belmont, trad. di A. Donaudy, SE, Milano 2004
- Bachtin M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica (Problemy poetiki Dostoevskogo)*, trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino 2002
- Barthes R., *Frammenti di un discorso amoroso (Fragments d'un discours amoureux, 1977)*, trad. R. Guidieri, Einaudi, Torino 2021
- Id., *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici (Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, 1972)*, trad. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003
- Baudelaire C., *I fiori del male (Les fleurs du mal)*, a cura di A. Prete, Feltrinelli, Milano 2018
- Beckett S., *Proust (1965)*, trad. di P. Pagliano, SE, Milano 2004
- Beistegui M. de, *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora (La jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore, 2007)* trad. di L. Amoroso, Edizioni ETS, Pisa 2013
- Benedetti C., *La soggettività del racconto. Proust e Svevo*, Liguori, Napoli 1984

- Bongiovanni Bertini M., *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino 1996
- Bottiroli G., *Marcel Proust. Il romanzo del desiderio*, Feltrinelli, Milano 2022
- Brugnolo S., *Dalla parte di Proust*, Carocci, Roma 2022
- Calasso R., *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2018
- Carchia G., *L'amore del pensiero*, Quodlibet, Macerata 2000
- Celan P., *L'antologia italiana*, Nottetempo, Milano 2020
- Cioran E., *Il funesto demiurgo (Le mauvais demiurge, 1969)*, trad. di D. Grange Fiori, Milano, Adelphi, 1986
- Citati P., *La colomba pugnata. Proust e la «Recherche»*, Adelphi, Milano 2008
- Compagnon A., *Proust tra due secoli (Proust entre deux siècles, 1989)*, trad. di F. Malvani e P. Minsenti, Einaudi, Torino 1992
- Contini A., *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, CLUEB, Bologna 2006
- Curtius E.R., *Marcel Proust*, trad. di L. Ritter Santini, Ledizioni, Milano 2009
- Deleuze, *Marcel Proust e i segni (Marcel Proust et les signes, 1964)*, trad. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Einaudi, Torino 2019
- De Man P., *Allegorie della lettura (Allegories of reading)*, trad. di E. Saccone, Einaudi, Torino 1997
- De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019
- Derrida J., *La scrittura e la differenza (L'écriture et la différence, 1967)*, trad. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1971
- Descombes V., *Proust. Philosophie du roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1987
- Dickinson E., *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1997
- Dostoevskij F., *L'idiota*, trad. di E. Maini e E. Mantelli, Mondadori, Milano 2011
- Eliot T.S., *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1992
- Id., *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2011
- Euripide, *Elena*, trad. di M. Fusillo, Rizzoli, Milano 2018
- Fava L., *Un itinerario nel mito gnostico*, in «Vita pensata», IX, 18, febbraio 2019
- Ead., *Heidegger e la Gnosi*, Mimesis, Milano-Udine 2022
- Fernandez R., *Proust*, Grasset, Paris 2009; trad. di R. Mainardi, *Proust o la genealogia del romanzo moderno*, Bompiani, Milano 1980
- Feuerbach L., *L'essenza del cristianesimo (Das Wesen des Christentums, 1841)*, trad. di C. Cometti, Feltrinelli, Milano 1994
- Filoramo G., *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, Laterza, Roma-Bari 1990
- Forster E.M., *Aspetti del romanzo (Aspects of the novel, 1927)*, trad. di C. Pavolini, Garzanti, Milano 2018
- Garbelli F., *Proust and Benjamin: a figural reading*, in «E|C. Rivista dell'Associazione di Studi Semiotici», XXV, 33, 2021
- Genette G., *Figure III. Discorso del racconto (Figures III, 1972)*, trad. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 2006
- Han B.-C., *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite (Palliativgesellschaft Schmerz heute, 2020)*, trad. di S. Aglan-Buttazzi, Einaudi, Torino 2021
- Hartog F., *Chronos. L'Occidente alle prese con il tempo (Chronos. L'Occident aux prises avec le Temps, 2020)*, trad. di V. Zini, Einaudi, Torino 2022
- Husserl E., *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917)*, a cura di R. Boehm, trad. di A. Marini, Franco Angeli, Milano 1992
- Jauss H.R., *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Marcel Proust (Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts «À la recherche du temps perdu»)*, 1986), trad. di M. Galli, prefazione di A. Beretta Anguissola, Le Lettere, Firenze 2003
- Jesi F., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968
- Jung C.G., Kerényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia (Einführung in das Wesen der Mythologie, 1942)*, trad. di A. Brelich, Bollati Boringhieri, Torino 2012

- Kafka F., *Lettera al padre. Gli otto quaderni in ottavo*, trad. di A. Rho e I.A. Chiusano, Mondadori, Milano 1988
- Kierkegaard S., *Briciole filosofiche (Philosophiske Smuler, 1844)*, trad. di S. Spera, Queriniana, Roma 2012
- Kristeva J., *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris 1994
- Lavagetto M., *Quel Marcel! Frammenti della biografia di Proust*, Einaudi, Torino 2011
- Lévinas E., *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità (Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité, 1971)*, trad. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 2021
- Lucrezio, *La natura*, a cura di F. Giancotti, Garzanti, Milano 2012
- Luzi M., *Le poesie*, Garzanti, Milano 2020
- Macchia G., *L'angelo della notte*, Abscondita, Milano 2020
- Magnani L., *La musica in Proust*, Einaudi, Torino 1978
- Marangoni E., *Proust. I colori del tempo*, Electa, Milano 2014
- Mazzarella E., *Colpa e tempo. Un esercizio di matematica esistenziale*, Neri Pozza, Vicenza 2022
- Moroncini B., *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Guida, Napoli 1984
- Muller M.N., *Les Voix Narratives dans À la recherche du temps perdu*, Droz, Genève 1983
- Nietzsche F.W., *Così parlò Zarathustra (Also Sprach Zarathustra, 1885)*, trad. di G. Quattrocchi, Giunti, Firenze 2006
- Id., *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è (Ecce homo. Wie man wird, was man ist)*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 2010
- Painter, *Marcel Proust (1959)*, trad. di E. Vaccari Spagnol e V. Di Giuro, Feltrinelli, Milano 2017
- Palma E., *Beethoven*, in «Vita pensata», novembre 2020, X, 23
- Id., *L'invecchiamento come emozione del Tempo nella Recherche di Marcel Proust*, in «Siculorum Gymnasium. A Journal for the Humanities», 5, LXXII, 2019
- Id., *A che la parola? Frammenti poetici per una metafisica*, in «Vita pensata», luglio 2020, X, 25
- Id., *Una rondine fa primavera. Su The Happy Prince di Oscar Wilde*, in «Il Pequod», II, novembre 2021, 4
- Id., *Proust a Eleusi. Il mitologema della Kore nel Temps retrouvé*, in «Riscontri», settembre-dicembre 2021, XLIII, 3
- Id., *Pavese e Proust. Due sciamani del Tempo*, in «SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», V, 5, 2021
- Id., *Oscar Wilde*, in «Vita pensata», gennaio 2022, XII, 26
- Id., *Forme di resilienza filosofica nel De Profundis di Oscar Wilde*, in «Siculorum Gymnasium. A Journal for the Humanities», 2021, 7
- Id., *Briciole di libertà nella Recherche*, in «Vita pensata», settembre 2022, XII, 27
- Id., *Il futuro perduto. Passato, storia e felicità in Walter Benjamin*, in «Illuminazioni», 61, luglio-settembre 2022
- Id., *L'anima. ψυχή*, 12° volume della collana *Greco. Lingua, storia e cultura di una grande civiltà*, a cura di M. Centanni e P.B. Cipolla, Corriere della Sera, Milano 2022
- Id., *Respirare felicità. Su un'aria comune in Proust e Benjamin*, in «Diacritica», VIII, 46 (4), 25 dicembre 2022
- Pasternàk B., *Il dottor Živago (Doktor Živago, 1957)*, trad. di P. Zveteremich, Feltrinelli, Milano 2009
- Pavese C., *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 2020
- Id., *La bella estate*, Einaudi, Torino 1995
- Id., *Le poesie*, Einaudi, Torino 1998
- Id., *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino 2001
- Id., *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino 2017
- Platone, *La Repubblica*, trad. di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari 2011
- Id., *Fedro*, trad. di P. Pucci, Laterza, Roma-Bari 2014
- Piperno A., *Proust senza tempo*, Mondadori, Milano 2022

- Richard J., *Proust et le monde sensible*, Éditions du Seuil, Paris 1974
- Rilke R.M., *Elegie duinesi (Duinisier Elegien)*, trad. di M. Ranchetti e J. Leskien, Feltrinelli, Milano 2017
- Id., *Sonetti a Orfeo (Die Sonetten an Orpheus)*, trad. di L. Traverso, Feltrinelli, Milano 2018
- Risset J., *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Éditions Hermann, Paris 2009
- Rogers B.G., *Proust's narrative techniques*, Droz, Genève 1965
- Ruggieri G., *Prima lezione di teologia*, Laterza, Roma-Bari 2011
- Id., *Esistenza messianica*, Rosenberg&Sellier, Torino 2020
- Sand G., *François le Champi (1848)*, a cura di C. Bigliosi, Feltrinelli, Milano 2010
- Scholem G., *Walter Benjamin e il suo angelo (Walter Benjamin und sein Engel, 1972)*, trad. di M.T. Mandalari, Adelphi, Milano 1978
- Sereni V., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 2020
- Shattuck R., *Proust (Proust, 1974)*, trad. di D. Zazzi, Mondadori, Milano 1991
- Sichera A., *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Olschki, Firenze 2015
- Id., *Ermeneutiche. Punti di vista sul confine*, Euno Edizioni, Leonforte 2019
- Simon A., *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, Paris 2000; trad. di G. Grasso, *Proust e la filosofia contemporanea*, Solfanelli, Chieti 2013
- Simonetti M. (a cura di), *Testi gnostici in lingua greca e latina*, Valla-Mondadori, Milano 2009
- Sparvoli E., *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*, FrancoAngeli, Milano 1997
- Ead., *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della «Recherche»*, Carocci, Roma 2006
- Spitzer L., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, a cura di P. Citati e M.L. Spaziani, Einaudi, Torino 1959
- Stendhal, *Dell'amore (De l'amour)*, trad. di M. Bertelà, Garzanti, Milano 2015
- Strinati C., *Caravaggio e Vermeer. L'ombra e la luce*, Einaudi, Torino 2021
- Tadié M., Tadié J.-Y., *Il senso della memoria (Le Sens de la mémoire)*, trad. di C. Marullo Reedtz, Dedalo, Bari 2000
- Tadié J.-Y., *Marcel Proust. Biographie*, Gallimard, Paris 1996
- Id., *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, Gallimard, Paris 2019
- Id., *Proust e la società (Proust et la société, 2021)*, trad. di R. Capotorti, Carocci, Roma 2022
- Thomas D., *Poesie*, trad. di A. Marianni, Einaudi, Torino 2016
- Tolstoj L., *Anna Karenina (Анна Каренина, 1877)*, trad. it. di L. Ginzburg, Rizzoli, Milano 2017
- Wilde O., *Il Principe Felice e altre storie (The Happy Prince)*, trad. e introd. di M. d'Amico, Mondadori, Milano 2010
- Wilson E., *Il castello di Axel. Studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930 (Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature, 1931)*, trad. di M. e L. Bulgheroni, Il Saggiatore, Milano 1965
- Wittgenstein L., *Werkausgabe*, Band I, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2016