

Andrea Bonomi

LO SPIRITO DELLA NARRAZIONE

Bompiani

INDICE

PREMESSA	1
1. A proposito di una citazione	1
2. Gli strumenti del mestiere	3
3. Una visione d'insieme	5
4. Storie di libri	7
PARTE PRIMA: LE COSE	11
I. INDICATORI	13
A. Il mondo attorno al linguaggio	13
1. I ganci	13
2. Un io che non sono io	14
3. Quasi un paradosso	15
4. La realtà rappresentata	16
5. Cerniere	17
6. Schivare il mondo	19
7. L'effetto isolamento	22
8. Cornici	23
9. Tu che leggi	25
10. Dimostrativi	27
11. Autoriferimento	29
12. Quando sarai stanco di star lì...	31
13. Ovunque e in nessun luogo	32
14. Passato, presente, futuro	34
15. Prima e dopo	37
16. Epilogo	38

B. La penombra e l'immaginario	39
1. Ouvertures	39
2. Il sapere del corpo	42
3. Risvegli	43
4. L'orizzonte dei possibili	44
5. Un'amaca sospesa nel vuoto	45
6. Luci nella penombra: la lanterna magica	47
II. DESCRIZIONI	51
A. Spazi anaforici	51
1. Croci e delizie dei grammatici	51
2. Parlare di oggetti	52
3. Catene di identificazione	53
4. Anafore	54
5. Contesti: l'effetto zoom	57
6. Identità	58
7. Espero e Fosforo	61
8. Epilogo	63
B. Un universo di relazioni	65
1. Questioni di nomi	65
2. I fili misteriosi della vita	66
3. Descrizioni: punti di vista	68
4. Reti di idee	69
5. Nomi e descrizioni	70
6. Ruoli	71
7. Il farsi e il disfarsi del testo	72
III. NOMI PROPRI	75
A. I depositi della memoria	75
1. Battesimi	75
2. Segnare col dito	76
3. Storie di nomi	77
4. Tracce	80
5. Sistemi di riferimento	81
6. Oggetti non meglio identificati	83
7. Devianze	85
8. Buone intenzioni	87
9. La morale della favola	89
10. I nomi dell'immaginario	90

INDICE

11. Finzione e realtà	92
12. Archeologie dell'inesistente	94
13. Percorsi mentali	96
14. Epilogo	97
B. Dalla parte del soggetto	99
1. Ciò che è appeso a un nome	99
2. Indizi, mondi	100
3. Lo sguardo del voyeur	101
4. Il confine di un mondo: lo zerbino di casa Guermantes	102
5. Universi di accumulazione	104
6. L'immaginazione al lavoro	105
7. Disinganni	107
8. Sfere di discorso	108
9. Due immagini del mondo	110
10. L'età della ragione	112
11. Nomi cancellati: il libro	114
PARTE SECONDA: IL MONDO	117
IV. VERITÀ	119
A. Modelli di rappresentazione	119
1. Scene	119
2. Proiezioni	121
3. Una nozione corrente di verità	122
4. Vettori	124
5. Un esperimento mentale	126
6. Al di qua del vero	128
7. L'accumulazione del testo	129
8. Dentro e fuori del libro	130
9. Persone e personaggi	131
10. Presupposizioni	133
11. Cronache	134
12. Epilogo	136
B. Punti di vista	137
1. Mondi	137
2. Completamenti	138
3. Soggetti di parola	140
4. Luoghi d'osservazione (vita, memoria, narrazione)	141
5. Gli aspetti del tempo	143

6. Punti di confine	146
7. Decifrare segni	147
8. Identificazioni	148
9. I tempi del discorso: la morte di Bergotte	150
<i>a. Sono romanziere?</i>	150
<i>b. La cornice temporale</i>	151
<i>c. Scarti di prospettiva</i>	154
<i>d. L'evento</i>	157
<i>e. Tempo discreto, tempo continuo</i>	159
10. Adombramenti	162
11. Quando fioriscono i biancospini	163
V. METAFORA	167
A. Le peripezie del significato	167
1. Trasgressioni	167
2. Rimedi	169
3. Un requisito minimale	171
4. Controsensi	172
5. Due idee di contesto	174
6. Storie di animali	175
7. Stereotipi (o quasi)	177
8. Non parlare a vuoto...	178
9. Compatibilità	180
10. Pertinenza	181
11. Comporre significati	182
12. Epilogo	185
B. Contesti in dissonanza	187
1. Il problema	187
2. Il linguaggio e i suoi limiti	188
3. La ricerca di un "equivalente"	189
4. Zut, alors!	191
5. Epifanie	192
6. Metafore incarnate	194
7. Da un contesto all'altro	196
8. La metafora prodotta. Il testo	198
9. Il sapore di un biscotto	199
10. L'effetto "Mille e una notte"	201
Riferimenti Bibliografici	203

PREMESSA

[Lo spirito della narrazione] è aereo, incorporeo, onnipresente, non legato allo spazio, non soggetto alle differenze del Qui e Là.

T. Mann, *L'eletto*.

1. A proposito di una citazione

Narrare è un tipo di attività nelle cui manifestazioni ci imbattiamo continuamente. Qualcuno ci può raccontare come sono andate le cose per supplire alla nostra assenza dal luogo dell'evento. Altri può farlo per rinverdire la nostra memoria, o per il semplice gusto di intrattenerci. Una quantità di altre motivazioni può essere addotta. Gli oggetti più disparati possono essere al centro di questa o quella narrazione. E anche l'estensione può variare di molto, così come la forma, la destinazione e l'effetto. Nondimeno, c'è un senso perfettamente intuitivo che ci induce a raggruppare sotto una singola voce episodi così eterogenei fra loro. Secondo questa visione ingenua, ma dopo tutto legittima, un atto di narrazione ha il potere di farci accedere a un certa sequenza di eventi semplicemente mettendoci a confronto con un certa sequenza di parole.

Se avessimo il dono dell'ubiquità nello spazio e nel tempo, molti di questi atti di parola o di scrittura risulterebbero ridondanti. Non avrebbe infatti molto senso ricostruire attraverso l'espressione linguistica ciò che è perfettamente presente alla mente, nella completezza dei dettagli e nella vividezza della rappresentazione. Ma anche se fossimo gratificati di quel dono ci sarebbe comunque un aspetto dell'attività del narrare che manterrebbe intatte le sue caratteristiche. La possibilità di collocarsi in ogni punto dello spazio e del tempo non ci darebbe la facoltà di accedere a ciò che è *fuori* dello spazio e del tempo. Questa è invece una prerogativa della narrazione: in quei casi, almeno, in cui è sospinta dall'attività dell'immaginazione. Ed è qui che risiede, credo, il senso profondo dell'osservazione di Mann cui si ispira il titolo di questo libro.

Il fascino di tale osservazione sta anche nella difficoltà di decifrarla pienamente. Così, non è forse privo di interesse collocarla sullo sfondo di un'analisi sufficientemente sistematica dei problemi aperti dal tipo di narrazione che Mann aveva in mente. Di che tipo si tratti è facile a dirsi, almeno in prima istanza. Molto più difficile è invece trovarne i criteri distintivi.

Un atto di parola o di scrittura fa spesso riferimento in modo essenziale al contesto esterno che gli fa da sfondo. È questo riferimento che permette per esempio di localizzare nello spazio e nel tempo gli eventi raccontati o gli oggetti menzionati. O che induce ad assimilare una quantità di presupposizioni riguardanti la realtà circostante. C'è però un caso paradigmatico in cui la narrazione astrae da questi vincoli esterni, ed è quando gli eventi che introduce *non* sono passibili di quel tipo di localizzazione contestuale. Tipicamente, è ciò che si verifica quando si racconta qualcosa di immaginato, anziché di accaduto. Di qui l'uso dell'espressione "narrativa di immaginazione", anche se, quando non ci saranno rischi di fraintendimento, parlerò semplicemente di narrativa.

Già queste indicazioni molto sommarie sollevano una quantità di interrogativi, che rendono problematico quel termine, come pure il concetto sottostante. Si può per esempio obiettare che, pur in presenza di una narrazione il cui contenuto è puramente immaginario, certe espressioni familiari (per esempio i nomi propri) sembrano rinviare a luoghi, persone e cose del mondo circostante. Simmetricamente, viene spontaneo ricordare che anche un resoconto storico di eventi effettivamente accaduti può essere caratterizzato da una grande mobilità nello spazio e nel tempo, introducendo quindi un elemento di finzione. O ancora, si possono addurre numerosi esempi in cui immaginazione e realtà sembrano talmente intrecciate da rendere quanto mai precario il tentativo di isolare i tratti distintivi del tipo ideale che si ha in mente.

Mi sono limitato a ricordare solo alcuni degli interrogativi che sorgono del tutto naturalmente quando si affrontano problemi simili. Nondimeno, essi sono già sufficienti a sollevare due esigenze complementari.

(I) Per un verso, infatti, si tratta di rendere conto di un'osservazione apparentemente banale. Quella che per semplicità è stata chiamata qui narrativa d'immaginazione è comunque uno dei *tanti* aspetti del narrare, con i quali deve quindi condividere delle caratteristiche *comuni*. La pertinenza di questa osservazione è testimoniata dal fatto che un segmento di discorso preso, per esempio, da un romanzo è *formalmente* indistinguibile da un altro ricavato da un memoriale, o da una cronaca, e via dicendo.

(II) Correlativamente, però, rimane pur sempre vero che per chi scrive (e chi legge) il riferimento a un tipo di situazione piuttosto che all'altro comporta differenze significative.

Almeno da questo punto di vista, la strada da percorrere deve quindi attraversare due punti di passaggio obbligati. Nelle pagine che seguono, cercherò da un lato di far luce su un insieme di competenze che, *quale che sia* la natura della narrazione, intervengono comunque nei processi di interpretazione di un testo come realtà complessa. Sotto questo profilo, il concetto di modello di rappresentazione (la struttura che quei processi di interpretazione associano in genere a un segmento di discorso) permette dunque di trovare un denominatore comune ai diversi casi di narrazione. D'altro lato mi sforzerò di mostrare un insieme sistematico di fenomeni che anettono un ruolo *peculiare* a strutture simili quando ci si muove nell'ambito della narrativa d'immaginazione.

2. Gli strumenti del mestiere

All'inizio, questi problemi avevano ai miei occhi una portata soprattutto locale, per quanto significativa. Pensavo cioè che la loro rilevanza dovesse essenzialmente collocarsi nell'ambito di una riflessione sulla natura della narrativa. A mano a mano che l'indagine assumeva contorni più definiti, mi convincevo sempre più che il lavoro aveva effetti, per così dire, retroattivi. Le questioni sollevate dai contesti narrativi sono tali e tante che costituiscono l'occasione per prendere nuovamente in considerazione una serie di problemi classici dell'analisi del linguaggio naturale. Per i suoi effetti, la riflessione sui fenomeni della narratività mi ricorda quella su certi fenomeni patologici. Ciò che accade, in entrambi i casi, è che lo studio di situazioni limite permette di mettere meglio a fuoco i meccanismi che sono alla base di importanti funzioni semantiche. Si tratta di meccanismi che altrimenti rimangono in parte nascosti, immersi come sono nell'apparente ovvietà delle correnti pratiche linguistiche.

Si spiega così l'interesse teorico generale che va annesso a tale tipo di indagini. Come ho appena detto, si tratta di considerare sotto questa nuova luce i due elementi che, secondo un'impostazione ormai familiare, rappresentano l'ossatura della semantica del linguaggio naturale: teoria del *riferimento* e teoria della *verità*. Il che giustifica l'impianto sistematico del libro. Nella prima parte, infatti, si prendono in esame le tre categorie classiche dei termini individuali (rispettivamente: espressioni indicali, descrizioni e

nomi propri) e si analizza il loro comportamento nei contesti narrativi. Nella seconda ci si interroga invece su quanto accade, in questo tipo di contesti, delle correnti procedure di verifica, in base alle quali si dice comunemente che qualcosa è vero o falso.

Per tranquillizzare il lettore, dirò subito che ho cercato di evitare al massimo ogni tecnicismo (non solo logico, ma anche filosofico). Ciò spiega la rinuncia a ricostruire, di volta in volta, lo stato dell'arte in merito ai problemi affrontati; come pure la rinuncia a fornire gli opportuni riferimenti a questo o quell'autore. Il lettore più informato coglierà da solo tali riferimenti, mentre a quello meno informato sarà evitato un inutile sovraccarico di citazioni. (Nella prima sezione di ogni capitolo, in cui si discutono questi problemi generali, l'assenza di note è un espediente deliberato per ridurre al minimo i rinvii alle teorie in circolazione.) Purtroppo accade spesso che la presentazione di problemi di per sé intuitivi risulti indebitamente complicata dal quadro teorico che l'accompagna. Nel tentativo di evitare ciò, ho preferito partire, ogni volta, da una caratterizzazione ingenua delle questioni teoriche da affrontare. Il passo successivo, poi, è stato quello di considerarle in riferimento ai contesti narrativi. Idealmente, l'atteggiamento che ho assunto è quello di chi, trovandosi per esempio di fronte a un racconto di immaginazione, si chiede: come funziona, in una cornice del genere, la tal classe di espressioni? C'è qualche differenza significativa rispetto al modo in cui vengono usate in altri, più familiari, contesti di linguaggio? Qual è il rapporto fra l'universo rappresentato e la realtà che ci circonda? L'intendimento di mantenermi aderente alla naturalezza di problemi simili mi ha dunque indotto, in ciascun caso, ad astenermi da una ricognizione preventiva delle soluzioni offerte nell'ambito, rispettivamente, della filosofia del linguaggio e della teoria della letteratura.

In particolare, ho cercato di presentare le cose in modo tale che la lettura di questo libro non presupponga alcuna familiarità con l'armamentario concettuale cui, per deformazione professionale, mi sento in ogni caso legato. (I pochi termini teorici che uso ricevono comunque una caratterizzazione intuitiva al momento della loro introduzione.) Quella che è richiesta è solo un po' di pazienza. Infatti, rinunciare ai tecnicismi – o, nei limiti del possibile, al gergo degli addetti ai lavori – non deve rappresentare un incentivo alla pigrizia mentale. In tempi in cui l'argomentazione filosofica è spesso sostituita dalla declamazione a effetto, il rischio di un'eccessiva semplificazione dell'analisi non va sottovalutato. Il che mi servirà da giustificazione, spero, agli occhi del lettore insofferente

per la laboriosità di certi esempi e delle relative discussioni. Questo è lo scotto da pagare quando si coltivano analisi simili. Ma, come ci ha ricordato un insigne psicologo, un'esperienza ben fatta ne vale mille. E nel nostro caso un esempio ben fatto può richiedere un certo grado di sofisticazione.

3. Una visione d'insieme

Ma questa è solo una metà della storia. I problemi menzionati finora si collocano per intero nell'ambito di un'analisi che interessa il linguaggio (ed eventualmente il pensiero) da un punto di vista generale e astratto. I limiti entro cui si colloca un'analisi simile sono espliciti e voluti. Al massimo, in caso di successo almeno parziale, essa ci permette di mettere a fuoco procedure semantiche che contraddistinguono un testo nella sua valenza narrativa. Il che non sarebbe poco, ovviamente.

Non sarebbe comunque tutto. Proprio per la loro sistematicità e generalità, i tratti distintivi desunti qui dall'analisi semantica si applicano a *qualsiasi* segmento di discorso che rientri nella narrativa di immaginazione. Per quanto significativi dal punto di vista cognitivo, lascerebbero in ogni caso intatto il problema di sapere perché mai annettiamo a certi *specifici* testi, piuttosto che ad altri, un valore particolare.

Una risposta a questo genere di interrogativi non può prescindere, penso, da una riflessione interna all'esperienza narrativa stessa. Quanto più significativa sarà quest'esperienza, tanto più interessante sarà la risposta (che ovviamente non ci attendiamo sia sempre la stessa). Nell'ambito del presente lavoro il riferimento è alla *Recherche* di Proust. Indicherò fra poco le ragioni essenziali di questa scelta. Prima, però, vorrei chiarire rapidamente come questo riferimento intervenga nell'articolazione complessiva del libro.

Ogni capitolo è diviso in due sezioni. Nella prima (la sezione A), viene ogni volta introdotto un problema classico della teoria semantica del linguaggio naturale. Come si è appena visto, si tratta di cogliere le intuizioni che ne derivano quando lo si esamina in relazione alle prerogative che fanno di un segmento di discorso un contesto narrativo. Nella sezione B, invece, lo stesso problema viene considerato nella particolare modalità che assume nel testo proustiano. Certo, il passaggio dall'una all'altra prospettiva induce un cambiamento di registro. Solo per fare un esempio, nel secondo caso la necessità del riferimento testuale comporta la presenza di

un minimo di apparato critico (con relative note, citazioni ecc.) che è stato invece evitato nel primo caso. La modalità stessa di scrittura riflette questo mutamento concettuale. Nondimeno, il lettore non mancherà di registrare quella continuità di fondo che mi ha indotto a tenere insieme due ordini del discorso a prima vista così lontani, e che spesso, tradizionalmente, sono stati realmente mantenuti a distanza l'uno dall'altro. Un breve riferimento ai singoli punti può forse essergli d'aiuto a questo proposito.

Nella sezione A del primo capitolo si discute il problema dell'interpretazione dei cosiddetti termini indicali in ambito narrativo. Il punto è che in tale ambito espressioni come 'io', 'qui', 'questo' ecc. si vedono annullata quella capacità di ancoraggio al contesto esterno della locuzione che caratterizza invece la loro interpretazione "deittica" nel discorso ordinario. Questo fenomeno viene considerato fondamentale per la costituzione dell'universo narrativo. Correlativamente, nella sezione B dello stesso capitolo, l'analisi dell'"Ouverture" della *Recherche* mostra come l'azzeramento di certe coordinate contestuali esterne sia all'origine dello spazio di immaginazione dischiuso dal testo proustiano.

Il secondo capitolo è dedicato a un'altra classe di termini singolari, le cosiddette descrizioni definite. Nella prima sezione queste espressioni sono viste in funzione degli aggregati di proprietà e relazioni che permettono di individuare il loro referente. Nella seconda sezione, aggregati simili sono considerati alla luce dei diversi punti di vista che, nella *Recherche*, corrispondono alle diverse stratificazioni temporali.

L'analisi dei termini singolari si conclude nel terzo capitolo, che ha per oggetto i nomi propri. Nella prima sezione sono considerati i criteri pubblici di individuazione del referente che essi sembrano comportare; nella seconda se ne vede invece la valenza soggettiva, adombrata in pagine celebri di Proust.

Con il quarto capitolo si passa a strutture linguistiche più complesse: enunciati o, più in generale, segmenti estesi di discorso. Per essi si pone dunque il problema delle relative condizioni di verità. Nella sezione A questo problema viene analizzato nei termini di un particolare tipo di relazione fra strutture di rappresentazione. Nella sezione B, ancora una volta, emerge in primo piano la nozione di punto di vista, nel tentativo di giustificare i diversi livelli di rappresentazione su cui in Proust si articola la dinamica della narrazione.

Infine, nell'ultimo capitolo, ci si interroga anzitutto (nella prima sezione) sulle condizioni di possibilità dell'interpretazione metaforica, in particolare sullo scarto contestuale che la innesca. Al cen-

tro della seconda sezione è invece un singolare allargamento di prospettiva introdotto da Proust. Grazie a questa estensione, un'analogia dissonanza fra contesti è vista all'opera nei processi della memoria involontaria e nella genesi del testo.

4. Storie di libri

Capita a volte di trovare, nella propria vita, dei libri che non si smette mai di frequentare. Basta la parola di un amico, fra i banchi del liceo, o quella di un insegnante particolarmente amato. Oppure può essere sufficiente un incontro casuale, curiosando fra gli scaffali di una libreria di provincia. Come si comincia non conta. L'importante è che il primo contatto lasci presagire un intero universo da esplorare. Così, il fatto che questo mondo diventi a ogni lettura più familiare non solo non smorza l'entusiasmo, ma infonde quel tipo di confidenza che porta ogni volta a scoprire qualcosa di nuovo.

La *Recherche* ha rappresentato tutto ciò per me. Già questo, dunque, sarebbe stato un buon motivo per cercarvi un terreno di riflessione. Ma esistono anche ragioni più oggettive. Da qualche parte, nel testo, Proust afferma che ogni grande letterato ha scritto, in fondo, un unico libro. Com'è naturale, egli sta pensando qui anche a se stesso e al suo rapporto con la *Recherche*: un rapporto di identificazione totale che rende unica la sua esperienza. In una lettera a Gaston Gallimard del settembre-ottobre 1922 scrive: "Non ho più né il movimento, né la parola, né il pensiero, né il semplice benessere della mancanza di sofferenza. Così, espulso in un certo qual senso da me stesso, mi rifugio nei tomi che palpo non potendoli leggere [...]. Privo di tutto, non mi occupo più se non di fornire loro attraverso il mondo degli spiriti l'espansione che mi è negata." Questa idea che lo scrittore debba vivere in funzione di una simile "sovralimentazione" del testo (come amava dire) non ha mai abbandonato Proust. Una volta raggiunta la consapevolezza di essere immerso nell'unica esperienza di scrittura che potesse contare per lui, è un destino di autentica segregazione che egli si riserva. Curioso destino, questo, per uno scrittore noto per vivere nella mondanità, e per la mondanità...

Leggendo soprattutto alcune delle sue ultime lettere (o le note di lavoro) si ha a volte l'impressione che in Proust la realtà che lo circonda subisca un processo di erosione. Al suo posto si insedia una progressiva dilatazione dell'universo di scrittura. Ci sono persone reali (ancora vive nella memoria del Proust uomo) che si mescola-

no a personaggi fittizi (con cui il Proust romanziere è in un rapporto di fascinazione). Sembra insomma prendere corpo un mondo promiscuo (fra realtà e immaginazione) in cui il principale interessato perde a volte l'orientamento. L'immagine che se ne ricava è quella di un recluso che vive in una semioscurità popolata da creature che egli stesso non ha mai cessato di nutrire. Come ci ricorda Mauriac in una testimonianza che verrà ripresa più avanti, Proust, in fin di vita, è arrivato a "registrare" le proprie sensazioni di morte. Pensava infatti di utilizzarle per descrivere la fine drammatica di un personaggio: "così, sino all'ultimo, le sue creature si sono alimentate della sua sostanza".

Un tale rapporto di identificazione con l'universo di scrittura non andrebbe al di là del folklore personale, se non fosse sostenuto dal lavoro della riflessione. Sotto questo profilo, le pagine che Proust ci consegna nella sua corrispondenza e nelle note di lavoro sono davvero esemplari. Pochi altri autori, credo, hanno affiancato questo tipo di interrogazione *sul* testo alla genesi stessa *del* testo. Ma non è tutto. Di questa genesi, nel caso di Proust, è possibile seguire, almeno in parte, la storia e l'evoluzione. Penso ai numerosi quaderni in cui sono contenuti i *brouillons* delle varie fasi di elaborazione del testo, con le "note di regia" e le osservazioni teoriche che accompagnavano questi tentativi. Non si sottolineerà mai abbastanza l'importanza del lavoro filologico che è stato fatto (e si continua a fare) sui *Cahiers* proustiani. Quello che ne emerge è una sorta di spaccato geologico, in cui le varie stratificazioni danno il segno di un processo in continuo assestamento. Si ha così la possibilità di vedere al lavoro un *metodo* di scrittura che procede per tentativi ed errori, dei quali rimane traccia tangibile. Oltre che un testo straordinario, Proust ci ha lasciato insomma facoltà di accesso al laboratorio in cui ha preso forma. Un'opportunità unica, anche questa, di alimentare la riflessione teorica.

Ringraziamenti.

La sezione III.B è la nuova versione, ampiamente rimaneggiata, di uno scritto sui nomi propri in Proust pubblicato nel volume *Le immagini dei nomi* (Garzanti, Milano, 1987). Ringrazio l'editore per avermi concesso di utilizzarlo nuovamente.

Le riflessioni sull'uso dei tempi verbali nel discorso narrativo, e in particolare nella *Recherche*, sono state al centro di una conferenza "Charles Bally" tenuta all'Università di Ginevra nel maggio 1993. Ringrazio Luis Prieto per avermi concesso questa opportunità. Il testo originale della conferenza è in corso di pubblicazione nei "Cahiers Ferdinand de Saussure".

Sono grato a Paolo Casalegno, Ernesto Napoli e Gabriele Usberti per critiche e suggerimenti relativi a varie parti del libro. Un particolare ringraziamento va infine a Cesare Segre per l'interesse dimostrato nei confronti di questo lavoro.

Parte prima

LE COSE

I. INDICATORI

A. Il mondo attorno al linguaggio

1. I ganci

Se durante una conversazione qualcuno usa l'espressione 'qui', non ho dubbi: intendo il luogo da cui parla. E se usa l'espressione 'ora', sono altrettanto certo: penso al momento in cui egli pronuncia quella parola. E lo stesso accade con tutte le altre espressioni *indicali* del linguaggio: quelle espressioni, cioè, che denotano qualcosa attraverso un rimando al contesto della locuzione. Un contesto simile, infatti, è costituito da un agente (colui che parla), un intervallo temporale (quando si parla), un luogo (dove si parla) e così via. E l'occorrenza dell'espressione 'qui', nel contesto *dato*, seleziona proprio quel luogo. Così come l'occorrenza del pronome 'io' individua l'agente...

Molto spesso il contesto rilevante è *extralinguistico*. Più semplicemente, è un segmento di realtà, come quando l'interlocutore fa un gesto con la mano, e mi dice: 'Guarda questo...' Io dirigo allora lo sguardo verso un particolare oggetto, che sta là fuori, nel mondo. La cosa funziona. Ci siamo riferiti allo stesso oggetto.

In molti casi, la mera realtà circostante non è sufficiente a selezionare il referente inteso. Occorrono anche assunzioni aggiuntive, che possono dipendere da una nozione più ampia di contesto. Considerate, per esempio, un'asserzione apparentemente poco problematica come 'Qui fa caldo'. Bene, quantunque emessa in un contesto preciso e concreto, può riferirsi a una quantità di luoghi diversi: la stanza in cui parla il mio interlocutore, o la città, o un'intera regione e via dicendo. Ed è molto probabile che a rendere rilevante

una e una sola delle alternative possibili sia l'argomento della nostra conversazione, o le aspettative a essa collegate ecc.

Sono, queste, ovvietà elementari che riguardano l'uso del linguaggio comune. Ma spesso, si sa, ciò che è semplice e chiaro può essere offuscato dai fumi della teoria. Specie se la teoria è di quelle che vanno di moda. E così è stato anche nel nostro caso. Da più parti si è pensato che i rapporti fra linguaggio e realtà extralinguistica non avessero rilevanza teorica. (Nei casi estremi, si è pensato che neppure esistano rapporti simili: se tutto è segno, che cosa può esserci fuori del linguaggio?) Conseguentemente, l'interesse per la classe di espressioni che contribuiscono a instaurare quei rapporti è spesso passato in secondo piano. Ma proprio questo è il punto. Paroline apparentemente innocue come 'io', 'questo', 'ora', 'qui', si trovano a svolgere una funzione capitale rispetto all'economia complessiva del linguaggio. Nell'uso che abbiamo esemplificato finora, e che chiameremo *deittico*, esse servono per fissare un *sistema di ancoraggio* al contesto esterno. Permettono una connessione sistematica fra ciò che diciamo e ciò che ci circonda. L'immagine che suggerisco è quella di un complesso di *ganci*. Debitamente usati, fissano un lembo di discorso a un lembo di mondo.

2. Un io che non sono io

C'è, dunque, una prima accezione del "narrare" in cui la presenza di espressioni indicali non rappresenta un problema. È quella in cui i ganci svolgono il loro ruolo consueto. Per esempio, ascolto un amico che, indicando un monte davanti a noi, mi dice:

(1) Ieri io ho scalato quella cima laggiù.

E mi è tutto chiaro. Grazie a quella enunciazione e ai *ganci* che contiene ('ieri', 'io' ecc.), vengo a sapere *chi* ha fatto la tal cosa. *Dove* l'ha fatta. E *quando*. Sono tasselli di una ben più grande storia del mondo che mi circonda. L'amico mi ha narrato qualcosa.

Ma adesso apro un libro. Comincio a leggere:

(2) Per lungo tempo io mi sono coricato presto.

Anche qui, apparentemente, si "narra" qualcosa. E anche qui compaiono i nostri ganci. C'è un pronome di prima persona, un tempo verbale (che presuppone un adesso, e quindi un prima e un

dopo). Ma a che cosa ci fissano questi ganci? Certo a nessuna persona fisica della realtà. Quella che ho davanti non è ovviamente una lettera. Ma neanche un'autobiografia. E quindi non è a Proust stesso che rinvia quella famosa occorrenza di 'io'. E lo stesso può dirsi di tutte le altre espressioni indicali che si susseguono nel testo. Per esempio, il tempo verbale è al passato. Si narra qualcosa che sembra essere *già* accaduto. Ma d'altra parte, a differenza di quanto si verifica nell'interpretazione corrente (nel caso di una lettera, per esempio), l'evento in questione non è accaduto prima del momento in cui è stata materialmente scritta quella enunciazione. Ma quando, allora?

Analogamente, se avessi letto: 'Ieri io mi sono coricato presto', non avrei pensato al giorno precedente quello in cui è stata scritta quella frase. (Riflettete, per converso, a come ci comportiamo invece di solito quando troviamo l'espressione 'ieri', per esempio in una cronaca.) E ancora, se la frase fosse stata: 'Qui io mi sono coricato presto', non avrei certo inteso il luogo in cui è stata effettivamente scritta quella sequenza di parole. Che è invece ciò che si fa abitualmente.

Dietro questi problemi apparentemente banali si profila una questione non secondaria, sulla quale vale la pena di soffermarsi per un attimo.

3. *Quasi un paradosso*

La difficoltà è, grosso modo, questa. Consideriamo di nuovo l'occorrenza di (1) – nel contesto appropriato – e quella di (2) nell'ambito della *Recherche*. Ora, secondo una linea di pensiero di cui c'è già robusta traccia in Aristotele, una differenza palpabile sembra intercorrere fra i due casi. Con quella occorrenza di (1), si dirà, è stata fatta una vera e propria *asserzione*. (Un giudizio, nella terminologia tradizionale.) Per esprimersi un po' più precisamente: nel loro uso deittico, termini indicali come 'ieri', 'io', 'là' ecc. permettono di localizzare l'evento descritto facendo riferimento al contesto extralinguistico in questione. Questo contesto contiene infatti dei parametri come il tempo, il luogo e l'agente della locuzione che servono a fissare i referenti intesi: un certo individuo ha scalato una data montagna in un particolare momento. Ciò che con l'occorrenza di (1) – nel contesto dato – si asserisce è la sussistenza di quell'evento. Il sussistere o meno di quell'evento (nella realtà) determina la verità o falsità dell'asserzione.

Ma l'occorrenza di (2), si proseguirà, non determina un'asserzione (un giudizio) nel senso appena visto. Non c'è alcun evento di cui sia affermata la sussistenza nel contesto spazio-temporale ordinario: nella realtà, se volete. Anche ammesso che io possa muovermi a piacere nello spazio e nel tempo, non c'è alcun individuo verso cui io possa puntare il dito e dire: 'Ecco, di costui è vero (falso) che per lungo tempo si è coricato presto.'

Avrete dunque capito in che cosa consiste l'apparente paradosso. Siamo partiti dalla constatazione che una funzione essenziale delle espressioni indicali è di garantire alle nostre enunciazioni un sistema di ancoraggio nella realtà. Abbiamo poi trovato una classe di enunciazioni (esemplificata da (2), nel caso della narrativa) che sembrano invece prescindere da un riferimento alla realtà. Nondimeno, quelle enunciazioni contengono innegabilmente i comuni termini indicali. Come far convivere queste due constatazioni?

4. La realtà rappresentata

Vale forse la pena di anticipare per grandi linee la risposta che intendo fornire a questo problema. Da un lato, partirò dalla constatazione che *non c'è alcuna differenza osservabile* che distingua il caso della narrativa di immaginazione (romanzi, racconti, novelle ecc. che non descrivono avvenimenti reali) da quello della narrativa fattuale (cronache, resoconti, memorie ecc. che trattano di eventi realmente accaduti). Più precisamente, è impossibile trovare dei criteri sintattici espliciti (che per esempio si fondino sulla diversità dei costrutti formali, o sulla presenza di modificatori specifici) per distinguere un enunciato come (1) da un altro del tipo di (2). (Vedremo fra poco che esistono invece *indizi* di varia natura, ma comunque non di natura formale, che possono aiutarci a individuare l'uno o l'altro genere.)

La conferma di ciò risiede nel fatto che i nostri due enunciati (o anche, in genere, segmenti di discorso più complessi) risultano perfettamente intercambiabili: il primo potrebbe figurare in un testo di narrativa di immaginazione, e il secondo in uno di narrativa fattuale. Sotto questo profilo essi sono cioè indiscernibili: in mancanza dell'informazione rilevante, che ne specifichi la destinazione, devono dunque poter essere interpretati nello *stesso* modo. Si può allora pensare a una prima fase del lavoro di interpretazione: idealmente, essa permette di associare a un enunciato, o a un intero segmento di discorso, uno schema astratto di stato di cose per costru-

re il quale non è richiesto altro che la competenza linguistica. Di primo acchito, questa può sembrare una complicazione non necessaria, ma ci sono buoni motivi per sostenere l'esistenza di questo livello di interpretazione semantica. C'è infatti un senso in cui diciamo di "capire" un enunciato come (1) anche se ignoriamo da chi è stato pronunciato, dove e quando è stato pronunciato ecc. C'è un senso, insomma, in cui riusciamo lo stesso a rappresentarci uno stato di cose (o un suo schema, più esattamente) in cui qualcuno (non si sa chi) scala (non si sa quando) un certa montagna (non si sa dove). Grazie a questa idea di un *modello di rappresentazione* astratto si riesce così a spiegare perché, anche se ci manca l'informazione contestuale rilevante (se per esempio ci imbattiamo casualmente in un'occorrenza di (1) all'interno di un discorso, registrato su nastro, di cui ignoriamo tutto), siamo comunque in grado di capire che tipo di stato di cose è descritto dall'enunciato. E si riesce anche a spiegare perché enunciati come (1) e (2) risultano intercambiabili, nel senso considerato poco fa. È infatti lo stesso tipo di rappresentazione astratta che si ottiene in entrambi i casi.

5. Cerniere

Si è così affrontato un primo aspetto del problema, quello che ha a che fare con quanto accomuna enunciati come (1) e (2). Rimane ora il secondo aspetto, riguardante la possibilità di introdurre le opportune distinzioni fra (1) e (2) una volta che si sia assunto che il secondo (ma non il primo) enunciato appartiene a un contesto di narrativa d'immaginazione.

La ricostruzione che cercherò di accreditare prevede una possibile espansione del processo di interpretazione abbozzato finora. (Come argomenterò meglio in seguito, non sto qui parlando di fasi contrapposte dal punto di vista cronologico). Il punto è che il modello di rappresentazione che si ottiene per un dato segmento di discorso può a sua volta essere *proiettato* in un *altro* modello, questa volta indipendente dal testo in questione. Si tratta della struttura con la quale ci rappresentiamo la realtà esterna, e che ci deriva dalla nostra frequentazione del mondo. Ora, le espressioni indicali hanno un ruolo essenziale in questo aspetto del lavoro di interpretazione. Esse ci indicano infatti i *punti di cerniera*, o di corrispondenza, in cui il primo modello viene applicato sul secondo. Ci forniscono insomma le coordinate, dentro al modello di realtà, a cui riferire l'informazione contenuta nel modello di rappresentazione

(quali sono gli individui coinvolti, i tempi, i luoghi ecc.). Tutto ciò avviene, ovviamente, se si assume che sia presente nel testo (grazie, in particolare, alle espressioni indicali che contiene) una valenza *deittica*.

Ho detto, però, che questo tipo di proiezione è una *possibile* espansione del processo di interpretazione. Ciò significa che se ne può prescindere, senza che per questo venga compromessa la parte rimanente del processo. In altri termini, si può fare a meno di assegnare al testo una modalità deittica, limitandosi a cercare *dentro* al testo tutta l'informazione necessaria per arricchire il modello di rappresentazione che si viene via via costruendo. È quanto accade nei contesti di narrativa di immaginazione (il che ci indurrà a parlare, qui, della preminenza delle relazioni anaforiche su quelle deittiche). L'idea, grosso modo, è che in questo caso si astrae dalla possibilità di "proiettare" nel modello di realtà il modello di rappresentazione associato al testo.

Che cosa determini un decorso interpretativo piuttosto che l'altro, che cosa determini cioè l'applicabilità o meno delle procedure di proiezione al modello di realtà, non dipende più da considerazioni semantiche, ma da altre, di ordine *pragmatico*. L'eventuale neutralizzazione di quella funzione deittica che, come abbiamo visto, fissa i punti di ancoraggio verso l'esterno, può dipendere dai fattori più svariati. Dal fatto, per esempio, che nel testo sono menzionati direttamente (con tanto di virgolette...) i pensieri più reconditi di un personaggio diverso dal narratore. Il che ci fa sospettare che si tratti qui di pura invenzione (come si può mai, nella realtà, conoscere "dal di dentro" quello che qualcun altro pensa?). Oppure può accadere che vengano riportate (ancora una volta con tanto di virgolette...) le parole pronunciate da due personaggi che chiacchierano nel chiuso di una stanza. Saremmo così nuovamente indotti al sospetto di prima, non rendendoci conto di come possa il narratore conoscere dettagli simili senza avere l'improbabile dono dell'ubiquità. Infine, può benissimo darsi che il testo contenga informazioni inconsistenti con la nostra concettualizzazione della realtà; così come può verificarsi che sulla copertina del libro stesso venga specificato che si tratta di un romanzo e via dicendo.

Si badi che tutti questi possono al massimo essere *indizi* della natura del testo (e quindi del tipo di procedura interpretativa richiesta). Non si tratta però di condizioni sufficienti, e tanto meno necessarie. Comunque, quale che sia il carattere di queste motivazioni pragmatiche, ci limiteremo qui a considerarne gli sviluppi semantici. In particolare, ci occuperemo di un punto che, per quan-

to detto prima, risulta cruciale all'interno della prospettiva adottata. Ci occuperemo cioè della diversità di comportamento semantico dei termini indicali, a seconda che si assuma o meno come pertinente la proiettabilità del modello di rappresentazione nel modello di realtà.

Con questo orientamento teorico si riuscirà, spero, a soddisfare entrambe le esigenze avanzate prima. Anzitutto, sia gli enunciati di narrativa d'immaginazione sia quelli di narrativa fattuale sono riconducibili in prima istanza a un *unico* tipo di modello di rappresentazione. Si può così spiegare l'intercambiabilità di enunciati come (1) e (2), nessuno dei quali è di per sé adibito a un contesto (di immaginazione o viceversa fattuale) piuttosto che all'altro. In secondo luogo, però, quel modello di rappresentazione ha destinazioni diverse, a seconda che venga sottoposto o no alle procedure di proiezione nel modello di realtà rese possibili dalla modalità deittica. Si dà conto, in questo modo, delle diverse funzioni che intuitivamente ci sentiamo di assegnare ai due tipi di contesti a confronto.

Ma è tempo di tornare a un'analisi più approfondita del ruolo delle espressioni indicali nei testi di narrativa d'immaginazione. (D'ora in poi, salvo indicazioni contrarie, faremo riferimento solo a questi ultimi, parlando però semplicemente di testi, per non appesantire la terminologia.)

6. *Schivare il mondo*

Provate a rovistare nell'armamentario concettuale della teoria letteraria. (Penso, in particolare, a quella di provenienza filosofica.) Troverete allora che l'intuizione aristotelica circa il carattere non "assertivo" delle enunciazioni di un testo narrativo è variamente articolata. Per esempio, c'è chi sostiene che l'universo narrativo è generato da un atteggiamento di "finzione", cosicché gli enunciati del testo non darebbero luogo a vere e proprie asserzioni, ma solo a "finte" asserzioni. In seguito (e in particolare nella sezione III.A) avrò modo di mettere in questione un simile punto di vista. Comunque, anche ammettendo che caratterizzazioni simili abbiano senso, quello che di solito non si spiega è che cosa, per esempio, fa di un certo enunciato una "finta" asserzione piuttosto che un'asserzione vera e propria. Capire il funzionamento delle espressioni indicali in ambito narrativo può servire a chiarire questo punto.

Accettiamo per un attimo la metafora della privazione – della sospensione di realtà. Ora, non è difficile vedere che ci sono altre circostanze in cui un enunciato (dichiarativo) non ha valore asser-

tivo. Ciò si verifica, per esempio, quando l'enunciato viene incapsulato in contesti come quelli determinati da verbi quali 'immaginare', 'supporre' ecc. Se, in circostanze normali, dico:

(3) Qualcuno si è coricato presto

quello che sto affermando è la sussistenza (nella realtà) di un certo stato di cose. Ma se dico:

(4) Leo immagina che qualcuno si è coricato presto

l'occorrenza di (3) – nell'ambito dell'intero enunciato (4) – non produce più quell'asserzione. Altrimenti detto, per riprendere la metafora di prima, nel contesto di (4) un enunciato come (3) non asserisce alcunché circa la realtà. (Il che è ovvio, visto che (3) serve, in questo caso, per riportare un episodio di immaginazione, piuttosto che per dire come stanno le cose.) Più in generale: un contesto del tipo 'x immagina che...' sembra sospendere la (altrimenti normale) assunzione di realtà di ciò che segue.

Tuttavia, per quanto riguarda le espressioni indicali, si rivela qui un'asimmetria rispetto al caso dei contesti narrativi. Considerate questo nuovo esempio:

(5) Leo immagina che io mi sono coricato presto.

Nonostante il suo incapsulamento in un contesto di immaginazione, l'espressione indicale 'io' conserva le sue consuete prerogative referenziali. Non denota, ovviamente, Leo, ma me stesso, cioè l'agente della locuzione, come al solito.

La stessa situazione si verifica in altri casi di discorso indiretto. Per esempio, in

(6) Leo ha detto che qui piove spesso

il termine indicale 'qui' denota, come di consueto, il luogo della locuzione – cioè quello in cui mi trovo io, che pronuncio (6) – piuttosto che quello in cui si trova Leo o qualche altro soggetto pertinente.

Insomma, in contesti indiretti di questo genere, l'enunciato incapsulato perde sì la sua capacità assertiva, ma i termini indicali che vi occorrono non risentono di quell'incapsulamento. I ganci, come li abbiamo chiamati, vanno a cercarsi i loro appigli consueti: tempo, luogo, agente ecc. della locuzione. Siamo dunque lontani dal caso della narrativa.

Un parallelo più calzante, sotto il profilo che ci interessa, lo potete forse trovare in un'altra classe di enunciazioni. Provate infatti a considerare qualcosa come:

(7) Leo ha detto: 'Io mi sono coricato presto.'

Anche qui un certo enunciato (quello a cui si applicano le virgolette) è privo del valore assertivo che normalmente ha. Se pronuncio (7), non sono certo impegnato a sostenere la sussistenza di uno stato di cose in cui un certo individuo ha la proprietà di coricarsi presto, anche se l'enunciato che qui sta fra virgolette è normalmente usato per asserire proprio questo. Sto semplicemente citando una locuzione di Leo, indipendentemente dal fatto che sia vera o falsa. La stessa sospensione di realtà è dunque all'opera anche in questo caso. Ma, rispetto al caso dei contesti indiretti, c'è una novità: l'espressione indicale 'io' – al pari delle altre espressioni di questa classe – perde le sue prerogative referenziali. Propriamente, infatti, dovremmo dire che non denota alcunché – o al massimo che denota la sequenza di simboli 'i'-o', visto che è parte di un'espressione tra virgolette, e che tutta questa espressione designa se stessa (senza virgolette).

Anche assumendo una di queste due alternative (entrambe restrittive) circa la denotatività di un'espressione indicale come 'io' in un contesto di citazione, una constatazione sembra imporsi. Supponiamo di imbatterci in una opportuna enunciazione di (7). Ora, essa ci fornisce comunque un'informazione interessante. Questa, per l'esattezza: che Leo ha detto, di se stesso, di essersi coricato di buon'ora. E questa è ovviamente un'informazione molto diversa da quella fornita, per esempio, da qualcosa come:

(8) Leo ha detto che io mi sono coricato presto.

Qui, infatti, l'espressione indicale 'io' denota come di consueto il soggetto della locuzione. E l'interpretazione naturale di (8) è dunque che Leo ha detto, di *me stesso*, che mi sono coricato di buonora: visto che sono io a pronunciare (8). Viceversa, nell'altro caso, non è me che denota quell'espressione, anche se sono io a pronunciare (7).

La differenza sembra dunque questa. I cosiddetti contesti di discorso indiretto ('x immagina che...', 'x dice che...' ecc.), incapsulano (nella posizione indicata dai puntini) un certo enunciato o insieme di enunciati. I contesti di discorso diretto ('x dice "..."', 'x ha

esclamato “...” ecc.) fanno altrettanto. Così isolati, gli enunciati incapsulati perdono in entrambi i casi il ruolo assertivo che normalmente avrebbero fuori di quei contesti. Ma solo nel secondo caso, e non nel primo, i termini indicali (o per lo meno parte di questi termini) subiscono necessariamente una riconversione, e cessano quindi di denotare quello che normalmente denoterebbero fuori dei contesti in questione.

7. *L'effetto isolamento*

Quello che voglio suggerire è che, per quanto riguarda le espressioni indicali, un testo narrativo si avvicina più al caso del discorso diretto che a quello del discorso indiretto. Anch'esso, infatti, impone una riconversione dei termini indicali, che impedisce loro di fissare il referente in base al contesto esterno. Per convincervene, considerate ancora per un attimo (2). Immaginate – com'è plausibile – di sapere che Proust ha scritto il libro che avete fra le mani. Quindi è lui che ha stilato quel piccolo lembo di testo sul quale vi state soffermando. Ma *non* è lui – in quanto autore materiale che sta *fuori* del testo – a essere denotato dall'espressione indicale 'io' in (2). (Certo, voi potreste anche decidere di scegliere proprio quel referente. Ma – oltre che sollevare, idealmente, le proteste dell'autore – vi trovereste in grave imbarazzo. Dovreste infatti attribuirgli la perversa volontà di descrivere i propri momenti di vita in luoghi che non esistono – Combray, Balbec ecc. – con persone che non esistono e via dicendo. E, in ogni caso, di narrare cose che non ha mai compiuto.)

In questo, (2) si distingue nettamente, per esempio, dal contesto indiretto illustrato da (5). Qui, come abbiamo visto prima, il termine indicale in questione si aggancia a un referente che sta *fuori* del contesto di credenza. Denota infatti me stesso, che sono l'autore della locuzione.

Parlando delle espressioni indicali nel loro uso deittico, ho usato, all'inizio, l'immagine metaforica di un sistema di ganci. Nel caso di un testo narrativo, questa immagine sembra dar luogo a una variante: quella di ganci ripiegati verso l'interno. Vedremo in seguito come generalizzare quest'idea all'intera classe delle espressioni referenziali (nomi propri, descrizioni definite). Vedremo anche come rinunciare alla suggestione della metafora per un'analisi più sobria. Ma prima dobbiamo porci un altro problema.

Si è detto: effetto isolamento. Nel caso di un contesto citazionale è chiaro da che cosa discenda tutto ciò. Le virgolette, infatti, sono uno strumento tanto modesto (tipograficamente) quanto potente. Quando incapsulano un lembo di discorso, esse determinano un cambiamento radicale nei ruoli delle espressioni occorrenti al loro interno, le quali non hanno più il loro referente consueto, venendo a denotare se stesse. Ma nel caso di un testo narrativo? Non c'è qui, ovviamente, alcun accorgimento tipografico (o retorico) simile a quello delle virgolette. L'analogia, a questo punto, non regge più. Ed è per motivi di principio che viene meno. Le virgolette, infatti, isolano un discorso *dentro* un altro discorso che lo contiene. Un testo virgolettato non può apparire da solo. Non avrebbe senso. Per male che vada, deve comunque essere preceduto da qualcosa come 'x ha detto', 'x ha scritto' ecc. Presuppone quindi un testo preesistente, per quanto minimale.

Ma il caso di un testo narrativo è diverso, e per molti aspetti più radicale. Primariamente, esso non è infatti ritagliato dentro un discorso (un altro testo, eventualmente) preesistente. E così viene meno anche quell'ultimo appiglio referenziale che rimane invece a disposizione nei contesti di citazione. Come abbiamo visto a proposito di (7), la presenza di una premessa come 'x ha detto' permette di localizzare rispetto a *x* i termini indicali occorrenti nella citazione. Si è infatti sottolineato che – *almeno indirettamente* – (7) mi fornisce un'informazione circa quello che Leo ha detto di *se stesso*. Più in generale, è plausibile pensare che, in un contesto di citazione, quanto precede le virgolette possa creare uno sfondo di riferimento per l'interpretazione (indiretta) dei termini indicali. I ganci non sembrano completamente privi di appigli, tanto è vero che posso almeno inferire chi denota l'occorrenza di 'io' nella citazione contenuta in un enunciato come (7). Ma qual è, nel caso di un contesto narrativo, l'appiglio esterno rilevante per un enunciato come (2)? A chi mai posso riferire – seppure indirettamente – quella faticosa occorrenza della parolina 'io'?

8. Cornici

Dal momento che un testo narrativo – a differenza da una citazione – *non* è incapsulato *dentro* un testo preesistente, la risposta a domande simili si impone da sé. Nessun appiglio del genere di quelli che andiamo cercando può essere esibito. A parte le comuni presupposizioni extratestuali che possono essere importate nel

testo stesso (ritorneremo su questo punto nella prima parte del quarto capitolo), *un testo deve costruirsi da sé le proprie coordinate referenziali*.

Una citazione, dicevamo, è incorniciata dalle virgolette, che la isolano dal testo precedente. Ma s'è anche detto che questo testo, almeno indirettamente, può contribuire a interpretare i termini indicali presenti nella citazione. Il che non accade invece nel caso della narrativa d'immaginazione. Così, se vogliamo continuare a usare la metafora di prima, dobbiamo dire che un testo incornicia se stesso, visto che non c'è un altro testo sullo sfondo del quale collocarlo. Non ci si può spingere più in là su questa strada, in fondo alla quale non troviamo che un campione di fenomenologia ingenua.

Ho tra le mani un libro. Apro la prima pagina e m'imbatto in un'occorrenza di quel piccolo pronome 'io', o di un nome proprio. Non so, in partenza, *chi* ci sia dietro quel pronome, o chi sia il portatore di quel nome. Ma sto al gioco. So che un pronome come quello denota qualcuno che parla, e che un nome proprio designa colui che lo porta. Fisso così, per il momento, dei referenti vuoti. Ciò che mi aspetto, dalle pagine a venire, è che quei referenti prendano consistenza nel corso di una storia. Mi aspetto insomma che il testo, riga dopo riga, mantenga la sua promessa di riempimento.

In parziale analogia con il caso delle virgolette, ho dunque suggerito che il consueto sistema di ancoraggio rappresentato dalle espressioni indicali venga disattivato. O meglio: che il loro naturale orientamento verso il contesto esterno (linguistico o extralinguistico) subisca una conversione radicale, un ripiegamento verso l'interno. E l'idea della cornice è una metafora potente in questo caso.

Immaginate di contemplare un quadro appeso a una parete. All'interno vi è raffigurato un uomo che, con un gesto della mano, indica qualcosa. Seguite la traiettoria delineata da quel gesto, e vi imbattete nell'immagine di un altro uomo. È a lui, presumibilmente, che pensate come referente di quel gesto. Oppure la situazione può non essere così semplice. Il gesto può mancare di univocità, lasciandovi indecisi nella scelta del possibile referente. Ma quello che conta è che, nella vostra attività di ispezione, voi rimanete *dentro* l'ambito della cornice. Se per un caso quel gesto fosse di fatto orientato verso un oggetto esterno (per esempio una finestra collocata nella stessa parete in cui è appeso il quadro) non vi verrebbe mai in mente di assumerlo come il referente inteso.

Quello che ho appena descritto è un esperimento di pensiero in cui la presenza *fisica* della cornice non è essenziale, mentre lo è il

percorso mentale compiuto dall'osservatore. Il supporto materiale (tela e cornice, nel caso di prima) può anche mancare. Può trattarsi di un semplice disegno delimitato da poche linee. Nondimeno, per fissare il referente di quel gesto, l'osservatore non esce da quelle linee: rimane *dentro* lo spazio ideale della raffigurazione.

Ci avviciniamo allora al caso che ci interessa. Proust, ancora una volta, ci regala una metafora suggestiva, che in seguito avremo modo di collocare nel contesto delle sue riflessioni sull'immaginario e sul testo. La metafora è quella della lanterna magica che eccita la fantasia di un piccolo spettatore. Niente tela e cornice, dunque. L'immagine fluttua liberamente su una parete, e nondimeno riesce a stamparsi su di essa. "Se si muoveva la lanterna, distinguevo il cavallo di Golo che continuava ad avanzare sulle tende della finestra..." (Swann, 10 [12]). Ma tende, porte, maniglie, insomma tutti gli oggetti materiali che possono occorrere in quel contesto, vengono come neutralizzati, non sono più visti in quanto tali. Quella che è vista è invece l'immagine proiettata: essa, in un certo senso, prende forma *nonostante* quell'insieme di oggetti materiali. Li incorpora per sottrarli alla nostra capacità di visione.

La metafora proustiana si anima in pagine letterariamente splendide, e al tempo stesso profonde. Il mio scopo è purtroppo più prosaico. Vorrei almeno accennare all'analogo effetto di isolamento che un testo riesce a indurre rispetto alla realtà esterna. Si tratta infatti, come dicevo, di illustrare le modalità in base alle quali viene sospeso o neutralizzato il sistema di ganci che normalmente ci vincola a quella realtà. Ma prima di farlo devo occuparmi di una possibile obiezione nei confronti di un punto centrale della mia argomentazione.

9. *Tu che leggi*

Torniamo per un attimo al caso della rappresentazione pittorica. In un'altra immagine suggestiva potreste trovare un controesempio a quanto ho appena cercato di mostrare. Provate a pensare al manifesto dello Zio Sam che invita all'arruolamento. Punta il dito sull'osservatore, e lo esorta appunto a compiere quell'atto dovuto. E l'osservatore, che sta ovviamente *fuori* del manifesto, sente di essere il referente di quel gesto.

Un caso analogo, potreste continuare, sembra verificarsi anche se si prende in considerazione un testo. Senza andare troppo lontano: quando Proust, da qualche parte, scrive 'Tu, lettore ...' non è

forse a me, che ho materialmente in mano una copia della *Recherche*, che rinvia quella particolare occorrenza dell'espressione indicale?

La risposta che intendo dare prende le mosse da un'altra domanda: è qui essenziale un riferimento alla *mia* identità di individuo? Al fatto che sia proprio io, qui e ora, a tenere fra le mani il testo e a intraprenderne la lettura? Direi di no. Pensate per un attimo alla funzione che enunciazioni di questo genere (idealmente rivolte al lettore) sembrano avere nell'economia di un testo. Senz'altro interrompono una narrazione in corso, nel caso vi sia. Danno istruzioni su ciò che si dovrebbe immaginare per completare aspetti ignorati da quella narrazione. O su conclusioni da trarre. O su commenti che si impongono. Insomma, per esprimerci in modo un po' irriverente, sembra trattarsi qui di *comunicazioni di servizio* circa il modo in cui va concepito e strutturato il testo (compresi gli eventuali commenti metatestuali). E, da questo punto di vista, *chi* sia il lettore è del tutto indifferente. Non è richiesta la presenza di alcuna particolare entità extratestuale, verso la quale l'espressione indicale 'tu' dovrebbe esercitare il riferimento consueto. Ciò che abbiamo di fronte è dunque un espediente narrativo che rientra per intero nelle regole del gioco: quel gioco complesso che è la costruzione di un testo. (Riflettete sull'effetto *paradossale* che ottiene Calvino inserendo il lettore come parte della narrazione in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.)

La confusione su questo punto è generata dal fatto che a volte si dimentica un'ovvietà tanto elementare quanto evidente: un testo sarebbe di per sé completo anche se nessun lettore (in quanto distinto dall'autore, del quale ci siamo occupati prima) lo facesse oggetto delle sue attenzioni. Provate a immaginare un possibile corso di eventi in cui Céleste Albaret decide di seppellire per sempre il manoscritto di Proust in un luogo segreto. Nessuno l'ha sfogliato, né lo farà mai. Sarebbe questo un buon motivo per sostenere che, in tal caso, la *Recherche* sarebbe diversa da ciò che è di fatto? O che addirittura non esisterebbe? Non credo. La morale è dunque questa: al pari dell'autore, anche il lettore (concreto) non fornisce alcun appiglio per l'aggancio delle espressioni indicali a una realtà extratestuale. (Il che non toglie, ovviamente, che possa essere estremamente utile e interessante analizzare nei suoi vari aspetti l'atto di lettura. Senza per questo confondere piani di indagine diversi. Dopo tutto, un testo offre delle prerogative strutturali che gli sono proprie, e che quindi sono come tali isolabili. Ed è di questo che ci stiamo occupando, anche se da un punto di vista molto particolare. Si tratta cioè di mettere a fuoco il modo in cui il

testo utilizza certe proprietà sintattiche e semantiche per allestire un proprio universo di discorso. E in tutto questo il ruolo del lettore è inesistente: o meglio, è completamente determinato dalla natura del testo. Vedremo in seguito quale sia invece la sua rilevanza quando intervengono considerazioni pragmatiche.)

10. Dimostrativi

Per motivi che hanno a che fare con la centralità dell'eventuale io-narratore, finora ci siamo concentrati prevalentemente sul pronome di prima persona. Cerchiamo adesso di estendere il discorso ad altri termini indicativi.

Anzitutto, un'osservazione. Un'espressione indicativa, si è detto all'inizio, ha la peculiarità di denotare qualcosa (un oggetto, un tempo, un luogo ecc.) attraverso un riferimento al contesto. È in questo senso che abbiamo parlato di ganci: certi elementi del contesto (il parlante, per esempio, o il luogo della locuzione ecc.) hanno la funzione di fornire gli appigli necessari. Ma i contesti, sarà opportuno aggiungere, possono essere di due tipi. C'è un contesto di natura *extralinguistica*, chiamato in causa dalle espressioni indicative nel loro uso *deittico*. E un altro di natura invece *linguistica*, sfruttato dalle espressioni indicative nel loro uso *anaforico*. Come esempio del primo caso, pensate a un interlocutore che nel chiuso di una stanza vi dica ex abrupto: 'Avvicinati a *quella* parete.' Nessun discorso è presupposto. Ma il suo gesto d'indicazione contribuisce a denotare l'oggetto inteso. Per il secondo caso, pensate a un'altra ipotetica enunciazione del vostro amico alpinista; per esempio: 'Domani scenderò la parete nord del Monte Pipino. *Quella* parete mi ha sempre affascinato.' Qui, la parete in questione è menzionata in un pur breve discorso preesistente. Ed è rinviando a questa menzione che l'espressione 'quella parete' denota ciò che denota.

È del tutto naturale pensare che l'anafora abbia una presenza dominante e pervasiva nell'organizzazione dell'ontologia narrativa. Man mano che cresce, infatti, un testo crea le premesse per ulteriori rinvii anaforici a ciò che menziona. E questo è particolarmente evidente nel caso dei dimostrativi. Vediamo come.

Distinguerò almeno due tipi di uso delle espressioni dimostrative in ambito narrativo. Il primo, che chiamerò *intratestuale*, permette la designazione di entità entro l'orizzonte del testo e *a partire* da quell'orizzonte. Vedo, qui, possibilità diverse.

Una è quella generata dalla presenza di un esplicito rinvio ana-

forico. È il caso in cui il dimostrativo denota una certa entità rinviando a una menzione precedente di quella entità. Così, la designazione dell'oggetto pertinente è esplicitamente in funzione dell'assetto di cose, persone, luoghi ecc., determinato fino a quel punto. È, questo, un uso dei dimostrativi cui ricorre il narratore stesso (per implicita o esplicita che sia questa figura). In *Armance*, per esempio, il contesto immediatamente precedente permette al narratore di individuare mademoiselle de Zohiloff come il referente inteso nella frase 'Si scorgeva qualcosa di asiatico nei tratti di *questa* ragazza'.

Un'altra possibilità è quella che ha a che fare con il *discorso diretto*, ossia con ciò che dicono i personaggi stessi. Prendete per esempio una frase del tutto comune pronunciata da Nanon in *Eugénie Grandet*: '[...] *Questo* pâté vi durerà otto giorni.' Qui, l'oggetto in questione (il piatto di pâté) non viene menzionato in precedenza. Non si tratta dunque di un caso di anafora. Nondimeno, è pur sempre vero che l'occorrenza dell'indicale 'questo' ha la funzione di designare un certo oggetto di discorso (il piatto di pâté introdotto a quel punto della storia) in riferimento a un'altra entità, cioè Nanon stessa. È infatti a lei che fate riferimento per localizzare quel piatto, esattamente come è a partire dal vostro vicino di tavola che riuscite a localizzare l'oggetto pertinente quando lo sentite dire per esempio: 'Prendi *questo* piatto.' Altrimenti detto, *dal punto di vista del personaggio* (di Nanon, in questo caso) si tratta proprio di un genuino uso deittico del dimostrativo. Ma il personaggio è a sua volta *dentro* la storia, e quindi fa parte di un sistema di oggetti precostituito dal *testo* fino a quel punto. Questo testo – preso come un tutto, e non nella semplice frase di Nanon – ha dunque una funzione importante nel meccanismo di identificazione complessivo. Il che, ancora una volta, introduce una differenza rispetto al discorso ordinario, dove un uso deittico genuino passa attraverso un rinvio a un contesto extratestuale, a un sistema di coordinate che non è determinato dal materiale discorsivo. In questo caso, infatti, è un gesto di indicazione, o un movimento dello sguardo, a indirizzarmi verso il referente inteso.

Il testo interviene dunque direttamente nell'uso anaforico esplicito dei dimostrativi (è il caso dell'esempio tratto da *Armance*). Ma interviene anche, indirettamente, come orizzonte di sfondo, rispetto al quale viene individuato l'oggetto pertinente in quella che – vista dal di dentro – è una deissi. (È quanto ci ha insegnato l'esempio tratto da *Eugénie Grandet*.) Ci occuperemo fra poco di un caso più puro di deissi, legato all'uso di avverbiali di luogo. Ma, prima di farlo, vorrei soffermarmi brevemente su un uso peculiare dei dimostrativi nel testo.

Ho citato, finora, due esempi diversi di uso intratestuale di un'espressione dimostrativa. Ma è a un tipo completamente diverso di occorrenze dimostrative che voglio fare riferimento adesso. Un esempio possibile è, questa volta, il seguente. Nella *Recherche* potete leggere a un certo punto: 'Questo libro in cui tutto è inventato [...]'. Ora, l'identificazione dell'oggetto rilevante (la *Recherche* stessa, in questo caso!) non avviene più, qui, sullo sfondo di luoghi, eventi, persone ecc. interno al testo (alla narrazione, più precisamente). Quello che viene così designato non è un oggetto interno all'orizzonte testuale, ma il testo stesso. Chiamerò allora *metatestuale* questo uso delle espressioni indicali.

Non è difficile pensare ad altri esempi analoghi. Immaginate un racconto che cominci così: 'Questa storia ha luogo in quegli anni bui nei quali ...'. Oppure (scimmiottando Conrad...): 'Questo racconto mi è stato fatto da un marinaio imbarcato sul *Bellerofonte*.' Ora, casi di questo genere hanno per noi un valore paradigmatico in quanto ci segnalano una capacità *autoreferenziale* del testo. Ciò che è attivato qui non è certo un meccanismo anaforico: l'espressione dimostrativa non rinvia a una menzione precedente del libro, o della storia, o del racconto (come nell'esempio di Mlle de Zohiloff). Né presuppone indirettamente un sistema di oggetti generato nell'ambito del testo (come nell'esempio del pâté di Nanon). Sembra dunque esserci davvero un atto di deissi, qualcosa di simile a un atto di indicazione che orienta il nostro sguardo mentale. Ma ciò che troviamo in fondo a questo sguardo, come oggetto della designazione, non è altro che il testo stesso. Strano paradosso: anche un atto di pura deissi, che dovrebbe agganciare il discorso a qualcosa che sta fuori di esso, finisce per ricondurci al discorso stesso. La metafora dei ganci ripiegati verso l'interno sembra proprio funzionare.

II. Autoriferimento

Come ci ha mostrato l'esempio proustiano, un libro può dunque designare se stesso, grazie all'occorrenza di espressioni come 'questo libro'. Ora, dietro questa apparente ovvietà, è in agguato una quantità di problemi. Tanto per cominciare: indipendentemente dai problemi dell'autoriferimento, che cosa vuol dire in generale designare un libro?

I libri, è superfluo ricordarlo, sono oggetti familiari della nostra esperienza quotidiana. Ma lo sono, vorrei aggiungere, in più di un senso. Diciamo, per esempio, di avere spostato un libro: e inten-

diamo, naturalmente, un certo oggetto fisico collocato in un punto particolare dello spazio-tempo. Ma diciamo, anche, che un certo libro ci ha commosso: e vogliamo riferirci, altrettanto naturalmente, a qualcosa che non possiamo più identificare con quel particolare oggetto collocato in un certo punto dello scaffale. È infatti plausibile che a commuoverci non sia stata la configurazione cromatica della copertina, o la qualità della stampa, o la leggerezza della carta, o la robustezza della rilegatura... Queste sembrano infatti essere prerogative di quella che, già nel linguaggio ingenuo di tutti i giorni, chiameremmo una “copia” o “esemplare” del libro. Ma una copia di che cosa? Non già di un altro oggetto fisico, per il quale si porrebbero gli stessi problemi di prima.

Sarebbe dunque bello chiarire un poco la natura di questa entità x con cui abbiamo frequentemente a che fare, anche se non si tratta di un oggetto concreto del nostro mondo circostante. Ma, prima di proseguire su questa strada, soffermiamoci ancora per un poco sull'ambiguità espressiva di cui ho parlato poco fa. Immaginiamo che, dopo avere spostato materialmente il volume in questione da uno scaffale all'altro, punti il dito verso di esso e dica: ‘Questo libro merita di essere letto.’ A che cosa dovrebbe mai pensare il mio ipotetico ascoltatore? Dopo tutto, quello di cui sto parlando non è quel fascio di fogli gualciti e polverosi verso il quale andava a parare il mio gesto. Io volevo parlargli di *Jacques le fataliste* e, se al posto di quel particolare aggregato di carta, inchiostro, colla che mi accompagna sin dagli anni del liceo ce ne fosse stato un altro, “equivalente”, che avrei potuto procurarmi nella libreria all'angolo, le cose sarebbero andate bene lo stesso. C'è infatti, in giro per il mondo, una quantità di esemplari di quel libro. E, ai fini dell'asserzione di prima, l'uno vale l'altro. Tutto questo, mi direte, è banale. E non ho alcuna difficoltà a riconoscerlo, nel senso che quello che ho descritto è un evento del tutto comune.

Ma vi invito a riflettere sui problemi che si nascondono dietro questa apparente ovvietà. Sul fatto, per esempio, che il mio dito era davvero puntato verso qualcosa di *concreto* del mio mondo circostante. Se solo l'avessi spostato un poco, il mio interlocutore avrebbe pensato ad altro, per esempio al *Candide*, che si trova in un punto vicino nello spazio fisico rilevante. Così quello che non è banale, se volete, è che, indicando qualcosa che è lì, materialmente, davanti a me, io intenda qualcosa che d'altra parte non è localizzabile in quel punto dello spazio-tempo. In altri termini, ciò che è qui pertinente (come oggetto della designazione) è quel particolare universo astratto cui rinvia il volume come oggetto materiale.

Ed è ovviamente ancora quello stesso universo che viene denotato da espressioni referenziali come ‘questo libro’ o ‘questa storia’.

(Il primo capitolo di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* sfrutta sistematicamente questa doppia possibilità di individuazione dei libri: come oggetti del nostro mondo circostante, e come entità astratte, percorsi mentali. Si parla infatti del libro capovolto, da leggere in posizione yoga. O appeso alle orecchie di un cavallo. O posato fra le carte d’ufficio. Ma anche del libro in quanto destinato a dirci qualcosa. In quanto promessa “di esperienze straordinarie”).

12. *Quando sarai stanco di star lì...*

Ma volevamo prendere in considerazione altre espressioni indicali. Occupiamoci dunque degli avverbiali di luogo.

Immaginate che un interlocutore, puntando il dito, vi dica: ‘Vai lì, e cercami qualcosa di buono.’ Bene, non è difficile descrivere la dinamica di quello che egli ha fatto. Ha sfruttato una sua localizzazione nel lembo di realtà che vi circonda e, grazie anche al gesto della mano, ha denotato un certo altro luogo. Nessun discorso preesistente è richiesto qui perché vi intendiate. Quello che è essenziale è invece il frammento di *realtà* pertinente, e cioè che il locutore si trovi in un certo posto, che il gesto della mano abbia una certa direzione ecc. Ma pensate adesso a quest’altro esempio. L’amico, questa volta, vi dice: ‘Leo è andato a Roma. È lì che pensa di incontrare Lia.’ Questa volta, è proprio grazie al contesto discorsivo preesistente (costituito dalla frase d’esordio) che l’indicale ‘lì’ denota un certo luogo.

Nei due casi ritroviamo dunque all’opera, rispettivamente, un meccanismo di natura deittica e uno di natura anaforica. Il che non ci stupisce, poiché entrambe le procedure di denotazione sono sfruttate sistematicamente nel discorso ordinario. Ma se il quadro che ho delineato prima è attendibile, è la procedura deittica a rappresentare un problema nel caso di un testo narrativo. Come ho già cercato di argomentare nel caso dei dimostrativi, la procedura anaforica è infatti il dispositivo che un testo sfrutta per eccellenza. E il motivo è semplice: essendo essenziale il contesto discorsivo piuttosto che quello extralinguistico, si può fare riferimento al testo stesso per ottenere l’individuazione desiderata. Pensate alla scena cruciale del *Barone rampante*. Dopo la lite con il padre, Cosimo si arrampica su un albero nodoso, un elce per l’esattezza. E il narratore prosegue: ‘[...] e si sedette lì a gambe penzoloni’. L’uso ana-

forico è evidente: il luogo in cui viene a sedersi Cosimo è identificato con l'elce menzionato nel contesto di discorso preesistente. (Non vi sfuggirà l'analogia con il caso di Mille de Zohiloff.)

Prima di illustrare il problema che ho in mente, vorrei soffermarmi ancora per un attimo sulla stessa pagina di Calvino. Poco più avanti, infatti, il padre ammonisce Cosimo in questi termini: 'Quando sarai stanco di star lì cambierai idea.' Riflettete per un attimo, e provate a chiedervi se c'è qualche differenza rispetto all'esempio immediatamente precedente, dove si ha l'altra occorrenza dell'espressione indicale 'lì'. Concettualmente, a me la novità sembra questa. Nel primo caso è il narratore a usare quell'espressione: il meccanismo anaforico (grazie alla descrizione preesistente) è quindi immediato. Nel secondo caso chi la usa è invece un personaggio della storia. Questo personaggio non sta narrando alcunché, ma si rivolge a qualcun altro: e lo fa *da un certo luogo* (una finestra della casa) alludendo a un *altro* luogo (il rifugio del figlio ribelle). Ricorre all'espressione 'lì' non perché ha menzionato in precedenza quel fatidico albero, ma in virtù del luogo in cui egli stesso è collocato, e della distanza che lo separa da quell'albero. Agendo sullo sfondo di un contesto, utilizzando le coordinate della realtà immaginaria in cui è avvolto, il nostro personaggio sembra in qualche modo sfruttare le proprietà *deittiche* dell'indicale in questione. Il suo discorso viene così agganciato a ciò che sta *fuori* di esso. Il che è appunto tipico della deissi.

13. *Ovunque e in nessun luogo*

Ed eccoci dunque al nostro problema. Avevo infatti annunciato che, in un testo narrativo, dovrebbe essere l'uso deittico delle espressioni indicali a rappresentare un problema interessante. In realtà ci siamo appena imbattuti in un termine usato proprio in questo modo, almeno apparentemente, senza ricavarne particolare turbamento.

Ma adesso proviamo ad approfondire un poco la nostra analisi. Proviamo a chiederci di che natura è il contesto a cui la presunta deissi aggancia il discorso del padre di Cosimo. È evidente che si tratta di una realtà testuale. Luoghi, cose, persone e tutto l'armamentario referenziale richiesto sono stati introdotti a mano a mano che si è sviluppato il testo. Sono nati con il testo e non hanno alcuna esistenza fuori di esso. Se non ci fosse la ventina di pagine che precedono l'esclamazione del barone, non ci sarebbe modo di indi-

rizzare l'espressione 'li' verso l'albero della discordia. Certo, un'osservazione simile sembra del tutto ovvia. Tuttavia, essa ci invita a caratterizzare in altro modo il problema rappresentato dall'uso deittico delle espressioni indicali. Infatti, la frase pronunciata dal barone non si è rivelata problematica, per quanto concerne l'identificazione del referente inteso. E questo perché, come ho appena detto, ha una realtà testuale cui appoggiarsi. Il modo di funzionamento è sì quello della deissi, ma grazie a un apparato contestuale di natura anaforica, a un testo che fa da sfondo a quella frase. Ecco perché le cose funzionano senza traumi. (Questa volta, l'analogia è con l'esempio del pâté di Nanon: deissi dal punto di vista del personaggio; ma sullo sfondo di un sistema di oggetti acquisito grazie al testo.)

Ancora una volta, dunque, il ruolo delle espressioni indicali nel loro uso deittico risulta drasticamente mutato: non sembra possibile quel tipo di rinvio extratestuale che è invece comune nel caso del discorso ordinario. Ora, se fosse possibile esibire una situazione narrativa in cui l'occorrenza di un'espressione indicale avviene ex abrupto, senza presupporre alcuno sfondo testuale, questo punto emergerebbe allora in tutta chiarezza. Risulterebbe infatti evidente che persino quest'uso deittico apparentemente *puro* comporta una riconversione profonda rispetto alla situazione ordinaria.

Non è certo difficile trovare un esempio calzante. Apriamo allora un altro libro di Calvino – *La nuvola di smog*, questa volta – e leggiamo la prima riga: 'Era un periodo che non mi importava niente di niente, quando venni a stabilirmi in *questa* città'. Si tratta dunque della frase d'esordio del racconto. Nessuna porzione di testo la precede, il che esclude una lettura anaforica dell'espressione indicale da me evidenziata. Quest'espressione sembrerebbe dunque avere un'occorrenza deittica pura, proprio come andavamo cercando. Eppure non agisce nel modo consueto: la riconversione di cui parlavo prima sembra neutralizzare l'aggancio al contesto extralinguistico normalmente presupposto.

Per rendercene conto, facciamo un piccolo esperimento mentale. Immaginiamo che quella citata sia la prima frase di una lettera inviataci da un amico del quale non abbiamo notizie da lungo tempo. Ci chiederemmo subito di quale città si tratti, e avremmo vari modi a disposizione per scoprirlo. Per esempio, potremmo guardare l'intestazione della lettera stessa. O cercare sulla busta il timbro postale. E così via. Una volta individuato il contesto esterno opportuno, saremmo a posto: l'espressione indicale aggancerebbe quella frase a un certo lembo di realtà.

Niente del genere succede invece nel caso del libro. Di quale città si tratti non ha alcuna rilevanza. Anche se sapessi che Calvino ha scritto la riga in questione a Milano, la cosa mi lascerebbe indifferente. A differenza da quanto accade nel caso della lettera, il contesto esterno della locuzione non è qui rilevante. Continuo tranquillamente a leggere quelle pagine anche se nessun criterio di individuazione mi viene fornito. Un uso simile dell'espressione 'questa città' è come un gesto di indicazione a vuoto: rinvia a un certo punto ideale, destinato a dilatarsi con la storia a venire. Ma quel punto non è suscettibile di una localizzazione fuori del testo stesso.

Né le cose cambierebbero se per esempio Milano fosse stata menzionata immediatamente prima di quella frase. L'espressione indicale in questione verrebbe allora ad avere un'occorrenza anaforica, e la città designata sarebbe un'entità presa nella trama di relazioni testuali che la caratterizzano. Certo, se si fosse parlato proprio di Milano una quantità di "presupposizioni" sarebbe stata importata nel testo. (Come ho già anticipato, questo punto verrà ripreso più avanti.) Presupposizioni che non sarebbero state attivate se si fosse invece parlato di Lolopat. Ma questo non ha nulla a che fare con l'effettiva collocazione spaziale che l'uso genuinamente deittico di un'espressione dovrebbe indurre. Può al massimo avere a che fare con quel folklore letterario (dotato di un suo fascino, bisogna ammetterlo) che, in occasione del *Bloom's day*, porta la gente a girovagare per Dublino alla ricerca del tale pub. O a cercare nei Champs-Élysées il gabinetto il cui "odore di chiuso" è descritto nella *Recherche*. (Come molti altri, ho visitato anch'io quel mitico luogo. Sfortunatamente emanava solo un inequivocabile puzzo di disinfettante...)

14. Passato, presente, futuro

Finora ci siamo occupati di indicatori spaziali. Ma un discorso analogo vale per quelli temporali. Per esempio, nell'uso corrente il passato semplice ha di norma una valenza *deittica*. Altrimenti detto, questo tempo verbale rinvia in modo essenziale al contesto della locuzione (orale o scritta che sia), e segnatamente all'intervallo di tempo in cui ha luogo quella locuzione. È rispetto a *questo* intervallo che l'evento descritto è, appunto, passato.

Del resto, le nozioni stesse di passato, presente e futuro (e non solo i corrispondenti tempi verbali) sono nozioni deittiche. Per esempio, il medesimo evento che è futuro in riferimento al momen-

to attuale potrebbe invece essere caratterizzato come passato rispetto a un momento successivo. Insomma, la proprietà di essere passato, presente o futuro che compete agli eventi è una proprietà *variabile*: dipende cioè dal contesto dato.

Tornando al tempo verbale, è dunque ovvio che il passato semplice del verbo in un enunciato come

(9) Leo attraversò la strada

sta a significare che il tempo dell'evento descritto precede il tempo della locuzione. Ancora una volta, un parametro del contesto di locuzione (il tempo, in questo caso) funziona da punto di ancoraggio.

La cosa curiosa, per quanto ci riguarda, è che il passato rappresenta molto spesso (per non dire normalmente) la modalità temporale della narrativa d'immaginazione. In particolare, un tempo verbale come il passato semplice caratterizza buona parte degli enunciati che esprimono l'occorrenza di singoli eventi. Tanto è vero che (9) potrebbe figurare benissimo all'inizio, per esempio, di una novella che sto scrivendo. La cosa è del tutto naturale perché, se si narrano degli eventi, si suppone che siano *già* noti all'ipotetico narratore.

In quest'ultimo caso, però, sarebbe fuori luogo assegnare una valenza deittica al tempo verbale. Il tempo della locuzione (cioè il momento in cui pronuncio o scrivo (9)) non funziona più da punto di ancoraggio. In questa nuova situazione concettuale, (9) *non* asserisce più che c'è un tempo in cui si verifica l'evento in questione e che *precede* il momento della locuzione.

Si tratta di un punto apparentemente ovvio, che nondimeno richiede qualche riflessione. Se volete, un'osservazione utile potrebbe essere la seguente. Assumete, per assurdo, che in generale il momento della locuzione serva, deitticamente, da punto di "ancoraggio" per la localizzazione degli eventi descritti. Immaginate anche che oggi, il 12 agosto 1992, parodiando un testo di Leavitt che vedremo fra poco, io scriva un racconto che comincia così:

(10) Nel piovoso pomeriggio di domenica 12 agosto 2042 un uomo attraversò la Terza Avenue.

Bene, se mantenete ferma la supposizione teorica di partenza, che fa del momento della locuzione (cioè della scrittura, in questo caso) il punto di ancoraggio, otterrete un'evidente contraddizione. (10) verrebbe infatti ad asserire che (in considerazione del tempo

verbale) l'evento descritto *precede* il momento attuale, quello della locuzione: cioè il 12 agosto 1992. Ma asserirebbe anche che quell'evento si verifica il 12 agosto 2042!

Certo, per aggirare la difficoltà, potreste anche obiettare che non necessariamente il calendario cui ci si riferisce *nel* racconto è quello che usiamo nella realtà. Così, il 12 agosto 2042 (del calendario del nostro racconto) potrebbe precedere il 12 agosto 1992 (del nostro calendario).

Sostanzialmente, quello che state proponendo è di adottare tacitamente un altro sistema di datazione. Di principio, un passo del genere non comporta alcunché di inconsistente. Contrasta però con un'altra assunzione tacita, del tutto plausibile questa volta: l'assunzione che anche in un contesto di narrativa d'immaginazione le parole conservano il significato che hanno. (A meno che, in una sorta di gioco metalinguistico, si immagini uno stato di cose in cui alle parole vengano assegnati esplicitamente significati diversi.) Se in un contesto del genere leggo per esempio che *x* è un uomo alto due metri e mezzo potrò stupirmi della cosa, ma non penserò che 'uomo' significhi qualche altra specie animale o che il metro misuri, in realtà, settanta centimetri o giù di lì. Un racconto, per quanto fantasioso sia, ci autorizza a pensare a una situazione del tutto inedita conservando alle parole il loro significato usuale. Non ci autorizza invece a pensare a una situazione del tutto usuale dando un significato inedito alle parole.

Ora, una data come 'il 12 agosto 2042' non ha più il significato che ha se non le faccio corrispondere il giorno inteso. Non a caso, quando ho usato quella data per l'incipit del mio ipotetico racconto, io intendevo proprio riferirmi a un immaginario stato di cose *futuro*. Così, intendevo anche proiettare in un futuro successivo quel punto di riferimento ideale che è il momento della narrazione (diverso dal momento reale della locuzione, che è oggi, 12 agosto 1992). Questa mia intenzione potrebbe essere confermata dal proseguimento del racconto, dove si specifica che da molti anni New York era una città idilliaca, ben lontana dalla città violenta della fine del XX secolo, e che l'intera umanità era anzi interamente pacificata ecc. Insomma, quello che viene suggerito implicitamente è che si deve "posticipare" il momento (fittizio) della narrazione, anziché anticipare il sistema di datazione. Ed è questo momento (fittizio) della narrazione a rappresentare il punto di riferimento rispetto al quale l'evento descritto è un evento *passato*.

15. Prima e dopo

Se, come si è detto, le nozioni di passato, presente e futuro hanno una valenza deittica, dipendono cioè dal momento della locuzione, ci sono altre nozioni temporali che ne sono prive. Per esempio, è questo il caso di relazioni come precedere e seguire. Che un evento preceda – o segua – un altro non dipende dal momento in cui si parla di quegli eventi. Dipende invece dal posto che essi occupano *l'uno rispetto all'altro* in un ideale asse del tempo. Così, la Rivoluzione francese viene prima dell'Impero napoleonico, quale che sia il momento in cui si asserisce una verità del genere (una volta, ovviamente, che questi eventi si siano verificati). Altrimenti detto, gli eventi possono essere considerati secondo un ordine temporale interno che non presuppone parametri esterni variabili, come il momento della locuzione.

Il linguaggio ha molteplici strumenti per esprimere questo tipo di relazioni, come per esempio gli avverbiali ('10 anni prima', 'dopo la Rivoluzione francese' ecc.) o gli enunciati subordinati ('prima di recarsi a Parigi', 'dopo avere incontrato Napoleone' ecc.). A volte può bastare l'ordine stesso di presentazione degli eventi. Per esempio (10) potrebbe essere seguito da qualcosa come

(10') Entrò in una libreria e acquistò un dizionario. Lo aprì alla voce 'semantica' e cominciò a leggere febbrilmente.

Bene, in questo caso che cosa venga prima e che cosa venga dopo è specificato dall'ordine sequenziale degli enunciati (in virtù, anche, dei significati lessicali dei termini, per cui, per esempio, si presume che si legga un libro dopo averlo aperto, e non viceversa). Il punto fondamentale è che, grazie a questo insieme di strumenti, un testo è comunque in grado di allestire un *quadro temporale* caratterizzato dalle relazioni di contemporaneità, successione e precedenza fra gli eventi descritti. Questo quadro di riferimento è fornito dalla narrazione stessa, indipendentemente dall'ancoraggio rispetto a parametri contestuali esterni quali il momento della locuzione.

Una situazione simile ci è ormai familiare. L'analisi delle espressioni spaziali (i dimostrativi, in particolare) ci ha già permesso di sottolineare la neutralizzazione della funzione deittica, a beneficio del sistema di relazioni interne via via dispiegato dal testo. Qualcosa di analogo si impone adesso nell'ordine della temporalità. Come si è appena visto, significativo è quanto succede a un esempio tipico di deissi: il tempo verbale. La discussione a pro-

posito dell'enunciato (10) ha mostrato che, per rendere conto dell'uso del passato semplice in ambito narrativo, non è più rilevante l'ancoraggio a quella coordinata del contesto che è il momento di locuzione, bensì un punto di riferimento puramente *ideale*: il momento di narrazione.

La situazione può dunque essere riassunta in questi termini. Un contesto esterno d'ancoraggio è composto di vari parametri, come per esempio l'agente, il luogo e il momento della locuzione. Di norma è a questi parametri che ci si riferisce, rispettivamente, per fissare la denotazione di espressioni come 'io' e 'qui', o per localizzare temporalmente un evento come passato, presente o futuro. Ma nel caso della narrativa d'immaginazione si opera un implicito slittamento dei parametri di riferimento. Agente, luogo e tempo della locuzione (della scrittura, per essere più precisi) lasciano il posto a nuovi parametri, puramente ideali: agente, luogo e tempo della narrazione.

16. Epilogo

Questa breve riflessione teorica si è dunque mossa fra due estremi. Siamo partiti dall'immagine di un frammento di discorso nel suo uso ordinario, dove questo frammento si colloca sullo sfondo di un contesto extralinguistico fatto di luoghi, oggetti, eventi del nostro mondo circostante. E dove le espressioni indicali (nel loro uso deittico) svolgono un ruolo di cerniera, agganciando ciò che si dice, o si scrive, a un lembo di realtà. Ma siamo infine approdati all'immagine di un tipo particolare di discorso che, recidendo quella cerniera, non presuppone più simili coordinate esterne. La realtà che circonda il riquadro luminoso proiettato dalla lanterna magica sfuma nella penombra. Cessa quindi di orientare e individuare ciò che accade *dentro* a quel riquadro. È su uno sfondo di penombra che prende forma l'universo dischiuso dal testo...

B. La penombra e l'immaginario

Sarò forse duro di comprendonio, ma non riesco proprio a capacitarmi del fatto che un signore possa impiegare trenta pagine per descrivere come si giri e rigiri nel letto prima di prendere sonno.

Da una lettera di A. Humblot, che respinse per conto dell'editore Ollendorff il manoscritto della *Recherche*.

I. Ouvertures

L'idea che le pagine iniziali dovessero in qualche modo anticipare i grandi temi dell'opera è ben radicata in Proust. La ritroviamo per esempio nei testi che gravitano attorno al *Contre Sainte-Beuve*, un progetto che Proust avrebbe poi abbandonato. Si tratta di un esperimento a metà strada fra romanzo e saggio critico, giustamente considerato la cellula germinale della *Recherche*. E la via che porta da quei testi all'"Ouverture" della *Recherche* così come la conosciamo è particolarmente significativa. Cerchiamo di ripercorrerla brevemente.¹

Nel primo dei tre frammenti rilevanti (nel *Cahier 3*, probabilmente dell'autunno-inverno 1908), emergono fra l'altro due temi:

(i) il protagonista – che ha già contratto l'abitudine di dormire di giorno piuttosto che di notte – attende che la madre, di primo mattino, gli porti il *Figaro*. La speranza è infatti che vi sia pubblicato un articolo che egli ha inviato da tempo al giornale;

(ii) si descrive lo smarrimento di chi, svegliandosi nel cuore della notte, è privo di quei punti di aggancio che, nella vita diurna, gli permettono di riferirsi all'universo spazio-temporale circostante.

Entrambi questi motivi rivestono un'importanza fondamentale. Il primo perché la conversazione con la madre a proposito dell'articolo (che risulterà effettivamente pubblicato) è destinata a condensare quegli spunti *teorico-estetici* la cui formulazione compiuta è uno degli obiettivi del *Contre Sainte-Beuve*. E, come è noto, la *Recherche* non rinuncerà a questo contenuto "dogmatico" (come lo chiama Proust): solo che, in virtù di una dislocazione fundamenta-

¹ In questo paragrafo mi servirò dello studio fondamentale di C. Quémard: *Autour de trois "avant-textes" de l'"Ouverture" de la Recherche*. Mia è, ovviamente, la responsabilità di collegare il tema dell'oscurità e dello spaesamento a quella neutralizzazione dell'ancoraggio esterno che – come abbiamo visto nella sezione precedente in riferimento ai termini indicati – sembra rappresentare una condizione di possibilità per la costituzione dell'universo narrativo.

le, lo pone *alla fine* del percorso narrativo (nella *Matinée* del *Temps retrouvé*). Tale riflessione dogmatica viene così a *far parte* di quel percorso, del quale rappresenta lo sbocco naturale. Nello stesso tempo però – per la propria natura teorica, appunto – ne definisce *dal di fuori* le condizioni di possibilità, enucleando quei criteri estetici che il narratore è pervenuto a formulare.

D'altra parte, questo “differimento” del contenuto dogmatico in posizione finale rende disponibile uno spazio intermedio che il tessuto narrativo è destinato a colmare. In un certo senso, la genesi della *Recherche*, rispetto ai frammenti preparatori di cui ci stiamo occupando, sta tutta nel progressivo ispessimento di questo tessuto, nella “sovralimentazione” – come la chiamava Proust – del già scritto. Ed è qui che diventa rilevante il secondo dei temi menzionati prima. Il testo finale, nella versione definitiva della *Recherche*, è infatti quel “pezzo di bravura” costituito dalla vertiginosa frase di 51 righe² in cui il narratore parla dei suoi risvegli notturni. Ma sarebbe molto riduttivo vedere qui un saggio di virtuosismo. I problemi che Proust deve risolvere, per arrivare a questa versione finale, testimoniano del ruolo essenziale che il motivo dell'oscurità e dello spaesamento è chiamato a svolgere nell'“Overture”.

Torniamo dunque al frammento del *Cahier 3* da cui siamo partiti. Significativamente, l'esperienza delle confuse reminiscenze che prendono corpo nell'oscurità è narrata parte in prima persona, parte in terza. Ora, questa oscillazione (o indecisione, se volete) ha un motivo strutturale preciso.³ Sembra infatti impossibile, fra l'altro, conciliare l'idea che quelle reminiscenze siano legate all'interruzione di un sonno *notturno* con l'abitudine del protagonista a dormire di giorno. Dopo tredici⁴ tentativi di venire a capo di questa difficoltà “d'improvviso la soluzione viene alla ribalta nella sua luminosa semplicità”:⁵ lo stato *attuale* del protagonista, caratterizzato dal fat-

² Un record anche per Proust, ci ricorda J. Milly in *Proust dans le texte et l'avant-texte*.

³ Si vedano in proposito le osservazioni di C. Quémar, *art. cit.*, p. 9.

⁴ Questo computo preciso – messo in rilievo da C. Quémar – testimonia il fatto che Proust si è trovato qui di fronte a un problema cruciale per lo sviluppo del tessuto narrativo.

⁵ C. Quémar, *art. cit.*, p. 9. Per un'interpretazione in parte diversa del significato di questi tentativi si veda: H. Kawanago, *Note sur l'état primitif du Contre Sainte-Beuve*. Secondo Kawanago, l'interesse del passo compiuto da Proust non va cercato nella soluzione del problema “logico” indicato da Quémar (conflitto fra sonno notturno e abitudini attuali del narratore). Esso risiede invece nell'introduzione di un nuovo tempo narrativo, legato a un nuovo punto d'osservazione. Torneremo su questo punto in IV.B. Per il momento è sufficiente osservare che queste due interpretazioni non sembrano fra loro inconsistenti. In ogni caso, sono entrambe compatibili con la prospettiva teorica generale adottata qui.

to di dormire di giorno, è distinto dal suo stato di *un tempo*, quando era solito dormire di notte: “Un tempo avevo come tutti la dolcezza di svegliarmi nel cuore della notte ...” E la conclusione è che, anche se siamo ancora lontani dall’“Ouverture” della versione definitiva, “è nondimeno l’incipit della *Recherche* – con il suo insonne soggetto intermedio (supporto strutturale dell’opera intera) – che comincia a profilarsi. Attraverso il passaggio a questo ‘un tempo’ si appronta una struttura temporale a tre livelli. [...] ‘Un tempo’: tempo della vita normale, cioè del sonno notturno interrotto da insonnie propizie alla rimemorazione; epoca intermedia fra un vissuto più antico, che risorge, grazie a quei risvegli in piena notte, dall’oblio in cui era sepolto, e un’attualità di malato condannato al sonno diurno e che passa le sue notti a vegliare e a scrivere.”⁶

Fin qui la ricostruzione storico-filologica. Ma viene naturale chiedersi a questo punto: perché mai Proust giudica così essenziale, per la sua “Ouverture”, questo tema della penombra e della confusione spazio-temporale? (Tanto essenziale, va aggiunto, da sopravvivere alle innumerevoli mutazioni che accompagnano la genesi del testo.) La risposta a questa domanda ci porterà a riflettere nuovamente su quella immagine di fluttuazione con cui si era chiusa la sezione precedente.

Il punto è che nella tematica dei risvegli improvvisi agisce un’intenzione *narrativa* ben precisa. Si tratta di predisporre lo sfondo di penombra sul quale si ritaglierà il chiarore del primo oggetto vero e proprio di narrazione: Combray. Il tema dell’oscurità è, in questo senso, uno dei motivi conduttori dell’esordio.

Ma lo è anche in un secondo senso: *metanarrativo*, questa volta. Quell’io che parla non solo è circondato dall’oscurità, ma comincia a interrogarsi *sull’oscurità* e sulla capacità di immaginazione che essa induce. Così, ciò che è in gioco qui non è solo l’anticipazione di ciò che sarà effettivamente rappresentato *nel* libro (i luoghi della storia a venire, con i relativi risvegli: Combray, Tansonville...), ma *il* libro stesso in quanto cornice di quelle rappresentazioni. È il tema dell’oscurità come luogo dell’immaginario.

⁶ *Ibid.*, pp. 9-10.

2. *Il sapere del corpo*

Nella breve riflessione teorica di prima abbiamo visto come l'identità del parlante svolga un ruolo essenziale nel meccanismo referenziale attivato da espressioni indicali del tipo di 'qui', 'là', 'questo' ecc. In particolare, è a partire dalla localizzazione dell'agente (cioè del soggetto parlante) dentro un segmento di realtà che espressioni simili denotano quello che denotano. E che orientano il discorso in atto verso il mondo circostante.

I nostri esempi, bisogna dirlo, avevano chiamato in causa termini indicali piuttosto incolori. Ma c'è una quantità di queste espressioni che tradiscono la loro origine da un'esperienza viva del corpo. Parliamo infatti di cose che stanno alle nostre spalle. Di qualcuno collocato al nostro fianco. Di qualcosa ai nostri piedi. In questo, dunque, il linguaggio sembra attingere a meccanismi di orientamento che precedono l'attività espressiva e che in qualche modo la rendono possibile. Sono i meccanismi che si fondano sulla direzionalità del corpo e delle sue membra.

Ora, ci sono situazioni che privano il corpo di queste sue prerogative. E Proust ne descrive emblematicamente una: quell'esperienza di confine fra sonno e veglia quando, nell'indeterminatezza dell'oscurità circostante, il corpo non ha ancora preso le giuste misure. Quando non ha ancora predisposto un sistema di riferimento che garantisca gli appigli necessari. "Il mio corpo, troppo intorpidito per muoversi, cercava di individuare, in base alla forma della sua stanchezza, la posizione delle sue membra per dedurre la direzione della parete, la disposizione dei mobili, per ricostruire e dare un nome alla dimora in cui si trovava. La sua memoria, la memoria delle costole, dei ginocchi, delle spalle gli presentava una dopo l'altra parecchie delle camere in cui aveva dormito, mentre tutt'intorno le pareti invisibili, mutando posizione secondo la posizione della stanza immaginata, turbinavano nelle tenebre" (Swann, 6 [8]).

Ho parlato, prima, della frase *vertiginosa* in cui l'io-narratore, nello smarrimento attuale, passa in rassegna le camere che furono teatro di altri risvegli. E tale qualificazione va presa alla lettera, poiché è proprio un senso di vertigine che accompagna la momentanea sospensione della capacità orientante del corpo. Ma basta che la "memoria" depositata nelle sue membra venga riattivata, perché il "buon angelo" della certezza ponga fine a quella vertigine. Il corpo si ritrova così il proprio luogo di appartenenza, tornando a dare distinzione a ciò che l'oscurità aveva sospinto nell'indeterminatezza: 'qui il comodino, là il camino, e più in là ancora la finestra...'.

3. Risvegli

Questa idea della “fluttuazione” che consegue alla sospensione del potere localizzante del corpo si ripresenta nei diversi momenti genetici della *Recherche*. La sua collocazione stessa si mantiene costante: figurando all'esordio, è infatti chiamata ad avviare una riflessione sugli spazi che si aprono al lavoro dell'immaginazione. Già in uno dei progetti di prefazione per il *Contre Sainte-Beuve* vediamo all'opera un'intuizione simile. L'immagine è ancora una volta quella del dormiente che, svegliatosi nel cuore della notte,⁷ è privo dei consueti riferimenti al mondo circostante. Il sistema di agganci *indicali* incarnato nel corpo proprio è stato disattivato dal sonno. Per un breve, ma significativo, intervallo di tempo non c'è modo di individuare un *qui*, un *adesso*, un *io*... Non si è più nel sonno. Ma non si è ancora in quella trama di relazioni che individuano un contesto e, attraverso il contesto, il soggetto stesso.

A farci uscire da questa specie di terra di nessuno non è un atto deliberato dell'intelligenza. È la ricomposizione di un sistema di coordinate in cui collo, fianchi, gambe⁸ delineano le direzioni fondamentali. In fondo a questi percorsi virtuali le cose a noi familiari tornano a popolare il nostro mondo circostante. E a dirci *dove* siamo e, al limite, *chi* siamo. “Certo, adesso ero proprio sveglio, il mio corpo aveva compiuto un'ultima giravolta e il buon angelo della certezza aveva fermato ogni cosa attorno a me, mi aveva coricato sotto le coperte, nella mia camera, e aveva messo più o meno al loro posto, nell'oscurità, il cassetto, lo scrittoio, il caminetto.”⁹

L'idea del risveglio è dunque associata, in queste pagine d'esordio, al ripristino di alcuni vincoli essenziali: quelli che determinano la natura indicale del corpo proprio. Al lato opposto, l'allentamento di questi vincoli apre una zona di indeterminatezza, in cui l'immaginario si ritaglia il proprio spazio.

Questa idea, appena accennata nel *Contre Sainte-Beuve*, acquista consistenza a mano a mano che si sviluppa il progetto narrativo della *Recherche*.¹⁰ Dalla sua “sovralimentazione”, per usare un'immagine di Proust, prenderà corpo l'intuizione narrativa di cui parlo all'inizio. Così come prende corpo la riflessione metanarrativa che l'accompagna. Vediamo brevemente gli sviluppi di entrambe.

⁷ Contre, 214.

⁸ Cahier 3, in J. Milly, *op. cit.*

⁹ Swann, 8 [11].

¹⁰ È istruttivo seguirne il percorso nella ricostruzione filologica fatta da J. Milly, *op. cit.*

4. *L'orizzonte dei possibili*

In uno dei primi testi preparatori di questa “Overture”,¹¹ sono già anticipati quasi tutti i temi di cui ci stiamo occupando. Ma l'impianto complessivo è ancora tradizionale. Il racconto è in terza persona, tranne che in alcuni significativi frammenti. Di conseguenza, quella che viene descritta è l'esperienza di un insonne in genere, senza particolari rapporti con la “storia” a venire. Inoltre, la presentazione delle camere ricordate sembra attingere all'esperienza personale dell'autore.¹² E non c'è nulla di paradossale in tutto ciò. Il ricorso alla terza persona sembra infatti destinato a compensare o a contrastare quanto rimane ancora di autobiografismo in questi abbozzi preliminari. Non stupisce, quindi, che l'affrancamento da questi vincoli autobiografici proceda parallelamente al progressivo abbandono della terza persona e alla conseguente stabilizzazione della scelta della prima persona. Né stupisce che si affermi l'intuizione narrativa che fa di queste pagine, appunto, un'ouverture. Le stanze menzionate, infatti, anticipano i luoghi dell'immaginario: sono quelle di Combray, Doncières, Tansonville... La saldatura fra il tema dell'“Overture” – la penombra, l'immaginazione – e *questo* particolare universo immaginario (la mappa ideale del libro a seguire) è cosa fatta.

Dunque, non siamo ancora *nella* storia (se così si può chiamare ciò che il narratore racconta). Ma assistiamo, in un certo senso, a una parabola sulle condizioni di possibilità *della* storia stessa e, più in generale, dell'immaginario narrativo. Il sonno, o quella zona di “interregno” che lo segue, neutralizza momentaneamente il sistema di orientamento indicale del corpo. Nella “fluttuazione” che ne deriva, il soggetto identifica via via, in modo confuso, diverse localizzazioni: quelle che ripercorre inconsciamente nel ricordo di altrettanti risvegli.

Ma le stanze della memoria sono al tempo stesso stanze *possibili*, luoghi di un percorso mentale in cui il soggetto immagina di poter essere: “Benché sapessi bene di non trovarmi affatto nelle dimore di cui l'ignoranza del risveglio m'aveva in un istante, se non presentato l'immagine precisa, almeno fatto credere *possibile* la presenza, ormai la mia memoria era stata sollecitata.”¹³ Ma a mettersi in moto, in realtà, non è solo la memoria in senso stretto.

¹¹ *Cahier 3*, analizzato da C. Quémar, *op. cit.* e poi da J. Milly, *op. cit.* Come si è detto, si tratta di un testo dell'autunno-inverno 1908 ancora legato al progetto del *Contre Sainte-Beuve*.

¹² J. Milly, *op. cit.*, p. 25.

¹³ Swann, 8 [11]. Corsivo mio.

Ancora fino alle seconde bozze, troviamo un riferimento al pensiero,¹⁴ intendendo quell'attività di *rêverie* che genera fra l'altro il turbinio delle stanze. Se prendiamo come punto di partenza il frammento di prima (*Cahier 3*), questa sembra essere l'altra grande novità rispetto a quel primo tentativo di "Ouverture". Ciò che succede¹⁵ è che queste pagine d'esordio non si limitano più, a un certo punto, a indicare i contorni di una rimemorazione (con ampie interferenze autobiografiche, come si è visto). A qualificarle è ormai anche, e principalmente, l'*apertura* narrativa che determinano, l'allusione a uno spazio di immaginazione nel quale verrà a insediarsi il tessuto del racconto. Nel *Cahier 8*, per esempio, oltre alla memoria viene esplicitamente menzionata l'attività di *rêverie*: "Avevo un bel sapere che mi trovavo nelle dimore di cui l'esitazione del risveglio faceva roteare a fianco a fianco in un istante se non le immagini distinte per lo meno la *possibilità* attuale; l'impulso era ormai dato alla mia memoria, alla mia *rêverie* [...]".

Gli apparenti ricordi di un io di cui si ignora la storia sono in realtà il precipitato di un'attività d'immaginazione. E a questo brulichio di immagini nella penombra si sostituiranno i suoni articolati di qualcuno che racconta. Così, è verso il luogo d'origine dell'immaginario narrativo che ci troviamo sospinti ad apertura di testo, e questo già nei frammenti preparatori.

5. *Un'amaca sospesa nel vuoto*

A dire il vero, sin dalle prime stesure il tema dell'oscurità si presenta come qualcosa di intrinsecamente ambiguo. Da un lato c'è il senso di angoscia che accompagna la mancata localizzazione dello spazio circostante, lo spaesamento che ne deriva. (È, questa, un'esperienza che si ripropone anche quando ci si trova semplicemente a dormire – e quindi a svegliarsi – in una stanza nuova, sconosciuta. E che dà luogo a specifici episodi narrativi nel corso della *Recherche*.) Dall'altro ci sono le *potenzialità* che si aprono quando, nell'indeterminatezza dell'oscurità, si allenta il sistema di ancoraggio con il visibile che ci circonda: "Com'era riposante per i miei occhi questa oscurità misteriosa che mi sembrava essere so-

¹⁴ Cfr. per esempio le prime bozze, in J. Milly, *op. cit.*, p. 79: "Ormai il mio pensiero, la mia memoria erano stati sollecitati." Non è improbabile che la soppressione del primo dei due termini sia dovuta alla possibilità d'equivoco che comporta. Come cerco di spiegare, 'pensiero' significa qui generazione di *rêveries*.

¹⁵ In particolare nel *Cahier 8*, cui appartiene il terzo frammento analizzato da C. Quémar.

praggiunta a mia insaputa; ancora più riposante per la mia mente, che sentiva di essere sospesa ancora per un secondo in questa sorta di amaca deliziosa al di sopra della terra, senza più cogliere la concatenazione degli effetti e delle cause.”¹⁶ Come si è appena visto, è uno spazio di immaginazione che si spalanca qui. Ed è tipico di Proust polarizzare questo spazio attorno alle figure del desiderio che vi prendono corpo. Il reale, ciò che è *visto*, è come circondato da un orizzonte di possibilità, che può solo essere *immaginato*. Ed è il desiderio a orientare questo lavoro dell’immaginazione. In un *Cahier* che servirà da traccia per un’altra “Overture”,¹⁷ questo duplice accostamento fra realtà e visione attuale da un lato e fra possibilità, immaginazione e desiderio dall’altro emerge con particolare chiarezza. “Come sono belli i luoghi in cui le possibilità abbondano come in un campo pieno di fiori”, dice il narratore, riferendosi in particolare a quei balli in cui, “nel silenzio di uno sguardo di desiderio”, le ragazze ci dischiudono una vita “che vogliamo immaginare per allargare la nostra ferita”. Quei balli in cui si mescolano “i fili inafferrabili, invisibili, di tutte queste vite sconosciute [...] nelle quali non potremo entrare se non attraverso il desiderio”.¹⁸

Del resto, tornando all’“Overture” dell’intera *Recherche*, l’intreccio fra immaginazione (resa possibile dalla ‘fluttuazione’ nell’oscurità) e desiderio compare per esempio nei frammenti del *Cahier 5*, che probabilmente seguono immediatamente quelli del *Cahier 3* da cui siamo partiti.¹⁹ Dopo l’immagine di fluttuazione suggerita dalla metafora dell’amaca, troviamo un altro frammento in cui si parla di una donna che sorge (come Eva dalla costola di Adamo) dalla ‘falsa posizione’ di una coscia del dormiente: “Il mio corpo, che sentiva nel suo il calore con cui l’aveva animato, voleva unirsi a esso [...]. Il resto del mondo mi appariva come ben poco reale.” Significativamente, ritroveremo questa immagine nella versione definitiva dell’“Overture”.

Diverso è invece il destino di un altro episodio. Nel testo pubblicato della *Recherche*, infatti, la scena della prima masturbazione (nel ‘gabinetto che sa di lillà’) è collocata nel bel mezzo della rievocazione di Combray, ossia in un punto già avanzato della narrazione. Ma in uno dei frammenti preparatori del *Contre Sainte-Beuve*,²⁰

¹⁶ *Cahier 5*.

¹⁷ È il *Cahier 4*, che B. Brun analizza in riferimento all’“Overture” della *Prisonnière*. Cfr. B. Brun, *Etude génétique de l’“Overture” de La Prisonnière*.

¹⁸ B. Brun, *art. cit.*, p. 24.

¹⁹ Cfr. C. Quémar, *art. cit.*, p. 21.

²⁰ *Cahier 1*, la possibile datazione è suggerita da C. Quémar, *art. cit.*, p. 11.

questa scena figura ancora nell'“Ouverture”. E non è difficile capirne la ragione se si analizza la sequenza dei temi che coinvolge. C'è anzitutto l'“isolamento” che il gabinetto garantisce rispetto all'esterno. L'unica intrusione è infatti rappresentata da un ramo di lillà che, dalla finestra, fa penetrare la sua estremità odorosa. Questa sensazione di isolamento permette un'“esplorazione” del proprio corpo – sottratto agli influssi esterni – “alla ricerca di un piacere che non conoscevo”. Così ripiegata verso l'interno, la mente è libera di lasciarsi “esaltare dal piacere”, e in questo modo sente “di essere più vasta, più potente di quell'universo che si scorge da lontano attraverso la finestra” e i cui elementi si riducono a “semplici riflessi senza realtà”. Si delinea così una progressiva dilatazione dello spazio interno, alle spese della realtà circostante. Sino a che, complice ancora una volta la penombra, anche l'ultimo intruso esterno rimasto in campo, il ramo di lillà, viene (letteralmente) sommerso e neutralizzato. Vale la pena di seguire per intero questa progressione finale: “Ripresi fiato per un istante, per mettermi sul sedile senza essere disturbato dal sole che lo scaldava, gli dissi: ‘Levati di lì, mio caro, che mi ci metto io’, e tirai la tenda della finestra; ma il ramo di lillà le impediva di chiudersi. Infine si levò un getto d'opale, per impulsi successivi [...]. In quel momento sentii come una tenerezza che mi circondava, era l'odore del lillà che nella mia esaltazione avevo cessato di percepire [...]. Avevo lasciato sulla foglia una traccia argentea e naturale.”

È dunque l'immagine di un'appropriazione verso l'esterno, attraverso il progressivo esautoramento della realtà circostante, che ci viene suggerita qui e che ritroveremo adesso in un altro episodio significativo.

6. *Luci nella penombra: la lanterna magica*

Nella versione definitiva, le righe conclusive dell'“Ouverture” ci indirizzano dunque, come si diceva, verso il luogo d'origine dell'immaginario narrativo, verso una congerie di *rêveries* che stenta a prendere forma nell'oscurità in cui è immerso l'insonne protagonista. Subito dopo, con uno stacco, incomincia la narrazione vera e propria: “A Combray...”. E anche questo accostamento è una conquista che si fa strada progressivamente nello sviluppo dei testi preparatori.²¹ Il chiarore delle scene d'infanzia di Combray, dicevo

²¹ Cfr. J. Milly, *op. cit.*, p. 33, dove si parla di un “coup de texte”.

prima, è reso possibile da questo discorso nell'oscurità e sull'oscurità. Come quando a teatro, dopo la penombra del preludio, il palcoscenico si illumina; e la storia comincia...

Già, la storia finalmente comincia. Ma comincia, significativamente, con quella che ho chiamato un'intuizione metanarrativa. È l'episodio della lanterna magica, che sembra far da cerniera fra il discorso sulla storia da narrare (sulla genesi dell'immaginario) e la storia vera e propria.

L'orizzonte dei possibili, si è appena detto, sembra instaurarsi attraverso una pratica di spaesamento, di estraniamento. Nella penombra dell'indeterminatezza, i vincoli indicali del *qui* o dell'*adesso* si allentano. Comincia a prendere corpo uno spazio *immaginato*. Ed è, in un certo senso, un processo di natura organica quello che Proust descrive in queste pagine straordinarie. Qualcosa come una fisiologia dell'immaginario, e della vita estetica che lo accompagna. In un frammento poi soppresso nella versione definitiva, il turbinio delle stanze è presentato come "una *rêverie* confusa del corpo, ora d'arte della materia, embrione di vita estetica dell'organismo, che anch'esso, al pari dello spirito, non è in rapporto solo con il presente e resta agitato dall'inutile passato: come quei cavalli del Meridione che d'inverno, in una fredda scuderia, scostano dal muso dormendo la mosca immaginaria della Provenza natale...".²²

Uno spazio immaginato è anche quello che la lanterna magica stampa sulla parete. C'è, ancora una volta, l'esperienza di un oscuramento: quell'attenuazione delle luci che annulla la familiarità della stanza e la rende iriconoscibile.²³ Le immagini proiettate cominciano così a fluttuare liberamente sulla parete. E resistono al contesto reale (muri, tende, porte ecc.) che le circonda: è verso il castello di Genoveffa che, con la sua andatura a scatti, si dirige Golo, anche se quello che c'è davanti a lui sono in realtà le tende della finestra... Non solo, dunque, le immagini neutralizzano quel contesto, ma in qualche modo se lo incorporano: "Se si spostava la lanterna, vedevo il cavallo di Golo continuare ad avanzare sulle tende della finestra, gonfiandosi delle loro pieghe, scendendo nelle loro fessure. Il corpo dello stesso Golo, che era di un'essenza non meno soprannaturale di quello della sua cavalcatura, s'adattava a qualsiasi ostacolo materiale, a qualsiasi oggetto ingombrante che gli capitasse di incontrare, assumendolo come ossatura e rendendoselo interno, si trattasse anche della maniglia della porta alla quale si affrettava ad

²² Prima Dattilografia, in J. Milly, *op. cit.*, p. 68.

²³ Swann, 9 [11].

aderire e sulla quale galleggiavano invincibilmente la sua veste rossa e il suo volto pallido...”²⁴

È un'immagine di conquista che Proust ci presenta qui. L'“avanzata” di Golo su tende e pareti, il fluttuare inesorabile della sua veste, fissano in un'invenzione narrativa il nucleo concettuale che orienta l'“Ouverture”. Con il trionfo del cavaliere fantastico su porte e maniglie la storia raccontata polarizza lo sguardo dell'osservatore: una volta, almeno, che tutto il resto sia retrocesso nell'oscurità.

²⁴ Swann, 10 [12].

II. DESCRIZIONI

A. Spazi anaforici

1. Croci e delizie dei grammatici

Quella piccola cellula del linguaggio naturale che è l'articolo determinativo non ha mai cessato di angustiare logici e linguisti. "Come il grammatico di Browning [...], elaborerei la teoria di questa parola se fossi morto dalla 'cintola in giù' e non soltanto in prigione" ha scritto una volta Russell. In omaggio a un simile spirito di abnegazione, occupiamoci adesso di un aspetto della problematica sollevata dalle cosiddette *descrizioni definite*, fornendo anzitutto una precisazione terminologica.

Per descrizione definita (d'ora in poi verrà usato semplicemente il termine 'descrizione') s'intenderà qui un sintagma nominale in cui l'articolo determinativo è seguito da un'espressione indicante una proprietà. Intuitivamente, la denotazione di questo sintagma è l'unico individuo dell'universo di discorso che soddisfa la proprietà in questione. Per esempio, le espressioni 'il più alto edificio di Milano', 'la capitale della Francia' sono illustrazioni appropriate di quel tipo di termini, designando rispettivamente il grattacielo Pirelli e Parigi: cioè le entità che soddisfano, rispettivamente, la proprietà di essere l'edificio più alto di Milano e quella di essere la capitale della Francia. Bene, si vorrebbe tentare di capire perché queste espressioni sono così importanti nell'economia complessiva del linguaggio. E perché sollevano tanti problemi.

Cominciamo dal primo punto.

2. *Parlare di oggetti*

Supponete che Ermete e Berenice abbiano un figlio, di nome Carneade. E supponete anche che Felice stia parlando con Candido delle persone che brillano per la loro attività filantropica. In particolare, egli ha l'intenzione di asserire che fra coloro che hanno questa encomiabile proprietà c'è il buon Carneade. Ora, se quest'ultimo fosse presente alla conversazione, per manifestare il proprio pensiero Felice non avrebbe difficoltà a puntare il dito verso di lui e dire:

(1) Quest'uomo è un grande filantropo.

Si avrebbe cioè quel tipo di riferimento deittico, in funzione del contesto (extralinguistico), che è stato descritto nella prima parte del capitolo precedente. Purtroppo, però, non sempre si verificano le condizioni che permettono l'attivazione di questa procedura referenziale. Non sempre, infatti, l'oggetto da designare può essere segnato a dito, è cioè parte del contesto. E questo è appunto il caso di Carneade, che in quel momento si trova da tutt'altra parte.

Certo, c'è un'ulteriore possibilità a disposizione di Felice per comunicare quello che intende dire. Perché non usare il nome proprio? Gli basterebbe dunque dire:

(2) Carneade è un grande filantropo.

Ma supponete anche che il buon Candido non abbia mai sentito parlare di questo signore (mentre conosce benissimo Ermete e Berenice). Stando così le cose, anche questa volta il riferimento va a vuoto, dato che egli potrebbe sempre (classicamente) obiettare:

(3) Carneade? Chi è mai costui?

Insomma, la difficoltà, per il nostro Felice, è che per designare l'individuo inteso egli non può usare né un'espressione deittica (del tipo di 'quest'uomo'), né un nome proprio. Sono cioè fuori gioco due importanti classi di espressioni referenziali. Per fortuna, però, ne esiste una terza. Quella, appunto, delle descrizioni. Felice, infatti, è al corrente del fatto che Candido conosce benissimo Ermete e Berenice, il che gli permette di usare con successo questo enunciato:

(4) Il figlio di Ermete e Berenice è un grande filantropo.

Questa volta, anche se Candido non è così fortunato da conoscere personalmente il grande filantropo, la comunicazione va in porto. E la ragione è semplice. Oltre che riferirsi a Carneade, Felice ha anche fornito lo strumento per l'identificazione dell'individuo inteso. Ha cioè usato una proprietà (essere il figlio di Ermete e Berenice) che identifica esattamente un individuo: il nostro Carneade, appunto. Così, Candido non potrà più opporre il tipo di obiezione sollevato da (3).

3. *Catene di identificazione*

Da questo punto di vista, le descrizioni sono uno strumento davvero potente. Esse ci permettono infatti di designare non solo oggetti assenti dal contesto dato, ma anche, per così dire, oggetti "nuovi", la cui esistenza è fino a quel momento insospettata. È infatti quanto accade nell'esempio di prima, dove l'esistenza stessa dell'oggetto di discorso (il generoso Carneade) è completamente sconosciuta a Candido. Il che però non costituisce questa volta un problema, visto che il locutore fornisce anche le coordinate rispetto a cui localizzare il nuovo venuto: Ermete e Berenice. È in rapporto a questi due oggetti che il destinatario dell'enunciato (4) ne identifica un terzo.

Certo, la situazione avrebbe potuto essere meno favorevole, nel senso che Candido avrebbe potuto ignorare l'esistenza di Ermete e Berenice. E avrebbe quindi potuto sollevare nei confronti di (4) lo stesso tipo di obiezione di prima:

(5) Ermete? Berenice? Chi sono costoro?

A questo punto, però, Felice potrebbe decidere di stare al gioco, e di fornire dei criteri di identificazione per questi due individui. Potrebbe per esempio rispondere (immaginando un universo alla *Broadway Danny Rose*):

(6) Lui fu il più insigne ventriloquo balbuziente di Lolopat, e lei l'unica suonatrice di bicchieri vuoti di Lilipat.

Altrimenti detto, Carneade è identificato in funzione di Ermete e Berenice e questi, a loro volta, in funzione di Lolopat e Lilipat (e di certe proprietà). Una catena simile potrebbe anche proseguire. Da qualche parte, però, si deve pur trovare un punto fermo: pena il

fallimento della funzione referenziale *esterna*. Ci troveremo infatti nell'impossibilità di ancorare quel segmento di discorso a un segmento di realtà. E infatti, nella prima parte del capitolo precedente, abbiamo suggerito che all'origine di catene referenziali di questo tipo ci sono espressioni indicali (nell'interpretazione deittica), per lo meno quando si vogliono denotare oggetti della realtà circostante. Sono proprio le espressioni indicali, si diceva, a garantire quella funzione di gancio che determina l'ancoraggio del linguaggio alla realtà. Ma è altrettanto ovvio che, da un punto di vista strutturale, queste catene sono definibili del tutto indipendentemente dalla possibilità di essere fissate (attraverso i "ganci") al contesto di realtà. Come ho cercato di mostrare prima, questa indipendenza diventa manifesta nell'universo narrativo, dove i ganci indicali subiscono una drastica riconversione. In primo piano non avremo dunque più relazioni deittiche, che collegano il testo a una realtà esterna al testo stesso. Avremo invece relazioni di tipo *anaforico*, che rendono conto della connessità interna di quelle catene referenziali e delle loro relazioni reciproche, nella costituzione sistematica di un universo di rappresentazione.

4. *Anafore*

Con questo termine si intende in genere una classe di espressioni che hanno la caratteristica di denotare un'entità x rinviano a un'espressione precedente che denota appunto x . Tipico è il caso di certi pronomi. Per fare un esempio, supponete che l'enunciato di prima (2) sia seguito da quest'altro enunciato:

(2') *Lui* ama davvero il prossimo.

È immediato che il pronome 'lui' denota qui l'individuo inteso (cioè Carneade) grazie all'occorrenza, nell'enunciato precedente (cioè (2)), del nome proprio opportuno, che denota a sua volta quell'individuo. Ed è, questo, un primo tipo di anafora nominale. Ma altre espressioni, oltre ai pronomi, possono funzionare in questo modo: per esempio, le descrizioni stesse. Si consideri infatti quest'altra ipotetica prosecuzione di (2), dove la descrizione si comporta appunto come un'anafora:

(2'') *Il pover'uomo* si sacrifica per il bene di tutti.

Dal momento che c'è in giro una quantità di poveri uomini, è chiaro che la descrizione contenuta in questo enunciato denota proprio l'individuo inteso (e soltanto lui) unicamente perché, come nel caso di prima, rinvia alla precedente occorrenza del nome 'Carneade'.

Bene, ora che ci siamo fatti un'idea delle prerogative delle espressioni anaforiche, torniamo alle catene referenziali illustrate prima. Nell'esempio fatto all'inizio, una certa entità (il generoso Carneade) è stata introdotta attraverso l'uso di una descrizione ('il figlio di...'). Questa descrizione, però, presupponeva il riferimento ad altri due individui (Ermete e Berenice). In linea teorica, questo è l'aspetto interessante delle descrizioni: designare qualcuno o qualcosa in base a una serie di proprietà o relazioni che lo caratterizzano rispetto all'universo dato. In questo modo, l'ontologia di tale universo può continuamente espandersi, grazie all'aggiunta di entità nuove a partire da quelle già date. E i rinvii anaforici, che collegano via via le une alle altre, sono un aspetto essenziale di questa espansione.

Abbiamo appena osservato che una procedura del genere è del tutto indipendente dalla possibilità di ancorare poi a un lembo di realtà circostante (attraverso i "ganci" deittici) il modello di rappresentazione ottenuto. Questo modello è infatti isolabile in quanto tale come un certo tipo di struttura, a prescindere dalla possibilità di proiettarlo verso l'esterno. Il suggerimento naturale che si può formulare a questo punto è che l'universo associato a un segmento narrativo vada caratterizzato proprio come abbiamo fatto nell'esempio di prima: potrebbe essere cioè ricondotto a un intreccio di catene referenziali fra loro collegate. Chiameremo *spazio anaforico* un universo così concepito, e ne forniremo adesso una breve illustrazione.

Immaginate di iniziare la lettura del romanzo di D. Leavitt *The Lost Language of Cranes*. Il primo capoverso comincia così: "Nel primo pomeriggio di una piovosa domenica di novembre un uomo scendeva lungo la Terza Avenue". L'inizio del secondo capoverso è invece questo: "Solo qualche isolato più a nord di lì, al dodicesimo piano di un edificio di mattoni azzurri [...] una donna sedeva a una scrivania." Proseguendo, troverete il terzo capoverso: "Rose chiamava il suo quartiere il Middle East [...]. Lei e Owen abitavano nella Seconda Avenue vera e propria [...]". Ci sono poi i capoversi successivi: "Da vent'anni Rose faceva la redattrice [...]"; "Essi avevano un figlio, Philip [...]".

Si noti che del primo individuo non si dice (e non si presuppone

ne) assolutamente nulla, se non che è un uomo intento a percorrere la Terza Avenue. Lo stesso vale del secondo individuo. Ma, a mano a mano che si sviluppa il testo, si sviluppa anche l'intreccio dei nessi fra i diversi individui, grazie alla presenza di rinvii anaforici. Per semplificare le cose, immaginiamo di poter rappresentare l'informazione contenuta in questo segmento di testo (facendo astrazione dalle relazioni temporali) nel modo seguente. Ogni variabile x^n rappresenta un punto di accumulazione; accanto a ciascuna di queste variabili viene registrata via via l'informazione appropriata. Idealmente, questi punti di accumulazione rappresentano altrettanti individui possibili, con le proprietà e relazioni che il testo viene progressivamente attribuendo loro. (Fra poco avremo modo di constatare che a volte è possibile unificare punti diversi.) Le doppie frecce rappresentano invece i rinvii determinati dall'uso di espressioni anaforiche; ogni volta viene così specificato il referente o i referenti di ciascuna di queste espressioni. Semplificando molto, quello che ottenete è grosso modo un modello di rappresentazione del genere:

x^1 :	x^1 è la Terza Avenue
x^2 :	x^2 è un uomo x^2 scende lungo x^1
x^3 :	x^3 è un punto di x^1 x^2 si trova in x^3
x^4 :	x^4 è un edificio di mattoni azzurri x^4 è qualche isolato a nord di l_i ($l_i \Rightarrow x^3$)
x^5 :	x^5 è una donna x^5 si trova al dodicesimo piano di x^4 x^5 siede a una scrivania
x^6 :	il nome di x^6 è 'Rose' x^6 fa la redattrice
x^7 :	x^7 è il quartiere di <i>lei</i> <i>lei</i> chiama x^7 Middle East ($lei \Rightarrow x^6$)

- x^8 : il nome di x^8 è 'Owen'
 x^8 abita con *lei* nella Seconda Avenue
 (lei => x^6)
- x^9 : il nome di x^9 è 'Philip'
 x^9 è figlio di *essi*
 (essi => x^6, x^8).

5. Contesti: l'effetto zoom

Il ruolo delle descrizioni, in un universo così concepito, dovrebbe essere chiaro: esse designano degli individui grazie alle proprietà e relazioni che li caratterizzano in questo dominio. Per esempio, 'il suo quartiere' denota quella particolare zona della città in cui vive il personaggio appena introdotto, Rose. Analogamente, 'loro figlio' designa quel certo individuo che sta in una certa relazione di parentela con i due individui già noti (Rose e Owen). E così via. Si noti che in questi due esempi il riferimento *anaforico* è esplicito, grazie alla presenza di pronomi di questo tipo. In altri casi potrebbe essere implicito, senza per questo essere meno efficace. Se per esempio (in questa parte del testo) si dicesse:

(7) L'edificio di mattoni azzurri è abitato da intellettuali

non faremmo fatica a capire di che edificio si tratta. Interpretaremmo infatti la descrizione occorrente in (7) come: *quell'*unico edificio di mattoni azzurri che è stato introdotto finora nel discorso (cioè x^4) e in cui si trova Rose (cioè x^6). In altri termini, continueremmo a usare per l'identificazione del referente un opportuno rinvio anaforico, anche se implicito.

Quest'ultimo punto è suscettibile di un'interessante generalizzazione. Si è spesso osservato, infatti, che è solo in funzione di un *contesto* dato che una descrizione designa l'*unico* individuo che soddisfa la proprietà contenuta nella descrizione. Per esempio, è ovvio che al mondo c'è una quantità di edifici di mattoni azzurri. Possiamo dunque riferirci all'unico, inteso, edificio di mattoni azzurri solo se delimitiamo opportunamente un contesto. Nel nostro caso un contesto simile è fornito dal *testo* stesso (o, più precisamente, dal segmento di testo rilevante): ci è fornito dalle prime pagine del libro, che localizzano un unico edificio di mattoni azzurri. Ma in altri casi questo ruolo può essere svolto dal contesto extralinguistico, grazie alla delimitazione di un segmento ridotto di

realtà: come quando dico 'Il cane ha fame', intendendo l'unico cane che vive con noi.

Ora, questo rinvio a un contesto è una peculiarità delle descrizioni (e più in genere dei cosiddetti sintagmi nominali) che merita una particolare attenzione. *Non* basta infatti dire che è tutto un segmento di discorso (singolo enunciato, sequenza di enunciati ecc.) che comporta *nel suo complesso* un rinvio contestuale. In realtà ogni *singola* descrizione (o, più in generale, sintagma nominale) comporta un rinvio simile: pertanto, descrizioni diverse possono comportare (addirittura nello stesso enunciato) rinvii a contesti diversi. Per convincervi di ciò, immaginate che più avanti nel testo l'autore descriva un'area ben delimitata del quartiere in cui vive Rose, e che a un certo punto scriva per esempio:

(7') Tutti gli edifici sono di mattoni rossi, e sono ben più tristi dell'edificio di mattoni azzurri in cui abita Rose.

Apparentemente (7') ci dice qualcosa di contraddittorio. Infatti, l'uso del primo sintagma nominale ('tutti gli edifici') esclude l'esistenza di edifici di mattoni azzurri, mentre il secondo (cioè la descrizione 'l'edificio di mattoni azzurri') presuppone che ne esista almeno uno. Ma (7') può benissimo risultare accettabile, e di fatto lo è. Il punto è che il sintagma nominale retto da 'tutti' ha come sfondo una porzione ristretta di realtà (e cioè una parte del quartiere di Rose), in cui ogni edificio è davvero di mattoni rossi. La descrizione rinvia invece a un universo più ampio (l'intero quartiere), in cui figura anche un edificio di mattoni azzurri. Ricorrendo a una metafora ottica, potremmo dire che *ogni* sintagma nominale ha incorporato una sorta di zoom, che ogni volta estende o restringe il contesto pertinente. Il che vale, ovviamente, sia per una realtà testuale come quella immaginata qui, sia per un discorso ordinario.

6. Identità

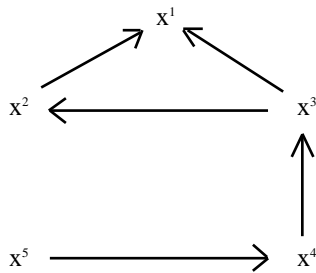
Perché i rinvii anaforici di cui ci stiamo occupando sono così importanti? Per rispondere a questa domanda, torniamo per un attimo al modello di rappresentazione introdotto prima. Il ruolo delle anafore emerge chiaramente. Queste espressioni hanno infatti la prerogativa di identificare uno stesso referente attraverso porzioni di discorso successive. Esso può così entrare in relazione con altri oggetti di discorso, in segmenti successivi di testo. Per esempio,

quando si dice: ‘Lei e Owen abitavano insieme’, l’occorrenza del pronome ‘lei’ permette di risalire a un referente precedentemente introdotto (cioè Rose): questo referente è dunque messo in relazione con Owen, dicendo appunto che i due abitano insieme. Insomma, le anafore sono usate sistematicamente nell’instaurazione di un universo di relazioni che collega nel testo le varie entità.

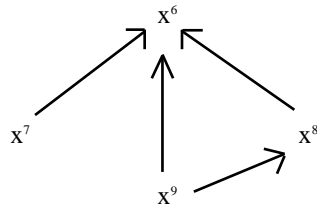
Convincersi dell’importanza di tali espressioni in questo loro ruolo non è difficile. In caso di dubbio, cimentatevi con il seguente esperimento mentale: provate a riscrivere le prime pagine del testo di Leavitt senza mai usare tale tipo di espressioni. Per esempio, cercate un sostituto non anaforico per l’espressione ‘lì’ che figura all’inizio del secondo capoverso. Potreste pensare a qualcosa come ‘Il punto in cui si trova a passare l’uomo che percorre la Terza Avenue’. Ma il problema è che la descrizione ‘l’uomo che percorre la Terza Avenue’ contiene a sua volta un uso anaforico dell’articolo determinativo. Questa descrizione, infatti, designa l’individuo inteso (e solo lui) unicamente perché rinvia alla porzione precedente in cui quell’individuo è presentato proprio in quei termini. Altrimenti, come si potrebbe distinguere quell’individuo dalla quantità di ipotetiche persone che si trovano a passare per la Terza Avenue?

In genere, proprio per segnalare il ruolo di questo tipo di espressioni, parleremo di *catene anaforiche* per riferirci alla sequenza di relazioni predicative che collegano le varie entità, come per esempio la sequenza generata dalle prime pagine del testo di Leavitt.

Ora, il modello di rappresentazione introdotto prima ci pone un interessante problema. Possiamo infatti vedervi contenute due *distinte* catene di relazioni, dal momento che, in questo segmento di testo, non ci sono relazioni fra le entità collegate nella prima catena e quelle collegate nella seconda. La prima mette in relazione l’uomo che percorre la Terza Avenue e la donna che si trova qualche isolato più a nord, e poi via via altre entità. Lo schema è questo:



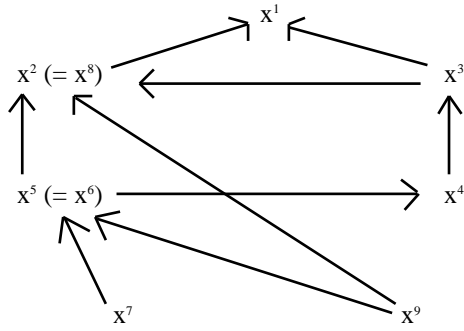
(Le frecce indicano le relazioni predicative introdotte dal testo: quella fra x^2 e x^1 sta appunto a indicare che x^2 percorre x^1 , l'altra, fra x^3 e x^2 , ci ricorda che x^3 è il punto in cui si trova x^2 , e così via.) La seconda catena è invece più o meno questa:



Il problema è dunque il seguente. Come si è appena detto, nel modello finora ottenuto le due catene sono distinte. Nulla, nelle prime pagine, mette in relazione l'uomo e la donna introdotti all'inizio con altri individui dell'universo di discorso. Ma più avanti, nel testo, diventa chiaro che l'uomo va identificato con Owen e la donna con Rose. Formalmente, potremmo esprimere la cosa con due enunciati di identità:

- (8) $x^2 = x^8$ (cioè: l'uomo che percorre la Terza Avenue ecc. altri non è che Owen)
 (9) $x^5 = x^6$ (cioè: la donna che si trova in un certo edificio ecc. altri non è che Rose).

Ora, com'è ben noto, il significato degli enunciati di identità ha sempre rappresentato un problema per logici e filosofi del linguaggio. In questo caso, però, il significato di (8) e (9) è chiaro: ciò che questi enunciati determinano è un riassetto del modello di rappresentazione costruito per il segmento di discorso dato. Infatti, si è appena visto che in quel modello a ogni punto indicato da una variabile – che idealmente sta per un individuo – è appesa una certa quantità di informazione. (Si tratta delle proprietà e relazioni attribuite all'individuo in questione.) Bene, l'effetto dei due enunciati di identità è di saldare insieme due catene che, nel modello di rappresentazione, erano fino a quel momento disgiunte. L'informazione associata ai punti così unificati sarà la somma delle informazioni associate ai punti prima distinti. In breve, quello che otterremo sarà una struttura i cui punti sono meno numerosi, ma più densi di informazione. Le due catene di prima vanno infatti sostituite da quest'unica catena:



Che la funzione essenziale di un enunciato di identità (quando non sia una vuota tautologia) sia quella di determinare un riassetto dello spazio anaforico è un'ipotesi che merita una breve, ulteriore riflessione.

7. Espero e Fosforo

Si è appena visto che a (8) corrisponde, nel linguaggio ordinario, un enunciato di identità del tipo di:

(10) L'uomo che percorre la Terza Avenue è Owen.

Qui, una descrizione e un nome proprio sono fra loro correlati in un'asserzione di identità. E abbiamo anche visto che il significato di questa asserzione può essere ricostruito nei termini di un'unificazione delle catene anaforiche contenute negli schemi di prima. Si tratta adesso di fare un passo avanti, suggerendo che questa situazione non è differente, di principio, da quella in cui un enunciato di identità mette in relazione due nomi propri. Provate dunque a immaginare un racconto (fittizio) di questo genere.

Nella prima parte della storia si parla di un corpo celeste chiamato Espero che compare la sera, con una certa luminosità, una certa posizione nel cielo ecc. Nello stile di prima, la cosa potrebbe essere rappresentata più o meno così:

- x¹: il nome di x¹ è 'Espero'
- x¹ compare di sera
- x¹ occupa questa e quella posizione
- ...

Nella seconda parte si parla invece di un altro corpo celeste, di nome Fosforo visibile al mattino, con una certa luminosità ecc. Ancora una volta, avremo:

x^2 : il nome di x^2 è 'Fosforo'
 x^2 compare di mattina
 x^2 occupa questa e quest'altra posizione
 ...

Infine, nella terza (e, con grande sollievo, ultima) parte si chiarisce che quei due corpi celesti sono in realtà la stessa cosa, e cioè Venere. Amando la concisione, il narratore si esprime lapidariamente così:

(11) Espero è Fosforo.

Come dicevo prima, non c'è alcuna differenza di principio fra (10) e (11). Anche nel secondo caso il significato dell'enunciato di identità va descritto come un riassetto del modello di rappresentazione: due punti (denotanti individui) del modello vanno unificati, al nuovo punto così ottenuto vanno associate informazioni prima separate ecc.

Certo, questa è una storia fittizia. Ma niente ci impedisce di sostenere che anche nel mondo reale le cose vadano proprio così. Per esempio, 'Espero' e 'Fosforo' possono essere due nomi a cui, in una data comunità di parlanti, vengono associate le proprietà e relazioni che abbiamo appena visto attribuite, nel racconto, rispettivamente a x^1 e x^2 . Ciò è sanzionato formalmente dal fatto che tutti i dizionari in uso riportano, sotto le voci 'Espero' e 'Fosforo', le indicazioni che la storia di prima riportava sotto x^1 e x^2 rispettivamente. A un certo punto interviene però un famoso astronomo che, grazie alle sue ricerche, è finalmente in grado di asserire la verità di (11).

Così, prima della scoperta espressa da (11), al linguaggio parlato da quella comunità va idealmente attribuito un modello in cui i nomi 'Espero' e 'Fosforo' sono rappresentati da punti distinti, con le rispettive catene anaforiche. Ma, una volta che sia stata asserita la verità di quell'enunciato, il modello viene aggiornato, e i due punti vengono unificati. Tutto ciò che era attribuito a Fosforo può adesso essere attribuito a Espero, e viceversa. In conclusione, il significato di un enunciato di identità come (11), che coinvolge due nomi propri, può essere descritto nel senso visto prima, e cioè come il riassetto di una struttura di rappresentazione.

Più in generale, questa ricostruzione degli enunciati di identità risulta del tutto plausibile se semplicemente si assume, com'è intuitivo fare, che al linguaggio naturale (o, più realisticamente, a una sua sottoparte rilevante) non sia associato una volta per tutte un modello fisso. Si deve invece pensare che l'informazione via via introdotta dai diversi segmenti di discorso determini ogni volta *l'aggiornamento* del modello inteso. Gli enunciati di identità rappresentano un aspetto non secondario di questo lavoro di aggiornamento.

8. Epilogo

Nell'universo di discorso che viene via via associato a un testo gli individui che lo popolano risultano collegati sistematicamente dall'insieme delle proprietà e relazioni che il testo attribuisce loro. Questo insieme di relazioni è reso possibile dalla presenza di espressioni *anaforiche*. Tali espressioni, infatti, prolungano da un segmento di testo all'altro il riferimento agli individui rilevanti. Esse permettono quindi di connettere organicamente momenti diversi dell'espansione dell'universo di discorso. Si è così potuto parlare, più generalmente, di uno spazio anaforico, all'interno del quale un'entità viene designata in virtù delle proprietà che possiede e delle relazioni che intrattiene con altre entità del dominio. Un tipo di designazione, questa, che viene effettuata da una classe privilegiata di termini: le cosiddette *descrizioni definite*.

B. Un universo di relazioni

Siccome avete la bontà di trovare nei miei libri qualcosa di un po' ricco che vi piace, sappiate che ciò è dovuto proprio a questa sovralimentazione che infondo loro vivendo.

Lettera di Proust a Gaston Gallimard, maggio 1919.

I. Questioni di nomi

In un saggio su *Proust e i nomi*, Barthes propone una tesi suggestiva. L'onomastica proustiana, egli sostiene, è talmente sviluppata da rappresentare il punto di partenza definitivo della *Recherche*: “possedere il sistema dei nomi era per Proust (ed è per noi) possedere le significazioni essenziali del libro, l'impalcatura dei suoi segni, la sua sintassi profonda”.

Si tratta, come ho appena detto, di una tesi suggestiva. Sfortunatamente, però, risulta quanto meno problematica. Se Barthes avesse ragione, il sistema dei nomi (quelli dei personaggi, in particolare) avrebbe dovuto mantenersi più o meno inalterato sin dai primi scritti collegabili alla *Recherche*, dal momento che l'articolazione essenziale dell'opera (la sua “sintassi profonda”) è già presente in quegli scritti. Ma non è così. Prendiamo per esempio come punto di riferimento iniziale gli anni 1908-1909 (quelli in cui Proust lavora al *Contre Sainte-Beuve*: un saggio-romanzo poi abbandonato, ma il cui materiale alimenterà copiosamente la *Recherche*). Ebbene, in questa fase, Proust ha già in mente alcune cose fondamentali per lo sviluppo dell'opera futura: in particolare (come abbiamo già visto) ha già concepito quelli che saranno l'inizio e la fine della versione definitiva.¹ Ma anche alcuni personaggi-chiave sono già presenti, per lo meno nelle parti narrative più sviluppate. Un breve controllo è sufficiente per verificare che il sistema dei nomi associati a quei personaggi è lontano da quello della versione finale. Inoltre, basta scorrere progressivamente i *Cahiers* nelle diverse fasi di stesura, per rendersi conto dell'instabilità dell'onomastica proustiana. Il personaggio (e che personaggio!) che nella versione finale è chiamato Charlus, in abbozzi precedenti riceve altri nomi (il primo è ‘de Guercy’) Lo stesso vale per Saint-Loup (‘Montargis’) e per molti altri ancora. In ogni caso, secondo il suggerimento di Barthes,

¹ Nel luglio 1909 Proust scrive (*Mercure de France*): “Sto finendo un libro che nonostante il titolo provvisorio *Contre Sainte-Beuve*, è un vero e proprio romanzo”. E ancora, in una lettera a Mme Straus dell'agosto 1909: “[...] ho appena cominciato – e finito – un libro molto lungo” (Choix, 166).

il sistema dei nomi avrebbe dovuto stabilizzarsi almeno al momento della stesura definitiva. Ma anche questo non corrisponde a verità. Sulle stesse bozze della versione finale pubblicata da Grasset nel 1913 Proust cambia di propria mano il nome di personaggi importanti!

Sembra dunque che, contrariamente a quanto sostiene Barthes, non sia possibile ricondurre a un sistema *dato* di nomi propri il complesso di personaggi, luoghi ecc. che costituiscono la nervatura della *Recherche*. Possiamo infatti avere cambiamenti di nome, da una stesura a un'altra, anche se il portatore di quel nome rimane inalterato.

Ma altri fatti risultano ancora più distruttivi per la tesi di Barthes. Per esempio, Yoshikawa ha mostrato che un altro importante personaggio, il musicista Vinteuil, deriva dalla "fusione" di due personaggi ancora distinti nella dattilografia del 1912 presentata all'editore Fasquelle e alla N.R.F.:² il naturalista Vington e il musicista Berget. E si possono citare fenomeni inversi, in cui (rispetto a versioni precedenti) un medesimo personaggio (con tanto di nome) si "scinde" in due nuove entità (con relativi nomi). Di conseguenza, in tutti questi casi, non si tratta solo di un cambiamento di nomi, ma anche di un riassetto della distribuzione delle patri.

Questi dati rendono quindi dubbia la tesi di Barthes. L'onomastica proustiana, infatti, non è un punto di partenza dello sviluppo narrativo. Viceversa, nella sua variabilità, essa riflette di volta in volta le diverse acquisizioni testuali. Si tratta adesso di prendere in considerazione l'interessante problema teorico che si nasconde dietro a quella che sembra essere una semplice divergenza filologica.

2. I fili misteriosi della vita

Le osservazioni appena fatte non intendono mettere in discussione l'importanza che i nomi propri rivestono nell'impianto della *Recherche*. Cercherò anzi di far luce, nel capitolo successivo, sulle prerogative che li rendono così essenziali agli occhi di Proust. Il punto è un altro. Si tratta di mostrare come i nomi acquistino significato rispetto all'universo di proprietà e relazioni in cui sono avvolti gli

² K. Yoshikawa, *Vinteuil ou la genèse du septuor*. Sempre in riferimento al carattere problematico della tesi di Barthes, si noti che, come sottolinea Yoshikawa, Proust considerava conclusa questa dattilografia di *Swann*. Eppure il sistema dei nomi in essa contenuto non ha ancora operato la fusione Vington/Berget in Vinteuil!

individui che essi designano. La caratteristica essenziale di questi individui è la loro *descrivibilità* rispetto a quell'universo. Torneremo dunque a occuparci – in un'ottica diversa, questa volta – del ruolo cruciale svolto da quella particolare classe di termini costituita dalle descrizioni.

Verso il termine del *Temps retrouvé*, in alcune pagine di una straordinaria densità, il narratore ripercorre i punti di snodo che collegano le varie storie individuali. I personaggi, da questo punto di vista, sembrano assimilabili a campi di forze, a punti di convergenza di proprietà e relazioni che si intrecciano dentro una singola storia ma lasciano intravedere un'infinità di sviluppi possibili. Parlando di uno di loro, il narratore si chiede se non sia paragonabile a un crocicchio in cui vengono a confluire le strade provenienti dai punti più diversi (Temps, 606 [371]). Evidentemente, la fissazione di questi punti di convergenza determina un orizzonte aperto di possibilità narrative: la possibilità, per esempio, di istituire rapporti con altre entità già presenti, o di introdurre nuove entità, con i relativi stati di cose in cui sono coinvolte. Ciò implica l'opportunità di rivedere ogni volta la configurazione globale che ne emerge. Ne fa fede la tecnica di "montaggio" che Proust mette in atto quando, nel passare da una stesura all'altra, sposta interi blocchi di testo. L'idea è quella di una pratica combinatoria che, una volta fissata in una configurazione, fa intravedere l'infinità di altre configurazioni che si sarebbero potute ottenere. Quella che il libro ci narra è solo una delle tante storie possibili: "Se Swann non mi avesse parlato di Balbec, non avrei conosciuto Albertine, la sala da pranzo dell'albergo, i Guermantes. Ma sarei andato altrove, avrei conosciuto persone differenti, la mia memoria, come i miei libri, sarebbe stata piena di quadri ben diversi, che non posso neanche immaginare" (Temps, 495 [249-250]).

Che un personaggio, sotto questo punto di vista, sia un intreccio di proprietà e relazioni che lo collegano ad altre storie individuali, permette di equiparare la trama narrativa a un reticolo di percorsi convergenti. Al termine della ricostruzione di cui parlavo prima, il narratore conclude: "Certo, se si tratta unicamente dei nostri cuori, il poeta ha ragione quando parla dei 'fili misteriosi' che la vita spezza. Ma è ancora più vero che ne tesse continuamente fra gli esseri, fra gli eventi, che li intreccia, li raddoppia per rendere più fitta la trama" (Temps, 607 [372]).

3. *Descrizioni: punti di vista*

È stato osservato più volte che una delle caratteristiche essenziali dei personaggi della *Recherche* è la sequenza progressiva di “svelamenti” di cui sono oggetto. In ciò, Proust è ovviamente favorito dalla scelta di far raccontare la storia da un io-narratore. Più precisamente, questo narratore fa riferimento, di volta in volta, al punto di vista *locale* che ha caratterizzato a suo tempo la percezione di ogni singolo evento descritto, riservandosi però la facoltà di mostrarne poi il carattere limitato. Si forma, così, una sequenza potenzialmente aperta di rivelazioni successive. Non c'è personaggio, dice il narratore, “che non abbia svolto ruoli via via diversi nella mia vita” (Temps, 551 [310]).

Questa dipendenza da un punto di vista (se si eccettua forse la lunga parentesi dell'*Amour de Swann* e altri episodi significativi che, come vedremo, sembrano presupporre un punto di vista onnisciente) costituisce un deliberato stratagemma narrativo. In varie riflessioni sul suo modo di lavorare, Proust accenna esplicitamente all'effetto di suspense che coinvolge il lettore grazie alla scoperta di tratti inaspettati (e drammatici) in questo o quel personaggio. In una lettera a J. Rivière (6 febbraio 1914) collega anzi questa pratica di scrittura alla struttura stessa della *Recherche*: “Sono dunque costretto a dipingere gli errori, senza credere di dover dire che li ritengo errori; tanto peggio per me se il lettore pensa che per me siano la verità. Il secondo volume accentuerà questo malinteso. Spero che l'ultimo lo dissiperà.”

Il fatto è che, essendo visto da un punto di vista parziale, ogni personaggio, luogo o evento è sottoposto alle leggi della messa in prospettiva nello spazio e nel tempo. Due punti vanno allora sottolineati. (i) Non c'è nessun protagonista della storia per il quale non valga che, se è visto come P a un certo momento rilevante t, allora è visto come P' in un altro momento rilevante t'. Il che non significa solo che i personaggi cambiano a mano a mano che procede la storia (ciò che è ovvio), ma che cambiano sotto certe qualificazioni essenziali. (ii) Non basta. Succede anche (ed è questo uno degli accorgimenti narrativi più sfruttati nella *Recherche*) che lo stesso personaggio (o luogo) visto al momento t sia poi riconsiderato, *così come appare in t*, da un altro punto di osservazione t'. Non varia cioè l'immagine di partenza, ma l'interpretazione di questa immagine. Può così succedere che la stessa descrizione, fatta in t, acquisti un significato diverso rispetto a t'. Un paio di esempi illustreranno rispettivamente questi due punti.

4. Reti di idee

(i) Come vedremo in seguito, quando parleremo dei nomi propri, nella parte iniziale della storia al nome 'Swann' è associata, per il narratore, la descrizione 'L'amico di famiglia che, a Combray, viene a volte a cena e mi sottrae così la presenza di mia madre'. Ma, successivamente, all'epoca dell'innamoramento per sua figlia, la descrizione qualificante sarà 'Il padre di Gilberte'. "Da quando avevo rivisto Gilberte", commenta il narratore, "per me Swann era soprattutto suo padre, e non più lo Swann di Combray; siccome le idee alle quali raccordavo ora quel nome erano diverse dalle idee nella rete delle quali esso era una volta racchiuso e che non utilizzavo ormai più quando dovevo pensare a lui, egli era diventato un personaggio nuovo" (Swann, 400 [432]). Così, il nome di qualcuno o qualcosa acquista significanza solo a partire da un complesso sistematico di proprietà e relazioni che caratterizzano l'entità in questione. Si tratta del *réseau d'idées*, come dice esattamente Proust, sulle quali il nome è *embranché*. Una simile rete, determinata da una prospettiva situata in un certa collocazione temporale, varia al variare di tale collocazione. Ne risulta così mutata, nei casi interessanti, la natura stessa dell'essere contemplato. Insomma, un testo, in generale, ripropone il modo di procedere del linguaggio quotidiano, e della vita. A un individuo corrisponde un punto di accumulazione di proprietà e relazioni. I tratti salienti di questo insieme sono esprimibili in una particolare *descrizione* (nel senso quasi "tecnico" visto prima: 'la cosa con queste e quelle caratteristiche'). È sulla base di una descrizione del genere che il nome proprio acquista un significato. E a tempi diversi, ovviamente, possono succedersi immagini descrittive diverse.

(ii) L'immagine o descrizione di questo o quell'essere va dapprima considerata su un piano, per così dire, *orizzontale*. Sotto tale profilo, ciò che è rilevante qui è l'insieme delle relazioni in cui questa immagine è originariamente inserita. Usare la descrizione 'La cosa così e così' significa denotare un certo oggetto in funzione delle proprietà e relazioni che lo individuano nel contesto *presente*. In questo senso, la descrizione va situata sullo sfondo di percezioni, credenze, atteggiamenti ecc. che la circondano. Come dire che si colloca per intero entro il punto di vista locale che l'ha generata, con i suoi limiti intrinseci. È il caso, per esempio, di una descrizione come 'La ragazzina dai capelli rossi che nel giardino abbozza un gesto con la mano'. Nel contesto originario in cui si

forma (il primo incontro, in campagna) denota una certa persona (Gilberte), quantunque il significato di quel gesto rimanga del tutto oscuro al narratore.

Può anche succedere, però, che la *stessa* immagine o descrizione ('la cosa così e così'), formatasi a un certo tempo t , si riproponga in un successivo tempo t' inalterata nel contenuto, ricevendo però un'interpretazione diversa. Quello che succede è che il diverso contesto di percezioni, credenze ecc. permette di attribuire un diverso valore conoscitivo al contenuto della descrizione, anche se questo contenuto non cambia. L'esempio appena ricordato è utile per illustrare questo punto. Infatti, la descrizione 'La ragazzina dai capelli rossi ecc.' (che va ancora riferita alla situazione originaria, cioè al primo incontro in campagna) rimane inalterata anche quando, molti anni dopo, il protagonista ne parla con Gilberte stessa. Solo che, nel mutato contesto di conoscenze, quello stesso contenuto descrittivo assume implicazioni diverse: quel gesto con la mano era in realtà un invito osceno. Scopriamo così la dimensione *verticale* dell'immagine descrittiva: sottratta al sistema delle relazioni sincroniche in cui è inserita originalmente, quell'immagine rivela una nuova e diversa valenza conoscitiva. La stessa immagine o descrizione assume un significato nuovo quando viene ripresa da un punto di vista diverso.

5. Nomi e descrizioni

Possiamo dunque tornare al problema di partenza, introdotto dal riferimento a Barthes e alle sue riflessioni sull'onomastica proustiana. C'è infatti adesso l'opportunità di precisare le critiche sviluppate in quella circostanza e, forse, di recuperare almeno in parte il senso delle osservazioni di Barthes.

Certo, non è il sistema dei nomi *in quanto tali* che ha una funzione fondamentale nel determinare la "sintassi profonda" del testo, la sua "impalcatura essenziale". Del resto, come si è già detto, succede spesso che in questo o quel *brouillon* Proust sostituisca semplicemente il nome di un dato personaggio (anche importante) lasciando immutato tutto il resto. L'esito di quella sostituzione non è dunque così drammatico come le tesi di Barthes lascerebbero intuire.

Le cose cambiano, però, se consideriamo un nome come *un punto di convergenza di un sistema di descrizioni* (la "rete di idee" di cui parla Proust). In questo senso, infatti, un personaggio è per intero riconducibile a un complesso di proprietà e relazioni che lo

caratterizzano (quello che chiameremo un *ruolo*). Come punto fisso a cui sta appesa quella rete di descrizioni, un nome svolge ovviamente una funzione fondamentale. Così, introdurre una modifica nel sistema dei nomi può comportare un intervento significativo nell'organizzazione profonda del testo. Il caso della "fusione" di due nomi (e relativi personaggi) menzionato poco fa è particolarmente illuminante sotto questo punto di vista. L'equazione Vington + Berget = Vinteuil determina modifiche vistose: certi blocchi di testo vengono soppressi, altri vengono spostati e altri ancora modificati di conseguenza. E la cosa è del tutto naturale: una volta identificato un nome con un ruolo, con un sistema di descrizioni, emerge per intero la sua dipendenza dalla realtà *testuale* che lo sostiene. In questo senso, incidere sui nomi può significare incidere sulle profondità del testo. Ma siamo naturalmente al di là della prospettiva di Barthes, che sembra centrata soprattutto sulle caratteristiche *intrinseche* dei nomi, piuttosto che sul rapporto che essi intrattengono con il sistema di descrizioni cui sono agganciati.

6. Ruoli

Riperkorrendo il lavoro che critici e filologi hanno compiuto sui *brouillons* proustiani, ci si imbatte spesso in sottili problemi filologici. Per esempio: per quale motivo si asserisce che la contessa che compare all'inizio del *Cahier 4* (senza nome) *non è ancora* la contessa di Guermantes (del testo definitivo)? O che quella del *Cahier 12* permette invece una simile identificazione? Avremo modo in seguito di approfondire questo tipo di problemi. Per il momento, è opportuno richiamarci per un attimo all'idea che ci serve da guida in queste pagine. Se un personaggio non è altro che il punto di convergenza di un insieme di proprietà e relazioni, alcune di queste possono risultare *invarianti* al variare delle diverse alternative testuali. È in questo senso che (in contrapposizione a Barthes) ho potuto parlare della maggior pertinenza del contenuto descrittivo rispetto a quello puramente nominale. Più che dal nome che porta, il personaggio è identificato dall'insieme di descrizioni (rilevanti) che lo collegano alla realtà testuale: qualità peculiari, tic, relazioni con altri personaggi ecc. È questa idea di un ruolo che permette di confrontare stati del testo fra loro alternativi, e quindi di identificare un personaggio attraverso questi stati. Il mero cambiamento di un nome proprio, da una versione all'altra, non comporta alterazioni di struttura. Viceversa, è ovvio che l'intervento su

un ruolo può riverberarsi sull'intero impianto testuale. È così che si spiega la mobilità dell'universo di oggetti attraverso le varie steure della *Recherche*. I tratti invariati cui ho accennato poco fa fissano in alcuni personaggi i punti di cerniera attorno ai quali, nei diversi *brouillons*, è tutto un alternarsi di personaggi, eventi, situazioni che una mano invisibile a volte introduce per poi cancellare.

7. Il farsi e il disfarsi del testo

Prima di proporre un piccolo esperimento mentale ricorderò un paio di fatti ben noti. Come si è già accennato, Proust considerava definitiva la dattilografia presentata nel 1912 per la pubblicazione sia a Fasquelle sia alla N.R.F. Egli riteneva altresì di avere determinato per intero l'articolazione dell'opera (con *Swann* in apertura e il *Temps retrouvé* alla fine). Fortunatamente (è il caso di dirlo) entrambi gli editori rifiutarono l'opera. Come nota Yoshikawa,³ la *Recherche* avrebbe certo preso un'altra strada se il primo volume fosse stato pubblicato fin dal 1912. Per esempio, le modifiche anche profonde di cui abbiamo appena parlato (la nascita di Vinteuil, in particolare) non ci sarebbero state. Addirittura, quasi un terzo dell'opera (la storia di Albertine e annessi) non sarebbe probabilmente stata inclusa. Infatti, Proust avrebbe potuto concludere prima il lavoro: le vicende della guerra, l'esito drammatico del suo rapporto con Agostinelli e tutti gli altri eventi posteriori non avrebbero allora potuto svolgere il ruolo che hanno invece svolto nella genesi dei testi successivi.

L'esperimento mentale è dunque il seguente. Immaginate che Gide sia un lettore più attento del testo proustiano e che non scambi fra l'altro una metafora (quella delle "vertebre" che si vedrebbero sulla fronte di Tante Léonie) per una banale forma di insipienza descrittiva da parte dell'autore (come è invece avvenuto). Così, contrariamente a quanto accade nella realtà, il suo giudizio sul manoscritto presentato è positivo e l'opera viene pubblicata nel 1912 dalla N.R.F. Già, ma quale opera? Non certo quella che costituisce per noi un paesaggio ormai familiare, e che del resto (dato il suo carattere postumo) ha avuto bisogno di numerosi interventi esterni. Quella che ci troveremmo di fronte sarebbe invece solo una delle innumerevoli *possibilità* innescate dal processo di scrittura che Proust ha avviato e che, in un certo senso, non ha mai concluso.

³ *Ibid.*, p. 293.

Del resto, la consapevolezza dell'inesauribilità del campo dei possibili aperto anche dal più piccolo nucleo di testo non ha mai cessato di ossessionare Proust. Da un lato, come si è già avuto modo di ricordare, egli si sentiva legato a una rigida struttura architettonica, a un piano di costruzione prefissato. Non a caso, in una lettera del febbraio 1914, esprime a J. Rivière la sua gratitudine per essersi accorto che il libro "è un'opera dogmatica e una costruzione". D'altro lato, però, il modo stesso in cui si sviluppa il processo di scrittura rimette continuamente in gioco il percorso programmato. Proust vive come nessun altro, forse, questa contraddizione di una scrittura ininterrotta. Certo, il "dogma" che si incarica di dimostrare (e la conseguente struttura narrativa) non cessa mai di orientare le sue scelte strategiche. Ma nel frattempo prende sempre più corpo quel lavoro di "sovralimentazione" del testo (come diceva lo stesso Proust) che, per definizione, non può giungere a compimento. Il suo fine, infatti, è quello di dare carne e sostanza all'orizzonte di possibilità che circonda ogni personaggio, ogni luogo, ogni evento. Il che induce ovviamente un'inevitabile circolarità: il materiale stesso che viene a colmare quel vuoto comporta a sua volta un alone di possibilità che potrebbero essere attualizzate.⁴

⁴ Parlando di alcune note di lavoro riguardanti la figura di un vecchio "creduto Vinteuil" che viene poi abbandonata, Yoshikawa (*ibid.*, p. 322) osserva: "Quantunque alla fine abortite, queste note ci fanno pensare a quella che avrebbe potuto essere la *Recherche*, che è un universo non già chiuso, ma rimasto aperto per la sua incompiutezza tanto per lo scrittore quanto per il lettore."

III. NOMI PROPRI

A. I depositi della memoria

I. Battesimi

Una gran quantità di cose, nel mondo, rimane estranea alla nostra attività di imporre nomi. Tanto per cominciare, tutte quelle cose su cui non si poserà mai sguardo umano. Alberi o animali sperduti in qualche luogo inaccessibile, per esempio. Oppure eventi – fisici, biologici – che non attraversano i nostri campi percettivi. Non mi è difficile immaginare tutto ciò.

Ma dopo tutto non ho bisogno di lavorare con l'immaginazione. Basta che alzi gli occhi dal mio tavolo di lavoro, che guardi verso la finestra. Ed ecco allora che, sullo sfondo azzurro del cielo, scorgo chiaramente una rondine che disegna una traiettoria quasi rettilinea. E mi viene spontaneo pensare che anche quest'altro individuo della storia biologica, che nondimeno è oggetto di una percezione distinta (mia e, forse, altrui), è probabilmente destinato a non ricevere alcun nome. Del resto, le cose non cambiano se distolgo lo sguardo da quell'oggetto aereo e torno alla confortante familiarità del mio tavolo di lavoro. Penso che nessuno sia stato tanto bizzarro da assegnare un nome (un nome *proprio*, voglio dire) a quel singolo foglio che vedo di sbieco. O alla matita che vi è appoggiata sopra. O a tutte le altre cose che vedo sparpagliate lì vicino.

Così, anche se forse non ci ho mai pensato, una conclusione del tutto ovvia sembra imporsi. Di tutte le cose che ci circondano nel mondo, solo una quantità trascurabile è destinata a entrare nel nostro universo di discorso con tanto di nome. Le altre, o non verranno mai menzionate (come sarebbe accaduto alla rondine di prima,

se non mi fosse capitato di chiamarla in causa come esempio), o lo saranno a prescindere dall'uso di un nome, grazie a qualche artificio descrittivo: la rondine che ho visto poco fa..., quel foglio pieno di formule vicino alla lampada..., e via dicendo.

Eppure, lo spazio sonoro attorno a me è continuamente solcato da nomi. Mi affaccio alla finestra, questa volta, e sto in ascolto. Non ho bisogno di aspettare molto. Odo distintamente un paio di sillabe emergere dal rumore di sfondo: 'Li-nus!' Così, guardo al luogo di provenienza e non stento a capire: la tal persona, laggiù in strada, ha chiamato un cane, che subito le si avvicina.

Dietro a questo evento apparentemente banale si nasconde dopo tutto una storia. Provo a immaginarmela così.

Una famiglia è riunita attorno al nuovo arrivato. Si discute e, alla fine, si trova un accordo: quel cucciolo si chiamerà Linus. Qualcosa di molto simile a un *battesimo* è avvenuto (senza tanta ufficialità forse...). Il nome comincia così a farsi strada nel mondo, a partire da quella prima cerchia familiare. Poi altri imparano a usarlo. E poi altri ancora. In breve, una *tradizione* sembra consolidarsi attorno a quelle due sillabe. Una tradizione che può coinvolgere via via nuovi contraenti: tutti quelli che, tacitamente, accettano di usare proprio quel nome per il nostro ignaro protagonista.

2. *Segnare col dito*

Questa immagine del battesimo, prima, e della tradizione, poi, è certo efficace e suggestiva. Tanto che, anche fra gli addetti ai lavori, non ha mancato di influenzare delle vere e proprie ricostruzioni teoriche. Il quadro che ne deriva è grosso modo questo.

Riflettiamo, ci si dice, sull'atto originario di nominazione. Per lo più si tratta di un atto *pubblico* che coinvolge vari aspetti, e in particolare:

- una cerchia A di parlanti;
- un oggetto b (il nominando), che nei casi favorevoli è dato *in presenza*;
- una sequenza di simboli x : il possibile nome.

Se ci chiediamo quali rapporti intercorrano fra la sequenza x e l'oggetto b prima dell'attribuzione del nome x a b , la risposta è: nessuno. Tanto è vero che, per esempio nel caso di prima, una qualsiasi altra sequenza di simboli poteva essere scelta al posto di 'Linus'. E sarebbe stata altrettanto appropriata. Ciò che conta è invece *l'at-*

to stesso che la cerchia di parlanti A compie quando sceglie x come nome di b . Idealmente, c'è qualcuno che punta il dito su b e che afferma: 'Questi si chiamerà x .' È come segnare qualcosa con il gesso per imparare a distinguerlo, ha suggerito qualcuno. E si conclude che almeno in questo primo momento – il momento del “battesimo” – non troviamo quindi alcuna traccia di qualcosa che possa essere assimilato al “senso” di un nome.

Le cose non cambiano, si prosegue poi, se si prende in considerazione la fase successiva: quella in cui il nome circola nel mondo. Se non gli è stato associato un senso in origine, perché mai dovrebbe acquistarlo in seguito, quando passa di bocca in bocca? Chi mai, in questo processo di trasmissione, avrebbe i titoli per assegnargliene uno, se persino la cerchia A ne ha fatto a meno? E poi, la storia del nome x può attraversare orizzonti concettuali molto diversi (sistemi di credenze che cambiano, modi diversi di vedere l'oggetto nominato b ecc.). Sembrerebbe dunque artificioso isolare, da un certo punto in poi, un nucleo concettuale stabile: quello che dovrebbe essere il “senso” del nome, appunto. Così, si suggerisce infine, quello che non può essere attribuito al presunto senso del nome (che, se ci fosse, presenterebbe margini di instabilità), dev'essere invece attribuito alla *tradizione*. Il fatto che il nome x continui a denotare b , cioè la persistenza del riferimento e la sua portata intersoggettiva, dipende dal fatto che l'uso originario si tramanda di parlante in parlante. All'estremità iniziale di questa catena (e cioè al momento del battesimo), l'atto originario di nominazione comporta, almeno in certi casi ideali, un gesto di indicazione verso qualcosa di dato. Successivamente, questo gesto si prolunga indefinitamente grazie a un tacito accordo. In tutto ciò, non c'è niente che possa e debba essere spiegato dalla presenza di un “senso” del nome.

Nonostante la suggestività dell'immagine evocata, questa idea dei nomi come segni linguistici privi di un “senso” proprio ha sollevato varie obiezioni. Non credo sia il caso di richiamarle qui. Piuttosto, vorrei riflettere su un paio di difficoltà specifiche che un'idea simile incontra quando si tratta di affrontare il problema dei nomi in contesti narrativi. Ma, prima di farlo, vorrei analizzare il modo in cui è interpretata la ricostruzione ingenua di prima.

3. *Storie di nomi*

A partire da questa ricostruzione si dice dunque: se ci chiedete se un nome ha un senso individuabile rispondiamo negativamente,

dato che, come si è appena visto, niente del genere è chiamato in causa nell'atto originario di nominazione. Il battesimo, per usare ancora questa metafora, è in qualche modo un atto autosufficiente: (la prima volta) *b* non viene chiamato *x* in virtù del presunto senso di *x*, ma semplicemente perché si decide che *x* deve essere il suo nome. Questo per quanto riguarda la fissazione originaria del referente del nome. Se poi vi chiedete perché quel referente rimanga invariato (almeno nella normalità dei casi), la risposta è semplice. Passando di bocca in bocca, il nome genera una tradizione cui ciascun contraente collabora *dando tacitamente il proprio assenso a mantenere il referente originario*. In tutta questa ricostruzione, si conclude allora, si può fare a meno della nozione di "senso" di un nome.

Se vogliamo correggere questa conclusione, dobbiamo reinterpretare la ricostruzione "ingenua" che ne è alla base. Si tratta dunque di prendere sul serio l'idea che *un nome ha una storia*, e che in questa storia le sue prerogative semantiche possono variare. Più precisamente: si tratta di rendere conto del fatto che un nome *acquistata* un senso nella pratica linguistica cui è sottoposto, e quindi nella memoria della comunità entro cui circola. Del resto, quanto si è appena detto non rappresenta certo una prerogativa esclusiva dei nomi propri, essendo applicabile alla generalità delle espressioni linguistiche. È infatti ovvio che chi ha, per esempio, introdotto nel linguaggio questo o quel predicato non poteva certo richiamarsi a un senso preesistente. Nondimeno, è altrettanto scontato che predicati come 'rosso', 'foglia' o 'fucile' ecc. siano associati a certi criteri di identificazione (per discriminare dal resto le cose rosse, o le foglie ecc.) che sembrano rappresentare una prerogativa essenziale del loro "senso". Né deve sorprenderci più di tanto il fatto che i criteri di identificazione possano variare col tempo: l'esperienza di tipi diversi di foglie, o l'evoluzione tecnologica dei fucili può di volta in volta portare a modificare i criteri di identificazione in auge. Perché non si potrebbe dire lo stesso dei nomi propri?

La riflessione ingenua che intendo sottoporvi è allora questa. Ammettiamo pure che (almeno in certe situazioni privilegiate) *in presenza* dell'oggetto *b* una certa cerchia di parlanti *A* attribuisca a *b* il nome *x*. Quello che conta, qui, è (idealmente) il gesto con cui si *indica b* al momento stesso dell'attribuzione del nome *x*. Non c'è alcuna traccia di senso in tutto ciò, almeno se per senso si intende un aggregato concettuale che il nome *x* dovrebbe comportare (e che l'oggetto *b* dovrebbe soddisfare). Ma ben presto quel nome comincia a circolare *fuori* della ristretta comunità *A*. L'oggetto *b* può non essere più dato in presenza (ammessa l'ipotesi fortunata che lo

fosse all'inizio). D'altra parte, nel corso della sua esistenza esso lascia numerose tracce o testimonianze. Non c'è bisogno di pensare a caratteristiche forti, di particolare risonanza pubblica. Più semplicemente, l'oggetto *b* (una persona, per esempio) può essere percepito da una quantità di altre persone. E, dei vari tratti percettivi così costituiti, alcuni possono risultare particolarmente rilevanti. Inoltre, *b* interagisce senz'altro con le persone con cui viene in contatto, entrando dunque in una rete di rapporti causali. E, anche qui, certi rapporti piuttosto che altri possono alla fine risultare pertinenti. Insomma, la comunità *C*, per la quale l'oggetto *b* non è più disponibile (perché per esempio ha cessato di esistere), può ereditare il nome *x* dalla comunità *A*. Ma è allora verosimile che la memoria collettiva, per grande o piccola che sia la comunità di parlanti interessata a quel nome, abbia lasciato filtrare dei tratti rilevanti per *conservare traccia* di *b* come referente di *x*.

Il punto cruciale di queste osservazioni è dunque che la diffusione di un nome va spesso al di là della cerchia ristretta di coloro che l'hanno introdotto originariamente. Così, una volta che l'oggetto designato non è più raggiungibile attraverso l'esperienza diretta, viene spontaneo chiedersi come *quell'*oggetto possa continuare a essere il referente di *quel* nome. Ci si chiede insomma che cosa impedisce che si perda la nozione del portatore del nome e che il nome stesso rimanga sospeso nel vuoto o finisca per ancorarsi a qualche improbabile referente. Come si è appena detto, la risposta naturale a problemi simili è che mantenere in vita il nome significa essenzialmente conservare traccia del suo portatore. Perché ciò sia possibile, certe caratteristiche dell'oggetto, piuttosto che altre, possono essere selezionate come rilevanti.

Nella maggior parte dei casi queste caratteristiche non vengono ovviamente fissate per la decisione cervelletica di questo o quel parlante. Piuttosto, come s'è appena visto, esse vengono determinate dall'insieme delle relazioni causali originate dall'oggetto *b*, alcune delle quali sono depositate nella memoria della comunità. Così certi modi di *descrivere* l'oggetto in questione, che questi parlanti trovano naturali per identificarlo, hanno la loro ragion d'essere in certi attributi o relazioni che sono propri *di* quell'oggetto. Altrimenti detto, nella normalità dei casi la possibilità di conservare traccia di *b* come l'oggetto con queste e quelle caratteristiche dipende non da un generico aggregato di credenze, ma da un corpus di credenze *causalmente* determinate da *b*.

In assenza di *b*, dunque, qualche criterio di riconoscimento deve poter accompagnare la trasmissione del nome *x* da parlante a par-

lante *nella* comunità estesa C. Se così non fosse, nella comunità in questione (che a differenza di A può non essere mai entrata in contatto con l'oggetto in questione), il nome *x* finirebbe per denotare qualcosa di totalmente imprevisto e inaccettabile. Non ci sarebbe più modo di spiegare quella che, nella normalità dei casi, rappresenta una prerogativa di un nome e della sua storia: l'invarianza del referente. (Riprenderemo questo problema discutendo, fra poco, una nuova versione della storia di Linus.)

4. *Tracce*

Si noti che la generica ricostruzione che stiamo perseguendo presuppone un punto di osservazione, per così dire, esterno: immaginiamo di assistere all'attribuzione originaria del nome *x* a *b* da parte della cerchia A, e quindi di seguire le vicende di *x* quando il suo uso si diffonde entro una comunità C. Altrimenti detto, grazie a questa prospettiva esterna, siamo idealmente interessati sia a cosa riceve il nome *x* al momento del battesimo, sia a *come* avviene la trasmissione di *x* nella comunità C, cioè quale apparato concettuale la rende possibile. Assumendo questa finzione, potremmo allora dire:

(SN) Il senso del nome *x*, nella comunità C, è la competenza, propria di questa comunità, nel conservare traccia del referente di *x*. Parte di questa competenza si fonda sulla disponibilità, nella memoria della comunità, di tratti rilevanti per caratterizzare l'oggetto in questione.

Due punti vanno sottolineati. In primo luogo, il riconoscimento del senso di un nome è qui *relativo* a una data comunità C. Questo ci esime dall'attribuire un senso al nome *in quanto tale*, ciò che contrasterebbe con l'ipotesi della nominazione originaria come un atto autosufficiente. (La cerchia A, si è visto, non è certo guidata dal presunto senso di *x* quando lo sceglie come nome di *b*.)

In secondo luogo, il termine 'competenza' indica qui, come sempre, qualcosa di *virtuale*: è così possibile riportare a questo concetto pratiche di natura diversa. In molti casi può trattarsi della capacità di descrivere l'oggetto inteso in base a qualche sua proprietà saliente. O di indicarlo, quando sia dato in presenza. Oppure di associargli certi tratti percettivi. E così via. Si tratta, in tutti questi casi, di *attualizzazioni* diverse – contestualmente determinate – di quella capacità virtuale che permette di usare il nome nelle cir-

costanze più disparate. Tuttavia, questo margine di variabilità non deve farci dimenticare la verificabilità *pubblica* di queste pratiche.

Mi si obietterà forse che è improprio parlare di “senso” per una nozione così sfuggente. Al che posso rispondere in due modi. Posso anzitutto concedere che la questione terminologica è qui irrilevante, e che dunque si può anche rinunciare a questo modo di esprimersi purché si mantenga fermo il tipo di ricostruzione suggerito. (Tornerò su questo punto più avanti.) Inoltre, sono disposto ad ammettere che il rapporto che lega il senso di un nome proprio al suo referente è un rapporto, come si suol dire, di *sottodeterminazione*: raramente i tratti rilevanti per distinguere il referente identificano davvero in modo univoco questo oggetto. Senza le opportune restrizioni contestuali, essi potrebbero cioè identificare altri oggetti. Ma da un lato sappiamo che difficilmente una ricostruzione teorica empiricamente adeguata può prescindere da rapporti di questo genere. Dall’altro abbiamo appena ricordato che questa caratteristica della sottodeterminazione (cui sono legati fenomeni di variabilità, vaghezza ecc.) non riguarda solo il senso dei nomi propri, ma la generalità delle espressioni linguistiche.

5. Sistemi di riferimento

La difendibilità di un principio come (SN) dipende però anche da altre considerazioni.

Nel sistema di nominazione cui siamo abituati, sembra in qualche modo scontato che l’attribuzione del nome *non* sia accompagnata dalla fissazione di particolari caratteristiche che l’individuo deve soddisfare per poter essere il portatore del nome. Come dicevo prima, il nome non ha un senso preesistente al battesimo stesso. L’esempio del nostro Linus sembra confermare tutto ciò. Ma questo è solo un caso possibile. In altre situazioni, in cui siamo in presenza di una struttura ordinata, risulta invece implausibile sostenere che la determinazione del referente del nome possa prescindere dal modo di localizzare il referente stesso in quella struttura. Si tratta di tutte quelle situazioni in cui è del tutto naturale assimilare il senso del nome ai criteri in auge per conservare traccia del referente. Si consideri per esempio il caso dei numerali ‘due’, ‘tre’ ecc. Almeno qui, è difficile pensare che, visti come nomi propri (per esempio in enunciati come ‘Due è un numero pari’), questi termini non siano *fin dall’origine* associati in modo essenziale a un criterio di identificazione del referente nella successione dei numeri naturali.

Certo, nel caso dei nomi a noi familiari questo tipo di localizzabilità del referente è più arduo da scorgere. Eppure, il fatto stesso che si ricorra alla coppia <cognome, nome> non è privo di interesse. Il primo elemento indica l'appartenenza a una classe (la classe dei Rossi, contestualmente determinata), il secondo una certa posizione dentro quella classe (la posizione occupata da Luigi). Se la cerchia dei parlanti non è troppo ampia, questo tenue criterio di identificazione svolge già un ruolo non secondario. Si noti che l'attribuzione del cognome non è arbitraria, ma sfrutta una preesistente articolazione in famiglie.

'Essere un Rossi', lo riconosco, è un criterio di identificazione ancora molto debole. In altre situazioni, però, la collocabilità all'interno di un sistema preordinato è non solo più chiara, ma anche più pertinente. Come ci insegnano gli etnologi, le motivazioni che possono determinare l'attribuzione di un nome piuttosto che di un altro sono le più svariate: si va dall'appartenenza a un clan o dal riferimento totemico alla concomitanza della nascita con certi eventi naturali, o con le caratteristiche di un luogo e via dicendo. Va sottolineato che, anche in casi di questo genere, molto spesso il nome prescelto non è una semplice descrizione definita (nel senso preciso visto a suo tempo). Altrimenti detto, il nome (per quanto complesso e non arbitrario) non esprime necessariamente una proprietà che il *portatore stesso* deve soddisfare. Indica nondimeno qualcosa che ne permette l'identificazione. Tra i mohawk, per esempio, chiamare un bambino 'Ghiaccioli-trascinati-dalle-acque' non significa ovviamente (come ci ricorda Lévi-Strauss) che la persona in questione corrisponde a una simile espressione descrittiva. Significa però associarla a un certo evento atmosferico che garantisce l'individuazione di quella persona in un sistema ordinato di fatti, proprietà, relazioni e via dicendo.

La casistica delle situazioni in cui l'attribuzione di un nome è in qualche modo determinata da un *criterio preciso* è così ricca, da cultura a cultura, che non avrebbe senso continuare nella citazione di esempi probanti. Tuttavia queste osservazioni, per quanto frammentarie, ci permettono forse di ricavare un piccolo ammaestramento, e cioè che i modi di individuazione del referente possono avere le provenienze più disparate. Una sola cosa le accomuna: l'esigenza di localizzare il portatore del nome entro un contesto di conoscenze date.

6. *Oggetti non meglio identificati*

Si tratta di un contesto che la memoria della comunità contribuisce in modo essenziale a determinare, lasciando filtrare certi tratti, piuttosto che altri, come rilevanti. Né deve impressionarci più di tanto il fatto che contesti simili possano *variare* (causando quindi una possibile variazione nei criteri di identificazione dell'oggetto). Infatti, al pari della memoria individuale, anche la memoria della comunità è un processo dinamico, in cui i materiali che si accumulano tendono a variare in funzione dello sviluppo temporale. Ciò non toglie, comunque, che in una quantità di casi (nella "normalità" dei casi, si vorrebbe dire) le informazioni rilevanti per l'identificazione di un certo oggetto siano determinate *causalmente* dall'oggetto stesso, nel senso che all'origine di quelle informazioni ci sono proprio certe sue caratteristiche o certi suoi comportamenti: debitamente registrati prima, e tramandati poi. La memoria della comunità, infatti, si incarica di mantenere in vita questo rapporto causale fra un certo oggetto e i modi di caratterizzarlo. Non c'è dunque ragione di contrapporre, in genere, il legame causale che il nome intrattiene con il suo referente passando di bocca in bocca e il modo di caratterizzare quel referente che è proprio di una certa comunità di parlanti. Se ci viene naturale identificare Gödel come lo studioso che ha dimostrato l'incompletezza dell'aritmetica, è semplicemente perché, dopo tutto, Gödel ha realmente dimostrato l'incompletezza dell'aritmetica. Di ciò esiste probabilmente, all'inizio, qualche evidenza diretta, che poi si tramanda con il passare del tempo.

È altresì vero che la presenza di un oggetto (e quindi del suo *nome*) in questi archivi della memoria lascia per lo più un'impronta fugace. Ci sono qui limiti di vario genere. Di spazio, anzitutto, se si pensa al fatto che molto spesso un nome ha una circolazione puramente locale. Chi saprà mai niente, fuori di una ristretta cerchia di parlanti, degli innumerevoli signor Rossi, o Smith, che non hanno dimostrato l'incompletezza dell'aritmetica, né fondato il Sacro Romano Impero? Eppure, anche i loro nomi hanno solcato lo spazio sonoro del linguaggio. E poi ci sono limiti di tempo: gli oggetti appaiono e poi scompaiono nel flusso della memoria della comunità, al pari di meteore che lasciano una traccia destinata a dileguarsi. Ma non c'è niente di misterioso in ciò. Dopo tutto nessuno ha mai sostenuto che i nomi propri abbiano una diffusione universale, o siano eterni. Ancora una volta, il riferimento a una comunità di parlanti (eventualmente molto circoscritta nello spazio e nel tempo) può spiegare molte cose, e in particolare la vita spesso effimera dei nomi.

C'è poi un problema aggiuntivo. Ammettiamo pure, si dirà, che, per spiegare il modo in cui si conserva traccia del referente, al nome venga associato un criterio di identificazione. Rimane il fatto che questo criterio risulta a volte fuori della portata dei parlanti, i quali nondimeno usano il nome. Immaginate per esempio che mi capiti di sentire per caso qualcuno che parla della partecipazione di Adele Adonizio, una persona a me del tutto sconosciuta, al concorso a cattedra di numismatica. Più tardi, a un interlocutore che esprime il suo disappunto per l'assenza di candidati al concorso in questione, sarò dunque in grado di replicare (pur non sapendo di chi sto parlando):

(*) No, per esempio Adele Adonizio partecipa al concorso.

Di fronte a questo genere di esempi, la mia risposta è che nel commercio linguistico quotidiano capita frequentemente, e non solo con i nomi propri, che si usino espressioni di cui non si afferra il senso. È come una delega in bianco che concediamo allo sfondo di anonimato che domina le relazioni linguistiche. Ed è su questo sfondo che ci sentiamo autorizzati a far riferimento a un senso che nondimeno ci sfugge. Contiamo cioè sul fatto che quel senso è parte di un patrimonio comune che altri, meglio collocati, hanno contribuito a costituire. Possiamo, per esempio, parlare di salici senza saperli distinguere dai faggi, o di una certa entità matematica senza essere in grado di distinguerla da altre, perché fidiamo che per altri quella soglia di discriminazione sia meno labile. Possiamo dire: 'Un salice necessita della presenza di acqua' semplicemente perché l'abbiamo letto da qualche parte, pur senza avere un'idea attendibile dei salici. Oppure possiamo dire: 'Il più piccolo cardinale transfinito è definito nella tale sezione del manuale', senza avere alcuna nozione dei cardinali transfiniti. Si noti che qui non sono in causa nomi propri, ma, nel primo caso, una descrizione indefinita e, nel secondo, una descrizione definita (sempre nel senso preciso introdotto prima). Per entrambe queste espressioni, possiamo non essere in grado di ricostruire un senso che ci permetta di caratterizzare le entità denotate. Ci troviamo dunque di fronte a una situazione generale che non coinvolge solo i nomi propri. Ma è tale da indurci a negare allora un senso alla quasi totalità delle espressioni?

D'altra parte, le riflessioni sui modelli di rappresentazione sviluppate nel capitolo precedente possono rendere conto, almeno in parte, del motivo per cui anche questi usi imperfetti e lacunosi risultano comunque accettabili. Si prenda, per esempio, l'enuncia-

to (*). Ora, è certo vero che, nelle circostanze date, mi sfugge completamente il senso del nome proprio che mi trovo di fronte. 'Adele Adonizio' è un nome che ho colto per caso, ascoltando inavvertitamente una conversazione. Tuttavia, il contenuto che associo a (*) non è vuoto. Riesco comunque a farmi l'idea di un modello di rappresentazione in cui qualcuno (presumibilmente una donna) partecipa al concorso di numismatica. Ma per spiegare il fatto che quell'enunciato continua a essere in qualche modo significativo anche senza l'apporto del senso del nome che vi figura, non c'è bisogno di sostenere che i nomi sono allora *in genere* privi di senso. O che i criteri di identificazione sono dunque semanticamente irrilevanti. Basta ammettere che, in molti casi, afferriamo contenuti schematici, piuttosto che aggregati di senso completi in tutte le loro parti. In molti casi, insomma, ci basta interpretare un enunciato o una sequenza di enunciati facendo riferimento a una situazione o corso di eventi i cui attori rimangono indeterminati. Caso mai, potremo introdurre in seguito gli opportuni completamenti di senso.

7. Devianze

Torniamo per un attimo al principio (SN). Come si è già detto, niente impedisce di immaginare che si verifichi un mutamento dei criteri di individuazione del referente del nome: mutamento operato dai membri della comunità senza che essi ne abbiano consapevolezza, ma che viene invece rilevato da un ideale osservatore esterno. La variante della storia di Linus che considereremo fra poco illustrerà questo punto.

La questione è che, per *noi* che facciamo teoria, e che quindi ci collochiamo idealmente fuori della comunità C, è possibile tener conto sia delle prerogative semantiche così come si configurano attualmente *all'interno* di C, sia della storia precedente di quel nome. In particolare possiamo tener conto di quanto accade nel battesimo e nella tradizione che ne consegue, prima che quel nome pervenga alla comunità C. Insomma, un osservatore ideale può richiamarsi a due diversi ordini di fattori per decidere quale sia il vero referente del nome: uno è esterno a C, ed è costituito dalla trasmissione del nome di bocca in bocca, che ci riconduce al referente della nominazione originaria. L'altro, interno a C, è invece rappresentato da certe caratteristiche salienti che questa comunità ha associato al nome per conservare traccia del referente, come suggerisce (SN).

Come ho già sottolineato, nella storia di un nome si possono

idealmente isolare due momenti. Anzitutto, c'è un atto di *stipulazione*, in base al quale si attribuisce un certo nome a un certo oggetto: è così che viene fissato il referente del nome stesso. La nozione di senso è fin qui irrilevante. In seguito, però, il nome si immerge in una storia, il suo uso si espande attraverso cerchie diverse di parlanti. Si tratta allora di spiegare perché, nella normalità dei casi, la denotazione rimane *costante*, visto che dopo tutto la gente si intende sui nomi che usa. Il punto è che questi due ordini di fattori funzionano in modo armonico. L'oggetto a cui, per stipulazione, si assegna un certo nome è lo *stesso* oggetto che determina causalmente l'informazione incorporata in quello che sarà il senso del nome. Normalmente è così che funzionano le cose, e la selva di "esperimenti mentali" che è fiorita attorno a questi problemi (con tutti i bizzarri esempi e controesempi che ne derivano) non dovrebbe farci perdere di vista questo fatto fondamentale. Certo, possono anche sorgere situazioni di conflitto fra quei due ordini di fattori. Ma una ricostruzione teorica ragionevole dovrebbe considerarle appunto alla stregua di situazioni limite, anziché come casi paradigmatici. L'esempio che prenderemo in esame adesso illustra una di queste situazioni limite, e cioè l'inconsueto sfasamento fra i due momenti ideali della storia di un nome. Sarà così possibile mettere in evidenza il ruolo che il senso del nome svolge nel garantire l'invarianza del referente.

Provate dunque a pensare a questa variante della storia di Linus. Immaginate che il nostro simpatico amico sia un fox terrier con una macchia nera sul muso e con una cicatrice sulla zampa sinistra. Immaginate anche che un giorno scompaia definitivamente dalla circolazione. (Se, come me, amate i cani, non pensate al peggio per favore.) Successivamente, la famiglia che lo possedeva lascia la zona e, pian piano, anche tutti coloro che hanno avuto a che fare con l'amabile bestiola se ne vanno. Ma il nome non viene abbandonato da quella comunità e continua a passare di bocca in bocca, anche perché i cani sono particolarmente amati da quelle parti. Così la catena *non si interrompe*, e il nome continua a circolare. Solo che, con l'andare del tempo, per motivi a noi ignoti, si comincia a parlare di un barboncino anziché di un fox terrier. Poi ci si dimentica che quel cane è fuggito dal villaggio: si arriva invece a pensare che viva da sempre nel bosco. Inoltre la macchia non è più nera, ma bianca. Infine la cicatrice passa dalla zampa sinistra a quella destra. Si tratta ogni volta di modifiche minime di cui la gente non si rende conto: ecco perché ogni soggetto della catena può onestamente dire di avere rispettato la tradizione corrente.

Insomma, è non solo vero che la catena *non si è mai interrotta*, ma anche che tutti, *nelle loro intenzioni*, hanno rispettato il tacito accordo di mantenere lo stesso referente. Ora, un bel giorno ci si imbatte in un maturo barboncino che ha una macchia bianca sul muso e una cicatrice sulla zampa destra, e che vive in un rifugio di fortuna nel bosco. Qualcuno esclama: 'Ho trovato il rifugio di Linus!' Tutti sono d'accordo, e riservano cure amorevoli all'inconsapevole bestiola... Alla quale, peraltro, non pare vero di trovare tanta comprensione dopo immani peripezie. E così la storia ha un lieto fine. Il barboncino ha finalmente una casa, visto che una famiglia ha deciso di adottarlo. E ha anche già un nome. Quale? 'Linus', naturalmente! E nessuno solleva obiezioni.

8. *Buone intenzioni*

Contrordine. Un insigne studioso di Princeton, che sta facendo una ricerca sul campo, ha seguito l'intera vicenda e non esita a manifestare il suo dissenso. Vediamo le ragioni del suo scetticismo e chiediamoci quanto siano fondate.

(i) Da un lato egli non accetta che il barboncino, a questo punto della storia, possa essere considerato come il referente del nome 'Linus'. Né accetta un'altra alternativa possibile, e cioè che questo nome sia adesso privo di un referente. Infatti, optare per l'una o l'altra conclusione significherebbe rinunciare all'idea che la trasmissione del nome e l'intenzione (condivisa da ogni parlante) di preservare lo stesso referente siano sufficienti a garantire la continuità del referente stesso. Abbiamo infatti visto che entrambi questi requisiti sono soddisfatti, il che, dal suo punto di vista, comporta che quello che si tramanda è il suo referente originario. Per il nostro studioso, la catena di comunicazione (nell'ambito della quale, come si è appena ricordato, *ogni* utente del nome ha mantenuto l'intenzione di riferirsi sempre allo stesso individuo) ci porta al fox terrier. Non gli rimane dunque che concludere che il nuovo venuto è un usurpatore.

È corretta questa osservazione? Certo, da un punto di vista *esterno* alla comunità attuale di parlanti lo è. Lo studioso conosce l'intera storia e può quindi vantare una collocazione migliore, il che l'autorizza a parlare di nome usurpato e a mantenere fermo che il referente di quel nome è il fox terrier. Rimane il fatto, comunque, che, *all'interno* di quella comunità, il nome denota il barboncino, non il fox terrier. Abbiamo infatti visto che quest'ultimo ha lascia-

to definitivamente la zona, e pian piano se ne sono andati anche tutti i primi utenti del nome. Non c'è quindi *nessuno*, nella comunità attuale, che potrebbe rimettere le cose a posto. Se, per esempio, si facesse un censimento dei cani della zona, sotto la voce 'Linus' verrebbe certamente registrato il barboncino. E lo stesso accadrebbe se si approntasse un *dizionario* dei nomi che circolano nella comunità in questa fase. Questi, comunque li si voglia valutare, sono *fatti* di cui sarebbe ragionevole rendere conto, eventualmente per ribadire che alla base di tutto c'è un equivoco.

(ii) Ammettiamo dunque di far nostro questo orientamento, che riconosce nel fox terrier l'unico referente possibile del nome e che attribuisce quindi un fraintendimento alla comunità in questione. Ma come darne ragione? Fraintendimento, cioè scambio di cani, significa qui che l'intenzione dei parlanti di mantenere lo stesso referente non è andata a buon fine. Così ci troviamo a dover ammettere che intenzioni simili possono avere successo *oppure fallire*.

Come spiegare allora l'eventuale fallimento? Per esempio, nel nostro caso è del tutto naturale sostenere che l'intenzione di mantenere lo stesso referente non è andata a buon fine perché la gente, a partire da un certo punto, ha associato al nome 'Linus' dei criteri di identificazione vistosamente devianti rispetto all'atto di nominazione originario. In altre parole, per rendere conto dell'equivoco, non consideriamo la mera intenzione di mantenere lo stesso referente, ma anche il *contenuto* che l'accompagna, cioè il fatto che si sia imposto un certo modo di descrivere l'oggetto in questione. Insomma, quel contenuto deve poter avere un ruolo attivo nel determinare *quale* sia il referente inteso del nome.

Se viceversa gli viene negato un ruolo del genere, e se, per stabilire quale sia il referente del nome, si giudicano irrilevanti i criteri di identificazione adottati dai parlanti attuali, quella che si impone è una conclusione ben diversa. Non potremo neanche più dire che c'è stato fraintendimento. Abbiamo infatti visto che la catena di trasmissione del nome non si è mai interrotta. Inoltre, ogni singolo parlante ha tacitamente condiviso la buona intenzione di mantenere lo stesso referente di prima (e chi sarebbe così perverso da violare questo patto tacito?). È quindi inevitabile concludere che il referente è rimasto immutato e che l'intenzione di mantenere lo stesso referente ha avuto *comunque* successo.

È quanto fa appunto il nostro studioso di fronte alla variante della storia di Linus che abbiamo appena discusso. Così, però, quale che sia il modo in cui viene riempita di un contenuto, l'intenzione di mantenere lo stesso referente *risulta in ogni caso*

riuscita. Che i parlanti usino il nome 'Linus' adottando criteri di identificazione che di fatto individuano il fox terrier, il barboncino, oppure una stella marina o un pianeta è in definitiva irrilevante: la catena prosegue comunque per conto proprio, trascinandosi il referente originario. In un'ottica del genere non c'è alcun modo interessante di distinguere, nell'ambito delle intenzioni, quelle che hanno successo e quelle che falliscono. Per farlo, come abbiamo appena visto, bisognerebbe infatti tener conto dei contenuti che riempiono intenzioni simili. Bisognerebbe cioè riconoscere il ruolo *fuorviante*, ai fini della determinazione del referente, che possono avere *in situazioni limite* i criteri di identificazione condivisi dai parlanti. D'altra parte, se questi criteri sono fuorvianti in certe circostanze patologiche, vuol dire che in genere esplicano una certa funzione nella determinazione del referente. Il che è proprio quanto lo studioso della nostra storiella intende negare. Per lui, una volta provata la continuità della catena di trasmissione del nome e la buona fede dei parlanti, non si può che constatare la permanenza del referente. Così, non ci rimane che lasciargli l'onere di spiegare quale possa essere, dal suo punto di vista, il ruolo delle intenzioni condivise dai parlanti, che pure vengono menzionate nella sua ricostruzione. Se, come ho cercato di argomentare, queste intenzioni sono vuote, cioè indifferenti ai criteri di identificazione del referente, allora il loro ruolo è in realtà nullo. Tutto quello che ci rimane fra le mani è una catena puramente meccanica di comunicazione del nome: qualcosa che solo per decreto garantisce la persistenza del referente.

9. La morale della favola

Dalla storia appena narrata si possono trarre conclusioni diverse, a seconda del punto di vista adottato. Si potrebbe dire, per esempio, che il nome 'Linus' aveva prima un certo referente, e che adesso ne ha un altro. Oppure che, alla fine, è ambiguo, avendo due referenti; o addirittura che non ha alcun referente, e che ormai si tratta di un nome vuoto. In tutti questi casi si riconosce comunque che il rapporto di denotazione fra il nome e il suo referente è in qualche modo *cambiato*. E l'unica possibilità di spiegare questo cambiamento è di fare appello ai mutati criteri di identificazione del referente, visto che gli altri requisiti (continuità della trasmissione del nome, buone intenzioni dei parlanti) sono stati soddisfatti. Così facendo, però, si viene a riconoscere che quei criteri vanno tenuti presenti nel determinare quale sia il rapporto di denotazione

in questione. Si potrebbe allora ripiegare verso una conclusione più conservativa e sostenere, come si è appena visto, che il referente è sempre lo stesso, qualificando la pratica attuale come un fraintendimento. Ma anche in questa alternativa i criteri di identificazione adottati dalla comunità vengono a giocare un ruolo nel caratterizzare il rapporto di denotazione fra il nome e il suo referente. Senza chiamare in causa quei criteri, infatti, non si riesce ad assegnare una funzione apprezzabile alle “intenzioni” dei parlanti, che nondimeno si vorrebbe annoverare fra le condizioni necessarie per la permanenza del referente.

Non vorrei però che tutto si riducesse a una pura discussione terminologica. E che quindi mi si dicesse: d'accordo, se proprio ci tieni chiama pure ‘senso’ quell'insieme di competenze che devono poter accompagnare la trasmissione di un nome in una data comunità di parlanti. Dopo tutto nessuno ha mai contestato che la gente abbia in mente qualcosa quando usa un certo nome x . E con ciò?

Non si può negare che, in mancanza di una *teoria* precisa circa il senso delle varie classi di espressioni, la linea di discriminazione fra scelte alternative possa risultare in qualche modo indeterminata. Ma c'è almeno un punto in cui non lo è. Infatti, che si decida o meno di chiamare ‘senso’ l'insieme di competenze che secondo (SN) sono associate all'uso di un nome x , quello che conta è la funzione che gli viene riconosciuta nel mantenimento del referente di x . Ora, la discussione di prima (con relativa parabola canina) ha messo a confronto due modi di vedere le cose che senz'altro si differenziano su quel punto. Nella prospettiva adottata qui, ho cercato di mostrare che per spiegare la continuità referenziale occorre richiamarsi anche ai criteri di identificazione che consentono di conservare traccia del referente inteso. Questo significa dunque riconoscere che tali criteri sono rilevanti per determinare che cosa è denotato da un nome (a un certo punto della sua storia). All'estremo opposto troviamo invece l'idea che il rapporto di denotazione che lega un nome proprio al suo referente è *indipendente* dai criteri in questione. Gli argomenti che ho sviluppato erano destinati a presentare i problemi sollevati da questa seconda posizione: problemi che cercherò adesso di illustrare ulteriormente in relazione ai contesti narrativi.

10. I nomi dell'immaginario

Supponiamo di ascoltare due persone che stanno parlando di Francesco Ingravallo. Dal contesto del loro discorso, e grazie alle

nostre letture gaddiane, non abbiamo difficoltà a capire di *chi* stanno parlando. E così ci viene spontaneo dire: ecco, qui il nome proprio denota un certo personaggio romanzesco, il protagonista del *Pasticciaccio*. In altri termini, prendo atto di un uso del tutto naturale del nome, e non mi passa neanche per la testa di mettere in dubbio che si tratti appunto di un genuino nome solo perché il referente inteso non esiste come entità fisica. Può anche darsi che ci sia qualcuno che coltivi dubbi di questo genere, semplicemente perché la sua teoria glielo impone. Ma a me non interessa. Come ho detto, voglio rendere conto di un uso del tutto naturale dei nomi propri nel linguaggio, lasciando che siano altri a celebrare i fasti del purismo ontologico. Parto dunque dall'ipotesi che 'Francesco Ingravallo' sia un nome proprio allo stesso titolo di 'Salvatore Capece'. (Così si chiama il dirigente del mio commissariato di zona: tra parentesi, so molte meno cose di lui di quante ne sappia del sagace investigatore gaddiano. Ho quindi meno problemi a usare sensatamente il primo nome piuttosto che il secondo...)

Il problema che sorge è allora il seguente: in che modo rendere conto del fatto che il nome, così com'è usato dai nostri due amici, denota effettivamente qualcosa, e cioè il personaggio inteso? Il punto è che non c'è alcun evento o serie di eventi, *nella realtà*, che possa svolgere il ruolo di un effettivo battesimo con la conseguente catena di comunicazione. È difficile pensare a una serie di circostanze in cui Gadda dapprima attribuisce quel nome al personaggio e poi lo fa circolare fra la gente. Anche se per assurdo, in una lettera o in una conferenza, Gadda avesse affermato: 'Chiameremo Francesco Ingravallo il protagonista del *Pasticciaccio*', e a partire di qui si fosse formata una catena di comunicazione, tutto ciò rimarrebbe per noi irrilevante. Non è infatti normalmente questa, per noi, la fonte del nome di un personaggio romanzesco. E comunque non lo è nel caso di cui ci stiamo occupando, quello dei due amici che hanno appreso quel nome per la prima volta leggendo il libro. Ora, la risposta naturale al nostro problema va proprio cercata in questa direzione: nel caso in questione, è solo dal libro che può essere stato attinto quel nome. Almeno in circostanze del genere, dunque, si dovrebbe essere propensi ad ammettere che il referente del nome è determinato dal modo di caratterizzare l'oggetto inteso.

Ovviamente questa constatazione non è conclusiva. Mi si potrebbe rispondere che alla base di tutto c'è una finzione. L'autore fa "come se" il nome denotasse davvero una certa persona, e ai nostri due amici rimane solo da stare al gioco. Dopo tutto, l'intero universo narrativo si fonda su una finzione. Perché non assumere

allora che, anche qui, si finge che il buon Francesco Ingravallo abbia ricevuto quel nome in un comunissimo battesimo e che (nella storia) quel nome gli sia rimasto attaccato come capita a tutti noi? Insomma, è grazie a una finzione del genere che i nostri due amici possono giustificare il loro uso non vuoto del nome.

11. Finzione e realtà

Questo modo di argomentare si fonda però su un'assunzione discutibile. In particolare, l'idea che non mi sento di condividere è che, narrando una storia immaginata, l'autore *finja* qualcosa. Fingere significa presentare per vero ciò che vero non è. Ma non è certo un atteggiamento di questo genere che sta alla base di un universo narrativo. Come vedremo in seguito, un universo simile è estraneo alle categorie del vero e del falso, mentre il concetto di finzione si fonda comunque sulla nozione di verità. (Si tratta, infatti, di una verità pretesa.) In taluni casi, per esempio, addirittura si specifica che i personaggi della storia *non* sono reali: il che sarebbe inconcepibile se il gioco consistesse nel *far finta* che siano reali. Più in generale, si finge per indurre qualcuno ad assumere qualcosa come vero. Ma è molto dubbio che sia questo l'atteggiamento dell'autore nei confronti del lettore.

Se proprio dovessi scegliere un termine per descrivere ciò su cui si fonda un universo narrativo, parlerei di *creazione*, non di finzione. Una storia prende corpo sotto i nostri occhi. All'interno di questa storia certi individui vengono descritti in un certo modo e acquistano progressivamente consistenza. Si crea così uno sfondo di proprietà e relazioni: il che è quanto basta per caratterizzarli, e per fare in modo che, se ci capita di nominarli, il nostro uso dei nomi non sia vuoto.

C'è poi un'altra osservazione da fare. Anche ammettendo che il concetto di "finzione" abbia una qualche utilità, lo si può al massimo fare intervenire per rendere conto dell'occorrenza di un nome *nel* testo, ma non fuori del *testo* (com'è invece il caso dei nostri due amici che discorrono di Francesco Ingravallo). Cerchiamo di precisare questo punto.

Qualcuno potrebbe dunque sostenere che l'occorrenza di un enunciato nel *Pasticciaccio* non viene usata per fare una vera e propria asserzione, ma solo per "fingere" di asserire qualcosa. Non ci si impegna, infatti, a sostenere l'esistenza dello stato di cose descritto da quell'enunciato. Analogamente, l'occorrenza di un nome in

quel testo non è usata per fare un vero e proprio riferimento, ma solo per “fingere” di riferirsi a qualcosa, visto che non ci si impegna a sostenere l’esistenza della persona in questione.

Ora, indipendentemente dalle difficoltà che una ricostruzione del genere solleva (e sulle quali si tornerà in seguito, nella sezione IV.A), rimane il fatto che il problema introdotto prima non ne viene scalfito. Nel caso dei nostri due amici, infatti, il nome ‘Francesco Ingravallo’ è effettivamente usato per riferirsi a qualcosa: e cioè il *personaggio* creato da Gadda. Mentre possiamo dire che la *persona* Francesco Ingravallo non esiste (o che, al massimo, esiste nel *Pasticciaccio*), sarebbe insensato sostenere che non esiste alcun personaggio denotato da quel nome. In effetti quel personaggio esiste, al pari di qualsiasi altra entità del nostro universo culturale. È, semplicemente, un’entità posta in essere dall’attività di scrittura di Gadda, proprio come il secondo movimento del quartetto per archi op. 10 è stato posto in essere dall’attività di compositore di Debussy. Usando quel nome, dunque, i nostri due amici non “fingono” di riferirsi a qualcosa, ma si riferiscono davvero al personaggio in questione.

Riflessioni simili possono sembrare scontate, ma hanno delle conseguenze non trascurabili per il problema che ci interessa. Se un personaggio non è ovviamente altro che un’entità creata dall’immaginazione, la sua stessa esistenza non è disgiungibile da ciò che ne dice il testo. Risulta dunque arduo pensare che il nome che lo designa sia a sua volta disgiungibile dal modo in cui il personaggio stesso viene caratterizzato in quel testo. Del resto, ci siamo già imbattuti in una situazione per certi aspetti analoga. Nel caso dei numerali si era infatti detto: ‘due’, per esempio, denota una certa entità astratta. È possibile concepire questo rapporto di denotazione *indipendentemente* dalla procedura generativa che è all’origine dell’entità in questione? È possibile dire che il modo di caratterizzare questa entità nella teoria dei numeri naturali è irrilevante quando si tratta di determinare il referente del termine? No, non è possibile, ci viene spontaneo rispondere. E ciò significa riconoscere che almeno in situazioni del genere i criteri di identificazione del referente intervengono nella definizione delle proprietà semantiche di un nome.

Sembra dunque che ci siano dei casi in cui il rapporto fra il nome e il modo di descrivere l’oggetto inteso è molto stretto. Si tratta di quei casi in cui l’esistenza stessa dell’oggetto denotato dipende da qualche tipo di attività concettuale o espressiva. I personaggi romanzeschi costituiscono un esempio paradigmatico sotto questo profilo, sollevando così un problema per ogni ricostruzione teorica

che consideri di principio irrilevante, da un punto di vista semantico, il modo di caratterizzare il referente del nome. Il fatto è che, in situazioni del genere, l'oggetto deve la sua esistenza a certi criteri di identificazione, viene alla luce insieme a loro. Senza di questi, dunque, il rapporto di denotazione fra il nome e l'oggetto inteso è addirittura impensabile, poiché diventa impensabile l'oggetto stesso.

12. Archeologie dell'inesistente

Un aspetto del problema che stiamo esaminando riguarda la nozione di identità. Per prenderlo in considerazione, lasciamo il pubblico per così dire ingenuo dei lettori comuni e fissiamo la nostra attenzione su un fenomeno riscontrabile in una cerchia di specialisti. Certo, il fenomeno riguarda adesso un gruppo ristretto di persone, ma, anche in questo caso, si presenta con una *naturalità* tale da indurre qualche riflessione.

Una certa familiarità con la filologia proustiana mi ha portato a notare un interessante fenomeno. Nell'analisi di versioni preliminari della *Recherche* (quelle individuabili nei *brouillons* contenuti nei diversi quaderni manoscritti), è del tutto comune che gli studiosi *identifichino* come un unico personaggio soggetti con nomi *diversi* (a seconda delle diverse fasi di stesura). A prima vista non sembra esserci niente di particolarmente interessante in tutto ciò. Tanto è vero che, come dicevo, è prassi comune e generalizzata. Eppure, anche in questo caso, per rendere conto di un fenomeno così naturale la scelta di una concezione dei nomi piuttosto che di un'altra comporta differenze significative.

Ma vediamo le cose più da vicino. Come dicevo, se scorrete gli studi dedicati ai quaderni manoscritti di Proust, vi capita di imbattervi in asserzioni di queste tipo:

de Guercy [del quaderno x] è Charlus [della versione finale];
Montargis [del quaderno y] è Saint-Loup [della versione finale];
ecc.

Sono, questi, altrettanti asserti di *identità*. E, come logici, non mancherete certo di riflettere sulla loro peculiarità. Ma non è questo il punto. Potreste anche prescindere da simili sottigliezze teoriche, e quindi non impegnarvi sulle questioni dell'identità in senso stretto. Molto semplicemente, potreste allora chiedervi: che cosa fa sì che gli studiosi in questione compiano quelle identificazioni? E

che lo facciano, si noti bene, senza esporsi a censure di sorta circa un fraintendimento della natura dei nomi? Il punto è, ovviamente, che il nostro studioso proustiano opera quell'identificazione adottando una prospettiva *esterna* alla storia (o alle storie). Fa i dovuti confronti, scopre che i due soggetti hanno certe *caratteristiche salienti in comune*, e quindi arriva alla conclusione che i due nomi denotano un unico personaggio in fasi diverse della stesura. E tutto questo senza che nessuno lo biasimi (sempre che abbia fatto bene il proprio mestiere: certe identificazioni potrebbero infatti essere respinte come implausibili). Altrimenti detto, per rendere conto di una certa relazione di denominazione, il filologo della nostra parabola è ricorso *in modo essenziale* a un insieme di proprietà e relazioni che caratterizzano l'oggetto inteso. Se il nome viene considerato separatamente da simili procedure di identificazione, il rapporto che esso intrattiene con quell'oggetto risulta, ancora una volta, inspiegabile.

Per tornare al problema dei nomi di entità romanzesche, provate adesso a immaginare questa variante della storia di prima.

Il nostro filologo proustiano sente altri studiosi parlare di De Guerloup – un tizio con queste e queste caratteristiche – come di un personaggio della *Recherche* (in una delle sue stesure). Punto sul vivo, passa mesi e mesi a ricontrollare tutto il materiale disponibile, inediti compresi. Alla fine conclude:

(*) De Guerloup non esiste.

Ed è chiaro che cosa intende: il *personaggio* De Guerloup non esiste; non c'è nella *Recherche* (o in una delle sue varianti) nessuno che corrisponda a queste e queste caratteristiche.

Dopo la conferenza in cui ha presentato al mondo accademico questa conclusione, il nostro studioso è invitato a cena da conoscenti. Nel corso di una conversazione, per correggere un interlocutore convinto che Saint-Loup fosse davvero un amico reale di Proust, esclama:

(**) Saint-Loup non esiste.

Sembra trattarsi di un'affermazione analoga a quella di prima. Eppure, vi basta riflettere per un attimo per capire che il buon filologo ha detto qualcosa di molto diverso. Quello che non esiste non è, questa volta, un personaggio, ma una persona reale: l'individuo del nostro mondo circostante che dovrebbe corrispondere a quel nome – o all'insieme di caratterizzazioni associate a quel nome.

Tutto ciò è quanto mai ovvio. Nondimeno è la spia di una situazione interessante, che potremmo sintetizzare così: la nozione ingenua di esistenza non è univoca. Per identificare qualcosa come esistente, come elemento di un certo universo di discorso, possiamo servirci di mappe alternative, per usare un'immagine che verrà introdotta fra poco. Possiamo usare la mappa fornita da un testo, oppure quella che ci deriva dalla nostra frequentazione della realtà stessa. Ecco perché Saint-Loup può esistere nell'accezione pertinente in (*), cioè come personaggio, e non esistere invece nell'accezione cui ci si riferisce in (**), ossia come persona fisica. Quello che accade, molto semplicemente, è che i nomi propri possono denotare non solo oggetti concreti del mondo circostante, ma anche entità astratte, artefatti culturali come personaggi romanzeschi. Ma non sembra esserci una differenza di principio fra le due situazioni. In un caso è il gran libro del mondo (per usare una metafora cartesiana) a fornirci il materiale che, filtrato dalla memoria, fisserà dei criteri di identificazione del referente. Nel caso della narrazione è il testo vero e proprio (non più in senso metaforico) ad alimentare quei depositi della memoria che ci forniscono le mappe opportune.

13. Percorsi mentali

Nell'uso ordinario, la padronanza di un nome comporta la localizzazione del suo portatore come punto di una mappa già disponibile – quella che ci serve per ricostruire il sistema della realtà circostante. Proprio perché i termini indicali come 'qui', 'ora', 'io' ecc. mantengono il loro ruolo consueto di "ganci", questa mappa, nel suo complesso, risulta ancorata alle coordinate spazio-temporali della realtà esterna. C'è quindi la possibilità, in linea di principio, di localizzare il referente di un nome in quell'insieme di coordinate. In particolare, se il nome introduce un'entità nuova per noi, gli associamo allora un nuovo punto di localizzazione: *ma sempre in quella mappa data*. In tutto ciò, vale la pena di ripeterlo, la normale funzione di ancoraggio garantita dai termini indicali svolge un ruolo fondamentale, fornendoci ogni volta un sistema di coordinate possibili per orientarci nella mappa che si viene costituendo.

Ma immaginiamo adesso di cominciare la lettura dei *Racconti* di Gadda. Sin dalla prima riga vengono introdotti due nomi: 'Jole' e 'Fuffi'. Questa volta, nessun sistema di ancoraggio mi permette inizialmente di fissare delle coordinate spazio-temporali cui agganciare una possibile mappa di riferimento. Anche se nel passo in

questione figurano delle espressioni indicali, queste non hanno più la funzione di ganci. Se per esempio l'incipit del racconto fosse qualcosa come 'Qui si narra di Jole e Fuffi...', l'occorrenza del termine indicale evidenziato non garantirebbe in realtà alcun significativo aggancio esterno. Ai fini di una possibile identificazione dei due personaggi, sapere localizzare quel particolare oggetto fisico che ho tra le mani, cioè il volume preso dalla libreria, non mi è di alcun aiuto. Né mi servirà sapere eventualmente dove Gadda ha materialmente scritto quella sequenza di parole (per considerare un altro possibile referente esterno dell'indicale 'qui'). Il punto è che, come ho sottolineato più volte, nel caso di un contesto narrativo l'occorrenza di eventuali termini indicali non fissa più un sistema di coordinate spazio-temporali esterne rispetto al quale localizzare il referente di un nome. No, nel caso di Jole e Fuffi l'uso iniziale del nome, nel testo, è per così dire *vuoto*: con una promessa di riempimento, però. Così, forte di questa promessa, mi aspetto che il racconto a venire specifichi via via tutte quelle proprietà e relazioni che servono a caratterizzare i nostri due amici. In breve, quei nomi sono destinati ad acquistare un senso *nella* storia, grazie alla determinazione di un nucleo concettuale che specifica un criterio (minimale) di identificazione. Jole: la giovane domestica di casa Brocchi che... In questo modo, a chiunque fra noi è possibile riferirsi, *fuori* della storia – nel discorso ordinario, per esempio in una conversazione fra amici – al personaggio inteso: nella misura, almeno, in cui condividiamo quel frammento di tessuto culturale di cui il libro di Gadda è parte costitutiva. È infatti il libro stesso a fornirci i tratti distintivi che, in generale, servono a caratterizzare il referente di un nome.

14. Epilogo

Abbiamo preso le mosse, ancora una volta, dall'uso *ordinario* di una classe di espressioni nel linguaggio comune. Abbiamo visto, in particolare, come le espressioni di questa classe, i nomi propri, mutuino il loro senso dalla storia delle loro vicissitudini nella pratica linguistica, che annette loro dei criteri per conservare traccia del referente inteso.

Ma abbiamo anche visto che, nel caso dei contesti narrativi, il rapporto fra un nome e il modo di caratterizzare il suo referente è ancora più stretto. Potremmo dire: è ancora grazie a una storia che un nome acquista il senso che ha. Solo che, questa volta, si tratta di una storia *raccontata*.

B. Dalla parte del soggetto

Mi si dice: 'Tu annoti tutto!' Ma no, io non annoto niente. Non accade mai che uno dei miei personaggi chiuda una finestra, si lavi le mani, si infili un cappotto, dica una formula di presentazione. Se nel libro ci fosse qualcosa di nuovo, si tratterebbe proprio di questo.

Da una lettera di Proust a R. Dreyfus (dicembre 1913).

1. Ciò che è appeso a un nome

Abbiamo appena visto come, nel funzionamento ordinario del linguaggio, la capacità semantica di un nome si costituisca in uno spazio concettuale *intersoggettivo*.

Il riferimento a Proust ci dischiuderà invece i risvolti interni, *soggettivi*, della nominazione. Così, per avviarci su questa strada, possiamo cominciare da una lunga citazione (tratta dal *Cahier 58*) che ci dà, per così dire, una cifra *stilistica* della valenza soggettiva di un nome. Il riferimento allo stile è del tutto appropriato, visto che uno dei tratti peculiari del periodo proustiano (la sua lunghezza, come ci insegna un luogo comune ben accreditato) è qui in funzione di un riferimento nominale. Ma si tratta di un riferimento, questa volta, *all'interno* di una sfera *soggettiva* di rappresentazioni. C'è insomma un'accumulazione progressiva di attributi – ossia di concetti e valenze affettive nell'idioletto di chi sta narrando – che ha come punto focale conclusivo un nome ('Venezia'). Senza quel nome l'intera costruzione non starebbe letteralmente in piedi.

Questa idea di un nome come di qualcosa a cui sta *appeso* un universo di rappresentazioni soggettive si impone qui con particolare evidenza proprio perché viene usata, in un certo senso, una procedura a rovescio. Il lungo elenco di quegli attributi sembra sospeso nel vuoto finché non viene fissato al nome, nell'esclamazione finale. In altri termini, non si parte dal nome per introdurre via via le caratterizzazioni soggettive che gli sono associate. Viceversa, grazie a uno di quei periodi "mozzafiato" che procedono per innesti successivi, si comincia proprio da quelle caratterizzazioni per spingere lo sguardo del lettore verso la ricerca di qualcosa a cui agganciarle. Ma è solo al termine estremo del periodo, grazie all'introduzione di una singola parola – un nome, appunto – che avviene lo scioglimento:

[...] la sensazione di delizie acquistò una certa materialità, divenne azzurro

smagliante, calore splendido del giorno, ombra deliziosa e fresca, acquistò una forza estensiva, si colorò, divenendo azzurro che si diffonde, scintillò al sole, mi trascinò, oscillò come una palla e d'improvviso riconobbi, nel momento in cui andavo a rilassarmi nel battistero di San Marco, in cui il mio passo aveva avvertito fra due pietre disuguali del lastricato di marmo una sensazione simile [a quella] che aveva avvertito prima e che l'aveva destata con tutta quella giornata di allora nella quale era incapsulata, in attesa di rinascere con la sua luce, i suoi odori, le grida dei suoi mercanti, il tubare dei suoi piccioni, l'ombra della sua immagine sulla piazza, la gioia dei miei occhi accarezzati dal sole – Venezia.¹

Questo periodo ci introduce dunque nel migliore dei modi al tema centrale del presente capitolo: il carico di immagini che si condensa attorno a un nome nell'idioletto soggettivo.

2. *Indizi, mondi*

Abbiamo a volte la tentazione di pensare al mondo come a un grande contenitore, in cui già da sempre troverebbero posto gli oggetti della nostra esperienza. In questa visione ingenua, il mondo è là fuori, così come le cose che lo popolano: a noi non rimarrebbe altro che prendere atto delle relazioni di contatto che abbiamo con esse e apporvi dei nomi.

Proust, dal canto suo, ci presenta un'immagine inversa: quella del mondo – e in genere della pluralità dei mondi – come di un orizzonte di eventi che si costituisce in un campo di coscienza *a partire* dalla comparsa di un certo oggetto. Pensate per un attimo a quegli strani organismi in cui l'introduzione di un corpuscolo dall'esterno genera un processo di ispessimento, di produzione di sostanza organica. Per Proust qualcosa di analogo si verifica nella coscienza quando lo sguardo del desiderio si posa su un oggetto: o meglio, su una sua traccia. Il fatto è che, ogni volta, ciò che ci è dato sono solo indizi o profili, di modo che ogni oggetto porta con sé un bisogno di riempimento. Circondarlo di un mondo è una maniera di soddisfare questo bisogno.

Viene naturale chiedersi, a questo punto, perché proprio la gelosia sia uno dei grandi temi che circolano nella *Recherche*. Dalla prospettiva che abbiamo adottato, viene altrettanto naturale risponde-

¹ *Cahier 58, Matinée*. Il curatore parla qui di una frase “che converge (magnificamente) verso la parola chiave della fine”. In realtà, fra il verbo (“riconobbi”) e il suo complemento oggetto (“Venezia”, appunto) si frappone un'ulteriore esplosione di rappresentazioni soggettive che culminano con l'introduzione del nome.

re che ciò che interessa qui è l'*atteggiamento conoscitivo* che il geloso mette in campo. In particolare, va considerata la modalità di interpretazione cui egli sottomette la superficie dell'espressione linguistica. Quella che viene suggerita, infatti, è una sorta di decifrazione ingenua, nella quale al piano di ciò che è *detto* si contrappone ciò che, a un livello più profondo, è *inteso*. Il significato letterale (di superficie, appunto) funge insomma da semplice supporto per una trasposizione interpretativa. Vediamo brevemente come Proust esemplifica questo atteggiamento spirituale.

Trattando dei nomi, abbiamo caratterizzato gli oggetti del desiderio che a essi corrispondono come punti di accumulazione attorno ai quali si concentrano le rappresentazioni soggettive. Ma quanto più potenti sono quelle rappresentazioni, quanto più si gonfiano quei punti di accumulazione, tanto più ci si espone al rischio di una smentita. È verso questa possibilità negativa di conoscenza che, come abbiamo visto, si polarizza nella *Recherche* l'atteggiamento del geloso. Comincia qui l'attenzione esasperata per gli *indizi*. E questi saranno particolarmente numerosi in quella che è per eccellenza la sfera di manifestazione dell'oggetto amato: il linguaggio. Solo che in questo caso – affinché l'indizio sia davvero produttivo – il soggetto dell'interpretazione deve prendere le dovute distanze. Deve cioè introdurre una chiave di lettura che raddoppia quella abituale. È quella che Proust chiama una lettura “di traverso”, e che cerca di perforare la superficie dell'espressione per farne emergere degli strati sottostanti di significato.

Di queste interpretazioni “indiziarie” del linguaggio – che riprenderemo quando parleremo della metafora – la *Recherche* è ricchissima. Basti per il momento un esempio: Odette che dice “Forcheville farà un bel viaggio a Pentecoste. Andrà in Egitto”, e Swann che interpreta queste parole come se Odette avesse detto: “A Pentecoste andrò in Egitto con Forcheville” (Swann, 350 [376]).

3. *Lo sguardo del voyeur*

Capita spesso a noi tutti, penso, di esercitare un forma innocua di voyeurismo. Basta che una serie fortunata di circostanze ci fornisca la possibilità di vedere, non visti, una certa scena – per esempio quella che si scorge attraverso una finestra aperta in una calda sera estiva – per assaporare il piacere di appropriarsi di un *mondo* fino a quel momento impensato. Proviamo allora a riflettere per un attimo su questa esperienza.

Constateremo che, contrariamente a quanto potrebbe suggerire il termine, quello che conta non è tanto ciò che è *dato* effettivamente di vedere – che per lo più si riduce a pochi scampoli di banale vita quotidiana. Conta invece ciò che, a partire dalla povertà dei contenuti esperiti, ci apprestiamo a immaginare. Più che di oggetti, nel senso corrente del termine, il mondo del voyeur (anche di quello occasionale) è popolato di fantasmi. A ben riflettere, quella che ci sembrava un'attività di appropriamento non è altro che un'attività di proiezione o di amplificazione. Ciò che realmente si vede vale come un mero *indizio*, sul quale si esercita il lavoro della nostra immaginazione.² C'è una presenza onnivora dell'attività mentale, e l'immaginazione ne è un aspetto essenziale. L'intimità su cui, attraverso quella finestra socchiusa, sembra aprirsi uno spiraglio è in realtà ben poca cosa. Eppure, basta qualche movenza gestuale, qualche piccolo elemento distintivo nel modo di vestire o nella qualità dell'arredo perché gli inconsapevoli personaggi di quella scena si trovino immersi in una storia immaginata, in un frammento di mondo. Né dobbiamo stupirci di ciò, poiché, come vedremo fra breve, una forma primaria in cui spesso si fissa il nostro desiderio degli altri è il desiderio di *sapere*.

4. Il confine di un mondo: lo Zerbino di casa Guermantes

C'è un senso in cui un nome rappresenta una via d'accesso a un intero universo d'esperienza. L'immagine qui appropriata, che lo stesso Proust ci suggerisce, è quella di un punto di confine di un mondo. È qualcosa di analogo allo zerbino³ che, attraverso una por-

² C'è un luogo comune che vede in Proust un interesse precipuo per l'attività *retrospettiva* della mente: è il mito della memoria (involontaria) e della rivisitazione. Ma tutto ciò ha forse contribuito a oscurare un elemento essenziale in Proust: il suo insistere, voglio dire, sulla capacità *proiettiva* della mente, sul potere di amplificazione che essa esercita nei confronti degli indizi che vi si depositano. Credo che sia questo il punto centrale di tutta la questione. In effetti, la memoria (per lo meno quella rilevante in ambito estetico: la memoria involontaria) non è altro che un aspetto di un processo ben più generale di prospezione: il dato d'esperienza ha senso solo sullo sfondo di una *costruzione* – di un mondo, si vorrebbe dire – che è un ricettacolo di aspettative, anticipazioni e, spesso, fantasie. Altrimenti detto, la stessa attività retrospettiva dispiegata dalla memoria non è che un aspetto della facoltà proiettiva di cui parlavo.

³ Guermantes, 330 [28]: "Sentivo bene che era già il Faubourg quello stuoino dei Guermantes steso dall'altra parte di questo Equatore, e di cui mia madre aveva osato dire, avendolo scorto come me, un giorno in cui la porta era aperta, che era proprio in cattivo stato."

ta socchiusa, il narratore scorge nel vestibolo di casa Guermantes. Al di là si apre il mondo del Faubourg Saint-Germain: o, per lo meno, quello che se ne rappresenta l'improvvisato voyeur. È un universo strettamente imparentato con quello di cui, poche pagine prima, viene descritto lo spessore *temporale*. In effetti, nell'esperienza individuale del narratore,⁴ il nome 'Guermantes' è un po' come il punto di convergenza di una serie progressiva di percezioni, rappresentazioni fantastiche, rimemorazioni, aspettative e via dicendo. Alla sua "durata" nel tempo sono associate otto figure differenti, che rappresentano altrettante stratificazioni di significato attorno a quel nome nell'idioletto del protagonista. Sono brandelli di immagini, persone, luoghi, eventi, nello sviluppo di una *rêverie* che dà al nome tutto il suo spessore.

Come abbiamo visto a suo tempo, nell'ambito del linguaggio pubblico un nome è *sottodeterminato*. Il contenuto che gli è associato non sembra infatti in grado di giustificare pienamente il rapporto di denotazione che esso intrattiene con il suo portatore. Del nome 'Parma', per esempio, un dizionario si limiterà a dire che designa una certa città. Ma quando si passa all'idioletto di un soggetto d'esperienza, un nome risulta al contrario *sovradeterminato*. C'è come un'attività di "fecondazione"⁵ esercitata dal groviglio di immagini che lo avvolgono. Grazie, fra l'altro, all'intervento della memoria (e in particolare della memoria involontaria), è l'intero complesso delle facoltà *sensibili* – oltre che intellettive – a essere mobilitato.

C'è anzitutto, ovviamente, la naturale sonorità dei nomi, che conferisce per esempio una peculiare individualità alle località toccate dal "treno generoso" dell'una e ventidue: Bayeux "così alta nei suoi nobili merletti rossastri, la cui cima era illuminata dall'oro vecchio dell'ultima sillaba", o Coutances "cattedrale normanna, che il dittongo finale, grasso e biondeggiante, incorona come una torre di burro"; o Questambert e Pontorson "ridicoli e ingenui".⁶ Del resto, più in generale, il ruolo che svolge la sonorità di un nome non riguarda solo la sfera della facoltà uditiva, ma deve la sua efficacia al modo in cui si riverbera in altre sfere d'esperienza, a cominciare dalle connotazioni affettive, culturali e sociali. Pro-

⁴ Guermantes, 313 [9]: "Ma più tardi trovo successivamente, nella durata, in me, di quello stesso nome, sette o otto figure diverse; le prime erano le più belle: a poco a poco il mio sogno, costretto dalla realtà ad abbandonare una posizione insostenibile, retrocedeva ancora un po', finché fu obbligato a cedere altro spazio."

⁵ "[...] quel nome che di anno in anno veniva fecondato dall'una o dall'altra parola intervenuta a modificare le mie fantasticherie." *Ibid.*

⁶ Swann, 381-382 [413].

nunciando alla tedesca il nome 'Swann',⁷ Gilberte marca la propria presa di distanza dal padre; ma nel caso del nome 'Bloch' questo stesso tipo di pronuncia significa un certo modo di collocarsi di fronte alla questione ebraica.⁸

5. *Universi di accumulazione*

Il nome coinvolge anche altri ambiti della sensibilità: quello tattile (la rugosità di 'Balbec', il liscio di 'Parma'), quello olfattivo (i profumi della primavera associati a 'Firenze'), quello gustativo (a cominciare dalle celebri *madeleines* per 'Combray'...) e naturalmente quello visivo, per la quantità di immagini di cui è foderato il nome nella percezione, nella memoria e nella fantasia.

In tutti questi casi (tranne, forse, quello della struttura fonetica) non c'è un rapporto *diretto* fra le caratteristiche del nome e l'azione che esercita. E solo attraverso la cassa di risonanza di un'intera storia personale che esso acquista la sua efficacia semantica. Nel paesaggio mentale di un soggetto, quei punti di riferimento che sono i nomi si attestano su un ricco sottosuolo di esperienze. In questo senso essi hanno, alla lettera, una capacità *globale* di coinvolgimento, chiamando in causa l'intero complesso delle facoltà intellettive e sensibili. Come si ricordava poco fa, nella sfera pubblica il contenuto di un nome presenta margini di indeterminatezza. È quindi lasciato aperto uno spazio che la soggettività riempie con un tessuto di nozioni, ricordi, percezioni, fantasie, anticipazioni ecc. In questo modo il nome acquista una sua mobilità lungo l'asse del tempo, scandito soprattutto dai volti diversi che il portatore di quel nome viene via via ad acquisire. Per esempio, all'epoca di Combray, la principale caratterizzazione che il nome 'Swann' comporta è: 'amico di famiglia'; ma all'epoca dell'innamoramento per sua figlia sarà: 'padre di Gilberte'.⁹

Le parole (*mots*) devono al loro carattere intersoggettivo, pubblico, la fissazione di un contenuto rappresentativo. I nomi, al contrario, si alimentano continuamente a un universo di accumulazione che rende problematiche procedure analoghe di fissazione: "Le parole ci presentano delle cose una piccola immagine chiara e usuale come quelle che si appendono alle pareti delle aule scolasti-

⁷ Albertine, 165 [179].

⁸ Temps, 402 [149].

⁹ Swann, 400 [432].

che per dare ai bambini un esempio di quello che è un banco di lavoro, un uccello, un formicaio: cose concepite come simili a tutte quelle della stessa specie. Ma i nomi presentano delle persone – e delle città che ci abitano a credere individuali, uniche come persone – un’immagine confusa.”¹⁰ Le “parole”, che ricavano la loro capacità semantica da un sistema esteso di rapporti con altre parole (dato un certo stato di lingua), sembrano disporsi su un piano orizzontale. Ma la dimensione appropriata dei nomi è quella verticale, caratterizzata dall’asse del tempo. È infatti nello sviluppo temporale di una storia soggettiva che i nomi agiscono da punti di accumulazione di significati diversi. Un orario ferroviario, per esempio, si presta a questa duplice lettura. Possiamo vedere i nomi delle località come semplici segnapiatto in una trama di relazioni che sono di dominio pubblico (la tal città sta fra questa e questa, quest’altra è a due ore da... ecc). Oppure possiamo immergerli (come fa il protagonista-narratore) in una corrente di rimemorazioni e aspettative.

6. *L’immaginazione al lavoro*

C’è, dice Proust, un’Età dei Nomi, nella quale essi ci offrono “l’immagine dell’inconoscibile che vi abbiamo versato” e di cui siamo inevitabilmente portati a cercare il riscontro nel dato esterno. In effetti, c’è una differenza essenziale fra i nomi e le “parole” (le quali servono alla comunicazione proprio per la *generalità* del loro contenuto semantico). I primi, ma non le seconde, denotano delle effettive *individualità*. Grazie ai contenuti rappresentativi di cui è investito un nome, Proust giustifica qui rispetto all’idioletto del singolo parlante un ideale che è costitutivo della concezione corrente del nome *proprio*. Secondo questo ideale, a un nome corrisponde una e una sola individualità nell’universo di discorso. Solo che l’individualità che Proust ha in mente è quella della fanta-

¹⁰ Swann 380 [411-412]. È chiaro che Proust non intende identificare le parole (*mots*) con quelli che tradizionalmente vengono chiamati nomi comuni e che vengono citati come esempio in questo passo. Ciò che gli interessa è un’opposizione, molto più generale e significativa, fra un uso soggettivo delle espressioni del linguaggio e un uso pubblico. Sotto questo profilo, gli stessi nomi (propri) possono diventare “parole”, senza per questo diventare nomi comuni nella consueta accezione grammaticale. Anzi, essi *devono* diventare parole in quel lento apprendistato che ci fa appunto passare dall’età dei nomi all’età delle parole. Rimane il fatto che, per la loro astrattezza e generalità (qualità essenziali nell’uso pubblico del linguaggio), i nomi comuni rappresentano un esempio paradigmatico di ciò che Proust intende per “parole”.

sia, della percezione o dell'esperienza in senso corrente. Le "parole", egli dice, designano *cose*, cioè quei prodotti dell'intelligenza e dei sensi attorno a cui – auspice l'abitudine – si organizza l'esperienza quotidiana nella sua valenza *pubblica*. Ma i nomi designano "un'individualità unica, che differenziano dalle altre". Per esempio, "colorano le città da essi indicate con un colore diverso che nasce dalla sonorità del nome, ma che *noi* diffondiamo su di essi. Non dicono altro se non che ogni città è unica, è un essere, e si lasciano lentamente colmare dalla *nostra immaginazione*".¹¹ Mentre un'unica "parola" (che "l'intelligenza riempie di una nozione chiara e generale") può applicarsi a cose differenti, i nomi devono essere diversi se vogliono denotare entità diverse. Se però ci chiediamo che cosa renda diverse queste individualità nell'universo d'esperienza di un soggetto, vediamo che la figura emergente è quella della *rêverie*, e più precisamente del desiderio: "asilo dei sogni, i nomi sono le calamite del *desiderio*".¹² È in questo senso che i nomi sono un po' come quegli "indizi" di cui parlavo prima a proposito del voyeur. Attorno a loro si raccolgono le immagini generate dal desiderio: si dischiudono così degli orizzonti di possibilità in cui, come scrive Proust, prendono corpo altrettanti *mondi*. In ciò, i nomi non si discostano dall'infinità di segni che sorgono spontanei nella vita di tutti i giorni: per esempio, un volto sconosciuto, brevemente intravisto, che fa sorgere "la possibilità di una felicità nuova" e ci dischiude "il desiderio di esistenze diverse".¹³

Cominciamo così a intuire un primo rapporto fra l'idea di nome e quella di mondo: nell'idioletto soggettivo un nome designa qualcosa di autenticamente individuale solo se immerso in un orizzonte di possibilità (un mondo, una storia virtuale) che il desiderio gli costruisce

¹¹ *Cahier 32* (Età, 322-323).

¹² Subito dopo: "È un orario ferroviario, libro di Nomi per eccellenza, è una somma di queste calamite, un immenso sistema che attira con una forza assente in qualsiasi libro di parole, in qualsiasi opera letteraria." *Ibid.*

¹³ *Cahier 4* (Età, 300): "È veder passare un volto desiderabile a noi ignoto ci dischiude il desiderio di esistenze diverse [...]. Un nuovo volto che passa è come il fascino di un nuovo paese che si rivela a noi attraverso un libro [...]. Così guardavo dalla finestra per vedere le innumerevoli possibilità di felicità diverse contenute nella realtà, nella vita possibile che sentivo sempre vicino a me [...]. Talvolta, il nostro desiderio deriva solo dal fatto di saperlo realizzabile, immaginiamo, coltiviamo delle immagini su un nome, sulle possibilità che mille volti ci hanno suggerito, come su un volto immaginiamo possibilità ecc., una vita." Varrebbe la pena di dedicare uno studio a parte ai rapporti che intercorrono, in Proust, fra l'idea di *viaggio* (come appropriazione, spesso ingannevole, del campo di possibilità dischiuso dal potere allusivo dei nomi) e l'idea di *libro* (come determinazione di un universo di possibilità).

attorno. Dopo tutto, alla base di ogni desiderio c'è qualche forma di assenza o privazione; l'universo virtuale che l'avvento di un nome innesca è una maniera, fra le altre, di riempire quell'assenza.

7. *Disinganni*

Torniamo per un attimo all'innocente voyeur di prima. Quando l'abbiamo lasciato stava cercando di ricostruire un mondo attorno a brandelli di vita colti casualmente. Immaginiamo adesso che un'altra serie di circostanze gli permetta questa volta di familiarizzare davvero con i personaggi prima intravisti. Quello che a poco a poco gli si rivelerà sarà lo scarto irriducibile (per piccolo o grande che sia) fra il mondo che aveva *immaginato* per dare collocazione a quei personaggi e lo scenario reale sul quale si staccano adesso le loro effettive storie di vita.

Essendo (anche) narrazione di un tirocinio, la *Recherche* deve contenere fra l'altro una storia di successivi disinganni. Ora, abbiamo appena visto che un nome, quando è preso nel gioco del desiderio, si colloca sullo sfondo di un universo di immaginazione. È allora inevitabile che questo aggregato di rappresentazioni sia destinato a dissolversi quando cerca di annettersi la realtà esterna. L'universo che si apre realmente al di là dello zerbino di casa Guermantes si rivela essenzialmente altro da quello generato dalla fantasia, che sembrava condensato fra le sillabe di quel nome. Ma c'è di più. Si prenda la cena che, al pari di un rito di iniziazione, sancisce ufficialmente l'ingresso del protagonista nel (bel) mondo. Bene, alla fine di quell'esperienza l'intero *sistema* di nomi che si organizza attorno al nome 'Guermantes' a partire dalla prime esperienze di adolescente rischia di perdere tutte le sue connotazioni più significative. È infatti la palpabile banalità degli invitati, che di quei nomi sono i portatori, a funzionare da elemento disgregatore. Solo al prezzo di un atto volontaristico, "disincarnando" i comensali, il protagonista riesce a preservare qualcosa del sapore primitivo dei nomi.¹⁴

¹⁴ Guermantes, 831 [586-587]: "I nomi citati avevano l'effetto di disincarnare gli invitati della duchessa, che la loro maschera di carne e di stoltezza, o di intelligenza ordinaria, aveva mutati in uomini qualsiasi: cosicché, in definitiva, nel prendere terra su quello stuoino del vestibolo mi trovavo non sulla soglia, come avevo creduto, ma al limite estremo del regno incantato dei nomi."

Nella maggior parte dei casi, però, questi atti di compensazione sono destinati al fallimento.¹⁵ Per il nome ‘Balbec’, per esempio, Legrandin e Swann forniscono in momenti diversi due chiavi di lettura, due stratificazioni di senso che, nell’idioletto del protagonista, generano altrettante famiglie di rappresentazioni. C’è l’immagine delle “coste funebri, famose per tanti naufragi”, al limite estremo della terra, come pure quella di una località con una chiesa di un gotico così singolare da ricordare l’arte persiana. Ma in entrambi i casi non mancherà il disinganno. Per esempio, quando finalmente si trova davanti alla chiesa, nel contesto di un paesaggio irrimediabilmente urbano, il protagonista stenta a darle esistenza autonoma. Non riesce a sottrarla alla condizione di mero “accidente”. Qualcosa di analogo accade alla Vergine del porticato, mille volte contemplata nell’immaginazione, che si trova ridotta alla sua “apparenza di pietra”. Per Balbec, si osserva, è come se fosse stato socchiuso un nome che andava tenuto ermeticamente sigillato.¹⁶

8. *Sfere di discorso*

La “tirannia del particolare”, come la chiama il narratore, è questa oscura presenza di un dato esterno che risulta impossibile da assimilare. L’apparente spessore del nome proprio si trasforma così nel suo opposto: una situazione di precarietà che anche il più piccolo indizio di realtà può dissolvere. Il punto è che questo spessore, come si diceva prima, prende corpo *solo* all’interno di un idioletto, e in questo senso non può che fondarsi su un atto di isolamento ed *esclusione*. Non è dunque un caso che ci sia, in Proust, una grande attenzione per la pluralità delle situazioni in cui può articolarsi l’espressione linguistica. C’è il linguaggio della quotidianità e dell’abitudine, fatto di parole (*mots*) associate alle piccole immagini nitide e incolori che ne condensano il significato pubblico. Ma ci sono anche gli usi gergali, come per esempio quello medico-scientifico di Cottard, o quello politico-diplomatico di Norpois. C’è, insomma, tutto un insieme di stratificazioni semantiche e lessicali che si impongono nelle varie “cerchie” (borghesia, aristocrazia ecc.) e via dicendo.

¹⁵ Si veda, a proposito dei nomi di città, Swann, 382 [413]: “Certo, ciò a cui aspirava la mia immaginazione e che i sensi percepivano solo in modo incompleto e senza un piacere attuale, io l’avevo racchiuso nel rifugio dei nomi; certo, poiché vi avevo accumulato sogni, essi ora calamitavano i miei desideri; ma i nomi non sono così vasti.”

¹⁶ Ombre II, 20-21 [253-254].

Da quel gran fiume sotterraneo che è il linguaggio dell'esperienza comune si staccano molteplici rivoli, che vanno ad alimentare campi d'esperienza diversi: in particolare, quello del desiderio. Per esempio, non c'è nulla di gratuito nel fatto che nell'idioletto di Swann (e di Odette) si dica 'faire cattleya' anziché 'faire l'amour', in ricordo di un episodio in cui certi fiori hanno un ruolo determinante. Si ha qui, nello stesso tempo, un motivo di coesione e di separazione. C'è infatti solidarietà fra i due soggetti coinvolti, perché condividono quell'impiego in qualche modo stravagante del linguaggio. Ma c'è, anche, separazione dagli altri parlanti, che da quell'impiego sono esclusi.

Del resto, non occorrono stravaganze del genere per misurare la capacità di esclusione che, un po' paradossalmente, il linguaggio porta con sé. Sotto questo profilo, c'è un episodio che è tanto più significativo in quanto il protagonista-narratore fa riferimento non già all'uso che *egli* fa di un nome (com'è nella maggior parte dei casi), ma all'uso fatto da *altri*. È ciò che si verifica quando agli Champs-Élysées, per una sorta di "voyeurismo uditivo", egli coglie casualmente il saluto indirizzato da una ragazzina dai capelli rossi: "Addio, Gilberte, torno a casa, non dimenticare che questa sera veniamo da te dopo cena."¹⁷ Ora, che questa locuzione insignificante possa riverberarsi tanto intensamente nelle regioni dell'affettività è tanto più giustificabile quanto più si tiene conto delle valenze che un nome può acquisire. Del resto, il narratore stesso si affretta a chiarire il significato di quell'esperienza. Dietro quel nome, usato con tanta naturalezza dalla sconosciuta, si nasconde tutta una sfera di affetti, frequentazioni, consuetudini cui egli non ha accesso. Ciò che lo separa da quella fortunata sconosciuta è l'appartenenza alla cerchia di coloro che del tutto semplicemente, ma con buon diritto, possono usare il nome 'Gilberte'.

Il riferimento a questo impiego esclusivo dà al nome il suo pote-

¹⁷ E il narratore commenta: "Quel nome di Gilberte passò accanto a me, evocando con tanta maggior forza l'esistenza di colei che designava in quanto non la menzionava solo come un assente di cui si parla, ma l'interpellava; passò dunque accanto a me, in azione per così dire, con una potenza accresciuta dalla curva della sua gittata e dall'avvicinarsi della sua meta – trasportando con sé, lo sentivo, la conoscenza, le nozioni sulla persona a cui era indirizzato, non già mie, ma dell'amica che lo pronunciava, tutto ciò che nel pronunciarlo essa rivedeva o, per lo meno, possedeva nella sua memoria, della loro intimità quotidiana, delle visite che si facevano l'una all'altra, e tutto quell'ignoto ancora più inaccessibile e doloroso a me per il fatto d'essere al contrario così familiare e maneggevole per la ragazza fortunata che mi sfiorava con quel nome senza che io potessi penetrarvi." Swann, 387 [418].

re magico. Possedere quel nome – non come una mera sequenza fonetica che chiunque potrebbe ripetere, ma nel contesto di una relazione di familiarità con il suo portatore – è un po' come possedere la chiave d'accesso a quel mondo. Per chi ne è escluso, esso scava invece una dimensione d'assenza: il desiderio che si polarizza verso il portatore misterioso di quel nome è qui, preliminarmente, desiderio di sapere. In un certo senso, amare Gilberte non sarà altro che abbandonarsi all'impresa disperata di colmare quel margine di "ignoto inaccessibile".

Succede dunque, ai nomi, quello che succede agli eventi percettivi. Ciò che si vede è ritagliato su un margine di latenza, su uno sfondo di cose non viste, o viste di sbieco. Analogamente, il nome è espressivo più per le cose che *non* esprime che per quelle che esprime. C'è però una differenza essenziale. Nel caso della percezione, la promessa di un ulteriore completamento è anche promessa di continuità. I diversi profili via via esperiti si consolidano, normalmente, nell'unità dell'oggetto, resistono all'esplorazione. Ma nel caso del nome – che acquista spessore grazie all'attività dell'immaginazione – un elemento di discontinuità sembra inevitabile. Il dato esterno può sempre intervenire come elemento di disgregazione.

Questo rapporto fra il carattere prospettico della percezione (vediamo solo profili *parziali* di oggetti) e la natura allusiva dei nomi si chiarisce, ancora una volta, se si tiene presente il ruolo essenziale che svolge il desiderio. Quando si desidera, ci ricorda il narratore, non si possono vedere troppe cose: "Dell'oggetto desiderato si vede un semplice sguardo, un profilo, una materia pura. Non si desidera una donna ma un certo suo sguardo, la pelle del suo collo. Le città che desideravo erano esseri favolosi discesi da un nome e da qualche persona."¹⁸

9. Due immagini del mondo

Da un lato si cerca dunque di costruire un universo di appartenenza attorno all'oggetto del desiderio. Dall'altro, questo universo non riuscirà mai a conciliarsi con la realtà instaurata dagli schemi adattativi dell'abitudine, dalla frequentazione della realtà esterna. Ma va anche detto che esistono vari sensi in cui si può parlare di un mondo come di una dimensione aperta da un nome, o dall'oggetto del desiderio che quel nome designa. Limitiamoci a considerare due di quelle accezioni.

¹⁸ *Cahier* 32 (Età, 324).

C'è, in primo luogo, l'idea che un qualsiasi oggetto è comunque avvolto in una trama di proprietà e relazioni, che si sviluppano soprattutto lungo la dimensione del tempo.¹⁹ Questa idea è espressa, per esempio, verso la fine del *Temps retrouvé*, quando il protagonista-narratore ricostruisce il carattere relazionale del mondo (del libro, se preferite). I percorsi di vita dei vari personaggi costituiscono qui, infatti, una totalità solidale di cui vengono evidenziati i nessi interni.²⁰ Così, c'è un primo senso in cui l'accesso a un oggetto del desiderio passa attraverso un bisogno di *sapere*. Quell'oggetto può acquistare realtà e individualità solo una volta che sia immerso nello spessore di una storia. Non c'è niente di più angoscioso, dice da qualche parte il narratore, che imbattersi in un essere il cui sguardo non proviene da nessun luogo. Come si è visto, dargli un'identità non è altro, preliminarmente, se non circondarlo di un mondo di appartenenza. In questa prima accezione, un mondo è dunque ciò che sta *attorno* a qualcosa o a qualcuno (a un oggetto del desiderio, in particolare).

D'altra parte, il desiderio si può orientare, di volta in volta, secondo molteplici direzioni. Si può desiderare (di vedere) una città, così come si può desiderare (di leggere) un libro e via dicendo. Ma, per venire al secondo senso in cui si parla di un mondo e di un nome che vi è immerso, il caso in cui l'oggetto del desiderio è una persona presenta delle caratteristiche peculiari sotto questo profilo. Il punto è che questo oggetto ha anche, contemporaneamente, la prerogativa di essere un soggetto: cioè qualcosa che ha pensieri, percezioni, fantasie, e che soprattutto ha a sua volta desideri. Non solo c'è dunque un mondo *attorno* a lui, nel senso visto prima in riferimento a una trama di proprietà e relazioni che lo individuano. In qualche misura ce n'è anche uno *dentro* di lui. È quel mondo, appunto, costituito dal complesso di percezioni, fantasie, volizioni, che prendono forma in un campo di coscienza.

¹⁹ Temps, 608 [373]: "Non potremmo raccontare i nostri rapporti con un essere, per poco che l'abbiamo conosciuto, senza far scorrere i luoghi più diversi della nostra vita. Così ogni individuo – e io stesso ero uno di loro – mi dava la misura della durata grazie alla rivoluzione che aveva compiuto non solo attorno a sé, ma anche attorno agli altri."

²⁰ Cfr. Temps, 607 [372], in particolare la parte conclusiva di quel passo, che si è già avuto modo di citare: "Certo, se si tratta unicamente dei nostri cuori, il poeta ha ragione quando parla di 'fili misteriosi' che la vita spezza. Ma è ancora più vero che essa ne tesse senza posa fra gli esseri, fra gli eventi, che li intreccia, li raddoppia per rendere più fitta la trama, tanto che fra il più piccolo punto del nostro passato e tutti gli altri una ricca rete di ricordi lascia solo la scelta delle vie di comunicazione."

In questo caso, lo scarto fra il nostro bisogno di appropriazione e il suo oggetto è, per così dire, di natura essenziale. Non si tratta solo, come nella prima accezione, del fatto di *non sapere* una quantità di cose a proposito della collocazione, nel mondo esterno, dell'essere desiderato. Si tratta invece, ben più drasticamente, del fatto di *sapere* che *non* si può comunque avere accesso a quell'universo profondo che rappresenta l'interiorità di un individuo. La questione è, semplicemente, che non si può entrare nella testa di nessuno. Ora, è questa distanza di principio che fa della gelosia non una manifestazione patologica dell'amore, ma una sua componente significativa. (Come molti buoni psicologi, Proust si serve sì, anche nel caso della gelosia, di esperienze patologiche, ma lo fa per mettere a nudo i meccanismi costitutivi della presunta normalità. Altrimenti detto, i casi patologici servono per isolare meglio quei meccanismi.)

Il desiderio di sapere, cioè di raccogliere le prove di questo o quell'evento, genera in vari personaggi un'attività maniacale di indagine. Ma tutto ciò è finalizzato, in realtà, al desiderio di permettersi almeno una parziale intrusione in quella sfera "inaccessibile" di esperienze, affetti e desideri che è inevitabilmente associata a un soggetto. La gelosia per la persona amata, confessa il narratore, non è altro che la nostalgia di un mondo che sarà sempre negato.²¹

10. L'età della ragione

In ogni caso, ciò che contraddistingue il rapporto fra i nomi e i mondi ai limiti dei quali essi si collocano – in entrambi i sensi appena ricordati – è appunto la percezione di un fallimento. C'è, come abbiamo visto, un'Età dei Nomi,²² "ma per chi è innamorato dei nomi non vi sono che delusioni nelle città e nelle persone che li portano, e la vita consiste nell'uccidere a uno a uno i sogni che vi

²¹ L'equiparazione fra l'"universo di profondità" che l'essere amato delinea dietro e dentro di sé e un mondo virtuale cui non si ha accesso è tracciata dallo stesso narratore. Cfr. *Albertine*, 195-196 [211-212]: "Questi esseri intellettuali e sensibili sono in genere poco inclini alla menzogna. Essa li prende tanto più alla sprovvista in quanto, anche se molto intelligenti, vivono nel mondo dei possibili [...]. Questi esseri si sentono dunque ingannati senza sapere come [...]. Tutto ciò crea di fronte all'intellettuale sensibile un universo di profondità che la sua gelosia vorrebbe sondare e che non manca d'interesse per la sua intelligenza."

²² *Cahier 29* (Età, 315-322): "La giovinezza è l'età dei Nomi; così, in essa, il mondo è popolato di esseri ignoti, irriducibili gli uni agli altri. E invecchiare significa trasformare via via i nomi in parole, in nozioni comuni, riducibili le une alle altre."

sono contenuti”.²³ Così, deve inevitabilmente subentrare l’Età delle Parole (*mots*), fatte di “nozioni comuni”, facilmente esprimibili.

In effetti, una volta assunta questa prospettiva, *anche* i nomi diventano parole: ciò che rimane di essi è il rapporto puramente referenziale che intrattengono con oggetti, luoghi, persone del mondo circostante. Si tratta di un rapporto che un qualsiasi dizionario, da buon notaio delle pratiche linguistiche usate per la comunicazione intersoggettiva, non fa altro che registrare. C’è persino una forma di sapere *positivo* che si fa carico di studiare tutto ciò: grazie al personaggio di Brichot, essa viene a coincidere con l’etimologia.

Certo, l’interesse che il protagonista-narratore manifesta per questa disciplina è ambivalente. È vero che, ancora adolescente, egli subisce il fascino delle ricostruzioni etimologiche enunciate dal Parroco di Combray. Ma è altresì vero che queste ricostruzioni sono per lui ancora immerse nel mondo fantastico dei Guermantes²⁴ e, soprattutto, che l’attendibilità scientifica del religioso verrà ridicolizzata da Brichot.

Questo noioso erudito svolge infatti un ruolo essenziale nella definizione del nostro problema, e giustifica una volta di più l’ambivalenza di cui si è detto. Da un lato, con le sue etimologie egli fornisce un ulteriore spessore ai nomi, nella dimensione di una storia *pubblica*. In particolare, viene in molti casi mostrata l’origine pagana e pre-cristiana del toponimo, spesso travisata dall’opinione comune. D’altro lato, poiché non a caso si tratta di un accademico pedante e tedioso, è inevitabile che egli finisca con il trasformare i nomi in “parole”. Deve solo sottoporli a quel sapere positivo che è, come si diceva, l’etimologia. Grazie alle argomentazioni di questo personaggio, il nome finisce per spogliarsi di tutti quei significati collaterali che erano spesso determinati – per lo più erroneamente,²⁵ come mostra appunto Brichot – da una certa struttura sonora, da un intero complesso di associazioni. Per esempio, nel caso dei nomi delle stazioni normanne che finiscono per *ville* “non era necessario essere buon filologo – confessa il narratore – per capire ciò che quelle parole significavano. Ma non mi veniva in mente di scomporle, e neanche la parola *ville* mi appariva con il suo senso, perduto nella totalità del nome sconosciuto [...]”.²⁶ Così, rimetten-

²³ *Ibid.*

²⁴ Swann, 102-105 [111-114].

²⁵ Si veda, per esempio, come Brichot ironizza sulle credenze indotte dal riferimento alla struttura superficiale dei nomi. Sodome, 280-285, 313 e sgg. [307-312, 343 e sgg.].

²⁶ *Cahier 29*, cit.

do le cose a posto, ciò che in definitiva Brichot sanziona con la sua pedanteria è il passaggio dall'età dei nomi a quella delle parole.

II. Nomi cancellati: il libro

Quella che abbiamo registrato finora è la storia di uno scacco. Nondimeno, l'esperienza dei nomi ci ha insegnato qualcosa di importante. Come abbiamo potuto constatare, nella ricostruzione proustiana essa è caratterizzata da due aspetti fondamentali. Un nome, in questa ricostruzione, è qualcosa di *vivido*. Grazie al lavoro dell'immaginazione, un intero universo di rappresentazioni gli fa da sfondo nell'idioletto soggettivo. Nello stesso tempo, però, un nome è qualcosa di *fragile*: una volta messo a confronto con il dato esterno, quell'universo è destinato a disgregarsi. Un modo per uscire da questo dilemma consiste nell'*orientare* diversamente una simile capacità di immaginare mondi, o storie, virtuali. Si tratta insomma di rendere inoperante quel riferimento al dato esterno che, come abbiamo appena ricordato, agisce da elemento disgregatore. L'universo che ne risulterà sarà così al riparo dalle pretese della realtà circostante: quelle stesse pretese contro le quali si infrange il carico di immagini in cui è avvolto un nome nell'esperienza soggettiva.

La risposta a questioni del genere è in realtà una lunga riflessione sulla scrittura, che attraversa l'intera *Recherche*. Ne abbiamo già esaminati alcuni aspetti. Altri verranno presi in considerazione in seguito. Qui mi limiterò a richiamare una singolare immagine (una metafora, se preferite) di cui si serve Proust per collegare la questione dei nomi propri e quella della genesi dell'universo narrativo.

In effetti, la presenza del libro come immagine di un mondo svolge un ruolo essenziale all'inizio dell'opera: dopo l'episodio del bacio negato, che "doveva decidere tutto", il narratore e la madre trascorrono buona parte della notte immersi nella lettura di *François le Champi*. Ma quella presenza si ripropone anche alla fine, quando nella biblioteca del principe di Guermantes il protagonista si ritrova fra le mani questo e altri libri, tornando a riflettere sulla natura della propria vocazione. Fra questi due estremi ideali si snoda dunque, come ho appena ricordato, una lunga interrogazione sul senso stesso della scrittura.

Veniamo alla metafora annunciata. In più di un passo, nel testo, l'immagine del libro è associata a quella di un *lutto*, a qualcosa che va perduto. Per esempio, constatando il progressivo oblio di Albertine dopo la sua scomparsa, il narratore parla di certi romanzi come di

lutti momentanei.²⁷ Altrove, in un passo fondamentale per la comprensione del suo credo estetico, egli fa riferimento alla successione Gilberte-Mme de Guermantes-Albertine. La scomparsa delle loro individualità, si suggerisce, è in definitiva una condizione necessaria perché sia possibile rappresentare l'essenza stessa del rapporto amoroso. Alla fine, questi personaggi non sono altro che i profili di un'unica figura del desiderio. Ciò che in qualche modo viene sacrificato è il rapporto fra un nome e l'illusoria *individualità* del suo portatore, che il soggetto vorrebbe proiettare nella realtà esterna. Non a caso il libro viene assimilato a un grande cimitero, "dove, nella maggior parte delle tombe, non si possono più leggere i nomi cancellati".²⁸

Con la scomparsa delle "individualità" è dunque un'immagine di morte che accompagna la nascita del libro. Solo alla fine, quando nella *matinée* di casa Guermantes tutti i personaggi appaiono come fantasmi di se stessi, il protagonista si scopre, almeno virtualmente, narratore. Così, retrospettivamente, *questo* libro è in un certo senso la storia di se stesso: la storia del progressivo dissolvimento dei soggetti concreti che l'hanno alimentato. La presa di distanza dal mondo è la condizione di possibilità per la comparsa di un altro mondo, quello narrativo.

²⁷ Albertine, 141 [153].

²⁸ Temps, 481 [234]: "Tutti questi esseri che mi avevano rivelato delle verità e che non esistevano più, mi apparivano come se avessero vissuto una vita di cui solo io avevo beneficiato, e come se fossero morti per me."

Parte seconda
IL MONDO

IV. VERITÀ

A. Modelli di rappresentazione

1. Scene

Questa volta, Berenice ed Ermete sono una coppia di focosi bassotti con cui avremo modo di familiarizzare in seguito. Per il momento vi basti sapere che li incontro quasi quotidianamente sulle scale, visto che sono i cani del mio vicino di casa. Supponete dunque che qualcuno mi dica:

(1) Ermete ha morsicato Berenice. Lei gli aveva rubato un osso.

Ora, vale la pena di riflettere per un attimo su quello che accade quando ci troviamo di fronte a un tessuto discorsivo del genere. Che si tratti di un tessuto poco esteso non deve preoccuparci. È infatti sufficiente a sollevare i problemi che ci interessano.

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, è qui all'opera un processo articolato, idealmente, in due momenti. Anzitutto, per la struttura stessa del testo che ho di fronte, mi rappresento una piccola scena, nella quale certi individui si trovano collegati da certe relazioni. Un po' più precisamente, potremmo pensare a un modello di rappresentazione analogo a quello illustrato a suo tempo nel caso del testo di Leavitt. Semplificando ulteriormente le cose, il contenuto di un modello simile potrebbe essere così compendiato (come al solito vengono ignorati i tempi verbali):

(I) x è un osso
il nome di y è 'Ermete'
il nome di z è 'Berenice'

y possiede x
 z sottrae x a y
 y morsica z .

Come si è già sottolineato, di principio una struttura di rappresentazione come questa è caratterizzabile in modo del tutto autonomo rispetto alla mia conoscenza del mondo esterno. Che io sia in grado di associare a (1) la piccola scena appena descritta dipende semplicemente dalla mia conoscenza della lingua. Certo, potreste obiettarmi che non posso rappresentarmi vividamente il contenuto di (1) senza sapere chi siano gli individui denotati dai due nomi propri presenti nel testo. Questa conoscenza, infatti, dipende sicuramente dalla mia frequentazione del mondo. Il che è senz'altro vero. Ma è anche vero che, se consideriamo la scena rappresentata nelle sue componenti puramente astratte, la mia capacità di associare i nomi a individui concretamente identificabili nella realtà è del tutto irrilevante. Nel mio spazio mentale si formerebbe comunque l'idea di tre individui x , y e z tali che z ha sottratto x a y e y ha morsicato z . Insomma, come si diceva prima, quella che riuscirei in ogni caso a rappresentarmi sarebbe una situazione astratta in cui certi oggetti (quali che siano) godono di certe relazioni e proprietà. E questo indipendentemente dalla possibilità, per me, di identificare tali oggetti nella realtà. La cosa è evidente se, anziché (1), si considera una sua variante priva di nomi, per esempio:

(1') Il cane del nostro vicino ha morsicato la sua compagna. Lei gli aveva rubato un osso.

È infatti chiaro che sono perfettamente in grado di rappresentarmi che cosa mi dice questo segmento di testo anche se non ho alcuna idea di chi siano i cani in questione. Posso non averli mai visti, o addirittura ignorare chi sia il nostro vicino. Il che non mi impedirebbe però di costruirmi un modello astratto (una "scena") di quell'enunciato:

(I') w è il nostro vicino di casa
 x è un osso
 y è il cane di w
 z è la compagna di y
 y possiede x
 z sottrae x a y
 y morsica z .

È alla costruzione di modelli simili che facevo riferimento quando parlavo, idealmente, di un primo momento del processo di interpretazione: quello che ha al centro la nozione di modello di rappresentazione.

2. *Proiezioni*

Abbiamo appena visto che la scena o situazione che mi rappresento quando ascolto un segmento di discorso quale (1) contiene dei segnapisti per individui. La natura “astratta” di questi oggetti risiede nella loro indipendenza (almeno in prima istanza) dagli individui “in carne e ossa” della realtà circostante. Si tratta, appunto, di semplici schemi di individui. Nondimeno, essi rivestono un innegabile interesse teorico (che spiega la necessità di isolare questo primo momento del processo di interpretazione). Per povera che sia, infatti, la struttura di cui questi schemi di individui sono al centro contiene già informazioni interessanti. Per esempio, in questa prima fase del lavoro di interpretazione la semplice competenza linguistica mi permette di collegare al primo individuo l’occorrenza del pronome ‘lui’. Tale individuo, dunque, si vede assegnata non solo la proprietà di avere morsicato un altro individuo, ma anche quella di essere stato defraudato (in precedenza) di un osso (si veda lo schema (I), sopra). Basta immaginare un segmento di discorso solo un po’ più esteso di (1) per rendersi conto dell’importanza che può avere un simile processo di messa in forma. La struttura astratta che ne consegue (e che ovviamente può essere molto più ricca di (I)) merita dunque una caratterizzazione autonoma.

Ma questa, come dicevo, è solo una metà della storia. L’altra metà riguarda appunto il fatto che, pronunciato in condizioni normali, un segmento di discorso come (1) ha di mira un dato universo. Così, il modello di rappresentazione (I) che esso induce innesca un secondo momento del processo di interpretazione. Si tratta infatti di *proiettare* quel modello nell’universo inteso.

L’universo in questione non è fisso. Può trattarsi della realtà stessa (o di una sua porzione rilevante). Oppure di un universo narrativo, come accade per esempio quando, leggendo un segmento di racconto, proiettiamo in una realtà testuale più complessa il modello di rappresentazione che abbiamo associato a quel segmento. Altri esempi possono essere fatti. Comunque sia, il punto fondamentale è che in ciascun caso possiamo vedere la relazione di proiettabilità come una relazione fra due strutture: il modello di

rappresentazione locale e il modello inteso. Il caso particolare che ci interessa adesso è quello in cui la seconda di queste strutture sta per la realtà circostante (o, come si diceva, per una sua porzione rilevante). Parleremo allora di *modello di realtà*, e diremo che un segmento di discorso è vero se il suo modello di rappresentazione è proiettabile nel modello di realtà.

Che rapporto intercorre fra questa nozione di verità, sulla quale torneremo fra poco, e l'interpretazione deittica dei termini indicali?

Per rispondere, riconsideriamo per un attimo il sistema di "ganci" che quell'interpretazione garantisce. La sua funzione, si era visto, è quella di assicurare un ancoraggio alla realtà esterna. Un'espressione come 'ora' rinvia a un certo momento della storia del mondo. Un tempo passato del verbo (come per esempio in (1)) a un momento precedente. Un dimostrativo a un certo oggetto là fuori nel mondo. E così via. Questi ganci permettono al linguaggio di rimanere in presa sulla realtà: fissano, in particolare, i punti di cerniera in cui un modello di rappresentazione viene proiettato nel modello di realtà. Reciderli, annullando l'interpretazione deittica, significa dunque rendere inoperanti, rispetto a un dato segmento di discorso, le nozioni di verità e falsità. Infatti, nell'ottica assunta qui, tali nozioni si fondano sulla relazione di proiettabilità nel modello di realtà: quella, appunto, che cessa di essere disponibile con il venir meno dell'interpretazione deittica.

3. Una nozione corrente di verità

Finora, ho tenuto separati due momenti che in effetti sono concettualmente distinguibili. L'idea è del resto familiare. Si è spesso riconosciuto che la procedura che porta al riconoscimento di un enunciato come *vero* si fonda su due componenti diverse: la conoscenza del linguaggio e quella del mondo. Dalla prima dipende la capacità di associare all'enunciato (o più in generale a un segmento di discorso) un modello di rappresentazione che espliciti le proprietà *strutturali* di quel testo. Vale forse la pena di soffermarsi brevemente su questo punto.

Nell'uso quotidiano del linguaggio ci imbattiamo sistematicamente in espressioni e costrutti che forniscono un contributo invariante al significato complessivo di una sequenza di enunciati. Pensate a semplici congiunzioni come 'e', 'o', 'se' ecc.; oppure a parole come 'tutti', 'qualche', 'nessuno' ecc.; o anche al semplice ordine delle parole, che permette per esempio di annettere signifi-

cati ben distinti a enunciati come 'x ama y' piuttosto che 'y ama x'. È dunque plausibile pensare che la conoscenza del modo di funzionamento di espressioni e costrutti simili sia una parte essenziale della nostra competenza linguistica, e che intervenga nella determinazione delle condizioni astratte di verità di un segmento di discorso. Del resto, l'insieme delle capacità che permettono di associare a un segmento di discorso una struttura altamente organizzata è naturalmente ben più esteso. C'è, per esempio, il complesso delle relazioni anaforiche, come pure la dislocazione dei diversi ordini temporali (qualcosa viene prima e qualcos'altro viene dopo). In breve, questo insieme di competenze deve avere una sua organizzazione specifica, di cui occorre rendere conto in uno specifico livello di rappresentazione.

Veniamo adesso alla seconda componente. C'è una nozione intuitiva di verità in base alla quale siamo disposti a riconoscere un enunciato come vero se lo stato di cose che descrive è parte della realtà che ci circonda. Non sto dicendo che questa è l'unica nozione di verità disponibile, o quella più interessante. Sto soltanto assumendo che rientra nel nostro corredo intuitivo. È parte di questo corredo, per esempio, sostenere che qualcuno dice il falso se asserisce che piove mentre fuori splende il sole. Quando muoviamo un'obiezione simile è perché sappiamo (e sperabilmente possiamo dimostrare) che splende il sole. Che la conoscenza del mondo sia dunque una componente essenziale nel riconoscimento degli enunciati come veri o falsi sembra dunque poco più che un'ovvietà. Le cose si complicano (ma si fanno anche più interessanti) quando si deve combinare la prima metà della storia con la seconda. Da un lato c'è dunque un modello di rappresentazione, che in qualche modo deve catturare il tipo astratto di stato di cose ricavabile dal segmento di discorso in questione. Dall'altro un modello che ricostruisce la realtà circostante, o la parte rilevante di essa. (Anche nel secondo caso si parla di un modello, anziché della realtà stessa, perché non è plausibile pensare che è con il mondo nella sua totalità che abbiamo a che fare ogni volta.) Come mettere insieme le due cose?

Il concetto di "proiezione" che sto usando qui ha una lunga storia, che risale per lo meno alle riflessioni leibniziane sul rapporto fra espressione e realtà espressa. L'idea di base si fonda sulla possibilità di stabilire una corrispondenza sistematica fra elementi della prima struttura ed elementi della seconda, in modo da preservare le proprietà e relazioni esibite dalla prima di quelle due strutture. Il legame con la nozione di verità è evidente: perché un segmento di discorso sia riconosciuto come vero, il suo modello di

rappresentazione deve poter essere proiettato nel modello di realtà, deve cioè essere messo in quel tipo di corrispondenza sistematica con una parte di esso. Tutto ciò significa, più prosaicamente, che il segmento di discorso descrive correttamente un pezzo di mondo.

4. Vettori

Questo modo di vedere le cose genera però un problema particolare. Come si è già constatato, quelli che abbiamo chiamato modelli di rappresentazione sono in realtà *schemi* di stati di cose. Contengono, infatti, in corrispondenza con gli individui intesi, dei meri sostituti astratti, semplici segnaposto. In teoria, quindi, essi potrebbero essere identificati con individui qualsiasi (o comunque scarsamente selezionati) del modello di realtà, e il concetto di proiezione risultante sarebbe poco significativo. Spesso, infatti, un segmento di discorso verte su individui specifici: di *questi* individui vorremmo dire che il segmento in questione ha detto qualcosa di vero o di falso. Un punto cruciale di tutta la questione consiste dunque nel delineare le procedure che permettono di selezionare la porzione *rilevante* del modello di realtà, nella quale figurano gli individui intesi. È rispetto a questa porzione che si porrà il problema della proiettabilità del modello di rappresentazione. Insomma, l'applicabilità delle nozioni di verità e falsità, per un dato segmento di discorso, presuppone la localizzazione di questo segmento rispetto alla realtà circostante. Di quali individui stiamo parlando? Rispetto a quali coordinate del tempo e dello spazio?

Una parte non trascurabile di queste procedure di localizzazione è quella che si fonda sulla possibilità di assegnare una valenza *deittica* ai termini indicali presenti nel segmento di discorso dato. Così concepiti, e con l'eventuale accompagnamento di gesti indicativi, movimenti dello sguardo ecc., questi termini sono assimilabili a *vettori* che ci indirizzano verso i punti rilevanti del mondo circostante.

Torniamo ancora brevemente su questo aspetto.

Come si ricorderà, nelle pagine precedenti sono stati messi in contrapposizione due tipi di meccanismi referenziali legati alle espressioni indicali. Da un lato c'è la nozione di rinvio *anaforico*, che determina il referente di una certa espressione in funzione di una precedente menzione, *nel testo*, di quel referente. È un meccanismo del genere che permette, per esempio, di assegnare un referente alle occorrenze delle espressioni 'qui', 'ora' e 'questo' nei seguenti enunciati:

- (a1) Ermete è sceso in giardino, e *qui* ha nascosto il suo osso.
- (a2) Berenice aveva scavato per tutto il pomeriggio, *ora* poteva riposare.
- (a3) Ermete ha una nuova compagna. *Questa* cagnetta è vispa.

D'altro lato c'è il rinvio al contesto *esterno* della locuzione (o all'atto di scrittura), ed è a questo proposito che, estendendo il senso tradizionale del termine, ho parlato di *deissi*. Per esempio, un rinvio di natura deittica è indispensabile per rendere conto del referente da associare alle occorrenze degli stessi indicali di prima in questi altri enunciati:

- (d1) È *qui* che appenderò il quadro. [Puntando il dito.]
- (d2) *Ora* Berenice mi sta seccando.
- (d3) *Questo* punge.

(Di solito, il termine 'deittico' è riservato ai dimostrativi, che sono idealmente accompagnati da un gesto di indicazione. Qui ho esteso il significato del termine in modo da distinguere il tipo di occorrenze esemplificato in (d1)-(d3), dove c'è un rinvio al contesto *esterno*, dal tipo di occorrenze anaforiche che rinviano invece al contesto *di discorso* precedente, com'è il caso della sequenza (a1)-(a3). D'altra parte, mi sembra che fra i pronomi indicali ce ne sia uno solo che non richiede mai, per evitare fraintendimenti circa il referente inteso, alcun gesto di indicazione. Si tratta del pronome 'io'. Ma già un'espressione come 'tu' potrebbe esigere un gesto accompagnatorio, se non è chiaro a chi si sta riferendo il parlante. Come testimoniato dagli esempi di prima, la quasi totalità delle espressioni indicali può avere occorrenze sia anaforiche, sia deittiche. Il che è naturale, se si pensa che in entrambi i casi c'è un riferimento contestuale: a una porzione di discorso nel primo caso, alla realtà circostante nel secondo. L'eccezione è rappresentata dai pronomi di prima e seconda persona, che hanno unicamente occorrenze deittiche, nel senso qui esplicitato. Oppure da avverbiali temporali come 'ieri', 'due giorni fa' ecc.)

Il fatto che le espressioni indicali, nella loro interpretazione deittica, abbiano il ruolo di localizzazione appena ricordato ci suggerisce un'interessante osservazione rispetto al problema di prima. Esse introducono dei vincoli che la proiezione del modello di rappresentazione deve osservare, indirizzandoci verso le opportune regioni spazio-temporali. Certi elementi dell'universo di discorso, piuttosto che altri, vengono selezionati come gli individui intesi su cui verte il segmento di discorso dato.

Se torniamo per un attimo all'esempio di partenza, possiamo allora constatare che la messa in forma della scena associata a (1) non avviene nel vuoto. Nel modello di realtà che è già a mia disposizione è contenuta l'informazione che il *nostro* vicino (si noti l'uso dell'espressione indicale) possiede due cani, che *questi* due cani hanno un certo nome e via dicendo. Si tratta allora, semplicemente, di identificare i due individui della situazione astratta illustrata da (I) con i due individui che, grazie al complesso delle relazioni deittiche, sono localizzabili nel modello di realtà di cui dispongo. Tale identificazione mi permette di proiettare il modello di rappresentazione (I) nel modello di realtà.

5. *Un esperimento mentale*

Ovviamente, non sto suggerendo che il processo di interpretazione avvenga, *di fatto*, con questa scansione cronologica. Altrimenti detto, non sto proponendo che un soggetto esposto a (1) proceda prima a una sorta di computo mentale per allestire una piccola scena come quella illustrata da (I) e che proietti poi questa scena nel modello di realtà che già possiede. In una quantità di casi (compreso il nostro esempio, in situazioni normali) questi due momenti sono difficili da isolare come realtà psicologiche distinte.

No, il tipo di scansione cui ho fatto riferimento va piuttosto inteso nei termini di un'articolazione logica. È in questo senso che ho parlato di una ricostruzione ideale. Ma che da tale punto di vista si tratti di una distinzione pertinente e ben fondata è dimostrato da una quantità di situazioni del tutto naturali. Ricorrerò qui a un esperimento mentale, che ha tra l'altro il pregio di ricondurci in prossimità dei problemi che ci interessano più da vicino.

Nel 1934 Gadda ha pubblicato su un quotidiano un articolo intitolato *Mattinata ai macelli*. Si tratta dell'effettiva descrizione del macello di Milano (in quei giorni): un pezzo, fra l'altro, di grande efficacia. Bene, immaginate adesso che l'articolo non sia mai stato pubblicato e che ne esistano soltanto due copie, che la prima si trovi nell'archivio del macello di Milano, la seconda fra le carte inedite di Gadda. (Per semplificare le cose, immaginate anche che non venga mai usato nel testo il nome proprio 'Milano', ma espressioni indicali come 'la nostra città', 'questa metropoli' ecc.). Supponete adesso che il ricercatore *x* si imbatta nella seconda copia. Ora, *x* non ha minimamente idea di che cosa si tratti (articolo? esercizio letterario?). Tuttavia, legge il testo e si fa un'idea molto precisa di quel-

lo che describe. Non siamo più in presenza di un segmento di discorso povero, come nel caso (I), ma concettualmente la situazione non cambia. La ricchezza del testo permette di allestire una scena analoga a (I), questa volta molto più vivida, con un gran numero di individui, relazioni e proprietà. Nondimeno, x non è in grado di pronunciarsi sulla veridicità o meno del testo. Si astiene quindi dal dire se esso è l'autentica descrizione di qualcosa localizzabile nel mondo attorno a noi. E qui finisce la prima parte della storia.

Ma le peripezie del nostro ricercatore non sono finite. Una buona soffiata lo conduce nell'archivio del macello, dove trova l'altra copia dell'articolo. Trova anche un ordine di pagamento all'autore, accompagnato da un commento dell'allora direttore (con tanto di data) che suona così: 'descrizione minuziosa e assolutamente fedele'. In tal modo x può compiere una serie di riscontri sul luogo stesso, che gli permettono questa volta di esprimersi sulla veridicità del testo.

Un punto che vorrei sottolineare, per giungere alla morale della favola, è che, nel passaggio dalla prima alla seconda fase della storia, x non ha avuto bisogno di una rilettura del testo. Il modello di rappresentazione su cui si basa è sempre quello ricavato dalla prima e unica lettura: una scena in cui certi individui (non meglio specificati) si vedono attribuite certe relazioni e proprietà. Questa prima fase dell'operazione è dunque concettualmente isolabile. In effetti, la novità introdotta dal proseguimento della storia non riguarda tanto la struttura di quel modello di rappresentazione, quanto la possibilità di "proiettarlo" nel modello di realtà. Per far questo, x istituisce un insieme sistematico di nessi fra i possibili luoghi, tempi e individui della scena che ha in mente e i luoghi, tempi e individui della realtà circostante. 'Qui' sta adesso per quel particolare luogo (l'area del macello) che si può anche indicare col dito; 'il sindaco' per quel particolare individuo che ha retto le sorti di Milano per un dato periodo e via dicendo. Una serie di ganci, garantiti dalla presenza di espressioni indicali, permette di ancorare lo schema o modello di rappresentazione a un lembo di realtà. Ma vale la pena di ripeterlo: la prima e la seconda parte della storia simulata dal nostro esperimento mentale sono indipendenti. Se x non avesse avuto la soffiata giusta, non avrebbe risolto il problema della veridicità del segmento di discorso rinvenuto. Ma ciò non avrebbe ovviamente tolto nulla all'appropriatezza della rappresentazione (analoga a (I), ma molto più ricca e complessa) che x ha ottenuto dalla semplice lettura del testo.

La morale che se ne può ricavare è dunque questa: *perché il con-*

tenuto di un resoconto che descrive un certo stato di cose sia affermato, non è necessario che a quel contenuto siano applicabili le categorie del vero e del falso. C'è un senso in cui "comprendere" un segmento di discorso significa associargli uno schema di rappresentazione astratto. Che questo schema di rappresentazione possa poi essere ancorato al modello di realtà (determinando un valore di verità) è una questione indipendente.

6. Al di qua del vero

Se le considerazioni appena svolte sono plausibili, si ottiene una risposta naturale a un problema sul quale si sono spesso cimentati logici, filosofi del linguaggio e teorici della narratività. Ci si è chiesto, infatti, come si possa caratterizzare un (segmento di) discorso narrativo rispetto a nozioni quali verità e falsità. E sono state date le risposte più diverse. Secondo alcuni, per esempio, un testo di narrativa deve essere assunto con una particolare modalità, quella della "finzione". Fingere che l'universo descritto sia quello reale induce a trattare gli enunciati che quel testo contiene *come se* fossero veri. Secondo altri, occorre rivedere la nozione di valore di verità: oltre ai valori classici (il vero e il falso) ne avremmo altri "intermedi" (per esempio, il valore che non coincide né con il vero né con il falso), che renderebbero conto della speciale natura del discorso narrativo.

La prospettiva introdotta poco fa taglia alla radice tutti questi problemi, senza il bisogno di riconoscere un particolare status agli enunciati narrativi. Niente, di per sé, differenzia il processo di interpretazione che si applica a questo tipo di enunciati da quello che si applica in altri casi. (Si badi che non ci stiamo occupando qui di considerazioni di natura estetica.) Semplicemente, il secondo, possibile, momento della scansione delineata sopra non viene realizzato. Non si attua, cioè, quella "proiezione" di strutture del tipo di (I) nel modello di realtà: proiezione che abbiamo collocato alla base dell'attribuzione del vero e del falso. E ci sono dei buoni motivi per sostenere un'ipotesi del genere.

Infatti, abbiamo appena visto che questo lavoro di proiezione presuppone la possibilità di attivare il sistema di ancoraggio alla realtà che è garantito dalla natura deittica del discorso ordinario. Ma nella prima sezione si è constatato che un contesto narrativo neutralizza il ruolo di "gancio" normalmente assegnato a un'espressione indicale nella sua accezione deittica. Come dire, insomma, che la proiezione non può essere indirizzata verso il modello

di realtà. Conseguentemente, non ha neppure senso porsi il problema della verità (o falsità) del testo che si ha di fronte. (Faccio notare che, del resto, è proprio questo l'atteggiamento che assume qualsiasi lettore non sviato dalle complicazioni introdotte da logici e filosofi. Quante persone, nel corso per esempio della lettura di *Madame Bovary*, sentono davvero il bisogno di chiedersi se quello che racconta Flaubert è vero, cioè realmente accaduto?)

7. *L'accumulazione del testo*

Quando abbiamo cominciato a riflettere su un banale segmento di discorso quale (1), abbiamo insistito sulla centralità del primo momento del processo di interpretazione. Si trattava, dicevamo, di associare una "scena" o modello di rappresentazione come (I) a quel segmento. In questa scena venivano introdotti certi individui, ai quali erano attribuite certe proprietà e relazioni. Abbiamo però constatato che, anziché di individui, è più corretto parlare di sostituti (astratti) di individui. Il loro ruolo è, per così dire, quello di "segnaposto". Come si è specificato a suo tempo, a ognuno di loro corrisponde idealmente un punto di accumulazione: col procedere del testo, attorno a quel punto si raccolgono proprietà e relazioni. Si tratta di quelle proprietà e relazioni della cui attribuzione è di volta in volta responsabile il testo stesso. La banalità del nostro esempio di partenza (il semplice enunciato (1)) ci ha indotto a tralasciare questo aspetto, e a passare subito al problema della "proiezione" nel modello di realtà. I segnaposto in questione venivano così messi in una corrispondenza sistematica con individui del mondo circostante. Ma abbiamo anche visto che questa non è l'unica conclusione possibile della vicenda. Soprattutto se il testo è sufficientemente ricco, posso benissimo andare avanti senza pormi il problema di un sistema di ancoraggio a ciò che mi circonda. La scena di partenza si arricchisce. Nuovi individui vengono messi in rapporto con quelli già introdotti, dando vita a quel sistema interno di relazioni che abbiamo prima denominato "spazio anaforico". Il progressivo potenziamento di questo spazio rende meno pressante l'esigenza di una proiezione nel modello di realtà.

Possiamo allora dire: una volta neutralizzata l'accezione deittica delle espressioni indicali, il processo di interpretazione viene a fondarsi sul primato delle relazioni anaforiche. Queste relazioni si espandono in continuazione, con il progredire del testo. Si rende così disponibile un modello testuale in cui proiettare, ogni volta, il

segmento di discorso dato. Correlativamente, le relazioni deittiche vengono annullate sin dall'inizio, rendendo quindi vuoto l'ancoraggio al contesto esterno. Con il venir meno di questo ancoraggio, cade la possibilità di un riferimento al modello di realtà. Cade, quindi, la possibilità di caratterizzare quel segmento di discorso in termini di verità o falsità: concetti che, nell'accezione rilevante qui, si fondano appunto su un riferimento simile.

8. *Dentro e fuori del libro*

Questo atteggiamento teorico potrebbe essere giudicato troppo radicale. Mi si potrebbe infatti obiettare che, in una quantità di circostanze, ha invece senso porsi il problema della verità o falsità di enunciati riguardanti contesti narrativi. Per esempio (in riferimento alla *Recherche*), è senz'altro legittimo dire che il seguente enunciato, emesso da un mio amico *x* nel corso di una conversazione con *y*, risulta vero:

(2) Elstir ha fatto un ritratto di Odette

mentre quest'altro risulta falso:

(3) Elstir non fa mai ritratti, dipinge solo nature morte.

Basta prendere in mano la *Recherche*, mi si potrebbe ricordare, per rendersene conto. E in effetti sono in debito di una spiegazione.

Ciò che caratterizza il linguaggio naturale (nel suo uso quotidiano) è la capacità di riferirsi a universi di discorso diversi. Nel contesto di una conversazione, per esempio, possiamo prima parlare di certe realtà proprie del dominio biologico, per poi passare a occuparci di entità dell'universo mitologico e così via. Ho analizzato altrove questo problema, tentandone anche un trattamento formale. Mi limiterò dunque qui a ricordare il nucleo centrale dell'idea: si tratta infatti di concepire gli enunciati del linguaggio naturale (o più in genere segmenti di discorso) come relativizzati a universi differenti. Altrimenti detto, ogni enunciato o segmento di discorso si vede associato un indice di appartenenza: questa specificazione serve a rendere esplicito quel riferimento all'universo inteso che spesso è invece solo implicito. Un accorgimento simile porta dunque a interpretare (2), in quanto pronunciato da *x*, come:

(2') Nella *Recherche* si dà il caso che Elstir abbia fatto un ritratto di Odette.

Ora, è del tutto ovvio che (2), esplicitato in questo modo (grazie al riferimento all'universo inteso), è senz'altro vero. Occorre però introdurre un'importante specificazione. (2), in questo uso, ha un valore *paratestuale*. Esso presuppone il riferimento a un testo *dato* (la *Recherche*, appunto), che *x* assume sullo sfondo delle sue conoscenze. Per esempio, può essere usato per ricordare a *y* un episodio dell'attività artistica del pittore Elstir. Ma questa occorrenza di (2), in quanto emessa da qualcuno *a partire* dal testo (e che quindi presuppone implicitamente l'esistenza di quel testo), non può essere assimilata a una genuina occorrenza *testuale* del medesimo enunciato. Ora, questa distinzione fra enunciati testuali e paratestuali è qui fondamentale. Solo i primi, infatti, ci interessano come parti costitutive di un testo narrativo. Ed è a essi che si applica il discorso di prima sulla non pertinenza della nozione di verità (o di falsità). E la ragione è molto semplice: se per esempio (2) figurasse a pagina *n* della *Recherche*, e se lo considerassimo in questa sua genuina occorrenza testuale, in virtù di quanto osservato poco fa esso farebbe parte di un segmento di discorso il cui ancoraggio esterno è annullato. E sarebbe quindi fuori causa l'applicabilità del concetto di verità o falsità.

Questa distinzione fra enunciati testuali (in quanto occorrenti *nel* testo) ed enunciati paratestuali (in quanto *fatti in riferimento* al testo) è sottile ma importante. Alla sua base, infatti, c'è l'idea che il testo *istituisce* un universo di discorso (senza ovviamente presupporlo come dato). In virtù di ciò noi, dall'esterno, possiamo dire qualcosa di vero o di falso in riferimento al testo dato. Ma il testo, in quanto tale, manca di un modello esterno come punto d'arrivo del lavoro di proiezione, ed è quindi estraneo alle nozioni di verità e falsità.

9. Persone e personaggi

Purtroppo le complicazioni non finiscono qui. Una simile distinzione fra enunciati occorrenti *nel* testo ed enunciati che, dall'esterno, asseriscono qualcosa *rispetto al* testo non è ancora sufficiente a rendere conto dei vari modi in cui possiamo parlare di entità romanzesche. Si consideri questo nuovo esempio:

(2'') Elstir è un personaggio creato da Proust, che si è ispirato a vari pittori di sua conoscenza.

Bene, un'asserzione del genere non ricade in nessuna delle due categorie appena introdotte. Da un lato, naturalmente, non si tratta di un enunciato testuale, che figura nella *Recherche*. Dall'altro è innegabile che (2'') non rinvia, dall'esterno, a uno stato di cose che vige in quell'universo romanzesco, com'è invece il caso di enunciati paratestuali quali (2). In quell'universo, infatti, Elstir è una persona a tutti gli effetti, e non un personaggio creato da Proust; (2'') risulterebbe quindi falso se si assumesse che asserisce qualcosa *rispetto a* quell'universo, se cioè fosse interpretato come un enunciato paratestuale. No, l'interpretazione naturale di (2'') è certo un'altra: è quella in cui l'universo di riferimento non è rappresentato dal testo (come nel caso di (2)), ma dalla realtà stessa. E infatti *realmente* vero che Elstir è un personaggio creato da Proust (il quale aveva in mente più di un pittore). Quindi, quello che (2'') descrive è un dato di fatto: qualcosa di cui la *Recherche* è un elemento, anziché un universo di riferimento. Né la cosa deve stupirci. Scrivendo il suo romanzo, Proust ha non solo istituito, come s'è detto poco fa, un *universo* di discorso (sullo sfondo del quale si possono fare asserzioni paratestuali vere o false): molto semplicemente, ha anche introdotto un *oggetto* di discorso. Dopo tutto, la *Recherche* è una delle infinite entità che popolano il *nostro* mondo e di cui possiamo parlare: un'entità culturale, certo, ma comunque localizzabile nello spazio e nel tempo (siamo in grado di specificare dove e quando fu pubblicata per la prima volta), e con la quale possiamo avere le relazioni più svariate. Analogamente, quantunque non esista come persona, Elstir esiste certo nel nostro mondo come *personaggio* (della *Recherche*), cioè come un prodotto dell'attività di scrittura di Proust. Sotto questo profilo, è assimilabile ad altri artefatti culturali: per esempio al pensatore di Rodin, che esiste nella realtà come statua, anche se non esiste come persona. (Che questa osservazione, apparentemente banale, non sia priva di significato è dimostrato dal fatto che ha senso chiedersi se una data entità esiste realmente come personaggio. Così, nell'esempio fatto a suo tempo, si è detto che De Guerloup, al contrario di Saint-Loup, *non* esiste come personaggio (della *Recherche*)).

Di Elstir, in quanto entità esistente *nella realtà* (come personaggio), possiamo allora asserire che è stato creato in una certa fase della composizione del testo, che è uno dei personaggi più interessanti della *Recherche* dal punto di vista della teoria estetica, che con-

divide certi tratti con questo o quel pittore reale, che era il personaggio prediletto di Orson Welles, che il suo nome compare alla tale pagina del tale volume collocato sulla mia scrivania e via dicendo. Si tratta qui di asserzioni in cui il testo svolge un ruolo diverso da quello che svolge nell'accezione paratestuale: esso ci fornisce degli elementi (la *Recherche* stessa, o Elstir, o una miriade di personaggi, luoghi, eventi ecc.) di cui possiamo asserire qualcosa in quanto oggetti (astratti) della nostra realtà circostante. Non mi sembra dunque ridondante introdurre una terza categoria di asserzioni, che chiamerò *metatestuali*. Potremo così rendere giustizia a tutte quelle asserzioni che, al pari di (2''), vertono su qualche entità testuale (per esempio un personaggio, ma al limite l'intero testo) per attribuirle una certa proprietà o relazione *dal punto di vista della realtà stessa*.

La morale che se ne può trarre, a proposito della narrativa di immaginazione, è in definitiva questa. Non ha senso porsi il problema della verità o falsità di un enunciato, quando tale enunciato ha un'autentica natura *testuale*. Il problema si pone invece negli altri due casi, quando si ha cioè a che fare con enunciati paratestuali o metatestuali. Una volta fatte le opportune distinzioni, il falso problema da cui abbiamo preso le mosse si dissolve.

10. Presupposizioni

Per concludere, devo rispondere a un'ulteriore obiezione, che più o meno è formulabile come segue.

Questa tua argomentazione, mi si potrebbe far notare, si fonda sull'idea che quando costituiamo modelli di rappresentazione come (I) fissiamo di volta in volta dei referenti astratti che, nel caso di un testo narrativo, eludono l'ancoraggio al contesto esterno. Ma ci sono innumerevoli casi in cui quest'ultima osservazione sembra implausibile: per esempio, quando nel testo viene introdotto il nome di un'entità reale. Immagina di imbatterti, durante la lettura della *Recherche*, in questo enunciato:

- (3) Nella biblioteca della sua casa di Parigi, Swann aveva raccolto molti studi su Vermeer.

È ancora ragionevole sostenere che i nomi propri che occorrono in (3) (con l'eccezione del secondo) non vanno ancorati a quei particolari individui della realtà circostante (presente o passata) che sono Parigi e Vermeer? Se lo pensi, devi spiegarmi perché mai Proust usi proprio quei nomi, e non, per esempio, 'Lolopat' e 'Tervaal'.

La mia risposta si fonda sulla distinzione fra ciò che un modello di rappresentazione *contiene* e ciò che invece *presuppone*. Così, nel modello che idealmente associamo a *Un amore di Swann* continueremo a far corrispondere al nome 'Parigi' un referente astratto (un mero segnaposto, come si è detto). A questo referente x appenderemo tutto ciò che in quel testo si dice di x . E questo è, *strettamente*, il contenuto associato a x nel modello di rappresentazione che stiamo costruendo. D'altra parte, è ovvio che Proust non ha usato quel nome a caso. Introducendolo, infatti, era consapevole che esso portava con sé una serie di nozioni in qualche modo scontate. Ma qui si tratta di qualcosa che, in quanto comunemente *presupposto*, sta per così dire a margine del modello di rappresentazione pertinente, *non è parte* di esso. In questo modo riusciamo a rendere conto del fatto che, quando Proust parla di Parigi e il lettore si trova davanti quel nome, è possibile associargli un insieme di proprietà e relazioni presupposte, in quanto parte di un patrimonio comune di nozioni. Nello stesso tempo, però, l'escludere un rapporto diretto di ancoraggio con quella particolare città che sta là fuori nel mondo ci evita esiti del tutto controintuitivi. Se infatti accettassimo l'idea che ha senso proiettare il modello di rappresentazione qui pertinente nel modello di realtà, dovremmo ammettere che Proust si è diletto a scrivere il falso quando ha scritto che Swann abitava a un certo numero del Quai d'Orléans, a Parigi. È probabile, infatti, che nessun signor Swann abbia mai abitato in quella parte di Parigi. (Per lo meno, nessun signor Swann con le note caratteristiche.)

Ancora una volta, ci troviamo di fronte a una distinzione sottile ma importante. Distinguere fra contenuto e presupposizioni di un modello di rappresentazione ci permette infatti di trattare in modo sistematico e uniforme (all'interno di un contesto narrativo) tutti i tipi di termini singolari: indicali, descrizioni definite e nomi propri. Ciascuno di essi è messo in corrispondenza con un referente *interno* al modello di rappresentazione, di modo che il problema di un ancoraggio esterno del termine diventa irrilevante. Così come diventa irrilevante, più in generale, il problema della proiettabilità del modello di rappresentazione nel modello di realtà.

II. Cronache

Quest'ultimo punto merita una breve riflessione. Va infatti sottolineato che nella prospettiva adottata qui la nozione centrale è quella di modello di rappresentazione. Proprio per questo motivo,

la questione della proiettabilità di tale modello nel modello di realtà è trattata come secondaria. D'altra parte, uno degli aspetti interessanti di un orientamento simile risiede nel fatto che l'approntamento di un modello di rappresentazione autonomo è visto come un passo fondamentale che riguarda *qualsiasi* segmento di discorso. Così, quand'anche si trattasse di una narrazione dichiaratamente polarizzata verso il modello di realtà (una cronaca, per esempio), questa polarizzazione può essere trascurata. È infatti il modello di rappresentazione in quanto tale, o il modello *testuale* complessivo in cui viene eventualmente proiettato, che è al centro del nostro interesse. È lì, infatti, che il testo esibisce tutta la sua ricchezza d'articolazione. In questo modo, possiamo mettere sullo stesso piano testi concepiti con finalità diverse. Illusterò tale punto non con un esperimento mentale, ma con un fatto realmente accadutoomi.

Tempo fa, ignoravo l'esistenza di quel capolavoro che è *Os sertões* di Euclides da Cunha. Un amico me ne parlò, dicendomi solo che si trattava di uno dei testi più importanti della letteratura brasiliana. Me ne procurai una copia e cominciai la lettura, evitando (come faccio sempre per principio) la presentazione che precede il testo. Non ebbi difficoltà a convincermi che si trattava di un capolavoro: un capolavoro di *fiction*, pensai. Dovevo però ricredermi. Infatti, fui talmente conquistato dal testo che decisi di documentarmi seriamente. Scoprii allora che era la cronaca di una campagna di guerra contro un movimento millenarista. Euclides era stato infatti inviato speciale di un grande quotidiano paulista, per il quale aveva scritto una serie di reportage su quegli eventi. E il libro era il resoconto minuzioso di tale esperienza.

Ora, questa mia vicenda è certo casuale. Tuttavia solleva un interrogativo interessante. Che cos'è cambiato quando ho acquisito la consapevolezza che si trattava di una cronaca o diario? Per esempio, ai miei occhi 'Canudos' era il nome di un sito immaginario. In seguito ebbi l'emozione di individuare (visitandoli) i luoghi stessi in cui si svolse la vicenda. Ho cioè "ancorato" quel nome a una località concreta. Ma, per rispondere all'interrogativo di prima, rimane il fatto che questa possibilità di immergere in un segmento di realtà la rappresentazione astratta che avevo associato al testo non ne mutava per niente la natura. Soprattutto, non aggiungeva nulla al piacere che aveva accompagnato la lettura originaria...

12. Epilogo

L'idea di fondo sviluppata nelle pagine precedenti è grosso modo questa. Il primo, essenziale, passo nell'interpretazione di un testo (quale che sia la sua natura) comporta l'approntamento di un modello di rappresentazione. Si tratta di una scena o situazione astratta in cui certi individui schematici sono fra loro collegati da certe relazioni e proprietà. Grazie alla componente deittica del discorso ordinario (i "ganci" della sezione I.A), tale modello può eventualmente essere proiettato in una struttura esterna: il modello di realtà. Ma questo passo ulteriore non è di per sé necessario. In particolare, esso è reso non pertinente da quel peculiare azzeramento della componente deittica che a suo tempo abbiamo visto caratterizzare i contesti. Da un punto di vista cognitivo, sembra essere questa la ragione essenziale che giustifica l'estraneità di tali contesti rispetto alle consuete pratiche di verifica.

B. Punti di vista

[...] Per altri, meglio informati, il signor Marcel Proust è un personaggio strano che vive completamente appartato dal mondo da lunghi anni, in una casa eternamente chiusa all'aria e alla luce... "Ma questa reclusione, mi ha detto il signor Proust, io la ritengo estremamente vantaggiosa per la mia opera. L'ombra, il silenzio e la solitudine mi hanno costretto a ricreare in me tutte le luci e le musiche e i fremiti della natura e del mondo. Il mio essere spirituale non urta più contro le barriere del visibile..."

Da un'intervista di A. Lévy a M. Proust, 1913.
In: *Textes retrouvés*.

I. Mondi

Nel *Cahier 57*, in una nota di lavoro a margine del testo, Proust fa la seguente osservazione:

Per il Libro: lo creerò come un mondo, senza lasciare da parte i misteri che probabilmente hanno la loro spiegazione solo in altri mondi [...]. (Matinée, 316)

Questa indicazione, come vedremo subito, ammette differenti chiavi di lettura, fra loro collegate. Cercheremo adesso di metterne in luce il presupposto comune, per vederne poi i diversi piani di articolazione.

Il problema di fondo dal quale possiamo partire è quello dei *limiti* descrittivi del narrare. In un senso più generale, questo problema ha a che fare con la natura stessa della narrazione. Un testo, quale che sia la sua estensione, ci fa ovviamente accedere a un numero *circoscritto* di situazioni o accadimenti. Ci può presentare, per esempio, un accadimento A e, subito dopo, un altro accadimento B: ma fra i due è immaginabile una quantità di altre cose che il testo lascia necessariamente indeterminate. Così, uno degli episodi cruciali della *Recherche* inizia grosso modo con questa scansione:

1. Charlus attraversa il cortile per recarsi in visita da Mme de Villeparisis, indisposta.
2. Ricompare in cortile (conclusa la visita, come vedremo).
3. Incontra Jupien.

Fra l'accadimento indicato in 1 e quello indicato in 2, si interpone ovviamente per lo meno un terzo evento: la visita preannun-

ciata. Di questa, però, il testo non ci dice nulla, se non che è durata pochi minuti e che Charlus viene informato dalla marchesa stessa, o da un domestico, delle migliorate condizioni di salute. Pertanto, se con Proust assimiliamo la *Recherche* a un mondo, non ci rimane che constatare i grandi vuoti che vi si aprono. Si tratta di lacune, per così dire, intrinseche. I motivi delle omissioni non risiedono infatti nel carattere scontato dell'informazione mancante (come accade quando si omette qualcosa perché lo si *presuppone* come ovvio; per esempio quando si omette di dire che un certo personaggio ha due braccia e due gambe: proprietà, queste, che il lettore tende comunque ad attribuirgli, salvo indicazione contraria). No, nel caso di cui ci stiamo occupando, l'informazione rilevante è assente a causa dei limiti stessi del testo, che naturalmente non mostra tutto ciò che *potrebbe* essere mostrato.

2. Completamenti

Il condizionale che ho evidenziato nell'enunciazione di prima indica dunque un primo senso in cui può essere letta la nota di lavoro citata all'inizio. Data la sua essenziale incompletezza, una narrazione è costellata di "misteri" la cui soluzione non può essere trovata all'interno del mondo che quella narrazione istituisce. Tutto quello che si può fare, è appellarsi ad *altri* "mondi" più esaurienti in cui quelle lacune vengono colmate, e i misteri risolti. Così, per ogni mistero aperto dal testo, possiamo immaginare un'infinità di sviluppi possibili che lo sciolgono. Niente impedisce a me, lettore, di immaginare che, per il rispetto dovuto a Charlus, sia stata la marchesa in persona a riceverlo. Che il colloquio sia stato breve per le ancora precarie condizioni di salute della nobildonna. O perché è intervenuta un'altra visita. O perché Charlus aveva in realtà già intravisto Jupien, ed era impaziente di intrattenersi con lui in cortile. E così via.

Non solo. Ciascuno di questi sviluppi (che introduce un mondo più esauriente, per usare l'immagine proustiana) conterrà ulteriori accadimenti, i quali a loro volta apriranno un altro orizzonte di indeterminatezza, con la possibilità di ulteriori completamenti. Quella che si delinea è dunque una sequenza potenzialmente *inesauribile* di universi di rappresentazione, di cui Proust ha una percezione acuta, addirittura drammatica. In un certo senso, è il concetto classico di rappresentabilità che viene messo in crisi. La storia stessa della *Recherche* lo dimostra, legata com'è all'idea di un

testo che alimenta se stesso e che quindi non può, per definizione, trovare una conclusione naturale. Ora, questa “sovralimentazione”, come la chiama Proust, può avere come esito solo un universo di rappresentazione *aperto*: affacciato, cioè, sulle innumerevoli alternative di narrazione che esso rende possibili. Fra il 1913, quando Proust pubblica il primo volume ed è convinto di essere giunto alla fine del romanzo, e il 1922, quando la morte tronca un processo di scrittura ancora febbrile, il testo cresce a dismisura, secondo una necessità interna che l’autore (come rivela anche la corrispondenza) sembra in qualche modo *subire*. Se ne avverte una traccia (come riferimento metalinguistico) nella narrazione stessa, quando leggiamo:¹ “E in quei grandi libri ci sono parti che si è avuto solo il tempo di abbozzare, e che certo non saranno mai finite, per l’ampiezza stessa del piano dell’architetto.”

D’altra parte, questa incompletezza intrinseca del testo non dipende soltanto dal fenomeno che abbiamo preso in considerazione: cioè l’inevitabile *assenza* di questo o quell’accadimento narrativo che potrebbe essere ritenuto pertinente. Dipende anche dal modo necessariamente incompleto in cui sono descritti gli eventi *presenti* nel testo. Per esempio, nella sequenza di prima consideriamo l’evento 2, che compare esplicitamente nella narrazione. Bene, non possiamo fare a meno di constatare che, per ogni elemento menzionato nella descrizione, ce ne sono innumerevoli altri lasciati indeterminati. Certo, in questo caso la parzialità della prospettiva è accentuata dal fatto che si ha qui a che fare con un fenomeno di voyeurismo (il narratore sta spiando la scena della “congiunzione” fra Charlus e Jupien). È dunque adottato, idealmente, il punto di vista (locale) dell’osservatore. Ma il problema è ovviamente molto più generale. Anche se il punto di vista fosse quello del narratore onnisciente classico, rimarrebbe pur sempre il fatto che la narrazione stessa dispone di capacità *finite* di rappresentazione. Persino l’assunzione di un punto di vista desituato lascia dunque intatto il problema dell’incompletezza della descrizione, in quanto ci sarebbe comunque qualcosa di non rappresentato. Ci troviamo così di fronte a una prerogativa che riguarda la natura stessa dell’evento narrativo in generale.

¹ Temps, 610 [375].

3. *Soggetti di parola*

Naturalmente, però, il senso dell'osservazione di Proust da cui siamo partiti va al di là della presa d'atto di questo problema generale e in qualche modo scontato. Nei casi presi in considerazione finora, più che di "misteri" si dovrebbe parlare di semplici (per quanto necessarie) lacune descrittive. Si entra invece nella dimensione del mistero quando si tiene conto della tecnica narrativa proustiana.

Nella parte dedicata alle diverse versioni dell'"Ouverture" del romanzo, ho già fatto riferimento a un'analisi genetica² che mette in luce quanto sia importante, per la struttura complessiva della narrazione, la comparsa di un soggetto "intermedio". Cercherò di riprendere questo aspetto dal punto di vista dei problemi di rappresentabilità che ci interessano adesso.

Ancora nel dattiloscritto presentato all'editore per la stampa, l'incipit della *Recherche* che ci è oggi familiare era in realtà diverso. La frase 'Longtemps, je me suis couché de bonne heure' era preceduta da un riferimento temporale esplicito (poi eliminato da Proust) che faceva meglio intravedere l'articolazione dei soggetti (e delle corrispondenti stratificazioni temporali) coinvolti nella narrazione. Come ho appena ricordato, C. Quémar ha puntualmente ricostruito la genesi di questa articolazione analizzando il passaggio dai testi che riguardano un progetto poi abbandonato (il *Contre Sainte-Beuve*) a quelli più direttamente ascrivibili alla *Recherche*. La svolta è rappresentata infatti dall'acquisizione di questo schema tripartito:

- (a) il soggetto che vive i fatti di cui si narra;
- (b) il soggetto "intermedio" che li ricorda;
- (c) il soggetto che li narra.

Ovviamente, non sono qui in gioco tre soggetti distinti, ma un unico soggetto, collocato in tre diverse prospettive temporali: quella in cui l'evento è vissuto, quella in cui è ricordato e infine quella in cui è narrato. Ma non basta. Come avremo modo di vedere meglio in seguito, distinzioni del genere hanno ovviamente un valore relativo: relativo, in particolare, al contesto. Non si deve in-

² Quella di C. Quémar, sugli sviluppi e modifiche della quale si veda anche H. Kawanago, *Notes sur l'état primitif du "Contre Sainte-Beuve"*. L'assimilazione dell'insomma a un "soggetto intermedio" illustrata da Quémar è dovuta a G. Genette (*Figures III*).

fatti dimenticare un punto importante, per quanto ovvio, e cioè che a parlare è necessariamente *solo* il narratore: è infatti lui a dar voce anche agli altri personaggi. Pertanto è comunque dal *suo* punto di vista che in definitiva sono descritte le cose. Non a caso il tempo verbale (per quanto riguarda gli eventi narrati) è uniformemente il passato. Il motivo è semplice: le esperienze del soggetto originario (quello in (a), per esempio) sono, appunto, esperienze *passate*; non possono dunque che essere raccontate a posteriori. Così, il punto di vista del narratore è sempre in qualche modo attivo. Quella che può cambiare è, di volta in volta, una certa accentuazione nella presentazione degli eventi. Come vedremo fra poco, in questa maniera la prospettiva del narratore può essere avvicinata o allontanata rispetto a quelle, più determinate, degli altri “soggetti” coinvolti. È in questo senso che è ragionevole parlare di diversi punti di vista o addirittura di diversi soggetti coinvolti.

Come ha mostrato Quémard, il momento fondamentale del passaggio dal *Contre Sainte-Beuve* alla *Recherche* è quello in cui prende consistenza la prospettiva temporale “intermedia” menzionata in (b). I ricordi legati ai risvegli notturni, infatti, costituiscono le cellule narrative a partire dalle quali (non senza importanti aggiustamenti) prenderà corpo l’universo della *Recherche*. Vale adesso la pena di interrogarsi sulle ragioni profonde di questa articolazione di prospettive.

4. Luoghi d’osservazione (vita, memoria, narrazione)

Una prima, naturale, constatazione riguarda il modo in cui queste prospettive sono innestate l’una nell’altra.

Il punto di vista (a) – quello del soggetto d’esperienza – è ogni volta esattamente localizzabile a partire dalla scena descritta. Coincide infatti con l’occhio che mette a fuoco la scena stessa: cioè quello del soggetto che l’ha vissuta. Gli possiamo allora assegnare ogni volta un luogo preciso nello spazio-tempo ideale con cui abbiamo a che fare. Parlerò in genere, in questo caso, di *prospettiva locale*, anche se avremo modo di vedere che sono possibili variazioni non trascurabili.

La collocazione spazio-temporale del soggetto intermedio, che grazie ai suoi ricordi alimenta la narrazione, è già più complessa, proprio perché più *indeterminata*. C’è un vago riferimento ai luoghi e ai momenti in cui l’insonne rivede certi episodi della sua vita. E ancora più vago è il riferimento alle circostanze in cui si verifica

l'episodio di memoria involontaria legato alla *madeleine*: altro episodio cruciale per la generazione dell'universo narrativo. Ora, proprio per questa sua maggiore indeterminatezza, il punto di vista del soggetto intermedio ingloba quello del soggetto d'esperienza. Può infatti richiamarsi a conoscenze che esulano dall'attualità della visione diretta.

Infine, è impossibile attribuire una qualsiasi ragionevole localizzazione al soggetto narrante. Da *dove* egli parli, e *quando* egli parli, è lasciato completamente indeterminato nel testo (se si eccettuano le implicazioni ovvie: per esempio il fatto che devono già aver avuto luogo gli eventi descritti). Ancora una volta, questa maggiore indefinita permette alla prospettiva in questione di inglobare la precedente. Così, il narratore è in grado di stabilire nessi e spiegazioni che non sono alla portata del soggetto intermedio.

Cerchiamo adesso di illustrare le modalità di inglobamento di questi diversi punti di vista: diversi, lo ricordo una volta per tutte, nel senso relativo chiarito prima. Avremo così modo di riprendere la tematica dei "misteri" (e dei successivi svelamenti) da cui siamo partiti.

Prendiamo come esempio la scena del primo incontro fra il protagonista e Gilberte. La scena fa parte del secondo grande blocco narrativo generato dai ricordi (volontari o meno) del soggetto intermedio, la cui rilevanza va dunque assunta qui implicitamente. Ma il punto di vista adottato è strettamente "locale": è quello del soggetto d'esperienza che ha vissuto in prima persona la scena, e la descrizione di quanto avviene rispetta questa delimitazione intrinseca. Questo per quanto riguarda il *contenuto* (in senso stretto) della scena. Se però ne consideriamo il significato, le cose cambiano. L'intensità dello sguardo di Gilberte innesca un riferimento al ricordo che, "per lungo tempo", ne *avrà* il protagonista: all'interno della scena stessa si apre dunque una parentesi temporale proiettata sul futuro. Ora, ciò è ovviamente possibile se questo futuro anticipato è descrivibile (come ormai passato) da un ulteriore punto di vista, che in qualche modo è in grado di inglobare quello strettamente locale. Si comincia così a intravedere la mobilità temporale che l'assunzione di vari soggetti (quello intermedio, in particolare) garantisce all'impianto narrativo.

Ma la scena si conclude con un particolare ancora più significativo, cui ho già fatto riferimento nel secondo capitolo. È infatti descritto un gesto "indecente" (interpretato al momento come un atto di disprezzo) che la fanciulla sembra rivolgere a chi la sta osservando. Bene, il significato autentico di quel gesto (che in real-

tà era una provocazione erotica) emergerà solo verso la fine della storia, quando Gilberte svelerà le vere intenzioni di allora. Questa volta, dunque, non si tratta solo di una parentesi aperta *nella* scena per permettere un'anticipazione: è l'evento stesso a essere riconsiderato da una prospettiva più esterna, che ne facilita una diversa lettura.

Rivelazioni di questo genere sono una costante della *Recherche*. A volte assumono il carattere di improvvise illuminazioni, analoghe a quelle esperienze che gli psicologi della Gestalt hanno chiamato "*Aha Erlebnisse*": i dati si ricompongono d'acchito in modo da permettere una nuova configurazione del campo. 'Ecco come stanno le cose!', è la conclusione che ne deriva. Si pensi, per esempio, alla quantità di indizi che si accumulano via via circa l'omosessualità di Charlus (tutti registrati, ma non chiariti, dalle varie prospettive locali). È solo nel corso della scena del primo incontro con Jupien che questa congerie di dati sparsi (a volte misteriosi) viene a maturazione, determinando una vera e propria scoperta.

5. *Gli aspetti del tempo*

Come ho già accennato, questa molteplicità dei soggetti d'osservazione va ricondotta alla molteplicità dei punti di vista che può assumere un unico soggetto: quei punti di vista che corrispondono alle sue diverse collocazioni temporali. Si sono anche brevemente esaminati i rapporti di inclusione fra questi diversi campi prospettici. Così, può essere istruttivo vedere adesso come l'uso dell'*aspetto* verbale contribuisca a questo tipo di articolazione. Si tratta di un punto che è spesso sfuggito anche a coloro che hanno evidenziato la tematica dei "punti di vista" nella *Recherche*. Eppure, lo stesso Proust manifesta più volte una grande attenzione verso questo tipo di problemi teorici. Per esempio, parlando dello stile di Flaubert, accosta l'uso che questi fa dei tempi e degli aspetti verbali a un'autentica rivoluzione copernicana, analoga a quella di Kant. V'è in tutto ciò una "bellezza grammaticale", ci viene ricordato, che non ha nulla a che vedere con la semplice correttezza.³

Venendo alla *Recherche*, cominciamo con un esempio classico. Ho già avuto modo di ricordare la struttura dell'"Ouverture". Il narratore (identificabile con il punto di vista menzionato prima in (c)) ricorda le sue esperienze di soggetto insonne (il punto di vista rilevante è, questa volta, quello in (b)). In queste esperienze si ri-

³ A *Propos du "style" de Flaubert* (Contre, 586-587).

presenta la realtà vissuta dal soggetto originario (il cui punto di vista è collocato in (a) nel nostro schema). Le pagine iniziali, fino a una prima presentazione di Combray di cui ci occuperemo fra poco, sono appunto dedicate alla descrizione di vari episodi di insonnia, dormiveglia e risvegli. Il loro carattere iterativo porta all'assunzione della valenza *abituale*, espressa dall'uso sistematico dell'aspetto imperfettivo. (Il tempo verbale dell'intera descrizione è l'imperfetto.) Idealmente, si ha qui la ricostruzione (dal punto di vista del soggetto (c)) di una *molteplicità* di esperienze del soggetto (b). Trattandosi appunto di vari episodi individuali, si impone il ricorso a una prospettiva unificante, che ne permetta una visione complessiva. Il soggetto in (c) attiva, per così dire, uno sguardo d'insieme sulle esperienze proprie di (b): sul piano narrativo, ciò impone il ricorso all'imperfettivo (abituale).

Tale sequenza di esperienze-ricordo si interrompe⁴ fissandosi su Combray, sui luoghi dell'infanzia. Questa prima presentazione di Combray è strettamente finalizzata: il punto d'arrivo è la scena del bacio negato, su cui ci siamo già intrattenuti. Per giungervi, è però necessario un lavoro di inquadramento. Viene allora presentato il corpus di abitudini, convenzioni, ritualità che facevano da sfondo alle cene cui era invitato Swann: è infatti in occasione di una di queste cene che si verifica l'evento in questione. Ancora una volta, dunque, c'è un uso sistematico dell'aspetto imperfettivo, nella sua valenza *abituale*, iterativa. La ripetizione degli eventi in un arco di tempo esteso è ricostruita grazie all'assunzione del punto di vista (b). E così possibile costituire lo *sfondo* unitario del singolo evento vissuto dal soggetto (a): l'episodio, appunto, del bacio negato.

Questo gioco di scatole cinesi si conclude infatti con l'avvicinamento al punto di vista *locale* del soggetto originario (a), che focalizza quell'episodio. Tale avvicinamento è segnalato da un brusco mutamento del tempo verbale e dell'aspetto che gli è associato. La cosa è tanto più evidente se si presta attenzione alla forzatura di certe aspettative grammaticali che avviene qui. Come si diceva, fino a un certo punto della narrazione la valenza dominante è quella abituale, che permette di tenere insieme le *molteplici* occorrenze di un evento che si ripete nel tempo. Solo che, con un salto davvero inaspettato (dato il contesto), la prospettiva si fissa su un evento visto nella sua singolarità, grazie all'introduzione dell'aspetto perfetto⁵: "Le sere in cui c'erano estranei, o solo M. Swann, la mamma

⁴ Swann, 9 [11].

⁵ Swann, 21 [26-27].

non *saliva* nella mia stanza. Io *cenavo* prima di tutti [...]. Quel bacio prezioso e fragile che la mamma mi *dava* d'abitudine nel mio letto *dovevo* trasportarlo [...]. Eravamo tutti in giardino quando RISUONARONO i due colpi esitanti della campanella. Ecc. ecc.” Si noti che il mutamento è tanto più brusco e inaspettato in quanto, dopo pagine e pagine di descrizione nella valenza abituale (grazie a un uso particolare dell'imperfettivo), questo passaggio al perfettivo non è nemmeno preceduto da avverbiali di localizzazione del tipo: 'Una di quelle sere eravamo tutti in giardino quando risuonarono...'. L'effetto che ne risulta è un'improvvisa impennata della narrazione: lo sguardo d'insieme che dominava un intero complesso di eventi iterati lascia il posto a un nuovo punto di focalizzazione, molto più determinato.

Questa restrizione di campo permette di fissarsi sulla *singola* occorrenza di un evento, avvicinandosi così a quella prospettiva locale che abbiamo visto caratterizzare il soggetto d'esperienza in (a). Tale soggetto, come dicevamo prima, può infatti percepire un'unica scena alla volta; è solo passando a un punto di vista più comprensivo che si può ottenere quella visione d'insieme che raggruppa le molteplici occorrenze di un evento in uno schema di abitualità. Quanto maggiore è l'indeterminatezza del punto di vista tanto più ampia è la classe degli eventi che ingloba. Il significato narrativo della svolta di cui ci stiamo occupando sta per intero in questo contrasto, segnalato dallo slittamento che porta dall'imperfettivo al passato semplice. Da un lato c'è lo schema generico-abituale, attivato dall'aspetto che per eccellenza esprime l'indeterminatezza dell'evento narrato: l'imperfettivo. Dall'altro c'è la focalizzazione della singolarità dell'evento, visto nella completezza che gli assegna l'aspetto perfettivo.

Fenomeni di questo genere sono sistematicamente individuabili nella *Recherche*. Viene dunque spontaneo pensare che Proust li abbia presenti quando scrive: “Il soggettivismo di Flaubert si esprime con un impiego nuovo dei tempi verbali, delle preposizioni, degli avverbi [...]. Uno stato che si prolunga è indicato dall'imperfetto. Tutta questa seconda pagina dell'*Education* (pagina presa assolutamente per caso) è fatta di imperfetti, tranne quando interviene un cambiamento.”⁶

Fra poco, analizzando la descrizione della morte di Bergotte, avremo un'altra opportunità per sottolineare il ruolo che i tempi verbali (nel loro valore aspettuale) svolgono nell'alternanza dei punti di

⁶ *A Propos du "style" de Flaubert* (Contre, 589).

vista. In particolare, mostrando una situazione simmetrica rispetto a quella considerata poco fa, ma con esiti simili, quell'episodio ci permetterà anche di sottolineare il carattere *relativo* della nozione di punto di vista. Con questa nozione, infatti, non si intende tanto un luogo di osservazione (o addirittura un soggetto) localizzato una volta per tutte, quanto una valenza narrativa ogni volta definibile solo a partire dal contesto. L'analisi degli aspetti verbali si rivelerà insostituibile in questo lavoro di decifrazione.

6. *Punti di confine*

Finora mi sono limitato a considerare il modo in cui il punto di vista del soggetto d'esperienza viene inglobato (ed eventualmente rettificato) da quello del soggetto intermedio. Di qui i molteplici svelamenti che si susseguono nel corso dell'opera. Ma questi svelamenti sono per così dire interni alla narrazione: riguardano cioè i suoi *oggetti*, non la narrazione stessa. L'ulteriore passo compiuto da Proust è quello di portare allo scoperto un altro livello di rappresentazione. Non dobbiamo infatti dimenticare che egli non ha mai rinunciato a preservare la parte "dogmatica" dell'originario progetto di scrittura legato al *Contre Sainte-Beuve*. Il *Tempo ritrovato* non costituisce un semplice episodio nello sviluppo narrativo della *Recherche*, ma in un certo senso ne tematizza le *condizioni di possibilità*. Ora, un simile punto di vista metanarrativo non è ovviamente riconducibile a nessuno di quelli illustrati fin qui. Può infatti essere appannaggio solo del narratore stesso. Si tratta di un luogo d'osservazione davvero peculiare: una specie di punto di confine che si situa al limite della narrazione stessa, potendola infatti elevare ad argomento di discorso.

Va detto che questo ruolo si sviluppa in direzioni molteplici. A cominciare dalla più ovvia e tradizionale, quando per esempio si leggono asserzioni come: 'Vedremo in seguito, in quest'opera, che...'. (Note di regia del genere, che ovviamente trascendono i due punti di prospettiva considerati finora, sono molto comuni nella *Recherche*.) Più significativo è naturalmente il caso in cui il narratore si interroga sul senso del percorso intrapreso, che ha come sbocco la genesi stessa della *Recherche*. Come ha osservato B. Brun, il *Tempo ritrovato* comincia quando il protagonista diventa narratore: "A partire da un certo momento, Proust prende la decisione di rinviare alla fine del suo libro, per l'ultima parte, la maggior parte delle reminiscenze, simboli ed esperienze estetiche, come pure l'esposizione del loro

significato generale [...]. Egli sposta allora, e gli *avant-textes* ne conservano la traccia materiale, queste reminiscenze, questi simboli e questi segni, oppure, quando li conserva in situ come nel caso della *madeleine*, rinvia la loro spiegazione. È da questo momento che si stabilizza la concezione del *Tempo ritrovato*: fine del racconto del dormiente e dell'apprendistato del protagonista.”⁷

7. Decifrare segni

Naturalmente, il ruolo svolto dal punto di vista del soggetto narrante non si circoscrive alle riflessioni metatestuali cui si è appena fatto riferimento, per quanto importanti. Esso pervade l'impianto complessivo della narrazione, sino a ridurre sensibilmente – come osserva Brun – la presenza del soggetto intermedio. Originariamente, infatti, Proust sembrava orientato verso una struttura più rigida, in cui ogni blocco testuale era ricollegabile a questa o quella rimemorazione (volontaria o meno) del soggetto intermedio. Ma a mano a mano che procede il lavoro di “sovralimentazione” del testo, questo orientamento assume contorni sempre più sfumati. A partire da un certo punto, anche il lettore più attento avrebbe difficoltà a ricondurre a una certa sfera del ricordo il materiale narrativo che ha di fronte. (Valga per tutti l'esempio di quel segmento particolarmente esteso che riguarda Albertine.) Del resto, oltre a questi aspetti di intervento globale, vanno sottolineati i numerosi casi in cui l'occhio del narratore si intromette nella prospettiva locale che governa il racconto: un punto, questo, che merita qualche riflessione.

Rientra nei luoghi comuni della critica proustiana il riconoscimento del criterio radicalmente prospettico di narrazione adottato nella *Recherche*. Ora, questa osservazione è in linea con quanto ho accennato poco fa: il racconto tende ad aderire il più possibile alla prospettiva del soggetto che vive nell'attualità i fatti di cui si parla. Il punto è che questa prospettiva varia al variare del segmento temporale in cui è avvolto il soggetto d'esperienza. Come abbiamo visto, questo continuo slittamento permette una serie di svelamenti successivi. Ma l'aspetto che mi interessa sottolineare è che questo slittamento deve essere in qualche modo governato dall'esterno. Infatti, è solo assumendo un *ulteriore* punto di vista che le varie prospettive locali possono essere coordinate nello sviluppo del racconto. Il soggetto intermedio delle rimemorazioni e, soprattutto, il

⁷ B. Brun, *Le Temps Retrouvé dans les avant-textes de Combray*, p. 13.

soggetto della narrazione si assumono a turno questo ruolo, a seconda della natura degli interventi richiesti. Il che, a pensarci bene, è del tutto naturale: l'applicazione rigida del criterio di prospettiva locale (legata all'attualità di ciò che si vede) porterebbe a un flusso ininterrotto di dati. Non ci sarebbe alcuna selezione, ma una semplice registrazione di ciò che si offre all'osservazione. Può mai aver senso un'idea simile di narrazione?

Insomma, il criterio di prospettiva locale necessita di opportune integrazioni, di cui troviamo nella *Recherche* una quantità di illustrazioni. Voglio dire che, anche quando quel punto di vista sembra l'unico pertinente, sono possibili vistose trasgressioni. Cito quasi a caso: all'inizio del testo, nel pieno della rimemorazione riguardante Combray, è riportato un dialogo fra Tante Léonie e Françoise a proposito di Mme Goupil e di una ragazzina sconosciuta, intraviste dalla finestra. Ora, in termini di prospettiva rigidamente locale (vincolata all'attualità del soggetto d'esperienza), già il dialogo stesso è difficilmente giustificabile. È infatti arduo ipotizzare che vi abbia assistito il protagonista, cui andrebbe in teoria attribuito il punto di vista operante qui. Ma non basta. La narrazione, al di là delle parole direttamente riportate, chiama in causa supposizioni, aspettative e sguardi furtivi che certo non sono alla portata neanche del più attento degli osservatori. Sembra dunque esservi qui un problema, rappresentato da queste apparenti deroghe al criterio del punto di vista locale. Tuttavia, tale problema si sdrammatizza se si tiene presente che questo punto di vista (che rimane nondimeno al centro della narrazione) può sempre essere doppiato da un altro. Così, laddove le opportune giustificazioni non sono riportabili al punto di vista del soggetto intermedio, rimane pur sempre, come istanza ultima, quello del narratore. In definitiva, questi può agire come un decifratore di segni altrimenti illeggibili. Ciò che al soggetto d'esperienza può apparire come un dato non significativo, può assumere il connotato di un indizio da un punto di vista ulteriore: di qui la possibilità di decifrare pensieri, aspettative, supposizioni, desideri e quant'altro fa parte del bagaglio dell'interiorità.

8. Identificazioni

Quelle che abbiamo appena considerato sono, in un certo senso, deroghe veniali al criterio della prospettiva locale. Trattandosi appunto di un criterio (di un principio operativo, se preferite), è ragionevole che ammetta eccezioni.

Ci sono però delle violazioni ben più vistose e problematiche di un simile principio. È noto che l'intero *Un amour de Swann* (poco meno di duecento pagine dell'edizione Pléiade!) sembra fare storia a sé, riguardando fatti che addirittura precedono la nascita del protagonista e di cui, in ogni caso, egli non è mai (o quasi) testimone diretto. E certo il problema non viene risolto dal fatto che il narratore osservi di sfuggita di essere venuto a conoscenza di quei fatti, attribuendo cioè ad altri l'origine dell'informazione pertinente, che egli si limiterebbe a riportare. Esistono infatti situazioni che per principio sono difficili da giustificare in quest'ottica di informazione "di seconda mano". Per esempio, proprio alla fine della vicenda è descritto nei minimi dettagli un lungo sogno di Swann. Né viene ignorato il modo in cui esso si riverbera nella mente dell'interessato. Addirittura vengono riportati certi suoi commenti "interiori". Insomma, è come se il punto di vista fosse quello di Swann stesso.

Quest'ultima osservazione sembra metterci sulla strada giusta, soprattutto se si tiene conto di un'osservazione autoironica che Proust, non so quanto deliberatamente, colloca nel bel mezzo dell'interpretazione del sogno. A proposito di un giovane che vi figura, e che risulta essere un "doppio" di Swann, leggiamo infatti: "Come certi romanzieri, [Swann] aveva distribuito la sua personalità a due personaggi [...]".⁸

Bene, quello che intendo suggerire è che, in casi di questo genere, non c'è affatto una deroga dal criterio di prospettiva locale ma viceversa una conferma: semplicemente, il protagonista-narratore si "sdoppia" in un altro personaggio, identificandosi provvisoriamente con lui. Si tratta di casi eccezionali (se non lo fossero torneremmo alla prospettiva onnisciente del narratore tradizionale), ma *sistematici*. Riguardano infatti personaggi che, come Swann o Bergotte, svolgono un ruolo cruciale nella formazione del protagonista e nel suo lungo tirocinio verso la letteratura. Nel caso di Swann, in particolare, la cosa è tanto più plausibile in quanto è noto che il protagonista lo considera alla stregua di un padre spirituale che, seppure "in negativo", gli indica la strada. Addirittura, in una versione primitiva di *Un amour de Swann* la "contaminazione" fra questo personaggio e il narratore è così forte che, nelle aggiunte scritte sulla pagina di sinistra del *Cahier*, Proust passa dalla terza alla prima persona.⁹

⁸ Swann, 373 [401].

⁹ L'osservazione è di Bardèche (*Marcel Proust Romancier*, I, 276), che fa riferimento al *Cahier* 25. Questo passaggio da 'egli' a 'io' è segnalato da lui come una svista. Va comunque detto che si tratta di una svista molto significativa.

Insomma, sembra che, per quanto concerne Swann, ci siano tutte le ragioni per il tipo di identificazione che ci interessa. Di qui, dunque, lo slittamento di prospettiva. Ma non è l'unico caso.

9. I tempi del discorso: la morte di Bergotte

a. Sono romanziere?

Lo slittamento di prospettiva che considereremo adesso, legato a un fenomeno di manifesta identificazione, non occupa una parte estesa della narrazione. Ha però un valore paradigmatico sul quale vale la pena di riflettere. Avremo così modo di prendere nuovamente in considerazione il rapporto fra temporalità e punto di vista narrativo.

La figura dello scrittore Bergotte, si sa, è caratterizzata da una costante ambivalenza. Da una parte c'è il ruolo innegabile dei suoi libri (e della sua presenza fisica e morale) nell'iniziazione del protagonista alla letteratura. Dall'altra, ci sono i limiti della scelta letteraria che egli incarna, e che almeno in parte ne fanno, al pari di Swann, un eroe negativo. È altresì noto che questo aspetto problematico riflette molto da vicino i dubbi che lo scrittore Proust ha nutrito circa la realizzabilità del progetto letterario che perseguiva. Si tratta di dubbi che riguardano non solo la natura di quel progetto, ma anche la possibilità di salvaguardarlo dalla decadenza (e, al limite, dalla morte) della persona fisica che ne è portatrice. Un appunto contenuto nel Carnet del 1908¹⁰ condensa tutti questi aspetti: "Le avvisaglie della morte. Ben presto non potrai più dire tutto ciò. La pigrizia o il dubbio o l'impotenza che si rifugiano nell'incertezza sulla forma d'arte... Sono romanziere? Sento che ho nella mente come il lago di Ginevra, invisibile di notte. Là, ho quattro volti di ragazze, due campanili... Ma sento che un nulla può mandare in pezzi questo cervello."

La lotta contro il tempo è soprattutto, come testimoniano le ultime pagine della *Recherche*, lotta contro la morte: contro l'idea che questa possa sopraggiungere prima che sia stata trovata la completezza espressiva per anni perseguita. È quanto accade a Bergotte, che, di fronte alla piccola ala di muro giallo "così ben dipinta" da Vermeer nella *Veduta di Delft*, si rende improvvisamente conto, ormai in punto di morte, di *non* avere creato nei propri libri un equi-

¹⁰ Carnet, 61.

valente stilistico di questo modo di dipingere. Si rende conto, soprattutto, di non avere più il tempo di farlo. Così, la cronaca di una morte si trasforma nella cronaca di una sconfitta. Ma se si pensa al tipo di identificazione che la sottende, cessa di risultare paradossale il fatto che questa morte sia narrata, per così dire, dal di dentro: sino a registrare, nella forma del discorso diretto, gli ultimi pensieri di Bergotte. Questa apparente violazione della natura *locale* del punto di vista (come si fa a sapere quello che pensa un individuo in punto di morte?) ne è in realtà una conferma. Basta prendere atto dei motivi profondi che ha il narratore (e, fuori del testo, lo scrittore Proust¹¹) per dar voce in prima persona a quell'angoscia vissuta in prima persona. Dietro questa identificazione non c'è un ritorno all'onniscienza del narratore classico, ma viceversa un'applicazione estrema del gioco di prospettive che opera in tutta la *Recherche*. Vale dunque la pena di vederne più da vicino le modalità di realizzazione.

b. La cornice temporale

La scena della morte di Bergotte rappresenta in un certo senso una parentesi nel tessuto narrativo della *Prigioniera*. Il racconto che le fa da sfondo ha infatti per oggetto tre "giornate" di vita trascorsa con Albertine.

La struttura narrativa di queste tre giornate è davvero peculiare. Ciascuna di esse contiene un *evento* individuale che la caratterizza, e cioè, rispettivamente: 1) un incidente che ha per oggetto dei fiori di siringa e che si rivelerà in seguito significativo; 2) la decisione di Albertine di recarsi in visita dai Verdurin il giorno dopo; 3) la sostituzione di questa visita con un programma alternativo: recarsi al Trocadéro per assistere a una rappresentazione. Eccettuati questi, gli eventi che sono *direttamente* ascrivibili temporalmente alle tre giornate sono a dire il vero molto scarsi: non tali, per lo meno, da giustificare quasi duecento pagine di racconto. Il punto è che il resto della narrazione è occupato quasi per intero dalla descrizione di eventi o stati colti nella loro natura ripetitiva, *abituale*. Ne consegue che queste giornate vengono a configurarsi più come segmenti *ideali* e temporalmente dilatati, che come parti localmente de-

¹¹ F. Mauriac (*Sur la tombe de Marcel Proust*) ci ricorda che, nella sua ultima notte, Proust dettava ancora le proprie riflessioni sulla morte, pensando proprio alla fine di Bergotte. Questo rapporto di identificazione è sottolineato da Mauriac anche nel suo diario: "Nella notte fra venerdì e sabato [Proust] ha dettato a Céleste delle 'sensazioni di morte' dicendo: *mi serviranno per la morte di Bergotte.*"

limitabili nel tempo interno alla storia. Non a caso, al di là dei fatti circostanziati di cui s'è detto (e di pochi altri) esse mettono in luce tendenze, abitudini, stili di comportamento la cui individuazione richiede ovviamente un intervallo di tempo ben più esteso delle tre giornate in questione. Insomma, quello che la narrazione intende esibire sono gli aspetti *generici*, e quindi tipici, di queste tre giornate, al di là dei singoli accadimenti che esse contengono. E la cosa interessante è che il valore aspettuale dei tempi verbali utilizzati svolge ancora una volta un ruolo essenziale nella fissazione di questo andamento narrativo.

Prendiamo per esempio la prima delle tre "giornate". Trattandosi di una rimemorazione (peraltro non facilmente riportabile alla sequenza dei risvegli notturni e dei ricordi involontari menzionati nell'"Overture"), il tempo verbale è ovviamente il passato. Ma il valore aspettuale che si impone sin dall'inizio è quello *imperfettivo*. Al centro della narrazione non è tanto la specificità dei singoli eventi, quanto il loro organizzarsi in schemi d'abitudine che ne evidenzino il *genere*. Così, la scelta dell'imperfetto¹² è in qualche modo obbligata. Dire: 'Le domandavo dove contava di andare' (Prisonnière, 529 [13]) permette un riferimento generico a un *tipo* di evento o situazione che si è ripetuta abitualmente. Viceversa, l'uso di un perfetto come in 'Le domandai dove contava di andare' comporterebbe un esito del tutto diverso, con il riferimento alla singolarità di un evento. Ora, la presenza dell'aspetto imperfettivo è così diffusa in questo segmento di testo che il narratore deve per forza ricorrere a un accorgimento retorico per introdurre l'incidente dei fiori di siringa (che ovviamente, per il suo carattere circostanziato e singolare, comporta il passaggio al perfetto). Questo episodio è infatti preceduto da un racconto (all'imperfetto) che ha per oggetto *l'abitudine* del protagonista di recarsi in visita da Mme de Guermantes. Una cornice simile, però, è ovviamente troppo generica per introdurre l'evento in questione. Di qui l'artificio retorico menzionato, che si fonda su un intervento esterno del narratore: "Fra quei giorni in cui mi attardavo da Mme de Guermantes, ne sceglierò uno che fu segnato da un piccolo incidente [...]. Quando, avendo lasciato la duchessa, risalii a casa mia ecc." A questo punto, il cambiamento dell'aspetto verbale è avvenuto e il terreno è pron-

¹² Dovrei piuttosto parlare di "*imparfait*", dato che il testo è ovviamente in francese e, come è noto, è scorretto identificare tempi verbali da una lingua all'altra, essendo diversi i sistemi di riferimento complessivi. Ma al livello d'analisi in cui ci stiamo muovendo un'omissione del genere è perdonabile, in quanto le osservazioni fatte qui in riferimento all'italiano valgono anche per il francese.

to per la narrazione dell'evento nel modo perfetto. La scena prosegue per intero al passato semplice.

Come abbiamo già constatato, questa alternanza fra perfetto e imperfetto non è estranea a quel gioco di punti di vista che è al centro delle nostre riflessioni attuali. Avendo per oggetto un *singolo* evento nella specificità della sua occorrenza, il perfetto del passato semplice favorisce un avvicinamento alla prospettiva locale. Quella che viene infatti esibita è la singola occorrenza di un evento, circoscritto nel tempo e nello spazio, legato al punto di vista del soggetto d'esperienza che ha vissuto quell'evento. Viceversa, l'uso dell'imperfetto esemplificato in queste pagine comporta la sintesi di una *pluralità* di punti di vista locali: idealmente, tanti quanti sono le occorrenze di un evento che il soggetto ha vissuto in momenti diversi della sua vita e a ciascuna delle quali corrisponde una prospettiva locale. Una sintesi simile deve per lo meno comportare l'intervento unificante di un soggetto meglio collocato, in grado di condensare tutte quelle prospettive.

Un'ultima osservazione. Che la modalità imperfettiva abbia in questa parte del testo la preminenza di cui ho parlato, sino ad acquisire il valore di una cifra stilistica, è dimostrato dal fatto che essa si impone anche in casi in cui è grammaticalmente fuori luogo. Si consideri questo esempio. Albertine fa una lunga disquisizione sui gelati, non priva di valutazioni estetiche. A un certo punto viene a parlare di Montjouvain. Questo nome scatena però una reazione nel protagonista: "Sentire parlare di Montjouvain era per me troppo penoso. L'interrompevo" (Prisonnière, 637 [130]). Ora, dato il contesto (che fa riferimento a un singolo evento), la nostra intuizione grammaticale giustifica qui l'aspettativa di un tempo verbale esprimente un valore perfetto. In base a questa intuizione, 'interrompi' è certo grammaticalmente più appropriato (il lungo discorso di Albertine è infatti introdotto da 'essa continuò ecc. ecc.'). Ma l'impronta abituale di queste pagine è tale da risucchiare anche questa singola occorrenza verbale nel campo d'attrazione dell'imperfetto. (La fondatezza di queste riflessioni è provata dal fatto che il traduttore italiano,¹³ per far quadrare i conti, usa davvero il perfetto!)

¹³ "Sentir parlare di Montjouvain mi era troppo penoso, e la interrompi." (Trad. di P. Serini, p. 130.)

c. *Scarti di prospettiva*

La breve analisi sviluppata finora ha messo in evidenza il modo in cui Proust sfrutta una potenzialità dell'aspetto verbale in questa parte del racconto. In particolare, si è visto come l'imperfettivo, nella sua valenza *abituale*, sia per elezione il modo di esprimere il ripetersi di un evento.

Ovviamente, però, non è questo l'unico impiego possibile dell'imperfetto. Ne considereremo adesso un altro, quello *progressivo*.¹⁴ Si prenda, per esempio, il contrasto fra

(1) M. de Charlus attraversava lentamente il cortile (Sodome, 4 [6])

e

(2) M. de Charlus attraversò lentamente il cortile.

In entrambi i casi si tratta di un'azione passata (vista dal voyeur che assisterà poi alla scena dell'incontro fra Jupien e Charlus). Si tratta, inoltre, di un singolo evento (non di una disposizione generica, o di un evento iterato), il che esclude che l'imperfettivo abbia qui un valore abituale. Ma in (2) questo evento sembra presentato dall'esterno, a cose fatte, come qualcosa di perfettamente compiuto. Viceversa, la valenza progressiva dell'imperfetto, in (1), ci fa idealmente assistere a un processo ancora in corso di svolgimento. Il punto di vista adottato è per così dire spostato all'interno dell'evento, e grazie a questa assimilazione la conclusione dell'evento stesso risulta ancora *indeterminata*. Tanto è vero che (1), ma non (2), può essere seguito da un altro enunciato che ne sancisce l'interruzione:

¹⁴ Soprattutto in seguito, userò questo termine in modo relativamente elastico. Sarà così possibile coprire anche quelle valenze che a volte, nella letteratura sull'argomento, non vengono riconosciute come strettamente progressive. È il caso, per esempio, dell'uso "continuo" dell'imperfetto, o di quello cosiddetto caratterizzante. Seguendo le osservazioni di Proust sull'imperfetto (nell'uso che genericamente ho chiamato qui progressivo), il mio scopo è semplicemente di sottolinearne la caratterizzazione "durativa", che permette di dare spessore temporale al singolo evento. Questa caratterizzazione si applica anche agli usi più specifici appena ricordati. Essa è comunque tutto ciò che serve per l'analisi dedicata all'episodio della morte di Bergotte, che si parli o meno di imperfetto progressivo nelle pagine in questione.

(1') quando, per un improvviso malore, dovette rinunciare.

Si noti anche che mentre (2) costituisce in qualche modo un'unità informativa autosufficiente, (1) suona strano se non è seguito da un opportuno completamento. Se qualcuno, nel corso di una conversazione, usasse (1) da solo, mi verrebbe spontaneo replicare: 'E allora?' In altri termini, questo impiego dell'imperfettivo è particolarmente utile per inquadrare *altri* eventi. Per esempio, (1) sarebbe del tutto accettabile se fosse seguito da qualcosa come:

(1'') Proprio allora Jupien lo chiamò.

Questa osservazione è importante per capire il duplice ruolo di inquadramento che può avere l'imperfettivo nel corso della narrazione. Nella sua valenza *abituale*, esso può infatti fornire la *cornice estesa* dell'evento. Quest'ultimo viene allora presentato sullo sfondo di un insieme di fatti o circostanze abituali che, nella loro tipicità, servono a caratterizzare un arco di tempo sufficientemente lungo. (Un inquadramento del genere servirebbe a rispondere a domande come: 'Cos'altro era solito succedere quando si verificò l'evento in questione?') Ma, nella sua valenza progressiva, un tempo come l'imperfetto può anche contribuire a inquadrare localmente un evento: nel senso in cui (1), per esempio, serve a precisare il contesto particolare in cui occorre l'evento descritto da (1''). Chiameremo *cornice ridotta* questo tipo di inquadramento (che risponde, idealmente, a domande come: 'Cos'altro stava succedendo quando si verificò l'evento in questione?').

Torniamo adesso al nostro problema, cercando di vedere come i vari tratti dell'aspetto verbale siano messi all'opera per sottolineare la mobilità del punto di vista nella descrizione della morte di Bergotte. In particolare, vedremo come il brusco passaggio dall'aspetto perfetto a quello imperfettivo permetta uno spostamento del punto di osservazione verso il centro stesso dell'evento. Il momento culminante, come avremo modo di constatare, è quello in cui, attraverso una mossa di identificazione, il punto di vista tende ad avvicinarsi a quello del soggetto d'esperienza. Eccezionalmente, tale soggetto è lo scrittore in punto di morte.

Questo episodio è particolarmente significativo perché ci mostra una situazione simmetrica a quella di un episodio analizzato prima. Come si ricorderà, nella scena del bacio negato lo slittamento pertinente avveniva in senso inverso: dall'aspetto imperfettivo a quello perfetto. Questa transizione era chiamata a rendere conto del

mutamento di punto di vista, che veniva a orientarsi verso la *singularità* di un evento. Ci si avvicinava così idealmente al luogo di osservazione del soggetto d'esperienza, che per l'appunto vive un evento nella sua specificità. Il punto, però, è che in quel caso l'aspetto imperfettivo aveva una valenza abituale, ed è su una valenza simile che si fondava il contrasto con l'aspetto perfettivo. La transizione dall'uno all'altro permetteva insomma quel restringimento di campo che, come si è appena detto, ci avvicina idealmente alla prospettiva locale, quella del soggetto d'esperienza.

Nel caso della morte di Bergotte, la transizione pertinente ci porta invece dall'aspetto perfettivo a quello imperfettivo. Curiosamente, l'effetto è in qualche modo simile a quello di prima: essenzialmente l'adozione di una prospettiva più vicina a quella del soggetto d'esperienza. Ma, grazie al contesto, c'è qualcosa di più, e di diverso. Prima, il contrasto era fra:

(a) le *molteplici* occorrenze di un evento che si itera nel tempo: la loro osservazione richiede una prospettiva comprendente un segmento temporale esteso (imperfettivo, nella valenza abituale);

(b) la *singola* occorrenza di un evento, che è invece osservabile, idealmente, da una prospettiva locale (perfettivo).

Fu così possibile parlare di avvicinamento al punto di vista del soggetto d'esperienza. Nel caso di cui ci stiamo occupando adesso, però, ci troviamo *già* di fronte a un evento nella sua singolarità. Si sta infatti descrivendo *la* morte di Bergotte, non un insieme di fenomeni abituali. La narrazione è già al passato semplice, cioè nella modalità perfettiva. Il punto è che il contrasto è adesso fra la (ideale) compiutezza con cui l'aspetto perfettivo ci mostra un evento, e l'indeterminatezza che abbiamo visto caratterizzare in genere l'aspetto imperfettivo. Nel caso dell'impiego abituale, questa indeterminatezza serve a spiegare il senso generico che si ottiene: varie occorrenze di un evento, distinte nel tempo e nello spazio, sono "tenute insieme" perché raggruppabili come abitudini. Ma nel caso della valenza progressiva, che ha per oggetto un singolo evento, il senso di indeterminatezza associato all'imperfettivo permette di vedere l'evento come qualcosa ancora *in corso di svolgimento*. Nei contesti opportuni, il passaggio dal perfettivo a questo impiego dell'imperfettivo può quindi simulare un ulteriore avvicinamento verso un'esperienza diretta dell'evento. Il punto di osservazione continua a essere quello "locale", che ogni volta mette a fuoco un singolo evento. Questo punto di vista è però collocato idealmente fuori dell'evento, nel caso del perfettivo, o *dentro* l'evento stesso, nel caso dell'imperfettivo (nella sua valenza progressiva).

Fatte queste precisazioni, veniamo all'episodio che ci interessa. La sua struttura temporale è la seguente. Il narratore dice di essere venuto a conoscenza 'quel giorno' (cioè la terza delle tre giornate di riferimento) della morte di Bergotte (Prisonnière, 687 [184]). Il racconto vero e proprio ha questa cadenza.

(a) C'è una descrizione retrospettiva piuttosto lunga (688-692 [184-188]) dello stato di Bergotte. ("Erano anni che Bergotte non usciva più di casa [...]. Nei mesi precedenti la sua morte Bergotte soffriva di insonnie [...]"). Se si eccettuano alcuni episodi specifici introdotti qui a titolo esemplificativo, il tempo dominante è dunque l'imperfetto (nell'impiego che abbiamo denominato *abituale*) per fornire una cornice estesa.

(b) Si verifica poi un brusco passaggio al perfettivo: "Egli morì nelle circostanze seguenti [...]". Segue la descrizione di queste circostanze: "[...] Bergotte entrò all'esposizione [...]. Sin dai primi gradini fu preso da stordimenti [...]. Passò davanti a vari quadri [...]. Infine si trovò davanti al Ver Meer [...]" (692 [188]). Il tempo dominante è qui il passato semplice: l'aspetto perfettivo rende possibile la descrizione di una successione di eventi visti ciascuno singolarmente, cioè in prospettiva locale, ma *dall'esterno*, in quanto già conclusi.

(c) Improvvisamente, in prossimità dell'evento culminante, attraverso un cambiamento di aspetto apparentemente inspiegabile, si torna all'imperfetto, ma questa volta nella valenza progressiva. Il punto di vista si sposta quindi *all'interno* della sequenza di eventi descritti. Ecco il passo pertinente: "I suoi stordimenti aumentavano. Attaccava il suo sguardo alla preziosa piccola ala di muro, come fa un bambino con una farfalla gialla che vuole afferrare. 'È così che avrei dovuto scrivere, diceva. I miei ultimi libri sono troppo aridi, ci sarebbero voluti vari strati di colore, avrei dovuto rendere la mia frase in se stessa preziosa, come questa piccola ala di muro giallo.' Tuttavia la gravità dei suoi stordimenti non gli sfuggiva [...]. Sentiva che [...]. Ripeteva a se stesso: 'Piccola ala di muro giallo con una tettoia, piccola ala di muro giallo.' E intanto [...]" (692 [189]).

(d) Giunto al momento di rottura, quello della morte vera e propria, il racconto torna al perfettivo come aspetto dominante: "E intanto si accasciò su un divano rotondo [...]. Un nuovo colpo l'abbatté [...]"

Si noti che in (c) il passaggio all'imperfetto non è imposto da

considerazioni di ordine grammaticale. A rigor di termini la descrizione avrebbe tranquillamente potuto proseguire al passato semplice. Riducendo all'osso, la sequenza sarebbe stata questa:

- (3) I suoi stordimenti AUMENTARONO. ATTACCÒ il suo sguardo al quadro. 'È così che avrei dovuto scrivere,' DISSE. La gravità dei suoi stordimenti non gli SFUGGÌ. SENTÌ che...

Come ho appena detto, una soluzione simile sarebbe stata altrettanto grammaticale: anzi, si sarebbe agganciata in modo molto naturale alla sequenza illustrata in (b), che è già al perfetto.

Confrontiamo adesso (3) con la soluzione adottata da Proust:

- (3') I suoi stordimenti AUMENTAVANO. ATTACCAVA il suo sguardo al quadro. 'È così che avrei dovuto scrivere' DICEVA. La gravità dei suoi stordimenti non gli SFUGGIVA. SENTIVA che...

Dal punto di vista grammaticale, l'*unica* variazione risiede nell'aspetto verbale. Eppure le differenze d'effetto sono rimarchevoli, e potrebbero essere ricondotte all'osservazione, menzionata poco fa, che lo stesso Proust applica a Flaubert: *uno stato che si prolunga è indicato dall'imperfetto*. La citazione, come si può constatare, è letterale, ed è tanto più interessante in quanto rivela un'estrema attenzione verso fenomeni che coinvolgono la grammatica dei tempi verbali prima ancora che la letteratura. In effetti, la caratteristica dell'imperfetto in genere (e non solo nella sua valenza abituale) è di *dilatare* idealmente il tempo dell'evento descritto. Ecco perché diventa possibile parlare di uno "stato che si prolunga" anche quando il verbo denota un'azione o un evento che di principio si configurerebbe come istantaneo. Se dico:

- (4) Sentii un acuto dolore

non si può fare a meno di pensare a una percezione istantanea, che attraversa rapidamente il mio campo di coscienza.

Ma se dico:

- (4') Sentivo un acuto dolore

istantaneità dell'evento sparisce, per far posto a uno stato percettivo che si estende nel tempo. Persino un'azione che per definizione è puntuale può in questo modo acquisire una valenza durativa. È quanto accade per esempio a verbi come 'pungere', 'accorgersi', 'colpire' ecc., che all'imperfettivo possono denotare stati anziché eventi istantanei. (Si pensi a: 'Un dolore acuto mi pungeva al fianco', 'Mi accorgevo, ogni giorno di più, di essere in pericolo', 'Quella notizia mi colpiva per la sua gravità' ecc.) Significativamente, nel passo in questione qualcosa del genere accade al sintagma verbale 'attaccare lo sguardo (al quadro)'; grazie all'uso dell'imperfettivo, non pensiamo più all'evento puntuale che normalmente denota, ma allo stato di chi *mantiene* lo sguardo attaccato a qualcosa.

e. Tempo discreto, tempo continuo

Questo per quanto riguarda un *singolo* enunciato. Ma, per tornare al nostro problema, l'osservazione di Proust circa l'imperfetto ha esiti importanti soprattutto se si considera una *sequenza* di enunciati, com'è appunto il caso che ci interessa. Si consideri nuovamente (3). Il perfettivo permette ogni volta di introdurre un evento concluso, rendendone visibile, idealmente, il termine. L'effetto che ne consegue consiste nella presentazione di quegli eventi secondo un ordine di *successione*, dal momento che ognuno viene dopo la fine del precedente. Si tratta di una sequenza temporale *discreta*: ai singoli eventi corrispondono segmenti temporali delimitati e distinti che si susseguono l'un l'altro. Ma questa idea di segmentazione lineare viene meno nel caso di (3'). L'imperfettivo prolunga gli eventi in stati o processi durativi, senza una delimitazione temporale esplicita: è quindi possibile pensare quegli eventi come sovrapposti, e quindi *amalgamarli* in un unico stato che si prolunga nel tempo. A proposito di questi due valori aspettuali, potremmo allora dire: *il perfettivo suggerisce l'immagine del tempo discreto, l'imperfettivo quella del tempo continuo*.

Tenuto conto di queste osservazioni, la scelta dell'aspetto verbale compiuta da Proust nel brano in questione cessa di rappresentare uno spunto casuale. Si tratta, molto naturalmente, di una scelta che incide sulla rappresentazione della struttura temporale di un evento. Nella parte di narrazione corrispondente a (c) la morte è vista come un fatto morale, come l'enunciazione di una sconfitta, più che come un evento fisico descrivibile dall'esterno. Quello che si sta descrivendo è dunque uno *stato* d'animo: qualcosa, dunque, che almeno idealmente ha un suo spessore temporale. Ciò che si

richiede è quindi una rappresentazione continua del tempo, anziché una successione di eventi discreti. I dubbi che hanno angosciato (e angosceranno, nelle ultime pagine della *Recherche*) il narratore sono all'origine dell'identificazione¹⁵ con Bergotte. Di qui lo slittamento di punto di vista. Per i motivi appena ricordati, il passaggio all'imperfetto, nella sua valenza progressiva, facilita questa adozione di una prospettiva interna al processo. La morte è, per così dire, vista "dal di dentro".

Il punto è che la dilatazione temporale dell'evento, resa possibile dall'imperfettivo, permette di vedere idealmente l'evento stesso nel corso del suo svolgimento: dal di dentro, appunto. Viceversa, la compressione temporale suggerita dal perfettivo porta a vedere l'evento come già compiuto. Di qui il diverso comportamento di questi due aspetti verbali di fronte alle possibili specificazioni temporali. L'imperfettivo, ma non il perfettivo, è accettabile quando si caratterizza la durata dello stato o processo *in corso* rispetto a un punto *iniziale*:

??? (5) Da quando Bergotte era entrato alla mostra, i suoi stordimenti AUMENTARONO.

(5') Da quando Bergotte era entrato alla mostra, i suoi stordimenti AUMENTAVANO.

Viceversa, è l'imperfettivo a trovarsi fuori luogo se quello che viene specificato è il punto *terminale* di un evento *compiuto*:

(6) I suoi stordimenti AUMENTARONO fino a quando si sedette.

??? (6') I suoi stordimenti AUMENTAVANO fino a quando si sedette.

Tutti questi fenomeni, dunque, spiegano perché si possa parlare, nel caso dell'imperfetto, di "uno stato che si prolunga". In questo

¹⁵ Tecnicamente, questa identificazione coinvolge il narratore e Bergotte, ma lo scrittore Proust non è ovviamente estraneo alla cosa. I curatori della nuova edizione Pléiade ci ricordano che Proust visitò l'esposizione olandese nel maggio 1921, e che qui fu colto da malore. Aggiungono inoltre: "Un altro frammento ricavato dal *Cahier 59* è stato dattilografato e inserito all'inizio di questo insieme: 'Ho detto che Bergotte non usciva più di casa [...] senza esserlo venuto a sapere': come pure un secondo per la descrizione dei sonniferi impiegati da Bergotte, dove l'autore, ancora una volta, utilizza direttamente la propria esperienza." (Prisonnière, 1738.)

caso, si diceva, si sfrutta la capacità di trasposizione che ha l'imperfettivo: il punto di vista viene collocato all'interno dell'evento in corso. È in questo senso che possiamo parlare di un "presente" trasposto, dato che l'evento in questione è visto idealmente come attuale. Si tratta di una trasposizione che è appunto resa possibile dall'imperfettivo, ma non dal perfettivo. Il contrasto è ben testimoniato dal diverso comportamento di questi aspetti in contesti che "arretrano" l'attualità del punto di vista, come dimostra la presenza di avverbi deittici quali 'ora', 'adesso' ecc. Mentre il perfettivo suona poco naturale:

??? (7) Emma concentrò su Charles le pupille ardenti. *Ora* ODIÒ tutto in lui.

l'imperfettivo non presenta problemi:

(7) Emma concentrava su Charles le pupille ardenti. *Ora* O-DIAVA tutto in lui (Flaubert, *Madame Bovary*).

Bene, sono proprio queste caratteristiche degli aspetti verbali che vengono sistematicamente chiamate in causa nei segmenti di testo di cui ci stiamo occupando. In particolare, ciò si verifica nell'episodio della morte di Bergotte, in cui la scansione degli aspetti non è certo casuale. Riconsideriamola brevemente.

In (a) c'è un uso dell'imperfettivo nel suo valore abituale, per creare la cornice (estesa) di riferimento che serve a inquadrare la morte di Bergotte: è così introdotta la situazione di vita che fa da sfondo all'evento. In (b) si abbandona questa prospettiva dilatata. Si passa alla descrizione dell'evento vero e proprio, che grazie all'uso del perfettivo è ricondotto a una sequenza di fatti compiuti, visti da una prospettiva "locale". In (c) questa sequenza viene interrotta: grazie all'imperfettivo (nella valenza progressiva) il punto di vista si avvicina ulteriormente a quello del soggetto d'esperienza, dilatando idealmente la durata dell'evento stesso. È così possibile ricostruire "dal di dentro" uno stato d'animo che si prolunga nel tempo. Infine, in (d), al momento della morte fisica vera e propria, la prospettiva torna a collocarsi esternamente rispetto all'evento: si tratta di una nuova sequenza di fatti ormai compiuti, fisicamente determinati. Tale sequenza di eventi discreti può dunque essere saldata a quella di prima, ritornando alla modalità perfettiva.

10. Adombramenti

Così, l'effetto introdotto dal cambio aspettuale avvenuto in (c) risulta ulteriormente evidenziato. Raccontare i pensieri di un moribondo non richiede l'abolizione del punto di vista locale, solitamente associato al protagonista. Non richiede insomma il ritorno alla prospettiva desituata del narratore classico. Ciò che si impone è invece qualcosa di molto più sottile: e cioè che quel punto di vista passi, almeno momentaneamente, dalla parte di un altro soggetto d'esperienza. Abbiamo già visto che anche in altri casi privilegiati (Swann, per esempio) viene attuata una conversione analoga. Le nostre ultime osservazioni ci hanno solo mostrato come l'adozione di particolari valori aspettuati del verbo rendano palpabile questo passaggio a una prospettiva "interna" all'evento.

Possiamo adesso tornare al nostro problema di partenza. Infatti, parlare della *parzialità* di un punto di vista presuppone l'idea che ciò che viene inquadrato *non* si riduce alla descrizione che è appunto conseguibile da quel punto di vista. Ci dev'essere insomma qualcosa che non è catturato dalla prospettiva locale adottata.

Ora, questa idea non è per nulla problematica nel caso della vita quotidiana. Per esempio, non mi è difficile pensare che una cosa o una situazione vista da una certa angolatura *contenga dell'altro*, che si sottrae a quell'angolatura. Tutto ciò, si direbbe, fa parte del corredo del senso comune. Ma nel caso di un testo letterario? In questo caso, non sembra esserci qualcosa di *dato* rispetto a cui una prospettiva possa rivelare tutta la sua parzialità e frammentarietà. Certo, la narrazione può adottare punti di vista diversi, facendoci vedere ogni volta la limitatezza di quelli precedentemente adottati. Ma rimane pur sempre il fatto che questo gioco è per così dire interno alla *limitatezza* stessa dell'universo narrativo: non c'è niente, al di là di questo universo, che possa essere considerato come già disponibile, e quindi ulteriormente esplorabile. Posso dire che ci sono degli aspetti della casa di fronte che non vedo, ma che potrei vedere se mi spostassi. Non posso però sensatamente dire, nel caso della narrazione, che c'è, dietro la pagina appena letta, una realtà non scritta, che si tratterebbe semplicemente di descrivere estendendo la narrazione.

È a questo punto che interviene la riflessione di Proust da cui siamo partiti. La peculiarità della situazione narrativa, egli sembra suggerirci, risiede proprio nel fatto che sullo sfondo dell'oggetto narrato non sta un insieme di dati ulteriormente assimilabili dal racconto. Sta invece un orizzonte di possibilità che per essenza

sfugge a ogni determinazione. Infatti, come abbiamo visto prima, fissare (per esempio nell'immaginazione del lettore) un possibile sviluppo narrativo significa aprire immediatamente altre zone di indeterminazione. E così via all'infinito. È in questo senso, dicevamo, che Proust parla dei "misteri" che il libro lascia irrisolti e che hanno una spiegazione solo in altri mondi.

II. *Quando fioriscono i biancospini*

Rimane un ultimo punto su cui riflettere. S'è appena detto che non c'è qualcosa di dato che la narrazione dovrebbe di volta in volta descrivere, come quando diciamo che un resoconto è o non è vero rispetto a un certo stato di cose là fuori nel mondo. Ma allora, viene spontaneo chiedersi, perché mai Proust (come tanti altri scrittori) è così assillato dal problema della *verosimiglianza*?

Citerò quasi a caso alcuni esempi. Nel giugno 1912, Proust scrive a Mme de Caillavet per chiederle una quantità di dettagli circa le toilettes di Mme de Greffulhes e di Mme Standish che egli aveva ammirato tempo addietro all'Opéra. Il suo interesse è chiaramente finalizzato alla stesura della *Recherche*. E lo stesso può dirsi di un'altra lettera (dell'agosto 1913, indirizzata a Lucien Daudet, questa volta), nella quale Proust solleva un problema di verosimiglianza botanica: "Per i fiori, ho, vi assicuro, un grande scrupolo; così, nella prima versione (pubblicata sul *Figaro*) di questi biancospini, c'erano nello stesso sentiero delle rose canine. Ma avendo trovato nella *Flore* di Bonnier che le rose canine fioriscono solo più tardi, ho corretto e ho messo nel libro 'che si potrebbero vedere alcune settimane dopo'. Per la verbena e il girasole; è vero che Bonnier indica per la prima che fiorisce da giugno a ottobre, e per il secondo da giugno ad agosto! Ma trattandosi in Bonnier di fiori selvatici, avevo creduto (e l'orticoltore al quale ho scritto me l'ha confermato) che in un giardino si poteva farli fiorire sin da maggio, quando i biancospini sono ancora in fiore" (Choix, 191).

Esempi di questo genere possono essere moltiplicati, se solo si scorre la corrispondenza proustiana e le note di lavoro. Ancora: in un appunto per il *Temps retrouvé* (*Cahier 57*) Proust annota: "Per Bergotte: pensare di prendere parole e impressioni di Paul Desjardin." E in un altro: "Capitale, per le pose. Quando dico che faccio posare come un pittore e che ci vogliono molti individui o cose per una realtà letteraria allo scopo di avere del volume [...]":

Insomma, i prestiti "dalla realtà", per così dire, sembrano quan-

to mai numerosi: si tratta di interpretarne il senso. Che il suo romanzo non fosse a tesi (e che tanto meno fosse autobiografico) Proust l'ha rivendicato in modo quasi ossessivo. Per esempio, in una lettera a Laure Hayman del maggio 1922 (Choix, 271), egli ricorda di 'aver segnalato in un articolo su *Oeuvres Libres* l'idiozia della gente del bel mondo che crede che si possa far entrare una persona in un libro'. Ora, quello che Proust sta rivendicando qui in modo scherzoso è l'autonomia referenziale dell'universo narrativo: una peculiarità che è stata al centro delle parti teoriche del presente lavoro. Infatti, quando si è parlato della neutralizzazione dei "ganci" protesi verso la realtà esterna, non si aveva in mente (al di là delle qualificazioni analitiche) altro che questo. Quale che sia la provenienza del materiale descrittivo (compresi, eventualmente, i nomi propri), questo materiale si organizza in un livello di rappresentazione autonomo, la cui proiettività in un segmento di realtà esterna è irrilevante. Ora, nel caso di Proust, una simile caratteristica generale è accentuata da una tecnica di "montaggio" che prevede una costante riorganizzazione del materiale descrittivo. Per esempio, come ha sottolineato Bardèche,¹⁶ ci sono tratti individuali che vengono spostati da un personaggio all'altro. E a volte si tratta proprio di tic, stili di comportamento e persino di abbigliamento provenienti dall'osservazione esterna. (Si pensi ai modelli che, come diceva Proust, "posavano" inconsapevolmente per lui.) Insomma, più che la provenienza conta il modo di organizzazione del materiale descrittivo.

Rimane il fatto, come si accennava poco fa, che un'esigenza di "verosimiglianza" non ha mai cessato di essere presente in Proust. (Dopo tutto, chi gli avrebbe impedito di spostare di qualche mese la fioritura delle rose canine?) Bene, la mia idea è che dietro questo problema apparentemente insignificante si nasconda in realtà una questione di un certo interesse.

Vedremo fra poco che la *Recherche* si organizza attorno ad alcune situazioni privilegiate. Si tratta di quei momenti che rivelano certi aspetti inediti della realtà (in termini di sensibilità profonda) e che richiedono, per essere espressi, una forzatura delle procedure linguistiche ordinarie. Avremo modo di analizzare questi due aspetti quando parleremo, rispettivamente, della memoria involontaria e della nozione proustiana di metafora. Per il momento, mi basta ricordare che Proust contrappone le rivelazioni apportate dalla memoria involontaria al mondo del senso comune, organizzato dalle leggi dell'abitudine e, più in generale, di quella che egli chiama in-

¹⁶ *Marcel Proust Romancier*, I, p. 344.

telligenza. Parallelamente, viene sottolineato un contrasto fra un uso inedito (“metaforico”) del linguaggio e il suo uso ordinario. Ma questa è solo una metà della storia, certo la più conosciuta (soprattutto nella letteratura critica). L'altra metà è rappresentata dal fatto che Proust era ovviamente consapevole del fatto che un impianto narrativo non può esaurirsi in questi momenti “alti”. Quello che sta in mezzo, infatti, è un tessuto connettivo che, per usare la citazione di prima, deve “fare volume”, dando spessore alle grandi intuizioni che orientano la narrazione. In questo, tutto il materiale proveniente dall’“intelligenza”, cioè dal senso comune e dalle forme di realtà esterna in cui si organizza, svolge un ruolo certo non secondario. E lo stesso può dirsi della sua controparte espressiva: il linguaggio ordinario, con le sue abitudini acquisite. Che uno scrittore, in definitiva, non recida mai completamente il cordone ombelicale che lo lega a questi aspetti dell’esperienza ordinaria e del linguaggio comune non sfugge certo a Proust. In un'altra nota di lavoro del *Cahier 57* leggiamo per esempio: “Se pensavo che l’intelligenza non dovesse avere il ruolo più importante nell’arte, non avevo certo inteso bandirla da essa [...]” (Matinée, 359). Sono, queste, considerazioni che vengono ribadite con chiarezza anche nelle pagine conclusive della *Recherche*: “Sentivo nondimeno che le verità che l’intelligenza ricava direttamente dalla realtà non sono completamente da disprezzare [...]. E compresi che tutti questi materiali dell’opera letteraria erano la mia vita passata; compresi che erano venuti a me nei piaceri frivoli, nella pigrizia, nella tenerezza, nel dolore, immagazzinati da me senza che potessi prevedere la loro destinazione [...]. Quando [il letterato] scrive, non c’è un gesto dei suoi personaggi, un tic, un accento che non sia stato portato alla sua ispirazione dalla memoria, non c’è un nome di personaggio inventato sotto il quale non possa mettere una sessantina di nomi di personaggi visti.”¹⁷

Un libro, come dice Proust, vive solo grazie al lavoro di “sovralimentazione” che gli infonde lo scrittore. Ma se questo è possibile, lo è anche perché lo scrittore non cessa mai di trarre a sua volta nutrimento da quel corpus di esperienze che il senso comune gli mette a disposizione e che il linguaggio ordinario, nel suo uso più prosaico, gli permette di esprimere.

¹⁷ Temps, 477-478 [231-233].

A. Le peripezie del significato

1. *Trasgressioni*

Proust, lo vedremo fra poco, assegna alla metafora un ruolo essenziale nella caratterizzazione della propria estetica. Cercheremo, a suo tempo, di darcene una ragione. Per il momento, limitiamoci ad affrontare il problema da un punto di vista decisamente più prosaico, mantenendo il discorso a un livello molto generale.

Nel discutere il famoso esempio di Chomsky:

(1) Idee verdi incolori dormono furiosamente

Jakobson si sforza di mostrare che anche questa espressione, apparentemente così inaccettabile, può essere resa significativa se la si *contestualizza* opportunamente. Il suo scopo è di mostrare come un testo, nella sua globalità, possa intervenire per sanare casi locali di manifesta violazione di regole semantiche.

Nelle mie riflessioni – che, come ho detto, si manterranno su un piano di deliberata generalità – non sarò altrettanto radicale. Non mi servirò, cioè, di un esempio contenente violazioni molteplici e stratificate. Partirò invece da un caso più semplice:

(2) Quell'incolore facciata verde è la cosa più brutta del palazzo.

Il tipo di violazione messo in atto da (2) è evidente. Un filosofo che voglia fare sfoggio delle sue frequentazioni carnapiane potrebb-

be metterla in questi termini. Le parole, ci direbbe, sono spesso collegate tra loro da regole che possiamo esprimere in opportuni postulati. Per esempio, nel nostro caso, sembra plausibile pensare a un'enunciazione del tipo di:

- (3) Per ogni oggetto x , se x è verde (o giallo, azzurro ecc.), allora x è colorato.

Dove vada localizzata la violazione che ci interessa è allora chiaro. Parlando di un oggetto che è al tempo stesso verde e incolore, (2) trasgredisce la correlazione sistematica enunciata nel postulato (3). Correlazioni di questo genere, proseguirebbe il nostro filosofo, sono d'altra parte essenziali per collocare le parole in uno "spazio logico": una nozione, questa, che non dobbiamo addebitare agli eccessi d'astrazione di chi fa teoria, ma che in qualche modo serve a rendere conto di fenomeni interpretativi del tutto comuni. Si prenda, per esempio, il contrasto fra:

- (4) Il vecchio scapolo che ha sposato Berenice è un gran rompiscatole

e

- (5) Il vecchio filantropo che ha sposato Berenice è un gran rompiscatole.

Nel secondo caso, siamo disposti ad assumere che la proprietà che concorre a caratterizzare l'individuo inteso (e cioè la proprietà di essere un vecchio filantropo) vale *ancora* di lui. Ma non si può dire lo stesso della corrispondente proprietà in (4), che annoveriamo invece tra gli attributi *passati* di Ermete (è questo il nome del personaggio). Il motivo è ovvio. Riconoscergli la proprietà di essere attualmente uno scapolo violerebbe un postulato analogo a (3): secondo il quale, per la delizia dei filosofi analitici, è necessariamente vero che chiunque sia scapolo non è sposato. In altri termini, lo spazio logico che è associato al nostro uso ingenuo del linguaggio non ammette che uno stesso individuo appartenga sia all'estensione del predicato 'scapolo' sia a quella del predicato 'marito di Berenice'.

2. Rimedi

Fin qui, dunque, si è brevemente menzionato ciò che il nostro interlocutore ideale ha da dire sulla *natura* della violazione. Ma, indipendentemente dall'affidabilità o meno di questa ricostruzione, ciò che rimane comunque da spiegare è la ragione per cui una simile violazione è per così dire *sanata* quando si interpreta un enunciato come (2).

Non servirebbe replicare che la parola 'incolore' non ha qui il suo significato "letterale" (così da escludere che vi sia autentica violazione). Oppure che, eventualmente a causa di un'evoluzione nel tempo, quella parola è venuta ad acquisire – fra i suoi diversi significati "letterali" – anche un significato che potremmo compendiare con le parole 'sbiadito, privo di vivacità, impersonale ecc.', il che spiegherebbe immediatamente l'accettabilità di (2). Infatti, nel primo caso, l'obiezione, se vera, è in ogni caso circolare, perché ci rinvia al problema dell'esistenza di un significato non-letterale o *metaforico* accanto a quello "letterale". Analogamente, se si accetta il secondo tipo di obiezione, rimane comunque misteriosa la ragione per cui certi, e non altri, significati vengono ad aggiungersi a quello originario (ammesso che ve ne sia uno), o per cui certi, e non altri, significati vengono richiamati per dare a enunciati come (2) l'interpretazione più naturale. Questo punto merita però un chiarimento.

Ci sarà anche chi ricorderà che quella utilizzata in (2) è una metafora "morta", nel senso che l'esistenza di una violazione semantica è praticamente inavvertita, visto che il significato "inteso" è *già* disponibile. Con questo, per rendere conto del fenomeno nella sua generalità, siamo però rimandati al problema delle metafore "vive", nelle quali, appunto, un significato inedito viene comunque a instaurarsi. Il problema, per esprimerci un po' genericamente, è che, anche se ci si limita alle cosiddette metafore vive, *non tutte* le espressioni possono svolgere questo ruolo. È vero che una metafora, in quanto *viva*, è la spia di una trasgressione. Ma è anche vero, parafrasando una citazione dotta, che ci dev'essere del *metodo* in questa trasgressione. Il che è dopo tutto ovvio, se si è disposti a riconoscere alla metafora una natura, per così dire, duplice: (i) da un lato c'è l'infrazione di una regolarità acquisita; (ii) dall'altro c'è la tendenza alla ricomposizione di un significato unitario, e quindi di una *possibile* regolarità.

Per renderci conto della concomitanza di questi due aspetti, riflettiamo ancora per un attimo sull'esempio (4). Abbiamo già visto, infatti, che l'emissione di (4), presupponendo l'avvenuto matrimo-

nio fra Berenice ed Ermete, *impone* l'interpretazione secondo la quale la proprietà di essere scapolo caratterizza quell'uomo in riferimento a un tempo passato, piuttosto che presente. Secondo questa interpretazione, stiamo parlando di un individuo che era scapolo fino al momento del matrimonio. Ma abbiamo anche visto che niente del genere si realizza nel caso di (5), che pure è del tutto simile a (4). La proprietà corrispondente (essere filantropo) può questa volta essere attribuita a Ermete come una proprietà attuale. E la spiegazione di questa differenza, si diceva, va ricercata nella violazione che la caratterizzazione di Ermete come attualmente scapolo comporterebbe, dato che nell'enunciato si asserisce che è sposato. Bene, supponiamo adesso di trovarci di fronte a quest'altro enunciato:

- (6) Quello scapolo impenitente che vedi laggiù è il marito della povera Berenice.

Questa volta, l'interpretazione imposta da (4) non è più possibile. La struttura formale di (6) comporta che si attribuisca all'uomo in questione la proprietà di essere *attualmente* uno scapolo (a meno che, ovviamente, si dia un significato non "letterale" alla parola 'marito': il che ci indurrebbe a trasferire a questa seconda parola le nostre osservazioni). Ne consegue che, per salvare la sensatezza di (6), non è più possibile ricorrere alla via d'uscita adottata nel caso di (4), che si fonda su un'interpretazione dei rapporti temporali *grammaticalmente consentita*. (Secondo questa interpretazione, l'attribuzione della proprietà di essere scapolo, che determinerebbe un'inconsistenza, viene riferita al passato: Ermete era uno scapolo, ma si presuppone che adesso non lo sia più.) Il fatto è che, proprio per il carattere fortemente *vincolante* dei principi che regolano l'assetto temporale del discorso, questo tipo di interpretazione è adesso precluso. Nel caso di (6) l'unica lettura possibile è che Ermete è attualmente scapolo. È la grammatica stessa che impone questa lettura, e non possono esserci deroghe a restrizioni simili. La soluzione metaforica passa invece attraverso la forzatura di un componente più periferico della grammatica: il significato lessicale. Viene infatti rimosso il nucleo centrale del significato associato alla parola 'scapolo' (= 'umano, maschio, (adulto), non sposato ecc.'). Si attua in questo modo un tipo di *spostamento* sul quale avremo modo di riflettere fra poco. Per il momento vorrei soffermarmi brevemente sul problema della rilevanza delle trasgressioni.

3. *Un requisito minimale*

Nel capitolo precedente abbiamo idealmente separato in due fasi distinte il lavoro di interpretazione di un segmento di discorso. Anzitutto, si allestisce preliminarmente un modello di rappresentazione *locale* per quel segmento. Poi lo si proietta in una struttura *globale* esterna. Che questo secondo modello corrisponda poi alla realtà stessa o a un universo testuale (eventualmente inventato di sana pianta) è qui irrilevante, non comportando differenze di principio per il problema che si affronterà adesso.

L'idea che cercherò di sviluppare, in breve, è questa. Le regole sintattiche e semantiche (almeno quelle più importanti) fungono da criteri restrittivi che devono essere soddisfatti affinché il modello di rappresentazione risulti proiettabile nel modello inteso. Pertanto, una loro violazione determina un impedimento di principio. Nei limiti del possibile va dunque rimossa.

Per semplificare le cose, mi limiterò qui a indicare tre tipi di restrizioni, identificando quindi altrettanti requisiti da soddisfare:

- (i) principio di *riconoscibilità* (della buona formazione);
- (ii) principio di *consistenza interna*;
- (iii) principio di *compatibilità*.

Cercherò quindi di mostrare che *non* ci possono essere violazioni di (i), pena la significatività di ciò che si dice. I principi (ii) e (iii) ammettono invece patenti trasgressioni, e la lettura metaforica interviene appunto a garantire, in questi casi, la significatività di ciò che si dice. Ma vedremo anche che la violazione di principi semantici come (ii) e (iii) non rende conto dell'intera gamma di situazioni che innescano la lettura metaforica. In alcuni casi si deve pertanto fare riferimento a principi di natura pragmatica. In seguito ne menzioneremo alcuni.

Prima di affrontare le incongruenze che l'innesco dell'interpretazione metaforica può risolvere, è opportuno accennare brevemente a quelle che per principio sono invece refrattarie a mosse simili. Ho qui in mente, in particolare, quei tipi di violazione che mettono in questione la possibilità stessa di *riconoscere* come testo una sequenza di espressioni (del linguaggio dato). Per esempio, una successione come:

- (7) il pende ma

non è certo riconoscibile come testo (dell'italiano). Ed è altresì abbastanza ovvio che una trasgressione che colpisca questa condizione di riconoscibilità non è sanabile. Non ci sono contesti che permettono di recuperare a fini interpretativi espressioni come (7): tranne eventualmente i contesti "metalinguistici" (che però non ci interessano qui) del tipo di:

(8) 'il pende ma' non è una frase (ben formata) dell'italiano.

Un testo (o, più precisamente, un enunciato) in cui figuri una metafora non può quindi fondarsi su questo genere di violazione, visto che *deve* comunque essere riconosciuto come testo. Nessun modello di rappresentazione è possibile se non si soddisfa il requisito della riconoscibilità. (Ovviamente questo requisito andrebbe maggiormente articolato, il che ci porterebbe al di fuori dell'orizzonte tematico rilevante qui.)

4. *Controsensi*

Veniamo adesso al principio di consistenza interna, e consideriamo di nuovo l'enunciato (6), che illustra una violazione di quel principio.

Alcuni logici e filosofi hanno mutuato il termine 'controsenso' dal linguaggio comune per caratterizzare questo tipo di fenomeni, in cui il requisito della riconoscibilità è soddisfatto, mentre i problemi sorgono rispetto alle procedure di valutazione.

Formalmente, sembra che non ci siano difficoltà ad associare a (6) un modello di rappresentazione del tipo di quelli considerati prima. Operando come al solito le opportune semplificazioni, avremmo qualcosa come:

il nome di x è 'Ermete'
 x è scapolo
 x è marito di y
 ...

Le difficoltà nascono quando arriviamo al punto delle procedure che regolano la proiezione del modello locale nel modello inteso e che ovviamente devono tener conto dei significati lessicali delle parole. Per esempio, nel caso di predicati come 'scapolo' o 'marito di...', il significato di tali parole ha certo a che fare con i

criteri di attribuzione delle rispettive proprietà o relazioni nel modello inteso. Supponete, per assurdo, che io pensi che 'scapolo' denoti chiunque abbia divorziato più di una volta. Sarebbe allora implausibile gratificarmi della conoscenza del significato di questa parola, e della capacità di usarla nelle normali situazioni di discorso. Altrimenti detto, il significato lessicale di nomi comuni come questi ha senz'altro un ruolo di indirizzamento nel proiettare il modello di rappresentazione nella struttura intesa. Sotto questo profilo, possiamo assimilare quel significato a un complesso di *regole di proiezione* che delimitano, in quella struttura, l'estensione delle proprietà e relazioni rilevanti. Ma, per esempio nel caso di (6), il modello locale risulterebbe *per principio* non proiettabile, perché le regole in questione darebbero istruzioni fra loro incompatibili. Infatti, *x* potrebbe essere incluso fra gli scapoli del modello inteso solo a condizione di non essere il marito di nessuna donna, contrariamente a quanto asserito. Come vedremo, per aggirare questa difficoltà non rimane che intervenire su simili regole di proiezione, cioè sullo stesso significato lessicale delle espressioni. Il punto è che c'è qui un conflitto fra la significatività del discorso complessivo e un'inconsistenza "locale", dovuta alla difficoltà di "tenere insieme" parole con significati incompatibili.

Problemi di questo genere non sono esclusivi della sfera linguistica (a parte, ovviamente, le specificità del dominio teorico). Ci sono numerosi esempi studiati in psicologia in cui una figura percettiva è suscettibile di completamenti diversi, fra loro in conflitto: un primo tipo di completamento sarebbe infatti imposto dal contesto globale, l'altro dal contesto ristretto. E in certi casi è il secondo a prevalere, nel senso che l'organizzazione indotta dal contesto locale ha il sopravvento sulla prima, essendo in quel caso più vincolante.

Ovviamente, come ci ha insegnato la Gestalttheorie, è ancora più agevole trovare fenomeni simmetrici, in cui sono le leggi imposte dal contesto più ampio a prevalere. Per esempio, Wertheimer discute vari casi in cui una configurazione che risulta inaccettabile nel campo più ristretto diventa invece sensata in quello più ampio. Si tratta di situazioni di rivalità fra contesto locale e contesto globale nelle quali "l'effettiva unificazione si realizza in modo tale che abbia il sopravvento ciò che è sensato nel campo più ampio".

Anche prescindendo da una considerazione più analitica di questi fenomeni, c'è comunque un elemento interessante da sottolineare. Sembra infatti emergere una tendenza generale della mente a risolvere i conflitti di natura contestuale *adottando le soluzioni che portano a modificare i principi d'organizzazione meno strin-*

genti. Detto un po' più precisamente: se P e P' sono due principi il primo dei quali risulta meno coercitivo del secondo, allora, a parità di condizioni, la soluzione del conflitto passa attraverso la sospensione di P anziché di P'.

5. Due idee di contesto

Tornando a riflettere sul nostro esempio, non si può fare a meno di osservare la duplice funzione che viene svolta da aspetti diversi del contesto. Da un lato, come si è fatto notare prima, il contesto (linguistico) *immediato* determina una situazione di conflitto. È la compresenza nello stesso enunciato di due termini che denotano rispettivamente la proprietà di essere scapolo e quella di essere sposato (in quanto attribuite allo stesso individuo) che determina un blocco nelle procedure di proiezione. Ma, correlativamente, può essere il contesto *allargato* (e quindi, eventualmente, extralinguistico) a intervenire sulle regole di proiezione stesse, cioè sul significato lessicale. Supponiamo, per esempio, che un enunciato come (6) sia emesso in un contesto di discorso in cui si sta parlando dell'eccessiva intraprendenza del marito di Berenice con le altre donne e del fastidio che ne deriva. E supponiamo anche che, applicando un sano principio di carità, si dia per scontato che chi ha emesso (6) abbia inteso esprimere qualcosa di sensato (e, possibilmente, vero). L'istruzione che il contesto allargato sembra suggerire è di non utilizzare il nucleo centrale del significato in questione ("uomo non sposato"), ma di orientarci invece verso zone periferiche di quel significato (in cui, per esempio, si fa riferimento a un comportamento libero da vincoli matrimoniali).

Abbiamo così riconosciuto un requisito di *consistenza* la cui violazione (essendo una violazione dello spazio logico soggiacente) mette in questione la *possibilità* stessa di proiettare il modello di rappresentazione nel modello inteso. Si noti, però, che la via d'uscita adottata *non* passa attraverso una rielaborazione dello spazio logico (visto che continuiamo ad assumere l'inconsistenza della proprietà di essere scapolo e di quella di essere sposato). In questo, la metafora è conservativa: non può che prendere atto dell'esistenza di quei limiti concettuali che sono tracciati entro lo spazio logico. Uno scapolo continua a essere un uomo non sposato, esattamente come un cerchio continua a non essere un quadrato. E come potrebbe essere altrimenti? Quello che avviene, invece, è che la proiezione del modello locale nel modello inteso è resa possibile da

una diversa messa a fuoco dei significati costitutivi, e quindi delle regole di proiezione. Per uno che rimane invariato (è il caso del significato della parola 'marito', nel nostro esempio), ce ne dev'essere almeno un altro che comporta, come si diceva prima, un processo di *rimozione* parziale. È il caso, sempre nel nostro esempio, del significato della parola 'scapolo', che si vede privato di uno dei suoi elementi costitutivi: la proprietà di non essere sposato. Due domande sorgono spontanee a questo punto. Che cosa si rimuove? E in favore di che cosa lo si rimuove?

6. *Storie di animali*

Prima, ho parlato della messa in parentesi di un tratto inerente al nucleo centrale del significato, e della conseguente comparsa in primo piano di un tratto periferico o secondario. Come risposta al duplice quesito appena sollevato, non è certo molto soddisfacente. Si può essere meno vaghi? Ho i miei dubbi in proposito. Il punto, infatti, è che non sembra esistere una ricetta che ci dica *quale* percorso debba compiere una metafora per essere, appunto, una metafora. Infatti, se fossimo in grado di indicare delle procedure sistematiche (un algoritmo, se si vuole) per ottenere metafore, sparirebbe il tratto costitutivo della metafora stessa: che è quello di creare sul campo i mezzi di sopravvivenza dell'espressione in quanto significante, e di introdurre, come si è spesso osservato, un elemento di novità e di sorpresa. Lasciamo dunque la nostra risposta nella sua deliberata vaghezza, e limitiamoci a suggerire qualche ulteriore elemento di riflessione.

(i) C'è, dunque, qualcosa che viene rimosso. Questo perché nel contesto linguistico immediato (l'enunciato o il testo che abbiamo di fronte) si verifica una sorta di cortocircuito. Vengono messi a contatto due termini che non potrebbero occupare la posizione che occupano. Ma che cosa esattamente si debba rimuovere è funzione di molteplici fattori. Ed è qui che, come ho già avuto modo di osservare, interviene la nozione di contesto allargato.

Prima, infatti, ho menzionato un contesto in cui (6) viene pronunciato per predicare qualcosa del marito di Berenice, che sappiamo essere la signora del piano di sotto. E abbiamo anche visto che, in un contesto del genere (nel senso allargato del termine, che ci porta al di fuori del contesto meramente linguistico), è la proprietà di essere non sposato che viene rimossa dal nucleo centrale costituito dal complesso '..., (adulto), maschio, umano, non sposa-

to'. Ma immaginiamo adesso che Berenice sia la bassotta del nostro vicino di casa, e che si stia parlando del suo legittimo consorte: il bassotto Ermete, che ha il vizio di abbaiare a ogni cagnetta che incontra. In questo caso, anche il termine 'marito' viene immesso nel processo di rimozione metaforica (dal momento che viene di solito riservato agli esseri umani). Ma, per tornare al problema di prima, la rimozione che riguarda la parola 'scapolo' sarà questa volta diversa, in funzione del diverso contesto. Dovremmo infatti rimuovere dal nucleo ricordato prima non solo la proprietà di non essere sposato (Ermete è infatti sposato, come possono esserlo i cani), ma anche quella di essere umano. In questo caso, dunque, è il contesto extralinguistico (il tipo di situazione che si ha in mente) a giocare un ruolo fondamentale nel determinare la portata della rimozione operata dalla metafora.

(ii) A beneficio di che cosa si attua la rimozione? Qui è ancora più difficile rispondere. Parlare di aspetti periferici del significato che vengono in qualche modo a saturare quel posto reso vacante può essere suggestivo, ma è in una certa misura fuorviante. Che si tratti ancora di aspetti (per quanto periferici) *del significato* di un'espressione è infatti discutibile. O quanto meno, merita una precisazione.

Torniamo al nostro esempio originale (con esseri umani come protagonisti). 'Avere un comportamento libero da vincoli matrimoniali' è difficilmente riconoscibile come tratto (per quanto periferico) del significato di 'scapolo'. Ancora una volta, il contesto allargato (l'intero complesso dei comportamenti sociali, questa volta) svolge un ruolo essenziale alludendo a un possibile stereotipo che accompagna l'uso della parola. Ma questo stereotipo non sembra incorporabile nel *significato* del termine, almeno nelle sue implicazioni "licenziose" lasciate trapelare dall'uso di (6) nel contesto dato. Si tratta, caso mai, di uno stereotipo che fa parte del senso comune, di una certa pratica collettiva (o dell'immagine deformata di questa pratica), e così via, più che di un fatto di linguaggio.

Come al solito, separare fatti di linguaggio (in senso stretto) dal nostro sapere (e dalla nostra pratica) di tutti i giorni non è agevole. C'è tutto un continuum di casi difficilmente classificabili entro categorie distinte. Limitiamoci a un paio di esempi.

Si immagini, per esempio, una variante di (6) che contenga il termine 'elefante' al posto di 'scapolo', in considerazione della corpulenza del nostro soggetto:

(6') Quel vecchio elefante che vedi laggiù è il marito di Berenice.

Qui, forse, non è improprio parlare dell'emergenza in primo piano di un tratto che è *parte* del significato originale di 'elefante', anche se parte periferica. (Si pensi alla caratterizzazione data da un dizionario: 'mammifero di *grosse dimensioni* ecc.')

Pensiamo adesso a un'altra variante di (6). Per via del modo di vestire e di una certa postura impettita sfoggiati dal soggetto in questione, il termine usato, anziché 'elefante', è questa volta 'pinguino'. In un caso simile, dunque, pensare che la lettura metaforica sfrutti una parte (per quanto periferica) del *significato* lessicale della parola 'pinguino' diventa quanto mai problematico. I tratti qui rilevanti non sono codificati nei dizionari. Oppure, se lo sono, è perché viene già registrata una valenza metaforica, il che ci rinvia comunque al problema della sua origine. No, la legittimità di quell'uso va invece cercata in un certo stereotipo associato ai pinguini (gli animali, non le parole!) nell'immagine popolare, o in una certa iconografia umoristica. Qualcosa che va al di là del mero significato lessicale...

7. Stereotipi (o quasi)

Insomma, l'idea che venga rimosso qualcosa del significato di un'espressione, e che un'altra parte (per quanto periferica) di quel significato venga a ricoprire il ruolo di sostituto può al massimo applicarsi in un numero limitato di casi. Molto spesso, infatti, quel sostituto la metafora va a cercarselo *fuori* della configurazione semantica disponibile: guardando direttamente al mondo, o a certe immagini ricorrenti del mondo, vere o fantasiose che siano. Un'immagine simile, infatti, può scaturire da un'evidenza percettiva (la postura dei pinguini e il loro sparato bianco sono sotto gli occhi di tutti), da una credenza (o superstizione: si pensi alle ingenerose connotazioni del gufo), o da un luogo comune del sentimento popolare (lo scapolo che, alla vigilia delle nozze, celebra la sua ultima notte di bagordi è stato addirittura eternato in un film degli anni '50). Si noti, peraltro, che queste immagini sono *già* disponibili nei loro luoghi di appartenenza (universo percettivo, senso comune, sfera della moralità spicciola ecc.). La metafora, si potrebbe dire, è una delle vie attraverso le quali il linguaggio si apre al mondo, determinando un'estensione del nucleo di significato preesistente. Una volta consolidata, infatti, essa introduce in quel nucleo del materiale nuovo, attinto da qualche dominio d'esperienza.

Per lo più si tratta di veri e propri *stereotipi*. Il che sembra con-

fermare quel carattere duplice della metafora cui ho fatto riferimento prima. Considerata dal punto di vista del linguaggio, per la configurazione inedita di parole su cui si fonda, essa è sì *innovativa* – come si tende spesso a sottolineare. Ma il suo aspetto *conservativo* è rivelato dal tipo di materiale che essa immette nel circolo linguistico. Se non si tratta sempre di stereotipi, certo non se ne è molto lontani. Deve comunque trattarsi di qualcosa che possa essere attinto da una conoscenza comune. Immaginate, per esempio, che io tenti di usare il termine ‘pinguino’ per esprimere metaforicamente l’aggressività di qualcuno, semplicemente perché penso (o perché ho addirittura scoperto) che i pinguini sono molto aggressivi. Molto probabilmente fallirei: nessuno, infatti, pensa ai pinguini come animali particolarmente aggressivi. Insomma, l’aspetto comunicativo della metafora è qui rappresentato da quel tanto di conformistico su cui si fonda. Ma questo è ovviamente il prezzo che essa deve pagare per la propria leggibilità.

(Questa asserzione va presa con una certa cautela. Non dobbiamo infatti dimenticare che nella presente sezione stiamo genericamente considerando natura e uso della metafora nel linguaggio quotidiano. E, in *questo* ambito, il riconoscimento dell’aspetto conservativo della metafora sembra plausibile, se non addirittura ovvio, data la natura *comunicativa* del discorso. Ma si può dire lo stesso dell’uso *poetico* della metafora? È infatti più difficile pensare che, quando per esempio Proust in *Albertine disparue* parla della *bianca* Sonata e del *rosseggiante* Settimino, ci sia qui il ricorso a uno stereotipo o a qualcosa che gli si avvicina. Riprenderemo questo problema nella prossima sezione. Per il momento mi limito a osservare che la scelta proustiana è comunque *motivata*, e lo stesso Proust ne fornisce una spiegazione che richiama qualcosa di simile a un luogo comune accreditato, secondo il quale la bianchezza va accostata all’innocenza. In una lettera inedita, citata da M. Raimond nella sua edizione di *Un amour de Swann*, Proust dice appunto che la bianchezza ‘può anche essere un simbolo dell’innocenza, come mostra l’opposizione fra la bianca Sonata e il rosseggiante Settimino’. La sua metafora, insomma, per quanto ardita, tradirebbe comunque il debito che ha contratto con il senso comune.)

8. *Non parlare a vuoto...*

Prima di passare al terzo dei tre requisiti selezionati, dobbiamo prendere brevemente in esame un’obiezione che sembra sorgere

spontaneamente rispetto a questo modo di ragionare. Mi si potrebbe infatti dire: d'accordo, l'instaurazione di un "controsenso", che hai caratterizzato come trasgressione di un requisito del secondo livello (cioè il requisito di consistenza interna), sembra bloccare la proiettabilità di un segmento di discorso nel modello inteso. È il caso, per esempio, di un enunciato come:

(9) Quell'uomo è una volpe

dove è chiaramente violato qualcosa di simile a un postulato di significato (con conseguente instaurazione di un controsenso). Qui la lettura "metaforica" rappresenta una possibile via d'uscita, permettendo di ripristinare il riferimento al modello inteso. Ma allora si pone il problema di giustificare perché la lettura metaforica è ancora quella più naturale in:

(10) Quell'uomo non è una volpe.

Qui, infatti, non sembra esservi alcuna trasgressione del postulato in questione. La consistenza è garantita anche se si prendono le parole nel loro significato "letterale": anzi, in questa accezione l'enunciato è addirittura vero! Eppure, come si è appena detto, anche qui è all'opera una metafora (per lo meno in una quantità di contesti opportuni).

La mia risposta è questa. Quando, nell'interpretare un segmento di discorso, ne costruiamo un modello di rappresentazione, la presupposizione che assumiamo è che questo modello sia in qualche modo informativo. Questo perché diamo per scontato che quel segmento venga emesso per fornire un contributo che, a parità di condizioni, sia il più informativo possibile. Ora, un enunciato come (10) non soddisfa certo un'assunzione del genere, almeno nella maggior parte dei contesti immaginabili. Se lo consideriamo rispetto a (9), vediamo che esso ne è l'esatto simmetrico. (9), fuori dell'interpretazione metaforica, comporta infatti il riferimento a un modello inteso in cui l'intersezione fra l'estensione del predicato 'uomo' e quella del predicato 'volpe' deve contenere almeno un individuo. Ma *nessun* modello che rispetti lo spazio logico soggiacente può soddisfare questo requisito. (10), dal canto suo, avanza una richiesta simmetrica. Impone infatti di assegnare al complemento dell'estensione del secondo predicato quel particolare individuo che soddisfa il primo predicato. Ma *qualsiasi* modello in regola con lo spazio logico soggiacente risponde a un requisito del

genere. Ne consegue che il riferimento a un modello siffatto non comporta alcuna reale estensione informativa.

9. *Compatibilità*

Quest'ultima osservazione ha introdotto considerazioni di natura pragmatica che risulteranno utili anche in seguito. Ma veniamo adesso al terzo dei requisiti selezionati. Vedremo subito che anche questo (al pari del secondo – e a differenza del primo) può esercitare un ruolo determinante nella genesi dell'interpretazione metaforica. Intendo parlare di quello che ho chiamato "requisito di compatibilità".

Come abbiamo appena visto, la proiettabilità del modello di rappresentazione nel modello inteso può risultare bloccata dall'incoerenza *interna* del primo, che stabilisce condizioni insoddisfacibili. Ma ci può essere un'altra ragione per bloccare la proiettabilità in questione. Semplicemente, l'informazione incapsulata nel primo modello (benché internamente coerente) può essere incompatibile con l'informazione incapsulata nel modello inteso. Che questo sia il modello di realtà o un universo narrativo poco importa. Gli esempi che seguono presuppongono, per rendere più concreta l'argomentazione, che la struttura di riferimento sia il modello di realtà. Ma le cose non cambierebbero, di principio, se si trattasse invece di una struttura testuale complessa. Quello che conta è, appunto, che ci sia incompatibilità fra l'informazione fornita dal modello locale di rappresentazione e quella fornita dal modello inteso.

Supponete dunque che qualcuno, in una normale situazione comunicativa, mi dica:

(11) Berenice ha problemi di cuore.

Di conseguenza, io mi sento autorizzato a incrementare con questa ulteriore informazione il patrimonio delle mie conoscenze relative al mondo circostante. Nell'ottica adottata qui, ciò può essere descritto dicendo che "proietto" il modello di rappresentazione per (11) – che prevede l'attribuzione di certe proprietà e di certe relazioni ai due individui qui rilevanti (Berenice e il suo cuore) – entro il modello inteso. Tratto insomma quell'enunciato come vero. Ed è probabile che, se mi premono davvero le sorti dell'amica, le suggerirò il nome di un buon cardiologo.

Ma supponiamo che sia invece evidente che Berenice ha un

cuore a prova di bomba (visti i suoi successi sportivi, il tipo di vita che conduce ecc.). Ne consegue che non posso non riconoscere la falsità di (11) nell'interpretazione letterale, escludendo così la proiettabilità del modello di rappresentazione che gli è associato. La cosa potrebbe fermarsi qui, con il semplice rifiuto dell'attendibilità di quanto asserito. Tuttavia, supponiamo anche che mi sia noto che il mio interlocutore sappia, di Berenice, molto più di quanto so io. Sono allora restio a supporre che egli sbaglia. Pertanto, ribadire il mio rifiuto della verità di (11) significherebbe venir meno a un'importante assunzione che regola la cooperazione linguistica. Si tratta, semplicemente, dell'assunzione di sincerità di chi parla: a parità di condizioni, se *a* dice che *P*, allora devo assumere che *a* ritiene vero che *P*. Conseguentemente, se non ho motivi per dubitare delle conoscenze in possesso del mio interlocutore, devo sentirmi vincolato a trattare (11) come vero, e quindi a intervenire su quella parte delle regole di proiezione che è rappresentata dal significato lessicale. È così che la lettura metaforica si impone in modo del tutto naturale: ancora una volta, una potenziale trasgressione viene sanata agendo sui vincoli grammaticali meno stringenti, quelli imposti dal significato lessicale delle parole. Complice Ermete e le sue malefatte, interpreterò (11) in riferimento ai problemi sentimentali della buona Berenice.

10. *Pertinenza*

Per quanto ragionevole, questa ricostruzione dei rapporti fra metafora e proiettabilità non è completa. Nasce qui un problema che potremmo compendiare in questo modo.

Abbiamo appena visto che, quando esaminiamo i problemi relativi alla proiettabilità, il ricorso all'interpretazione metaforica permette di assumere come vero (e quindi proiettabile nel modello di realtà) un segmento di discorso che risulta falso nell'interpretazione letterale. Le cose non cambiano, è opportuno ribadirlo, se anziché al modello di realtà ci si riferisce a un altro modello inteso, per esempio una struttura narrativa complessa. Al massimo, si può mettere in discussione, come abbiamo fatto a suo tempo, l'appropriatezza dei termini 'verità' e 'falsità'. Ma rimane il fatto che la violazione del principio di compatibilità costituisce un impedimento alla proiettabilità del segmento di discorso in questione nell'universo narrativo dato. Per esempio, nel caso di (11), il testo potrebbe già contenere l'informazione che Berenice ha un cuore a prova

di bomba, il che porterebbe quell'enunciato a violare il principio di compatibilità, a meno che si instauri appunto la lettura metaforica.

Potrebbe quindi sembrare che, dato un segmento di discorso, la sua falsità nell'interpretazione letterale (o più in generale la non proiettabilità nel modello inteso) sia una condizione necessaria per l'innescò dell'interpretazione metaforica. Ma non è così. Altrimenti detto, questa interpretazione può sorgere anche in presenza di un segmento di discorso che è manifestamente vero nella sua interpretazione letterale.

Immaginiamo una situazione un po' diversa da quella descritta prima. Questa volta, Berenice soffre davvero di disturbi cardiaci, e sia io sia il mio interlocutore ne siamo al corrente. Ma immaginiamo anche che (11) sia pronunciato in un contesto in cui si sta parlando delle persone che hanno problemi sentimentali e che, per esempio, (11) sia preceduto da vari commenti sull'infedeltà dell'intraprendente Ermete. Bene, è molto probabile che, in questo contesto, sia ancora l'interpretazione metaforica a essere innescata, nonostante la possibilità di assumere (11) come vero nell'interpretazione letterale.

La spiegazione è semplice. Rimanere ancorati all'interpretazione letterale significherebbe trasgredire un altro principio di cooperazione linguistica, che grosso modo potremmo formulare così: quando parli, sii pertinente. E sarebbe certo una violazione di questo principio mettersi a disquisire sui guai fisici della nostra protagonista nel bel mezzo di una discussione sui problemi sentimentali della gente. (Tutto questo equivale a dire, ancora una volta, che il contesto, in senso *allargato*, ha spesso un ruolo determinante nell'innescò della metafora. Si noti che, nell'esempio che stiamo discutendo, il contesto linguistico *immediato*, cioè l'enunciato stesso, non crea di per sé alcuna tensione che giustifichi il ricorso all'interpretazione metaforica. Inoltre, non è difficile pensare a contesti *allargati* – cioè situazioni di discorso – in cui entrambe le interpretazioni risultino altrettanto legittime: cioè situazioni di perfetto equilibrio, con conseguente, effettiva ambiguità).

11. Comporre significati

Mi è capitato, tempo fa, di prendere in considerazione la compatibilità di due principi che Frege ha formulato nella sua riflessione sulla semantica. In base al primo (noto come principio di composizionalità), il significato di un'espressione complessa è funzio-

ne dei significati delle espressioni componenti. Ci si spiega, in questo modo, come si possa per esempio afferrare il significato di un enunciato che non abbiamo mai udito prima, cioè di un'espressione (complessa) *nuova*. E l'idea è appunto che, a partire dai significati delle espressioni elementari (che assumiamo noti), otteniamo via via i significati dei costituenti più complessi attraverso una procedura che idealmente rispecchia il modo in cui quei costituenti sono stati costruiti sintatticamente. Si noti che, come abbiamo appena visto, l'assunzione che le espressioni componenti (nel caso più semplice: le singole parole) abbiano *di per sé* un significato è qui essenziale. Se questi significati non fossero *già* disponibili, non avremmo niente da amalgamare.

Si capisce allora perché rappresenti un problema far convivere il principio appena ricordato con un altro, formulato anch'esso da Frege, che grosso modo suona così: non chiederti mai qual è il significato di una parola presa in isolamento, ma guarda sempre il contesto dell'enunciato in cui è inserita. (Si è parlato, in questo caso, di principio olistico). La questione, com'è facile vedere, è che il primo principio mira a ricostruire il significato di un'espressione complessa *a partire* dai significati delle espressioni componenti. Ma il secondo principio ci dice che, a sua volta, per individuare il significato di un'espressione componente dobbiamo guardare l'espressione complessa nella quale è collocata.

Non ritornerò, qui, su una possibile via d'uscita che continuo a considerare ragionevole e che è grosso modo fondata sull'idea di collocare i due principi su piani teorici diversi. Il principio di composizionalità rappresenta infatti una spiegazione generale e astratta che può essere applicata senza ulteriori restrizioni in certi casi ideali (per esempio, certe lingue formali). Ma, anche nel caso del linguaggio naturale, ci serve a rendere conto dell'aspetto strutturale della semantica, in corrispondenza con la natura composizionale della sintassi. Il secondo principio, a sua volta, serve a spiegare i limiti empirici entro cui la ricostruzione ideale di prima è chiamata a operare quando ci si riferisce al linguaggio naturale e a certi fenomeni che lo contraddistinguono: casi di ambiguità strutturale o lessicale, instabilità del significato e così via. Ora, quello che vorrei sottolineare è la pertinenza di entrambi i principi (e la loro complementarità) nelle pur generiche considerazioni sulla metafora che ho sviluppato qui. Per rendercene conto, ripartiamo da questo esempio, nel quale mi sono imbattuto poco fa rileggendo i vecchi articoli giornalistici di Gadda:

(12) Il dadà si è rivelato un purgante efficace.

Contrastiamolo con quest'altro (che invento al momento):

(13) Il tarassaco si è rivelato un purgante efficace.

L'interpretazione di (13) non mi dà problemi. Posso applicare "senza intoppi" il principio di composizionalità. Metto assieme il significato (inteso) di 'purgante' con quello di 'efficace' e (grazie alla presenza della copula) applico il tutto alla denotazione del sintagma nominale, che è una certa sostanza naturale.

Ma, oltre che spiegare quanto avviene nel caso di (13), il principio di composizionalità rende conto (per le stesse ragioni!) dell'apparente anomalia di (12). Vedendo ancora la procedura in questione "dal basso in alto", notiamo che l'ultimo passo questa volta non è più realizzabile. Il sintagma nominale non denota più una sostanza naturale (concreta), ma un movimento artistico (cioè un'entità astratta). Di qui l'impossibilità di comporre questo significato con quello espresso dal predicato, che fa riferimento a certi poteri lassativi. Devo quindi riattivare la procedura dall'inizio, partendo, questa volta, da un significato alternativo. Ma quale? È qui che il principio olistico svolge un ruolo essenziale: infatti, è l'*intero* enunciato (e, al limite, l'intero contesto) che mi invita a riconsiderare il significato del sintagma predicativo ('essere un purgante efficace'), data la presenza di un sintagma nominale che denota un movimento artistico. E finirò, correttamente, con il pensare agli effetti deputativi che quel movimento ha avuto nella cultura di quegli anni.

Va sottolineato che in questa ricostruzione idealizzata c'è qualcosa che rimane invariato (il significato del sintagma nominale) e qualcosa che varia (il significato dell'espressione predicativa). L'unica spiegazione plausibile di questa variazione *ispirata dal contesto d'enunciato* (o dal contesto generale) risiede quindi nell'esigenza di poter continuare ad applicare la composizionalità, di poter amalgamare i significati delle diverse espressioni. In questo ambito, dunque, il principio olistico interviene per aggirare il blocco della composizionalità. L'intera procedura potrebbe essere compendiata in questa istruzione: applica, fino a prova contraria, il principio di composizionalità ai significati *già disponibili*. A parità di condizioni, il significato dell'espressione complessa ti è dato da questa operazione. Ma se ottieni un risultato incongruente (in uno dei sensi visti prima), torna sui tuoi passi e ricomincia da capo. Guardando all'intero contesto d'enunciato, prova con un significato alternativo per una o più delle espressioni date.

Si tratta, come ho già detto, di una ricostruzione ideale: non penso a un soggetto che, con carta e matita, computi dal basso in alto la composizione dei significati e, quando trova un blocco, riavvia la procedura dall'inizio. Ancora una volta, intendevo solo riferirmi a delle fasi logiche, più che cronologiche, dell'interpretazione metaforica. Ma, anche rimanendo a questo livello di generalità, una qualificazione è indispensabile. Per rispettare la formulazione fregeana del principio olistico, ho fatto riferimento a un unico contesto: quello dell'enunciato. È però chiaro che questo tipo di contesto (ristretto) non è sufficiente a indirizzarmi verso il significato inteso. L'interpretazione metaforica che ho suggerito (effetto depurativo, benefico, del movimento dadà nella cultura del tempo) è stato indotto dal contesto più generale (al limite, l'intero articolo) in cui è collocato (12). Altri contesti (allargati) avrebbero potuto suggerire un'altra interpretazione. Per esempio, conoscendo il gusto gaddiano per l'irriverenza e per certe metafore gastroenteriche, avrei potuto pensare agli influssi negativi che un componimento dadà suscita nel lettore. Se non l'ho fatto, è perché il contesto (allargato) non me l'ha permesso. Ma questo fatto, come si è più volte notato, mi rinvia a un altro tipo di olistico: quello che ha nel contesto in senso allargato il suo punto di riferimento essenziale.

12. Epilogo

Nel tentativo di evitare tecnicismi che a volte sarebbero stati invece indispensabili, queste osservazioni sono rimaste su un piano volutamente generale e non sistematico. Ma si è almeno cercato di articolare un discorso in grado di fare intravedere l'interazione fra i principi di natura semantica e quelli di natura pragmatica che operano nell'inesco della lettura metaforica. Dal punto di vista semantico, si è infatti accennato a tre possibili livelli di messa in forma del significato, due dei quali si fondano su requisiti la cui trasgressione può innescare la metafora. Si tratta, rispettivamente, del requisito di consistenza interna e di quello di compatibilità. Ma abbiamo anche visto che non sempre la ragione della lettura metaforica risiede nella necessità di sanare la trasgressione dell'uno o l'altro di questi principi. In altri casi, la cosiddetta interpretazione "letterale" porterebbe alla violazione di principi di natura pragmatica. Qui ci siamo limitati a indicarne tre (informatività, sincerità, pertinenza). Talvolta la metafora è appunto chiamata a salvaguardare l'applicabilità di uno di questi principi.

Un'esposizione più accurata e attenta ai dettagli avrebbe illustrato con maggiore sistematicità l'interazione fra criteri pragmatici e criteri semantici. Inoltre, avrebbe certo sostituito la tripartizione di livelli semantici qui suggerita con una più sottile, così come avrebbe mostrato la rilevanza di altri principi pragmatici oltre a quelli menzionati qui. Ma il mio scopo era semplicemente quello di fornire un'immagine, per quanto approssimativa, delle ragioni che stanno all'origine di quel movimento di rimozione e di riconversione su cui si fonda la metafora nel suo uso prosaico. Vedremo adesso come, nella poetica di Proust, queste ragioni vengano sopravanzate da una riflessione ancora più generale che coinvolge, per esempio, una teoria della sensazione e della memoria involontaria.

B. Contesti in dissonanza

E quando vedo il tale scrittore oggi di moda riempire volumi e volumi [...] senza però trovare a ogni frase la *metafora* che ci vuole [...], non mi rimane che deplorare che l'intenzione sia scambiata per il fatto. Ho già abbastanza problemi con ciò che ho sentito, per tentare di *convertirlo in idee chiare*, senza dovere anche cercare di mettere in romanzo la filosofia del signor Bergson!

M. Proust, lettera a H. Ghéon, 3 gennaio 1914.

1. Il problema

Fra il 1910 e il 1911 Proust elabora una prima versione di un capitolo nuovo (*L'adorazione perpetua*) della parte conclusiva della *Recherche*. Si tratta, fra le altre cose, dell'esposizione della sua estetica. Parte di questa versione è contenuta nel *Cahier 57*, in cui possiamo leggere un passo molto significativo: “Quella che chiamiamo realtà è un certo rapporto fra le sensazioni che ci circondano simultaneamente, rapporto che non può essere tradotto da una semplice successione cinematografica e che lo scrittore deve ritrovare per concatenare l'una all'altra nella [sua] frase, come lo erano nella sua impressione, due sensazioni diverse. [...] La verità comincia solo quando lo scrittore prende due oggetti diversi, pone il loro rapporto e li unisce indistruttibilmente con un legame indissolubile, un accostamento di parole. Il rapporto può essere poco interessante, gli oggetti mediocri, lo stile cattivo, ma, finché manca questo, manca tutto.”¹

Ciò che è significativo non è però solo il contenuto di questo brano, ma anche una piccola vicenda di scrittura che lo accompagna. Infatti, le parole che abbiamo appena letto ricompaiono quasi integralmente nella versione finale, tranne che Proust interviene sul manoscritto definitivo per effettuare una minuscola ma eloquente modifica: cancella l'espressione ‘accostamento di parole’ (‘alliance de mots’) e mette al suo posto la parola ‘metafora’.

Che non si tratti soltanto di una manipolazione superficiale ma di un intervento che presuppone una visione organica del problema è dimostrato da due fatti. Anzitutto, la sostituzione cui ho accennato è accompagnata da una espansione del testo originario. Nella versione definitiva, infatti, quando si parla del “rapporto” posto dallo scrittore grazie alla metafora, lo si definisce “analogo, nel

¹ *Matinée*, 158.

mondo dell'arte, a quello che è il rapporto unico della legge causale nel mondo della scienza" (Temps, 468 [220-221]). Viene così sottolineato il carattere *generale e sistematico* delle procedure metaforiche nell'accezione proustiana. In secondo luogo, l'aggiunta prosegue inquadrando queste procedure in uno sfondo che coinvolge la *percezione* stessa del mondo e accennando al ruolo che la metafora, così concepita, svolge nel riscatto dal "tempo perduto". Come fa la vita, quando riconduce due sensazioni a una qualità comune, così lo scrittore "porterà alla luce la loro essenza comune unendole l'una all'altra, per sottrarle alle contingenze del tempo, in una metafora" (*Ibid.*).

Insomma, lo scambio di parole introdotto da Proust nel manoscritto finale è tutt'altro che innocuo. Si nasconde qui un problema al quale saranno dedicate le riflessioni che seguono. Si tratta infatti di capire perché mai Proust dilati in questo modo la nozione di metafora – e perché la collochi alla base stessa della costruzione romanzesca.

2. Il linguaggio e i suoi limiti

Immaginate di avvertire un'intensa stimolazione fisica – un dolore molto acuto, ma difficilmente localizzabile, per esempio – e di doverlo *dire* a qualcuno. Potete fare appello a tutto l'armamentario espressivo che il linguaggio vi abilita a usare, nondimeno rimane pur sempre un residuo non espresso, che non riuscite a "tradurre". Quel residuo è troppo legato alla particolare qualità del dolore, è troppo radicato nelle profondità della *vostra* percezione corporea perché se ne possa trovare un equivalente espressivo. Sia che ricorriate a un grido inarticolato o a una descrizione anche molto analitica, ciò che non riuscite a trasmettere a chi vi ascolta è proprio *quella* particolare sensazione che vi assilla. Sembra esservi una distanza troppo grande fra ciò che vi è così intimamente *proprio* e ciò che potete tradurre nei termini di un'esperienza *comune*, accessibile anche ad altri.

Provate adesso a immaginare un bambino forse troppo sensibile, certo morbosamente legato alla madre, da cui attende il bacio pacificatore della buonanotte. Il semplice timore che questo evento possa non verificarsi genera in lui un'angoscia così diffusa e profonda da investire l'intero campo della sensibilità, deformando la percezione di ciò che lo circonda. Pensate forse che gli sia dato un modo di articolare di fronte ad altri quella sensazione dolorosa

o, come mi esprimevo prima, di *dirla*? In realtà, tutto ciò che saprà mettere in scena non sarà altro che una plateale crisi di nervi.

Un'altra immagine su cui vi invito a riflettere è quella di un adolescente che viene colpito dalle venature cromatiche che si delineano in uno specchio d'acqua grazie a un gioco di riflessi. L'emozione, questa volta piacevole, lo pervade per intero – tanto che prova il bisogno di esprimerla. Tutto quello che riesce a proferrare è un goffo 'Zut, zut, zut, zut'.

Un'ultima illustrazione. Un adulto seduto nello scompartimento di un treno fermo in aperta campagna contempla una fila d'alberi per metà illuminati dalla luce radente del sole. L'impatto della sensibilità è questa volta meno avvolgente e vistoso: ma come esprimerlo nella specificità delle sue sfumature, che ne fanno un evento irripetibile? Quella che ne deriva è, almeno momentaneamente, una scelta di silenzio.

Come alcuni di voi avranno riconosciuto, gli ultimi tre episodi sono tratti dalla *Recherche*. Insieme con altre esperienze di frustrazione essi ci indicano, in momenti diversi dello sviluppo del tessuto narrativo, un problema che non ha mai cessato di assillare Proust: come colmare il divario che, di principio, esiste fra le zone profonde della mia sensibilità e le possibilità espressive del linguaggio comune? Come passare da ciò che è così irrimediabilmente mio – essendo legato a una peculiare situazione della ricettività, a una certa posizione nel mondo, a una storia personale – al tessuto intersoggettivo in cui dovrebbe prendere forma l'espressione pubblica di quello stato soggettivo?

Un po' più precisamente, potremmo formulare il problema in questi termini: se non è possibile esprimere per via convenzionale quel che di 'irriducibilmente soggettivo' (le parole sono di Proust) che sostanzia la nostra esperienza del mondo e degli altri, se non ci soccorrono le modalità espressive che l'intelligenza – come insieme di capacità adattative – e l'abitudine – come esito uniforme e pubblico di queste capacità – introducono nel linguaggio quotidiano, esiste qualche alternativa al *silenzio* della percezione originaria, sperimentata in prima persona?

3. La ricerca di un "equivalente"

Ho già ricordato, in precedenza, che Proust ha concepito in modo *simultaneo e coordinato* l'inizio e la fine della *Recherche*. Secondo un progetto che, al di là di innumerevoli vicissitudini

compositive, non è mai venuto meno, le pagine conclusive dell'opera dovevano fornire lo scioglimento di certi enigmi presentati preliminarmente. In breve, Proust era guidato da un'idea. E può anche darsi che, più che questa idea in sé, ci si debba concentrare su ciò che Proust ha imbastito *attorno* a essa: su quella proliferazione di scrittura che non ha mai smesso di accumularsi nello spazio che separava i due termini estremi dell'opera. Nondimeno, quell'idea continua a interessarci perché in essa è contenuta la risposta che Proust ha esplicitamente inteso dare al problema illustrato prima. Se non altro, fare i conti con un simile nucleo concettuale ci permetterà di intravedere una di quelle zone di fecondazione a partire dalle quali ha cominciato a germinare il tessuto narrativo della *Recherche*, destinato poi a vivere di vita propria. Così, tanto per fissare i termini del problema, si consideri questa nota di lavoro, contenuta in un carnet che rappresenta una prima testimonianza del lavoro di concepimento della *Recherche*: "Prima di essere realizzato in opera, prima di essere fatto uscire all'esterno, ciò che si presenta così oscuramente nel fondo della coscienza deve essere fatto passare attraverso una regione intermedia fra il nostro io oscuro e l'esterno, la nostra intelligenza. Ma come condurlo fin là, come afferrarlo? Si può restare per ore a cercare di ripetersi l'impressione primaria, il segno inafferrabile che stava su di essa e diceva: approfondiscimi, senza avvicinarsene, senza farla venire a sé. [...] Questa profondità, questa inaccessibilità per noi stessi è l'unico segno del valore – così come, forse, una certa gioia, poco importa di cosa si tratta. Se è inafferrabile per giorni, un campanile ha maggior valore di una teoria completa del mondo" (Carnet, 102).

Nel *Cahier 55* (trascr. K. Yoshikawa), Proust contrappone alla capacità espressiva dell'arte (pittura e musica, Elstir e Vinteuil) i limiti del linguaggio ordinario. Nel caso dell'arte, il colore di un pittore, le armonie di un musicista "ci permettono di conoscere quella differenza qualitativa delle sensazioni che è il più grande godimento e la più grande sofferenza della vita di ognuno di noi e che negli altri uomini resta sempre ignorata, e che noi non possiamo dire neanche quando parliamo. Il nostro linguaggio ci permette invece di raccontare solo la parte delle sensazioni che è comune con loro, quella che costituisce un fatto, l'unico che sia privo di interesse. Avevo detto ad Albertine: che bel sole c'è, che tempo delizioso. Ma sentivo che il prolungamento che questo sole aveva in me, proprio ciò che mi dava questa specie di gioia che ritrovavo di tanto in tanto in certi momenti della mia vita, io non potevo più esprimerlo [...]." Ora, questo genere di *inesprimibile* (Proust scrive

prima 'inespresso', parola poi cancellata) è come "proiettata all'esterno" nei colori di un Elstir o nelle armonie di un Vinteuil, quasi si avesse qui la "generalizzazione di ciò che c'è però di più particolare nei nervi e nell'anima".

4. Zut, alors!

Che l'episodio legato a questa esclamazione abbia un significato paradigmatico per Proust è testimoniato dal fatto che esso ricompare in fasi diverse della stesura (ci sono inoltre situazioni analoghe in *Jean Santeuil*), e in molteplici varianti. Limitiamoci qui a ricordarne qualcuna.

Nel *Cahier 57* la scena si svolge sul ponte della Vivonne, da dove il narratore scorge sull'acqua l'ombra di una nube che gli fa appunto esclamare 'Zut, alors!'. (Ma nello stesso manoscritto, in una variante a margine, è la vista di un raggio di sole che trasfigura gli alberi a determinare quella esclamazione.)

Nella versione definitiva, la collocazione romanzesca è completamente diversa (siamo all'inizio dell'opera, non alla fine, quando interviene la riflessione estetica), e anche la scena cambia. Ci troviamo in prossimità dell'episodio di voyeurismo che ha per oggetto Mlle Vinteuil e, questa volta, al centro della scena è lo stagno sito di fronte alla casa di costei. Il narratore scorge sull'acqua dei particolari riflessi e, preso da entusiasmo, brandisce l'ombrello richiuso ed esclama 'Zut, zut, zut, zut!'. Segue questo commento: "Ma nello stesso tempo sentivo che il mio dovere sarebbe stato di non attenermi a queste parole opache e di tentare di vedere più chiaro nel mio rapimento" (Swann, 153 [165-166]).

Ma è nel *Cahier 26* che il narratore commenta più a lungo un episodio analogo (si tratta dell'esclamazione 'Zut, que ç'est beau' pronunciata sul ponte vecchio, con relativo colpo d'ombrello...): "Udendo questo 'Zut' mi fermai, nonostante la pioggia che cominciava a cadere. Era la prima volta che notavo quanto poco cerchiamo di portare alla luce le nostre impressioni più forti e quanto l'espressione che ne diamo mostri che le sentiamo senza guardarle." Il testo prosegue poi insistendo sull'inadeguatezza del linguaggio ordinario a rendere conto di situazioni simili.

Questa inadeguatezza riguarda non solo l'espressione linguistica immediata, quasi meccanica (esemplificata appunto da 'Zut'), ma anche quei casi in cui si ricorre a un linguaggio più mediato razionalmente, capace di valutazioni e di tassonomie ("come quan-

do, ricevendo da una pagina di Flaubert delle emozioni particolari, esclamiamo: ‘È ammirevole’”, *Cahier 57*). O quei casi in cui si chiama in causa l’apparato intonazionale per sottolineare questo o quello (l’inutile mossa di Bloch che, forzando la pronuncia sul primo fonema, usa l’aggettivo ‘ffantastico’ per commentare un’impressione particolare. *Ibid.*).

Insomma, è il linguaggio ordinario nel suo complesso che si rivela impotente a esprimere certi momenti di rivelazione.

5. Epifanie

Rivelazione di che cosa? Questa domanda ci impone di considerare un po’ più sistematicamente le esperienze descritte.

Il concetto (anche se non il termine) di epifania non è certo sconosciuto a Proust. Da un lato c’è la familiarità che egli aveva con l’estetica anglosassone (nel cui ambito la teorizzazione più esplicita è dovuta a Pater). Dall’altro, anche la letteratura francese di quegli anni non è avara di esempi concreti: primo fra tutti Huysmans, che in varie parti di *A rebours* dissemina il testo di esperienze epifaniche. Del resto, lo stesso Proust cita nella *Recherche* (Temps, 498-499 [253-254]) tre autori nelle cui opere la memoria involontaria determina esperienze simili (epifanie dispiegate, per usare un termine che verrà introdotto fra poco). Si tratta di Chateaubriand, de Nerval e, soprattutto, Baudelaire: un riferimento, quest’ultimo, su cui avremo modo di tornare fra poco. Ciò che è peculiare di Proust, però, è la sistematicità con la quale egli considera questo genere di esperienze, e il modo in cui le collega ai processi della memoria involontaria e alla natura della metafora.

In generale, un’epifania (nel senso che ci interessa qui) è caratterizzata dall’improvvisa redistribuzione delle parti che compongono un evento percettivo. Una sensazione (un odore, un suono, una particolarità cromatica) esce dalla trama di relazioni che l’avvolgono nella circostanza data e si impone con una forza coercitiva apparentemente inspiegabile. Alla sua base c’è dunque un processo di *trasposizione*, che mette in crisi il normale decorso percettivo così come si configura nell’abitudine. Di qui il senso di smarrimento stupore che ogni volta il narratore registra puntualmente. Da un punto di vista ideale, possiamo individuare nella *Recherche* tre tipi di esperienze siffatte, secondo un ordine crescente di complessità. Parleremo allora, in prima istanza, di *epifanie insolite*. Ci occuperemo poi di un tipo di situazione più completa, che identificheremo

con quelle che denomineremo *epifanie dispiegate*. Solo alla fine torneremo a parlare di metafora e di problemi testuali, quando ci occuperemo di *epifanie prodotte*.

A un primo livello sono dunque collocabili le esperienze che abbiamo chiamato epifanie insolute. Ne abbiamo già fornito un primo esempio ricordando le situazioni che, nelle diverse varianti, scatenano lo stupore e la relativa, goffa, esclamazione: percezioni visive di riflessi sull'acqua, o di particolari cromatismi ecc. L'olfatto è invece protagonista quando un 'fresco odore di chiuso', che proviene dai muri umidi e antichi di un pavillon di decenza, genera un piacere 'delizioso, calmo, ricco di una verità duratura, inesplicata e certa'. (Ombre I, 483 [71]). Per tornare al registro della percezione visiva, si può ricordare l'esperienza dei tre alberi incontrati durante una passeggiata nei dintorni di Balbec: "[...] la mia mente sentiva che ricoprivano qualcosa su cui essa non aveva presa, come su quegli oggetti collocati troppo lontano di cui le nostre dita, allungate in fondo al braccio teso, sfiorano soltanto, per un istante, l'involucro senza riuscire a cogliere alcunché". (Ombre II, 77 [316]). Un'esperienza, questa, che nel testo viene esplicitamente collegata all'altra, precedente, dei campanili di Martinville. È vero che, in tale circostanza, il narratore aveva per così dire cercato di andare a fondo della cosa: i campanili lo inducono, seduta stante, a *scrivere* quell'esperienza. Nel calesse su cui sta viaggiando si arma di carta e matita e si mette a descrivere ciò che ha appena visto. Nasce così un testo nel testo, che testimonia di una *prima* esperienza narrativa di uno scrittore in erba: un testo destinato a essere pubblicato sul *Figaro* non solo nella storia romanzesca, ma anche nella vita reale (cioè da Proust stesso, in carne e ossa). Ma che si tratti di un tentativo abortito è dimostrato dal fatto che il brano che ne risulta rimane appunto estraneo al testo vero e proprio. Formalmente (ma anche nella sostanza) esso ha la natura di un *pastiche*, in cui dopo tutto il narratore (fittizio) ironizza implicitamente su un autore (reale), cioè lo stesso Proust, in quanto autore dell'articolo (vero) del *Figaro*. E così l'esperienza in questione, nonostante la buona volontà del giovane apprendista, rimane pur sempre al livello di un'epifania insoluta, nei confronti della quale gli strumenti espressivi adottati si rivelano in definitiva inadeguati.

È importante sottolineare la natura *sensibile, percettiva* di queste esperienze epifaniche in Proust. È qui, infatti, che va collocata la linea di discrimine rispetto ad altre esperienze analoghe: in Joyce, per esempio, si parla più genericamente di stati d'animo e si

fanno intervenire anche esperienze di natura intellettuale² Ma vedremo adesso che non tutti i domini della sensibilità stanno sullo stesso piano quando si tratta di attivare quelle che abbiamo chiamato epifanie dispiegate.

6. *Metafore incarnate*

Le epifanie insolite che ho appena ricordato sono contraddittorie da uno stato di carenza conoscitiva. L'inebriamento che afferra il protagonista in occasione di eventi percettivi del tutto banali (un odore di muffa, un riflesso sull'acqua ecc.) si configura nel testo come un enigma che lascia interdetto il soggetto di quelle esperienze.

Ma vi sono fortunatamente altre esperienze che, per quanto non prodotte intenzionalmente, si presentano con una loro articolazione interna, che le rende questa volta più trasparenti. Ancora una volta, è un senso di ebbrezza e di straniamento che afferra il soggetto interessato. Ancora una volta, l'occasione è fornita da un evento percettivo dei più banali. Può essere l'odore di legno umido, il sapore di un biscotto inzuppato in un infuso, un tintinnio di posate, l'urto contro una sporgenza del pavé: tutti i domini della sensibilità figurano nella fenomenologia proustiana, anche se il senso della vista, per ragioni su cui vale la pena di riflettere, occupa qui un ruolo marginale se non inesistente. Su questo punto Proust è infatti esplicito. Per esempio, nel *Cahier 57*, viene sottolineato il carattere "astratto" della vista in confronto agli altri sensi: "E ricordandomi il rumore del cucchiaino contro il piattino, la rigidità del tovagliolo inamidato, l'ineguaglianza delle pietre nel cortile, che mi avevano restituito dei momenti che avevo già vissuto a Querqueville, a Venezia, in quel viaggio in treno, compresi che abisso c'era fra un passato ritrovato per caso e le copie inesatte e fredde che sotto il nome di passato la memoria cosciente, la memoria visiva – come se il senso della vista fosse più vicino all'intelligenza, già più astratto, più lontano dalla realtà che gli altri – presentava alla mia intelligenza, su richiesta della volontà" (148). Insomma, dal momento che le epi-

² "Per epifania intendeva Stefano un'improvvisa manifestazione intellettuale, o in un discorso, o in un gesto o in un giro di pensieri, degni di essere ricordati. Stimava cosa degna per un uomo di lettere registrare queste epifanie con estrema cura, considerando che erano stati d'animo assai delicati ed evanescenti." (J. Joyce, *Stefano eroe*, trad. it. di C. Linati, Mondadori, Milano, 1950, p. 272.) Questa accezione è analizzata da U. Eco, *Le poetiche di Joyce*.

fanie della memoria involontaria si basano sulla vividezza del contrasto contestuale in atto, la vista sembra poco adatta ad attivarle. Di tutti i sensi, essa è infatti, agli occhi di Proust, quello meno radicato nel contesto, e dunque quello in cui il contrasto richiesto è meno in evidenza. Ci sono dunque delle ragioni profonde che nella *Recherche* portano a caratterizzare le numerose epifanie visive come epifanie insolite (con il senso di frustrazione che ne deriva), e mai come epifanie dispiegate.

C'è però un altro punto che va sottolineato. Le epifanie dispiegate sono rese possibili da una "dissonanza" (per usare un termine che occorre nel testo), da una cesura nel decorso abituale delle rappresentazioni. È una caratteristica simile che induce Proust a parlare di metafora. Tuttavia, come emerge dalla citazione di prima, la trasposizione di natura metaforica che è qui rilevante non è ancora consapevolmente cercata e prodotta (lo sarà invece, come vedremo, nel caso dell'arte). Piuttosto, situazioni simili rappresentano delle occasioni privilegiate e uniche in cui la natura (o la vita) precede per così dire l'arte, indicandole in qualche modo la via. Alcune pagine più avanti, nello stesso *Cahier*, Proust scrive infatti: "Del resto, siccome l'arte ricomponе esattamente la vita, attorno a queste verità più vere che abbiamo raggiunto in noi stessi aleggia un'atmosfera di poesia, una dolcezza di mistero che non è altro se non la profondità della penombra che abbiamo attraversato." E in una nota a margine, poi cancellata, prosegue: "La vita ci mette già sulla via dell'arte mostrandoci la sua bellezza solo a cose fatte, in qualcosa d'altro [dans autre chose]." I curatori suggeriscono che la cancellatura è dovuta al fatto che si tratta di un'idea ripresa altrove. E la congettura corrisponde alla realtà. L'idea in questione è che in letteratura ci si debba servire di procedure espressive di tipo indiretto, "metaforico". Che si possa presentare qualcosa solo presentando "qualcos'altro". Come vedremo, si tratta certo di un'idea che costituisce un motivo ricorrente di queste riflessioni proustiane.

Ho parlato di metafora, seguendo del resto un'indicazione di Proust. E in effetti, benché ci si trovi qui nel dominio della percezione sensibile invece che in quello del linguaggio, alla base delle epifanie dispiegate c'è comunque un contrasto fra contesti. Citando Baudelaire, come ricordavo poco fa, Proust parla di *sensazione trasposta*, cioè di un evento percettivo che ci fa passare, per contrasto, da un contesto all'altro. Qualcosa di significativo avviene infatti qui. Una medesima sensazione abbandona la costellazione percettiva in cui è attualmente immersa per far risorgere un diverso contesto percettivo, in cui si trovava avvolta in una precedente circo-

stanza. Ciò che emerge da quel contrasto di contesti è allora l'essenza comune (come dice Proust) che quella sensazione nasconde e che altrimenti, senza quel conflitto, rimarrebbe inespressa.

7. *Da un contesto all'altro*

Un'esperienza del genere è lungamente descritta e analizzata già in *Jean Santeuil*. L'odore che il protagonista avverte entrando in una villa presso il lago di Ginevra fa da detonatore nella dissoluzione del contesto circostante. Di colpo, quello stesso odore si trova immerso (e immerge il protagonista) in un contesto diverso, esperito anni prima: una casa al mare associata a una molteplicità di eventi percettivi. Così, scrive il narratore, "sentendo quell'odore ho sentito riemergere tutta una vita che la mia immaginazione non aveva conosciuto, che essa raccoglie in questo istante, gustandola, non so se in questo odore che sento o nello stesso odore che la mia memoria le presenta, o piuttosto, come preferisco credere, nell'essenza comune ai due, nella loro identificazione.[...] Come se la nostra vera natura [...] sussultasse di colpo quando dallo scontro del presente e del passato scaturisce qualcosa che non è né oggi né ieri, quest'oggi conservato senza modificazione di sostanza, ma che è fuori del tempo, essenza reale della nostra vita" (Jean, 401-403). Già in questo testo giovanile si comincia dunque a capire il motivo per cui, nelle sue riflessioni, Proust accosta memoria involontaria (scatenata, in questa circostanza, da un odore) e metafora, istituendo quindi un parallelo fra ciò che accade sul piano della percezione e ciò che accade sul piano del linguaggio. Per quanto si sforzi, la memoria volontaria, che si identifica con un'attività diretta ed esplicita di *riflessione*, non riesce a richiamare quel vissuto percettivo che è peculiare di un'esperienza passata. Può al massimo pervenire a un "equivalente intellettuale", peraltro di scarsa efficacia. Le cose stanno invece diversamente nel caso della memoria involontaria. Questa volta, il contenuto rappresentativo pertinente non è conquistato grazie a una ricostruzione deliberata, ma emerge in virtù di un *contrasto* o, come scrive Proust, di un *scontro* fra due contesti diversi: quello presente e quello passato. Altrimenti detto, la memoria involontaria lavora in modo, per così dire, obliquo, indiretto, presentando qualcosa attraverso qualcosa d'altro. Parlando di due esperienze epifaniche che abbiamo già menzionato, Proust precisa: "Quello che provavo non era forse ciò che avevo sentito a suo tempo udendo il cucchiaino, o camminando

sulle pietre ineguali? Non è forse una necessità del nostro spirito sentire veramente il puro sapore di una cosa solo quando questa è evocata da un'altra?" (*Cahier 57*, 295). In effetti, queste ultime parole, che Proust dedica alla memoria involontaria, suonano al tempo stesso come un modo indiretto di definire la metafora: evocare qualcosa presentando qualcosa d'altro...

Del resto, è ancora su una situazione contrastiva che, nel linguaggio, si fonda la metafora. Essa deve infatti il suo potere d'evocazione al contrasto fra un'espressione e il contesto in cui è immersa. Per essere più precisi, possiamo anche qui parlare di uno "scontro" fra due tipi di contesto; quello a cui l'espressione è normalmente associata secondo abitudini linguistiche ben radicate, e quello, "trasgressivo", in cui essa si trova attualmente immersa. Il che ci porta a riconoscere un ulteriore parallelismo fra memoria involontaria e metafora, nella ricostruzione suggerita da Proust. In entrambi i casi, come abbiamo visto, è messa in discussione una rete di abitudini consolidate. La memoria involontaria, in quanto esperienza epifanica, è resa possibile dall'interruzione di un *normale* decorso percettivo, che determina una situazione di straniamento. Analogamente, la metafora (la metafora "viva", si dovrebbe specificare) infrange una pratica linguistica consolidata, giacché un'espressione si trova là dove non dovrebbe trovarsi. E, si noti bene, in entrambi i casi non mancherebbe un "equivalente" convenzionale, che non infrangerebbe le abitudini acquisite. La memoria involontaria potrebbe essere sostituita da una ricostruzione intenzionale, di natura riflessiva, e la metafora da una parafrasi fatta tutta di significati letterali. Nell'uno e nell'altro caso, i contenuti rappresentativi espliciti rimarrebbero forse inalterati. Quella che andrebbe certo perduta è la forza evocativa originaria.

Sono questi, dunque, i nessi che Proust stabilisce fra le epifanie della memoria involontaria e la sua nozione generale di metafora. Così, rimane da compiere un ultimo passo: appurare come questi due aspetti, una volta correlati, vengano a loro volta ricollegati al problema dell'espressione letteraria. C'è, qui, una linea di pensiero che è ben presente a Proust sin dai primi *brouillons*. Per esempio, parlando di un frammento contenuto nel *Cahier 29* (della primavera del 1909), C. Quémar ne segnala la ricchezza dal punto di vista della tipologia dei ricordi involontari e dei rapporti fra questi e la letteratura.³ "È così curiosa, scrive Proust, questa impossibilità, per noi, di ritrovare un ricordo se non in qualcosa d'altro che per caso

³ *Hypothèses sur le classement des premiers Cahiers Swann*, p. 17 e sgg.

ce lo richiama [...]. Ben più che gli odori e i colori, dev'essere la specificità di un momento differente della nostra vita interiore che ci dà il suo colore, poiché questo genere d'impressione del *diverso*, al di fuori del ricordo, sono solo certi libri [...] a darcelo." (Corsivo mio.) Quest'idea del presentare qualcosa attraverso qualcosa d'*altro*, che prima abbiamo visto essere comune alla metafora e al ricordo involontario, compare dunque, nel contesto appena citato, per gettare un ponte verso la natura dell'evento narrativo. È quest'ultimo passo della nostra ricostruzione ideale che dobbiamo adesso prendere in considerazione.

8. La metafora prodotta. Il testo

Si è già avuto modo di dire che, in un certo senso, la *Recherche* è la ricostruzione di un lungo apprendistato, il cui esito è un evento di scrittura. Lungo questo percorso, le esperienze di memoria involontaria (epifanie dispiegate, come le abbiamo chiamate) rappresentano un momento fondamentale. Abbiamo anche visto che, in virtù di una scelta compositiva che Proust ha ben chiara sin dalle prime stesure, queste esperienze vengono collocate alla fine dell'opera, cioè in quella parte della *Matinée* in cui il narratore prende coscienza della propria vocazione, e in cui vengono esposti gli elementi portanti di una vera e propria estetica. Ora, questa collocazione non è certo casuale. Rispetto a quelle che abbiamo chiamato epifanie insolite, i casi di memoria involontaria costituiscono un progresso conoscitivo essenziale. Quello che prima, data l'incompletezza delle relative esperienze, rimaneva allo stato di enigma (il narratore non capiva il perché dello stordimento prodotto da certe percezioni), nel caso delle epifanie dispiegate è ora pienamente articolato. Queste esperienze rivelano per intero la loro natura contrastiva. L'enigma è così sciolto, ed è naturale che questo scioglimento venga collocato nelle pagine conclusive dell'opera. È infatti noto che Proust assegnava a queste pagine il compito di chiarire tutta una serie di misteri di cui è disseminata la narrazione. Come egli ha confidato a più di un interlocutore, si trattava di tenere in sospenso il lettore...

Sembra però esserci un'eccezione clamorosa. Tanto più clamorosa in quanto rientra nel novero dei luoghi comuni dell'iconografia proustiana: l'episodio della *madeleine*. Come non ricordare che esso è al principio, e non alla fine, della narrazione?

C'è una spiegazione a tutto ciò. Infatti, è vero che quell'episo-

dio compare nelle pagine iniziali della *Recherche*. Ma è anche vero che esso vi compare privo di un'analisi chiarificatrice. La cosa è tanto più significativa in quanto, come ha mostrato B. Brun, un'analisi simile era ancora presente nelle dattilografie destinate all'editore. Si tratta di una lunga riflessione che Proust sopprime con un tratto d'inchiostro e il cui contenuto essenziale viene condensato in un brano che compare invece nella versione definitiva del *Temps retrouvé*, cioè alla fine dell'opera, nella parte contenente le riflessioni estetiche. Il significato di questo spostamento consapevole merita qualche considerazione.

9. Il sapore di un biscotto

Quelle esperienze di memoria involontaria che abbiamo chiamato epifanie dispiegate (alle quali appartiene per eccellenza l'episodio della *madeleine*) hanno una funzione pedagogica indiscutibile. Esse non sono ancora arte (perché appartengono alla vita, sono attivate dalla natura), ma in qualche modo indicano la via all'arte, mostrando l'essenza profonda dei processi metaforici (in senso lato). Nella versione definitiva del brano che ha dato origine alle nostre riflessioni (in cui, come si ricorderà, Proust introduce deliberatamente il termine 'metafora'), il ruolo di queste esperienze epifaniche nell'apprendistato del narratore è chiaramente stabilito: "La natura stessa non mi aveva forse messo sulla via dell'arte, non era anch'essa un inizio d'arte? [...] Lei che non mi aveva permesso di conoscere la bellezza di una cosa se non in un'altra..." (Temps, 468 [220-221]). Per questa loro funzione pedagogica le epifanie dispiegate (o meglio, l'analisi del loro significato) trovano una naturale collocazione alla fine, nella parte di riflessione metanarrativa. Ecco dunque spiegato il differimento che ho appena ricordato. Spostamenti di questo genere, che riguardano la struttura compositiva della *Recherche*, non sono ovviamente casuali. Non solo essi riflettono quell'abilità di "montaggio" che molti, a partire da Bardèche, hanno riconosciuto a Proust. Nel caso che ci interessa, riflettono anche, come si è appena visto, la concezione che Proust aveva del ruolo da assegnare a questo tipo di esperienze. Un'ulteriore testimonianza di ciò è fornita dalla scoperta di V. Roloff.⁴ Un'accurata analisi filologica ha dimostrato infatti che Proust ha letteralmente lavorato di forbici per spostare alla fine la riflessione estetica che, in

⁴ V. Roloff, "François le Champi" et le Texte retrouvé.

alcune versioni preliminari, accompagnava l'episodio della lettura notturna di *François le Champi*. Ma non basta. In quelle versioni l'episodio stesso e il suo ricordo formano un tutto unitario. Nella versione finale, invece, i due vengono separati. Il ricordo, collocato alla fine, nella *Matinée*, viene così ad assumere la natura e il ruolo delle epifanie dispiegate, indicando la centralità, sul cammino dell'arte, della memoria involontaria.

C'erano dunque delle ragioni molto valide, agli occhi di Proust, per posporre la riflessione estetica che accompagnava l'episodio della *madeleine*. Ma l'episodio in sé non era ovviamente suscettibile di spostamento. Infatti, esso non si colloca solo, materialmente, all'inizio del testo: in un certo senso, si *identifica con* l'inizio stesso. Cercherò adesso di chiarire il significato di questo apparente gioco di parole.

Abbiamo appena visto quale sia il ruolo pedagogico che le epifanie dispiegate – in quanto esperienze della memoria involontaria – esercitano nelle considerazioni estetiche che Proust colloca alla fine della *Recherche*. Esse appartengono alla sfera della vita, ma hanno qualcosa da insegnare all'arte. La morale che se ne ricava, infatti, è che una rappresentazione è tanto più vivida quanto più è indiretta, obliqua: quanto più si richiama cioè a quelle procedure contrastive che sono alla base della metafora in senso lato. Nondimeno, la sfera della vita e quella dell'arte vanno tenute distinte. Per importanti che siano, le epifanie dispiegate rese possibili dalla memoria involontaria non sono ancora, ovviamente, arte. Semplicemente, esse “capi-tano”, sono eventi naturali (pur nella loro straordinarietà), *non sono prodotte*. Sotto questo profilo, le diverse epifanie esplicitate stanno tutte sullo stesso piano. Un testo, invece, è qualcosa di prodotto. Richiede particolari artifici compositivi, alcuni dei quali sono stati al centro delle nostre riflessioni. Ora, ciò che in qualche modo distingue l'episodio della *madeleine* dalle altre epifanie esplicitate è che essa rappresenta, dentro al testo, la genesi del testo stesso: di quel particolare universo narrativo, voglio dire, che è la *Recherche*. Se si esclude l'“Overture”, sul cui ruolo metanarrativo mi sono soffermato nella prima sezione,⁵ risulta del tutto ovvio far coincidere il punto d'inizio della narrazione con quell'esperienza cruciale. Il gusto della *madeleine* inzuppata nell'infuso ritaglia una

⁵ È vero che una prima descrizione dell'universo di Combray avviene ancor prima del ricordo attivato dalla *madeleine*. Ma si tratta di una descrizione che ha lo scopo di contestualizzare quell'episodio fondamentale che è il bacio negato. E questo episodio rientra per intero in quella tematica addormentamento-risveglio che, come abbiamo visto nella prima sezione, è al centro dell'“Overture”.

zona da colmare – e che verrà colmata dal tessuto testuale. Prende così forma quell'universo di rappresentazione che il narratore si accinge a descrivere: “E, come in quel gioco in cui i giapponesi si divertono a immergere in una scodella di porcellana piena d'acqua dei pezzettini di carta fino a quel momento indistinti, non appena vengono immersi questi si distendono, assumono dei contorni, si colorano, si differenziano, divengono fiori, case, personaggi consistenti e riconoscibili, così ora [...] tutto ciò che prende forma e solidità è sorto dalla mia tazza di tè” (Swann, 47 [52]).

Nella vividezza di questa similitudine, l'episodio di memoria involontaria descritto illustra un processo di ristrutturazione contestuale. Quella particolare conversione dello sguardo che porta alla genesi del testo presuppone una dissonanza fra contesti diversi. In questo senso, è il libro stesso che, come suggerisce Proust, acquista le caratteristiche di una grande metafora. Né dovremmo stupirci di ciò. Si ricorderà infatti che queste nostre considerazioni sono state sollecitate da un duplice interrogativo. Come mai Proust, nel manoscritto definitivo, sostituisce la parola ‘metafora’ a un'espressione più generica? Che cosa gli permette di collegare, grazie a questo nuovo concetto, fenomeni apparentemente così disparati come la memoria involontaria e la genesi del testo? Dopo tutto, si diceva, la metafora (in senso stretto) è un fenomeno di *linguaggio*, mentre la memoria involontaria riguarda la *percezione* e il testo rientra nella sfera degli atti di *scrittura*.

10. L'effetto “Mille e una notte”

Un abbozzo di risposta a questi interrogativi è adesso possibile. La nozione (e il termine) di metafora è qui rilevante proprio perché fa da cerniera fra esperienze diverse e anche lontane, ma correlate da un principio strutturale comune. Come si è visto a suo tempo, una metafora (in senso strettamente linguistico) si fonda su un'anomalia contestuale. Le parole stanno là dove non dovrebbero stare. Una simile anomalia induce una modifica nella rete dei significati lessicali: si creano così le condizioni per ricostruire un opportuno contesto di interpretazione per le espressioni coinvolte. È sullo sfondo di questo nuovo contesto che, come scrive Proust, si dice qualcosa evocando qualcosa d'*altro*.

Se veniamo adesso al caso percettivo, vediamo che anche qui c'è un fenomeno di dislocazione contestuale: suo oggetto è, questa volta, una sensazione. In un passo già citato (in cui si fa riferimen-

to a Baudelaire), Proust parla infatti della memoria involontaria come di un caso di “sensazione trasposta”: trasposta, appunto, da un contesto all’altro. Grazie a questo processo di dislocazione, che annulla i legami del qui e dell’ora, è l’universo della sensazione originaria che può risorgere in tutta la sua pienezza.

Infine, per passare all’atto di scrittura, basterà ricordare il motivo conduttore delle analisi sviluppate nelle sezioni precedenti. In varie fasi si è cercato di mostrare che oggetto di una dislocazione è, in questo caso, il testo stesso. L’instaurazione dell’universo narrativo richiede, ancora una volta, l’annullamento di certi vincoli contestuali. Ne abbiamo visto le modalità analizzando fra l’altro il modo di funzionare delle espressioni che normalmente determinano l’ancoraggio alle coordinate esterne della locuzione. Il dissolvimento di questo ancoraggio rende possibili quei processi di espansione interna del testo che determinano la costituzione di un nuovo orizzonte contestuale. Per usare un’immagine proustiana, si tratta dell’effetto “Mille e una notte” menzionato nella *Recherche* per descrivere gli esiti della memoria involontaria. Al tempo stesso, questo effetto viene chiamato in causa (non a caso) per caratterizzare l’atto di scrittura. È come se ci fosse “un docile genio, pronto a trasportarci lontano, dandoci un’impressione così forte del mondo che viviamo da farcelo sembrare attuale...”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Le citazioni dalla *Recherche* sono tratte dalla nuova edizione, pubblicata sotto la direzione di P.-Y. Tadié:

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Parigi, 1987-1989.

La suddivisione è la seguente (fra parentesi sono indicate le abbreviazioni usate nel testo):

- Vol. I (con la collaborazione di F. Callu, F. Goujon, E. Nicole, P.-L. Rey, B. Rogers e J. Yoshida):
Du côté de chez Swann (Swann);
A l'ombre des jeunes filles en fleurs, I (Ombre I).
- Vol. II (con la collaborazione di D. Kaotipaya, T. Laget, P.-L. Rey e B. Rogers):
A l'ombre des jeunes filles en fleurs, II (Ombre II);
Le côté des Guermantes (Guermantes).
- Vol. III (con la collaborazione di A. Compagnon e P.-E. Robert):
Sodome et Gomorrhe (Sodome);
La prisonnière (Prisonnière).
- Vol. IV (con la collaborazione di Y. Baudelle, A. Chevalier, E. Nicole, P.-L. Rey, P.-E. Robert, J. Robichez e B. Rogers):
Albertine disparue (Albertine);
Le temps retrouvé (Temps).

Per facilitare il lettore italiano, in ogni citazione riguardante la *Recherche* è anche indicato (fra parentesi quadre) il numero di

pagina dell'edizione Einaudi, quantunque le traduzioni siano fatte direttamente dal testo francese:¹

- Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Prefazione di G. Macchia, Einaudi, Torino, 1978.
 Vol. I (trad. di N. Ginzburg): *La strada di Swann*.
 Vol. II (trad. di F. Calamandrei e N. Neri): *All'ombra delle fanciulle in fiore*.
 Vol. III (trad. di M. Bonfantini): *I Guermantes*.
 Vol. IV (trad. di E. Giolitti): *Sodoma e Gomorra*.
 Vol. V (trad. di P. Serini): *La prigioniera*.
 Vol. VI (trad. di F. Fortini): *La fuggitiva*.
 Vol. VII (trad. di G. Caproni): *Il tempo ritrovato*.

Altre opere di Proust citate:

- Choix des lettres*, a cura di P. Kolb, Plon, Parigi, 1965. (Choix)
Correspondance, a cura di P. Kolb, voll. I-XXI, Plon, Parigi, 1970-1993. (Lettres)
Textes retrouvés, a cura di P. Kolb, "Cahiers Marcel Proust", 3, 1971, pp. 1-427. (Textes)
Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, a cura di P. Clarac, con la collaborazione di Y. Sandre, Gallimard, Parigi, 1971. (Contre)
Jean Santeuil, précédé de *Les plaisirs et les jours*, a cura di P. Clarac, con la collaborazione di Y. Sandre, Gallimard, Parigi, 1971. (Jean)
Le carnet de 1908, a cura di P. Kolb, "Cahiers Marcel Proust", 8, 1976, pp. 1-347. (Carnet)
Matinée chez la Princesse de Guermantes (Cahiers du Temps retrouvé), edizione critica a cura di H. Bonnet, con la collaborazione di B. Brun, Gallimard, Parigi, 1982. (Matinée)
L'età dei nomi (Quaderni della "Recherche"), a cura di D. De Agostini e M. Ferraris, con la collaborazione di B. Brun, introd. di M. Ferraris, Mondadori, Milano, 1985. (Età)

Studi critici:

- M. Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Les sept couleurs, Parigi, 1971.

¹ Purtroppo la traduzione più recente, quella di G. Raboni pubblicata da Mondadori, è stata completata troppo tardi perché se ne potesse tener conto.

R. Barthes, *Proust et les noms*, in: *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Parigi, 1972.

H. Bonnet, *Le "Temps retrouvé" dans les "Cahiers"*, "Cahiers Marcel Proust", 6, 1973, pp. 111-162.

B. Brun, "Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle": quelques éléments de la "démonstration" proustienne dans des brouillons de *Swann*, "Bull. Inf. Proustiennes", 10, 1979, pp. 23-38.

B. Brun, *Le Temps Retrouvé dans les avant-textes de Combray*, "Bull. Inf. Proustiennes", 12, 1981, pp. 7-23.

B. Brun, *Etude génétique de l'"Ouverture" de La Prisonnière*, "Cahiers Marcel Proust", 13, 1985, pp. 211-287.

U. Eco, *Le poétique di Joyce*, Bompiani, Milano, 1966.

G. Genette, *Figures III*, Seuil, Parigi, 1972.

H. Kawanago, *Notes sur l'état primitif du Contre Sainte-Beuve*, "Bull. Inf. Proustiennes", 13, 1982, pp. 7-13.

F. Mauriac, *Sur la tombe de Marcel Proust*, in: *Hommage à Marcel Proust*, "La Nouvelle Revue Française", 112, gennaio 1923, pp. 333-336.

M. Muller, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Librairie Droz, Ginevra, 1983.

J. Milly, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Flammarion, Parigi, 1985.

C. Quémar, *Autour de trois "Avant-textes" de l'"Ouverture" de la "Recherche": nouvelles approches des problèmes du "Contre Sainte-Beuve"*, "Bull. Inf. Proustiennes", 3, 1976, pp. 7-39.

C. Quémar, *Hypothèses sur le classement des premiers Cahiers Swann*, "Bull. Inf. Proustiennes", 13, 1982, pp. 17-24.

B.G. Rogers, *Proust's Narrative Techniques*, Librairie Droz, Ginevra, 1965.

V. Roloff, "François Le Champi" et le texte retrouvé, "Cahiers Marcel Proust", 9, 1979, pp. 259-287.

G.E. Steel, *Chronology and Time in A la recherche du temps perdu*, Librairie Droz, Ginevra, 1979.

J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, Parigi, 1971.

K. Yoshikawa, *Remarques sur les transformations subies par la "Recherche" autour des années 1913-1914 d'après des Cahiers inédits*, "Bull. Inf. Proustiennes", 7, 1978, pp. 7-28.

K. Yoshikawa, *Vinteuil ou la genèse du septuor*, "Cahiers Marcel Proust", 9, 1979, pp. 289-347.