



*Laboratorio critico* 2014, 1 (4), pp. 1-4

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

### La poetica di Proust e il doppio tempo dell'opera d'arte

Federica SPINELLA

«Sapienza» Università di Roma

federicaspinella@gmail.com

Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel.<sup>1</sup>

Riflessioni sul concetto di capolavoro e di opera d'arte attraversano il lungo corso di *À la recherche du temps perdu*, ad esse Proust dedica digressioni numerose, in particolar modo, forse, all'interno dei *Guermantes* e del *Temps retrouvé*. Il loro ritorno denso, in frasi che mai temono di ripetersi, pare farsi sintomo della profonda urgenza che porta al loro ciclico ricomparire. Nel capolavoro, che si tratti di un'opera pittorica, musicale o letteraria, non emerge solo l'indiscusso valore extra-temporale, mostrando così ancora intatta quella fiducia nella posterità che così spesso si è voluta riconoscere come oramai definitivamente caduta alle soglie del Novecento, ma si mostra anche il suo lento, impercettibile incedere nel tempo. Una lentezza che arriva inavvertita a trasformare la percezione stessa che all'interno di una determinata epoca si riesce ad avere, oltre che dell'arte, anche dell'ambiente circostante. Così, ad esempio, come riportato nella citazione in epigrafe, quel medesimo pubblico che non riusciva a penetrare i quadri di Renoir, incapace di scorgervi figure di donna o di paesaggi, si troverà negli anni immerso all'interno di quelle trasformazioni che l'opera avrà impresso al proprio stesso ambiente. L'opera d'arte, secondo la profonda suggestione proustiana, si configura come una sorta di agente fecondatore, in grado di generare nel pubblico quelle trasformazioni del gusto che gli permetteranno in seguito se non di comprenderla, quanto meno di assimilarla. Per questo l'opera non è per il presente, perché è necessario tener conto della naturale lentezza di cui queste impercettibili metamorfosi necessitano per attuarsi.

In un passo di *À l'ombre des jeunes filles en fleur* è forse possibile scorgere una rappresentazione an-

cora più puntuale di questo meccanismo, nel corso di una considerazione sull'iniziale impenetrabilità della sonata di Vinteuil, celebre opera fittizia il cui motivo attraversa l'intera *Recherche*:

Ce temps du reste qu'il faut à un individu – comme il me le fallut à moi à l'égard de cette Sonate – pour pénétrer une œuvre un peu profonde, n'est que le raccourci et comme le symbole des années, des siècles parfois, qui s'écoulent avant que le public puisse aimer un chef-d'œuvre vraiment nouveau. Aussi l'homme de génie pour s'épargner les méconnaissances de la foule se dit peut-être que, les contemporains manquant du recul nécessaire, les œuvres écrites pour la postérité ne devraient être lues que par elle, comme certaines peintures qu'on juge mal de trop près. [...] C'est son œuvre elle-même qui, en fécondant les rares esprits capables de le comprendre, les fera croître et multiplier.<sup>2</sup>

L'opera va affidata alla posterità, proiettata in profondità «en plein et lointain avenir»<sup>3</sup>, anche per non essere contaminata o offesa da un tempo che non si rivela ancora pronto per riceverla.

Proust all'interno di queste preziosissime digressioni mette in atto un raffinato processo di critica d'arte, la cui natura pare basarsi su una sorta di cortocircuito, che porta all'improvviso in superficie il segreto meccanismo che tutto muove. Non sembrano essere queste delle semplici dichiarazioni di poetica, quanto delle vere e proprie incursioni all'interno stesso dell'opera, per questo sono così illuminanti, perché esse non sono protette da alcuna esterna lontananza o pretesa oggettività scientifica. Il latente meccanismo dell'insieme viene portato in superficie, inserito nella trama del racconto, nel pieno di una fragilità che mostra inermi e nude le sue verità. La verità in primo luogo di questa doppia dimensione, di questo doppio tempo in cui l'opera d'arte si muove, nella costante, fors'anche ridicola percezione di quanto lontano e inarrivabile sia questo secondo tempo cui ci si rivolge e cui si fa incessante riferimento. E sarà poi proprio questo secondo tempo a divenire, e in fondo ad essere, il tempo ritrovato.

Il tempo ritrovato è il tempo della contemporaneità, non frazionabile in passato, presente e futuro, ma ogni era comprendente al proprio interno. Nel perseguimento di questo secondo, più esteso tempo, insieme si muovono la vita di Marcel e l'opera stessa; anzi, l'opera può iniziare ad essere scritta solo grazie alla luce retrospettiva di quel tempo ritrovato che pur si disvela in tutta la sua pienezza solo all'interno del settimo volume. Non stupisce allora da questo punto di vista che l'autore si sia trovato a scrivere contemporaneamente la prima e l'ultima parte, a testimonianza ulteriore del fatto che l'apparente linearità della *Recherche*, la sua storia,

<sup>1</sup> M. PROUST, *Le côté de Guermantes, A la recherche du temps perdu*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954, p. 327.

<sup>2</sup> Ivi, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I, p. 531.

<sup>3</sup> Ivi, p. 532.

non fa che perseguire una trama tutt'altro che lineare, e, in fin dei conti, astorica, facendo perpetuo riferimento ad un presente continuo, esteso e al di fuori del tempo, il presente del tempo ritrovato che rende tutto contemporaneo. Se così non fosse ci troveremmo di fronte ad una semplice autobiografia, e ovviamente questo non è la *Recherche*, in cui non vi sono ricordi, non v'è cioè la rivisitazione di un passato volgarmente inteso, il passato che, usando la terminologia proustiana, potremmo forse definire come il passato dell'intelligenza, o il passato restituito dall'intelligenza. Questa appare, infatti, come una facoltà umana, irrimediabilmente soggetta al primo tempo, il tempo della marcescenza che non può essere in alcun modo ritrovato, se non come ombra di se stesso, sterile nella sua impossibilità di continuare a divenire.

Una definizione prima di questo concetto è espressa all'interno del *Contre Sainte-Beuve*, fondamentale testo incompiuto in cui appaiono contenute in nuce quasi tutte le intuizioni centrali della *Recherche*.

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence.  
Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui<sup>4</sup>.

Così, all'interno della *Recherche*, tutte le scoperte, o meglio le rivelazioni di Marcel, avverranno nel momento in cui questi riuscirà ad accedere alla contemporaneità del secondo tempo, che non può essere riconosciuto dunque in alcun modo come il tempo dell'intelligenza. Il passaggio a questa seconda dimensione appare invece consentito dalle incursioni della memoria involontaria, di cui la celebre scena della *madeleine* (all'interno del *Contre Sainte-Beuve* si trattava, forse più goffamente, di un *pain grillé*), resta come l'esempio più perfetto.

L'alternarsi di questa doppia dimensione, le continue incursioni della memoria involontaria, il rifiuto dei risultati diretti di un'intelligenza ritenuta irrimediabilmente come fallace, sembrano portare a una paradossale sparizione del tempo da un'opera che al tempo è dedicata. Come se per cogliere appieno la sua essenza si rivelasse in ultima analisi necessario porsi al di fuori, in una dimensione che non può essere definita però semplicemente come trascendente. Dalla *Recherche* viene eliminato il peso di un tempo inteso come scansione, divisione in fasi, in ère, perché tutto è contemporaneità. Spariscono così quasi completamente i numeri, le date; né mai è dato conoscere l'età precisa di Marcel, possiamo averne un'idea vaga solo grazie alle modificazioni esterne, al cambiamento di ambiente e situazioni.

Eppure il tempo indubbiamente scorre all'interno dell'opera, vi è all'inizio un protagonista ancora infante che si ritrova poi, nell'ultimo volume, adulto fra una danza di maschere tragicamente invecchiate, come accade nella celebre festa finale in casa dei Guermantes. Scorre, però, come un flusso ininterrotto, così come l'opera stessa, lunghissima, ma sostanzialmente indivisa. Da un punto di vista strutturale, questa vera e propria impossibilità di divisione si rispecchia nella progressiva e sempre più insistita sparizione di paragrafi e capitoli, restando in ultimo quasi solo la macroscopica divisione in volumi a scandire l'opera in fasi differenti. Ancora una volta non stupisce che in fase di redazione, come testimoniato dall'analisi filologica dei numerosi taccuini, Proust non scrivesse in modo lineare, ma come a seguito di una densa e irrefrenabile accumulazione. È anche per questo, forse, che la lettura dell'opera sembra porci di fronte a qualcosa che, più che scorrere, cola, magmatica, piena di confusioni, ripetizioni e vere e proprie ridondanze.

La ridondanza è, del resto, un altro aspetto proprio di quella contemporaneità cui tutto volge e che permette, in modo più che legittimo, ad ogni cosa di tornare a ritornare. Sono alle volte intere pagine a ripetersi, in digressioni sempre uguali che prendono l'aspetto di un vero e proprio motivo musicale segreto. Tra queste continue incursioni, che certo meriterebbero un'analisi strutturale ben più approfondita, risalta proprio, come evidenziato all'inizio, quel concetto di capolavoro e di opera d'arte che pare voler rendere d'un tratto trasparente il segreto motivo che tutto muove.

L'opera d'arte mostra intatto il meccanismo del suo stesso farsi, palesa inerme la sua appartenenza ad un altro tempo, con cui il tempo umano non può entrare in contatto che ad intermittenza. Vi è però anche in questo caso una doppia dimensione, perché se all'interno della trama dell'opera l'intermittenza causata dalle improvvise incursioni della memoria involontaria (e qui il riferimento evidente è proprio al noto episodio delle *Intermittences du cœur*, in cui il giovane Marcel si ritrova a Balbec nella dolorosa assenza della nonna), mostra un forte valore conoscitivo, presentandosi come una fonte di rivelazione che condurrà poi al disvelamento finale, tuttavia è da notare il fatto che l'opera non appare di per sé soggetta a questa intermittenza, che resta solo del personaggio. Il vero e proprio miracolo della *Recherche* è anzi di essere scritta completamente al di fuori di essa, che rimane sempre e solo rievocata. Il tempo ritrovato, l'inciampo di Marcel prima di entrare nella già citata festa dei Guermantes, è così tutto al di fuori di questa intermittenza, portando ad una consapevolezza che non ammette ritorni, e solo su questo secondo livello è scritta l'opera, nella straordinaria contemporaneità, e compresenza, di primo e ultimo volume.

Scrivere al di fuori del tempo quotidiano vuol dire però anche necessariamente eliminare quanto di

<sup>4</sup> M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 55.

individuale/soggettivo può pesare sull'opera come materiale che non sa essere trasformato in arte. All'interno del *Contre Sainte-Beuve* è possibile assistere ai primi esperimenti in questo senso, ma qui in qualche modo, nonostante la dichiarazione di poetica iniziale, non si è ancora fatto completamente a meno dei risultati, lucidissimi, di un'intelligenza critica oltremodo sviluppata. L'opera risiede in un'incompiutezza che è in primo luogo interna, smarrita nella rievocazione di un tempo che resta quello quotidiano, all'interno del quale i ricordi sono mostrati in una compresenza che non sa ancora essere contemporanea:

Mais aussitôt que j'eus goûté à la biscotte, ce fut tout un jardin, jusque-là vague et terne, qui se peignit, avec ses allées oubliées, corbeille par corbeille, avec toutes ses fleurs, dans la petite tasse de thé, comme ces fleurs japonaises qui ne reprennent que dans l'eau. De même bien des journées de Venise que l'intelligence n'avait pu me rendre étaient mortes pour moi, quand l'an dernier, en traversant une cour, je m'arrêtai net au milieu de pavés inégaux et brillants.<sup>5</sup>

Bellissima testimonianza di questa sorta di limbo in cui la *Recherche* ancora si trova è contenuta all'interno di una lettera di Proust in cui egli esprime la propria indecisione sulla natura dell'opera da compiere: un saggio su Sainte-Beuve oppure un racconto che inizia con la madre che lo risveglia al mattino<sup>6</sup>. L'intero *Contre Sainte-Beuve* sembra in realtà vivere di questa indecisione iniziale, di cui nella *Recherche* non resta alcuna traccia, non più incerta finalmente fra la critica a un critico del tempo e il ritrovarsi di un altro presente. Vengono così eliminate quelle più o meno esplicite dichiarazioni di poetica che il primo testo suo malgrado continuava a contenere, ma viene eliminato soprattutto ogni dettaglio strettamente personale, che ritorna all'interno dell'opera solo trasfigurato, solo se inserito in quel secondo tempo cui tutto volge.

È infatti solo eliminando il peso meramente umano dalla vita di Marcel che l'opera che questa vita contiene può porsi al di fuori del tempo, e, usando una terminologia piuttosto inattuale, ma pertinente all'esperimento proustiano, eternarsi. Così nella *Recherche* non v'è nulla che possa invecchiare perché non v'è nulla che appartenga al tempo, rivelandosi dunque come un capolavoro sempre contemporaneo. E tutto questo è stato consapevolmente perseguito da Proust, nella cui profonda concezione del

tempo non manca una riflessione sul problema stesso della ricezione dell'opera, sulla sua posterità.

Il capolavoro, lo si è già osservato in merito alle citazioni sull'iniziale impenetrabilità dei dipinti di Renoir e della sonata di Vinteuil, è quanto non può essere compreso dal proprio tempo, essendo al contrario chiamato a fecondare gli spiriti che saranno in grado di assimilarlo. Pensiero, questo, letterario-filosofico che si ritrova invariato nel corso dei secoli e che sembra mostrare quanto costante e incolmabile sia la distanza fra la doppia dimensione del tempo che stiamo qui provando ad indagare. Distanza che impedisce ai contemporanei di comprendere un'opera veramente nuova, perché questa è scritta per, e nella, contemporaneità di un altro presente.

Ritroviamo espresso questo stesso concetto, ad esempio, quasi immancabilmente all'interno dei libri di Nietzsche, condensato nell'immagine dell'opera che viene scagliata come una freccia oltre il proprio stesso presente, diretta ad un uomo non ancora nato e che l'opera stessa del resto si prefigge di fecondare, di contribuire a creare. Il destinatario è, infatti, sempre futuro, che si tratti di uno «spirito libero», come si legge nella prefazione di *Umano troppo umano*, o di quell'«oltre uomo» per la cui nascita l'intero *Zarathustra* si pone come ponte; un oltre uomo che pare necessariamente presupporre un oltre tempo in cui muoversi e agire, un al di là di questo tempo. Come se in un indeterminato futuro la distanza fra questa doppia dimensione del tempo potesse in qualche modo aspirare ad essere colmata, come se fosse possibile sovrapporre l'idea di posterità a quella di contemporaneità.

Il tempo contemporaneo di questa doppia dimensione dell'opera d'arte, che all'interno della *Recherche* sembra poter rientrare nella categoria del tempo ritrovato, pare in effetti, secondo la prospettiva del tempo quotidiano, poter prendere l'aspetto di un indeterminato futuro cui rivolgersi.

Resta comunque il fatto che per scagliare un'opera lontano, al di là del proprio stesso tempo, appare necessario poter credere ancora in qualche modo a una sua possibile forma di sopravvivenza. Ed è proprio l'ostinato persistere di questa fiducia all'interno della poetica proustiana a mostrare la sua sostanziale discontinuità rispetto a grande parte della letteratura del Novecento, in cui il valore extra-temporale dell'opera d'arte tende a farsi sempre più incerto.

Atteggiamento contrapposto a quello di Proust trova ad esempio espressione in Valéry, come ben dimostra il suo noto discorso intitolato *La crise de l'esprit*, scritto nel 1919 e completamente intriso dell'atmosfera di morte e decadenza che la prima guerra mondiale appena terminata trascinava con sé. La sensazione di una onnipervasiva caducità del tutto sembra impedire all'uomo come all'opera d'arte di relazionarsi con una qualunque idea di posterità, perché tutto, anche le civiltà, hanno oramai scoperto di essere mortali, come si afferma nel cele-

<sup>5</sup> Ivi, p. 57.

<sup>6</sup> «L'un est un article de forme classique, l'essai de Taine en moins bien. L'autre débiterait par le récit d'une matinée, maman viendrait près de mon lit, et je lui raconterais l'article que je veux faire sur Sainte-Beuve et je le lui développerais. Qu'est-ce que vous trouvez le mieux ?». Lettera del novembre 1908 indirizzata a Georges de Lauris, ivi, pp. 15-16.

bre incipit: «Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles»<sup>7</sup>.

Qui un Amleto europeo è raffigurato nel suo incedere fra le rovine della civiltà, fra i crani di Leonardo, Leibniz, Hegel e Kant, senza più sapere cosa fare, senza neppure sapere bene cosa fare della sua stessa figura di intellettuale:

Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie. Les circonstances qui enverraient les œuvres de Keats et celles de Baudelaire rejoindre les œuvres de Méandre ne sont plus du tout inconcevables : elles sont dans les journaux.<sup>8</sup>

Al di là del fatto che il complesso pensiero di Valéry anche da questo punto di vista sembra non poter essere ricondotto tutto a queste semplificazioni, conservando sempre un'ambivalenza di fondo, che gli ha permesso, ad esempio, proprio nel corso della prima guerra mondiale, di scrivere *La Jeune Parque* con l'intento dichiarato di farne un nuovo monumento alla lingua francese, è tuttavia vero che questo atteggiamento si rivela oltremodo emblematico, fino a divenire caratterizzante della determinata epoca in cui questo trova espressione. Si instaura così, anche all'interno di *La crise de l'esprit*, una stretta relazione fra il concetto di tempo e quello di opera d'arte, nella particolare prospettiva secondo la quale un tempo divenuto oramai insostenibilmente breve non sia più in grado di comprendere al proprio interno alcuna idea di posterità letteraria. È proprio questo tempo breve, dunque, che è poi il tempo quotidiano, il tempo dei giornali, come riportato nella citazione precedente, a rendere d'un tratto inattuale il concetto stesso di capolavoro.

La constatazione di questo importante legame fra tempo e idea di opera d'arte ci permette di formulare due ipotesi forse non prive di sviluppi per una riflessione sull'idea di letteratura nell'epoca contemporanea. La prima è che il concetto di capolavoro sia divenuto pericolante non tanto a causa di una rinnovata idea di relatività del gusto, quanto forse a seguito di un ben più complesso problema di relatività del tempo. Questione che meriterebbe di essere ulteriormente approfondita anche alla luce delle profonde riflessioni novecentesche in merito, partendo, ad esempio, da un confronto fra la prospettiva di Bergson, in cui al concetto di tempo sarebbe intrinsecamente legato quello di spazio, e il punto di vista di Heidegger, secondo cui, al contrario, l'essere non si relaziona che al tempo, e solo nella corretta comprensione di questo secondo concetto apparirebbe possibile porre le basi di un'ontologia.

Il lungo esperimento proustiano, allora, posto agli inizi del Novecento e non trascurando di includere

al proprio interno proprio quella prima guerra mondiale che tante certezze aveva portato a vacillare, non appare solo come una ulteriore, illuminante, riflessione sul problema del tempo e sulla sua relazione con l'idea di opera d'arte, ma si configura come una testimonianza del fatto che quest'ultima possa ancora non essere completamente ascritta al tempo dei giornali, perché non è solo nel presente che essa a buon diritto si inserisce. In virtù di questa sua appartenenza ad una seconda dimensione essa riesce a trascendere le insicurezze di un tempo in cui tutto pare in procinto di crollare, e questo le è possibile nella consapevolezza proprio di quel secondo tempo in cui impercettibilmente si confondono i concetti di posterità e di contemporaneità; secondo tempo per cui solo ciò che è inattuale può darsi come incessantemente contemporaneo.

Si apre qui allora la possibilità di una seconda ipotesi, incentrata sull'idea che anche la storia della letteratura, oltre che la singola opera d'arte, sia necessariamente chiamata ad inserirsi all'interno di una duplice dimensione del tempo. Così ad un primo tempo, quello in cui i diversi periodi storici più o meno ordinatamente si susseguono, sarebbe da accostarsi un secondo tempo che si pone come ostinatamente contemporaneo. E sarebbe proprio questa contemporaneità antilineare a superare, o forse ad includere al proprio interno, anche la nuova brevità dei cosiddetti tempi moderni. In questa seconda dimensione si inserisce *À la recherche du temps perdu*, traccia di una remota forma di sopravvivenza, o di una linea ancora ben feconda della letteratura.

<sup>7</sup> P. VALÉRY, *Œuvres complètes*, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris 1957, t. I, p. 988.

<sup>8</sup> Ibidem.