

L'enunciatore ritrovato. Note semiotiche sulla *Recherche*

Maria Pia Pozzato

Abstract. Marcel Proust has repeatedly stated that *À la recherche du temps perdu* is not an autobiography and that all its characters, including the Narrator, are products of invention. This article intends to address the issue from a semiotic point of view, excluding the empirical author from the methodological horizon and considering the relationship, entirely internal to the text, between the Enunciator, understood as the general strategy of composition of the work, and the Narrator, understood as a simulacrum of the Enunciator placed in the text as an intradiegetic actor and voice of the narration. There are innumerable textual constructions that produce an anti-naturalistic effect: the variable and ambiguous organisation of the points of view; the extreme complexity of the temporal order; the Escherian structure of a novel about a literary training that reaches its starting point, in *Le temps retrouvé*, when the novel has actually already been written and read; the humorous effects, never assumed by the serious Narrator but always produced by the Enunciator who operates behind the scenes of the text, like an invisible puppeteer. This analysis as a whole aims to show how in this masterpiece banal autobiography gives way to the only truth that Proust recognises: that of the profound and unique life of every true artist, and of the hard intellectual and creative work that the latter must do to give expression to it.

Premessa

Perché scrivere ancora su Marcel Proust, quando non si è esperti di Proust ed esiste una sterminata letteratura critica che annovera alcuni saggi di una eleganza e di una profondità ineguagliabili? Per tre motivi, che esporrò in modo alquanto schematico. Il primo, è del tutto contingente: i centocinquanta anni dalla nascita dello scrittore e, prossimamente, i cento dalla sua morte costituiscono un'occasione per celebrare una volta di più uno dei maggiori scrittori europei del Novecento, senza la pretesa di tracciare un consuntivo o di produrre una rilettura in chiave attuale della sua opera (per quanto essa abbia una spiccata "vocazione al futuro", come diremo nelle conclusioni). Il secondo motivo è metodologico: questo contributo è di carattere semiotico e alcune distinzioni, ovvie per la semiotica, come quella fra narratore ed enunciatore, o quella fra genetico e generativo, possono risultare invece di stimolo nel più ampio contesto critico dedicato a questo autore. In particolare, un approccio semiotico alla *Recherche* sbarazza il campo dal suo autore empirico e aiuta a *ritrovare l'enunciatore* (di qui il titolo del presente articolo), disseppellendolo dal potente "effetto di autobiografismo" che induce il lettore, compresa gran parte della critica, a identificare *tout-court* l'istanza di enunciazione di questo testo con chi dice "Io" al suo interno. Il terzo motivo per cui, a nostro avviso, vale la pena di ridiscutere semioticamente alcuni aspetti del capolavoro proustiano è legato al precedente: all'attuale apprezzamento della letteratura autobiografica proprio per la sua presunta aderenza al vissuto dell'autore, si contrappone nettamente l'operazione letteraria di Proust il quale scrive la sua opera maggiore *come se fosse* il racconto in prima persona di una vita, emancipandosi però programmaticamente da quel "valore di verità" che fa la fortuna dei *biopic* contemporanei. Forse Marcel Proust, noto per il suo senso dell'umorismo, avrebbe apprezzato quello che Italo Svevo, in una lettera a Eugenio Montale, afferma della *Coscienza di Zeno*: "Un'autobiografia, e non la mia". E si sarebbe trovato più che d'accordo anche con Albert Thibaudet secondo cui il romanziere autentico crea i suoi personaggi secondo le direzioni infinite della sua vita possibile, mentre se prende a soggetto della sua opera l'esperienza reale, essa si riduce in cenere (Thibaudet 1928, p.12).

1. La *Recherche* non è un'autobiografia

1.1 Il *Carnet del 1908* e *Contre Sainte-Beuve*

Com'è noto, Marcel Proust ha lasciato moltissime testimonianze mediante lettere, quaderni, conversazioni orali, articoli su riviste, e così via. Sarebbe impossibile accennare anche solo sommariamente a questo immenso corpus. Quindi, per l'argomento che ci interessa qui, e cioè la natura non autobiografica della *Recherche*, prendiamo in considerazione solo il *Carnet 1908* (Proust 1976), alcuni saggi ricompresi sotto il titolo *Contre Sainte-Beuve* (Proust 1954), e alcuni passaggi della *Recherche* stessa (Proust 1987-89), in particolare quelli più metaletterari de *Il tempo ritrovato*¹. Come ricorda anche Luciano De Maria nella sua "Introduzione" all'edizione italiana della *Recherche* (De Maria 2011), nel *Carnet 1908* Proust dice che nel romanzo che si appresta a scrivere tutto sarà fittizio. Lo scrittore confessa anche che, non avendo immaginazione, farà molta fatica a creare questo mondo il cui senso tuttavia ha nutrito lungamente dentro di sé. De Maria, da parte sua, ritiene che la *Recherche* non sia né l'*autobiographie rêvée* di cui parla Gérard Genette, né l'*autobiographie fictive* di cui parla Anne Henry, ma un racconto in cui i dati biografici vengono liberamente utilizzati e stravolti per le esigenze di un racconto che è a un tempo una favola e una dimostrazione (De Maria, *cit.*, p. XXVI). In termini più semiotici, aggiungeremmo noi, nella *Recherche* troviamo una messa in discorso creatrice di un *effetto di autobiografismo*.

Contre Sainte-Beuve è un vero e proprio libello che Proust scrive contro il metodo del famoso e acclamato critico Charles Augustin de Sainte-Beuve il quale basava la sua interpretazione delle opere su ciò che si sapeva della vita dei loro autori. In queste pagine Proust riveste il ruolo del critico che propone le sue idee alla platea reale della critica letteraria dell'epoca. Questo per quanto riguarda la parte dedicata espressamente a Sainte-Beuve ma in altri capitoli si adombrano passaggi che poi ritroveremo nella *Recherche*, con tanto di presenza di alcuni suoi personaggi, come ad esempio il signore di Guermantes; non solo, in altre parti ancora di questa raccolta chi dice "Io" nel testo si rivolge a un "Tu" che è la madre dello scrittore, con una costruzione a dialogo che è assente sia nella *Recherche* che nel romanzo giovanile *Jean Santeuil* (Proust 1952), scritto in terza persona. In conclusione, in *Jean Santeuil* e in *Contre Sainte-Beuve* Proust sperimenta diverse soluzioni enunciazionali: a) un *enunciatore impersonale* in *Jean Santeuil*; b) un *enunciatore-autore* in *Contre-Sainte Beuve*, nelle cui pagine Proust espone varie posizioni su temi letterari ed etici, di cui si assume una responsabilità personale; c) un *enunciatore semi-finzionale* nella parte di *Contre Sainte-Beuve* in cui convoca la figura della madre e parla *come se* stesse parlando con lei. Quest'ultima soluzione, a metà strada fra un discorso in prima persona pienamente assunto e una messa in scena quasi finzionale, prepara la strada al *Narratore-simulacro* nella *Recherche*, dietro cui si nasconde il vero demiurgo dell'opera, l'enunciatore che non esplicita mai la sua presenza se non attraverso il *modo* in cui le cose vengono dette. Anche Leo Spitzer, parlando della *Recherche*, evoca la "misteriosa essenza del narratore e il suo gioco a rimpiazzino nel retroscena" (Spitzer 1944, p. 303). C'è stata insomma una laboriosa messa a punto della distanza fra l'Io che parla e l'assunzione di responsabilità nei confronti del detto.² Già in *Contre Sainte-Beuve* Proust arriva a dire che "I bei libri sono scritti come in una lingua straniera"³, ovvero che l'autore empirico, nella sua realtà mondana, non corrisponde a quell'io profondo che produce l'opera. Il discorso letterario autentico, l'unico che può aspirare alla verità e alla riuscita estetica, è quello che si sforza di rendere con precisione la visione irriducibilmente soggettiva dell'autore.

¹ Ci riferiremo all'opera con l'abbreviazione *Recherche*, che ci sembra la più aderente alla vulgata, e le citazioni in originale sono tratte dall'edizione in quattro volumi curata da J.-Y. Tadié per Gallimard. Per facilitare il lettore italiano, delle citazioni sarà sempre riportata, in tutto o in parte, anche la traduzione italiana di G. Raboni per l'edizione in sette volumi che sono, nell'ordine: *Dalla parte di Swann, All'ombra delle fanciulle in fiore, I Guermantes, Sodoma e Gomorra, La prigioniera, Albertine scomparsa, Il tempo ritrovato*.

² Cfr. Coquet (2004). L'autore distingue fra discorsi soggettivi, semi-soggettivi e impersonali (o dell'"on") a seconda della presa di posizione esistenziale del locutore nei confronti del detto. La cosiddetta *linguistica esistenziale* di Jean-Claude Coquet si ispira a Émile Benveniste per il quale la soggettività si costruisce assieme e attraverso il discorso.

³ P. 103 della trad. it. Per l'edizione francese, citeremo da quella consultabile on line al link https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve, che raggruppa le parti sotto titoli diversi rispetto all'edizione italiana. La frase a cui ci riferiamo, e che nell'originale recita "Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère", si trova nelle "Conclusions", p.1.

Quindi il fatto banale di produrre un discorso in prima persona non garantisce affatto, in sé e per sé, quel *fondus*, quella patina uniforme che fa sì, per esempio, che in uno scrittore come Gustave Flaubert tutto sia “trasmutato nella medesima sostanza”⁴.

1.2 Antinaturalismo e anti ideologismo ne *Il tempo ritrovato*

Nel *Il tempo ritrovato* si precisa il discorso su ciò che deve essere la creazione artistica. Il Narratore si scaglia contro l’arte che si pretende “realista” ambendo ad aderire alle cose come una “sfilata cinematografica”; o che faccia proclami sociali; o che si voglia “popolare”. Anche il ripiegamento sulla pura erudizione è considerato sterile⁵. Nell’ultimo volume della *Recherche* è ribadito il concetto che abbiamo già trovato in *Contre Sainte-Beuve* e cioè che in ogni artista l’opera dipenda dall’impressione specifica che il mondo ha avuto su di lui⁶, e chi scrive deve sottomettersi a questa realtà interiore, “a questa profondità dove ciò che è realmente esistito è sepolto, a noi sconosciuto”⁷. Ritorna quindi l’idea che l’opera, già scritta dentro l’artista, sia formulata però in una lingua straniera cosicché il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di un traduttore.

Nella *Recherche* è ripetuto che l’opera d’arte è sì radicata nella vita del suo autore ma non nel senso della biografia di quest’ultimo ma nel senso di una matrice esperienziale così unica e profonda da essere sconosciuta allo stesso soggetto che la porta dentro di sé. Per questo scrivere è un compito malagevole, che deve vincere le resistenze della pigrizia e “raddrizzare” le storture prodotte dall’amor proprio. Non è quindi raccontando la propria vita che lo scrittore si mette a nudo poiché la vera vita, “finalmente riscoperta e illuminata [...] è la letteratura”⁸. Il punto-chiave del presente articolo è proprio questo: ogni opera d’arte (letteraria, musicale, pittorica, ecc.) per Proust è quanto di più personale, e quindi di autobiografico, un individuo possa esprimere. Ma a trasparire dall’opera non devono essere i fatti vissuti bensì il modo specifico di vedere il mondo. Quindi lo *stile* di un’opera è l’unica vera traccia della vita che l’ha generata, non le vicende di un Narratore intradiegetico che, come cercheremo di mostrare nei prossimi capitoli, nella *Recherche* ha uno statuto finzionale analogo a quello di tutti gli altri personaggi.

1.3 Gates spazio-temporali con il mondo reale

Ci sono due punti nella *Recherche* che hanno la funzione, propria dei *gates* spazio-temporali della fantascienza, di mettere in connessione dimensioni diverse della realtà: in questo caso, il mondo reale dell’autore e quello finzionale del romanzo. Il primo punto, celebre, è quello contenuto ne *La prigioniera* quando il Narratore dice che Albertine lo chiamava “mio” o “mio caro” “seguiti dal mio nome di battesimo che – se si attribuisse al narratore lo stesso nome dell’autore di questo libro – suonerebbe:

⁴ *Contre Sainte-Beuve*, p. 66 della tr. it. L’originale, a p. 4 del capitolo “Sainte-Beuve et Balzac”, dice: “Dans le style de Flaubert, par exemple, toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d’un miroitement monotone. Aucune impureté n’est restée. Les surfaces sont devenues réfléchissantes.” Si noti come la “patina uniforme” che per Proust costituisce lo stile e il valore ultimo dell’opera, sia più dell’ordine del plastico che del figurativo o del tematico, per usare termini semiotici: così, nella *Recherche*, si parla degli “effetti di luce” nella pittura di Elstir o dei “flutti” passionali veicolati non tanto dalle parole ma dal flusso sonoro della voce della Berma.

⁵ Si tornerà su questa ostilità verso l’erudizione quando si parlerà del confronto fra Proust e Nerval (par. 2.2).

⁶ La lettrice e il lettore ci perdoneranno se in questo articolo, per ragioni di scorrevolezza, useremo il maschile in funzione neutra.

⁷ Trad. it p. 251. Il periodo completo in originale suona: “Ce travail de l’artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l’expérience, sous des mots quelque chose de différent, c’est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l’amour propre, la passion, l’intelligence, et l’habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessous de nos impressions vraies, pour nous le cacher entièrement, le nomenclatures, les but pratiques que nous appelons faussement la vie” (Proust 1987-89, vol. IV, pp. 474-475).

⁸ P. 249 della trad. it. Il passaggio in originale dice: “La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature” (Proust 1987-89, IV vol., p. 474).

‘Mio Marcel’, Mio caro Marcel’⁹. Si noti il condizionale dubitativo (nell’originale, “eût fait”) che fa figurare la coincidenza fra il nome del Narratore e quello dell’autore empirico come una concessione al lettore. Genette parla di “una più che discreta semi-omonimia, quasi accidentale, fra protagonista-narratore e firmatario” (Genette 1972, p. 297). In effetti, il Narratore avrebbe potuto scrivere “‘mio’ o ‘mio caro’ seguiti dal mio nome di battesimo”, anziché menzionare un preciso nome proprio. Il secondo, meno citato, *gate* spazio-temporale si trova ne *Il tempo ritrovato* dove il Narratore afferma:

Dans ce livre, où il n’y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n’y a pas un seul personnage « à clefs », où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire, à la louange de mon pays, que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent. Et persuadé que leur modestie ne s’en offenserait pas, pour la raison qu’ils ne liront jamais ce livre, c’est avec un enfantin plaisir et une profonde émotion que, ne pouvant citer les noms de tant d’autres qui durent agir de même et par qui la France a survécu, je transcris ici leur nom véritable : ils s’appellent, d’un nom si français, d’ailleurs, Larivière¹⁰.

In realtà si tratta dell’unico passaggio dell’intera opera che ambisca allo statuto di una verità extra testuale e chi narra trasgredisce per una ragione etica, ovvero per rendere onore a persone reali che si sono comportate in modo eroico, generoso e disinteressato durante la guerra. La governante di Proust, Céleste Albaret, nell’autobiografia in cui racconta i lunghi anni vissuti al servizio dello scrittore, racconta che i Larivière erano dei suoi parenti e che Proust le aveva promesso che li avrebbe citati nel romanzo.¹¹ Ma questo per noi è irrilevante mentre, dal punto di vista della costruzione testuale, vi è un interessante il cortocircuito poiché queste persone sono dichiarate, al contempo, reali e parenti di Françoise, personaggio a cui nella stessa frase è attribuito uno statuto fittizio. Mai come in questo caso appare evidente quello che dice Pietro Citati a proposito di Proust: “I grandi romanzieri non amano né la coerenza dei metodi letterari, né la verosimiglianza, che vorremmo imporre loro” (Citati 1995, p. 385). Vedremo più avanti (cap. 3) il carattere spesso inverosimile dei punti di vista. Nel caso appena discusso, l’enunciatore della *Recherche* si concede per una volta di mettere in connessione il *mondo possibile* del romanzo con il *mondo referenziale*.¹²

1.4 La questione *politically correct* della sessualità

Come racconta Céleste Albaret, Proust negli ultimi anni della sua vita era molto preoccupato dell’uso che si sarebbe fatto, dopo la sua morte, delle migliaia di lettere, alcune molto intime, che aveva spedito fin dall’adolescenza. Queste lettere in effetti costituiscono, assieme alle testimonianze dirette di chi ha conosciuto l’autore, un resoconto assai dettagliato della sua vita, dei suoi sentimenti e dei suoi accesi desideri sessuali. Dal punto di vista di un malriposto orgoglio gay, la *Recherche* potrebbe sembrare una denegazione dell’omosessualità del suo autore. La vulgata vuole per esempio che dietro ad Albertine si

⁹ P. 76. In Proust (1987-89, III vol., p. 583): “‘Mon’ ou ‘Mon chéri’, suivis l’un ou l’autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu’à l’auteur de ce livre, eût fait : ‘Mon Marcel’, ‘Mon chéri Marcel’ ”.

¹⁰ Proust (1987-89, IV vol., pp. 424). Raboni traduce: “In questo libro dove non c’è un solo fatto che non sia fittizio, dove non c’è un solo personaggio ‘a chiave’, dove tutto è stato inventato da me secondo le esigenze della mia dimostrazione, devo dire – a lode del mio paese – che soltanto i parenti milionari di Françoise che hanno rinunciato al loro riposo per aiutare la nipote priva di sostegno, soltanto loro sono persone reali, persone che esistono. [...] Trascrivo qui il loro vero nome; un nome d’altronde talmente francese: si chiamano Larivière” (p. 189 di *All’ombra delle fanciulle in fiore*).

¹¹ Albaret (1973). Può sembrare un riferimento minore. In realtà la figura di Céleste Albaret riveste una certa importanza, su di lei sono stati scritti dei libri e, a dispetto della sua umile origine, per il modo in cui ha dato testimonianza della vita e dell’attività di scrittura del suo amatissimo datore di lavoro, è stata insignita del titolo di Commendatore dell’*Ordre des Arts et des Lettres*.

¹² Per una teoria dei *mondi possibili* in narrativa, cfr. Eco (1979).

celi l'autista-factorum Alfred Agostinelli.¹³ È un fatto che nella *Recherche*, in mezzo a tanti omosessuali e bisessuali di entrambi i generi, il Narratore è, con Charles Swann, uno dei pochi personaggi eterosessuali. Ma persino William C. Carter, che ha dedicato tutto il suo *Proust in love* alla sessualità nella vita di Proust e nella *Recherche*, deve ammettere che non ci sono abbastanza prove per dire che Proust fosse esclusivamente omosessuale, anzi, tutto fa pensare che egli fosse bisessuale (Carter 2006). Ma ciò che Carter sottolinea soprattutto è che, nonostante la sua vivacità erotica nella vita, Proust nella *Recherche* abbia assunto verso gli orientamenti sessuali umani un atteggiamento di tipo scientifico, analogamente al padre e al fratello i quali, entrambi medici, avevano compiuto ricerche su deviazioni sessuali ed ermafroditismo. Il Narratore della *Recherche* è sì eterosessuale, ma è soprattutto uno storico e un filosofo della sessualità umana e come tale non stigmatizza questo o quell'orientamento ma, talvolta, le aberrazioni etiche o i tentativi di dissimulazione che gli orientamenti mal visti in società inducono nelle persone che ne sono portatrici. Ancora una volta, e come Proust ci raccomanda esplicitamente in *Contre Sainte-Beuve*, ci dobbiamo innalzare un gradino sopra l'autobiografia dell'autore, andare a vedere la costruzione cristallizzante dei personaggi, Narratore compreso, cui l'enunciatore-demiurgo dell'opera ha proceduto.¹⁴ Il Narratore è travolto comunque dall'omosessualità: assiste fantasmaticamente e angosciosamente agli atti lesbici della sua amante; perde l'amicizia di Saint-Loup quando questi, diventato omosessuale, non ha più la capacità di rapportarsi agli uomini con spirito amicale; è vessato da Charlus che lo concupisce; inorridisce di fronte agli atti di sadismo omosessuale cui si trova ad assistere.¹⁵ Insomma la sua è un'"eterosessualità resistenziale", assediata da tutte le parti dai figli e dalle figlie di Sodoma e di Gomorra, e non è portatrice di valori assiologici: l'eterosessualità non garantisce affatto un modo sano di amare, anzi, nella *Recherche* ogni passione amorosa è descritta come irrimediabilmente patologica. In conclusione, è capzioso leggere l'eterosessualità del Narratore come una denegazione dell'omosessualità di Proust tanto più che quest'ultimo, fin dall'adolescenza, ha fatto le più esplicite profferte amorose a chiunque gli piacesse in quel momento, uomo o donna che fosse, lasciando moltissime tracce, anche scritte, di questo comportamento. L'opera richiedeva un Narratore filosofo, analitico, entomologo dell'umano e, nel costruirlo come personaggio, l'enunciatore ha preferito attribuirgli non tanto un orientamento sessuale "giusto" quanto una "giusta distanza" d'osservazione, evitando che alle già terribili tempeste dell'amore non si aggiungessero per Marcel anche le ambiguità e le trasformazioni dell'identità sessuale.

2. Enunciatore e Narratore nella *Recherche*

2.1 Genetico e generativo

La nota opposizione semiotica fra *genetico* e *generativo* nel caso della *Recherche* ha qualche motivo d'interesse. Infatti, Jean-Yves Tadié, che ha ricostruito accuratamente la cronologia di stesura della *Recherche*, si dice convinto che "le diverse fasi della genesi di *Alla ricerca del tempo perduto* mettono in luce alcuni tratti fondamentali della sua struttura" (Tadié 1983, p. 27). Per il lettore meno esperto di semiotica, facciamo però un passo indietro per definire preliminarmente i concetti: l'aspetto genetico ha a che vedere con

¹³ Albaret sostiene che Proust avesse già ampiamente abbozzato la figura della sua "prigioniera" prima di conoscere Agostinelli. Visto però che l'autore ha continuato a lavorare su tutte le parti del romanzo fino alla fine, la tragica morte di Agostinelli nel 1914 potrebbe avere ispirato la morte violenta della ragazza. La ricostruzione minuziosa dei rapporti fra opera e vita, che sostanzia la celebre biografia di Proust di George D. Painter (1959-65), non aggiunge nulla alla nostra riflessione. Il "toto personaggi" impazzava già quando Proust era ancora vivente. Com'è noto, Proust non si curava di questo aspetto, e pensava piuttosto *sub specie aeternitatis*, profetizzando che alcuni personaggi dell'epoca, come il barone di Montesquiou, sarebbe stati ricordati nei decenni a venire solo perché ispiratori di personaggi della *Recherche* (nella fattispecie, del barone di Charlus).

¹⁴ Ne *Il tempo ritrovato* (Proust 1987-89, vol. IV, p. 612), il Narratore dice di aver tratto da tante persone, chiese, sonate diverse una sola chiesa, un solo personaggio, una sola sonata, così come Françoise assembla i vari ingredienti per cucinare il suo fantastico *boef mode*.

¹⁵ Come noto ai lettori della *Recherche*, da ragazzino vede accidentalmente, non visto, la profanazione della foto del padre da parte della signorina Vinteuil e dell'amante di lei; negli anni della guerra, ormai adulto, il Narratore vede attraverso uno spioncino il barone di Charlus mentre si fa frustare a sangue in un bordello sado-maso per uomini.

l'effettivo processo di stesura dell'opera mentre l'aspetto generativo non ha nulla di temporale ma ha a che vedere con la stratificazione strutturale dell'opera stessa.¹⁶ Quindi se l'autore empirico produce il testo dando a esso una genesi, l'enunciatore "strategico" dell'opera non è qualcuno in carne e ossa ma una *istanza* presupposta dall'esistenza di un testo strutturato in un certo modo. È chiaro che da un punto di vista fattuale c'è stato qualcuno di reale che ha progettato, più o meno consapevolmente, quel testo. Ma quando in semiotica si parla di *enunciatore* non si fa riferimento a questa entità psicologica quanto a una strategia inscritta nel testo e deducibile solo sulla base di esso. Umberto Eco parla a questo proposito di *Autore Modello* (Eco 1979), Algirdas Greimas di *Istanza dell'enunciazione*¹⁷ ma, in entrambe le teorie, si cerca di ottenere lo scopo metodologicamente cruciale di sganciare l'analisi testuale da ogni considerazione sull'autore empirico. Al di fuori della semiotica, questa preoccupazione non è sentita forse perché la critica si colloca da sempre in una posizione di maggiore continuità con il contesto effettivo di produzione delle opere. Pietro Citati, per esempio, nel menzionare l'"autore di questo libro" specifica che si tratta di "Marcel Proust nato ad Auteuil il 10 luglio 1871 e morto a Parigi nel pomeriggio del 18 novembre 1922" (Citati 1995, p. 386).

Invece la semiotica, in questo romanzo, come in qualunque altro scritto in prima persona, distingue fra il Narratore, ovvero chi dice "Io" nel testo, e l'enunciatore generale dell'opera, che non è il Marcel Proust storico ma, come vedremo anche nei prossimi paragrafi quando parleremo della *voce* e del *punto di vista* (nell'accezione genettiana dei termini), un *insieme di effetti di senso*, come ad esempio la creazione di un effetto umoristico che difficilmente può essere attribuita al Narratore.

Dal punto di vista generativo, la peculiarità della *Recherche* è quella di esplicitare i propri valori profondi¹⁸ solo nell'ultimo volume. Quando noi leggiamo per esempio di Marcel bambino che vuole il bacio della mamma, non sappiamo perché questo episodio ci venga raccontato, entro quale ricerca trovi il suo senso pieno, poiché di questo senso pieno saremo resi edotti solo all'ultimo volume. Da questo punto di vista, *Il tempo ritrovato* contiene dei passaggi che istituiscono quasi didascalicamente il Lettore Modello (Eco 1979) dell'intera *Recherche* e l'effettivo lettore, giunto ormai alla fine del romanzo, può solo far riverberare *à rebours* tutta la potenza delle rivelazioni finali. Si può dire che la *Recherche* porti iscritto l'obbligo di una seconda lettura anche se l'episodio della *madeleine*, collocato nel primo volume, costituisce un'importante anticipazione di quanto sarà esposto in modo più articolato solo nell'ultimo volume.

Ritornando a Tadié e alla sua ricostruzione del processo fattuale, empirico, della stesura della *Recherche*, non possiamo riportare qui lo schema complesso di queste fasi, né tanto meno l'economia delle varianti incluse in appendice nell'edizione in quattro volumi della *Recherche* curata dallo stesso Tadié per Gallimard. Ma quello che sembra emergere dai quaderni e dalla corrispondenza è che Proust abbia in un primo momento tratteggiato le grandi linee del primo e dell'ultimo volume, e abbia poi continuato a lavorare in modo continuativo e contemporaneo su tutte le parti dell'opera, persino in sede di bozze, innestando parti nuove sul già scritto, eliminando del tutto paragrafi talvolta molto lunghi introdotti in prima stesura, spostando drasticamente passaggi da un volume all'altro, e così via. Questa indagine genetica è sicuramente interessante anche dal punto di vista generativo perché un autore che aveva ben chiara fin dall'inizio la struttura generale del suo romanzo corrisponde esattamente a quanto si constata nell'analisi dell'opera in sé e per sé, e cioè la sua straordinaria coerenza, nonostante le parti incompiute, le varianti esistenti nei manoscritti e la natura a palinsesto che Gérard Genette ha così bene illustrato (Genette 1966).

¹⁶ Ci riferiamo alla teoria della scuola greimasiana, detta anche *semiotica generativa*.

¹⁷ Greimas, Courtés (1979). Si tratta di un dizionario in cui tutti i concetti della teoria vengono esposti in modo interdefinito.

¹⁸ *Valori* sia in senso assiologico, cioè riguardo alla distinzione fra bene e male; sia in senso semantico, cioè riguardo la relazione di opposizione fra un termine semantico qualsiasi e il suo contrario, secondo l'accezione saussuriana di valore come *differenza*.

2.2 Dalla *réverie* all'analogia. Un confronto con Nerval

Pietro Citati ricostruisce in modo interessante le età del Narratore: emergono dei veri e propri cortocircuiti temporali¹⁹ e verso la metà di *Albertine scomparsa* il tempo comincia a vacillare, c'è una grande ellissi di circa vent'anni, di cui si sa solo che sono stati trascorsi dal Narratore in una casa di cura; alcuni avvenimenti, come la morte di Charlus, nella temporalità del romanzo si collocerebbero paradossalmente in anni successivi alla morte di Proust. Gérard Genette, con la consueta precisione, dice che "Tutta la *Recherche* è in realtà una vasta analessi pseudodiegetica intitolata ai ricordi del 'soggetto intermediario', immediatamente rivendicati e assunti come racconto dal narratore finale" (Genette 1972, p. 289).

Questi anacronismi fanno pensare a quell'"effetto nebbia" di cui parla Proust nel *Contre Sainte-Beuve* a proposito di *Sylvie* di Gérard de Nerval, racconto studiato a fondo anche in tempi più recenti da vari semiotici, primo fra tutti Umberto Eco.²⁰ Nerval è sicuramente uno dei modelli di Proust: nel periodo in cui sta iniziando a scrivere il suo capolavoro, gli sembra l'autore forse a lui più simile per quel suo strenuo tentativo di portare a espressione realtà sfuggenti.²¹ Non dimentichiamo che la *Recherche* inizia con la descrizione di quello che succede quando si dorme. Dopo il celeberrimo incipit "Longtemps, je me suis couché de bonne heure", sarebbe stato possibile passare direttamente al capoverso "À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi [...]" che si trova invece sei pagine dopo, dopo una lunghissima digressione sul tema del sonno. Data l'importanza dell'incipit nel testo letterario²², non è possibile che Proust non abbia attentamente meditato su questa interposizione che, a nostro parere, è ispirata proprio da *Sylvie* di Gérard de Nerval. Sia il Narratore proustiano che quello nervaliano, che Eco chiama *Je-rard*²³, danno un *imprinting* notturno, tra veglia e sogno, al loro racconto.²⁴ Vediamo i rispettivi passaggi: in *Dalla parte di Swann*, questo è l'avvio del racconto dell'infanzia a Combray: "Je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray" (Proust 1987-89, I vol. p. 9). E questo è il passaggio di *Sylvie* in cui il protagonista lascia Parigi di notte per raggiungere il Valois allo scopo di ricostruire alcuni ricordi della sua infanzia: "Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent" (Nerval 1965, p. 116). Tuttavia, come argomentato altrove (Pozzato 1981), vi sono delle differenze fra il Narratore di *Sylvie* e quello della *Recherche*: vige tra i due un diverso "regime di esprimibilità" perché il Narratore proustiano traduce verbalmente il suo universo senza tentennamenti, si tratti della più minuta sensazione come di un affollato ricevimento mondano; mentre la nebulosa narrazione di *Sylvie* testimonia di una ricerca in atto, che coinvolge chi narra. Quello che anche Proust definisce un eccesso di soggettivismo in *Sylvie*, si ribalta, alla fine del racconto nervaliano, in un eccesso di sterile erudizione e oggettività: a *Je-rard* non sembra di poter dire più nulla che non sia la storia di tanti altri, mentre per il protagonista della *Recherche* la possibilità della narrazione

¹⁹ "Nella prima parte della *Recherche* egli ha contemporaneamente dodici, quindici e diciotto anni: va agli Champs-Élysées accompagnato dalla bonne, gioca con Gilberte, vende preziosi vasi cinesi ereditati dalla zia, frequenta le case d'appuntamento, ha pensieri da bambino e da adulto" (Citati 1995, p. 400).

²⁰ Cfr. AAVV (1982); Eco (1994, 1999, 2002).

²¹ "Se mai ci fu un autore agli antipodi dei 'chiari e facili acquerelli' il quale abbia cercato di definirsi laboriosamente a se medesimo, di cogliere, di chiarire certe sfumature ambigue, certe leggi profonde o certe impressioni pressoché inafferrabili dell'animo umano, esso fu Gérard de Nerval in *Sylvie*." (Proust 1954, p. 34 della trad. it.). Per la versione originale, a p. 4 del capitolo intitolato "Nerval", troviamo: "Si un écrivain aux antipodes des claires et faciles aquarelles a cherché à se définir laborieusement à lui-même, à saisir, à éclairer des nuances troubles, des lois profondes, des impressions presque insaisissables de l'âme humaine, c'est Gérard de Nerval dans *Sylvie*."

²² Si veda il concetto di *spazio testuale* in Geninasca (1989).

²³ Ricordiamo che esiste una traduzione di Umberto Eco di *Sylvie*, seguita da un ampio saggio dedicato da Eco a questo racconto (Eco 1999, pp. 92-165).

²⁴ Il che non può non evocare le modalità di stesura della *Recherche*, scritta interamente di notte. Riecheggiano anche i frequenti rimandi, nella *Recherche*, a *Le mille e una notte*, libro notoriamente amato da Proust, in cui la narratrice inanella i suoi racconti nottetempo per sfuggire alla morte. Proust, al contrario, danneggiò irrimediabilmente la propria salute per scrivere la sua opera.

artistica nasce proprio quando, come si dice ne *Il Tempo ritrovato*, il Narratore è disposto a staccarsi dalle fredde constatazioni dell'intelligenza e del senso comune per dare voce a quanto di più profondo e individuale c'è il lui. In conclusione, mentre per il protagonista proustiano l'eclissi della vita sociale segna il passaggio all'opera, in *Sylvie* il processo di impoverimento del significato va di pari passi con la narrazione, ignora il movimento invertito della *Recherche* e infatti non ritrova, ma perde, sia il tempo che il senso (Pozzato, *op. cit.*, p. 63).

Nonostante l'amore di Proust per Nerval, si può dire che egli si ispiri alla poesia e ai racconti di quest'ultimo solo nelle parti più liriche della propria prosa. La mancata linearità temporale del racconto proustiano sembrerebbe più dell'ordine della variazione che di quello del trasognamento, o meglio, c'è una linearità di massima, un basso continuo temporale, poiché indubbiamente il primo volume è quello dell'infanzia, il secondo dell'adolescenza, l'ultimo della vecchiaia, ecc., ma su questo macro sviluppo orizzontale si innesta un girovagare temporale fatto di proiezioni e retrospezioni che non sembrano tanto imparentate con la *rêverie* quanto con l'analogismo che permea in profondità il pensiero proustiano. Le reminiscenze stesse, che danno la stura alla vocazione letteraria del Narratore, non sono altro che dei *déjà vécu*, qualcosa che si ripropone identico, in modo analogico, annullando nell'*idem* il *décalage* temporale fra una prima esperienza e quella attuale. Quindi non il sogno, come in Nerval, ma la comparazione (portata di volta in volta sulle tre diverse dimensioni del pensiero, dell'affetto e della sensibilità) crea le intricate sinapsi spazio-temporali della *Recherche*. Se, come è affermato in *Contre Sainte-Beuve*, la base di partenza deve essere sempre un'impressione, il Narratore ne *Il Tempo ritrovato* preciserà che c'è una gradualità fra le diverse impressioni: alcune possono essere colte e precisate, altre sono così evanescenti, come nella fase che precede o segue il sogno vero e proprio, da non poter essere fissate e trasposte nel linguaggio letterario. Il miracolo che riesce a Nerval è invece quello di riuscire, almeno in *Sylvie*, a rendere questa evanescenza che sfugge alla pur potente capacità discorsiva del Narratore della *Recherche*. Secondo Proust solo la musica riesce in una impresa di questo tipo, di qui l'eccezionalità che egli riconosce alla realizzazione nervaliana.²⁵

2.3 Sull'umorismo come traccia dell'enunciatore

Nella *Recherche* serpeggia un umorismo costante che a volte non è facile da cogliere per chi, come noi, non appartiene più a quell'epoca e a quell'ambiente. Ma non capire l'aspetto umoristico di questo romanzo è uno dei più grandi fallimenti interpretativi in cui si possa incorrere. In una certa misura si tratta infatti di un'opera buffa, dove i personaggi, compreso il Narratore Giovane (NG), vengono spessissimo presi in giro. Vediamo per esempio, nella prima parte di *All'ombra delle fanciulle in fiore*, come viene descritto l'ambasciatore Norpois:

Peut-être par habitude professionnelle, peut-être en vertu du calme qu'acquiert tout homme important dont on sollicite le conseil et qui, sachant qu'il gardera en mains la maîtrise de la conversation, laisse l'interlocuteur s'agiter, s'efforcer, peiner à son aise, peut-être aussi pour faire valoir le caractère de sa tête (selon lui grecque, malgré les grands favoris), M. de Norpois, pendant qu'on lui exposait quelque chose, gardait une immobilité de visage aussi absolue que si vous aviez parlé devant quelque buste antique – et sourd – dans une glyptothèque.²⁶

Tutta l'arroganza, lo sfoggio di potere, la vanità del personaggio emergono in un ritratto che coniuga umoristicamente i tratti di una statua antica con i favoriti di moda all'inizio del Novecento. Ma anche NG è preso in giro: quando Norpois gli dà il biglietto da visita di un suo conoscente scrittore dicendogli

²⁵ “Donc ce que nous avons ici, c'est un de ces tableaux d'une couleur irréaliste, que nous ne voyons pas dans la réalité, que les mots même n'évoquent pas, mais que parfois nous voyons dans le rêve, ou que la musique évoque”, Capitolo “Nerval” di *Contre Sainte-Beuve*, p. 2. In italiano: “Quel che dunque abbiamo qui è uno di quei quadri d'un colore irrealista, che non vediamo nella realtà, che le stesse parole non rievocano, ma che vediamo talvolta in sogno o che vengono evocati dalla musica” (p. 32).

²⁶Proust (1987-89, p. 444 del I vol.) Raboni traduce: “Forse per abitudine professionale [...] fors'anche per mettere in risalto le caratteristiche della sua testa (secondo lui greca, a dispetto dei grandi favoriti) il signor di Norpois, quando gli esponeva qualcosa, improntava il volto a un'immobilità così assoluta che sembrava di parlare davanti a un busto antico – e sordo - in una gliptoteca.” (p. 30)

di andarlo a trovare per farsi dare dei consigli, Marcel cade preda di un vero terrore “me causant par ces mots une agitation aussi pénible que s’il m’avait annoncé qu’on m’embarquait le lendemain comme mousse à bord d’un voilier”.²⁷ Appare verosimile che sia il Narratore Adulto (NA), ripensando all’agitazione provata allora, a paragonarla all’imbarco come mozzo. NA incornicia continuamente, fittamente, il punto di vista (o le parole o le azioni) di NG con i propri commenti, le proprie analogie e questa ricostruzione produce un effetto umoristico riguardo a un vissuto che, per NG, non aveva nulla di divertente. Genette afferma che in tutta la *Recherche* sono innumerevoli “gli intralci e le pluralità di focalizzazione”, fino all’adozione finale “di una narrazione autodiegetica diretta in cui possano confondersi e unirsi le voci del protagonista, del narratore e dell’autore rivolto verso un pubblico [...]” (Genette 1972, p. 299). A nostro avviso si tratta non di una fusione effettiva ma di un *effetto di fusione*, dove però il Narratore non segnala mai l’effetto comico tanto che un lettore poco avveduto può benissimo mancare di coglierlo. “L’attività memoriale del soggetto intermediario” (Genette 1972, p. 203) è sì necessaria ma non esaurisce gli effetti prodotti dall’enunciazione tanto che Genette evoca, nella citazione appena proposta, anche “l’autore rivolto a un pubblico” che per noi non è l’autore empirico ma l’enunciatore generale dell’opera.

Un altro esempio lo troviamo ne *I Guermantes* durante il memorabile incontro fra il NG e il barone di Charlus che lo convoca a casa sua e si infuria con lui per ragioni che paiono al giovane inconsistenti. A parte qualche breve frase di autodifesa, non sentiamo quasi mai la voce del malcapitato Marcel ma a un certo punto ce ne viene raccontato il montare della collera che lo porterà a distruggere sotto i piedi il cappello a cilindro del barone. Da notare come, al solito, l’effetto comico sia orchestrato dall’enunciatore generale del discorso e totalmente demandato alla capacità del lettore di coglierlo, senza alcun commento ironico da parte del Narratore:

D’un mouvement impulsif je voulus frapper quelque chose, et un reste de discernement me faisant respecter un homme tellement plus âgé que moi, et même, à cause de leur dignité artistique, les porcelaines allemandes placées autour de lui, je me précipitai sur le chapeau haut de forme neuf du baron, je le jetai par terre, je le piétinai, je m’acharnai à le disloquer entièrement, j’arrachai la coiffe, déchirai en deux la couronne, sans écouter les vociférations de M. de Charlus qui continuaient et, traversant la pièce pour m’en aller, j’ouvris la porte.²⁸

Il comico deriva dalla distruzione “intensiva” del cappello, l’ironia dal contrasto fra “l’impulso irrefrenabile” e il “discernimento” che porta il protagonista a valutare gli oggetti presenti e a distruggere quello di minor valore artistico. In questa scena prevale la voce del barone che, come dice Pietro Citati, equivale qui a una sorta di partitura musicale: i registri vanno dalla fredda alterigia alla collera, dalla rabbia allo scherno, dalla nobile grandezza all’insolenza, dal beffardo alla dolcezza piena di tristezza, dal *fortissimo* allo *scherzo* affettuoso (Citati 1995, p. 396). Il Narratore si limita a riportare questa messinscena, senza commentarne il tenore tragicomico né spiegarci il motivo di tanta virulenza. Capiremo solo più avanti, assieme al protagonista, che questo comportamento del barone, per quanto caratterizzato da una straordinaria magniloquenza, era solo un patetico e fallimentare tentativo di seduzione. Come succede molte altre volte nella *Recherche*, strategie complesse si rivelano a posteriori altrettante manifestazioni di dinamiche pulsionali elementari.

Traiamo un ultimo esempio da *Sodoma e Gomorra*, in particolare dalla parte dedicata al secondo soggiorno del protagonista a Balbec. Marcel va per la prima volta dai Verdurin nella villa estiva della Raspelière e

²⁷ Proust (1987-89, p. 445 del I vol.). In italiano: “[...] provocandomi un’agitazione altrettanto penosa che se m’avesse annunciato il mio imbarco su un veliero, come mozzo, l’indomani mattina” (p. 31).

²⁸ Proust (1987-89, p. 847 del II vol.). In italiano: “Un impulso irrefrenabile mi spingeva a spaccare qualcosa, e poiché un residuo di discernimento mi induceva a rispettare un uomo tanto di me e anche, considerata la loro dignità artistica, le porcellane tedesche posate intorno a lui, mi avventai sul cappello a cilindro nuovo di zecca del barone, lo buttai per terra, lo calpestai, m’accai a sfasciarlo interamente, strappai la fodera, lacerai in due la corona senza dare ascolto alle vociferazioni ininterrotte del signor de Charlus, e, attraversata la stanza, spalancai la porta per andarmene.”(p. 671)

percorre in salita, in carrozza, l'ultimo tratto di strada dopo un lungo viaggio in treno con il resto della comitiva. A mano a mano che la carrozza sale, il protagonista si sente sempre più esaltato:

L'air à ce point si élevé devenait d'une vivacité et d'une pureté qui m'enivraient. J'aimais les Verdurin ; qu'ils nous eussent envoyé une voiture me semblait d'une bonté attendrissante. (Proust 1987-98, p. 290 del III vol.)

[...]

Mon exaltation était à son comble et soulevait tout ce qui m'entourait. J'étais attendri que les Verdurin nous eussent envoyé chercher à la gare. Je le dis à la princesse, qui parut trouver que j'exagérais beaucoup une si simple politesse. Je sais qu'elle avoua plus tard à Cottard qu'elle me trouvait bien enthousiaste ; il lui répondit que j'étais trop émotif et que j'aurais eu besoin de calmants et de faire du tricot²⁹.

Anche in questo caso gli aspetti hanno un ruolo cruciale: notiamo un aspetto *frequentativo* per quanto riguarda il discorso del giovane Marcel (è logorroico, trova tutto meraviglioso); e un aspetto *iterativo* del discorso del Narratore che riporta per due volte la stessa frase del giovane Marcel sulla gentilezza dei Verdurin. La reiterazione, inutile dal punto di vista narrativo, è finalizzata a rendere l'idea della petulanza del protagonista. Infine, l'enunciatore mette una sigla umoristica finale quando il Narratore, come al solito serissimo, introduce l'opinione del dottor Cottard che classifica come disturbo nervoso l'esaltazione estetica di Marcel auspicando per lui, come cura, un'attività femminile e prosaica come il lavoro a maglia.

Ora, come abbiamo già detto, si può leggere la *Recherche* come un'opera tragica, affollata di omosessuali infelici e di artisti poco compresi in un contesto generale di ricchezza e vanità, e questo se si prende alla lettera il Narratore il quale non sollecita mai la lettura umoristica, men che meno nelle parti più meta letterarie del *Tempo ritrovato*³⁰. Il Narratore non dice mai "X si rese ridicolo", "la cosa buffa fu che", "mi divertì molto vedere...": l'effetto di senso umoristico nasce sempre e solo dal *modo* in cui le cose vengono raccontate. Nel complesso gioco delle parti dell'enunciazione della *Recherche*, il Narratore è "quello serio", lo scienziato dei comportamenti umani che non prende mai in giro le persone ridicole, così come un medico non prenderebbe mai in giro un paziente per i suoi problemi circolatori.³¹ E tuttavia, contrariamente a quanto affermato dal Narratore, l'enunciatore mette eccome in ridicolo molti personaggi, incluso il suo "Io" simulacrale.

In conclusione, il protagonista giovane viene descritto come un *idiot savant* mentre il Narratore adulto si pone come un serissimo entomologo dell'umano, tutto e unicamente dedito alla causa della letteratura. Viceversa l'enunciatore, o Autore Modello, non è affatto così ascetico e asettico, ma somiglia piuttosto a uno di quei *bodhisattva* che, dopo aver raggiunto l'illuminazione, possono permettersi uno sguardo costantemente sorridente sugli uomini e sul mondo.

2.4 Il Narratore come personaggio

²⁹ Proust (1987-98, p. 291 del III vol.) In italiano: "L'aria, a quella quota così elevata, m'inebriava con la sua vivida purezza. Volevo bene ai Verdurin; averci mandato una carrozza mi sembrava un'attenzione commovente. Avrei voluto baciare la principessa" (p. 329). "La mia esaltazione era al culmine e faceva levitare tutto ciò che mi circondava. Ero commosso che i Verdurin ci avessero mandato a prendere alla stazione. Lo dissi alla principessa, che parve trovare eccessiva la mia valutazione di una così semplice cortesia. So che, più tardi, confidò a Cottard di trovarmi smodatamente entusiasta; il dottore le spiegò che ero troppo emotivo, che avrei avuto bisogno di calmanti e di lavorare a maglia" (p. 330).

³⁰ Jean Cocteau, in un'intervista ancora ascoltabile on line (<https://www.youtube.com/watch?v=AsSsk8erSgQ>), racconta che Proust organizzava delle letture della *Recherche* a casa sua ma che dopo un po' doveva smettere perché scoppiava a ridere in modo convulso esclamando "che idiozia!".

³¹ "À cause de ce genre d'observations, le vulgaire croit l'écrivain méchant, et il le croit à tort, car dans un ridicule l'artiste voit une belle généralité, il ne l'impute pas plus à grief à la personne observée que le chirurgien ne la mésestimera d'être affectée d'un trouble assez fréquent de la circulation ; aussi se moque-t-il moins que personne des ridicules" (Proust 1987-89, IV vol., p. 480).

Le leggi psicologiche che il Narratore illustra nella sua opera non derivano dalla ricostruzione diretta, in situazione, delle motivazioni dei personaggi. Questi ultimi vengono mostrati solo fenomenologicamente, per come parlano, agiscono, nascondono ciò che sono, mutano a seconda delle circostanze e delle epoche. Il protagonista giovane non vede altro che schermi, ombre, opacità; tanto più che la natura mutevole dell'animo umano non risparmia nemmeno lui, anzi: Marcel sembra soffrire particolarmente di questa *inattendibilità dell'io*. Per il lettore, però, il Narratore Giovane non è inafferrabile come gli altri personaggi: pur nella sua mutevolezza, per altro così attentamente registrata e descritta, di Marcel conosciamo le fantasie, i sentimenti, le percezioni. Da questo punto di vista la figura del protagonista diventa quasi correttiva rispetto all'inconoscibilità dell'Altro. È tuttavia il Narratore adulto a ricondurre tutta la fenomenologia psicologica, anche quella introspettiva, a leggi generali, entro un "funzionamento dell'animo umano" che finisce per produrre una tassonomia dei caratteri. Quindi abbiamo un Narratore Giovane che capisce poco di quello che succede dentro di lui e attorno a lui; e un Narratore Adulto che invece formula delle ipotesi a vocazione scientifica. In nessuno dei due casi si può dire, a nostro avviso, che il Narratore sia "un personaggio vuoto in cui si immette il lettore" (Tadié 1983, p. 53). Ci sembra più condivisibile la definizione di Giovanni Macchia secondo cui l'Io della *Recherche* sarebbe per metà un personaggio e per metà un "levriero sguinzagliato a cercare la verità".³² Nell'ultimo volume il Narratore è ormai un anziano signore che mette ordine nel suo passato. Anche nei passaggi più filosofici e metaletterari, che danno l'effetto di una "ricerca della verità", non bisogna però dimenticare che si tratta di un *effetto di autobiografismo* perché il Narratore, essendo intradiegetico, è pur sempre un personaggio, seppure incaricato di rappresentare in modo simulacrale l'enunciatore. Dal punto di vista enunciazionale, quest'opera è come una scala di Escher: quando noi incontriamo un Marcel ormai attempato nella biblioteca dei Guermantes intento a progettare il suo romanzo, niente e nessuno *nel testo* ci dice che il romanzo che stiamo finendo di leggere è quello che lui sta progettando; né che egli riuscirà effettivamente, vecchio e malato com'è, a portarlo a termine. Quindi è solo su base buonsensistica che stabiliamo una identità fra la *Recherche* e il romanzo che il Narratore-personaggio si propone di scrivere nell'ultima parte de *Il tempo ritrovato*. Umberto Eco, nel suo *Lector in fabula* (1979) e in *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994), parla delle trappole che i testi ci tendono portandoci a fare delle "passeggiate inferenziali" che, a ben guardare, il testo non autorizza affatto. Nel caso della *Recherche*, si può facilmente fare una piccola prova di commutazione: l'enunciatore avrebbe potuto predisporre l'ordine (nel senso genettiano) in modo inverso, mettendo in scena fin dall'inizio un uomo sulla soglia della vecchiaia che a poco a poco narra la sua vita. La nostra ipotesi è che non segua questo schema più consolidato perché vuole che rimanga nel lettore un effetto di senso di *fallibilità*: riuscirà il Narratore a scrivere il suo romanzo, quello che ha immaginato nella biblioteca dei Guermantes? Il romanzo che abbiamo letto fin qui è quello che egli si era ripromesso di scrivere? Insomma, un enunciatore invisibile, strategico, che non si identifica con il personaggio che dice "Io", mette in scena non la storia di una riuscita bensì la storia di un protagonista e di una società manchevoli, fallimentari; di vite che forse non sarebbe nemmeno valsa la pena di raccontare se non per gli sguardi conoscitivi che esse offrono sulla natura umana. Dal punto di vista strettamente strutturale, la *Recherche* è progettata e scritta per apparire come il lucido resoconto di una vita sprecata³³ e talvolta si ha anche l'impressione che, a rigore, non sia nemmeno un romanzo. Il vecchio Narratore bombardato dai *déjà vécu* poco prima della matinée dai Guermantes forse sta pensando di scrivere un romanzo poetico, basato sulle estasi temporali. Ma la *Recherche* va ben oltre questo progetto non solo perché, come sottolinea Tadié³⁴, in essa convivono molti generi romanzeschi, (romanzo storico, romanzo comico, romanzo d'avventura, ecc.), ma anche perché comprende generi non specificamente letterari essendo, come tutti sanno, anche uno studio della società del tempo, un trattato di estetica, una indagine quasi medica sulla sessualità umana, e così via. Anche in questo Proust assomiglia al suo amato John Ruskin il quale, lungi dall'essere solo uno storico dell'architettura, può descrivere e disegnare con perizia dei capitelli gotici e, nella pagina seguente, prodursi in vaste generalizzazioni di tipo antropologico.

³² Citato in De Maria (2011, p. XXVII).

³³ Come dice Genette, la *Recherche* è lo spettacolo perfetto di uno scacco (1966, p. 67).

³⁴ Tadié (1983, pp. 75-112).

È riconosciuto unanimemente dalla critica che la *Recherche* vira in modo costante e non episodico verso la trattatistica e la riflessione filosofica, e questo aumenta ancora di più la distanza fra il *saper fare* dell'enunciatore e il *voler fare* espresso dal Narratore ne *Il tempo ritrovato*. Quest'ultimo appare come una variante di quelle che, nel romanzo, sono le figure di Bergotte, Vinteuil, Elstir, artisti geniali ma anche fragili, talvolta incompresi, sulla via del tramonto, e così poco somiglianti al titanico enunciatore della *Recherche*.³⁵ Le quasi quattromila pagine di questo romanzo non riflettono torpore e deperimento quanto invece incredibile determinazione, forza espressiva, felicità creativa e umorismo. In parte queste caratteristiche appartenevano anche a Marcel Proust negli ultimi anni della sua vita, poiché chi lo ha incontrato nella sua reclusione finale, tra gli effluvi dei suffumigi, ce lo descrive non certo di buona cera ma sereno, di buon umore e sicurissimo del successo che avrebbe incontrato la sua opera.

2.5 L'afasia di Marcel

Il piccolo Marcel si diverte quando gioca da bambino agli Champs-Élysées, o da adolescente a Balbec con le fanciulle in fiore: il Narratore Adulto *dice* che da giovane si muoveva felicemente in questi mondi ludici sempre fortemente venati di erotismo. Ma non c'è mai una vera sceneggiatura di questi giochi, di queste merende, di queste gite mentre invece abbiamo, nella *Recherche*, una minuziosa sceneggiatura di tanti ricevimenti mondani. Il sociale si traduce nel chiacchiericcio dei salotti mentre la felicità giovanile è preverbale, fatta di risa, di salti, di scambi più corporei che conversazionali.

Ma anche quando diventa più adulto ed è inserito nella scena mondana, del Narratore inteso come personaggio vengono riportate solo poche battute di dialogo, come abbiamo già visto nella scena con Charlus (par.2.3) Il Narratore generale riporta il discorso diretto di quasi tutti fuorché il proprio. C'è un episodio verso la fine de *I Guermantes* che potrebbe fornire la chiave per comprendere il valore (in senso semantico) di questa scelta. Marcel è giovane ed è stato solo recentemente introdotto nell'ambiente dei Guermantes: felice e frastornato, esce da un ricevimento a casa della duchessa talmente impregnato dai discorsi mondani che vi ha ascoltato che non può impedirsi di ripeterli ad alta voce in carrozza. Il Narratore descrive se stesso da giovane come un semplice "ripetitore" di parole altrui:

Je m'agitais dans la voiture, comme une pythonisse. J'attendais un nouveau dîner où je pusse devenir moi-même une sorte de prince X..., de Mme de Guermantes, et les raconter [les histoires que j'avais entendues]. En attendant, elles faisaient trépider mes lèvres qui les balbutiaient et j'essayais en vain de ramener à moi mon esprit vertigineusement emporté par une force centrifuge³⁶.

Marcel è sempre descritto come un *incompetente* (nel senso semiotico di "non dotato di modalità compatibili"): non si concentra, si fa trascinare da ciò che appartiene all'*hic et nunc*, non è in grado di ricambiare genuinamente l'amicizia, è preda dell'infatuazione di turno per gli interessi della quale strumentalizza sistematicamente e ossessivamente situazioni e persone. Poiché è egocentrico a livelli patologici e non ci è mai dato sapere che cosa faccia o dica di tanto intelligente e affascinante, noi poveri lettori non capiamo perché Saint-Loup e i suoi amici lo adorino, o perché duchesse e principesse invitino ai loro ricevimenti questo figlio di borghesi che per altro non gode ancora di nessuna fama letteraria. Ma anche questa è una grande operazione umoristica dell'enunciatore che, non dando nessuno spessore a questo dandy colto, snob e vanesio, suggerisce quanto vacua e affamata di stimoli culturali puramente brillanti fosse l'alta società che poteva acclamare entusiasticamente un giovanotto simile. Il Narratore anziano sembra pietosamente risparmiarci il modo di parlare del Narratore giovane, unico personaggio

³⁵ Invece alcuni studiosi identificano tout-court questi artisti presenti nel romanzo con Proust, per esempio sostenendo che per la morte di Bergotte lo scrittore si sia ispirato a un malore avuto al Jeux de Paume. È certo che Proust ha messo anche qualcosa di se stesso in questo o quel personaggio, e che si è ispirato a persone reali per creare la variegata umanità del suo romanzo. Tuttavia, come Proust stesso non si stanca di ribadire, gli elementi autobiografici o biografici sono trasfigurati in modo complesso. Se ne è parlato in 2.1, cfr. anche nota 14.

³⁶ Proust (1986-87, vol. 2, p. 840). In italiano: "Mi prospettavo un nuovo pranzo dove, divenuto io stesso una sorta di principe X. o di Madame de Guermantes, poterle raccontare a mia volta [le storie che avevo ascoltate]. Nell'attesa, esse facevano vibrare le mie labbra, che provavano a balbettarle; invano cercavo di ricondurre a me stesso la mia mente, vertiginosamente trascinata da una forza centrifuga" (p. 663).

di cui non parodia lo stile linguistico, forse perché, paradossalmente, come dice Pietro Citati, “il linguaggio dei personaggi della *Recherche* non è altro che quello del narratore, sebbene sia visto in una luce critico-parodistica” (Citati 1959, p. XVI). L’“afasia enunciativa” del Narratore Giovane, ovvero la scelta di non riportarne quasi mai il discorso diretto, è legata anche al fatto che il protagonista da giovane è un soggetto “parlato”, il suo discorso è immerso nell’ “on” sociale oppure è ispirato da ebbrezze momentanee (amoroze, alcoliche, da rarefazione di ossigeno, ecc.). Come si evince dalla lettura del *Contre Sainte-Beuve*, queste caratteristiche del protagonista della *Recherche* da giovane sono esattamente quelle che Proust attribuiva ai cattivi scrittori, che non approfondiscono le situazioni, si accontentano di espressioni bell’e fatte, non sono “figli del silenzio”, non scendono in quella calma profonda in cui il pensiero sceglie le parole. Come si è detto anche sopra (par. 1.1.), chi legge riconosce il vero scrittore solo se quest’ultimo imprime nell’opera una sostanza profondamente soggettiva; e chi scrive, capisce che sta facendo qualcosa di buono quando la scrittura gli provoca (e al contempo deriva da) uno stato di grazia che non assomiglia in nulla però alle ebbrezze mondane del giovane Marcel.³⁷

2.6 La (quasi) assenza del metaracconto

Anche quando il Narratore afferma che qualcuno gli ha raccontato qualcosa, il discorso non si conforma affatto come testimonianza di questo informatore perché ciò significherebbe rinunciare a quello che Genette definisce l’“egocentrismo narrativo” del narratore della *Recherche* (Genette 1973, p. 290). In altri termini, le redini del racconto sono saldamente in mano al Narratore mentre l’enunciatore si esibisce in mille *pastiches* che rimangono in filigrana, conferendo a ogni personaggio uno stile specifico.³⁸ Però ci sono nella *Recherche* alcuni, rari, metaracconti molto interessanti. Uno si trova ne *Il tempo ritrovato* sotto forma di *pastiche* di una cronacamondana dei Goncourt. Il Narratore, leggendo sul giornale, vi trova tanti sapidi particolari che lui, pur presente all’evento, non aveva notato. Come sottolinea Roland Barthes, si tratta di un momento importante per la vocazione letteraria di Marcel il quale, dopo aver letto il pezzo dei Goncourt, trae la drammatica conclusione di non avere capacità di osservazione e quindi nemmeno di scrittura. Dopo il periodo della “velleità artistica”, dice Barthes, subentra per Marcel quello della sconfitta. In questo caso Proust si dimostra diabolico perché induce il suo alter ego a sentirsi uno scrittore fallito proprio nel confronto con un tipo di prosa che lui, Proust, considera peggiore. L’altro metaracconto si trova ne *La prigioniera*. Ci riferiamo alla lunga descrizione delle fantastiche architetture formate dai gelati e della loro distruzione voluttuosa mentre li si mangia. Anche in questo caso si tratta di un *pastiche*, ma in forma orale e inframmezzato da risate, poiché è Albertine a produrlo imitando lo stile del Narratore. Marcel si adombra perché, pur intravedendo in questo modo di esprimersi una sua influenza sulla ragazza, non lo apprezza in quanto parodistico e fuori luogo in una conversazione³⁹.

Quindi sia la cronacamondana dei Goncourt sia la parodia orale di Albertine sono inadeguati rispetto ai valori estetici che saranno illustrati ne *Il tempo ritrovato*: la prima perché riporta un discorso sociale, senza la profondità di un punto di vista unico e soggettivo; la seconda perché decontestualizza il discorso letterario autentico, mettendolo in burla.

Il terzo metaracconto è la descrizione dei campanili di Martinville scritta da Marcel quando è molto giovane e pubblicata alcuni anni dopo su *Le Figaro*, con grande sorpresa e soddisfazione del protagonista. Molto prima di questa pubblicazione tuttavia, Marcel, su sollecitazione del padre, sottopone il brano a

³⁷ “Le talent est le critérium de l’originalité, l’originalité est le critérium de la sincérité, le plaisir (pour celui qui écrit) est peut-être le critérium de la vérité du talent.” “Il talento è il criterio dell’originalità, l’originalità è il criterio della sincerità, e, per chi scrive, il piacere è forse il criterio della verità del talento” (*Contre Sainte-Beuve*, cap. “Conclusions”, p. 3; trad. it. p.107).

³⁸ Su questo, cfr. il capitolo “Proust e il linguaggio indiretto” in Genette (1969).

³⁹ “Peut-être l’avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi. J’en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d’employer, en parlant, des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j’ignorais encore” (Proust 1986-87, vol. III, p. 636). In italiano: “Forse il futuro non sarebbe stato lo stesso per Albertine e per me. Ne ebbi quasi il presentimento vedendola tutta intenta ad impiegare, parlando, immagini così scritte, e che a me sembravano riservate a un altro uso, più sacro, e che ancora ignoravo” (*La prigioniera*, p. 137).

Norpois che lo legge lentamente e con attenzione per poi criticarlo in modo demolitivo. I tre metaracconti (cronaca dei Goncourt, conversazione di Albertine sui gelati e descrizione dei campanili), nella loro rarità all'interno della *Recherche*, possono essere considerati altrettanti *spazi testuali* che articolano una stessa tematica: ciò che uno scrittore *non* deve fare. La cronaca dei Goncourt è un esempio di linguaggio del senso comune (cui il vero artista contrappone la propria distinzione, la parola autentica); la pomposa parodia di Albertine è una distorsione fuori luogo dello stile letterario (cui il vero artista contrappone il senso della misura, la fuga dal narcisismo autoreferenziale); il brano dei campanili, prima testimonianza del saper fare letterario del protagonista, subisce la stroncatura da parte di Norpois e questo episodio insegna che il vero artista deve credere in ciò che fa anche a fronte di critiche autorevoli.

2.7 Aspetti metadiscorsivi e metaletterari

Non è frequente ma neppure raro trovare nella *Recherche* frasi come “ma questo lo capiremo solo più avanti”, “si dirà più avanti in questo libro come...”, “lo capii solo dopo, come vedremo”, ecc. Sono banali dispositivi di *programmazione del discorso* in cui talvolta si rintracciano non solo scelte di prolessi e analessi ma anche di opportunità. Per esempio, parlando della morte di Saint-Loup, il Narratore dice che forse essa è da spiegare come “legata al suo carattere per più aspetti, forse, di quanti io non abbia creduto di dover dire” (*Il tempo ritrovato*, p. 195)⁴⁰. Visto che, come dice il Narratore stesso, tutti i personaggi sono inventati, perché mai questa delicatezza, questa autocensura nel tratteggiare un personaggio su cui per altro non si sono lesinate informazioni assai delicate? La figura della reticenza, del tatto, è usata per rinforzare un effetto di realtà: nel caso portato ad esempio, essa rinforza l'impressione che fra Marcel e Saint-Loup si sia trattato di un'amicizia reale. Di fatto in questo romanzo si alternano con grande libertà strategie atte a creare *sospensione della credenza* nel lettore, il quale si può così abbandonare alla mimesi del mondo narrato; e *strategie veridittive*, atte a interrompere questo patto finzionale, ricordando a chi legge che tale mondo è fittizio. Questa libertà compositiva si attua nella *Recherche* anche attraverso ampie zone di non detto. Non si tratta dei normali impliciti di quella “macchina pigra” che è ogni testo (Eco 1979) ma di grandi, evidenti zone d'ombra che ci parlano di un enunciatore fortemente selettivo, che non segue la linearità biografica che possiamo ancora riscontrare in *Jean Santeuil* (Proust 1952). Per esempio, la vita sessuale del Narratore è raccontata attraverso allusioni, cenni, a partire dalla masturbazione infantile fino alla relazione, sensualissima, con la sua prigioniera. Nel lungo racconto dei due soggiorni a Balbec, non esiste alcun accenno alla balneazione ma solo gite in treno, in carrozza e merende sull'erba. Abbiamo già detto della grande elisione dei discorsi del Narratore giovane, a cui vengono attribuite solo poche, brevi, frasi puramente funzionali al prosieguo della scena. Non si dice nulla della morte della madre, dopo la grande importanza narrativa data alla morte nonna, anche se il Narratore alla fine è talmente vecchio da aver certamente perso entrambi i genitori. E infine c'è la grande ellissi temporale, che è stata calcolata fra i quindici e i vent'anni, fra la guerra e il ritorno in società di Marcel, anni durante i quali il Narratore dice di essere stato ricoverato presso una clinica. Del resto, alla famosa *matinée* dei Guermantes, egli ritrova tutti invecchiatissimi, cosa che non avrebbe senso se fosse stato lontano solo per qualche anno.

Tutto ciò è stato già ampiamente sottolineato dalla critica ma la semiotica non si limita a rilevare la figura dell'*ellissi* ma cerca di interpretarla come scelta enunciazionale produttrice di effetti di senso. Così come uno sfondo vuoto in un testo visivo non è una semplice mancanza di figure ma una decisione espressiva creatrice di senso, le ellissi nella *Recherche* creano effetti diversi a seconda dei punti in cui si trovano, ma in generale la lacunosità dell'ordine temporale e del racconto della vita del protagonista rimandano simbolicamente alla natura soggettiva del tempo e della memoria.

Tornando al meta Narratore così come tratteggiato ne *Il tempo ritrovato*, le reminiscenze non possono essere il *contenuto* dell'opera che l'anziano Marcel si accinge a scrivere. Come si è detto, la *Recherche* non ha solo parti liriche ma anche parti saggistiche e parti narrative terribili, come quelle dedicate all'agonia

⁴⁰ L'originale recita: “Et ne serait-il pas possible que la mort accidentelle elle-même— comme celle de Saint-Loup, liée d'ailleurs à son caractère de plus de façons peut-être que je n'ai cru devoir le dire” (Proust 1987-89, vol. IV, p. 429).

della nonna o alla flagellazione di Charlus. Allora l'esperienza delle reminiscenze plurime sperimentate dal Narratore nel cortile dei Guermantes che cosa apporta, in modo per di più così determinante, al progetto artistico? Prima di tutto, la visione di una "essenza extratemporale" delle cose, e questo va nella direzione dell'elaborazione astrattiva, generalizzante dell'opera d'arte. La vulgata che vede la reminiscenza proustiana come una sorta di *rêverie* regressiva è agli antipodi di quanto enunciato nel testo, e cioè che le sensazioni vanno convertite in un equivalente intellettuale. Più che essere il nucleo tematico della *Recherche*, la reminiscenza ne è il motore profondo apportando un'energia che è fondamentalmente una forma di felicità. Come dice il Narratore:

Je me disais : "Était-ce cela ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique ; ce bonheur que m'avait fait pressentir comme plus supraterrrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la sonate l'appel rouge et mystérieux de ce septuor que Swann n'avait pu connaître, étant mort, comme tant d'autres, avant que la vérité faite pour eux eût été révélée. D'ailleurs, elle n'eût pu lui servir, car cette phrase pouvait bien symboliser un appel, mais non créer des forces et faire de Swann l'écrivain qu'il n'était pas."⁴¹

Ramon Fernandez dice che alla radice del capolavoro proustiano, e anche della sua originalità, c'è una visione filosofica, una "critica [in senso kantiano, n.d.r.] della visione e della concezione romanzesca". Anche se nella *Recherche* "si accumulano le nubi leggiadramente cangianti del romanticismo e del 'riverbero simbolista del mondo', l'introduzione dell'intelligenza ne fa un'opera sostanzialmente 'classica'. Sono due mondi che appaiono refrattari l'uno all'altro e il fatto che invece in Proust si trovino fusi appare un miracolo stupefacente" (Fernandez 1979, pp. 239-41).

3. L'inverosimiglianza dei punti di vista come ulteriore aspetto antinaturalistico

3.1 L'informatore segreto è l'invenzione creativa

Se si rilegge, nel primo volume della *Recherche*, la parte ambientata a Combray, si nota come alcune delle caratteristiche di Swann derivino dall'osservazione di Marcel bambino durante le frequenti visite di Swann alla famiglia del protagonista. In particolare, la prozia del Narratore tratta senza troppo riguardo questo ospite dimostrando di averne poca stima. Ma, come sempre nella prosa proustiana, all'aneddotica *d'antan* si alternano squarci generalizzanti, dove il punto di vista non è più quello del piccolo Marcel bensì sicuramente quello del Narratore Adulto, che sa benissimo quanto in realtà, già a quel tempo, Swann fosse un uomo importante, amico personale del principe di Galles, ricevuto nei più ambiti salotti del Faubourg Saint-Germain, ricco collezionista e grande esperto d'arte. Ne conclude che la nostra personalità sociale è una creazione del pensiero degli altri. Seguendo la riflessione di Michel Butor sull'uso dei pronomi nella *Recherche* (Butor 1973), anche in questa prima parte del romanzo vediamo all'opera un "io" infantile; un "noi" famigliare"; e infine un "io" che si avvicina a un "egli" perché estrae la regola dal caso producendo un discorso oggettivato sul mondo. Talvolta, come sottolinea Genette nella sua analisi del complessissimo ordine temporale della *Recherche*, questa attitudine generalizzante porta a una *acronia*: singoli episodi narrati rimangono "senza data e senza età" (Genette 1972, p. 131-132) proprio perché non servono come tasselli della storia ma come *exempla*.

Anche nel caso di *Un amour de Swann*, parte del primo volume dedicata all'amore fra Charles Swann e Odette de Crécy, il Narratore non dice mai esplicitamente da chi ha avuto delle informazioni così dettagliate su questa relazione che è iniziata quando lui non era ancora nato. Non è vero, come sostengono alcuni, che sia un racconto in terza persona: anche in *Un amour de Swann* il Narratore continua

⁴¹ Proust (1987-89, vol. IV, p. 456). In italiano: "Era dunque questa la felicità [...], la felicità fattami presentire come qualcosa di ultraterreno, più ancora che dalla piccola frase della sonata, dall'appello scarlatto e misterioso di quel settimino che Swann non aveva potuto conoscere perché era morto, come tanti altri, prima che la verità fatta per loro venisse loro rivelata? Essa, d'altronde, non gli sarebbe servita, perché poteva certamente, quella frase, simboleggiare un appello, ma non creare energie e fare di Swann lo scrittore che non era" (*Il tempo ritrovato*, p. 228).

a dire “io”, come in tutto il resto del romanzo. Per esempio, seppure raramente, anche in questa parte il Narratore fa riferimento ai rapporti di amicizia fra la famiglia di Swann e quella di suo nonno. Rimane quindi intatto il mistero su come il Narratore abbia potuto accedere a informazioni tanto dettagliate sulla vita giovanile di Swann. Solo in pochissimi passaggi, per esempio in *Sodoma e Gomorra*, il Narratore menziona *en passant*, e senza identificarle, delle persone che gli avrebbero raccontato la storia di Swann e Odette⁴². Del resto Marcel è coetaneo e amico della figlia di Swann, Gilberte, ed è dunque improbabile che, anche più avanti negli anni, sia stato lo stesso Swann a confidare al ragazzo aspetti così personali e morbosi della propria vita sentimentale. Il fatto è che, contro ogni pretesa di verosimiglianza (come sottolineato anche in Rogers 2004), vi è un unico “informatore segreto” del Narratore: l’invenzione artistica.

3.2 Il punto di vista cognitivo-giudicativo

Il Narratore della *Recherche* ha una onnipresenza e una omniveggenza intermittenti e questo permette all’enunciatore del romanzo di produrre effetti di senso specifici.⁴³ Mentre il mondo naturale è *per lui*, gli dischiude la sua anima segreta, le persone sono imprevedibili, perché sono soggetti a loro volta. La musica, che ha una sua occulta “volontà”, finisce in Proust per essere più simile a un altro soggetto che a un oggetto percepito.

Come si è detto (par. 2.4), la costruzione dei punti di vista va da un massimo di soggettivismo dell’io-protagonista immerso nella storia a un massimo di oggettività del Narratore che a sua volta, come in *Sodoma e Gomorra*, si autodefinisce un “herborisateur humain”, un “botaniste moral” (Proust 1987-89, vol. III, p. 30).

Non è possibile analizzare qui nel dettaglio questo lungo passaggio ma nella parte di *All’ombra delle fanciulle in fiore* dedicata all’episodio della *Fedra* di Racine recitata a teatro dall’attrice Berma⁴⁴, il punto di vista del Narratore Adulto e quello del giovanissimo protagonista sono così strettamente alternati da formare una rete inestricabile, con alcune zone di ambiguità. Marcel, qualche giorno dopo, chiede a Norpois perché la Berma sia tanto ammirata e l’ambasciatore gli dà risposte banali, del tipo: sa scegliere buoni testi, non veste mai in modo volgare, ha una bella voce, ecc. Al che il Narratore conclude:

Aussi [mon intérêt pour le jeu de la Berma] fut-il heureux de se découvrir une cause raisonnable dans ces éloges donnés à la simplicité, au bon goût de l’artiste, il les attirait à lui par son pouvoir d’absorption, s’emparait d’eux comme l’optimisme d’un homme ivre des actions de son voisin dans lesquelles il trouve une raison d’attendrissement.⁴⁵

È chiaro qui che i sentimenti ottimistici sono del protagonista giovane ma che solo il Narratore Adulto può paragonarli a quelli di un ubriaco. Si vede all’opera di nuovo il meccanismo umoristico che abbiamo già discusso nel paragrafo 2.3 e che qui si basa su uno *shift* di punto di vista cognitivo-giudicativo dal protagonista giovane al Narratore Adulto. La differenza d’età fra i due diminuisce ovviamente a mano a mano che il protagonista invecchia. Ma, come giustamente osserva Genette, la differenza maggiore fra Marcel giovane e Marcel narratore del romanzo è che il primo non ha ancora avuto la rivelazione che arriverà, inaspettata, al secondo (Genette 1972, p. 301) e che per molte caratteristiche assomiglia a una rivelazione mistica, come argomentato altrove (cfr. cap. “Estasi ed estetica in Proust” in Pozzato 2022). Di conseguenza i discorsi del primo Marcel sono sempre improntati al dubbio, al tentativo,

⁴² Per una discussione su questo punto, cfr. Genette (1972, p. 290).

⁴³ Come dice anche Citati (1995): “Proust trae degli effetti sottilissimi da questi cambiamenti del punto di vista” (p. 385).

⁴⁴ Marcel, adolescente, ha finalmente il permesso di assistere con la nonna alla rappresentazione teatrale della tragedia di Racine. Le sue grandi aspettative però vengono tradite, rimane molto deluso dalla recitazione della Berma anche se a un certo punto si lascia trascinare dall’entusiasmo del pubblico che invece l’applaudiva freneticamente (Proust 1987-89, vol. I, pp. 437-442).

⁴⁵ Proust (1987-89, Vol. 1, p. 449). In italiano: “[Il mio interesse per la recitazione della Berma] fu dunque ben lieto di scoprirsi una causa ragionevole in quegli elogi della semplicità, del buon gusto dell’artista, e traendoli a sé con il proprio potere assorbente se ne impadroniva, come l’ottimismo di un ubriaco si impadronisce delle azioni di un vicino, nelle quali trova una ragione per commuoversi” (*All’ombra delle fanciulle in fiore*, p. 36).

all'inganno mentre i discorsi del Marcel post rivelazione sono liberati da queste incertezze, a parte la paura di non avere abbastanza tempo per portare a termine l'opera.

3.3 Il rapporto con il lettore

Nel saggio già citato, Butor dice che “nei romanzi i pronomi personali usati sono sempre complessi, combinazioni delle persone semplici del parlato. L' ‘io’ del narratore è evidentemente composto da un ‘io’ e da un ‘egli’, e ci possono anche essere architetture, sovrapposizioni di pronomi, che servono al romanziere reale per staccare da sé ciò che racconta” (Butor 1973, p. 153). Ora, è vero che il protagonista della *Recherche* a volte si eclissa e diventa una specie di telecamera ma, complessivamente, in quest'opera quello del Narratore è un personaggio a tutto tondo, che conosciamo nelle sue bizzesze infantili, nello strazio della sua salute precaria, nel tormento delle sue passioni amorose e dei lutti, nell'incertezza costante e devastante circa la propria vocazione letteraria. A volte, prosegue Butor parlando della letteratura in generale, nell'Io del Narratore si adombra anche il Tu del lettore, in una forma discorsiva che “sarà sempre un discorso ‘didattico’” (*ibidem*). Ora, la funzione didattica di cui parla Butor nel caso della *Recherche* non può consistere in una banale identificazione del lettore con il protagonista: non tutti i lettori che amano quest'opera devono essere per questo ossessivamente gelosi, o morbosamente attaccati alla mamma, o frequentatori di salotti aristocratici. Se di una funzione didattica si tratta, essa deve collocarsi a un livello infinitamente più alto. Come dice Citati, “[Quest'opera] ha un valore euristico ineguagliabile. Impersona non soltanto un modello d'arte, ma un metodo conoscitivo” (Citati 1959, p. XVI). Analisi terminabile e interminabile a un tempo (come direbbe Sigmund Freud), essa illustra lo strenuo tentativo di rendere *effabile* il segreto di un'esperienza soggettiva, fornendo un modello di articolazione semiotica e di estrema sincerità con se stessi. In questo senso ne *Il tempo ritrovato* il Narratore dice di voler scrivere un libro che serva da lente di ingrandimento attraverso cui ogni lettore possa leggere se stesso. Curiosamente Proust, in un'intervista a *L'Intransigeant* del 1920⁴⁶, dice che se non avesse avuto la possibilità di fare lo scrittore avrebbe fatto il panettiere per dare agli uomini il loro pane quotidiano. Più che l'intenzione didattica suggerita da Butor, sembra quindi che ad animare lo scrittore fosse un più generale atteggiamento oblativo. L'ultima teoresi, quella esposta ne *Il tempo ritrovato*, è intesa non tanto a chiarire la strada artistica che il Narratore si propone di percorrere quanto di spiegare *ex post* quello che il lettore dovrebbe aver già ricevuto in forza dello stile dell'opera che ha letto. Insomma, sotto forma di proposito di scrittura, la teoria contenuta ne *Il tempo ritrovato* è una specie di istruzione di lettura. Ma anche per quanto riguarda la “felicità di interpretazione” da parte del lettore, ritroviamo il medesimo *effetto di fallibilismo* di cui si è parlato nel par. 2.4 quando discutevamo del progetto, da parte dell'anziano Narratore, di portare a termine il romanzo. Il problema si sposta dalla fattibilità del romanzo alla possibilità che esso sia compreso, una volta realizzato e dato alle stampe. Esiste un Lettore Modello della *Recherche* che l'opera prefigura e al quale idealmente si rivolge? Proust sembra pensare piuttosto che ogni opera sia piuttosto come un messaggio in bottiglia da affidare alle onde della storia poiché, come dice nelle “Conclusions” di *Contre Sainte-Beuve*, “il n'y a qu'une manière d'écrire pour tous, c'est d'écrire sans penser à personne, pour ce qu'on a en soi d'essentiel et de profond”⁴⁷.

4. Conclusioni

Lasciata fuori la questione dell'autore empirico, come impone un approccio semiotico al testo, abbiamo visto, attraverso l'analisi di vari passaggi e di vari livelli strutturali della *Recherche*, come il capolavoro proustiano faccia un uso spregiudicato, lontano da ogni preoccupazione di verosimiglianza autobiografica, della figura del Narratore. Vi sono indubbiamente lungo tutto il testo degli “effetti di

⁴⁶ Citato in De Maria (2011, p. LV).

⁴⁷ Nell'edizione italiana il capitolo si intitola “Note sulla letteratura e sulla critica” e la citazione suona: “[...] c'è una sola maniera di scrivere per tutti: scrivere senza pensare a nessuno in particolare, per quello che si ha in sé di essenziale e di profondo.” (p. 106)

autobiografismo”, il discorso appare saldamente in mano a un Narratore Adulto che alterna il racconto dei suoi anni giovanili con continue inserzioni trattatistiche volte al consolidamento generalizzante dell’esperienza. Ma a ben guardare non tutto è demandato a questo protagonista che oscilla fra l’*idiot savant* scosso da mille passioni giovanili e il supercilioso scrittore-trattatista della maturità. Per questo è necessario “ritrovare” la nozione di enunciatore, che tanta critica dimentica schiacciandola ora sulla figura del narratore, ora su quella dell’autore empirico. Anche nella *Recherche* infatti, come in tutte le opere letterarie scritte prima persona, il narratore è un solo un simulacro dell’enunciatore e quest’ultimo, nel capolavoro proustiano, è particolarmente abile a nascondersi pur essendo artefice di tanti effetti di senso fondamentali, che travalicano il discorso del Narratore, come ad esempio quello umoristico o quello legato allo statuto fallibilista del fare artistico (poiché la genesi dell’opera è costruita su un *ex post*, come una specie di scala di Escher). E tuttavia è cruciale come la figura del Narratore sia stata costruita dall’enunciatore nella *Recherche*: egli racconta in modo intermittente, nomadico, alternando generi discorsivi diversi; non è costante né in quanto personaggio, né in quanto osservatore, dato che a volte dispiega in un’analisi cristallina onnisciente le sue capacità di giudizio, mentre altre volte dà voce all’Io che sogna, all’Io in preda all’ebbrezza alcolica, all’Io intrappolato nelle intellettualizzazioni difensive. In questo modo, il discorso del Narratore mette in scena una soggettività discontinua, sincopata, a volte obnubilata, sempre ostaggio di leggi oscure ed extrasoggettive. Anche il vecchio Narratore de *Il tempo ritrovato*, che sarebbe così facile identificare con l’enunciatore, se non tout-court con Proust, in realtà, a ben guardare, è di nuovo e sempre solo un personaggio della *Recherche*, un delegato stanco, poco adatto a condurre quella strenua battaglia per l’effabilità di cui la *Recherche* è viva testimonianza. La mancata sovranità dell’Io su se stesso, la fallacia, la caducità si sono alchemicamente trasformate nel solido ordito di un’opera che ha il mandato di sopravvivere per le generazioni future dei lettori, in una battaglia titanica contro il Tempo che continua a centocinquant’anni dalla morte di Marcel Proust.

Bibliografia

- AA.VV., 1982, "Sur Sylvie", in *Versus* nn. 31-32.
- Albaret, C., 1974, *Monsieur Proust*, Paris, Opera Mundi, 1973; trad. it. *Il signor Proust*, Milano, Rizzoli 1974.
- Barthes, R., 1963, *Proust aujourd'hui*, a cura di R. Valette, G. Gravier, lezione trasmessa da *Radiodiffusion Télévision Française* (RTF) il 9 dicembre 1963. Ora al link: https://www.youtube.com/watch?v=AZT2J4O6R14&list=PLQK3FPAaa7OWWEQAM_4LFzFJ-QMAzTdn&index=1
- Butor, M., 1977, "L'usage de pronoms personnels dans le roman" in *Problèmes de la personne*, a cura di I. Meyerson, The Hague, De Gruyter Mouton, 1973; trad. it. "L'uso dei pronomi personali nel romanzo", in M. Butor, *6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, pp. 140-174, 1977.
- Carter, W., C., 2006, *Proust in Love*, New Haven (Conn.), Yale University Press; trad. it. *Proust in love*, Roma, Castelvecchi 2007.
- Citati, P., 1959, "Introduzione" a L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, pp. VII-XXX.
- Citati, P., 1995, *La colomba pugnata. Proust e la Recherche*, Milano, Mondadori.
- Coquet, J.-C., 2004, *Le istanze enuncianti*, Milano, Bruno Mondadori.
- De Maria, L., 2011, "Introduzione alla *Ricerca del tempo perduto*", in *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, vol. 1., pp. IX-LXXXIX.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1994, *Sei passeggiate nei mondi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1999, "Rilettura di *Sylvie*", in Nerval 1965, pp. 92-165.
- Eco, U., 2002, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
- Fernandez, R., 1979, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Paris, Grasset & Frasnelle; trad. it. *Proust o la genealogia del romanzo moderno*, Milano, Bompiani 1980.
- Genette, G., 1966, *Figures I*, Paris, Editions du seuil; trad. it. *Figure I*, Torino, Einaudi 1969.
- Genette, G., 1969, *Figures II*, Paris, Editions du seuil, 1969; trad. it. *Figure II*, Torino, Einaudi 1972.
- Genette, G., *Figures III*, Paris, Editions du seuil, 1972; trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi 1976.
- Geninascia, J., 1989, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1989; trad. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani 2000.
- Greimas, A., Courtès, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Macchia, G., 1979, *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli.
- Nerval, G., 1965, *Sylvie. Souvenir du Valois*, in *Les filles du feu les chimères*, Paris, Garnier-Flammarion; trad. it. *Sylvie di Gérard de Nerval nella traduzione di Umberto Eco*, Torino, Einaudi 1999.
- Painter, G. D., 1965, *Marcel Proust*, London, Chatto and Windus, I vol. 1959, II vol.
- Pozzato, M. P., 1981, "La comunicazione e l'autocomunicazione nell'opera narrativa. Note su Proust e Nerval", *Francofonia* I, pp. 51-64.
- Pozzato, M. P., 2022, "Illuminazione, estasi, sentimento oceanico. Testimonianze", in *Studium* (sezione online), *Autobiografie spirituali. Scritture sacre e profane*, a cura di M. M. Kubas, 4 (in corso di pubblicazione).
- Proust, M., 1952, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard (in tre volumi); trad. it., *Jean Santeuil*, Torino, Einaudi 1953.
- Proust, M., 1976, *Camet 1908*, a cura di Ph. Kolb, Paris, Gallimard.
- Proust, M., 1971, *Contre Sainte-Beuve*, (prima edizione 1954), a cura di P. Clarac, Paris, Gallimard (disponibile in rete al link https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve); trad. it. *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi 1974.
- Proust, M., 1987-89, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, a cura di J.-Y. Tadié, in quattro volumi; trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto* (trad. it. di G. Raboni, in sette volumi), Milano, Mondadori, 2011.
- Rogers, B. C., 2004, *The Narrative Techniques of "À la recherche du temps perdu"*. *Revised and augmented Edition of Proust's Narrative Techniques*, Paris, Champion.
- Spitzer, L., 1959, "Sullo stile di Proust" (1944), in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi.
- Svevo, I., Montale, E., 1976, *Carteggio, con gli scritti di Montale su Svevo*, Milano, Mondadori.
- Tadié, J.-Y., 1983, *Proust, le dossier*, Paris, Belfond; trad. it. *Proust. L'opera, la vita, la critica*, Milano, Il Saggiatore (prima ed. 1985), nuova ed. tascabile Net 2003.
- Thibaudet, A., 1938, "L'Esthétique du roman", in *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard.