

Carlo Migliaccio. *Alla ricerca del tempo musicale. Intrecci letterari, filosofici e musicali nell'opera di Marcel Proust*¹

I. Premessa

L'epoca in cui è vissuto Marcel Proust è caratterizzata da una ricerca assidua e inquieta sul tempo, nella filosofia e nella scienza, nell'arte e nella letteratura: Bergson, William James, Husserl hanno cercato di determinare i fondamenti della temporalità del vissuto; Einstein, Planck, Heisenberg hanno sconvolto il tradizionale assetto spazio-temporale della scienza moderna; le avanguardie artistiche, dall'impressionismo al futurismo, hanno fatto irrompere nello spazio della figurazione la mobilità e il dinamismo del divenire temporale, mentre Joyce, Mann, Kafka, Svevo, Virginia Woolf e Proust hanno sperimentato nei loro romanzi un'inedita concezione della narrazione, scardinando l'ordine consequenziale del romanzo ottocentesco e aprendo lo spazio della scrittura alla dimensione dell'inconscio.

In molti di questi autori tale ricerca si intreccia con uno specifico e non secondario interesse nei confronti della musica, il che non deve stupire in un'epoca di grande apertura critica e ricca di riferimenti interdisciplinari. Ma in alcuni di loro, e in particolare in Marcel Proust, questo interesse va ben al di là di una semplice suggestione letteraria, rivelandosi ricco di implicazioni teorico-filosofiche. Essendo arte specificatamente temporale, la musica per l'autore della *Recherche* diviene un terreno particolarmente proficuo per la costruzione di una generale concezione del tempo e per metterne in atto le coordinate narrative. Perciò, al fine di comprendere il particolare rapporto tra Proust e la musica, non mi limiterò qui a delineare le sue idee su quest'arte e i modi in cui essa ha influenzato il romanzo², ma cercherò da un lato di indagare in che cosa consista l'atteggiamento teorico-filosofico di Proust riguardo al tempo musicale, dall'altro di cogliere come il modo d'essere del personaggio proustiano nei confronti dell'arte e della vita si articoli e si sviluppi musicalmente, secondo una prospettiva narrativa e drammaturgica costantemente "accompagnata" dall'ascolto, dal fare, dal discutere di musica.

¹ L'argomento contenuto in questo saggio è stato trattato nella conferenza tenuta presso il Conservatorio di musica «Palestrina» di Cagliari il 16/11/2007, per il ciclo «Musica per l'Europa: la Francia»

² La letteratura critica su Proust e la musica è ricchissima. A questo proposito rimando a Luigi Magnani, *La musica in Proust*, Einaudi, Torino 1978; Jean Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Christian Bourgeois, Paris 1984. Il testo di riferimento del romanzo proustiano è l'edizione Einaudi 1981, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, prefaz. di Giovanni Macchia. Le abbreviazioni usate sono: S – *La strada di Swann*; O – *All'ombra delle fanciulle in fiore*; SG - *Sodoma e Gomorra*; P – *La prigioniera*; TR – *Il tempo ritrovato*

2. Proust e la musica

Di primo acchito, Proust potrebbe apparire come uno di quegli ascoltatori che, secondo la celebre descrizione tratta dal *Bello musicale* di Eduard Hanslick, percepiscono la musica in modo «patologico»:

Sprofondati in dormiveglia nella loro poltrona, quegli entusiasti si lasciano trasportare e cullare dalle vibrazioni dei suoni, invece di esaminarle con acuto sguardo. Il crescere, il diminuire, il tripudiare o lo sfumare dei suoni li getta in un indefinito stato d'animo, che essi sono così ingenui da credere puramente spirituale. Essi costituiscono il pubblico "più riconoscente" e quello più sicuramente adatto a screditare la dignità della musica. L'elemento estetico del piacere spirituale manca nel loro modo di ascoltare; un fine sigaro, una piccante ghiottoneria, un tepido bagno è per loro, inconsciamente, pari ad una sinfonia. Dal comodo e spensierato starsene sprofondati in poltrona degli uni, alla pazzesca esaltazione degli altri, il principio è sempre lo stesso: il godimento provocato dal lato "elementare" della musica.

E poi il musicologo austriaco paragona questo godimento all'effetto del cloroformio o «all'ebbrezza dolcemente sognante» provocata dal vino, o al «dolce profumo dell'acacia» che «si può odorare anche ad occhi chiusi, sognando»³. È il tipo di ascoltatore che Adorno, nell'*Introduzione alla sociologia della musica*, classifica come *emotivo*: l'ascoltatore passivo e volutamente incompetente, che si abbandona alla musica come antidoto alle proprie carenze psico-affettive⁴.

Un esempio significativo potrebbe essere il modo in cui Swann, all'ascolto della *petite phrase* della Sonata di Vinteuil, si abbandona ai ricordi di Odette (S, 364 sgg.). Si narra che Proust talora convocasse il Quartetto Capet per far suonare in piena notte i *Quatuor* di Fauré, Debussy e Franck, sia come ispirazione per la descrizione del *Septuor* di Vinteuil sia come sedativo dell'asma e sonnifero; ed è presumibile che le sue impressioni corrispondessero a quanto descritto ne *La Prigioniera*:

Nella musica di Vinteuil v'erano inoltre di quelle visioni che è impossibile esprimere e quasi vietato osservare: poiché quando, sul punto di prender sonno, riceviamo la carezza del loro irreali incanto, in quel momento stesso in cui la ragione ci ha quasi abbandonati, gli occhi si chiudono e, prima di aver avuto il tempo di conoscere non solo l'ineffabile, ma l'invisibile, ci addormentiamo (P, 385).

³ Eduard Hanslick, *Von Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, 1854, trad. it. *Il bello musicale* a cura di Mariangela Donà, Martello, Verona 1971, p. 96

⁴ Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. di G. Manzoni, introd. di Luigi Rognoni, Einaudi, Torino 1971, pp. 11-13

Ma oltre a questo tipo di ricezione, vi è in Proust un'attenta, costante e passionale frequentazione musicale; confesserà lo scrittore negli ultimi anni di vita:

La musica è stata una delle grandi passioni della mia vita —. Dico "è stata", perché ora non ho più occasione di ascoltarne, altro che nei miei ricordi. Essa m'ha portato gioie e certezze ineffabili, e mi ha dato la prova che qualcos'altro esiste oltre il nulla, contro il quale sono andato sempre a sbattere, dovunque. Essa corre come un filo conduttore attraverso il labirinto di tutta la mia opera⁵.

Fin da giovanissimo, è assiduo frequentatore degli ambienti musicali parigini, dei concerti Lamoureux, del Conservatorio. I suoi compositori preferiti sono Beethoven, Wagner, Schumann, dice nel 1891 nelle *Confidences du Salon*, uno dei questionari che le ricche signore solevano proporre a scrittori e artisti invitati nei loro salotti; ama il *Pelléas* di Debussy, le melodie di Fauré, e poi César Franck, i musicisti dei Ballets Russes, ma anche il music-hall e quella *mauvaise musique*, per lui "detestabile" ma non "disprezzabile", che coincide con ciò che noi chiamiamo musica "leggera" o "di consumo". Odia invece Verdi, l'opera italiana in genere, il Verismo in particolare, stigmatizzato come «parodia della verità [...] mezzo di eliminare ogni realtà vera e profonda», che per lui deve essere invece quella «intima, psicologica»⁶.

Fra le amicizie del giovane Proust spicca l'intenso rapporto con il compositore e pianista Reynaldo Hahn, buon allievo di Massenet e specializzato nell'intrattenimento salottiero; la sua musica (*mélodies de salon*) è una sorta di recitar cantando, in cui la quadratura ritmico-formale viene sacrificata a favore del testo cantato: musica destinata, come egli stesso ebbe a dire, a «spiriti di livello relativamente elevato», il che significa una borghesia musicofila, colta e aristocratica. Proust così lo descrive:

Quando egli si mette al pianoforte, con la sigaretta all'angolo della bocca, tutti tacciono, si mettono attorno a lui e l'ascoltano. Ogni nota è una parola o un grido. La testa lievemente ripiegata indietro, la bocca malinconica, un poco sdegnosa, lascia sfuggire la voce più triste e più calda che ci sia. Questo strumento di genio, di nome Reynaldo Hahn, trascina i cuori, inumidisce gli occhi, li piega uno dopo l'altro in una silenziosa e solenne ondulazione. Mai, dopo Schumann, la musica, nell'intento di dipingere il dolore, la tenerezza, il sollievo davanti alla natura, ha avuto tratti di verità così umana e di bellezza così assoluta⁷.

⁵ cit. in Edward Lockspeiser, *Debussy*, trad. di Domenico de Paoli, Rusconi, Milano 1983, p. 362

⁶ Marcel Proust, *Eloge de la mauvaise musique*, in *Les plaisirs et les jours*, Pléiade, Gallimard, Paris 1924; id., *Una domenica al Conservatorio e altri scritti*, a cura di Susanna Mati, Viacolvento ed., Pistoia 2003; v. *All'ombra delle fanciulle in fiore. La musica in Francia nell'età di Proust*, a cura di C. De Incontrera, Monfalcone 1988, p. 75

⁷ *Portraits de peintres*, cit. in *All'ombra delle fanciulle in fiore. La musica in Francia nell'età di Proust*, op. cit., p. 59

Tutto ciò non può che confermare la diffidenza, di derivazione formalista, nei confronti del Proust musicologo. Tuttavia, una differente impostazione della questione del rapporto tra lo scrittore francese e la musica potrebbe rivelarne aspetti più interessanti; occorrerebbe seguire perciò un diverso percorso, il cui obiettivo è rispondere alla domanda: quale *tempo* in Proust? Domanda tanto ovvia quanto vertiginosa, la cui risposta non è univoca, ma variegata e labirintica, se si pensa che in essa risiede il *mare magnum* dell'intera opera dello scrittore e l'essenza del suo pensiero filosofico sottostante. Ma riteniamo che proprio grazie alla musica essa possa trovare una delle sue possibili esplicitazioni teoriche. Come la semiologia per Barthes o per Deleuze, la filosofia per Benjamin o Merleau-Ponty, oltre che la critica letteraria ovviamente, anche la musicologia può rivelarsi utile ad approcciare la filosofia proustiana. L'intento consiste nel rintracciare in Proust, oltre che una concezione temporale della musica, soprattutto una concezione musicale del tempo, cercando di verificare se la riflessione su quest'arte possa servire a risolvere l'enigma proustiano del Tempo, ovvero quella concezione, vagamente mistica, di un tempo extratemporale, al di là del tempo contingente e transeunte.

3. La musica nell'opera di Proust

Innanzitutto, un primo livello di considerazione concerne il dato stilistico. Uno dei primi critici di Proust, tale Lucio D'Ambra, già nel 1913 notò: «Questo romanzo è scritto come una sinfonia. I temi vi ricorrono, vi si incrociano, vi si fondono. E tutte le voci della vita e del mondo come tutti gli elementi di un'orchestra, hanno in esso il loro suono, la loro armonia interna ed esterna...»⁸. Anche Georges De Lauris ha paragonato la *Recherche* a una sinfonia, mentre Giacomo Debenedetti ha colto un aspetto musicale della frase proustiana:

Proust si è inventata una frase lenta, volubile e insinuante che si tuffa nell'ombra del quasi inconscio, va a raccogliere il dato che cercava, erra con lui nelle fluttuazioni ancor cieche e un poco penose che esso deve durare per dispiegarsi, e infine esce, sorridente aperta e decorosamente trionfale, con la sua conquista⁹.

⁸ in «Rassegna contemporanea», VI, II, 10/12/1913, cit. in Maria Luisa Belleli, *Invito alla lettura di Marcel Proust*, Mursia, Milano 1976, p. 166; v. anche Lorenza Maranini, "Legato" e "Staccato" nello stile di Proust, in id., *Il '48 nella struttura della Education sentimentale e altri studi francesi*, Nistri-Lischi, Pisa 1963

⁹ Georges De Lauris, *Souvenirs d'une belle époque*, Amiot-Dumont, Paris 1948; Giacomo Debenedetti, *Proust*, Bollati Boringhieri, Torino 2005

Molti hanno rimarcato come Proust possa essere considerato un traduttore in letteratura della wagneriana unità delle arti e del *leitmotiv*. Dice André Coeuroy: «In tutta l'opera di Wagner non c'è leitmotiv usato con più proprietà e abilità di questa piccola frase di Vinteuil». E secondo Jean Milly il *leitmotiv* si può riscontrare nell'uso degli anagrammi interni alle parole usate ricorrentemente nella *Recherche*¹⁰. Per diversi studiosi la musica in Proust rappresenta un fattore strutturale: Georges Piroué e Pierre Costil hanno cercato di cogliere «la struttura musicale della *Recherche*» e per il grande drammaturgo Samuel Beckett la musica è «l'elemento catalizzatore dell'opera di Proust». Luigi Magnani afferma:

[...] nella *Recherche*, che si svolge come la musica nel tempo, si alternano zone di influenza diverse, si susseguono e si intrecciano temi contrastanti, si riflettono le ambiguità e le incertezze che accompagnano l'avventura temporale della melodia, e similmente i suoi singoli elementi non restano isolati, tendono a ritrovare la loro unità interiore, a integrarsi in una totalità coerente.

E il critico italiano paragona il tempo eterno proustiano al tempo ontologico teorizzato da Gisèle Brelet, in quanto nel romanzo si attua una grande catarsi rispetto alle singole psicologie dei personaggi, che appaiono inconsistenti, evanescenti, come figure di un grande affresco di quella commedia umana che è la *belle époque* parigina. Pierre-Quint sostiene che la *Recherche* è esperienza del tempo che scorre, eracliteo, poiché i personaggi, le cose e i luoghi mutano continuamente, e gli stessi appaiono ogni volta differenti, in un alternarsi caleidoscopico tra prossimità e ostilità, tra il familiare e il perturbante. Adorno, da parte sua, ha osservato che le trasformazioni dei personaggi proustiani vanificano la pretesa sostanzialità della persona; e ciò è del tutto paragonabile alla ripresa musicale, che estrania il tema fino a renderlo irriconoscibile, che muta nello scorrere del tempo, come Oriane Guermantes, prima empirica, poi vista attraverso il narratore, infine nell'immagine fotografica¹¹.

Anche la ricerca dei musicisti dell'epoca, dei compositori a cavallo tra i due secoli, e soprattutto in Francia, è una sperimentazione non solo di nuove sonorità, di nuovi impasti timbrici, di melodie esotiche e di armonie inusitate, bensì di una nuova temporalità musicale, di una dimensione del tempo musicale svincolata da una concezione puramente psicologista e sentimentalistica, propria di un romanticismo deterioro. Questo è anche il senso della musica,

¹⁰ André Coeuroy, *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Larousse, Paris 1975, cit. in E. Lockspeiser, op. cit., p. 361n; Jean Milly, in AA.VV., *Marcel Proust: écrire sans fin*, textes réunis et présentés par Rainer Warning et Jean Milly, CNRS, Paris 1996; id., *Proust et le style*, Minard, Paris 1970

¹¹ Magnani, op. cit., p. 2; v. Gisèle Brelet, *Le temps musical*, P.U.F., Paris 1949; Samuel Beckett, *Proust*, trad. it. di Sandro Gallone, Sugar, Milano 1962; Leon Pierre-Quint, *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre*, éd. du Sagittaire, Paris 1925, pp. 153 sgg.; Th. W. Adorno, *Piccoli commenti a Proust*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pp. 191 sgg.

della drammaturgia e dell'estetica di compositori come Fauré, Ravel, Stravinskij, Debussy. Ed è proprio con quest'ultimo che vogliamo confrontare il pensiero di Proust, cercando di ravvisare delle affinità non tanto stilistiche (in tal senso forse sono Fauré, Saint-Saëns o Franck molto più affini) quanto filosofiche, relative cioè a una comune concezione del tempo e della vita.

4. Proust e Debussy

L'unica notizia che si ha di un rapporto tra lo scrittore e il musicista riguarda un incontro casuale sul finire del secolo al Caffé Weber; in compagnia del solito Reynaldo Hahn, Proust offrì cortesemente un passaggio in carrozza a Debussy, che però non accettò, dato che stimava poco Hahn e si sentiva lontano dallo snobismo dello scrittore¹². L'interesse crescente per le composizioni di Debussy fu dovuto anche a un amico comune, René Peter, che fece apprezzare il compositore a Proust, tanto che egli, fedele abbonato al teatrofono¹³, ascoltò più volte con questo strumento il *Pelléas et Mélisande*. Il 21 maggio del 1911, al Théâtre du Chatelet, fu tra gli spettatori della prima rappresentazione-fiasco del *Martyre de saint Sébastien*, giudicando la musica «piacevole, ma molto insufficiente». Oltre al già citato *Quatuor* in funzione ipnagogica, è quindi il *Pelléas* l'opera debussyana che lo scrittore preferisce e d'altronde Maeterlinck era stato anche uno dei poeti più amati dal giovane Proust. Così confidò a Reynaldo Hahn:

Chiedo continuamente *Pelléas* al teatrofono (...) e poi non c'è nemmeno una parola di cui mi ricordi. Le parti che amo di più sono quelle di musica senza parole: (...) la scena ripresa dal Fidelio in cui Pelléas esce dal sotterraneo (...) ci sono alcune righe veramente impregnate della freschezza del mare e dell'odore delle rose portato dalla brezza... (Lettera a Reynaldo Hahn del 4 marzo 1911).

Sappiamo quale importanza per Debussy avesse il mare, i cui «innumerevoli ricordi» avevano per lui «più valore della realtà»; parimenti Proust parla del mare come «dolente antenato della terra che, come nei giorni in cui non esisteva ancora nessuna creatura, continuava la sua folle, immemorabile agitazione»¹⁴. Secondo Luigi Magnani, il *Septuor* di Vinteuil, per il

¹² Sul presunto snobismo di Proust v. Emilien Carassus, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust*, Colin 1966 e Adorno, op. cit.; Proust era spesso considerato snobista, ma nel contempo criticava gli snob; come lo Chopin dei *valzer* e delle *mazurke*, era dentro e nel contempo fuori la mondanità dei salotti parigini

¹³ Il teatrofono o *theatrephone*, inventato dall'ingegnere francese Ail nel 1881 è il primo esempio di diffusione musicale in modalità *streaming*. Con un abbonamento telefonico, questo strumento consentiva di ascoltare in diretta la produzione di molti teatri parigini e le sedute dell'Assemblea Nazionale. Uno dei più assidui abbonati era proprio Marcel Proust, che il 21 febbraio del 1911 ascolta *Pelléas et Mélisande*, trasmessa dall'Opéra Comique e cantata da Perrier e Maggie Tayte.

¹⁴ cit. in Lockspeiser, op. cit., p. 364; come non accostare questo pensiero proustiano al Preludio *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (n. 7 del I vol.)!

suo carattere di novità inaudita, potrebbe assomigliare a *La Mer* di Debussy, così come il pittore Elstir potrebbe essere accostato a Monet.

Il fascino suscitato in Proust dalla musica di Debussy è testimoniato dai frequenti riferimenti presenti nella *Recherche*. Per esempio ne *La Prigioniera* (P, 115-117) la mesta declamazione sillabata di Arkel, con cui si chiude il *Pelléas* («...era un povero piccolo essere misterioso, come tutti quanti»), viene paragonata alle grida dei venditori di lumache: un accostamento dissacrante, che però a Proust ricorda l'esposizione degli ambulanti a ridosso dei portali della cattedrale di Rouen, uno dei quali addirittura ne ha conservato il nome, «Librai». In *Sodoma e Gomorra* (SG, 230), Madame Cambremer è una convinta debussyana, che si vanta di essere la sola allieva ancora viva di Chopin, proprio come Madame Mauté, la prima insegnante di Debussy.

Tra i critici proustiani, Georges Piroué ha accostato l'opera dello scrittore alla musica di Debussy: «Il frutto dei suoi ricordi è la sensazione, il tipo di sensazione che Debussy tenta di ricostruire con i suoni e i pittori impressionisti con il colore. Proust l'ha evocata in letteratura e con maggior successo»¹⁵. Infatti, vi è in Proust la facoltà di cogliere da un dato, da un incontro, da una persona, il suo passato, come se provenisse da una fonte mitica: la duchessa di Guermantes, ne *La Prigioniera*, sembra recare con sé «tutti i castelli delle terre di cui era duchessa, principessa, viscontessa (...) come certi personaggi scolpiti sull'architrave di un portale, reggenti nella mano la cattedrale che costruirono o la città che difesero» (P, 26). O anche una chiesa può «riassumere» in sé tutta una città (S, 53), e si ricordi quanto Proust ammirasse le cattedrali gotiche francesi. Egli provava inoltre un'indicibile emozione semplicemente nello scorrere l'orario ferroviario, nell'immaginare dietro quei nomi stampati di paesi lontani una vita, fatti, persone, come nell'inizio della III parte de *La strada di Swann*, *Nomi di paesi*, allorché il protagonista, infermo e costretto a casa, immagina Venezia, Parma, Firenze e L'Hôtel sur Plage di Balbec. Come ha notato Roland Barthes¹⁶, in Proust «il nome proprio è in qualche modo la forma linguistica della reminiscenza». Anche espressioni cadute in disuso, vecchi oggetti quotidiani o melodie triviali, hanno per Proust la capacità di risvegliare «la nostalgia di impossibili viaggi nel tempo». O sotto gli avvenimenti quotidiani narrati in un romanzo di George Sand, Proust riesce a cogliere «un'intonazione, un'accentuazione strana», «un'emanazione conturbante» (S, 46).

¹⁵ cit. in Lockspeiser, op. cit., p. 364n

¹⁶ Roland Barthes, *Proust et les mots*, 1967

Analoga capacità di evocazione Debussy mette in atto ne *La Cathedrale englutie*, in *Canope*, *Danseuses de Delphe*, *La Puerta del Vino*, *Poisson d'or*, *Des pas sur la neige*; come dice Vladimir Jankélévitch, in Debussy vi è una sensibilità per l'infinitesimale e anche le minime allusioni sono annunciatrici di turbamento e di mistero¹⁷. In *Children's Corner* le ingenuie e futili occupazioni dei bambini diventano pretesto per un'esplorazione nell'immaginario infantile: in *Doktor Gradus ad Parnassum* gli aridi esercizi e le veloci scalette si trasfigurano in caleidoscopici giochi della fantasia; mentre in *The snow is dancing* i fiocchi di neve improvvisano un balletto su sonorità ovattate, con una raffinatezza decorativa che può essere accostata a ciò che dice Proust in *All'ombra delle fanciulle in fiore*:

[...] nel vetro glauco e gonfiato dalle onde rotonde, il mare, incastonato tra i regoli di ferro della mia finestra come tra le impiombature di una vetrata, sfilacciava su tutto il profondo orlo roccioso della baia triangoli impennacchiati di un'immobile spuma delineata con la delicatezza di una piuma o di una peluria disegnati dal Pisanello, e fissati in quello smalto bianco, inalterabile e latteo che rappresenta uno strato di neve nelle vetrerie di Gallé (O, 406).

In questa comune sensibilità rientra la concezione proustiana della musica. Per Proust l'essenza della musica sta «nella capacità di risvegliare in noi quel fondo misterioso [...] della nostra anima, che comincia là dove il finito e tutte le arti che hanno per oggetto il finito si fermano». La musica è «l'unico esempio» di quel che avrebbe potuto essere, «senza l'invenzione del linguaggio, la formazione delle parole, l'analisi delle idee - la comunicazione delle anime» (P, 264). E questo non può che richiamare il pensiero che il giovane Debussy affidò al maestro Guiraud sul poeta della propria opera: «La musica comincia dove la parola finisce. La musica è per l'inesprimibile. Deve uscire dall'ombra ed essere discreta»... Il poeta deve dire le cose a metà... «Non luoghi stabiliti, non date prefissate. Niente grandi scene. Nessuna pressione sul musicista, che deve dar corpo e completare l'opera del poeta [...] Io sogno poemi brevi, con scene mobili. Me ne infischio delle tre unità! Scene variate nel luogo e nel carattere. Personaggi che non discutono, ma subiscono la vita e il destino».

Come nel *Pelléas* i personaggi non sono realistici, tantomeno veristici, a eccezione forse di Golaud, e la loro essenza non è statica, ma dinamica, il loro senso non definito ma transeunte, così i personaggi di Proust non sono mai fissi, a tutto tondo, ma trascolorano, non sono reali,

¹⁷ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, a cura di Enrica Lisciani-Petrini, trad. di Carlo Migliaccio, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 31-34

naturalistici, nello stile di Zola o dei Goncourt, ma appaiono come creature fantasmatiche, in divenire, e perciò possiedono una specificità musicale:

[...] come una città che, mentre il treno segue la sua via tutta svolte, ci appare ora a destra ora a sinistra, i diversi aspetti che uno stesso personaggio avrà preso agli occhi di un altro, al punto che sarà stato come dei personaggi successivi e differenti, daranno – ma solo in virtù di ciò – la sensazione del tempo trascorso. Alcuni personaggi si riveleranno diversi da come sono nel volume attuale, diversi da come li si crederà, il che avviene assai spesso nella vita, del resto¹⁸.

La visione di un personaggio o di un luogo è per Proust simile alla modulazione, al cambiamento di tonalità, che è nel contempo emotiva e musicale: osservando la lattaia alla stazione di Balbec, il narratore prova una sorta di esaltazione che «dava un'altra tonalità a ciò che vedevo, e mi introduceva in un universo sconosciuto e infinitamente più interessante...». A partire da un istante, dice Proust in *Jean Santeuil*, il tempo diventa un altro tempo, che si apre al futuro e possiede la potenza dell'avvenire; proprio come nel procedimento della modulazione, una singola nota, anche secondaria, di una determinata tonalità, diviene fulcro di un passaggio a un tono lontano, che apre lo spazio a uno scenario del tutto nuovo e a imprevedibili sviluppi. In generale l'oggetto musicale – dice Pierre Boulez - può essere «visto simultaneamente attraverso diverse prospettive, oppure si mantiene mentre la prospettiva acustica su questo oggetto cambia man mano che si sviluppa». La polifonia può conferire un aspetto acustico mutevole allo stesso fenomeno, proprio come avviene nella pittura di Klee tramite la «variazione delle prospettive», secondo il principio «che esiste una linea principale e delle linee secondarie, e che bisogna cercare di comprendere come queste linee secondarie si organizzano geometricamente in rapporto a quella principale»¹⁹.

Alain de Lattre, in *La doctrine de la réalité chez Proust*²⁰, sostiene che nella *Recherche* l'affermazione della realtà del tempo e della realtà di ciò che è al margine del tempo si rimandano l'un l'altra. Talora nell'opera vi è un mondo in cui le tensioni e le fratture temporali sono accomodate a ciò che la memoria ci propone; talaltra Proust ci presenta un mondo sospeso alle evidenze eterne di istanti privilegiati. Noi ci collochiamo all'incrocio di queste due realtà. L'istante è qualche cosa che è tempo senza essere nel tempo, qualcos'altro che non è altrove. Esso sfugge all'ordine cronologico, è un altro tempo, come un'assenza importante, silenzio e

¹⁸ Tratto da un'intervista a Proust, cit. in Belleli, op. cit., p. 73. Anche per Walter Benjamin i personaggi proustiani non sono reali ma filtrati dal ricordo, mentre per Lukacs in essi si rispecchia la borghesia francese nella sua decadenza sociale

¹⁹ Pierre Boulez, *Le pays fertile*, Gallimard, Paris 1989, pp. 53 e 72 (ed. ital.: *Il paese fertile: Paul Klee e la musica*, a cura di Paule Thevenin, trad. di Stefano Esengrini, Abscondita 2004)

²⁰ Alain de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust*, J. Corti, Paris 1978, pp. 9 sgg.

sonorità insieme. Non si tratta di una visione del presente che sostituisce il passato, ma in esso vige un perfetto rapporto di coincidenza e simultaneità: è una presenza che non si divide e un passato che nel contempo si rivela presente, co-implicato con esso. L'istante costituisce il collegamento di idee che compone e forma l'opera al di sotto della sua architettura esteriore. Per De Lattre la ricerca proustiana riguarda la composizione del tempo su qualcosa che non è più tempo, come un organismo vivente che diffonde attorno a sé lo spazio del suo movimento, che porta il tempo ed è portato dal tempo. Questo modello di temporalità descritto da De Lattre è applicabile al cosiddetto istantaneismo debussyano, quello che Jankélévitch chiama *istante in istanza* e che costituisce sia una frattura nella continuità temporale sia un'apertura alle dimensioni del passato e del futuro²¹.

Molti esempi della musica di Debussy dimostrano le affinità con Proust, relative soprattutto a questa concezione del tempo. In *Des pas sur la neige*, VI Preludio del Primo volume, lo statico e ripetitivo motivo in Re minore viene interrotto soltanto quando un'ambigua interpretazione del terzo grado (Fa), ascoltato sia come tonica di Fa minore sia come sesta aggiunta di La bemolle, consente un'escursione nella lontanissima tonalità di Re bemolle; qui la melodia si libra in un breve ma intenso crescendo (*Comme un tendre et triste regret*, annota il compositore), prima di ritornare nel tono di base, a sottolineare la disillusione provocata dalla rievocazione del tempo trascorso.

Forse la melodia più proustiana di Debussy è *Regret*, composizione giovanile del 1884; il testo è di Paul Bourget, poeta amico di Proust, con cui condivise le esplorazioni nella memoria, anche se con modalità e stile molto differenti²². Le parole, *Devant le ciel d'été, tiède et calmé / Je me souviens de toi comme d'un songe*, sono sostenute da un ritmo di berceuse e da un pedale di tonica, che ne accentuano la fissità ipnotica. Le armonie non chiariscono una tonalità (Re maggiore) che viene continuamente elusa dai vaporosi e irrisolti accordi di nona, mentre la melodia (alle successive parole *Et mon regret fidèle aime et prolonge / Les heures où j'étais aimé*) ardisce a romantici slanci verso l'acuto, che vengono immediatamente smentiti da una gravitazione verso la nota dominante più bassa (il Fa#, essendo Si min. la tonalità della frase). E' una melodia a cui ben si possono attagliare le parole che Jankélévitch usa a proposito della musica di Fauré e della melodia francese in genere: «irreale, evasiva, lontana», le cui sonorità non sono «ipertrofiche e assordanti, bensì attutite, languide, in sordina», adatte a quei verlainiani e parnassiani parchi «color del tempo», antitetici alle oscure foreste romantiche

²¹ V. V. Jankélévitch, op. cit., pp. 78-81

²² Come giustamente notò Mario Bonfantini in *Proust e l'eredità dell'Ottocento*, De Silva, Torino 1950, in Bourget vi è più psicologismo mentre Proust è più flaubertiano

weberiane e wagneriane; mentre proprio «l'inclinazione pudica verso il basso», ciò che il filosofo francese chiama *geotropismo*, «è uno dei segni più caratteristici della frase debussyana: la dolcezza più dolce del sonno, più profonda del mare, più inappagabile di un canto d'amore...»²³.

Nella *mélodie De Soir*, dalle *Proses lyriques* del 1895, vi è invece la stessa felicità della giornata festiva, l'innocenza adolescenziale e la conseguente disillusione che si trovano nella *Ouverture pour un jour de fête de La Prigioniera* (P, 114 sgg.). Modelli di Debussy, autore egli stesso del testo, sono Laforgue e Régnier; di quest'ultimo, poeta simbolista e wagneriano, si era occupato anche il giovane Proust. Le ragazze che qui Debussy raffigura sembrano donzelle leopardiane o fanciulle in fiore. *La fille aux cheveux de lin* (Preludio del I libro), *La belle au bois dormant* (*mélodie* del 1890), *la Demoiselle élue* (Poema lirico del 1889), e la stessa *Mélisande* ne sono altri esempi significativi. Mentre l'immagine della ridente giornata festiva emerge in *L'échelonnement des haies* (dalle *Trois mélodies* di Verlaine) o nel III mov. di *Iberia*, *Le matin d'un jour de fête*. In Proust l'archetipo della ragazza innocente appare alla fine del *Temps retrouvé*: dopo l'impressionante teoria di personaggi invecchiati e sgraziati che, come in una felliniana mascherata, si succedono alla conclusione della festa di Guermantes, improvvisamente compare la sedicenne figlia di Gilberte, che il narratore stupefatto descrive come «molto bella: colma ancora di speranze, ridente, composta di quegli stessi anni che io avevo perduti, essa somigliava alla mia giovinezza» (TR, 374). Ed è per lui come una scialuppa di salvataggio per recuperare il Tempo, che stava per essere compromesso da quella scena di decomposizione.

5. Il tempo musicale proustiano

Il confronto con Debussy ci ha consentito di penetrare nella complessità del concetto di temporalità e di temporalità musicale, che Proust mette in atto nella sua opera e che ora cercheremo di delineare e riassumere.

La teoria proustiana del tempo si articola secondo diversi livelli ontologici, che la musica rispecchia nelle sue differenti tipologie. Innanzitutto abbiamo il tempo basso, fisico, materiale, banale e quotidiano: è quello della *cattiva musica* («Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas»), dei valzer e delle canzonette che, come i giorni di Combray, sono «intrisi dell'infuso di tiglio». Persino le «umili musiche naturali», il ronzio delle mosche, i garriti delle

²³ Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Plon, Paris 1974, p. 22; id., *Debussy e il mistero*, op. cit., p. 100

rondini o le grida degli ambulanti, consentono *la résurrection d'un moment du passé par la mémoire involontaire*; addirittura le stecche e le *notes fausses* di un vecchio pianoforte scordato fanno rievocare a Jean Santeuil momenti della sua infanzia. Quindi è musica da assaporare, rappresenta la genuinità del vissuto ed è, come la *madeleine* o «l'odorosa sericità di un geranio» (P, 386), pretesto per suscitare ricordi, ma anche per evocare quel Tempo che sta al di sopra delle vicende umane, che è «superiore agli individui».

Un livello ulteriore è rappresentato dalla percezione soggettiva di una melodia. L'ascolto della *petite phrase* della Sonata di Vinteuil (S, 364 sgg.) suscita in Swann una reminiscenza affatto personale del suo amore contrastato per Odette, delle gelosie, dei rimpianti, della felicità perduta: «[...]tutti i ricordi del tempo in cui Odette era innamorata di lui, e ch'egli era riuscito fino a quel giorno a mantenere invisibili nelle profondità del suo essere, illusi da quel brusco raggio del tempo dell'amore che credettero avesse fatto ritorno, s'erano risvegliati...». Qui la riflessione si sposta su un altro piano, nel quale quella piccola frase udita da Swann non è più un mero riferimento empirico, una semplice occasione di risveglio della memoria, come una *madeleine* sonora o un ronzio di mosca più elaborato; il discorso di Proust passa a un livello ontologico di considerazione della musica. Infatti sembra che si apra quella dimensione che egli considera come quarta rispetto alle tre dimensioni dello spazio (S, 67) e che può essere considerata ulteriore rispetto alla pura e semplice durata degli stati emotivi, i quali pur sempre trovano espressione diretta nella musica.

Lo stesso scrittore ha più volte ribadito che la propria opera, pur svolgendosi nel tempo, nel «perpetuo divenire», non è una raccolta di ricordi, ma ha una struttura simile all'architettura di una cattedrale²⁴. Anche se autobiografica, la narrazione di Proust è superiore al biografismo; e in questo senso si inserisce la polemica contro il critico letterario Saint-Beuve, che non distingueva sufficientemente l'io dell'autore dall'io narratore. In un'intervista pubblicata sulla rivista «Temps», Proust dice che come esiste una geometria piana e una geometria nello spazio, così esiste una psicologia piana e una psicologia nel tempo²⁵. Nel suo romanzo la memoria non è una semplice nostalgia, o l'insieme dei ricordi soggettivi, ma una composizione complessa, un'architettura «a larga apertura di compasso», in cui prevale il ricordo involontario, che a partire dalla sensazione suscita associazioni e ricordi a catena. Questi si situano non nel tempo ordinario, lineare ma in un Tempo che, come il tempo-spazio einsteiniano, risulta deformato,

²⁴ TR, pp. 252-3. A questo proposito v. Luc Fraisse, *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, J. Corti, Paris 1990, pp. 54 sgg.; v. anche G. Matoré, I. Mecs, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du Temps Perdu*, Klincksieck, Paris 1972

²⁵ v. Belleli, op. cit., p. 74

sinuoso²⁶. Si tratta di una dimensione dinamica e virtuale, a conferma di quel bergsonismo che autori come Poulet, Pierre-Quint, Adorno, Deleuze attribuiscono all'autore della *Recherche*: secondo Deleuze, come per Bergson il passato in sé è virtuale, così per Proust gli stati indotti dai segni della memoria sono «reali senza essere attuali, ideali senza essere astratti»; mentre per Poulet passato e futuro, rimpianto e speranza non sono altro che «due versanti di una medesima maniera di sentire»²⁷.

Vi sono quindi due modalità di evocazione del tempo in Proust, inizialmente divergenti ma che poi convergono: una immaginifica o fantastica, consistente nella capacità di recuperare il passato, a partire da quasi insignificanti dati sensibili, quotidiani. L'altra è prospettica, non facilmente definibile, quasi mistica e contemplativa, che consente di attingere a una realtà temporale superiore, come a un paradossale tempo extratemporale. Dice Proust in *Le Temps retrouvé*: «Il Tempo, che, d'ordinario non è visibile, che per diventare tale va in cerca di corpi e che, dovunque li incontra, se ne impossessa per mostrar su di loro la propria lanterna magica». Quando due ciottoli mal livellati nel cortile del palazzo di Guermantes richiamano alla memoria del narratore le lastre diseguali del battistero di San Marco a Venezia, così viene definita questa esperienza temporale:

Invero, l'essere che in me delibava allora tale impressione la delibava in ciò che aveva di comune in un giorno trascorso e nel momento presente, in ciò che aveva di extratemporale: un essere che compariva solo quando, per una di tali identità tra il presente e il passato, gli era possibile trovarsi nell'unico elemento in cui gli è dato vivere, e gioire dell'essenza delle cose: ossia, fuori del tempo (TR, 201).

In questa dimensione, gioia e dolore, tristezza e felicità, insomma tutto ciò che può essere ricondotto all'*ethos* musicale, o al lato sentimentale dell'espressione estetica, si presentano come «una divagazione priva di importanza», ossia nella loro vanità, nella loro relazione con il nulla e la morte. Ci si accorge in realtà che si tratta di una vera e propria trasfigurazione di quegli stessi sentimenti, che da soggettivi divengono incantati, da frivoli divengono estremamente seri: infatti appaiono frivoli e soggettivi soltanto a chi li osserva dall'esterno, a chi non li prova realmente, poiché sono incomunicabili, intraducibili nel linguaggio dell'intelligenza e della forma; ma non appena vengono vissuti, si ammantano dell'«incanto di un'intima tristezza».

²⁶ Gilles Deleuze ha analizzato in questi termini il meccanismo della memoria involontaria (che si differenzia dalla memoria volontaria come il virtuale rispetto all'attuale, il bergsonismo rispetto all'associazionismo): l'essenza del tempo (il tempo allo stato puro) è la differenza interiorizzata (per esempio Combray, il contesto), mentre la sensazione presente (es.: la *madeleine*) è la ripetizione esteriorizzata (Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, Paris 1984, trad. it. di Clara Lusignoli e Daniela De Agostini, *Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1986²)

²⁷ Deleuze, op. cit., p. 56; Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, IV, *Mesure de l'instant*, Plon, Paris 1968, pp. 300-305; id., *L'espace proustien*, Gallimard, Paris 1963

E' il momento in cui sia le parole umane sia la fantasia cedono il passo alle idee musicali, che si rivelano perciò reali, evidenti, necessarie, pertinenti, come se la musica fosse un linguaggio sovrumano. Ciò comporta – in senso sia platonico che schopenhaueriano²⁸ – la reale esistenza della musica, che per Proust coincide non con la sua realtà sensibile ma con quella virtualità assoluta, o «tastiera incommensurabile», che trova nella piccola frase l'occasione per rendersi visibile e per dirci all'orecchio una parola di speranza. Quello che nella musica è autenticamente rilevante quindi non è il suono fisico, acusticamente inteso (dice Proust in una lettera del 1913 alla principessa Bibesco: «Niente mi è più estraneo che cercare nella sensazione immediata, a più forte ragione nella realizzazione materiale, la presenza della felicità») bensì le «leggi segrete d'una forza ignota» che si articolano non *nelle* note ma *fra* le note, negli interstizi, nelle attese e nelle zone d'ombra della melodia, nel modo di condurla di alterarla e di attenuarla, in ciò che costituisce l'arte più propria del compositore (S, 371).

Quindi il dilettante, salottiero e snobista Marcel Proust, come spesso è stato definito, ci ha proposto non solo una concezione della musica molto consapevole, ma anche una filosofia della musica estremamente articolata ed epistemologicamente tanto potente, che in essa tutti i livelli ontologici compresi tra la sonorità triviale e il più astratto misticismo platonico vengono attraversati. Come bene si è espresso uno dei compositori francesi più significativi del Novecento, Gérard Grisey: «L'art musical est l'art violent par excellence. Il nous donne à percevoir ce que Proust appelait "un peu de temps à l'état pur", ce temps qui suppose à la fois l'existence et l'anéantissement de toutes les formes de vie...».

²⁸ Anne Henry sostiene che «la partitura di Vinteuil è stata scritta da Schopenhauer» (*Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Klincksieck, Paris 1981, p. 8). Ed è ciò che Nattiez condivide. Nel suo lavoro egli intende mostrare l'influenza della musica su uno scrittore così sensibile a quest'arte, legando questo interesse alle sue idee estetiche e metafisiche. Anche se per Nattiez, che distingue un momento poetico uno neutro-testuale e uno ricettivo, anche le idee metafisiche non sono che legate a un determinato contesto storico.