

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

II/2010

MARCEL PROUST E LA MUSICA COME MODELLO PER LA LETTERATURA

Abstract: Questo articolo si propone di mostrare lo stretto rapporto che esiste, nell'opera di Proust, tra l'atto della lettura, quello della scrittura e l'ascolto musicale. Nel saggio *Sur la lecture* Proust, mentre discute sul senso e l'importanza della lettura, anticipa uno stile narrativo che, utilizzando la musica e l'ascolto musicale, sarà poi alla base della *Recherche*. La musica diviene così, in Proust, modello per la letteratura e, legandosi all'azione della memoria involontaria, il principio unificante capace di selezionare e organizzare gli elementi necessari ad ampliare le potenzialità della parola letteraria.

Parole chiave: Proust, musica, letteratura, ascolto, lettura, memoria, metafora, modelli narrativi.

In un piccolo testo intitolato *Sur la lecture*¹, suggerendo il ruolo che la lettura (e la letteratura) dovrebbe avere per ciascuno di noi, Proust anticipa alcuni elementi caratteristici della *Recherche*: in particolare il rapporto tra la propria idea di stile narrativo – o anche di opera letteraria – e la musica. In questo scritto le immagini musicali vere e proprie non sono molto numerose, né importanti; si parla infatti soprattutto di libri e del giusto modo in cui bisognerebbe leggerli, ma allo stesso tempo Proust sembra anche stabilire un'analogia implicita con la sua immagine della musica. *Sur la lecture* è una replica ideale a Ruskin che aveva descritto la lettura come: «une conversation avec des hommes beaucoup plus sages et plus intéressants que ceux que nous pouvons avoir l'occasion de

connaître autour de nous» (Proust 2001, 24). Secondo Proust, invece, la lettura non può essere paragonata in nessun modo a una conversazione perché consiste, per ognuno di noi, nel ricevere un pensiero nella solitudine, continuando quindi a godere dei poteri intellettuali che abbiamo nei momenti in cui siamo soli con noi stessi, e che invece la conversazione vanifica: la lettura è dunque una «communication au sein de la solitude» (*ibid.*). Si tratta senz'altro di un'attività importante, forse indispensabile, ma include anche qualche rischio, tale almeno da non meritare, nella nostra vita spirituale, quel ruolo superiore che vuole assegnarle Ruskin. Ciò che soprattutto rimane in noi delle letture è – sostiene Proust – “l'image des lieux et des jours où nous les avons faites” (21); i libri non ci procurano verità preconfezionate, ma ci restituiscono ricordi, non danno risposte, ma risvegliano desideri, questo significa “que nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-même” (27).

Per Proust la lettura non è una disciplina da cui possano derivare precetti, è

¹ Nasce come introduzione alla versione francese del 1905 della prima parte di *Sesame and Lilies* di Ruskin, pubblicata sulla rivista “Les Arts de la Vie”. Viene però anche presentato come testo autonomo, nello stesso anno, sulla rivista “La Renaissance latine”, e poi ancora, col nuovo titolo *Journées de lecture*, nella raccolta *Pastiches et Mélanges* del 1919.

invece una sorta di stimolo, un rito di iniziazione a un cammino che va compiuto in piena autonomia: “La lecture est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire: elle ne la constitue pas” (29). Lo spirito ha una propria attività creatrice, ed è questa che bisogna coltivare, scendendo nelle regioni profonde dell’io, e non restandone semplicemente alla superficie. La lettura, con la necessaria solitudine che le si accompagna, può offrire lo stimolo per dare l’avvio all’attività creatrice, ma è solo una spinta, che non si può sostituire in nessun modo alla nostra azione personale. Fino a quando “la lecture est pour nous l’incitatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-même la porte des demeures où nous n’aurions pas su pénétrer”, il suo ruolo è positivo; diventa tuttavia pericoloso nel momento in cui “au lieu de nous éveiller à la vie personnelle de l’esprit, la lecture tend à se substituer à elle”, e la verità ci appare “comme une chose matérielle” nascosta tra le pagine dei libri, che possiamo gustare “passivement dans un parfait repos de corps et d’esprit” (32).

Al di là della polemica implicita nei confronti degli eruditi e dei letterati, qui Proust sembra mettere in primo piano la sua stessa concezione dell’arte e della scrittura, traghettandola verso di noi con quell’idea della ‘verità’ intesa come un oggetto lontano, che serve solo da indizio, e che lascia spazio, annunciandola, a un’altra verità, creazione individuale dello spirito (35). La lettura, dunque, resta importante perché ci permette di educare i modi dello spirito, ma la sensibilità e l’intelligenza² possiamo svilupparle soltanto in noi stessi, “dans les profondeurs de notre vie spirituelle” (43). Leggere è uno strumento della memoria (soprattutto leggere i classici), e la memoria diventerà nella *Recherche*

la condizione di possibilità stessa della vita e dell’arte. La lettura, come la memoria, come l’arte, concede l’occasione di contemplare, “inséré dans l’heure présente, un peu du passé” (49), di accendere quel meccanismo involontario del ricordo, solo attraverso il quale è possibile dar senso alla vita e alla letteratura.

Due cose sono da notare a questo punto. La prima riguarda la forma: lo stile narrativo adottato da Proust; l’altra il suo contenuto metaforico, subordinato al primo. *Sur la lecture* riproduce – naturalmente in proporzioni ridottissime – la stessa forma ciclica e lo stesso meccanismo della narrazione che poi saranno alla base dell’intera *Recherche*. Il breve testo si apre infatti con un oggetto e un atto (il libro, la lettura), che innescano la memoria e il racconto: come non pensare all’incipit di *Du côté de chez Swann*, con il libro e la lettura che accompagnano il sonno e il risveglio del narratore, o soprattutto alla celebre *petite madeleine*, che sostanzia l’intera opera attraverso la sua inarrestabile ondata di reminiscenze. L’ultima immagine è poi per Venezia, con le sue vestigia “qu’une sorte d’illusion nous fait voir à quelques pas, et qui sont en réalité situées à bien des siècles” (50), quella stessa Venezia che dischiude le riflessioni sul senso dell’arte, poste in *Le temps retrouvé* a conclusione del grande viaggio della *Recherche*. Inoltre, già in *Sur la lecture* è adottata una sorta di forma ciclica della narrazione (poi tipica del romanzo) rintracciabile in quel richiamo, all’inizio e alla fine del saggio, alla magia che accompagna certe giornate di lettura. Infine – proprio come avviene nella *Recherche*, però in un modo più facile da riconoscere, perché più concentrato – le immagini che si susseguono in queste pagine, non sono il frutto arbitrario di una semplice associazione di idee, ma seguono una composizione rigorosa, dove la causa e la conseguenza (il pezzo simmetrico di un pezzo precedente) si trovano non in stretto rapporto di consequenzialità, ma a grande

2 Che Proust – mi sembra – non intende tanto come attività razionale, quanto, in senso etimologico, come capacità di guardare dentro le cose.

intervallo l'una dall'altra. Tutto ciò riguarda dunque la 'forma', ma c'è un altro aspetto – particolarmente importante, almeno dal nostro punto di vista – legato al senso della scrittura: il modello sotteso all'intera architettura del pensiero poetico proustiano, infatti, è un modello musicale. Sia nel veloce *Sur la lecture*, sia nella labirintica *Recherche*, lì tacitamente, qui spesso in modo esplicito, Proust si serve delle sue idee sulla musica per esprimere il senso profondo di quello che per lui dovrebbe essere la creazione letteraria.

Come sempre avviene in Proust, questa analogia non è immediatamente espressa, ma si costruisce attraverso un lungo processo, che ha inizio quando il narratore, nel primo volume del romanzo, ci racconta l'ascolto archetipo di Swann della *petite phrase*, che rappresenta anche il modello musicale a cui si rivolge la letteratura:

L'année précédente, dans une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la *qualité matérielle* des sons sécrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand au-dessous de la petite ligne du violon mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée [...]. Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à *recueillir la phrase* ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme [...]. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant *les seules purement musicales*, inattendues, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre pendant un instant, est pour ainsi dire *sine*

materia. [...] Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son «fondu» les motifs qui par instants émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, *ineffables* – si la *mémoire* [...], en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. Ainsi à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une *transcription* sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en *représentait* l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de *se rappeler* la musique. Cette fois il avait *distingué nettement une phrase* s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle *comme un amour inconnu*³. (Proust 1987a: 326–327)

In questo straordinario passo la musica si mostra capace di offrire „un modello perfetto del funzionamento della memoria involontaria di cui il narratore farà la sostanza fondamentale del suo libro” (Nattiez 1992: 45). Swann è il prototipo dell'ascoltatore 'ricettivo': non conosce la musica, e proprio per questo la musica ha il potere di agire su di lui in piena libertà. Innanzi tutto c'è il momento della percezione dell'opera nuova, qualcosa che non si

3 Tutti i corsivi, eccetto quello di “*sine materia*”, sono miei.

conosce; è un ascolto che rimane alla superficie e privilegia la *qualité matérielle* del suono degli strumenti, è un dato fisico, un momento di esperienza del quale non si distinguono nitidi i contorni. Poi questa nebulosa si fissa in un'immagine, anzi in un'impressione pressoché immateriale, una di quelle impressioni ineffabili che Proust considera (ed è significativo) *les seules purement musicales*. Perché? Proust, dal punto di vista estetico, non crede nel valore ermeneutico delle strutture dimostrabili per via di intelletto, e soprattutto non crede che l'essenza o – se vogliamo usare un termine meno ontologico – la sostanza della musicalità possa essere racchiusa in una struttura esclusivamente musicale (Dayan 2002: 145)⁴. Il concetto proustiano di musica è dunque fin dall'inizio di tipo relazionale, e concerne soprattutto il rapporto col linguaggio. Quando allora il narratore si domanda *cosa e come* la musica significa, inevitabilmente viene indirizzato verso la rappresentazione, l'analogia e la metafora, che appunto riguardano “a process, an operation and a figuration, not a structure to be objectively described” (146). L'atto che porta a percepire e comprendere la musica si iscrive dunque nel tempo, come del resto la musica stessa, e se al suo primo apparire l'opera rimane nebulosa, il fondamentale incontro con la memoria comincia a stabilire delle connessioni, a fornire delle coordinate, entro le quali collocare una sorta di trascrizione temporanea dell'impressione immateriale originaria. In questa nuova veste la musica può essere rappresentata, e smette così di essere inafferrabile, entra nella sfera del pensiero, e viene quindi convertita in un 'oggetto' di cui l'intelligenza riesce a impadronirsi. Se questa è una fase necessaria, per Proust è però anche “snaturante ed estranea in quanto fa appello alle

4 In questa contesto appare naturalmente del tutto superfluo chiedersi se, rispetto alla musica e alla sua concreta prassi, Proust abbia torto o ragione.

forze della ragione” (Nattiez 1992: 52), e pertanto dovrebbe essere oltrepassata da un salto ulteriore, poiché: “The object of study cannot be music itself, but it can and must be our perception of, and our belief in, music” (Dayan 2002: 148). È il momento in cui Swann aveva distinto nettamente una frase, la famosa piccola frase. Il piacere tutto speciale che ora può provare nell'ascoltarla gli viene anche, e – qui Proust lo accenna soltanto, ma è un punto essenziale – forse soprattutto dal lavoro della memoria che, creando legami spontanei e improvvisi tra i singoli tempi della percezione, gli dischiude in quella frase immagini e sentimenti mai prima percepiti, facendogli sentire, come fosse per la prima volta, una sorta di amore sconosciuto.

La musica dunque, nel suo svolgimento tematico, riproduce il meccanismo della memoria involontaria: in particolare la *petite phrase*. Proust ci fa subito capire, infatti, che tutta questa scena non è altro che una finestra aperta sul passato (passato rispetto all'episodio che si sta raccontando, cioè la serata in casa Verdurin), il cui scopo principale è quello di farci comprendere le emozioni che riaffiorano in Swann nel riconoscere proprio quella piccola frase:

Or, quelques minutes à peine après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin, tout d'un coup après une note haute longuement tenue pendant deux mesures, il vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruissante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver. A la fin, elle s'éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire. (Proust 1987a: 329–330)

Qui non è detto apertamente, perché siamo appena all'inizio di un lunghissimo

viaggio, ma all'approdo del *Temps retrouvé* apprenderemo infine che la musica prefigura il lavoro compiuto dal romanziere nel raccogliere i frammenti della realtà, dell'esperienza, per farli rivivere in un tutto unico e organizzato, perché – appunto – la musica funziona proprio come la memoria involontaria. Tuttavia, già nelle pagine che chiudono *Un Amour de Swann*, durante il salotto musicale della marchesa di Saint-Euverte, la piccola frase ritorna e innesca, questa volta in modo molto evidente, un fenomeno di memoria involontaria, almeno in parte analogo a quello della *madeleine*:

C'est que le violon était monté à des notes hautes où il restait comme pour une attente, une attente qui se prolongeait sans qu'il cessât de les tenir, dans l'exaltation où il était d'apercevoir déjà l'objet de son attente qui s'approchait, et avec un effort désespéré pour tâcher de durer jusqu'à son arrivée, de l'accueillir avant d'expirer, de lui maintenir encore un moment de toutes ses dernières forces le chemin ouvert pour qu'il pût passer, comme on soutient une porte qui sans cela retomberait. Et avant que Swann eût eu le temps de comprendre, et de se dire: "C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutez pas!" tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être, trompés par ce brusque rayon du temps d'amour qu'ils crurent revenu, s'étaient réveillés, et à tire d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur. (479)

Sul filo della musica e del ricordo il racconto ricapitola così tutte le fasi del legame sentimentale con Odette, per giungere a riconoscere la disillusione dell'amore di Swann.

Ma qui si ferma. Il rapporto di Swann con la *petite phrase* è – per così dire – sempre funzionale a se stesso, e non va mai oltre. Egli infatti ascolta e pensa la musica come un simbolo:

Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, im-

pénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification. (484)

E riesce anche con esattezza, riferendoli a precisi passaggi della frase musicale, a legare i sentimenti che questa gli suscita "au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles" (*ibid.*); arrivando perfino a comprendere il modo in cui la musica agisce simbolicamente:

mais en réalité il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même mais sur de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue [...] à cette soirée où il avait entendu pour la première fois la sonate. (*ibid.*)

Tuttavia, questa cognizione si offre in primo luogo nella sua qualità di 'costrutto' che l'intelligenza ragionante sviluppa nel corso del processo percettivo (Nattiez 1992: 66). Swann arriva molto vicino a sentire il senso profondo di questo mistero da svelare, il senso che la musica dovrebbe avere – per Proust – nella vita e nell'arte, ad accarezzare la possibilità di intraprendere un cammino affatto differente:

Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue [...], la présence d'une de ces réalités invisibles [...] auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie. (Proust 1987a: 329)

Le affinità di carattere con la musica sono sempre molto forti, ma le energie smosse da uno spirito tanto sensibile si disperdono lungo strade sbagliate: dapprima infatti Swann si innamora della piccola frase *in sé*; poi ne cerca una spiegazione razionale interrogando la musica proprio allo stesso modo in cui Sainte-Beuve interroga la letteratura, un metodo che Proust criticherà aspramente anche nelle parti del *Temps retrouvé* dedicate ai problemi di

estetica; infine la identifica totalmente con il suo trasporto sentimentale per Odette, facendone addirittura “l'air national de leur amour” (337). In questo modo la musica diventa per Swann sempre più una sorta di idea platonica: qualcosa che dovrebbe essere ma non è, ovvero è ma in modo diverso da come dovrebbe (le figure della melodia, la deludente vita privata di Vinteuil che non corrisponde al genio delle sue opere, l'amore ingannevole di Odette), eppure da qualche parte di sicuro dimora nella sua vera essenza:

[...] elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre. (485-486)

Per Proust ciò rappresenta solo un momento, il primo, del cammino verso la verità estetica e verso la vocazione letteraria. La musica infatti non deve essere intesa – almeno in questo contesto – come un'idea platonica, quanto piuttosto come un *modello*: essa riproduce infatti “le innumerevoli preparazioni, reminiscenze e connessioni che, secondo Proust, devono caratterizzare l'opera romanzesca”, e rappresenta “un tipo particolare di linguaggio che può servire da modello alla letteratura” (Nattiez 1992: 51). Ma questa via è accessibile solo a coloro che sanno riconoscerla. Swann è sì un ascoltatore ‘ricettivo’, però il suo modo di ascoltare (sostiene Proust) rimane alla superficie: pur essendo molto sensibile, si tratta dell'ascolto di un ‘critico’⁵, che sa riconoscere e interpretare le cose della musica, ma non sa discendere in se stesso per aprirsi, ascoltando la musica delle cose, alla via della creatività autonoma: Swann non è un artista e – direbbe forse il Proust di *Sur la lecture* – neppure un lettore ideale. Nella *Recherche* c'è comunque anche un altro modo ‘ricettivo’ di

5 Sta infatti scrivendo un saggio su Vermeer.

ascoltare: è quello di Marcel, la voce narrante.

La *Recherche* non è l'illustrazione letteraria di un sistema filosofico, al contrario Proust ama il romanzesco e lo coltiva al di sopra di tutto, e questo immenso tentativo di trasfigurare la contingenza del reale in progetto artistico è, in primo luogo, il romanzo di una vocazione. La *quête* della via all'arte si serve dunque di ogni necessaria risorsa romanzesca, come ad esempio lo sdoppiamento del rapporto con la musica in personaggi diversi: Swann e, appunto, il narratore. Quest'ultimo infatti comincia la sua esperienza d'ascolto proprio da dove il suo *alter ego* musicale si è fermato. L'andante della sonata per violino e pianoforte di Vinteuil che contiene la *petite phrase* gli viene fatto ascoltare proprio da Odette, ora moglie di Swann, in *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (Proust 1987b: 100-105). Poi però, per trovare nuovamente il narratore di fronte alla musica di Vinteuil bisognerà aspettare un paio di volumi, perché solo in *La Prisonnière* (la tappa più musicale della *Recherche* dopo *Un amour de Swann*) Marcel ascolterà prima la sonata, poi il settimino, compiendo un passo davvero decisivo verso la risoluzione di cominciare a scrivere (Proust 1988: 148-152, 237-252). E il narratore deve anche ripercorrere tutta l'esperienza di Swann, questa volta però correggendola, prima di intraprendere la via del romanzo. All'inizio infatti – proprio come Swann – egli non è capace di ricevere dalla musica altro che un'impressione confusa:

même quand j'eus écouté la sonate d'un bout à l'autre, elle me resta presque tout entière invisible, comme un monument dont la distance ou la brume ne laissent apercevoir que de faibles parties. (Proust 1987b: 101)

Ma l'attitudine del narratore a leggere dentro queste impressioni è già evidente, e fin dall'inizio richiama la sua attenzione sul meccanismo della memoria: “Probablement ce qui fait défaut, la première fois, ce n'est pas la compréhension, mais la mé-

moire” (100). Per mostrare il funzionamento e l'importanza della memoria, soprattutto quella involontaria, la musica sembra a Proust il mezzo ideale, in quanto, come la memoria, essa è in grado di creare tra le cose nessi creativi spontanei, quindi più autentici, agisce nel profondo, per impressioni e su un piano immediato della percezione.

Più avanti il narratore ripercorre – con Albertine – anche l'esperienza affettiva di Swann con Odette; questa volta però non si limita a stabilire la semplice analogia tra la musica e l'amore, ma collega invece le suggestioni musicali al desiderio di creare, suonando da sé la piccola frase (Proust 1988, 148). Viene ribadito ancora il senso del ricordare, e ancora ci troviamo di fronte a un perfetta *intermittence* della memoria involontaria, che non è rivolta alla sfera sentimentale, quanto piuttosto alla giovanile aspirazione artistica del narratore da una parte, e alla musica di Wagner dall'altra. Mettere in rilievo la similitudine tra un passaggio della sonata e una frase del *Tristan und Isolde* offre lo spunto al narratore di confrontarsi con uno straordinario esempio di stile narrativo, con un analogo processo estetico (attraverso la connessione di parti che si compongono in un tutto unitario), con un'opera che mostra una “*unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété refroidi l'exécution*” (Proust 1987b: 151), compiuta proprio per mezzo della musica, e addirittura “*en apparence reflet d'une réalité plus qu'humaine*” (*ibid.*). Perché allora, davanti a quello che potrebbe davvero proporsi come un autentico modello per l'opera d'arte, il romanzo da realizzare, il narratore non pare del tutto persuaso, e sottolinea il senso di illusione, fatica e artificio che sembra comunque provenire dalla musica wagneriana? È possibile che Proust pensasse al capolavoro assoluto come a un'opera immaginaria, ideale e anche un po' magica, in quanto la realtà finisce col mostrarsi al suo sguardo sempre come qualcosa di

deludente (Nattiez 1992: 46–47, 72–73)⁶; ma può esserci anche un altro motivo, forse più vicino all'idea proustiana della musica, anzi, a ciò che lo scrittore intende per *musicalità*. Secondo Proust tra la musica e la letteratura non vi è alcuna analogia di tipo strutturale, o comunque non è questo che a lui interessa, poiché ritiene:

that any demonstrable structure, any intellectually analysable structure, is, by virtue of his very definition of music, not musical; indeed, is incompatible with that which makes music itself musical, that which distinguishes music from non-music. So there is no such thing as a musical structure. (Dayan 2002: 145)

L'affermazione è un po' perentoria e andrebbe ammorbidita, ma ci permette comunque di capire che – per Proust – il senso profondo della musica non risiede nella sua fenomenologia, nel suo farsi opera, e che in ogni caso il rapporto tra musica e letteratura non si realizza su quel piano: “Such an interchange could only be on the level of a different kind of structure, which is itself describable only through an endless chain of metaphors” (*ibid.*). La musica offre alla letteratura non la sua forma immanente, ma il *modello* del suo funzionamento sul piano della percezione (ed ecco dunque tutta l'importanza dell'ascolto). La musica offre alla letteratura la possibilità di scendere nel profondo della memoria per scoprire la segreta analogia fra le più diverse reminiscenze, e la sua capacità di farsi metafora. Sappiamo infatti quanto Proust considerasse importante il ruolo letterario della metafora, come scrive nel *Temps retrouvé*:

6 Anche se a volte vi emerge l'immagine di un Proust che guarda alla letteratura in modo troppo metafisico e trascendente ed è troppo legato, soprattutto per le idee musicali, al pensiero di Schopenhauer, il saggio di Nattiez resta senz'altro il contributo più completo e competente sulle funzioni della musica nella *Recherche*.

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément [...]: la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots [...]. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. (Proust 1989: 196–197)

È solo attraverso un'opera musicale immaginaria – quella di Vinteuil – che Proust può mostrare efficacemente il modo in cui la musica mette a disposizione della letteratura la sua struttura profonda: ciò che interessa dunque non è “the structure of the musical work, but is the structure of the musical experience” (Dayan 2002: 153), perché solo all'esperienza della musica (al suo ascolto) è davvero legato il concetto di musicalità, ma anche – mi sembra – il posto occupato rispettivamente da musica e letteratura nella personale gerarchia proustiana delle arti. E c'è di più: attraverso l'esperienza dell'ascolto, indipendente e soggettiva, il narratore può parlare di sé e del suo romanzo, poiché “c'est lui, auditeur, qui trouve des équivalences et attribue à Vinteuil des intensions [...]”. La transposition de Vinteuil, que Marcel prétend recevoir, est un déplacement de lui-même” (Pautrot 1984: 155).

Il narratore compirà infine un ultimo passo musicale verso la rivelazione della via alla letteratura ascoltando un'altra opera di Vinteuil, il settimino, dopo aver corretto un altro errore di Swann: l'equivoco tra l'uomo Vinteuil e l'artista. La musica si offre ancora come modello: questa volta dello stile letterario, che emerge prepotentemente dall'individuale unità stilistica del compositore. Il settimino di Vinteuil appare inoltre come un vero e proprio microcosmo della *Recherche*, del romanzo da scrivere, creando connessioni tra immagini

ricorrenti e lontane, in un linguaggio capace di scendere nel profondo della realtà più autentica:

[...] l'étrange appel que je ne cesserais plus jamais d'entendre – comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisir et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli. (Proust 1988: 251)

Spesso chi si occupa dell'aspetto musicale nella *Recherche* finisce per riconoscere che, in una ipotetica gerarchia proustiana delle arti, la musica non solo si trovi al primo posto, ma venga utilizzata dal narratore per mettere in evidenza i limiti della letteratura (Nattiez 1992: 88 e Dayan 2002: 151). Eppure, se il ruolo che la musica gioca all'interno dell'opera è indispensabile e fondante, non si può fare a meno di notare come, proprio al termine della sua *quête* artistica, il narratore lasci da parte la musica e si rivolga invece decisamente alla letteratura:

[...] les sensations vagues données par Vinteuil, venant non d'un souvenir, mais d'une impression [...], il aura fallu trouver [...] non une explication matérielle, mais l'équivalent profond [...], mode selon lequel il “entendait” et projetait hors de lui l'univers. Cette qualité inconnue d'un monde unique [...], peut-être était-ce en cela [...] qu'est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'œuvre elle-même. “Même en littérature? me demandait Albertine. – Même en littérature.” [...] les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule oeuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde. (Proust 1988: 361)

E poi Marcel comincia a parlare, a lungo e con passione, di Dostoevskij: la via che dalla musica conduce alla letteratura è stata aperta. Il ricorso a un linguaggio spesso di matrice idealistica (quelle insistenze sull'*essere fuori dal tempo*), lo sguardo rivolto al passato, l'assimilazione (soprattut-

to per quanto riguarda il ruolo della musica) al pensiero filosofico di Schopenhauer, sono tutti motivi che hanno contribuito a porre l'accento sul lato metafisico e trascendente del progetto romanzesco proustiano. Bisogna però tenere in conto che l'eternità a cui Proust anela non è quella platonica, ma un'eternità dell'ebbrezza, "une ivresse plus réelle, plus féconde" (360); che la psicologia del tempo si rivolge al passato per rimbalzare sul futuro, dove il passato stesso diventa la capacità di riconoscere e usare il tempo; e che, infine, il tempo perduto si trasforma nel reale ritrovato, nella "joie du réel retrouvé" (Proust 1989: 186), nel compito di capire la vita attraverso la letteratura, di cui si esalta il valore conoscitivo: "La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature" (202). Anche Proust è in cerca della parola che possa 'dire' il mondo, come Mallarmé, come Hofmannstahl, come Rilke: di fronte alla crisi della modernità, al naufragio della parola nel convulso fluire indistinto delle cose, apparentemente non più dominabili dal linguaggio, la realtà sembra diventare una superficie chiusa e illusoria. Di fronte alla sfuggente simultanea molteplicità delle voci, Proust trova proprio nella musica il modello di un principio unificante capace di selezionare e organizzare gli elementi necessari alla comunicazione, che non può essere direttamente musicale (per l'ineffabilità propria della musica) ma, appunto, letterario. A Proust non interessa la musica come linguaggio, ma come modello di linguaggio, non interessa in quanto prodotto artistico, ma in quanto esperienza, ascolto, principio tanto materiale quanto psicologico. La musica della *Recherche* è per lo più immaginaria, perché autentico strumento narrativo, che si impone come ritorno della coscienza di sé dalle nebbie indistinte dell'inconscio. La musica è la ricezione cosciente di un ricordo inconscio, e l'ascolto una reminiscenza simultanea del sé e insieme una sua proiezione.

Partendo dall'idea di un ascolto passivo romanticamente inteso (Bessler 1993: 85–100), la musica proustiana riconduce al mondo sensibile le impressioni profonde che vi sono riposte, nell'indistinto mare della memoria e del tempo. Offre dunque l'esempio di come contingenza e immaginazione possano dar vita nuovamente alla facoltà creativa del linguaggio, in forma di letteratura. Il selciato sconnesso del cortile del palazzo Guermantes – "je posais mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent" (Proust 1989: 173) – permette al narratore di riconoscere finalmente il contatto diretto con tutte quelle sensazioni che le ultime opere di Vinteuil sembravano sintetizzare (*ibid.*); questo "expédient merveilleux de la nature", infatti, attraversa il tempo e fa emergere una sensazione:

à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens [...] avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence. (179)

La musica per Proust – come la sua idea della vita e del romanzo – è insieme un'esperienza del corpo e dell'inconscio: preceduta da memorie, condizionata dagli affetti, proiettata in un tentativo di dare un senso alle cose. Il modello musicale indica alla letteratura il cammino da percorrere: "le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous" (203). Anche nell'idea di un'opera che assuma una *forma del tempo*, la musica può giocare il ruolo di modello, poiché quel "minute affranchie de l'ordre du temps" (179) attraverso il quale la letteratura prova a rappresentare il senso del mondo, coincide con il tempo della sonata: un frammento di esistenza sottratto al tempo, che però troppo facilmente potrebbe intendersi come astratta sospensione o metafisico annullamento. Il tempo musicale è tempo stilizzato, composto, che accoglie in sé, trasformandoli, il tempo "amorfo, prosaico e tumultuoso della quotidianità" e la "durata

priva di stile” (Jankélévitch 2001: 104). Così lo stile letterario, sentito da Proust come “une question non de technique mais de vision” (1989: 202), mostra “la difference qualitative qu’il y a dans la façon dont nous apparaît le monde”; e lo sforzo “de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l’expérience, sous des mots quelque chose de différent” (*ibid.*) è compito del lavoro dell’artista. Almeno in questo la *Recherche* sembra discostarsi dal pensiero di Schopenhauer⁷, che considera la letteratura una semplice rappresentazione, mentre Proust crede che l’atto del narrare, attraverso il modello offerto dalla musica, possa entrare in diretto contatto con la realtà più profonda dell’essere.

Si è detto che il piccolo saggio *Sur la lecture* sembra prefigurare la grande avventura della *Recherche*, condividendo con il romanzo anche il modello musicale di riferimento. Ma forse sarebbe più corretto sostenere che l’immagine della musica, presa a modello dalla letteratura, si trovi a metà strada tra *Sur la lecture* e la *Recherche*, come elemento catalizzatore, e ancora una volta tappa indispensabile, della *quête* artistica proustiana, concentrata essenzialmente sul potere, il futuro e il senso del mondo romanzesco. In *Sur la lecture* Proust parla di superficie, profondità, immaginazione, della lettura come un “acte psychologique original” (2001: 21), di “régions profondes de soi-même” (30), di un potere iniziatico dei libri; poi nella *Recherche* riprenderà in vario modo tutti questi termini e vi aggiungerà anche – sia pure in modo marginale – ebbrezza e visione. Oltre al fatto – non secondario, mi sembra – che si tratta per lo più di concetti tipici del pensiero, sull’arte e (soprattutto) sulla musica, di Nietzsche⁸, quindi non propria-

mente schopenhaueriani, va notato che Proust li utilizza in entrambi i testi per definire un processo creativo. Di più, nella *Recherche* torna a sottolineare il potere conoscitivo della lettura, che permette di scendere nelle profondità di se stessi:

En réalité, chaque lecteur est quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L’ouvrage de l’écrivain n’est qu’une espèce d’instrument optique qu’il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre, il n’eût peut-être pas vu en soi-même. (Proust 1989: 217)

In entrambi i testi, infine, l’atto del leggere nel primo (che ha per oggetto il libro, quindi il passato e il presente) e l’atto dello scrivere nel secondo (che ha per oggetto il romanzo da fare, quindi il presente e il futuro) sono finalizzati a un discorso più ampio e problematico che riguarda il ruolo, il potere e il senso della letteratura nella modernità. Ci si potrebbe dunque chiedere perché mai Proust non abbia utilizzato anche nella *Recherche* quella stessa straordinaria immagine della lettura, così apparentemente adatta e autoriflessiva, per parlare della creazione letteraria. Il meccanismo è infatti quasi identico: la discesa nelle profondità di noi stessi, dove connettere momenti di tempo attraverso la

siaco sono due principi psicologici originali che si riconoscono entrambi nella musica; l’arte è uno strumento di conoscenza intuitiva che non serve a ‘sublimare’, ma a ‘riconoscere’ la *dissonanza* (*Dissonanz*) del mondo; l’arte non è imitazione della realtà, ma imitazione della natura nel senso più profondo; l’attribuzione del senso avviene tramite il ‘gioco’ dello spettatore ‘estetico’ (il lettore o l’ascoltatore ideali di Proust?) con la ‘visione’; l’arte non mira all’abbandono del mondo, ma a ‘possedere’ il mondo. Inoltre Nietzsche polemizza apertamente con il tipo di ascoltatore passivo, che inibisce ogni stimolo a una percezione autonoma (ancora la lettura in Proust!), e vede, infine, nella musica una modalità del tutto nuova e intuitiva del pensiero (su Nietzsche, la musica e il dionisiaco cfr. Russi 2009).

7 Chiamato in causa da molti commentatori, compreso Nattiez (1992: 91–100), come principale riferimento per la concezione proustiana della musica.

8 Sul rapporto tra Proust e Nietzsche si possono vedere Landy (2002), Large (2001), Pausmen (1997). Per Nietzsche apollineo e dioni-

coscienza del ricordo, liberi da vincoli esteriori e significati contingenti, per accedere a un tipo di espressione insieme molteplice (il racconto del mondo) e unitario (la voce dell'artista). Quello che manca è lo strumento, il modello, il linguaggio adatto per poterlo narrare; questo strumento deve appartenere a un altro ordine dell'espressione, per essere così inserito come metafora nel testo, nella parola letteraria, ampliandone le sue potenzialità di traduttrice del reale, della vita, della coscienza. Questo strumento è l'immagine letteraria della musica, che diventa modello dello stile narrativo proustiano, e apre alla superficie dello sguardo il fondo misterioso dell'ascolto, per dar modo alla lettura prima, alla scrittura poi, di prospettare nuovi dubbi, nuove intenzioni, esigenze nuove.

Non a caso, forse, la via all'arte si schiude infine al narratore nella biblioteca dei Guermantes, mentre una musica scorre quasi inavvertita nel vicino salone: non sappiamo nulla di questa musica, ma nel nostro ascolto interiore essa dà voce al fondo segreto dei pensieri di Marcel; la superficie incontra la profondità: Apollo e Dioniso ancora di fronte, fra le aporie del mondo.

Bibliografia

1. Bessler, Heinrich (1993), *L'ascolto musicale nell'età moderna (Das musikalische Hören der Neuzeit, 1959)*, Bologna: Il Mulino.
2. Dayan, Peter (2002), *On the Meaning of 'Musical' in Proust*, in Suzanne M. Lohd, Suzanne Aspden e Walter Bernhart (a cura di), *Word and Music Studies (4)*, Amsterdam: Rodopi: 143-158.
3. Jankélévitch, Vladimir (2001), *La musica e l'ineffabile (La musique et l'ineffable, 1961)*, Milano: Bompiani.
4. Landy, Joshua (2002), "Nietzsche, Proust, and Will-To-Ignorance", *Philosophy and Literature*, 26, 1, April: 1-23.
5. Large, Duncan (2001), *Nietzsche and Proust. A Comparative Study*, Oxford: Clarendon Press.
6. Nattiez, Jean-Jacques (1992), *Proust musicista (Proust musicien, 1984)*, Palermo: Sellerio.
7. Paumen, Jean (1997), *Trois rédemptions du moi: Pascal, Nietzsche, Proust*, Bruxelles: Ousia.
8. Pautrot, Jean-Louis (1984), *La musique oubliée. La nausée, L'écume des jours, A la recherche du temps perdu, Moderato cantabile*, Genève: Droz.
9. Proust, Marcel (1987a), *Du côté de chez Swann*, Paris: Flammarion.
10. Proust, Marcel (1987b), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris: Gallimard.
11. Proust, Marcel (1988), *La Prisonnière*, Paris: Gallimard.
12. Proust, Marcel (1989), *Le Temps retrouvé*, Paris: Gallimard.
13. Proust, Marcel (2001), *Sur la lecture (Journées de lecture)*, Paris: Mozambook.
14. Russi, Roberto (2009), *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle Baccanti*, Torino: EDT.

MARSEL PRUST I MUZIKA KAO KNJIŽEVNI MODEL

Rezime

Cilj ovog rada je da ukaže na neraskidivu vezu između čina čitanja, čina pisanja i slušanja muzike u Prustovom djelu. U eseju *O čitanju* Prust, dok diskutuje o smislu i važnosti čitanja, nagovještava pripovjedačku tehniku koja koristi neke od specifičnih karakteristika muzičkog jezika. Upravo na toj tehnici će se kasnije zasnivati piščevo *Traganje za izgubljenim vremenom*. Na taj način muzika postaje književni model u Prustovom djelu, te vežući se za djelovanje nehotične memorije, istovremeno i sjedinjujući princip sposoban da odabere i organizuje potrebne elemente koji bi proširili mogućnosti književne riječi.

robertorussi@italianisticabl.eu