

Nomi, parole e stili in Proust

Giovanni Bottiroli

Università degli Studi di Bergamo, Italia

Abstract This article is a reworking of the first chapter of a longer work yet to be published. It aims at retrieving an idea, which Proust formulated in 1913 and subsequently discarded, that is, the splitting of his oeuvre into “The Age of Names”, “The Age of Words”, and “The Age of Things”. Following this tripartite division, and reading it both diachronically and synchronically, I suggest that the language of the *Recherche* (and of art in general) should be understood as a conflictual interweaving of styles. A theory of styles does not only state the multiplicity of expressions, but attempts to identify different types of linguistic articulation, from which differing language-thought regimes are born. Alongside the re-evaluation of the importance of Names, this study suggests a reading of the aesthetic apprenticeship of the *Recherche* as the conquest of a style which, apart from being original (as it is bound to be), enhances the linguistic potential more directly through flexibility and metamorphosis. To be adequately understood, this perspective requires the contribution of the theory of literature and of philosophy.

Keywords Styles. Ways of thinking. Divided language. Metaphor. Metamorphosis.

Sommario 1 Incertezze sul significato dello stile. – 2 Composizioni mediante tratti: il regime confusivo. – 3 L'età delle parole. – 4 L'età delle cose, cioè l'età degli stili.



Peer review

Submitted 2021-03-29
Accepted 2021-05-23
Published 2021-09-27

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bottiroli, G. (2021). “Nomi, parole e stili in Proust”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 135-160.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/001

la parole humaine est en rapport avec l'âme, mais
sans l'exprimer comme fait le style
(Marcel Proust)¹

1 Incertezze sul significato dello stile

La *Recherche* è un romanzo del desiderio. Tale definizione può apparire ovvia, ma non lo è - o smette di esserlo - a due condizioni: anzitutto, se viene compresa come volontà di allontanarsi dalle letture più frequenti, che privilegiano il tempo e la memoria; inoltre, se non implica l'illusione di sapere che cosa significa 'desiderio'. Ma non è solo rispetto alle teorie del desiderio che l'opera di Proust è un formidabile banco di prova; la tesi che ispira questa prima ricognizione nella *Recherche* potrà allora venir espressa così: un approccio teorico-filosofico rischia di impoverire quest'opera, di ridurla incautamente, se non dispone di una 'teoria degli stili'. Contrariamente a quello che ritengono alcuni (come Antoine Compagnon), il demone della teoria è un buon demone, ma esige sempre nuovi sviluppi.

Non che si debba rinunciare del tutto alla nozione pre-teorica, secondo cui lo stile è ciò che conferisce riconoscibilità a un individuo, oppure a una corrente, oppure a un'epoca, più sul piano del 'come' che non su quello del 'che cosa'.² Tuttavia questa nozione non riesce a render conto in maniera adeguata neanche delle migliori intuizioni che incontriamo nei grandi scrittori. Che cosa significa, per esempio, che «lo stile non è affatto un imbellimento (*un enjolivement*) come credono certe persone, non è neppure una questione di tecnica, è - come il colore per i pittori - una qualità della visione» (Proust 2015, 651)? Una qualità della visione - dunque non degli oggetti. Lo stile deriva dal soggetto, ma ciò significa forse che è 'soggettivo', cioè derivante dalle contingenze individuali? Al contrario, lo stile va messo in relazione con la necessità:

la verità comincerà solo quando lo scrittore avrà preso due oggetti differenti, ne avrà stabilito il rapporto, analogo nel campo dell'arte a quello che è il rapporto unico della legge causale nel campo scientifico, e li avrà saldati con gli anelli necessari dello stile. (TR, 221; RTP, IV, 468)

1 Per quanto riguarda le citazioni, si farà riferimento all'edizione Einaudi del 1978, indicando ogni volume con una sigla, seguita dal numero di pagina: CS (*La strada di Swann*), OFF (*All'ombra delle fanciulle in fiore*), G (*I Guermentes*), SG (*Sodoma e Gomorra*), P (*La prigioniera*), F (*La fuggitiva*), TR (*Il tempo ritrovato*). Per l'originale, si rinvia all'edizione Gallimard diretta da Jean-Yves Tadié, 1987-90: la sigla RTP è seguita dal numero del volume e da quello della pagina. Per la citazione in esergo, si rinvia a OFF, 133; RTP, I, 540.

2 Certamente non si può rinunciare ad analisi raffinate come quella di Spitzer (1959).

Per chiarire un concetto difficile e sfuggente come quello di stile, ne abbiamo introdotti altri, non meno difficili e complessi: la necessità e la verità. Come intendere la nozione di verità in Proust? Certamente, non come *adaequatio intellectus et rei*; dunque come *aletheia*, seguendo Heidegger? Quanto alla necessità, è poco plausibile che venga intesa, di nuovo in riferimento alla tradizione aristotelica, come 'ciò che non può essere altrimenti', insomma come infrangibile rigidità. Nella *Recherche*, la rigidità si manifesta in diversi ambiti, nell'ossessione implacabile della gelosia come negli stereotipi del linguaggio: tuttavia, questo è solo uno dei significati della necessità, il più vicino a ciò che Freud indicava come *Todestrieb*. Non è il significato 'stilistico', a cui allude Proust enigmaticamente. Gli 'anelli necessari dello stile' vanno a situarsi, per così dire, agli antipodi di Ananke: essi redimono dalla cattiva necessità, esprimono l'imperativo della trasformazione, e non della ripetizione.

La fecondità del rapporto tra analisi letteraria e filosofia è auspicabile per qualunque opera; con maggior convinzione, quando l'opera contiene al proprio interno una riflessione così estesa, sul piano quantitativo, e così rilevante e ammirevole in quanto esercizio del pensiero, da mettere in discussione i confini attestati più abitualmente. «Suis-je un romancier?», si chiedeva Proust (1976, 61).³ La scrittura saggistica invade il romanzo; è un fatto incontestabile, che però andrebbe interrogato con grande attenzione. In un passo assai noto, Proust afferma: «Un'opera che contenga teorie è come un oggetto su cui si sia lasciato il cartellino del prezzo» (TR, 213; RTP, IV, 461). Strana affermazione, secondo Genette, se si considera che nella *Recherche* assistiamo all'«invasione della storia da parte del commento, del romanzo da parte del saggio, del racconto da parte del suo proprio discorso» (Genette [1972] 1976, 307). Siamo di fronte a una denegazione (Genette [1972] 1976) oppure dobbiamo ritenere, con Vincent Descombes, che Proust abbia saputo imprimere a ogni parte della sua opera la 'forma romanzo'? Si tratta di un punto capitale: «Si la Recherche n'est pas essentiellement un roman, si elle n'est un roman qu'entre autres aspects, alors il est légitime d'en discuter les «idées» là où elles paraissent être exposées, comme on le ferait pour un essai ou un traité de philosophie» (Descombes 1987, 78). Se invece la forma-romanzo è pervasiva, quale posizione dovremmo assumere verso le parti saggistiche e filosofiche? Ma il problema della filosofia 'nell'opera' è ancora più complesso, perché va esteso alle parti propriamente narrative. Potremmo giudicarle come la trasposizione di tesi o proposizioni filosofiche in proposizioni letterarie, in

3 «La pigrizia o il dubbio o l'impotenza che si rifugia nell'incertezza sulla forma artistica. Devo farne un romanzo, uno studio filosofico, sono io un romanziere?» (Proust 1976, 61; trad. dell'Autore).

situazioni – sembra sia questo l’atteggiamento di Deleuze,⁴ e probabilmente è l’atteggiamento che viene assunto in maniera più spontanea e frequente. Che cosa significa però ‘trasposizione’?

Il concreto ‘esemplifica’ l’astratto, lo mostra (senza enunciarlo esplicitamente). Perciò, in assenza di un contesto che orienti, dobbiamo decidere se il vetro di una finestra esemplifica un vetro, una forma rettangolare, un corpo trasparente, una superficie fragile: a venire esemplificata è comunque una proprietà. Non è detto che, passando dalle cose alle persone, reali o immaginarie, si registri un aumento di complessità: ma quegli oggetti che non sono semplicemente oggetti, come la *Sonata* di Vinteuil (al di là del fatto che Proust la descriva come una persona vera e propria), possono venir considerate esemplificazioni? Forse sì, ma solo in prima istanza: ciò che esse incarnano, ciò a cui danno una forma concreta, non è una proprietà o un insieme di proprietà. L’ontologia dell’opera d’arte non ha uno statuto proprietario. Che cosa ‘si manifesta’, dunque, nell’arte?

Parleremo di ‘interpretazione’, e non di esemplificazione, per indicare la ‘messa in opera’ (Heidegger [1936] 1968) di possibilità che emergono, in un primo tempo, caoticamente. Si pensi all’episodio della Berma. Il Narratore ha finalmente ottenuto il permesso di andare a teatro, dove assisterà a una esibizione della grande attrice; da quella rappresentazione egli si attende «ben altra cosa che un piacere: erano verità appartenenti a un mondo più reale di quello dove vivevo» (OFF, 18; RTP, I, 434). Il protagonista è come ipnotizzato da alcune espressioni, misteriose e poetiche, incontrate in un opuscolo di Bergotte: «nobiltà plastica, cilicio cristiano, pallore giansenistico, principessa di Trezene e di Clève, dramma miceneo, simbolo delfico, mito solare» (OFF 18; RTP, IV, 435). Che il riferimento di queste espressioni sia costituito da proprietà empiriche, come quelle del vetro di una finestra, non è forse smentito in anticipo dalla certezza di venire introdotto in una dimensione della realtà ‘più reale di quella in cui vivevo’? Abbiamo bisogno di un altro termine, meno canonico di quanto non sia ‘proprietà’, per indicare determinazioni che non hanno nulla di metafisico, ma senza dubbio incrinano o bucano la realtà effettuale. I ‘tratti’ – d’ora in avanti li chiameremo così – che si sono impressi nella memoria e nell’immaginazione del Narratore formano un elenco eterogeneo, una mescolanza pagano-cristiana che trova il suo punto di convergenza nell’immagine centrale: ‘principessa di Trezene e di Clève’ – ibridazione che trasporta la Fedra di Euripide nella Francia del XVII secolo. Ibridazione assurda, se non fosse giustificata dalla riscrittura che ne ha compiuto Racine, contemporaneo del ‘pallore giansenistico’.

⁴ In questa prospettiva, il romanzo sarebbe l’‘illustrazione’, la ‘trasposizione’, la ‘trascrizione’ di una dottrina (Descombes 1987, 44-5).

Incontreremo altre volte, e in una modalità più dinamica, quello che è meno un elenco che non una composizione mobile e slegata. L'assenza di nessi favorisce il dinamismo, i tratti ruotano intorno a un centro inafferrabile, oppure vanno a comporre una nebulosa: accadrà così nell'episodio delle fanciulle in fiore. Dobbiamo rinviare, però, l'analisi di questi episodi. Adesso stiamo cercando di definire un approccio filosofico alla *Recherche*: ci siamo affidati a un'ipotesi, cioè l'importanza decisiva della nozione di stile; e poiché la letteratura è 'un modo di pensare' - possiamo dubitarne, leggendo autori come Proust? - 'stile' deve voler dire 'stile di pensiero'.

Abbiamo fatto qualche progresso importante? Non ancora, e certamente non lo abbiamo compiuto agli occhi di chi continua a credere che lo stile sia 'espressione' (di una individualità, o di un gruppo sufficientemente omogeneo, anche nel succedersi delle generazioni),⁵ e che gli stili esistano fundamentalmente nel molteplice: in una molteplicità che disperde l'unità del linguaggio, la fa proliferare e tuttavia la conferma.

'Stile', per noi, significa invece 'linguaggio diviso'. Se non si riduce a semplice abbellimento (*enjolivement*), uno stile è in conflitto con altri stili.⁶ Ci sentiamo di affermare che questa è una 'tesi proustiana', benché non lo sia esplicitamente. Si tratta di una tesi che risulta da una stretta alleanza tra teoria della letteratura e filosofia, da un'attenzione alle tecniche in grado di ricondurle a una visione. Ma è davvero una tesi di Proust? Dobbiamo indicare i luoghi in cui essa rimane implicita, e inarticolata, solo per chi non è in grado di renderla esplicita.

2 Composizioni mediante tratti: il regime confusivo

Proveremo a considerare la *Recherche* come la realizzazione di un progetto abbandonato solo in apparenza. Per un certo periodo, Proust aveva pensato di organizzare il suo romanzo in tre parti successive, intitolate «L'età dei nomi», «L'età delle parole», «L'età delle cose»:⁷ ma se viene messa in rapporto con l'opera che conosciamo, questa tripartizione rivela subito i suoi limiti, e i suoi difetti. Anzitutto, essa risulta sbilanciata sul versante diacronico: e sarebbe un errore ignorare il suo funzionamento sincronico, perché le tre età sono presenti

⁵ Nella citazione in esergo, Proust si serve del verbo *exprimer*. Come vedremo, le concessioni saltuarie dello scrittore al linguaggio tradizionale non gli impediscono mai di proporre una visione innovativa. Che lo stile per Proust sia 'trasformazione', qualcuno oserebbe negarlo?

⁶ Per questa concezione degli stili, così come per gli altri concetti che svolgono un ruolo determinante in queste riflessioni, si rinvia a Bottioli 2013 e 2020.

⁷ Si veda la lettera a Louis de Robert del 1913 (Proust 1970-93, 12: 230-2).

in ogni periodo della vita, quella del Narratore così come la nostra. Il secondo difetto deriva da una designazione impropria: 'età delle cose' - soprattutto in quanto subentra a due fasi che appaiono relazionate al linguaggio (i nomi, le parole) - è un sintagma che suggerisce un'evoluzione verso la realtà (freudianamente, un superamento del principio di piacere); in effetti, è così che viene inteso da diversi studiosi. E tuttavia, si potrebbe obiettare, di tale distorsione non è forse responsabile, almeno in parte, lo stesso Proust? Non è forse il Narratore a deplorare gli eccessi della sua fantasia, le associazioni arbitrarie tra nomi di luogo come Balbec, Venezia, Firenze, e le immagini che egli vi aveva introdotto, ma che i nomi avevano assorbito, così da rendere inevitabili le delusioni nei suoi futuri viaggi (CS, 411; RTP, I, 380)? Tuttavia il passaggio dall'età dei nomi a quella delle cose non avviene soltanto all'insegna delle *illusions perdues*. L'età dei nomi corrisponde a un funzionamento mentale che non viene messo in moto solo dall'assenza di oggetti reali (lo vedremo in seguito); cerchiamo dunque di comprendere questo funzionamento, che non può venir ridotto all'utopia cratilista indicata da Barthes.

I nomi, in grado di suscitare immagini nella mente del Narratore, sono nomi propri. Dal dibattito sui nomi propri, come si è svolto negli ultimi decenni, possiamo trarre due definizioni non incompatibili: per Kripke, il nome proprio è un designatore rigido, vale a dire che esso è stato assegnato a un individuo (persona, luogo) in base a una sorta di cerimonia battesimale. Per esempio, Aristotele indica un individuo che è stato chiamato con questo nome; e se anche scoprissimo che tutte le informazioni da noi possedute su Aristotele sono false - non era un allievo di Platone, non ha scritto né la *Metafisica*, né la *Poetica*, ecc. - il riferimento resterebbe valido. Per Searle, un nome proprio è un gancio a cui appendere descrizioni (come 'l'autore della *Metafisica*', 'il maestro di Alessandro Magno', ecc.).⁸

Il nome 'Balbec' indica una cittadina normanna, affollata durante le vacanze estive. Queste sono le informazioni (o descrizioni) che una guida turistica, o un articolo di giornale, assocerebbe a tale nome; informazioni che potremmo chiamare 'enciclopediche', e che non vengono abolite, bensì sovrastate da altre associazioni nella fantasia del narratore. Consideriamo questo esempio nei dettagli. Non è dalle sillabe e dalla sonorità di Balbec che si sprigionano immagini confuse, o meglio tratti, come avverrà per le località che il treno attraversa partendo da Parigi, bensì dalle descrizioni che ne fanno Legrandin e Swann: il primo evoca una spiaggia assai prossima a «quelle sponde funebri, famose per tanti naufragi, che per sei mesi all'anno restano avvolte nel lenzuolo mortuario delle brume e nella spuma delle onde», il secondo delinea l'immagine di una chiesa dei secoli XII e XIII,

⁸ Si vedano Kripke [1980] 1999 e Searle [1958] 1978.

«ancora per metà romanica, forse il più curioso esemplare del gotico normanno, e così bizzarra: si direbbe arte persiana!» (CS, 408-9; RTP, I, 377-8). Da questo momento in poi, nella fantasia del narratore il nome di Balbec risveglia immediatamente 'il desiderio delle tempeste e del gotico normanno' (CS, 411; RTP, I, 380). Quando finalmente giungerà a Balbec, egli scoprirà che la chiesa dista dal mare alcuni chilometri, e che

quel campanile che, per aver letto che era un'aspra scogliera normanna dove il vento accumulava i semi e turbinavano gli uccelli, io mi ero sempre raffigurato lambito alla base dall'ultima spuma delle onde sollevate, quel campanile si drizzava su di una piazza dov'era la diramazione di due linee tranviarie, di faccia a un caffè che portava, scritto in lettere dorate, la scritta «biliardo». (OFF, 253; RTP, II, 19)

La delusione trasforma 'Balbec' in un *mot*, e poco importa che esso rimanga un nome proprio. Adesso appartiene a un regime di linguaggio-pensiero in cui i nomi propri sono designatori rigidi (Kripke [1980] 1999), perché i tratti semantici di prima sono stati scacciati, espulsi, ma continua a indicare la località di Balbec; e funziona come un gancio a cui appendere descrizioni (Searle [1958] 1978), ad esempio la distanza che separa il centro storico da Balbec-Lido. Prima era un Nome (sembra opportuno servirsi talvolta della maiuscola per evitare equivoci) e apparteneva a un diverso stile di pensiero, a una semantica non separativa ma confusiva.

Ciò che Proust chiama 'età dei nomi' è, in effetti, un 'regime confusivo', che ha una propria peculiarità di funzionamento, insomma che funziona in base alle proprie leggi. Che si debba distinguere tra almeno due stili, o regimi, non è diventato forse evidente?⁹ Nel regime delle parole (sempre nell'accezione proustiana), Balbec ha una precisa identità grammaticale ed enciclopedica: riunisce proprietà semantiche nitide, coerenti e organizzate. Ad esempio, Parma indicherà una città italiana, con un determinato numero di abitanti, che si trova nella pianura padana; seguiranno informazioni storiche e artistiche. Il nome Parma, invece, nella *Recherche*, uno dei luoghi dove il narratore desidera recarsi dopo aver letto la *Chartreuse*, è «compatto, liscio, dolce e color malva» (CS, 412; RTP, I, 381). È un aggregato instabile di tratti semantici, che differiscono radicalmente dalle proprietà, come vengono usate nel regime delle Parole. Si sottrae a qualunque gerarchia che non derivi da motivazioni estetiche (ordinati in maniera diversa, i medesimi tratti non susciterebbero lo

⁹ Nella nostra terminologia, *regime* indica una famiglia di stili di pensiero, al cui interno possono esistere differenze non trascurabili.

stesso effetto). Ha una composizione metonimica, cioè è composto da tratti eterogenei che non riescono a sintetizzarsi, restano 'sgranati'; e tuttavia non esclude la possibilità di sovrapposizioni ('principessa di Trezene e di Clève').

Dunque, il regime confusivo, benché si presenti come un territorio amministrato unicamente dalla fantasia, non è privo di principi. È irrazionale dal punto di vista di un linguaggio codificato, grammatizzato, e punitivo nei confronti di altre modalità di funzionamento, non irrigidite. Dobbiamo ancora giudicarlo severamente, come una forma di immaturità del linguaggio e del pensiero, oppure è necessario riconoscerne la funzione permanente, la fecondità, l'insostituibile ruolo creativo quando andrà a mescolarsi con la funzione grammaticale? Proviamo a rileggere adesso un passo in cui i nomi e le parole vengono contrapposti:

Le parole (*Les mots*) ci presentano, delle cose, una piccola immagine nitida e consueta (*une petite image claire et usuelle*), simile alle figure che s'appendono alle pareti delle scuole per dare ai bambini l'esempio di quel che sia un banco, un uccello, un formicaio, cose concepite come uguali a tutte le altre della medesima specie. Ma delle persone - e delle città che essi ci abituanano a credere individuali, uniche come persone - i nomi ci presentano un'immagine confusa (*une image confuse*), che da loro, dalla loro sonorità squillante o cupa, trae il colore di cui è dipinta in modo uniforme. (CS, 411-12; RTP, I, 380)

Nel regime separativo dei *mots* le immagini hanno confini precisi, di cartesiana *clarté*, e per il solo fatto di avere confini vengono rimpicciolite; nel regime confusivo le immagini sono *confuse* sia perché tendono a sovrapporsi - la chiesa di Balbec è romanica, gotica, persiana, si erge su una scogliera avvolta dalle tempeste, la spuma delle onde è indissolubilmente legata alle sue pietre - sia perché, dissolvendo i confini, esse si dilatano nella grandezza.¹⁰ C'è un altro passo di Proust che sembra aver suscitato qualche fraintendimento: le immagini evocate dai Nomi

erano necessariamente (*forcément*) assai semplificate [...] i nomi non sono molto vasti; era molto se potevo farvi rientrare due o tre delle 'curiosità' principali della città, ed esse vi si giustapponevano senza intermediari: nel nome di Balbec, come nella lente d'ingrandimento di quei portapenne che si comprano ai bagni di mare,

10 Va precisato che il regime confusivo non comprende solo confusioni semplici, sviste o errori (come quando diciamo 'deve poi girare a destra' intendendo 'girare a sinistra') ma sconfinamenti *assoluti*: quando si parla di *regime confusivo*, in questo saggio, si intende il confusivo superiore.

vedevo le onde accavallarsi intorno a una chiesa di stile persiano.
(CS, 409; RTP, I, 378)

Qui il narratore sta semplificando la sua stessa teoria, perché il nome della spiaggia normanna non suscita soltanto l'immagine delle 'onde che si accavallano intorno a una chiesa persiana'. La penetrazione del Nome nella fantasia, con i suoi effetti, comprende - se torniamo a leggere la descrizione di Legrandin - 'le sponde funebri, famose per tanti naufragi' e un villaggio di pescatori, accampati al confine del mondo, 'di fronte al regno eterno delle nebbie del mare e delle ombre'; nella descrizione di Swann la bizzarria ibrida della chiesa sboccia come un fiore dalle rocce - «era stato un grande incanto per me [...] sapere che la rosa gotica era venuta ad innervare anche quegli scogli selvaggi», che «il gotico era germogliato e fiorito in un esile campanile» (CS, 409; RTP, I, 378). Quanto all'uniformità cromatica delle immagini confusive - esse sono tali anche perché ammettono un solo colore alla volta? - non dovremmo intenderla in senso riduttivo bensì come il manifestarsi della loro vocazione 'anti-effettuale'.

Come in quei «cartelloni, azzurri per intero o rossi per intero, nei quali, per i limiti del procedimento usato o per un capriccio del decoratore, sono azzurri o rossi non soltanto il cielo o il mare, ma le barche, le chiese, i passanti» (CS, 412; RTP, I, 380-1), il nome Parma, per esempio, si colora di *mauve*, e il nome di Guermants rimane immerso «come in un tramonto nella luce arancione che emana dalla sillaba 'antes'» (CS, 183; RTP, I, 169). Ma, di nuovo, questa è una riduzione: perché i personaggi del duca e della duchessa di Guermantes vengono raffigurati dal narratore

ora su un arazzo, come la contessa di Guermantes nell'Incoronazione d'Esther della nostra chiesa, ora in mutevoli tinte come Gilbert le Malo nella vetrata, dove passava dal verde cavolo al turchino prugna, a seconda che io stessi ancora prendendo l'acqua santa o che avessi raggiunto i nostri posti, ora del tutto impalpabili come la figura di Genoveffa di Brabante, antenata della famiglia di Guermantes, che la lanterna magica faceva ondeggiare sulle tende della mia stanza o balzare fino al soffitto. (CS, 182-3; RTP, I, 169)

Dunque l'uniformità cromatica non è un vincolo inesorabile, i colori possono avvicinarsi. Perché Proust sembra essersene dimenticato, nella sezione 'Nomi di paese: il nome'? Forse perché, mentre anticipa le sue future delusioni, i nomi iniziano a perdere qualcosa del loro fascino. Eppure, soltanto poche righe prima, essi sono riapparsi in una serie tra le più belle della *Recherche*:

Se la mia salute si fosse ristabilita e i miei genitori m'avessero permesso, se non di andare a soggiornare a Balbec, almeno di pren-

dere una volta, per far conoscenza con l'architettura e i paesaggi della Normandia o della Bretagna, quel treno dell'una e ventidue dov'ero salito tante volte nella fantasia, avrei voluto fermarmi di preferenza nelle città più belle. Ma per quanto le confrontassi, come sceglere, non meno che tra esseri individuali, che non sono permutabili, fra Bayeux, così alta nei suoi nobili merletti rossastri, la vetta illuminata dall'oro vecchio dell'ultima sillaba; Vitré, di cui l'accento acuto tagliava a losanghe di legno bianco la vetrata antica; la dolce Lamballe, che nel suo bianco va dal giallo guscio d'uovo al grigio perla; Coutances, cattedrale normanna, che il suo dittongo finale, grasso e biondeggiante, incorona come una torre di burro; Lannion, che nel suo silenzio campagnolo ha il frastuono del cocchio seguito dalla mosca; Questambert, Pontorson, ridicoli e ingenui, piume bianche e becchi gialli sparpagliati sulle vie di quei luoghi fluviali e poetici; Benodet, nome appena ormeggiato, che sembra voglia trarre seco il fiume tra le sue alghe: Pont'Aven, l'aprirsi bianco e rosa dell'ala di una cuffia leggera che si specchia palpitando nell'acqua verdastra di un canale; Quimperlé, legato più saldamente e, dopo il medioevo, cinguettante e imperlantesi di ruscelli in un chiaroscuro simile a quello disegnato, attraverso le ragnatele d'una vetrata a colori, dai raggi del sole, tramutati in punte smussate d'argento brunito? (CS, 413; RTP, I, 381-2)

Vale la pena di chiedersi, nuovamente: è verosimile che Proust abbia abbandonato completamente l'età dei nomi? Una risposta attenta deve andare al di là della distinzione tra nomi propri (individualizzanti) e nomi comuni (generalizzanti); deve lasciar cadere la nozione di cratilismo, cioè di legame motivato tra significante, significato, referente, che Barthes aveva sostenuto con la consueta finezza ([1967] 1982). Perché Proust non è un seguace di Cratilo? Ebbene, perché il cratilismo va a situarsi nello stile di pensiero separativo, che tende ad affermare in uno slancio utopico: 'tutto è ben separato', nel linguaggio e nella realtà. E se non lo è ancora, potrà approdare all'univocità, in quanto le articolazioni del linguaggio sono in grado di riprodurre le 'articolazioni naturali', cioè l'autonomia reciproca tra gli enti. I Nomi, invece, appartengono al regime confusivo. Quanto alla motivazione che viene stabilita tra significante (anche nella forma grafica) e significato, non possiamo non percepirla, come ammette Barthes, se non come una mostruosità semantica ([1967] 1982, 123). Ma, per definizione, non ci sono mostri nel separativo: non sono possibili perché le regole di buona formazione impediscono a priori la deformazione, lo sconfinamento, la sovrapposizione. Nel separativo, le sole eventuali mostruosità sono frasi segnalate da un asterisco in quanto non-grammaticali, come nell'esempio chomskiano 'idee verdi incolori dormono furiosamente'. A ben vedere, anche l'età delle parole ha i suoi mostri (come vedremo), ma in un'altra accezione.

Nella *Recherche*, non è l'età dei nomi a svanire, ma soltanto il suo primato, cioè la sua pretesa alla verità. Continuerà ad essere attiva come regime (o dispositivo) del linguaggio-pensiero, non più dominante, e tuttavia abbastanza potente per spezzare il dominio delle parole, del linguaggio stereotipato. Interverrà anche nei processi di percezione: non è forse una 'nebulosa di tratti' ad ammaliaire lo sguardo che osserva la passeggiata delle fanciulle in fiore?

3 L'età delle parole

I Nomi sono «disegnatori pieni di fantasia» (OFF, 131; RTP, I, 538) e «calamite del desiderio» (RTP, I, 957). Certamente non si potrebbe dire lo stesso delle parole. Peraltro, nel momento in cui ci si accinge a definire l'età delle parole, si presenta qualche incertezza: in un'accezione più ristretta, essa indica la dimensione del linguaggio socializzato, condiviso, dunque l'insieme dei codici e degli stereotipi. 'Il significato è l'uso'. In una descrizione di questa età dovrebbero rientrare anche gli errori linguistici, e le idiosincrasie, a cui la *Recherche* dedica grande attenzione: la loro bizzarria, la loro comicità, è immediatamente percepibile da parte di coloro che hanno interiorizzato gli usi corretti della lingua. È la correttezza grammaticale a rendere evidente l'insufficiente padronanza della lingua in alcuni individui. *Veritas index sui et falsi*: analogamente, la grammatica si autoconferma nelle deviazioni e negli errori.

Poiché l'età delle parole va definita in rapporto anche all'età successiva, nascono dei dubbi. Anzitutto, e lo abbiamo anticipato, non bisogna dare per scontato che 'età delle cose' indichi un progresso nel senso di un avvicinamento ulteriore alla realtà (effettuale). Il percorso di apprendistato nella *Recherche* sfocia nella verità – di ciò possiamo esserne certi – ma nella verità dell'arte, non nella verità come corrispondenza o *adaequatio*. La *Recherche* approda a una concezione 'non servile' della verità, pur senza negare che la concezione servile, l'*adaequatio* aristotelico-tomista, abbia una sua legittimità, forse prevalente dal punto di vista statistico, nella vita quotidiana e nella ricerca scientifica. Il grande progresso dell'opera di Proust non consiste nell'affermare che l'interpretazione è pervasiva, una tesi che il più ottuso dei realisti potrebbe confutare. Non si tratta di negare che 'la neve è bianca' sia una proposizione vera in quanto la neve è bianca, ma di rifiutare che questo sia un esempio paradigmatico, valido per la nozione di verità in generale. Occorre invece passare da 'la verità' ai 'modi della verità'.¹¹ Una proposizione da scegliere come

¹¹ È una tesi che ritengo sia attribuibile, benché in una forma non sufficientemente esplicita, ad Heidegger ([1927] 2005, §§ 44).

esempio paradigmatico per contrapporlo a quello aristotelico non potrebbe essere «la vera vita è la letteratura» (TR, 227; RTP, IV, 474)? Vale a dire: la letteratura afferma un modo della verità che è sicuramente diverso dalla verità-corrispondenza, ed è non meno legittimo; non solo, ha una validità superiore.

Su ciò torneremo, ma era indispensabile fornire qualche chiarimento. Questa breve riflessione dovrebbe far comprendere quanto sia essenziale l'apporto della filosofia per una lettura non riduttiva della *Recherche*. Riprendiamo il problema di quanto sia ampia l'età delle parole. È fuori discussione che essa rappresenti il linguaggio socializzato: ma sul ruolo e sul funzionamento del linguaggio, anche la linguistica si divide. Per un certo periodo (si pensi agli anni in cui lo strutturalismo ha riscosso i maggiori consensi) si è imposto il modello del codice, come veniva presentato da Jakobson: lo studio del linguaggio era imperniato sulla distinzione codice/messaggio, che traduceva riduttivamente la distinzione di Saussure tra *langue* e *parole*. Ma questa riduzione non veniva percepita: i processi di comunicazione apparivano governati quasi interamente da codici, e la comprensione, da parte del destinatario (o del lettore di un libro), era intesa come una 'decodifica'. Si è dovuto constatare che i messaggi non sono composti da enunciati trasparenti, e che l'implicito svolge un ruolo fondamentale. Ma allora 'comprendere' (nella prospettiva inaugurata da Austin e Grice) non equivale più a decodificare, bensì a 'fare inferenze', anche in situazioni quotidiane molto semplici.

Una descrizione completa dei processi inferenziali non è mai stata presentata, e forse è un obiettivo conseguibile solo in parte, perché esistono differenze di complessità nei procedimenti mentali, grazie a cui si afferra l'implicito. La pragmatica non si occupa di quelle inferenze che svolgono un ruolo decisivo nell'interpretazione - se assumiamo questo termine in senso forte, relativamente a un'opera d'arte. Naturalmente nulla vieta di usare il termine in un'accezione debole, ma in questo caso si ricade nell'ambito delle operazioni che la linguistica pragmatica non ha difficoltà a descrivere.

La straordinaria sensibilità di Proust per tutti i fenomeni di linguaggio gli ha permesso di introdurre nella sua opera esempi numerosi e di notevole varietà, da cui in una certa misura si possono trarre delle generalizzazioni. Consideriamo anzitutto l'incapacità (occasionale o recidiva) di fare inferenze: non potremmo forse indicarla come 'letteralismo'? I casi che incontriamo nelle *Recherche* non raggiungono mai l'intensità catastrofica del *King Lear* (scena dell'abdicazione), quando il re, che si attende da Cordelia una dichiarazione di affetto e di riconoscenza meglio formulata rispetto alle due sorelle, incontra il silenzio della figlia prediletta, che dice di non aver nulla da dire; per Lear, che qui appare come un perfetto seguace del modello jakobsoniano, *Nothing* significa '*Nothing*'. Diversamente da lui - il che permette nel giro di pochi minuti a una fanciulla disere-

data di diventare la regina di Francia - vi è un pretendente alla mano di Cordelia che dispone di una più ampia visione del linguaggio. Il re di Francia dimostra di saper fare delle inferenze.

Nella *Recherche*, il letteralismo produce effetti di comicità. Per esempio, quando la duchessa di Guermantes afferma «le cose mondane non sono il mio forte», Bloch, formidabile gaffeur, le risponde «Ah! pensavo il contrario», come se Oriane si fosse espressa con sincerità (G, 263; RTP, II, 541). Forse il miglior rappresentante di questa carenza inferenziale è il dottor Cottard, che prende tutto alla lettera (come deplorato dalla signora Verdurin, egli «si rimette a quel che gli si dice»). Non è casuale che Cottard si trovi in difficoltà nei confronti delle frasi fatte, dei modi di dire (sangue blu, dare carta bianca, ecc.), che non possono venir presi alla lettera. Ma invece di chiudersi come gli altri nella propria ignoranza, «Cottard manifesta sin dall'inizio un desiderio di emendarsi che finirà con l'averne la sua ricompensa» (Genette 1972, 164). Grazie a un continuo esercizio nell'apprendimento degli stereotipi, egli finirà con l'imparare a padroneggiarli. Infilandosi nel trenino della Raspelière, egli esclama: «Questo sì che si chiama prenderlo per un pelo!» strizzando l'occhio «non per domandarsi se l'espressione era esatta, perché adesso traboccava di sicurezza di sé, ma per soddisfazione» (SG, 288; RTP, III, 262-3).

La difficoltà a compiere inferenze non è forse un indizio di rigidità? Se la lingua fosse semplicemente (governata da) un codice, lo sforzo mentale richiesto sarebbe minimo; invece essa pretende dai parlanti un continuo esercizio di duttilità. Talora in situazioni piuttosto convenzionali: quando sussurra a Swann «Devo sgridarvi», riferendosi alle rose che egli le ha inviato il mattino, la signora Verdurin fa uso della retorica mondana, formula un enunciato antifrastico che richiede di essere decifrato al contrario (CS, 232; RTP, I, 215). Non tutti i casi, però, sono egualmente semplici: quello che è stato appena citato rientra in un codice di cortesia, che non lascia spazio all'ambiguità. In altri casi, un'espressione cortese si esaurisce in se stessa. Ecco un grazioso esempio dal *Jean Santeuil*: la frase «Spero di avere il piacere di rivedervi», formulata dal duca di Réveillon, si presta a quattro letture: 'a Parigi in casa mia', 'a Parigi (e basta)', 'di rivedervi (senza specificare meglio)', 'di rivedervi qui (alle acque)'. Il primo è un invito, il secondo e il terzo sono lasciati alla perspicacia dell'interlocutore, l'ultimo è una condanna senza appello. A dirimere la polisemia di questa formula contribuiscono, quando è necessario, aspetti non verbali:

In quanto agli ingenui, anche coloro che lo erano in modo più grave, si guardavano bene dal rispondere «Ma certo verrò a farvi visita», perché il volto del duca di Réveillon era eloquente e si poteva in un certo senso leggervi quel che egli avrebbe risposto nei

diversi casi. In quest'ultimo, si poteva udire in anticipo il glaciale «troppo gentile», seguito dalla brusca soppressione della stretta di mano, il che avrebbe per sempre distolto il malcapitato dall'idea di dare corso a un proposito così insensato. (Proust [1952] 1976, 569)

Secondo Genette, «la vita sociale è in Proust una vera e propria scuola d'interpretazione e nessuno potrebbe farvi carriera senza averne almeno imparato i rudimenti» (Genette [1969] 1972, 186). Qui il termine 'interpretazione' viene utilizzato in un'accezione debole: non indica, come nella nostra prospettiva, quel processo di articolazione di una densità, da cui consegue un effetto di espansione; non è quel tipo di analisi, grazie al quale un'opera viene collocata, o confermata, nel 'tempo grande' (Bachtin [1970] 1988). Interpretabili, per noi, sono unicamente le opere d'arte in quanto 'grandezze dinamiche'; quanto ai testi, o semplicemente ai messaggi, da considerarsi invece come 'grandezze statiche', sembra più opportuno parlare di comprensione, o di decifrazione (o di lettura, genericamente). Anche quando non esprime un desiderio o un auspicio sincero, anche quando si presta a diverse possibilità di comprensione, l'enunciato 'Spero di rivedervi', proferito dal duca di Réveillon, non diventa una grandezza dinamica, non è suscettibile di espansione, ma solo di riduzione: soltanto una delle quattro possibili letture è corretta (e si dimostrerà tale).

Ovviamente, chiunque può usare un termine nell'accezione che preferisce: all'autore di un testo si chiede solo la coerenza e un'adeguata trasparenza (ma quest'ultima è una richiesta meno imperativa). Qui non stiamo conducendo una guerriglia verbale a favore di un unico significato legittimo. Il saggio di Genette «Proust e il linguaggio indiretto» è tanto pregevole per la varietà degli esempi, sovente commentati con finezza, quanto inadeguato e datato sul piano teorico. Lo strutturalismo letterario più canonico (da Jakobson a Genette, per l'appunto) presentava tre grandi lacune concettuali, relative ai problemi del 'desiderio', dello 'stile', dell'«interpretazione». E poiché a questi problemi è essenzialmente legata la nostra indagine su Proust, ci sembra indispensabile offrire delle precisazioni.

Abbiamo detto che l'età delle parole corrisponde all'esistenza sociale del linguaggio; ma non possiamo dare per scontata una concezione del linguaggio che riduce la letteratura a un settore, a una variante, del linguaggio indiretto, e sia pure per decretarne l'eccellenza (Genette [1969] 1972, 224). Occorre distinguere nettamente tra le inferenze di carattere retorico e pragmatico, che permettono di muoversi disinvoltamente nell'ambito dei segni mondani, e le inferenze necessarie per l'analisi dell'arte. Le prime consentono di riconoscere le intenzioni dell'interlocutore, e di mantenersi all'altezza del gioco (mondano, diplomatico, conversazionale). Consentono di giungere alla verità, ma qui la 'verità' è semplicemente la reale intenzione dell'altro, che occorre capire e spesso fingere di non capire.

Esiste però un'altra sfera del linguaggio indiretto, quella dei 'segni involontari'. Appartiene anch'essa all'età delle parole? Sì, benché la decifrazione dei significati debba tenere conto non solo degli aspetti verbali, ma anche di quelli corporei, in misura maggiore rispetto ai processi intenzionali. Finora abbiamo descritto unicamente le rigidità linguistiche da un lato, e gli errori compiuti per un difetto di capacità inferenziali, dall'altro. Ancora un esempio: a Balbec, quando Charlus avverte il narratore che la nonna lo aspetta dopo che egli avrà fatto il bagno, accade qualcosa di inaspettato: «con mio grande stupore, dandomi un pizzicotto nel collo, con una familiarità e una risata volgari, mi disse: 'Ma ce ne freghiamo abbastanza della vecchia nonna, eh? Canaglietta?'». La replica irriflessa del narratore «Come, signore, io l'adoro!» è un'altra l'occasione per progredire nell'acquisizione delle regole mondane:

Signore - mi disse allontanandosi d'un passo e con aria gelida - siete ancora giovane, dovrete approfittarne per imparare due cose. Primo: di astenervi dall'esprimere sentimenti troppo naturali per non essere sottintesi; secondo, di non partire lancia in resta per rispondere alle cose che vi dicono prima di averne inteso il significato. (OFF, 369; RTP, II, 125-6)

In effetti, Charlus ha offerto al suo giovane interlocutore indizi facili da decifrare: il cambio di registro comunicativo, il tono di voce, la gestualità, così diversi rispetto alle sue maniere abituali da suggerire la non-serietà delle sue parole. Più ambigui saranno invece gli indizi in grado di alimentare la gelosia. Limitiamoci a un esempio. Swann decide di fare una visita a Odette, a metà pomeriggio (un'ora in cui non andava mai da lei, ma «sapeva che era sempre in casa a far la siesta o a scrivere lettere prima dell'ora del tè»), suona il campanello, crede di sentire un rumore; prova a picchiare ai vetri, ma nessuno apre. Poi si allontana. Ritorna un'ora dopo e la trova: Odette gli dice che era effettivamente in casa, ma dormiva. Era stata svegliata dal campanello e dal rumore contro i vetri, era accorsa, ma lui se n'era già andato.

Swann riconobbe subito in queste parole uno di quei frammenti d'un avvenimento esatto che i bugiardi presi alla sprovvista si sentono consolati a introdurre nella composizione dell'avvenimento falso che inventano, credendo vi s'inserisca bene e sottragga la sua verosimiglianza alla Verità. (CS, 295; RTP, I, 273)

Un frammento che però non si adatta agli altri particolari, con cui dovrebbe incastrarsi. Se Odette aveva indovinato che a fargli visita era Swann, perché non gli ha aperto o fatto aprire dal portinaio? Le menzogne proseguono, Swann ascolta senza interrompere, come affasci-

nato dal velo che si interpone tra lui e «la realtà infinitamente preziosa e ahimè introvabile, – quel che ella faceva poco prima alle tre, quando era venuto». Qui Proust usa il termine *réalité*, che però va tradotto, concettualmente, non con ‘realtà’, bensì con ‘reale’ (nell’accezione di Lacan). Quando vuole andarsene, Odette lo trattiene. E ciò che colpisce Swann è la sproporzione tra l’entità dell’avvenimento mancato (in fin dei conti, un’ora da passare insieme) e l’atteggiamento di Odette, *l’air douloureux* (l’aria dolente) che lei insiste a mostrargli. Un’immagine che ha un potere di captazione derivante da una somiglianza più accentuata del solito con le figure di Botticelli – da quella somiglianza, come ogni lettore ricorda, era nato l’amore di Swann per una donna che fisicamente non gli piaceva. Adesso le immagini fiorentine si mettono al servizio dello stupore e della gelosia:

Aveva in quel momento il loro volto abbattuto e accorato, che sembrava soccombere sotto il peso di una sofferenza troppo greve per loro, mentre semplicemente lasciano che il bambino Gesù si trastulli con una melagrana, o guardano Mosè versare acqua in una tinozza. (CS, 298; RTP, I, 276)

L’inferenza abduttiva si compone, secondo Peirce, di tre momenti: il primo consiste nella percezione acuta di una bizzarria, di una irregolarità (‘x è strano’); il secondo, in un’ipotesi che rischiarà l’oscurità (‘ma se y fosse vero, x non sarebbe più strano’); il terzo, in una verifica almeno parziale (‘probabilmente, è così’). Come nasca un’ipotesi, non è sempre facile comprenderlo: qui, tuttavia, la vediamo sorgere da un’analogia: «Egli aveva veduto già una volta in lei quella tristezza, ma non rammentava più quando. E all’improvviso ricordò: era stato quando Odette aveva mentito parlando alla signora Verdurin, il domani di quel pranzo in cui era andata con il pretesto di non sentirsi bene, ma in realtà per stare con Swann». Le bugie, anche quelle innocenti, inducono in Odette un turbamento, un rammarico, il disagio di una fatica eccessiva. «Quale bugia deprimente stava dicendo a Swann per avere quello sguardo doloroso, quella voce lamentevole, che pareva piegare sotto lo sforzo che s’imponesse, e invocare grazia?». Swann reprime la sua angoscia (CS, 298-9; RTP, I, 276-7), ma da questo momento in poi il desiderio della verità diventerà ancora più ossessivo.

Di quale verità? Perché Proust scrive questa parola con la maiuscola, in una delle frasi appena citate? Ecco uno dei casi in cui il tentativo di una lettura della *Recherche* con strumenti teorici – non solo filosofici – può rivendicare la sua piena legittimità. Come si è detto più volte, la verità esiste soltanto nella pluralità dei suoi modi. L’enunciato ‘lui (o lei) mi tradisce’ è certamente suscettibile, in linea di principio, di una verifica, nell’orizzonte della verità come corrispondenza o *adaequatio*. Ma ciò non scatena sempre le medesime reazioni. La

duchessa di Guermites, per esempio, sa che il marito le è infedele. Questa conoscenza genera in lei una reazione di tipo 'aristotelico-tomista': c'è corrispondenza tra un fatto e l'enunciato che lo raffigura; e nient'altro - almeno nell'immediatezza (la duchessa dovrà decidere se è opportuno chiedere il divorzio). Dunque, l'enunciato 'lui (o lei) mi tradisce' può risultare vero in rapporto alla realtà.

Che cos'è invece la verità in rapporto al 'reale'? Senza la nozione di verità come *aletheia*, senza Heidegger, che pure non apprezzava la psicoanalisi considerandola una forma di pensiero causalista, e senza Lacan, non possiamo fare nessun passo in avanti. *Aletheia*: trarre le cose dal nascondimento. Quale incandescenza si nasconde dietro il velo che il geloso desidera sollevare? Quale presentimento di un dolore insopportabile lo condanna a cercare la verità con lo zelo di uno studioso che si dedica a decifrare i manoscritti, a confrontare testimonianze, a interpretare monumenti, insomma, che arriva a credere nell'esistenza di «metodi d'investigazione scientifica di un vero valore intellettuale e appropriati alla ricerca della verità» (CS, 291; RTP, I, 270)? Per il geloso la verità è ciò a cui nessuna proposizione può essere adeguata: è l'inadeguato stesso, l'irrappresentabile. Non una *res* per l'*intellectus*, bensì una Cosa (*das Ding*) per il godimento, per la *jouissance*.

4 L'età delle cose, cioè l'età degli stili

Solo entrando in questa età, che è terza sincronicamente oltre che diacronicamente (non lo si dimentichi), si può comprendere che cos'è lo stile nella sua vera pluralità. Finora se ne è percepita la 'pluralità inferiore', cioè la molteplicità, dal punto di vista sia individuale sia di gruppo. Il mondo dei *mots* è dominato, direbbe Bachtin, dalla parola altrui, cioè da una enunciazione anonima, peraltro variegata: tutti imitano tutti, ma in contesti diversi, per elevarsi o per mero contagio mimetico, e talora degradandosi, quando lo stile a cui non mancano tocchi personali viene invaso dagli stereotipi. C'è un declino stilistico di Charlus, e anche di Swann. Per contro, sono percepibili mutamenti di linguaggio, fomentati dallo snobismo ma anche da altri motivi (ad esempio, Saint-Loup si integra nel gruppo in cui lo introduce Rachel). L'appartenenza sociale esercita senza dubbio un'enorme influenza, ma senza impedire slittamenti volontari o involontari: così il duca di Guermites si esprime come un borghese mentre Swann ha saputo assorbire le sfumature elitarie dell'aristocrazia. Osserva Proust che ci esprimiamo «come le persone del nostro livello mentale (*classe mentale*) e non della nostra casta d'origine (*caste d'origine*)» (G, 253; RTP, II, 532-3).

Esiste uno stile Guermites, perfettamente incarnato da Oriane ma anche dal suo amico Charles Swann, e il cui segreto sembra con-

sistere nella leggerezza: d'altronde, l'eleganza non si esprime forse nell'assenza di peso, nella fluidità di chi non appartiene mai completamente al luogo e all'ambiente in cui si trova anche quando una costrizione effimera tende a trattenerlo? Succede alla duchessa di arrivare in ritardo a una soirée della marchesa di Saint-Euverte; per non interrompere la musica, preferisce rimanere in fondo al salone,

con l'aria di trovarsi al suo posto, come un re che faccia la coda alla porta di un teatro, finché le autorità non siano avvertite della sua presenza; e, limitandosi a guardare riflessivamente - per non aver l'aria di voler segnalare la sua esistenza e di reclamare attenzioni particolari - il disegno del tappeto o della sua gonna, stava in piedi nel luogo che le era parso il più modesto. (CS, 349-50; RTP, I, 325)

Con la medesima disinvoltura e levità, che le permette di restare indifferente verso obblighi, gerarchie, attese, rispetto a cui si sente libera - e così appare agli occhi di chiunque - Oriane, quando invita a pranzo uno scrittore o un musicista, esclude dalla conversazione la letteratura e la musica.

All'estremità opposta si colloca lo stile di Combray, impersonato dalla madre e dalla nonna del narratore. Eppure qualcosa accomuna il buon gusto classico, in cui ogni situazione della vita può ricevere l'illuminata benevolenza di una citazione proveniente da Madame de Sévigné, e quello aristocratico: in entrambi i casi lo stile non è una coazione di cui si diventa prigionieri, come si riscontra in Bloch, e nel suo lessico neo-omerico. Un esempio: «Saint-Loup dal casco di bronzo, prendete un altro po' di quest'anatra dalle cosce grevi di grasso, su cui l'illustre immolatore di volatili ha sparso numerose libagioni di vino rosso» (OFF, 378; RTP, II, 134). Meglio che in altre situazioni in cui prevale lo stereotipo, qui emerge il conflitto intrinseco tra flessibilità e rigidità, da cui ogni stile è costituito. Non c'è niente che possa venir chiamato 'stile' là dove prevale indisturbata la parola altrui, cioè l'adozione di un linguaggio anonimo e stereotipato. Nei discorsi di Bloch si manifesta una volontà individuale, un potere di scelta: ma la sua libertà approda agli 'stilemi', cioè a uno stile precocemente irrigidito. Da questo punto di vista, egli rappresenta un sosia parodiante del narratore, nella sua aspirazione a forme di espressione personali.¹² Ben diverso è l'uso della citazione da parte della madre e della nonna: omaggio a un modello ammirato e irripetibile, e non velleità di appropriazione.¹³

¹² Per la nozione di 'sosia parodiante', si rinvia a Bachtin ([1963] 2003, 166-7).

¹³ La leggerezza si manifesta anche come sicurezza: si pensi al modo in cui Saint-Loup, per evitare i tavoli che si interponevano tra lui e il narratore, sale agilmente sul-

L'esempio di Bloch ci ha permesso comunque di avviare un'ulteriore messa a fuoco del concetto di stile, in una prospettiva teorica che abbiamo già delineato altrove, e alla quale Proust può fornire assai più di mere conferme. Lasciando sullo sfondo le filosofie a cui ci siamo ispirati, e la psicoanalisi di Freud e Lacan, rivolgiamo la nostra attenzione al linguaggio per indicare alcuni punti fondamentali:

- a. se volessimo adottare l'impostazione della linguistica strutturale nella versione canonica (Jakobson, più che Saussure), o quella di Chomsky, la nozione di stile non potrebbe venir sviluppata sino a generare lo spazio di una teoria, ma resterebbe in una posizione subordinata: tutti i fenomeni di stile apparirebbero all'ambito del messaggio, sarebbero variazioni regolamentate da uno o più codici; nei termini di Chomsky, sarebbero delle esecuzioni (*performances*) di una *competence* condivisa. Per trovare una via d'accesso adeguata allo stile dobbiamo tornare a Saussure, scavalcando la versione più sociologica di *langue* e *parole*, intese rispettivamente come 'insieme di abitudini collettive' e come 'produzione individuale'. Dobbiamo recuperare un secondo significato della *langue*, cioè l'insieme delle virtualità, e la definizione più saussuriana che troviamo nel *Corso di linguistica generale*: «la lingua è il regno delle articolazioni» (Saussure [1916] 1967, 137). A questo punto, dobbiamo compiere un gesto che Saussure non compie, ma che non proibisce né impedisce, e cioè distinguere i tipi di articolazione;
- b. un'articolazione è un taglio che divide un flusso: che la lingua sia l'insieme delle articolazioni, Saussure lo mostra nello schema dei due flussi, una delle formulazioni più geniali del *Cours* (Saussure [1916] 1967, 137). Tuttavia i tagli che vanno a suddividere simultaneamente i flussi confusi delle idee e dei suoni, e in tal modo creano un sistema in cui l'identità di ogni segno consiste nel 'non essere' gli altri segni del sistema, vanno considerati come articolazioni rigide: si ricordi che la rigidità non offre garanzie di durata. In linea di principio, i confini di ogni segno, dunque l'insieme delle articolazioni, potrebbe venir mutato ogni giorno; se ciò non accade è per un'inerzia, la cui radice sta paradossalmente nell'arbitrarietà dei tagli: perché sostituire un'arbitrarietà sistemica con un insieme di relazioni negativo-differenziali non meno

le panchette del ristorante, mantenendosi in perfetto equilibrio, sotto gli sguardi ammirati di chi non sapeva neanche immaginare una tale elegante disinvoltura (G, 445; RTP, II, 704-5). Con altrettanta sicurezza e prontezza di spirito la nonna sa scegliere da Madame de Sévigné la citazione che si adatta perfettamente alla situazione.

arbitrario? Le considerazioni di Saussure a questo proposito sono assai convincenti;¹⁴

- c. nella lingua come istituzione sociale, i confini tra segni devono essere rigidi per evitare sovrapposizioni equivoche: per quanto inevitabile, la polisemia è controllata e la differenza tra i contesti è sufficiente a disambiguare. Diremo che le articolazioni di questo tipo sono 'disgiuntive'. Come è possibile che si presentino articolazioni 'congiuntive'? Non si tratta forse di una possibilità esclusa a priori dalla lingua come istituzione? Ebbene, 'la letteratura è precisamente questa possibilità'.

L'analisi delle opere letterarie mostra che il regime di segni imperniato sui tagli disgiuntivi, e che corrisponde alla nozione di 'codice', è solo una delle possibilità per la lingua: si tratta di ciò che abbiamo chiamato 'stile separativo'. Quanto alla letteratura, essa non abolisce il codice, nemmeno nei casi in cui la frequenza delle articolazioni congiuntive viene spinta all'estremo; non lo abolisce, però lo sommerge: si pensi a *Finnegans Wake*. I *puns* di Joyce sono unità generate dallo sconfinamento tra segni, che tendono a invadersi reciprocamente: i confini vengono costantemente dissolti.

Le parole-valigia di Joyce non sono l'unica via per le articolazioni congiuntive: tuttavia vale la pena di insistere su questo aspetto, che ci avvicinerà alla tecnica e alla visione di uno degli artisti della *Recherche*. Negli anni in cui Proust sta scrivendo la sua opera viene pubblicato un grande testo di Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), in cui lo stile è il principale filo conduttore. Benché non rinunci alla nozione tradizionale, Wölfflin mira a legittimare la distinzione tra due stili, il 'lineare' e il 'pittorico', che, prima di qualificare un'opera o un'epoca, indicano due differenti modi di vedere, due diverse 'possibilità ottiche'.

Vedere 'linearmente' significa che «il significato e la bellezza delle cose vengono cercate prima di tutto nel contorno (anche le forme all'interno della figura hanno il loro contorno); vuol dire che l'occhio viene guidato lungo i limiti di un oggetto e quasi condotto a palparne gli orli» (Wölfflin [1915] 1984, 74). Invece lo stile 'pittorico' è un «vedere per masse», distogliendo l'attenzione dai margini (Wölfflin [1915] 1984, 74). Tra i numerosi esempi indicati da Wölfflin per chiarire questa contrapposizione possiamo scegliere il contrasto tra l'*Eva* di Dürer e un *Nudo femminile* di Rembrandt: nel disegno di Dürer il nudo è come una macchia chiara su uno sfondo scuro, «gli elementi restano sostanzialmente distinti: il fondo è fondo, la figura è figura» (Wölfflin [1915] 1984, 77). Non si potrebbe descrivere meglio lo stile disgiuntivo: le articolazioni - e qui l'articolazione è il contorno - han-

14 Si veda il capitolo «Immutabilità e mutabilità del segno» in Saussure [1916] 1967, 89-97.

no la funzione di separare nettamente. Invece «quando in Rembrandt s'incontra un nudo su fondo scuro, pare quasi che la macchia chiara del corpo si sviluppi dall'oscurità dello spazio» (Wölfflin [1915] 1984, 77). La figura femminile è pur sempre riconoscibile, e tuttavia prevale l'effetto di fusione. L'articolazione è diventata congiuntiva. E ancora: lo stile lineare è fondamentalmente tattile, quello pittorico decisamente visivo. «Non si hanno più che macchie, l'una accanto all'altra» (Wölfflin [1915] 1984, 79). Si tratta di due modi di vedere, e in un caso si mira alle cose come sono, nell'altro alle cose come appaiono: «L'una è l'arte dell'essere, l'altra l'arte del sembrare» (Wölfflin [1915] 1984, 80). Come non ricordarsi dello stile impressionista di Elstir, come dubitare che egli sia un'interprete dello stile pittorico?

Su questo esiste un'ampia convergenza. Più di un lettore di Proust ha rilevato la peculiarità dell'incontro con Elstir, le cui opere sono per il narratore non soltanto l'occasione per un'esperienza estetica, come gli è accaduto o gli accadrà grazie a quelle di Bergotte e di Vinteuil, e assistendo alla recitazione della Berma, ma per un'esperienza di apprendistato. Accettiamo di distinguerne i diversi momenti, all'ultimo dei quali non ci sembra sia stata mai resa davvero giustizia. Quanto possa risultare limitata la descrizione di quest'esperienza è verificabile nelle pagine, certamente pregevoli, di Vincent Descombes. Il primo effetto della pittura di Elstir consiste in una rivalutazione di elementi marginali, veri e propri *déchet*s, scartati della percezione visiva quando essa si lascia indirizzare dalla bellezza come qualità già presente nelle cose: il narratore - confermando un'evoluzione che Proust aveva descritto in un articolo su Chardin - comprende che le virtualità estetiche del muro di un ospedale non sono inferiori a quelle di una cattedrale gotica. La bellezza non è una proprietà da riprodurre, bensì il risultato dello sguardo, e di un'elaborazione da parte dell'artista. Appena arrivato a Balbec, il protagonista aveva provato fastidio a causa delle nuove costruzioni, o degli ombrelloni sulla spiaggia, che deturpavano il mitico luogo in cui, nella sua immaginazione, una chiesa persiana veniva lambita dalle onde del mare o avvolta dalle tempeste. Adesso egli si riconcilia con la realtà più umile, più quotidiana:

Da quando ne avevo veduti negli acquarelli di Elstir, cercavo di ritrovare nella realtà, amavo come qualcosa di poetico, il gesto interrotto dei coltelli ancora di traverso; la gonfia rotondità di un tovagliolo disfatto in cui il sole intercala un pezzo di velluto giallo; il bicchiere mezzo vuoto [...] cercavo di trovare la bellezza dove non mi ero immaginato che fosse, nelle cose più inusuali, nella vita profonda delle «nature morte». (OFF, 473-4; RTP, II, 224)

Dai mutamenti 'tematici' del gusto deriva un diverso modo di osservare qualunque oggetto, un acutizzarsi della percezione verso le immagini in quanto tali; gli oggetti si liberano della loro funzione utili-

taria e della loro collocazione nella realtà effettuale: «La giacca del giovane e l'onda schiumeggiante avevano preso una dignità nuova dal fatto che continuavano a esistere, pur essendo sprovviste di quello in cui parevano consistere, poiché l'onda non poteva più bagnare, né la giacca vestire nessuno» (OFF, 437; RTP, II, 190). Ma questa dislocazione non vale forse per ogni rappresentazione pittorica? Nessuna onda dipinta può spruzzare o bagnare, e così via.

Se facciamo riferimento alla distinzione di Wölfflin, dobbiamo però ammettere che ci sono due modi diversi di rappresentare le onde del mare, il fogliame degli alberi, e altre porzioni della realtà più disponibili allo stile pittorico: le difficoltà oggettive sono innegabili, «Eppure anche qui l'arte figurativa dello stile lineare ha saputo imporsi» (Wölfflin [1915] 1984, 126).¹⁵ Lo stile va dunque riconosciuto come sovrano.

Non è perciò sufficiente modificare lo sguardo, come ritiene Descombes: «Si dirà che il pittore trova nel mondo l'onda 'naturale', e che egli fissa sulla tela l'onda 'fenomenologica', quella che è un puro oggetto ottico, quella di cui l'intero *esse* consiste nel *percipi*» (Descombes 1987, 280). Questo è senza dubbio un passo necessario, e forse è sufficiente per la *Botte d'asperge* (Mazzo di asparagi) che il narratore potrà osservare nell'appartamento della duchessa di Guermantes ma non basta a definire tutti i suoi quadri; nelle marine, che ha dipinto a Balbec, Elstir ha fissato sulla tela un processo di metaforizzazione: la terra viene descritta con predicati marini, e viceversa.

Il primato delle apparenze (lo stile 'impressionista') non implica di per sé la scelta linguistica della metafora. Naturalmente è quasi impossibile, per gli studiosi di Proust, non accennare a questo procedimento: ma che cos'è una metafora? Siamo costretti qui a riflettere nuovamente sullo statuto e sul valore delle teorie, o almeno degli enunciati teorici, che incontriamo nella *Recherche*. Proust non offre mai enunciati fuorvianti, depistanti, ma alcune delle sue affermazioni richiedono senza dubbio di essere sviluppate – e magari corrette, per ritrovarne però il significato più profondo. Così egli scrive:

Ma potevo discernervi [nelle marine] che il fascino di ciascuna consisteva in una specie di metamorfosi delle cose rappresentate, analoga a quella che in poesia si chiama metafora; e che, se Dio aveva creato le cose nominandole, Elstir le ricreava togliendo loro il nome, o dandogliene un altro. (OFF, 438; RTP, II, 191)

15 «Se non è possibile rendere in forma assolutamente determinata la singola foglia, resta sempre il modo di segnare una frasca, una fronda isolata con una sagoma ben definita» (Wölfflin [1915] 1984, 126).

Questa frase contiene due concezioni diverse e in larga misura incompatibili della metafora, ma chi conosce solo quella tradizionale, eventualmente nella versione di Jakobson, che rivendica la propria novità accoppiando gli assi paradigmatico e sintagmatico del linguaggio con metafora e metonimia, non se ne accorge. Come abbiamo avuto occasioni di spiegare in altra sede, la posizione di Jakobson appare avanzata in quanto tenta di appoggiarsi alla linguistica di Saussure, ma in realtà è arretrata, e ripropone quella che Max Black ha chiamato correttamente 'concezione sostitutiva'. Senza rendersene conto, Jakobson restringeva la metafora alla dimensione della parola, seguendo Aristotele (*onoma* è parola ma anche nome). Una concezione penalizzante che chiude la metafora nella dimensione ornamentale, e le nega ogni potenzialità conoscitiva (in quanto una singola parola non è né vera né falsa). Il credito che è stato concesso a questa posizione - da Barthes, Genette, anche da Lacan - ha avuto effetti deleteri, e ha oscurato la nuova concezione, che Black ha chiamato 'interazionale', e che trova nelle pagine di Proust sulle marine di Elstir una magnifica conferma.¹⁶ Molto in breve: (i) per Black, la dimensione minima della metafora è un enunciato (come 'l'uomo è un lupo'), dunque essa può entrare nello spazio della conoscenza (vero e falso sono infatti proprietà degli enunciati); (ii) tranne che nei casi più semplici e banali, la metafora non sostituisce ma 'trasforma', mediante un processo in cui il secondo termine agisce come un 'focus' sul primo, selezionando alcuni tratti semantici, enfatizzandoli, e generando una nuova descrizione del termine di partenza ('l'uomo è un lupo' rende l'uomo lupesco); (iii) dunque la metafora realizza un vero processo di metamorfosi.

Non è quello che dice Proust? «une métamorphose des choses représentées» (RTP, II, 191). Sì, ma ricadendo subito dopo nella sostituzione di un nome con un altro nome. La frase menzionata comincia con la prospettiva di Black, potremmo dire, e finisce con quella pseudo-innovativa di Jakobson: ma non possiamo avere dubbi sul fatto che le metafore proustiane vadano a smentire la concezione sostitutiva. Le metafore più elaborate sono così estese da diventare microtesti: la duplice metamorfosi delle marine di Elstir occupa addirittura alcune pagine.

Quali vantaggi conseguono dalla prospettiva interazionale? Anzitutto, l'eliminazione di banalità e di errori: per esempio, in quanto condizionato dalla concezione sostitutiva, Descombes, per spiegare come le metafore non si pieghino alla realtà effettuale, arriva a sostenere che «Elstir ôtant les nomes est un peintre impressioniste. Mais Elstir donnant à une chose le nom d'une autre chose est un peintre

16 L'articolo *Metafora* di Max Black è stato pubblicato nel 1954, ma la sua notorietà nella cultura europea inizia solo con *La métaphore vive* di Ricoeur (1975), in cui viene finalmente riconosciuta la svolta irreversibile del filosofo americano.

fantastique» (Descombes 1987, 282).¹⁷ Si tratta di un grave errore. Il genere fantastico permette di creare un mondo possibile governato almeno in parte da leggi diverse da quelle a cui è sottoposto il mondo in cui viviamo, e nel quale il confine tra il possibile e l'impossibile è indicato dalla scienza; ma la metafora non descrive eventi impossibili, bensì modi di guardare, il cui sottinteso è il 'come se' (per riprendere un'idea di Wittgenstein). Nessuno direbbe che un accadimento magico, fantastico, è un *category mistake*, espressione che può invece applicarsi alle metafore (Ryle, citato da Ricoeur [1975] 1976, 28): i tropi non sono deviazioni dalle leggi della natura. Le metafore trasformano l'identità degli oggetti, non il mondo in cui essi sono collocati. I miraggi creati dalle metafore non sono semplici effetti ottici, ma l'effetto di procedimenti linguistici (anche se l'illusione ottica può essere l'inizio di una metafora).¹⁸

E il linguaggio consiste nel conflitto tra stili. Perciò bisogna distinguere tra diversi regimi delle somiglianze, non in base a qualche indizio grammaticale (la presenza del 'come', 'simile a', ecc.) ma in base al tipo di articolazione. Nelle marine di Elstir il processo di metaforizzazione è 'confusivo' - 'pittorico' nel senso di Wölfflin. Non meno confusiva può risultare la somiglianza tra una persona reale e quella creata da un pittore: Swann si innamora non di Odette, bensì della sovrapposizione tra Odette e la figlia di Jetro. Arriverà a stringersi al petto la fotografia di Sefora, credendo di stringere Odette in persona.¹⁹ Sarà poi un sogno ad annullare il sortilegio di questa sovrapposizione, riportando la differenza tra Odette e Sefora nel regime delle articolazioni disgiuntive (CS, 400-3; RTP, I, 372-5).

Sono molti i problemi che dovranno essere approfonditi: il rapporto tra metafora e verità; la flessibilità della frase proustiana; il ruolo delle somiglianze nella formazione di una serie (ad esempio quella degli amori); la formazione dell'identità come processo di trasformazione, di metamorfosi; la possibilità di enunciare leggi (del cuore, della vita mondana, dell'arte). Li riprenderemo negli sviluppi del nostro lavoro.

¹⁷ Elstir sarebbe «une sorte de surréaliste» (Descombes 1987, 283).

¹⁸ Criticando l'arretratezza della concezione di Jakobson, e altri errori, non intendiamo affatto svalutare riflessioni condotte con grande attenzione al testo; tra i contributi più pregevoli, quelli di Bongiovanni Bertini (1996) e Contini (2006).

¹⁹ «Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son coeur» (RTP, I, 221-2).

Bibliografia

- Bachtin, M. [1970] (1988). *Risposta a una domanda della redazione del 'Noyvj mir'. L'autore e l'eroe*. A cura di C. Strada Janovic. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. [1963] (2003). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Trad. di G. Garritano. Torino: Einaudi.
- Barthes, R. [1967] (1982). «Proust e i nomi». *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*. Trad. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso e R. Loy Provera. Torino: Einaudi, 118-31.
- Black, M. [1954] (1983). «Metafora». *Modelli Archetipi Metafore*. Trad. di A. Almansi e E. Paradisi. Parma: Pratiche, 41-66.
- Bongiovanni Bertini, M. (1996). «Redenzione e metafora». *Proust e la teoria del romanzo*. Torino: Bollati Boringhieri, 150-206.
- Bottirolì, G. (2013). *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bottirolì, G. (2020). *La prova non-ontologica. Per una teoria del Nulla e del 'non'*. Milano; Udine: Mimesis.
- Contini, A. (2006). *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*. Bologna: CLUEB.
- Descombes, V. (1987). *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Minuit.
- Genette, G. [1969] (1972). «Proust e il linguaggio indiretto». *Figure II*. Trad. di F. Madonia. Torino: Einaudi, 157-224.
- Genette, G. [1972] (1976). *Figure III*. Trad. di L. Zecchi. Torino: Einaudi.
- Heidegger, M. [1936] (1968). «L'origine dell'opera d'arte». *Sentieri interrotti*. Firenze: La Nuova Italia, 3-69.
- Heidegger, M. [1927] (2005). *Essere e tempo*. A cura di F. Volpi; trad. di P. Chiodi. Milano: Longanesi.
- Kripke, S. [1980] (1999). *Nome e necessità*. Trad. di M. Santambrogio. Torino: Bollati Boringhieri.
- Proust, M. [1913-27] (1987-90). *À la recherche du temps perdu*. 4 vols. Éd. par J.-Y. Tadié. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1978). *La strada di Swann*. Trad. di N. Ginzburg. Torino: Einaudi.
- Proust, M. (1978). *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Trad. di F. Calamandrei e N. Neri. Torino: Einaudi.
- Proust, M. (1978). *I Guermantes*. Trad. di M. Bonfantini. Torino: Einaudi.
- Proust, M. (1978). *Sodoma e Gomorra*. Trad. di E. Giolitti. Torino: Einaudi.
- Proust, M. (1978). *La prigioniera*. Trad. di P. Serini. Torino: Einaudi.
- Proust, M. (1978). *La fuggitiva*. Trad. di F. Fortini. Torino: Einaudi.
- Proust, M. (1978). *Il tempo ritrovato*. Trad. di G. Caproni. Torino: Einaudi.
- Proust, M. [1952] (1976). *Jean Santeuil*. Trad. di F. Fortini. Torino: Einaudi.
- Proust, M. (1970-93). *Correspondance*. 21 vols. Ed. par P. Kolb. Paris: Plon.
- Proust, M. (1976). *Le Carnet de 1908*. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (2015). *Saggi*. A cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza. Milano: Il Saggiatore.
- Ricœur, P. [1975] (1976). *La metafora viva*. Trad. di G. Grampa. Milano: Jaca Book.
- Saussure, F. de [1916] (1967). *Corso di linguistica generale*. Trad. di T. De Mauro. Bari: Laterza.
- Searle, J. [1958] (1978). «Nomi propri». Bonomi, A. (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*. Milano: Bompiani, 249-58.
- Spitzer, L. [1944] (1959). «Sullo stile di Proust». *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*. Trad. di M.L. Spaziani e P. Citati. Torino: Einaudi, 231-336.
- Wölfflin, H. [1915] (1984). *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Trad. di R. Paoli. Milano: Longanesi.

