

CONTINUITÀ E FRAMMENTO: LE FORME DELLO SPAZIO
NELLA *RECHERCHE*.

OMAGGIO A GEORGES POULET

Gianna Gigliotti
(Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”)

Se il pensiero di Bergson denuncia e respinge la metamorfosi del tempo in spazio, Proust non soltanto vi si adatta ma vi si installa, la spinge all'estremo e ne fa finalmente uno dei principi della sua arte.

(Georges Poulet)

Grande interprete del *tempo* anche della *Recherche*¹ – convinto della sua *discontinuità* –, Georges Poulet è anche l'autore del piccolo gioiello su *Lo spazio di Proust*.² Afferma Poulet che se, secondo «l'ottica abituale di ogni filosofia dello spazio», il principio della *continuità* spaziale è il presupposto primo, come se soltanto *poi* si ritagliassero le diverse scene, allora «non possiamo immaginare nulla di più lontano dal pensiero proustiano». ³ E l'analisi della *discontinuità* e *frammentarietà* dello spazio – o, meglio, degli spazi – che incontriamo nella *Recherche*, che Poulet conseguentemente ci offre, appare

¹ G. Poulet, *Études sur le temps humain*, 4 voll., Plon, Paris 1952-1964. A Proust sono dedicate le pp. 400-438 del primo volume e 299-335 del quarto. «Il mondo proustiano sarà sempre un mondo intermittente» (vol. I, p. 403).

² Al tema dello spazio, per altro, Poulet aveva già dedicato *Les métamorphose du cercle*, Plon, Paris 1961 (Flammarion, Paris 1979), che tratta del tema dal Rinascimento a Rilke, Eliot, Guillén, senza toccare Proust.

³ G. Poulet, *Lo spazio di Proust*, (1963), trad. it. di G. M. Posani, Guida, Napoli 1972, p. 46.

finissima, ricca e insuperata. Tutto già detto, dunque? Probabilmente sì. Tuttavia, proverei egualmente ad aggiungere forse qualcosa, mostrando – rispetto al modo in cui Poulet si preoccupa poi di indicare grazie a che cosa l'universo di Proust non resti un universo di parti destinate a non incontrarsi mai – come lo spazio strutturi non meno del tempo la «cattedrale» della *Recherche*, quale unità venga restituita allo spazio, considerato che Poulet sembra mantenere sia la frammentarietà sia la continuità dello spazio proustiano⁴. Per un verso riconosce che «l'opera proustiana è fatta, e resta fatta, d'episodi distinti»⁵, per altro verso poi, facendo propria almeno in parte la lettura 'platonica' di Curtius⁶, opta per una ricomposizione affidata alla «presenza attiva d'uno stesso attore e d'uno stesso autore»⁷. E prima:

Sì, c'è in Proust una continuità che appare nel seno stesso della discontinuità; continuità che Curtius identifica con quel che chiama “la corrente infinita dello spirito”, e che è, in effetti, quel moto propriamente senza fine, inesauribile, che inizia sotto la forma di un'onda prima che s'allarga nel pensiero, e che prosegue in una serie di altri cerchi concentrici, impressioni immediate, reminiscenze, immagini, raziocinazioni d'ogni sorta, che prolunga ancora oltre il flusso delle parole che servono ad esprimerle. Da questo punto di vista, nulla appare [...] più simile ad un *continuum*, del verbo proustiano.⁸

⁴ Le pagine che seguono sono dunque solamente una rassegna dei luoghi che esemplificano un simile uso dello spazio. Il riferimento a questi luoghi della *Recherche* è dato nel testo, indicando con RTP, seguito dal n. del volume e dalla pagina, l'edizione francese diretta da Jean-Yves Tadié, per la collana *mf*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989; con RTP, seguito dal n. del volume e dalla pagina, la trad. it. a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1989. (I corsivi sono sempre miei.)

⁵ G. Poulet, *Lo spazio di Proust*, cit., pp. 102-103.

⁶ Poulet cita dalla trad. francese: E. R. Curtius, *Marvel Proust*, éd. de la Revue Nouvelle, Paris 1928, p. 125; trad. it. di Lea Ritter Santini, Bologna, il Mulino 1985.

⁷ G. Poulet, *Lo spazio di Proust*, cit. p. 99.

⁸ G. Poulet, *Lo spazio di Proust*, cit. pp. 64-65. La prefazione di Starobinski a *Les métamorphoses du cercle*, sottolineando come il tema dello spazio sia per Poulet «il doppio» del tema del tempo, come egli si trovi a suo agio con una «evocazione plurale degli spazi, si rallegrì addirittura della loro molteplicità, della loro inesauribile pluralità» (p. 10; corsivo di Starobinski), passa poi a cogliere il filo rosso della critica letteraria di Poulet nella conciliazione di forma e *soggettività*, nel primato dell'esperienza del soggetto, del «*Cogito* dello scrittore o del filosofo».

Accantonando per il momento questo importante accenno a una sorta di *spazialità della scrittura* proustiana (che Gide paragonò all'aprirsi di un ventaglio) – esemplarmente colta nella fisionomia del ricordo almeno già da Ortega y Gasset: «ricordarsi non è, come ragionare, far rotta nello spazio mentale; è la crescita dello spazio stesso»⁹, da Genette, che rifacendosi alla «deflagrazione» di cui parla Proust, scrive a sua volta di «esplosione», di «allargamento», di «allitterazione perpetua»¹⁰, e da Raboni, quando osserva come la frase lunga serva a Proust per il «coinvolgimento reciproco del vicino e del lontano»¹¹ – e muovo dalla affermazione che considero definitiva circa la stretta unione, l'indissociabile intreccio tra il tempo e lo spazio, sul quale, a mettere sull'avviso, sono già le famose pagine iniziali del racconto che ci presentano non già un individuo immerso nello spazio del mondo, ma un mondo che ruota diversamente intorno ai diversi individui¹²:

un uomo che dorme tiene in cerchio intorno a sé il filo delle *ore*, l'ordine degli *anni* e dei *mondi* (RTP, I, 5; RTP, I, 7).¹³

Accostando comprensibilmente questa frase a un passo del Bergson di *Matière et mémoire* – «Un essere umano che sognasse [...]

Diversamente (e, per quanto riguarda Proust, per me più convincentemente), G. Genette, *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris 1969, p. 14 per il quale il soggetto di Proust è «più o meno il contrario di ciò che si è soliti chiamare un *soggetto*».

⁹J. Ortega y Gasset, *Le temps, la distance et la forme chez Marcel Proust*, in *Hommage à Marcel Proust*, La Nouvelle Revue Française, Tome XX, Gallimard, Paris 1923, p. 278; trad. it. in *Proust e i suoi amici*, Milano, Medusa 2011, p. 111.

¹⁰ Mi riferisco ovviamente a *Metonimia in Proust*, in G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972; trad. it. di L. Zucchi, *Figure III, Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006, pp.41-66, da cui cito.

¹¹ Cfr. G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, Monte Università Parma Editrice, Parma 2015, p. 92.

¹² Cfr. B. de Fallois, *Introduction à La Recherche du Temps Perdu*, Éditions de Fallois, Paris 2018, p. 31.

¹³ Una bella analisi di questa famosa frase in A. Contini, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, CLUEB, Bologna 1985, pp. 140-141. Una esplicita spazializzazione del tempo si ha nella descrizione del castello dei Guermantes e in quella della cattedrale di Combray che «occupava quattro dimensioni (la quarta era quella del Tempo)» (RTP, I, 60; RTP, I, 75).

terrebbe senza dubbio sotto il suo sguardo [...] la moltitudine infinita [...] della sua storia passata» –, Beretta Anguissola, nel suo ricco commento (cfr. RTP, I,1170), rischia forse, però, di lasciare in questo caso troppo in ombra la dimensione spaziale; se è vero che il tempo vi compare due volte (le ore, gli anni), i luoghi non hanno tuttavia un ruolo inferiore, se subito dopo Proust, fermandosi a osservare come la collocazione delle cose nello spazio sia data solo dalla immobilità del nostro pensiero, rovescia la sequenza:

Forse l'immobilità delle cose che ci circondano è imposta loro dalla nostra certezza che si tratta proprio di quelle cose e non di altre, dall'immobilità del nostro pensiero nei loro confronti. Quel che è certo è che quando, svegliandomi in quel modo, il mio spirito s'agitava per cercare, senza riuscirci, di sapere dove fossi, tutto vorticava intorno a me nel buio, le *cose*, i *paesi*, gli *anni*. (RTP, I, 6; RTP, I, 8).¹⁴

E del resto, nella dinamica celeberrima del sapore della *madelaine*, il riaffiorare del ricordo si nutre di spazialità:

faccio il *vuoto* davanti [al mio spirito], lo rimetto *di fronte* al sapore ancora recente di quella prima sorsata e dentro di me sento tremare qualcosa che *si sposta*, che vorrebbe venire *su*, come se fosse stato disancorato a una *grande profondità*, non so cosa sia, ma *sale* lentamente, avverto la resistenza, percepisco il rumore delle *distanze attraversate*. (RTP, I, 45; RTP, I, 57).

Unione di tempo e spazio che credo sancita anche dalla nota indicazione di Proust circa la necessità di sostituire alla «psicologia piana» *indifferentemente* «una sorta di psicologia *nello spazio*» (RTP, IV, 608; RTP, IV, 740), o come nel *Contre Sainte-Beuve*: «per me il romanzo non è solo fatto di psicologia piana, ma anche di psicologia *nel tempo*». ¹⁵ *Il tempo ritrovato* rende evidente come si possa parlare indifferentemente di luoghi (gli spazi) e di tempi: i primi non hanno nessuna permanenza, nessuna stabilità e i secondi non sono

¹⁴ Cfr. RTP, II, 450; RTP, II, 181: «Non appena seppe che mio padre era antidreyfusista, Madame Sazerat pose tra sé e lui dei *continenti* e dei *secoli*».

¹⁵ *Contre Sainte-Beuve*, [in seguito *CSB*], précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition P. Clarac-Y. Sandre, *mf*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 557. Trad.it. a cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza, in M. Proust, *Saggi*, il Saggiatore, Milano 2015 p. 649. (Corsivi miei.)

percepibili se non in quanto materializzati in un elemento a più dimensioni.

Non potremmo raccontare i nostri rapporti con un essere, anche se lo abbiamo conosciuto appena, senza evocare in successione tutti i diversi *luoghi* della nostra vita. [...] E tutti questi *piani* diversi secondo i quali il *Tempo* [...] disponeva la mia vita....(RTP, IV, 608; RTP, IV, 740)

Non è infatti solo il tempo che Marcel deve ritrovare, è anche lo spazio.

Quando, per il fenomeno della memoria involontaria l'essere proustiano riprende possesso dei suoi momenti e dei suoi luoghi perduti, non ha ancora risolto il suo problema. Resta ancora tutto da fare. E resta in particolare da *costruire* uno spazio, non avendo per far questo che un pugno di luoghi disseminati, che s'ostinano ad esistere ciascuno dalla loro "parte", a distanza, senza il minimo rapporto tra loro.¹⁶

Questa 'disseminazione', questo essere svincolati dei luoghi – la distanza tra i quali un viaggio non deve colmare¹⁷ –, questo contrarsi e dilatarsi delle distanze¹⁸, che è della vita, fa sì che la ricostituzione dei legami, affidata al ricordo, al ritrovamento imprevisto e improvviso, all'immagine evocata dal nome, sia tutt'uno con la scrittura della letteratura. Che, come sappiamo, è per Proust la vera vita vissuta. La soppressione della distanza coincide con il valore che Proust attribuisce, a partire dall'apprezzamento per lo stile di Flaubert, al *blanc*¹⁹. Si tratta di un motivo che riguarda essenzialmente il tempo, ma che non è assente nella dinamica degli

¹⁶ G. Poulet, *Lo spazio di Proust*, cit. p. 72. (Corsivo mio.)

¹⁷ Cfr. RTP, II, 5; RTP, I, 779-780. «Il piacere specifico del viaggio [...] è [...] di rendere più che si possa profondo – e non già insensibile – il divario tra la partenza e l'arrivo, di sentirlo nella sua totalità, intatto, quale era dentro di noi quando la nostra immaginazione ci trasportava dal luogo in cui vivevamo fin nel cuore di un luogo desiderato». Su questo tema cfr. sempre Poulet, *Lo spazio di Proust*, cit., p. 75.

¹⁸ Cfr. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, (1983), trad. it. di B. Maj, il Mulino, Bologna 1988, p. 275.

¹⁹ Per questo aspetto resta fondamentale H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "À la recherche du temps perdu"*. *Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, (1986), trad. it. di M. Galli, prefazione di A. Beretta Anguissola, Le Lettere, Firenze 2003.

spazi, perché investe tutta la poetica della *Recherche*, «la più grandiosa illustrazione dell'estetica della lacuna»²⁰.

Genette ha parlato di una «euforia di uno *spazio continuo*»²¹ proprio a proposito di un accostamento totalmente libero e arbitrario da parte di Proust di elementi di genere molto diverso tra loro. Dove la continuità evocata è interamente poetica, costruita dalla pagina scritta.

Possiamo vedere più da vicino come accada, in questo legame tra spazio e tempo, che lo spazio incida sulle immagini del tempo. Ancora Genette argomenta che la figura dell'analogia/metafora, tanto cara a Proust e tanto da lui teorizzata, abbia il suo fondamento nella metonimia, cioè nella contiguità²². Questo si realizza in virtù del fatto che lo spazio è preso in frammenti, è dato in frammenti, che proprio per questo possono congiungersi nelle forme più diverse. Solo grazie a questa libera ricostituzione può edificarsi l'«immenso edificio del ricordo», cioè uno spazio del tempo. Al termine del racconto, quando al protagonista si rivela la possibilità di riuscire finalmente a scrivere la sua opera grazie all'emergere spontaneo dei ricordi, Proust gli fa affermare che tra le impressioni del presente e quelle del passato «bisognava che non ci fosse stata discontinuità» (RTP, IV, 624; RTP, IV, 759). Ma se nello stesso tempo occorre che «i cambiamenti gradualis», certamente intervenuti e dunque interposti, si trovino «ad essere soppressi» (RTP, II, 692; RTP, II, 485), se entrambe queste esigenze devono essere insieme soddisfatte, a stabilire il nesso, costruendo una continuità, non sarà un *continuum* bergsoniano, ma proprio la spazializzazione del tempo nel senso che la *simultaneità di passato e presente* è ottenuta grazie al loro *localizzarsi in un unico spazio dell'animo*. A conforto della tesi di Genette, si ricordi come Proust difenda la necessità di ricorrere al «*trompe-l'œil*» (RTP, IV, 452; RTP, IV, 550) che nel dato istantaneo e *senza durata* – «affrancato dall'ordine del tempo» (RTP, IV, 451; RTP, IV, 550) – unisce luogo del passato e luogo del presente, immagini *non omogenee*, quasi «incompatibili», perché solo così si saldano «gli indispensabili anelli di un bello stile» (RTP, IV, 468;

²⁰ N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014, p. 116.

²¹ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 52. (Corsivi miei.)

²² G. Genette, *Figures III*, cit.

RTP, IV, 570), stile «composto» da «tutti i *rapporti*» che «sono altrettante verità»²³, stile che solo può tradurre la «verità generale e necessaria»²⁴.

La spazializzazione del tempo, la «metamorfosi del tempo in spazio» di cui parla Poulet, si esprime nel «tempo incorporato» (RTP, IV, 623; RTP, IV, 759) di cui parla Proust. Questo incorporarsi del tempo nello spazio del corpo trova un esempio nella descrizione dei tratti ereditari di Gilberte:

Quando Gilberte rideva, si scorgeva l'ovale della gota del padre dentro il volto della madre [risultante, quest'ultimo, da una applicazione «sui suoi lineamenti sconnessi», di un «tipo fisso» (RTP, I, 606; RTP, I, 746)], come se qualcuno li avesse messi insieme per vedere l'esito del miscuglio: l'ovale si precisava nel modo in cui si forma un embrione: s'allungava obliquamente, si gonfiava, un istante dopo era scomparso (RTP, I, 554-555; RTP, I, 682-683).

O in ciò che Marcel vede in Madame de Guermantes: «Nel corpo di una persona noi situiamo (*localison*) tutte le possibilità della sua vita» (RTP, II, 336; RTP, II, 38).

E deflagra nel profondo mutamento con cui gli ospiti della *matinée Guermantes* si presentano a Marcel che ha difficoltà a riconoscerli dopo gli anni passati lontano da Parigi in una casa di cura. Ma ciò che rende particolare questa descrizione dell'invecchiamento è il fatto che la trasformazione che il Tempo – che ha messo sulle guance delle donne «delle figure geometriche» – ha fatto subire alle persone si presenta appunto a Marcel come una «veduta ottica», come uno sconvolgimento geometrico, come un «ingrandimento» delle «linee», dove l'età «aumentava con l'ingrandirsi del volto e con la possibilità di osservarne i vari piani» (RTP, IV, 522; RTP, IV, 635). «I quadrati, gli esagoni che il tempo aveva tracciato sulle sue guance» (RTP, IV, 515; RTP, IV, 627), «il rettangolo della barba bianca» (RTP, IV, 518; RTP, IV, 630). O anche, a proposito del volto di Albertine, «quel pezzetto di profilo [...] quell'estratto algebrico» (RTP, IV, 24; RTP, IV, 31). E:

²³ CSB, 385; *Saggi*, cit., 435. Proust cita e condivide questo «celebre pensiero».

²⁴ CSB, 559; *Saggi*, cit., 651.

Gianna Gigliotti

Mi colpì che il suo naso, quasi ricalcato su quello di sua madre e di sua nonna, fosse rifinito a perfezione da quella linea affatto orizzontale sotto il naso, sublime benché non sufficientemente breve (*RTP, IV, 609*; *RTP, IV, 741*).

Nel tentativo di contrastare gli effetti distruttivi del tempo,

le donne avevano cercato se, con il viso che era loro rimasto, non fosse possibile farsi un'altra [bellezza]. Spostandone il centro, se non di gravità, almeno di prospettiva, componendogli intorno i lineamenti secondo un altro carattere (*RTP, IV, 521*; *RTP, IV, 634*).

Nel descrivere come Marcel vede a teatro la principessa di Guermantes nella sua barcaccia Proust fa ampio uso di «raggio», «curva», «linea», «figura» (*RTP, II, 341*; *RTP, II, 44*); e quando Marcel cerca poi di cogliere i segni del tempo passato sul volto di una dama già amante del conte d'Argencourt, deve ricorrere a paragoni che

possiamo prendere a prestito unicamente dal mondo dello spazio e che offrono – tanto se li orientiamo nel senso dell'altezza quanto in quello della lunghezza o della profondità – il solo vantaggio di farci sentire che questa dimensione inconcepibile e sensibile (*RTP, IV, 504*; *RTP, IV, 614*),

che è quella del percorso che conduce alla morte, esiste.

Questo sguardo analitico così scompositivo:

Avevo guardato bene i loro visi; li avevo visti singolarmente, non sotto tutti i profili, e raramente di prospetto, ma, comunque, secondo due o tre angolazioni abbastanza differenti da consentirmi di effettuare sia la rettifica, sia la verifica e la “prova” delle varie ipotesi di linee e colori azzardate dal primo sguardo, scorgendovi la persistenza, attraverso le successive impressioni, di qualcosa di inalterabilmente materiale (*RTP, II, 155*; *RTP, I, 966-967*);

questa predilezione per il ricorso alle forme della geometria hanno fatto parlare di un cubismo di Proust, a sottolineare, del

cubismo, il suo inserimento del tempo nello spazio per rendere simultaneamente le prospettive multiple che si avvicendano nella visione degli oggetti²⁵. Non si tratta mai, infatti, di un susseguirsi filmico, perché le immagini non scorrono, ma si sostituiscono, sovrapponendosi²⁶. I nomi delle cittadine che il treno deve attraversare per giungere a Balbec si vanno riempiendo di immagini. Ma non raggiungono per Marcel il fascino di quei nomi dei luoghi che, tornando alla mente,

conservano la loro specifica virtù attraverso gli *strati sovrapposti di ambienti diversi* che devono attraversare prima di emergere alla superficie (RTP, II, 22; RTP, I, 801).

Solo che Proust è in un certo senso più profondo e radicale: l'avvicinarsi delle 'vedute' altro non è che l'essere permeata dal tempo della realtà, che non ci è tanto *data* in immagini successive, quanto *costruita* dalla nostra memoria, e più in genere dal nostro sentire. Consapevolezza, questa, che sembra mancare al curato di Combray, il quale, affaticando con le sue chiacchiere la zia, cercava invano di «*mettere insieme col pensiero*» le diverse viste, e concludeva:

²⁵ Per esempio, Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., pp. 184-185: «da sua descrizione dei mobili campanili [il «*déplacement de leurs lignes*», della chiesa di Martinville] è l'analogo letterario di una pittura cubista. [...] Oltre a tali varie prospettive degli oggetti, visti in un tempo relativamente breve, c'è in Proust un'altra proliferazione dello spazio, che è prodotta attraverso lunghi periodi di un tempo dall'azione delle sensazioni negli scenari di eventi importanti». Cfr. anche Stéphane Fonvielle et Jean-Christophe Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne*, Garnier, Paris 2015, p. 515, che inscrivono Proust nella descrizione dell'estetica cubista formulata da Gombrich: «seguire l'esempio di Cézanne e [...] ammettere che il [...] vero scopo è costruire, non copiare qualcosa». Ma si vedano anche la voce *Cubisme* del *Dictionnaire Marcel Proust*, H. Champion, Paris 2004, pp. 275-276 e P. Placella Sommella, *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Bulzoni, Roma 1982. Si può aggiungere che subito dopo la celebre dichiarazione: «il dovere e il compito d'uno scrittore sono quelli d'un traduttore» (RTP, IV, 469; RTP, IV, 571), Proust la esemplifica facendo uso di espressioni come «il raddrizzamento dell'obliquo discorso interiore [...] finché non coincida con la retta che sarebbe dovuta partire dall'impressione» (RTP, IV, 469; RTP, IV, 572). Anche in questo caso si veda G. Poulet, *Lo spazio di Proust*, cit., p. 78: «come in un quadro di Cezanne, in cui tutte le linee e masse prendono un senso [...] e] i diversi elementi *liberatis*» si ricompongono. (Corsivo mio).

²⁶ Cfr. RTP, II, 15-16; RTP, I, 792-793, le vedute dal finestrino del treno.

«l'ideale sarebbe trovarsi contemporaneamente sul campanile di Saint-Hilaire e a Jouy-le-Vicomte» (*RTP, I 405*; RTP, I, 130).

Da Proust, Marcel ha invece appreso che il viso delle fanciulle in fiore

non occupava, sulla spiaggia, uno spazio preciso, non presentava una forma permanente, contratto o dilatato o comunque trasformato com'era dalla mia attesa, dall'inquietudine del mio desiderio (*RTP, III, 232*; RTP, III, 65-66, cfr. poi anche 573; 451).

Il volto umano è davvero come quello del Dio di una teogonia orientale, un grappolo intero di volti giustapposti su *piani diversi* e che è impossibile vedere tutti insieme. [...] Appena ricevuta l'impressione, scendiamo insensibilmente la china del ricordo, e senza rendercene conto, in pochissimo tempo, siamo già lontanissimi da quello che abbiamo provato. Così, ogni nuovo incontro è una sorta di *raddrizzamento* che ci riporta a ciò che avevamo pur visto. [...] Ogni essere è distrutto appena smettiamo di vederlo, la sua apparizione successiva è una nuova creazione diversa da quella che l'ha immediatamente preceduta, se non da tutte le altre. [...] E così, le correzioni che ogni nuovo incontro mi costringeva ad apportare, per un ritorno alla perfetta calibratura, erano quelle di un accordatore o d'un maestro di canto non meno che d'un disegnatore (*RTP, II, 270-271*; RTP, I, 1107-1109).

Proust fa costante uso di una geometria in movimento, tanto da dover precisare: «ma la nostra conoscenza dei volti non è matematica», «nel prendere conoscenza dei volti li misuriamo bene, ma da pittori, non da agrimensori», visto il suo far riferimento al «fluttuare» delle effigi, alla «curva tracciata», alle «vaste superfici», all'«infinitamente piccolo della linea», a «differenze infinitesimali tra le linee», ai «rapporti tra le superfici», al colore «modificatore di dimensioni». Il mutare anche radicale di un'espressione del viso – quando Marcel e Albertine mutano la reciproca posizione come dopo la «rivoluzione di un solido» (*RTP, II, 661*; RTP, II, 445) – non differisce «che per una deviazione infinitesimale di linee» (*RTP, II, 661*; RTP, II, 446). E su quanto si modifichi un volto solo nell'avvicinarsi a baciario Proust avrà modo di riflettere a lungo (cfr. *RTP, II, 659-661*; RTP, II, 443- 445). I diversi volti offerti da Madame de Guermantes «occupavano un settore relativo e variabile, a volte angusto, a volte ampio, nel complesso del suo

abbigliamento» (RTP, II, 659-661; RTP, II, 71). L'interesse che suscitano le donne sta tutto nel fatto che «conoscerle [...] è far variare di forma, di grandezza, di rilievo l'immagine umana, è una lezione di relativismo nell'apprezzamento di un corpo». (RTP, II, 658; RTP, II, 442).

Subentra invece il disinteresse, e allora Marcel rivela: «da molto tempo non cercavo più di estrarre da una donna la radice quadrata del suo mistero» (RTP, III, 151; RTP, II, 913).

Le rarissime volte che fa uso di «parole volgari», nel volto di Saint-Loup «un'orribile sinuosità, [...] seguendo [...] l'asse centrale della faccia» arriva a storcere le labbra. (RTP, II, 693; RTP, II, 486-487).

Guardando il «corpo insignificante» di Albertine addormentata, Marcel si chiede

«quale mai tavola di logaritmi esso costituisse perché tutte le azioni nelle quali aveva potuto trovarsi coinvolto [...] potessero causarmi, estese all'infinito da ogni punto che aveva occupato nello spazio e nel tempo, [...] angosce tanto dolorose» (RTP, III, 862; RTP, III, 778)²⁷.

Il corpo di Odette era adesso ritagliato in un'unica *silhouette*, interamente circoscritto da una "linea" che, per seguire il contorno femminile, aveva abbandonato i sentieri accidentati, le rientranze e le sporgenze fittizie, gli intrecci, lo sparpagliamento composito delle mode d'un tempo, ma che a sua volta, là dov'era l'anatomia a sbagliare facendo inutili deviazioni al di qua o al di là del tracciato ideale, sapeva rettificare con un tratto ardito gli scarti della natura e supplire, per un'intera parte del percorso, alle manchevolezze della carne come a quelle delle stoffe (RTP, I, 607; RTP, I, 747).

Preciserei allora l'interpretazione di Poulet: è l'arte il solo possibile 'luogo' di unificazione e continuità dei frammenti del tempo e dello spazio:

²⁷ E ancora riguardo alla situazione in cui si trova chi è innamorato: «da costruzione delle sensazioni interposte tra il volto della donna e gli occhi dell'amante, [...] è già arrivata tanto oltre che il punto in cui s'arrestano gli occhi dell'amante, [...] è tanto lontano dal punto in cui lo vedono gli altri quanto il vero sole è lontano da dove la sua luce condensata ce lo fa scorgere nel cielo» (RTP, IV, 22; RTP, IV, 28-29).

lo spazio proustiano è questo spazio finale, fatto dell'ordine in cui si distribuiscono gli uni in rapporto agli altri i diversi episodi del romanzo [...]. Una pluralità di episodi [...] *costruiscono il loro proprio spazio, che è lo spazio dell'opera d'arte*²⁸.

Lo è però non in quanto opera «d'uno stesso attore», ma solo in quanto edificio costruito dallo «stesso autore» con gli infiniti splendidi frammenti che il microscopio ha permesso di mettere a fuoco. Frammenti perché gli spazi e i luoghi sono, come si è detto, fluttuanti (cfr. RTP, I, 181-183; RTP, I, 223-226, sulle due parti di Méséglise e di Guermantes) e la permanenza è data loro soltanto dal significato che acquistano nell'edificio del racconto. Proust deve costruire *uno* spazio (e *un* tempo) con relazioni tra episodi che non sono collocabili, accoglibili, *nello* spazio, ma sono essi stessi *intrinsecamente spazio-temporali*. E non inganni la nota affermazione di Proust circa il fatto di avere usato non il microscopio, ma il telescopio per vedere le leggi e le essenze che il suo romanzo – che si propaga «per tutta la distesa dello spazio» e per «l'intera durata del tempo» (RTP, IV, 517; RTP, IV, 629) – voleva cogliere²⁹: «c'era in me un personaggio [...] intermittente, che riprendeva vita solo quando si manifestava qualche essenza generale» (RTP, IV, 296; RTP, IV, 362). La contraddizione vi sarebbe solo se pensassimo alla *Recherche* – come fecero non pochi anche illustri lettori – come a una *raccolta* di frammenti³⁰, mentre scompare una volta compreso che il microscopio è servito a portare alla luce le strutture che solo per parti singolarmente prese possono essere adeguatamente illuminate in modo che rivelino ciascuna il tutto che contengono in sé. Le figure geometriche con cui Proust descrive gli elementi del regno animato – uomini, piante, paesaggi – intendono sottrarre lo spazio alla pura dimensione del *luogo* nel quale questi siano collocati, e ne

²⁸ G. Poulet, *Lo spazio di Proust*, cit., p. 103.

²⁹ Cfr. CSB, 640; *Saggi*, cit., 743. Sulla necessità di usare *anche* il microscopio si veda Ortega y Gasset, *Le temps.*, cit., p. 104. B. de Fallois, *Introduction*, cit., p. 16: «La *Recherche du temps perdu* [...] c'est un roman à "lois"».

³⁰ B. de Fallois, *Proust avant Proust*. Essai sur Les Plaisirs et les Jours, Les Belles Lettres, Paris 2019, p. 141, mostra bene quanto la 'maturazione' del grande romanzo debba proprio alla acquisita capacità di «comporre».

fanno una componente essenziale, *interna* alla loro natura. Una traccia della malinconia di Madame Swann può così essere ‘collocata’ persino «nelle falangi delle dita» (RTP, I, 609; RTP, I, 750. Ma il francese ha «*mains*»).

Lo spazio di Proust è dunque un insieme di *luoghi* (al plurale), e i luoghi si intrecciano con i vissuti di Marcel. I tempi frammentati del racconto, le loro specifiche spazialità, sono il frutto della costruzione percettiva: «era, questa Albertine, poco più di una *silhouette*, tutto quanto vi era sovrapposto era farina del mio sacco» (RTP, II, 215; RTP, I, 1039)³¹. Sino al punto di smentire una verità: la veduta del palcoscenico non è eventualmente impedita da altri spettatori, non può dirsi che un posto di «terza galleria» sia peggiore di altri, perché «grazie a una disposizione che è qualcosa come il simbolo di ogni percezione, ciascuno si sente al centro del teatro» (RTP, I, 438; RTP, I, 538).

Questi vissuti, così come, appunto, le loro specifiche spazialità, sono il frutto, si è detto, della costruzione percettiva che è il portato nello stesso tempo dell’intelligenza e delle sensazioni:

I luoghi che abbiamo conosciuti non appartengono solo al *mondo dello spazio dove per semplicità li collochiamo*. Essi non erano che *una parte esigua del complesso di sensazioni confinanti* che formavano la nostra vita d’allora (RTP, I, 419; RTP, I, 515).

Proust distingue qui un «mondo dello spazio» – che è quel contenitore opaco e insignificante nel quale ingenuamente crediamo di essere collocati – da quel vissuto della spazialità che è molto più reale e che nasce dal carattere localizzante – «confinanti» – delle nostre percezioni. I veri luoghi sono qui le sensazioni. E questo è vero al punto di provocare proprio quella instabilità, quel fluttuare dello spazio che ne rende necessario il ritrovamento³².

Nel narrare del legarsi o separarsi, nel ricordo di Marcel, della parte di Méséglise e della parte di Guermantes, Proust, poche righe

³¹ Su questa immagine di Albertine vedi ora Y. Kato, *L'évolution de l'univers floral chez Proust. De La Bible d'Amiens à La Recherche du temps perdu*, Champion, Paris 2019, p. 182 (e *passim*). Il libro esamina le redazioni dei *Cahiers* con particolare attenzione al rapporto con l'impressionismo.

³² Su cui giustamente insiste Poulet. Cfr. in particolare pp. 20-21.

prima della famosa dichiarazione: «la realtà non si forma che nella memoria» (RTP, I, 182; RTP, I, 223), attribuendo solo al suo ricordo la sopravvivenza di quei luoghi, la riconduce al loro staccarsi, separarsi dal tutto, al loro poter «fluttuare» nel pensiero simili «a una Delo fiorita».

Questa possibilità di dislocare luoghi e spazi è affermata da Proust non soltanto, più semplicemente, come possibilità dischiusa dall'immaginazione, come possibilità intellettuale: «dell'universo abbiamo *visioni informi, frammentate*, che completiamo con associazioni di idee arbitrarie» (RTP IV, 154; RTP, IV, 190), ma anche come frutto del loro essere intrisi dei sentimenti e delle corrispondenti percezioni.

Non era la bellezza intrinseca delle cose a rendermi miracoloso il fatto di trovarmi nello studio di Swann, ma l'aderenza a quelle cose [...] del *sentimento* particolare [...] *che* da tanti anni *localizzavo* in esso. (RTP, I, 501; RTP, I, 616).

Sicché sono in effetti questi sentimenti a definire gli spazi:

Tra la chiesa e ciò che non era la chiesa passava un confine che il mio spirito non è mai riuscito a varcare. [...Se le fucsie andavano] a rinfrescare le loro gote [...] contro la cupa facciata della chiesa [...] non diventavano per questo sacre ai miei occhi, e se tra i fiori e la pietra annerita alla quale i fiori si appoggiavano lo sguardo non registrava alcun intervallo il mio spirito continuava a percepire un abisso. (RTP, I, 62; RTP, I, 77).

Lo stesso processo mentale può svolgersi al contrario, sopprimendo lo scarto tra esterno e interno, o introducendo un'unità costruita di lacune e vuoti (ancora una volta richiamando Cezanne)³³. Marcel scorge nel giardinetto di casa Swann «gli alberi spogli scintillare al sole», ma li percepisce «come una sorta di

³³ Cfr. S. Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit. p. 224. Parlando del proprio studio A. Kiefer, *L'arte sopravviverà alle sue rovine*, trad. it. di D. Borca, Feltrinelli, Milano 2018, p. 175, scrive: «nulla resta immobile al suo posto. [...] L'essenziale non è contenuto nel quadro in sé. Ciò che è importante è lo spazio interstiziale tra le cose, il modo in cui l'essenza si manifesta in un processo ineluttabile connesso al tempo, dove il passato si fonda nel presente, come avviene nell'opera di Proust».

prefazione per le uova alla crema» che gli saranno servite, «come una patina, una rosea, fresca pellicola aggiunta al rivestimento» della «grande baia del salotto» di Odette (*RTP, I, 517, 530*; *RTP, I, 635-636, 652*; vedi anche il gioco strada-interni nella descrizione dei giardini d'inverno, pp. 582-583; 716-717).

Le metafore e immagini spaziali alle quali Proust ricorre molto spesso per parlare delle dinamiche dell'animo non sembrano dunque configurare *un unico spazio dell'io*. Questo infatti è a sua volta frammentato, composto di luoghi giustapposti³⁴. Le sensazioni, veloci come «abbreviazioni quasi algebriche» (*RTP, IV, 109*; *RTP, IV, 135*), sono quegli elementi spazio-temporali che configurano i molti io dai quali siamo costituiti – «un succedersi di io giustapposti ma distinti» (*RTP, IV, 516*; *RTP, IV, 628*)³⁵, stratificati: nelle persone «vi sono strati diversi, non omogenei» (*RTP, IV, 267*; *RTP, IV, 329*), – e il cui insieme soltanto l'arte può, per Proust, svelarci: «la verità suprema della vita è nell'arte» (*RTP, IV, 481*; *RTP, IV, 585-586*), la letteratura è «il supremo compimento della vita»³⁶. È soltanto in virtù del fatto che questi diversi “io” non sono momenti di un solo io che si evolve, ma i molti “io” diversi, «il nostro io è fatto dalla *sovrapposizione* dei nostri stati successivi» (*RTP, IV, 125*; *RTP, IV, 155*), ciascuno «sempre immutato» (*RTP, II, 381*; *RTP, II, 95*), che il ricordo involontario è in grado di restituirceli *tout d'un coup*, così sopprimendo la distanza del tempo perduto. A meno di non voler identificare Marcel con Proust – e non è il caso neppure di Poulet – la continuità degli spazi resta dunque affidata interamente allo «stesso autore», affidata cioè alla composizione del racconto. Se si vuole dare un senso pregnante alla famosa affermazione finale: i miei lettori

non sarebbero stati, secondo me, lettori miei, ma lettori di sé stessi, non essendo il mio libro che una sorta di quelle lenti d'ingrandimento [...]; li

³⁴ Cfr. *RTP, IV, 124-125*; *RTP, IV, 154*: «I vecchi giorni coprono a poco a poco quelli che li hanno preceduti, [...]. Ma ciascuno dei giorni passati è rimasto *depositato* in noi.»

³⁵ Cfr. *RTP, IV, 440*; *RTP, IV, 536*: «Di Charlus ce n'erano due, senza contare gli altri.»

³⁶ *CSB, 612*; *Saggi*, cit., 714.

Gianna Gigliotti

avrei muniti, grazie al mio libro, del mezzo per leggere in sé stessi (RTP, IV, 610; RTP, IV, 742-743),

si deve leggersi che *si diventa “uno stesso attore” soltanto nel momento in cui ci si fa “autori” della propria vita. Soltanto allora i luoghi e i momenti dispersi e perduti acquistano la sola continuità costruibile: quella della lettura, della conoscenza vera di sé stessi.*³⁷

³⁷ RTP, IV, 489-490; RTP, IV, 596: «Ogni lettore, quando legge, è il lettore di sé stesso. L'opera è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in sé stesso».