

MARCEL PROUST, OGGI, A CENT'ANNI DALLA NASCITA

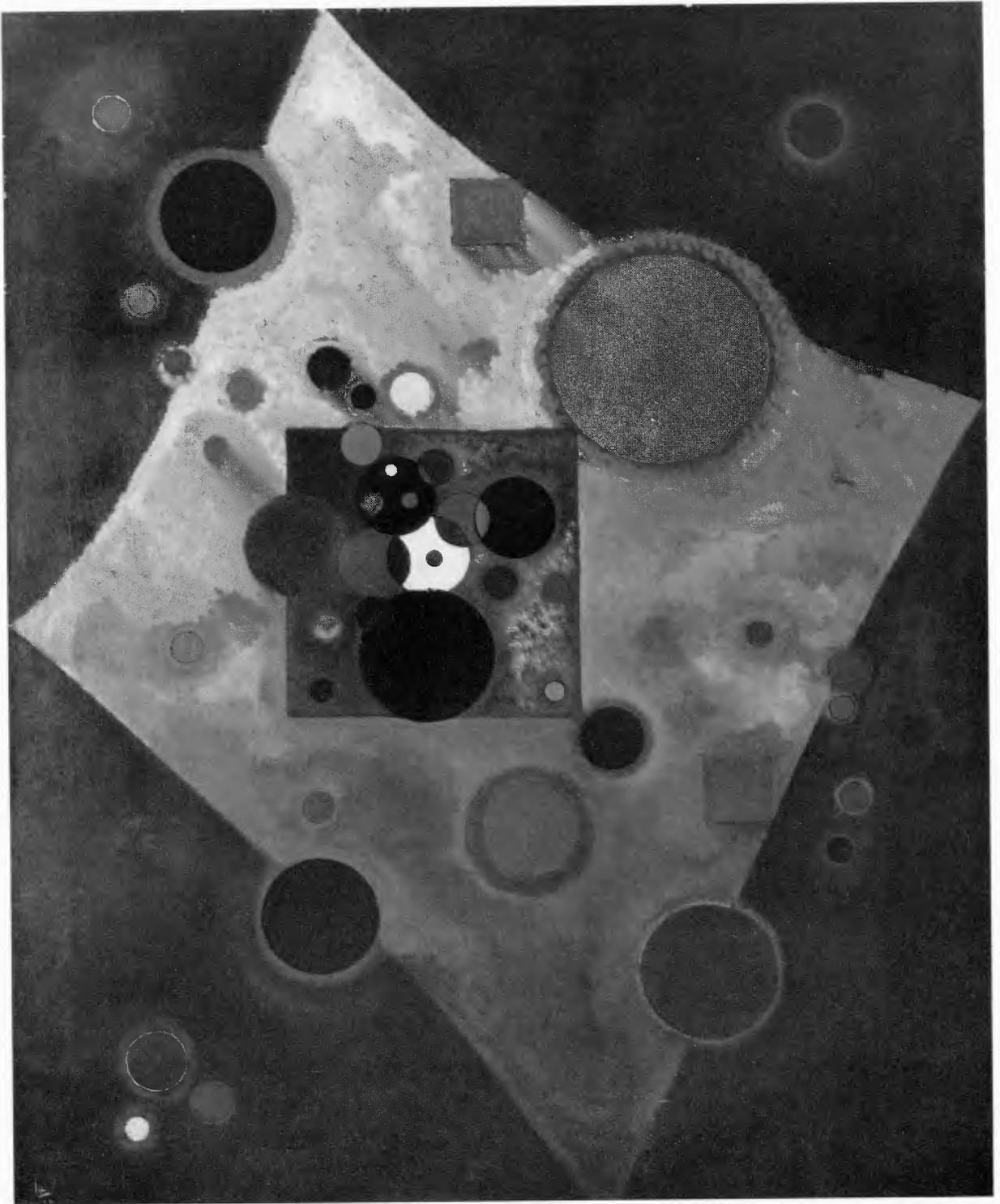
da « Piccolo Pianeta » andato in onda per il Terzo programma il 30 aprile 1971

REDATTORE: ADRIANO SERONI - SONO INTERVENUTI: GUIDO NERI,
JACQUELINE RISSET, MARIO LUZI

REDAZIONE — *Nell'ambito dell'anno proustiano un numero speciale di « Piccolo Pianeta » è una sorta di pezzo d'obbligo. Del resto la data del 10 luglio 1871, giorno di nascita di Marcel Proust, è stata a più riprese rievocata dalle pagine letterarie dei quotidiani e dai rotocalchi. Contributi di una certa solidità — fra gli altri un felicissimo articolo di Giovanni Macchia — si sono alternati a shows di carattere abbastanza discutibile, fino ai limiti del varietà, talvolta, o dell'impressione autobiografica.*

Il nostro contributo è abbastanza essenziale, forse apparirà di tono troppo tenuto dato il mezzo di cui si serve, ma lo scrittore celebrato non si presta a manipolazioni leggere. Tocchiamo tre punti fondamentali: primo, Proust e la critica. Ce ne parla Guido Neri.

GUIDO NERI — Nel panorama degli studi proustiani degli ultimi dieci anni non mancano imprese di grande impegno, ma certi libri come quelli di George Poulet e di Gilles Deleuze valgono, forse meglio di altri e con estrema semplicità di mezzi, a far sentire quanto il testo proustiano sia tuttora un testo in movimento, un testo in piena attività. Testo che si è andato progressivamente svincolando da tutta una serie di correlazioni costrittive coi dati dell'esperienza vissuta, dalla fruizione più grezza ed esterna della *recherche* come semplice trasposizione della biografia dell'autore, a una interpretazione più scaltrita e libera, ma ancora condizionata da uno schema esistenziale, per cui la ricchezza dell'opera resterebbe chiusa dentro la finzione romanzesca di un'ascesi estrema, tragica, irripetibile, di una progressione al termine della quale l'eroe della storia, eclissandosi nell'atto stesso di conseguire la salvezza, lascia il lettore solo in presenza di un monumentale antefatto, sconcertato nello scoprirsi compiaciuto e commosso da quelle immagini che il demiurgo ha lasciato dietro di sé come residui o strumenti della sua ricerca. Oggi la vita di Proust è ormai abbastanza lontana da consentirci di non sovrapporre più la concentrazione eroica e patetica, che



5 - Wassily Kandinsky: *Accento rosa* (1926)



6 - Paul Klee: *Streghe della terra* (1938)

negli anni di quella vita ha reso possibile il prodursi dell'opera al clima e al disegno interno dell'opera, ben diversamente articolati e distesi in un itinerario sostanziato in ogni senso di concentrazione e di dispersione, di finalizzazione e di disponibilità, di coerenza e di discontinuità e perfino di presenza e di assenza.

Ancora una volta, anche nel caso della *Recherche*, l'autore ha esercitato una sorta di temporanea prerogativa sull'interpretazione dell'opera, facendo pesare su di essa l'impronta della sua biografia e della sua psicologia personale e inoltre fornendo, direttamente o indirettamente, una serie di indicazioni interpretative rivolte ad affrettare i tempi di ricezione dell'opera, stimolando la naturale inerzia e incomprendimento dei lettori. Indicazioni non solo legittime, ma penetranti e spesso insostituibili, solo che, come ogni dichiarazione di qualsiasi provenienza, sono ovviamente parziali, unilaterali e soprattutto meritano un ulteriore lavoro di interpretazione.

Così, per fare un esempio che costituisce anche un problema di ordine generale, quando Proust nelle *Lettere a Rivière* e altrove insiste sul carattere non divagante, ma saldamente e attentamente organizzato della sua costruzione narrativa, il suggerimento è chiaro se si tiene presente il tipo di lettura spontanea e sensibilistica che qui era posto in questione, ma poi il problema comincia a porsi veramente quando ci domandiamo, ad esempio con Gilles Deleuze, che tipo di strutturazione Proust ha inventato per la *Recherche* e in rapporto a quali specifiche spinte destrutturanti. Oggi più che mai il testo proustiano sembra ispirare, alimentare, accogliere un dialogo mobilissimo di letture fresche, rigorose, radicali. Le sue stesse nozioni chiave sembrano disporsi in una luce nuova, rivelano una singolare capacità di spezzare la loro prima accezione e di riproporsi in una versione apparentemente opposta, a volte in sorprendente sintonia con modi attuali di pensiero.

Il libro di George Poulet è del 1963 e si intitola *L'espace proustien*. Il metodo di Poulet, già applicato a Proust anche nell'ultimo capitolo del primo volume di *Etudes sur le temps humain*, consiste nella definizione di principi o problematiche unitarie all'interno di una o più esperienze letterarie e nella loro articolazione interna a diversi livelli testuali. I saggi di Poulet tendono a risolversi in semplici letture limpide e lineari quanto più coerentemente calcolate, in serie di citazioni ordinate e composte con attenta adesione. Scegliere lo spazio come nozione guida per una proposta di lettura della *Recherche* significa contraddire formalmente al luogo comune interpretativo che fa del tempo la categoria privilegiata del mondo proustiano e significa risollevarlo il problema del rapporto tra i criteri compositivi della *Recherche* e i concetti di tempo e di durata propri del pensiero di Bergson. Poulet, citando passi del resto notissimi, mostra facilmente non solo che i procedimenti di spazializzazione del tempo sottoposti a critica da Bergson sono presenti e ricorrenti nel testo proustiano, ma soprattutto che vi svolgono una funzione essenziale sia dal punto di vista della ricerca della

verità, sia sul piano della composizione immaginaria e della strategia delle associazioni, sia infine dal punto di vista dell'armonia strettamente estetica, figurativa del testo. Un capovolgimento così radicale di posizioni potrebbe sembrare perfino troppo facile per essere credibile, se ci fermassimo troppo alla considerazione delle opposizioni tra concetti astratti e se trascurassimo il dinamismo e lo scambio di risonanze che si producono nel contesto vivo dell'opera. Il saggio di Poulet non vuole essere una provocazione polemica, non ha l'arroganza dialettica di una scoperta, è l'esperimentazione concreta di una lettura, la semplice evidenziazione di una prospettiva insolita. Formalmente è un'inversione di rotta, ma si risolve nella definizione di un piano diverso di organizzazione dei significati. Piano più complesso e più ricco; infatti una lettura orientata sul modello della continuità temporale tende a ridurre la ricerca del tempo perduto a una successione imperscrutabile di illuminazioni e di spessori oscuri sul filo di un'esperienza tutta interiorizzata. La spazializzazione del tempo è invece la forma in cui si integrano alla ricerca anche il negativo e il discontinuo. La legge di progressione della ricerca è giusta apposizione, discontinuità. Una inclinazione parallela verso il discontinuo della struttura proustiana si ritrova nel libro di Gilles Deleuze *Proust et le signe* uscito nel 1964, tradotto in italiano nel '67 presso Einaudi e ripubblicato nel '70 in Francia con l'aggiunta di un ampio capitolo. Anche Deleuze, nel dibattito proustiano, ha un suo idolo da abbattere. Ecco le prime righe del suo libro: « In che cosa consiste l'unità di *A la recherche du temps perdu*? Sappiamo almeno in che cosa non consiste: non consiste nella memoria, nel ricordo sia pure involontario ».

Per Deleuze infatti la *Recherche* è una vera e propria ricerca della verità e non si esaurisce nel movimento retrospettivo delle reminiscenze. È orientata verso il futuro, consiste anzi, dice Deleuze, in un « apprentissage », cioè in un progressivo apprendimento o noviziato che conduce di grado in grado, attraverso la decifrazione o traduzione delle apparenze, alla concezione delle essenze. Deleuze riconosce nella *Recherche* una complessa griglia semiologica dove i segni della mondanità, i segni dell'amore, i segni delle qualità sensibili costituiscono altrettanti campi di attraversamento, specificamente differenziati e minati da un intimo paradosso che costituisce il limite e l'esigenza di superamento di ciascuno di essi. Considerando il mondo come un insieme di segni da decifrare, e cioè superando a un tempo l'illusione di un senso oggettivo e l'abbandono a un puro arbitrio soggettivistico, Proust traccia una convergenza verso i segni dell'arte, che comprendono e trasformano tutti gli altri segni in una progressiva tensione verso le essenze. Lo schema è alimentato da una serie di analisi interne sugli aspetti dei singoli campi. I segni della mondanità, per esempio, sono segni vuoti ma vivacissimi, i segni dell'amore obbediscono alle leggi della menzogna e qui Deleuze svolge un'analisi estremamente illuminante sul nesso amore-gelosia-

omosessualità e delinea una complessa teoria del sesso in Proust, modellata su metafore o similitudini vegetali. L'esperienza dei segni si svolge senza ordine sui vari terreni, segue un andamento diseguale e prevalentemente negativo, ma sfugge alle astrattezze di un sapere metodico, come alle ambiguità di un'ascesi. In Proust Deleuze precisa una critica ai modi del sapere filosofico, un sapere cioè che fa assegnamento sulle semplici sequele di un progetto volenteroso e disinteressato di verità. Per Proust la verità può essere perseguita solo attraverso la casualità degli incontri e delle contingenze e solo sotto la pressione di una necessità, di una violenza. Solo l'incontro e la violenza garantiscono l'autenticità di una verità acquisita. Come l'apprentissage procede su varie linee in modo incontrollato, contrastato, discontinuo, così è discontinua, molteplice, contrastata l'immagine del tempo che ne risulta e la forma stessa dell'opera. Forse, dice Deleuze, il tempo è proprio questo, l'esistenza ultima di parti di grandezza e forma diversa che non si lasciano adattare, che non si sviluppano allo stesso ritmo e che il fiume dello stile non trascina alla stessa velocità. L'ordine del cosmo è crollato, frantumato in catene associative e punti di vista non comunicanti tra loro; il linguaggio dei segni si mette a parlare di per sé, ridotto alle risorse della sventura e della menzogna, non si fonda più su un logos sussistente, solo la struttura formale dell'opera d'arte sarà in grado di decifrare il materiale frammentario che essa utilizza senza referenze ulteriori, senza griglie allegoriche o analogiche.

REDAZIONE — *Secondo punto: Proust e la cultura francese oggi. Ascoltiamo su questo argomento Jacqueline Risset.*

JACQUELINE RISSET — Per definire i rapporti tra Proust e la letteratura francese del XX secolo, viene naturale ricorrere ad alcune metafore tra le più frequenti nella *Recherche*, quelle prese dal vocabolario delle arti o da quello delle sarte — del « trompe-l'œil », del « porte-à-faux », dello *sbienco* delle stoffe — metafore che indicano tutte un contatto difficile, quasi mancato, e in ogni modo trasversale. Proust è stato, certo, riconosciuto assai presto « grande scrittore ». Ma rimane senza discepoli. Nessun autore contemporaneo lo reclama come modello o maestro; nessuno lo rivendica come il suo *Bergotte*. I critici esaltano la sua « modernità », l'arditezza della *Recherche* (Blanchot, Poulet, Deleuze). Ma gli scrittori rimangono stranamente silenziosi, o, quando parlano, appaiono stranamente ambigui.

È stato Gide ad inaugurare la serie degli incontri mancati, con il suo famoso rifiuto del manoscritto di *Du côté de chez Swann*. Facendosi il difensore dell'ortodossia della letteratura, Gide giudica Proust un mondano, uno « snob », e la sua opera un testo « scritto male ».

Valéry, nel numero di omaggio della « Nouvelle Revue Française » del gennaio 1923, subito dopo la morte di Proust, diceva di conoscerlo pochissimo e di sentirsi molto

lontano da lui, a causa della sua fondamentale avversione per il genere romanzo (benché della *Recherche* evocasse, di sfuggita, « l'attività del tessuto del suo testo »). Conoscendo la formula valeriana di condanna del romanzo: « la marchesa uscì alle cinque », viene da pensare che la *Recherche du temps perdu* non era forse per Valéry molto più di un seguito di marchese occupate ad uscire a tutte le ore del tempo perduto. I surrealisti, presi dall'urgenza di ripudiare in blocco la letteratura e la società loro contemporanea, si proibivano di leggere Proust; non avevano tempo per scavare sotto la superficie liscia dell'opera e scoprire l'erosione sicura, la « dispersione di atomi » (secondo l'espressione di Jacques Rivière) che essa in realtà provocava. I surrealisti ignorarono per gli stessi motivi Proust e Mallarmé; anche se Philippe Soupault, per avere avvicinato l'autore della *Recherche*, era rimasto colpito dalla sua scienza — quasi surrealista — delle « coincidenze ».

Più recentemente, gli esistenzialisti, situati in una problematica della « libertà », assolutamente estranea a Proust, hanno giudicato la sua opera secondo la doppia immagine corrente, di una cronaca della vecchia società e di un canto poetico della memoria. Infine, il *Nouveau Roman*, occupato ad inseguire un rinnovamento radicale della letteratura e la produzione di un antiromanzo, è stato portato a rigettare Proust nelle tenebre di una letteratura ancora legata a criteri di rappresentazione e di espressione soggettiva. Solo il gruppo *Tel Quel*, forse, pur preferendo Joyce, più « netto », più esente da « ambiguità estetiche », ha riconosciuto la vicinanza e l'importanza del testo di Proust, in cui *lettura* e *scrittura* si fondono in un deciframento unico ed ostinato. Il bilancio appare dunque quasi interamente negativo. Gli scrittori sembrano allontanarsi da Proust e meglio sembra che lo evitino, giustificando il loro atteggiamento con la presunta appartenenza della *Recherche* ad un universo ancora ottocentesco. Ma le cause di questa difficoltà di rapporti sono così semplici o non sono forse più complesse e profonde?

L'opera di Proust esercita — e i suoi lettori lo sanno — una sorta di strana contaminazione. Di fronte ad essa ci si trova ben presto nella situazione stessa del narratore, il quale, uscito dal « salotto Swann », continua nella solitudine « a fabbricare le parole che sarebbero piaciute agli Swann ». Essendo quello di Proust un testo circolare, che rimanda a se stesso, chi scrive partendo dalla *Recherche* si trova inevitabilmente di fronte al desiderio e alla necessità di riscrivere la *Recherche*, mentre per cominciare a pensare o a scrivere in maniera autonoma è necessario un atto di stacco violento, sono necessari il tradimento e l'oblio. Proust può forse essere avvicinato e « seguito » soltanto se — come fa Ponge — si trasporta in un altro registro il rigore analitico della *Recherche*, oppure se — come fa Bataille — si compie quell'atto violento di lettura che, sotto la bellezza delle frasi, sotto l'unità del lungo e affascinante discorso, scopre la messa in giuoco, la discontinuità e la frammentarietà irrecuperabile.

REDAZIONE — *Infine un terzo punto: Proust e la cultura italiana, attraverso la testimonianza di Mario Luzi.*

MARIO LUZI — Se si tratta dell'intelligenza critica dell'arte proustiana il discorso è abbastanza semplice. Il valore e il fascino di Proust furono avvertiti ben presto. Tutto il piccolo mondo che si aggirò intorno alla rivista *Solaria*, tra gli Anni Venti e i Trenta, andò anche più in là e sentì nella *Recherche* come il fondamento di una riforma artistica ricca di possibili conseguenze. Proust diventò un tema di riflessioni estetiche non meno che critiche. Proprio intorno a quella rivista agirono e si maturarono gli uomini che ne avrebbero dato le più penetranti interpretazioni: Giacomo Debenedetti, nella sua straordinaria disponibilità a seguire le avventure profonde della psiche e a rintracciarne il senso, la rivelazione oscura; Gianfranco Contini, che dell'analisi stilistica, del processo di elaborazione ha tratto illuminanti scoperte sul regime interno dell'opera, sulla sostanza profonda e sulla natura dei suoi elementi attivi poetici. Si deve soprattutto a questi due critici se la *Recherche* si trasformò, nella considerazione italiana, in un universo più complesso e creativo di quanto fosse apparsa ai primi lettori, che l'avevano scambiata per un'opera intimistica ripiegata sul ricordo. Ma a correggere l'equivoco sulla memoria proustiana, a scoprirne il valore di conoscenza totale contribuirono anche gli scritti di Carlo Bo e di Giovanni Macchia. Naturalmente il riferimento a questi quattro critici, diciamo così cardinali, non esclude l'importanza di molti altri studi accademici e non.

Intorno a questo lavoro e sempre intorno all'asse principale di *Solaria*, si enucleò anche una poetica della memoria, conseguenza estetica dunque dell'importanza annessa dalla critica alla *Recherche*, una poetica che è stata determinante e quasi comune tra gli scrittori degli Anni Trenta.

A questo punto, confesso, il discorso diventa sfuggente, l'assunto quasi inafferrabile. Abbiamo parlato di poetica della memoria come di un orizzonte aperto dalla lettura di Proust, ma, se poi andiamo a vedere, quella poetica della memoria è più che altro un luogo convenuto della critica degli Anni Trenta e Quaranta, ben poco insomma di definibile e di sostanziale. Tutto quello che aveva qualche rapporto con la scoperta del passato, e magari con l'illuminazione attraverso il recupero degli anni, perfino tutto ciò che aveva relazione con l'operazione del ricordare, la dilettazione della memoria sulla traccia di immagini e sensi sommersi dal tempo, tutto questo dicevo andò sotto la generica etichetta di « poetica della memoria », da Bonsanti a Benedetti a Quarantotti Gambini.

Che cosa c'era di realmente attinente con una poetica della memoria in questi scrittori? O meglio, in che cosa la memoria come campo e come attività aveva gli attributi che Proust attribuisce alla sua, sulla scorta o in sintonia con le rivelazioni di Bergson? Non mi sento di dare una risposta così su due piedi a questo quesito: in ogni caso

stava proprio lì il senso della apertura proustiana. L'elegia della memoria esisteva anche prima.

Un caso a parte mi pare quello di Bilenchi, quando passò dai primi secchi racconti al rallentato di *Anna e Bruno*, del *Conservatorio di Santa Teresa* e poi ai due ultimi grandi racconti *l'Elasticità* e *La miseria*. Bilenchi non è per nulla un elegiaco e neppure un memorialista; la sua mira è puntata nettamente sulla realtà, che però non può essere tale, non può essere realtà finché non se ne scopre il mistero, la poesia.

E tuttavia, lontano com'è dall'ordine ciclico e tanto più dalla filosofia di Proust, in lui più che in altri il vertiginoso potere della memoria involontaria e creatrice lavora e non certo all'evocazione, ma all'approfondimento del reale. Un altro caso particolare è, mi pare, quello di Lampedusa, dove si potrebbe rintracciare un modello proustiano soprattutto nella lettura geroglifica della vita sotto la signoria del tempo, tempo dissolutore però, tempo senza il doloroso riscatto del grande Marcel. Forse quello di Lampedusa è l'ultimo esempio ritardato di influsso diretto e sia pure un po' defilato dalla lezione centrale, ma vorrei non si sottovalutasse la presenza di Proust in un campo fin qui trascurato, voglio dire quello della poesia di Saba e di Montale. In Saba nel modo più chiarificato di progressione, dal sintomo alla coscienza, dalla memoria oscura alla sapienza; in Montale le numerose *madeleines*, i fitti lampeggiamenti che trasformano l'oscurità del tempo — il tempo perduto — non illuminano, ma arrovellano il tempo ritrovato.

Mi pare che Proust, più che aprire una breccia come si poteva pensare, abbia da noi rappresentato un grande tema, capillarmente articolato e capillarmente ricevuto ed elaborato. Certo è un sottofondo che ha arricchito la nostra letteratura, la nostra cultura, il che forse è l'esito più profondo e durevole che uno scrittore possa sperare.