



L'inconscio
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

l'inconscio letterario

ISSN 2499-8729

Lucilla Albano
Dario Alparone
Pierandrea Amato
Maddalena Bergamin
Michel Bousseyroux
Nicola Copetti
Lorenzo Curti
Giuseppe Donadio
Veronica Frigeni
Nadia Fusini
Alessandra Ginzburg
Micaela Latini
Caterina Marino
Arturo Mazzarella
Alessandro Mazzi
Fabio Domenico Palumbo
Giovambattista Vaccaro
Viviana Vozzo

UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 6 - L'inconscio letterario
Dicembre 2018

Rivista pubblicata dal
"Centro di Ricerca Filosofia e Psicoanalisi"
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano -
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

ISSN 2499-8729

L'inconscio.

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 6 - L'inconscio letterario
Dicembre 2018

Direttore

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Felice Cimatti (Presidente)

Charles Alumi, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia,
Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria
Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Bruno Moroncini, Francesco
Napolitano, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio
Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattore

Deborah De Rosa

Redazione

Lucilla Albano, Filippo Corigliano, Claudio D'Aurizio, Giusy Gallo,
Giulia Guadagni, Micaela Latini, Ivan Rotella, Emiliano Sfara

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti a double blind peer review.

Indice

Editoriale

Della psicoanalisi letteraria

Micaela Latini, Fabrizio Palombi.....p. 8

L'inconscio letterario

L'inconscio a partire da Shakespeare. Intervista a Nadia Fusini

Claudio D'Aurizio, Fabrizio Palombi.....p. 20

L'inconscio e la letteratura. Intervista ad Arturo Mazzarella

Micaela Latini, Fabrizio Palombip. 30

«I freudiani sono dei semplicioni»: D.H. Lawrence e la psicoanalisi

Lucilla Albano.....p. 41

Il comico in Kafka tra psicoanalisi e politica

Dario Alparone.....p. 69

Spettri autobiografici. Ipotesi sull'indicibile e la guerra

Pierandrea Amato.....p. 95

Pour une approche lacanienne du texte poétique

Maddalena Bergamin.....p. 122

William Burroughs e il pasto nudo. Riflessioni su corpo e scrittura

Lorenzo Curti.....p. 150

<i>Letteratura e psicoanalisi. Wiesel lettore di Freud</i>	
Giuseppe Donadio.....	p. 182
<i>Unconscious Motifs and Modes in Tabucchi's Il gioco del rovescio and Notte, mare o distanza</i>	
Veronica Frigeni.....	p. 213
<i>L'inconscio proustiano e la ricerca in direzione sbagliata</i>	
Alessandra Ginzburg.....	p. 240
<i>Dall'isteria alla perversione: la Bella e la Bestia tra Lacan e Deleuze</i>	
Fabio Domenico Palumbo.....	p. 264
<i>Desiderio e letteratura minore. Il Kafka di Deleuze</i>	
Giovambattista Vaccaro.....	p. 293

Inconsci

<i>La psychanalyse de Georges Bataille</i>	
Michel Bousseyroux.....	p. 318
<i>La responsabilità dell'inconscio. Lacan e i paradossi dell'etica</i>	
Caterina Marino.....	p. 334

Recensioni

Rambeau, F. (2016), <i>Les secondes vies du sujet. Deleuze, Foucault, Lacan</i> , Hermann, Paris.	
Nicola Copetti.....	p. 368
Thabet, S. (2017), <i>Arte e follia tra Sette e Ottocento. Lo strano caso del dottor Büchner e del signor Lenz</i> , Aracne, Roma.	

Micaela Latini.....	p. 375
<i>AA.VV. (2018), Jung e il cinema. Il pensiero post-junghiano incontra l'immagine filmica, a cura di C. Hauke, I. Alister, Mimesis, Milano-Udine.</i>	
Alessandro Mazzi.....	p. 379
<i>Denunzio, F. (2018), L'inconscio coloniale delle scienze umane. Rapporto sulle interpretazioni di Jules Verne dal 1949 al 1977, Orthotes, Napoli-Salerno.</i>	
Viviana Vozzo.....	p. 386
Notizie biobibliografiche degli autori.....	p. 392

Spettri autobiografici. Ipotesi sull'indicibile e la guerra

Pierandrea Amato

È così che funziona, al livello più elementare, il dramma in rapido svolgimento della nostra storia, che trasforma ciò che è in ciò che non è, e chiarisce il mistero di come facciamo a diventare noi stessi.

Philip Roth

1.

In una pagina *metodologica* della sua autobiografia (*W o il ricordo d'infanzia*), pubblicata nel 1975, quando aveva trentanove anni, Georges Perec, con estrema semplicità, tratteggia la condizione di possibilità della sua scrittura ma non prima di confessare che del suo passato di bambino non possiede alcun ricordo - «non ho ricordi d'infanzia» (Perec, 1975, p. 9). Perec visibilmente, con questa avvertenza, destituisce la stessa legittimità della sua operazione, organizzare una scrittura autobiografica, perché il passato da cui dovrebbe prendere le mosse il suo racconto si rivela inaccessibile.

L'ammissione di Perec è una plateale presa di congedo dalla presunzione che sorregge l'autore di qualsiasi autobiografia: l'identità dell'io che dovrebbe resistere allo scorrere del tempo.

Eppure, nonostante tutto (nonostante soprattutto lo stesso Perec, si potrebbe dire), l'autobiografia di Perec prende forma perché possiede un movente proprio nell'incapacità di dire, ad esempio, ciò che è stato:

Non so se non ho niente da dire, so che non dico niente; non so se quello che avrei da dire non venga detto perché è l'indicibile (l'indicibile non si annida nella scrittura, al contrario, è ciò che ne ha innescato il processo); [...]. Scrivo: scrivo perché abbiamo vissuto insieme, perché sono stato uno di loro, ombra tra le ombre, corpo vicino ai loro corpi; scrivo perché hanno lasciato in me il loro segno indelebile e la scrittura ne è la traccia; il loro ricordo è morto alla scrittura; la scrittura è il ricordo della loro morte e l'affermazione della mia vita (*ivi*, pp. 44-45).

W è lo 'spazio letterario' in cui Perec tenta di fare i conti con l'indicibile dello sterminio: suo padre muore al fronte della seconda guerra mondiale; la madre, deportata, perde la vita ad Auschwitz. L'autobiografia, quindi, costituisce lo sforzo per salvaguardare, per lasciare nuovamente vivere, un frammento di un mondo irrimediabilmente perduto; scomparso pure per i propri ricordi. La scrittura, di fronte a ciò che per principio sembra refrattaria a qualsiasi testimonianza (cfr. Agamben, 1998), fornisce l'occasione per lasciare affiorare qualche traccia dell'immemorabile. È perché non ci sono più ricordi infantili, che l'autobiografica perde la propria carica descrittiva, la sua fatale intenzione riepilogativa (come se si trattasse di stilare una filosofia della storia personale) e penetra in un altrove, un altrove letterario che ha a che fare innanzitutto con ciò che non c'è: una lacuna del tempo. Il passato, in altre parole, non si

evoca; la sua venuta allo scoperto, mentre è nascosto chissà dove, si rivela una mera casualità tuttavia potenzialmente in grado di scovare qualcosa di *vero* che, sia ben chiaro, potrebbe non essere accaduto. Dunque, in riferimento alla scrittura autobiografica, non è di poco notare che la storia che scriviamo sul nostro conto, o meglio, l'immagine che pretendiamo fornire di noi stessi, se non ha a disposizione il materiale fornito dai ricordi, in fondo, è legata a fattori puramente accidentali¹.

In *W* di Perec si sperimenta una letteratura senza soggetto perché chi scrive lo fa a partire da ciò che non si può né dire né raccontare; la letteratura, in questo senso, non sarebbe altro che il passaggio e la traccia di questo impenetrabile, di questa intrattabilità del limite (la scrittura autobiografica diventa in questa maniera l'inconscio di qualsiasi letteratura possibile). Ciò significa che ogni scrittura, che possiamo definire letteraria, che sgorga dall'indicibile, ma, in qualche maniera lo oltrepassa, non è a disposizione di un soggetto che scrive, dal momento che il movente della scrittura, provenendo dall'indicibile, è proprio ciò che rende muto il soggetto che parla. Vi sarebbe quindi un inizio, o meglio, un pre-inizio della letteratura che precede la letteratura e tuttavia, quanto meno come un seme, ne fa parte?

¹ In un contesto come questo, dove si considera una certa scrittura autobiografica il modello di qualsiasi letteratura aliena dalla sovranità del soggetto che scrive, potrebbe non essere conveniente tacere la tesi di Derrida (2006) che giudica l'autobiografia il gesto che più di ogni altro fa di un uomo un uomo; l'unico in grado, a differenza di quanto ritiene la tradizione aristotelica - che consegna questa separazione all'assenza negli animali del *logos* -, d'indicare una soglia di divisione tra l'uomo e l'animale.

L'autobiografia di Perec pare farla finalmente finita con qualsiasi potere della letteratura di avere accesso all'indicibile; come se l'indicibile fosse a disposizione del dicibile e fosse in qualche maniera testimoniabile; come se l'indicibile, più o meno coscientemente, più o meno volontariamente, prima o dopo, potesse arrivare a dirsi nella sua indicibilità. Al contrario, l'indicibile è il luogo di un intrattabile, che incombe certo sulla scrittura, perché sta lì a provocare qualsiasi presa di parola che, però, oltrepassa la volontà di chiunque prenda la parola.

Per decifrare meglio la posizione di Perec conviene, senza particolari interpolazioni, inserirla nel prisma teorico in cui si condensa la tesi cardine della filosofia della letteratura di Deleuze (cfr. 1993): la letteratura merita questo nome quando produce uno spossessamento del soggetto che scrive (potremmo dire quando *prescrive* la sua estinzione); quando arresta la capacità dell'io di dire io. Ebbene, come vedevamo, una scrittura innescata dall'indicibile, come quella autobiografica di Perec, pone sin dall'inizio le basi per il naufragio dell'io e si colloca in un territorio in cui chi scrive è dominato da forze che eccedono, che ne sia più o meno cosciente, la sua volontà.

In fondo, con Perec e Deleuze, a ben vedere, e non è poco, abbiamo a disposizione alcune linee guida per fissare un crinale che permetta di rispondere a un interrogativo assai classico: cos'è la letteratura? Se infatti la letteratura è ciò che prende le mosse dall'indicibile, da una reticenza dei ricordi, mettendo in moto il processo della scrittura, ciò significa avere tra le mani una buona base per separare la letteratura da ciò che non lo è eppure crede di esserlo. È letteratura, allora, soltanto la scrittura in grado di fare a meno dell'autorità dell'autore, depistando senza sosta qualsiasi intenzione di stabilizzare l'identità di chi

scrive, e che quando prende la parola si affida a brandelli del tempo per raccontare quella che diventa una storia, che sia pure la propria, puramente immaginata perché potenzialmente infinita. Da ciò consegue, se si fa a meno della stabilità del soggetto per garantire la coerenza della narrazione, immediatamente la letteratura perde la semplice funzione di mezzo d'intrattenimento e diventa potenzialmente, proprio perché slegata dall'istantaneo senso delle cose o, come nel caso di Perec, dalla sicurezza dei ricordi, un'occasione per fare dell'arte un'esperienza del pensiero grazie alla produzione d'immagini che non appartengono a nessuno e quindi in grado di portare chiunque oltre se stesso.

2.

La tesi che guida la composizione di queste pagine è che la scrittura provocata dall'indicibile, secondo la tesi di Perec, ha nella guerra il suo banco di prova esemplare, dal momento che la guerra costituisce, lo dico qui molto semplicemente, un'esperienza che per antonomasia si sottrae all'esperienza del dicibile: travalicando il propriamente umano dell'uomo, ogni volta che viene raccontata, ogni volta che si pretende di rappresentare la sua realtà, inesorabilmente la verità della sua esperienza si disperde.

Tuttavia, almeno qui, è la Grande Guerra, più che l'eredità della seconda guerra mondiale come accade in Perec, la cesura originaria che imporrebbe una frattura nello statuto della letteratura, consegnando le sue vicende più significative a un orizzonte post-mimetico. Il primo conflitto mondiale della tecnica, infatti, una carneficina senza industriale senza

precedenti storici, rende di fatto impraticabile una ricostruzione complessiva della sua esperienza; per il carattere gigantesco della catastrofe e per la natura nebulosa delle sue giustificazioni geo-politiche, qualsiasi possibilità di fornire un senso generale all'accaduto appare impraticabile. Innanzitutto perché la Grande Guerra rappresenta, in termini culturali in generale, una perdita della capacità di fare esperienza delle proprie esperienze: non si hanno le parole adatte per testimoniare ciò che è accaduto.

È notoriamente Walter Benjamin, in particolare in due saggi degli anni Trenta, *Esperienza e povertà* (1933) e *Il narratore* (1936), a cogliere questo carattere dell'uomo contemporaneo germogliato nelle trincee della prima guerra mondiale²: di fronte all'orrore, mancano le parole per restituire l'Inimmaginabile. La prima guerra totale del Novecento, in sostanza, nega qualsiasi forma di epica: nell'universo bellico delle macchine non c'è nulla che meriti di essere veramente raccontato perché nessuna esperienza, in fondo, è veramente *singolare* - è noto, ad esempio, che il sentimento più diffuso tra i soldati delle trincee del fronte occidentale è una terribile noia (cfr. Leed, 1979).

Per raccontare ciò che non si può raccontare, quando l'uomo diventa un materiale dagli altri, bisogna allora escogitare un'altra strategia in grado di rinunciare a qualsiasi forma di naturalismo ingenuo, per sondare invece un'altra strada per tentare di raccogliere la verità della catastrofe (la catastrofe è innanzitutto la mancanza di senso della catastrofe e la carenza di parole per definire la sua natura).

² Per valutare la caratura filosofica delle tesi di questi due saggi benjaminiani dedicati alla crisi dell'esperienza per l'uomo contemporaneo, è indispensabile tenere presenti almeno Agamben (1979) e Didi-Huberman (2009).

In un contributo dedicato alla capacità della letteratura di accedere alla verità soltanto se rinuncia a descrivere ciò che si vede, a rappresentare ciò che è accaduto, la Grande Guerra è un banco di prova inaggirabile. Di fronte all'orrore della guerra, alla carneficina di una generazione, diventa immediatamente evidente, per chi ha occhi per vedere, che la la semplice restituzione realistica della catastrofe è la garanzia di una profonda infedeltà verso ciò che si vorrebbe esprimere (si pensi, ad esempio, ai Surrealisti che, attaccando *Il fuoco* di Barbusse, già durante gli anni del conflitto mettono s'oppongono a chi si limita alla mera descrizione dei campi di battaglia)³.

Il primo conflitto mondiale non rappresenta soltanto una formidabile rivoluzione geo-politica, ma costituisce una riformulazione radicale dei punti d'orientamento culturali europei e, nello specifico, una rivoluzione del nesso che dovrebbe stringere insieme verità e scrittura.

Il primo conflitto mondiale inaugura su scala industriale uno dei generi artistico-culturali più fortunati e solidi del secolo scorso: la memorialistica di guerra (che comprende un'intera filiera ben definita: ricordi, testimonianze, epistolari, reminiscenze personali, romanzi); una produzione che, di fronte al tipo di catastrofe che la Grande Guerra scatena, dovrebbe però, per la sua stessa esistenza, lasciare qualche dubbio. Infatti, se è vero che il primo conflitto mondiale incarna l'apocalisse del moderno, dal momento che mette al tappeto l'idea che tra la storia e il progresso vi sia un'alleanza, rendendo inverosimile

³ È di recente in particolare Antonio Scurati a dimostrare, con grande efficacia, che l'esperienza della Grande Guerra imprime un cambio di paradigma notevole, dal momento che il racconto del primo conflitto della tecnica impone delle strategie anti-naturalistiche chiamate a farla finita con qualsiasi forma di realismo ingenuo, cfr. Scurati (2016).

l'auto-riconoscimento della modernità come una civiltà allergica a qualsiasi tentazione bestiale, ciò è tanto più vero perché la sua rovina riguarda proprio la plausibilità di uno sguardo d'insieme verso il passato in grado di fornirne un'immagine unitaria. La Grande Guerra incarna uno squarcio profondo nella parabola del moderno implicando una frattura del tempo storico - la separazione tra un primo e un dopo nella storia - che dovrebbe rendere improbabile qualsiasi accesso al passato che non rappresenti, nella migliore delle ipotesi, un'illusione. La battaglia dei materiali è il nome del farsi storia dello Smisurato; di ciò che l'uomo non può effettivamente né comprendere né dire. Allora la stessa percezione del tempo da parte dell'uomo subisce una torsione impressionante in cui la sua mera linearità cronologica diventa insufficiente per regolare e governare il *senso* dell'esperienza storica. Anzi: diventa persino un ostacolo alla possibilità d'orientarsi in ciò che del passato non è passato, ma in quanto rimosso, come insegna diffusamente Warburg, continua a sopravvivere e a manifestarsi in maniera inattesa e, per lo più, traumatica⁴.

⁴ A proposito del ruolo chiave che gioca Warburg per la definizione di una logica delle sopravvivenze, dopo la catastrofe del primo conflitto mondiale, più che al celebre atlante d'immagini, *Mnemosyne*, che pure, come non sarebbe difficile dimostrare, ha la propria miccia segreta proprio nel disastro culturale scatenato dalla Grande Guerra, vale forse la pena qui riferirsi all'altrettanto monumentale raccolta d'immagini warburghiana dedicata alla guerra: il *Kriegskartheek*. Sul tema è cruciale, per un orientamento preliminare, leggere le pagine che Georges Didi-Huberman dedica a Warburg e alla Grande Guerra in *Atlas* (Didi-Huberman, 2011).

3.

La percezione che si ha quando si maneggiano i materiali collegati alla rappresentazione della guerra '14-'18 è di trovarsi in un universo sconosciuto: si riparte da zero, si affrontano questioni fin a qual momento ignote. Il cinema, la letteratura, la pittura, la fotografia, la filosofia, sono attraversate da un terremoto che impone di prendere posizione al cospetto del tramonto di un universo di relazioni consolidato.

Per fare i conti con questo sommovimento epocale, però, vorrei adesso compiere un breve passo indietro; verso un luogo esemplare per calcolare la monumentale posta in gioco che la Grande Guerra pone all'intero Novecento fissando la costellazione problematica che si sprigiona tra l'apocalisse dell'umano generata dal conflitto e la sua descrizione.

Un anno prima dello scoppio della Grande Guerra, nel 1913, compare a Parigi un romanzo pubblicato a spese del suo autore; il libro passa pressoché inosservato. Sennonché questo romanzo è il primo volume di un mirabolante organismo letterario in grado d'alterare il peso, il valore, la visione del tempo che ognuno di noi amministra quando tenta di penetrare i cunicoli del tempo e s'impegna a comunicare la loro struttura. Naturalmente mi sto riferendo a *Dalla parte di Swann* di Marcel Proust, primo volume della saga, *Alla ricerca del tempo perduto* (sulla storia editoriale della *Recherche* si veda Wada, 2012).

La mia ipotesi è il romanzo proustiano del 1913 precorre la filigrana culturale e la carica catastrofica che i fatti del 1914-1918 lasciano deflagrare. Ma attenzione: non si tratterebbe semplicemente di un'anticipazione, la cui forza, fatalmente, assumerebbe un peso soltanto retrospettivamente. Piuttosto si

rivela qui un annuncio dei problemi culturali del dopo-guerra, come un balzo in avanti, collocato significativamente prima della guerra, e in grado d'incamerare ciò che a Proust non sfugge: la potenza delle macchine che determina una rivoluzione non soltanto dei costumi e abitudini sociali dell'Europa a cavallo tra i due secoli, ma, forse più profondamente, implica una metamorfosi nella relazione da parte dell'uomo con i propri vissuti.

La *Recherche* rappresenta uno straordinario romanzo non tanto *sulla* prima guerra mondiale ma *della* prima guerra mondiale. Non soltanto però, come è stato peraltro già ampiamente notato, perché la *Recherche*, tramite la sua ultima tessera, il *Tempo ritrovato*, comparso postumo nel 1927, è un vero e proprio romanzo di guerra, per quanto ambientato nelle retrovie – la narrazione è situata da Proust nel 1916 (su Proust e la Grande Guerra vedi Mauhzier, 2014). In realtà, sin dal primo volume, *Dalla parte di Swann*, la *Recherche* si pone un problema che alimenta tutto il progetto proustiano elaborato durante gli anni di guerra: concepire un congedo dalla realtà dei fatti per tentare d'approssimarsi, attraverso la letteratura, un'altra letteratura – ostile a qualsiasi compito meramente narrativo –, a ciò che immancabilmente del passato ci sfugge: la verità (dei fatti). È chiaro anche per chi come Proust, lo scrive spesso nelle sue lettere, non fa altro che pensare alla guerra⁵, proprio perché, in fondo, non la fa, si tratta, per coglierne la natura più propria, cioè, il suo carattere indicibile,

⁵ In una lettera del 12 maggio 1915: «Notte e giorno penso alla guerra, probabilmente in modo ancora più doloroso quando come me non la si fa» (Proust, 2004).

irrappresentabile, impensabile, d'evitare, prima di ogni altra cosa, di elaborarne una descrizione.

Prendiamo le mosse dall'unico volume della *Recherche* che non è stato né ideato né composto durante gli anni del conflitto⁶. Volume nel quale non soltanto si definisce il carattere speciale dell'impresa proustiana, ma si potrebbe dire, ammesso che ci si intenda, il suo metodo. Laddove si mette a punto un'inedita strategia per cogliere l'effettività di ciò che accade quando, di fronte alla frammentazione, specializzazione e automatizzazione del mondo moderno, qualsiasi epica del racconto non può che apparire un inganno.

Lo dicevamo: la *Recherche* è impregnata in maniera impressionante dalla guerra; per quanto, come testimone di guerra, Proust è chiaramente improbabile (nel 1914 ha già quarantatré anni e trascorre gli anni del conflitto rinchiuso a lavorare nella sua stanza parigina di Boulevard Hausmann 102). Tanto apparentemente inverosimile che quando nel 1919, con *All'ombra delle fanciulle in fiore*, il secondo capitolo della *Recherche*, comparso l'anno precedente, Proust vince il premio Goncourt, superando un classico romanzo di guerra, *Le Croix de bois* di Raymond Dorgelès, questo successo è immediatamente considerato la celebrazione di uno scrittore, Proust, estraneo alla guerra e persino antitetico agli scrittori di guerra. Ma non è così: Proust è un fenomenale scrittore di guerra.

⁶ È bene tuttavia non dimenticare che nel 1917, quindi in piena guerra, con il passaggio dal primo editore, Grasset, a Gallimard, esce la seconda edizione di *Dalla parte di Swann*. Dunque, in realtà, anche il primo volume della *Recherche* conosce una (nuova) gestazione durante gli anni del conflitto.

Se il tempo in cui viviamo assume i contorni di uno spazio infernale, in grado di spezzare il corso normale del tempo, infrangendo qualsiasi forma di continuità tra un prima e un dopo, com'è possibile avere accesso al passato? Come è possibile riferire ciò che è accaduto quando è persino difficile credere che sia effettivamente accaduto? In altre parole, come provocare una memoria del tempo, se la sciagura - la sciagura della (Grande) guerra - è innanzitutto il nome di una frattura irrimediabile con il passato? Come ci si può (auto) riconoscere nella propria storia, se il presente prevede esattamente uno scollamento con il passato? Una censura con la sua profondità? Da questa massa d'interrogativi fiorisce il problema proustiano per eccellenza: la definizione della natura del ricordo come un'entità che non ha più niente a che fare con un mero atto di coscienza.

La porta per il passato, nella *Recherche*, è il presente; dal momento che in Proust un ricordo si trova, come nei sogni, sempre iscritto in un'immagine, esso allora è sempre (il) presente. Più precisamente: il passato, i sentimenti che esso sprigiona si riproducono immancabilmente tramite un'immagine. Soltanto se la realtà diventa un'immagine essa si libera dalla propria opacità, dalla presa di una forma di conoscenza che si affida ai sensi, ed entra in un'altra dimensione. Non più meramente sensibile, ma immateriale e, proprio per questa ragione, come rivela Proust, per la nostra esistenza effettiva e concreta.

Evidentemente questo divenire immagine della realtà è il compito specifico che Proust assegna all'arte: è l'arte infatti che crea le condizioni in grado di generare un'immagine più vera della realtà (per Proust, naturalmente, questa mansione la compie al meglio la letteratura). L'immagine, in altre parole, sa

fornirci una conoscenza delle cose, tramite la loro inaudita sorprendente intensità, imparagonabile a qualsiasi comprensione intellettuale. Da qui emerge la più consolidata tesi proustiana: la memoria involontaria, che nulla ha che fare, sia chiaro, con una forma d'intuizione alla Bergson, che ancora proteggerebbe le prerogative del soggetto conoscente, schiude il mondo poetico dell'arte. Non ci si decide, in altre parole, per un gesto estetico, ma si è ad esso consegnati da forze che non sono in nostro possesso.

Per quanto Proust parli di Madame Swann, di Combray, di Gilbert, di Albertine, del Bois, di Parigi, di Balbec, in realtà, sta innanzitutto organizzando una sofisticata filosofia del tempo; una filosofia sulla fine del tempo per l'uomo delle macchine; quando, per restare alla logica esplicita della *Recherche*, l'universo aristocratico e quello borghese tendono malamente a confondersi (vedi il destino di Odette), e il mondo, soffocato da una inaudita trivialità, inaudita perché mascherata da regole sociali tanto rigide quanto fasulle, si avvia verso la guerra. Proust sta contemplando con la *Recherche*, per meglio dire, un tempo della fine, quello del ricordo, per un essere chiamato a vivere senza più ricordi, perché consegnato alla dittatura della memoria (storica). La memoria nel romanzo di Proust se permette di affermare che qualcosa è accaduto allo stesso tempo rivela che quanto è accaduto probabilmente avviene soltanto nei (nostri) ricordi. A tal punto, che essa sfugge alle stesse intenzioni di chi è chiamato a ricordare ciò che, a livello della coscienza, non è più in grado di afferrare. Nelle pagine di Proust tra la memoria e la realtà esiste, inevitabile, uno scarto, una voragine persino incolmabile. Ma proprio questa distanza da colmare, ma incolmabile, che quanto più ci impegniamo a ricordare, tanto più siamo condannati a smarrire, in realtà,

rappresenta ciò che deve essere rappresentato per accedere a un racconto vero del passato. La potenza della memoria in questo senso, direi anche il suo arbitrio, è la sua più intima verità: essa consiste nel gioco delle impressioni, dei sogni, dei ricordi improvvisi, della riemersione d'immagini perdute. È un'attività fuori controllo in grado di produrre un'altra realtà ma capace, allo stesso tempo, di fornirle un inedito e più acuto spessore.

Proust rappresenta un'occasione unica perché orchestra la questione attraverso un'avventura artistica impareggiabile concepita sulla soglia tra due epoche in cui la posta in gioco più grande è la sopravvivenza della verità in un'epoca in cui, sia i fatti individuali sia quelli storico-collettivi, sono destinati a una presa di congedo dalla verità irrimediabilmente compromessa con le esigenze epistemologiche della conoscenza. Proust, ovviamente, fa tutto questo ben sapendo che la verità in gioco nella sua *ricerca* non può esigere un carattere stabile, osservabile, fissato in maniera neanche idealmente oggettiva. Per questa ragione, lo dico qui probabilmente con colpevole semplicità, la *Recherche*, scritta per buona parte negli anni della Grande Guerra, è un impegno maestoso contro ogni forma di realismo letterario; contro ogni primato della narrazione e della storia in ambito estetico. Impresa estrema anche perché, in fondo, Proust tende a occultare la sua destituzione del valore edificante della letteratura.

In *Dalla parte di Swann* un'epoca fa i conti con il tramonto di un universo d'immagini, caratteri, simboli, condotte, che poi la prima guerra mondiale s'incarica di spazzare via definitivamente. Se guardiamo alla catastrofe della Grande Guerra con gli occhi di Proust, in fondo, essa non è altro che l'esecuzione sanguinaria di un tramonto culturale già da tempo

in atto. Soltanto in questa maniera, retrodatando la sua esplosione, potremmo forse orientarci intorno al suo enigma: perché la Grande Guerra? Perché si scatena un conflitto distruttivo, in grado di annichilire l'*idea* della civiltà moderna europea, quando le sue motivazioni politico-militari rimangono ancora oggi inadeguate nel fornire ragioni sul movente della catastrofe?⁷

4.

Il problema della memoria nella *Recherche* è legato alla possibilità d'individuare una forma d'esperienza del tempo non compromessa con la realtà dell'esperienza, la quale, inevitabilmente, è destinata, una volta passata, a svanire per sempre. Proust, al contrario, è alla ricerca di un nocciolo duraturo in grado di schiudere il *sensu* dell'avvenire. Per questo compito iperbolico è indispensabile ripensare, come fa Proust, la logica e la *direzione* della memoria.

Il senso e l'ambizione di questo progetto custodito nelle pagine della *Recherche* è quanto con grande puntualità comprende Gilles Deleuze nella sua inchiesta del 1964 dedicata a Proust (un lavoro oggi un po' trascurato forse a causa della sua - ai miei occhi solo apparente - osservanza semiologica). L'indagine deleuziana fa al caso nostro perché maneggia la *Recherche* al di là di qualsiasi, o meglio, contro qualsiasi tentazione di una sua interpretazione simbolica, riuscendo a mostrare la sua ostilità

⁷ Sulla scia di questi interrogativi legati alla congenita *insensatezza* della Grande Guerra, recentemente, è comparso un ampio volume dedicato all'eredità culturale del primo conflitto mondiale (cfr. Amato, Gorgone, Miglino, a cura di, 2017).

nei confronti di qualsiasi lettura, che ancora oggi persiste, *malinconica* ed estetizzante del romanzo.

La posizione di Deleuze è molto chiara: la *Recherche* non guarda indietro; al contrario, memoria e passato nel romanzo di Proust rappresenterebbero segni di ciò che ci aspetta. Conoscere ciò che è stato non è una forma di ancoraggio al passato: «L'opera di Proust non è rivolta verso il passato e le scoperte della memoria, ma verso il futuro e verso i progressi dell'apprendimento. Quello che importa è che il protagonista non sapeva all'inizio certe cose, ma le apprende progressivamente, e riceve infine un'estrema rivelazione» (Deleuze, 1964, p. 26).

La memoria contribuisce a fornire un orientamento tra un universo di frammenti che fiorisce in un campo di segni la cui manifestazione principale sono le immagini: di fronte alle tante delusioni che la nostra intelligenza deve imparare a tollerare, la memoria fornisce una comprensione dei segni in grado di lasciare sbocciare universi che i fatti (ma potremmo scrivere la realtà) tengono celata.

Il compito che Proust affida all'arte è di cercare la verità conficcata nella realtà, che la realtà, però, solitamente dissuade e nasconde. L'arte, la letteratura nello specifico, in questa maniera non diventa una forma d'accecazione perché rinuncia preventivamente a qualsiasi ambizione d'oggettività: «Deludente, per natura, è ogni letteratura che interpreti i segni riferendoli a oggetti disegnavili (osservazione e descrizione), che si circonda delle garanzie pseudo-oggettive della testimonianza e della comunicazione (conversazione, inchieste), che confonda il senso con significati intelligibili, espliciti e formulati (grandi temi)» (*ivi*, p. 32). Possiamo aggiungere: l'urgenza di un'opera, persino la sua necessità, si commisura con il grado di

contingenza che essa contiene; con il suo tratto, se così di può dire, apertamente clandestino (Agamben, 2014). Tutto ciò è all'opera in un'opera che fiorisce nella pura contingenza qualsiasi come può essere l'incursione di un biscotto in una tazza di tè. Vale a dire: il segno possiede un tipo di verità che pretende forme d'interpretazioni non concettuali ma consegnate alla capacità di sprigionare immagini.

Deleuze scopre nella *Recherche* una cattedrale dei segni in cui l'oggetto designato, però, non è ciò che il segno lascia decifrare. Il segno, in altre parole, non si risolve nell'oggetto che lo contiene; altrimenti, se fosse così, avremmo a che fare con un'intenzione letteraria inevitabilmente deprimente, perché incapace di guardare oltre le cose che maneggia. L'oggetto-cosa si rivela immancabilmente un ostacolo alla verità (per Proust, innanzitutto, dell'amore). I segni, al contrario, costituiscono una trama d'indicazioni, abitualmente fuori il controllo del *logos*, che permettono, per chi sa maneggiarli, di accedere alla verità.

Proust nella *Recherche* libera con astuzia, cioè, operando attraverso un gioco di mascheramenti, la letteratura dal ruolo codificato per lei nel XIX secolo: descrivere la vita; affiancarla, idealizzarla e, nel caso, biasimarla. Come se il suo compito fosse di raffigurare la realtà tramite l'acume dell'osservazione, divenendo una testimone delle sue leggi. In realtà per Proust, nelle pagine di Deleuze, la letteratura non deve testimoniare un bel niente; o meglio: ciò che essa esprime non ha nulla a che fare con una testimonianza (anzi: si fa strada dove fioriscono le sue carenze). Naturalmente questo atteggiamento, che non è altro che una presa di distanza da tutto ciò che ci sia spetta dalla vita e da ciò che letteratura normalmente fa - rappresentare e descrivere -, non è una passeggiata. Rischia, in effetti, di essere un campo minato che non soltanto non assicura alcun risultato

ma, anzi, potrebbe svelare una deficienza, una mancanza di forza e d'acume analitico:

E quando protestiamo contro un'arte fatta di osservazione e di descrizione, chi ci dice che non sia la nostra incapacità di osservare e descrivere ad animare tale protesta? La nostra incapacità di comprendere la vita? Credendo di reagire a una forma illusoria dell'arte, forse reagiamo invece a una deficienza della nostra natura, a una carenza della volontà di vivere (Deleuze, 1964, p. 33).

Nella *Recherche*, in un impianto apparentemente ancora iper-letterario, si compone un'immagine della letteratura che scompagina la figura dello scrittore che sa tutto ciò che c'è da sapere. Deleuze riesce probabilmente a svelare il segreto della *Recherche*: Proust nel suo romanzo non mette alla prova una forma di conoscenza della realtà, ma, al contrario (sì, al contrario), s'impegna ad afferrare la verità. Il narratore, quindi, non solo sa di non sapere, ma sa anche che una conoscenza del passato, in fondo, non esiste. La verità, secondo il romanzo proustiano, allora non racchiude una forma di testimonianza autobiografica; piuttosto, come dire, d'ignoranza; di ottusità e deficienza. Si tratta, infatti, di una conoscenza non garantita dai fatti, da prove, perché, quella che si rinviene studiando segni, tracce, dettagli, è una verità senza garanzie, principi e regole prestabilite. Siamo nel cuore della *Recherche*: se non è un dato di fatto, se non rappresenta una funzione del discorso in grado di stabilire un'aderenza tra le cose e le parole, la verità, come nel caso della *madeleine*, è un evento inatteso. Non è a

disposizione di nessuno; tanto meno di chi è alla ricerca della verità e intende darne testimonianza.

Il punto però per Proust è ancora un altro. La letteratura non può cercare nella vita ciò che sta piantato nella sua stessa maglia; nella sua opera. Come scrive Deleuze, un artista invecchia quando cerca nella vita quanto dovrebbe fare con il suo lavoro. La materia della realtà deve diventare spirituale (nel senso d'immateriale), in modo che non sia assorbita dalla realtà che dovrebbe osservare e descrivere. I segni aprono al futuro, ci insegnano qualcosa, proprio se non pretendono di catturare l'oggetto cui sono legati; in questo caso il segno non sarebbe altro se non un indice del passato, passato una volta e per tutte che, in fondo, però, non può che abbandonare e relegare il passato nel tempo che fu. Chiariamo allora in questa maniera uno snodo cruciale della logica interna della *Recherche*: la memoria volontaria, nel migliore dei casi, cattura esclusivamente le cose, la loro manifestazione superficiale, ma non i segni che da esse fioriscono. Soltanto i segni schiudono l'universo custodito in un ricordo di cui non ci si rammenta più: «Proust domanda: come salveremo il passato quale è in sé? È a questa domanda che dà una risposta la memoria involontaria» (*ivi*, p. 59).

La *madeleine*, assorbendo il liquido caldo sino ad ammorbidirsi, segnala l'unica maniera per avere accesso al passato in modo che il passato sopravviva a sé stesso quando, per altre strade, appare già svanito con il fluire cronologico del tempo:

Nello stesso istante in cui il liquido al quale erano mischiate le briciole del dolce raggiunge il mio palato, io trasalii, attratto da qualcosa di straordinario che

accadeva dentro di me. Una deliziosa voluttà mi aveva invaso, isolata, staccata da qualsiasi nozione di causa. Di colpo mi aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita, inoffensivi, i suoi disastri, illusoria la sua brevità, agendo nello modo dell'amore, colmandomi, di un'essenza preziosa: o meglio, quell'essenza non era dentro di me, *io* ero quell'essenza. Avevo smesso di sentirmi mediocre. Da dove era potuta giungermi una gioia così potente? Sentivo che era legata al sapore del tè e del dolce, ma la superava infinitamente, non doveva dividerne la natura. Da dove veniva? Cosa significava? [...] È chiaro che la verità che cerco non è lì dentro, ma in me. La bevanda l'ha risvegliata, ma non la conosce, e non può che ripetere indefinitivamente, ma sempre con minor forza, la stessa testimonianza che io non riesco a interpretare e che vorrei almeno poterle chiedere di nuovo ritrovandola subito intatta, a mia disposizione, per un chiarimento decisivo (Proust, 1913, p. 56).

Proust prende le distanze da qualsiasi forma di totalità della memoria e del tempo; da qualsiasi principio di ricostruzione di ciò che è stato che possiede l'ambizione di una ricomposizione complessiva del passato. Il segno sospinge al ricordo e in questa maniera ci mette sulle tracce della verità; una ricerca essenziale e che nessuna indagine condotta con l'intelligenza della ragione sarebbe in grado di predisporre. Piuttosto, inizia proprio laddove non può iniziare, quando, cioè, ciò che è stato appare inaccessibile alla logica della nostra volontà. Per questo motivo Deleuze può dire che «l'opera di Proust non si basa sull'esposizione della memoria, ma sull'apprendimento dei segni» (Deleuze, 1964, p. 6). Non è inghiottita dal passato, ma,

al contrario, appare attratta dall'avvenire: «La Ricerca è rivolta verso il futuro, e non verso il passato» (*ibidem*).

La memoria proustiana non costituisce un movimento della coscienza, del soggetto che sa di sé ed in grado di riconoscere e gestire la propria identità. Questo tipo di memoria sarebbe, semplicemente, quella impegnata a ricordare ciò che ha dimenticato; andrebbe allora allenata, coltivata, educata; ed avremmo una memoria platonica, filosofica, antiquaria. Vale a dire, secondo Proust, una modalità verso cui l'arte dovrebbe guardarsi, perché incapace d'immaginare l'essenziale che non è ciò che svanire con il tempo; ma, al contrario, è ciò che il tempo non riesce a rimuovere perché non si consuma nel tempo e con il passare del tempo. Insomma, secondo Proust, nella memoria che noi alimentiamo, curiamo, manca sempre qualcosa; innanzitutto perché l'associamo alla nostra esperienza diretta. La *Recherche* sul punto notoriamente è lapidaria: la memoria volontaria, obbligatoria persino, è destinata a tenerci lontano dalla verità (chi meglio di noi può comprendere questo discorso quando "il dovere della memoria", oggi, in Europa, rappresenta una nuova smisurata forma di pedagogia popolare). Per Proust, evidentemente, non c'è nulla di più estraneo dalla natura del passato di chi cerca di parlare in suo nome; di chi è come obbligato a raccontare come sono andati veramente i fatti. Ecco perché Proust scrive, ricordando i ricordi suscitati dalla *madeleine*, che in quel momento, nel momento in cui si sospende il tempo e qualcosa dal passato affiora, è più di sé stesso; ossia, non è un essere capace di testimoniare i fatti, ma soltanto di ricercare, montando insieme frammenti differenti, le tracce che quei fatti depositano nel tempo.

Dalla parte di Swann porta allo stremo la divaricazione storica tra i fatti e la verità, ammettendo che quanto più ci si attieni ai

fatti, quanto più si cerca di essere oggettivi, realistici, tanto più la storia che si racconta nulla ha a che fare con la storia che si pretende di raccontare. La *madeleine* lascia deragliare qualsiasi programma e risveglia «l'immenso edificio del ricordo»: la *Recherche* è il montaggio di questa emersione del tempo, fuori dal tempo degli oggetti.

Per afferrare questo elemento capitale dell'edificio proustiano è bene partire dalla fine del primo volume della *Recherche*, quando il narratore ammette, senza particolari timori, ma forse con un po' di mestizia, che la sua ricerca gli ha insegnato che un autentico varco verso il passato pretende un congedo dalla sua realtà. L'epico epilogo di *Dalla parte di Swann* giunge a questo primo, fondamentale, livello di conoscenza:

La natura ricominciava a regnare nel Bois, dal quale era dileguata l'idea che potesse essere quello il Giardino elisio della Donna; al di sopra dei mulini fittizio il cielo reale era grigio; il vento increpava il Grande Lago di minime onde, come un lago; grossi uccelli sorvolavano velocemente il Bosco, come un bosco, e lanciando acuti stridi si posavano uno dopo l'altro sulle grandi querce che sotto la loro corona druidica, e con maestà dodonea, sembravano proclamare il vuoto inumano della foresta sconsecrata, e mi aiutavano a capire meglio la contraddizione insita nel ricercare entro la realtà i quadri della memoria, ai quali mancherebbe comunque l'incanto che acquistano dalla stessa memoria e dal non essere percepiti ai sensi. La realtà che avevo conosciuta non esisteva più. Bastava che Madame Swann non giungesse, identica, nel medesimo istante, perché il viale fosse altra cosa. 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; il ricordo di una certa immagine non è che il rimpianto di un certo istante; e le case, le strade, i viali sono, ahimè, fugaci come gli anni (Proust, 1913, p. 515).

Dalla parte di Swann sembra concludersi con una profezia: la condizione della trincea che da lì a poco – la costruzione delle trincee sul fronte occidentale inizia nell'autunno del 1914 – risucchia l'*esistenza* europea. Le parole di Proust, in effetti, sembrano attraversate da una tensione che la *No man's land* del primo conflitto mondiale rivelerà in maniera tragica e poderosa: la propria singolare esperienza perde di senso e valore, dal momento che la possibilità di rendere il proprio personale vissuto, di fronte all'irreparabile della guerra, risulta sostanzialmente irrealizzabile. È impossibile narrare ciò che è accaduto, perché ciò che è accaduto, appena viene filtrato da un racconto, smarrisce qualsiasi forza di penetrazione dei fatti storici e la sua interna verità. Allora, che fare? Probabilmente compiere un passo di lato, prendere le distanze, parlare d'altro, di ciò che resta della realtà quando essa si rivela inaccessibile alle parole, alla conoscenza, al *senso*. Bisogna adottare un'altra strategia, cambiando passo, mutando lo sguardo, perdendo la coscienza della propria coscienza e dei propri ricordi dimenticati. Forse soltanto in questa maniera, mediante un gesto di ritrazione, come di pudore, diventa possibile rintracciare qualche frammento di verità.

La prima guerra mondiale rappresenta una frattura profonda e duratura perché rivela che nella più grande catastrofe per l'uomo non c'è un'esperienza particolare d'assaporare e da raccontare. Di fronte a tutto ciò, che va persino al di là della

faccenda della guerra, fiorisce il misterioso, imponente intrico della *Recherche*: nonostante tutto, nonostante soprattutto sé stessa, i propri limiti e le proprie regole consolidate, la letteratura con Proust, durante gli anni della Grande Guerra, prova a decifrare ciò che non si può narrare. Come se Proust, all'ombra della guerra, indicasse un modo d'accesso non certo verso i fatti, ma verso la strada da percorrere per porre il problema della verità di ciò che del passato (anche del nostro personale passato) immancabilmente ci sfugge.

Proust percepisce la verità non nell'essere della cosa ma in ciò che in essa si sottrae al suo essere cosa e nel sottrarsi lascia una lieve impronta, un'increspatura sensibile in grado di provocare un'alterazione dello sguardo, di schiudere il tempo passato a una forma di memoria fuori il nostro controllo e per questo motivo capace potenzialmente d'alimentare il gesto dell'arte; ossia ciò che dovrebbe dare un volto all'inimmaginabile della catastrofe.

Proust prende posizione nel territorio aperto dal disastro della Grande Guerra: sulla soglia dove, varcando i limiti della rappresentabilità, resta, nonostante tutto, ancora qualcosa da dire e quindi una scrittura da organizzare.

Bibliografia

- Amato, P., Gorgone, S., Miglino, G. (a cura di) (2017), *Rappresentare l'irrappresentabile. La Grande guerra e la crisi dell'esperienza*, Marsilio, Venezia.
- Agamben, G. (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino.

- Id. (1979), *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino.
- Id. (2014), *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma.
- Benjamin, W. (1933), *Esperienza e povertà*, tr. it., in Id. (2000-2014) vol V, pp. 539-544.
- Id. (1936), *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolai Leskov*, tr. it., in Id (2000-2014), vol. VI, pp. 320-342.
- Id. (2000-2014), *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino.
- Deleuze, G. (1993), *Critica e clinica*, tr. it., Cortina, Milano.
- Id. (1964), *Proust e i segni*, tr. it., Einaudi, Torino 1967.
- Derrida, J. (2006), *L'animale che dunque sono*, tr. it., Jaca Book, Milano 2006.
- Didi-Huberman, G. (2009), *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- Id. (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire. Tome 3*, Minuit, Paris.
- Leed, E. J. (1979), *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, tr. it., il Mulino, Bologna 1985.
- Mauhzier, B. (2014), *Proust et la Guerre*, Honoré Champion, Paris.
- Perec, G. (1975), *W o il ricordo d'infanzia*, tr. it., Einaudi, Torino 2018.
- Proust, M. (2004), *Lettres*, Plon, Paris.
- Id. (1913), *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, tr. it., Mondadori, Milano 1995.
- Scurati, A. (2016), *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Bompiani, Milano.
- Wada, A. (2012), *La création romanesque de Proust: la genèse de "Combray"*, Honoré Champion, Paris.

Abstract

Autobiographical spectra. Hypothesis on the unspeakable and the war

This essay argues that literature does not become a simple form of representation of reality if it comes to terms with a form of unspeakable which presupposes it.

The essay tends to demonstrate this hypothesis through the relationship between Proust and the Great War by developing some Deleuze's theses on the *Recherche*.

Keywords: Deleuze; Memories; Proust; Truth; Writing.