

**Comparatismi 9 2024**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242696>

## Venezia tra *Sodoma e Gomorra*: l'ogiva, il linguaggio, il segno

Massimo Stella

**Abstract** • Questo articolo è una rilettura dell'episodio veneziano di *Albertine disparue* sul filo semiologico del problema della forma che governa l'intero movimento di senso e l'intera strategia narrativa del capitolo. La mia analisi si concentra, specificamente, sulla forma ogivale della finestra dell'hotel dove appare l'immagine della madre di Marcel in attesa che il figlio rientri; sulla forma del cappuccio che arricchia il mantello in cui è avvolto il giovane della Compagnia della Calza nel celeberrimo *Il miracolo della Croce a Rialto* di Vittore Carpaccio; e infine sulla forma a collo di cigno assunta dalla gamba di Albertine nel momento della sua *culmination* con la giovane lavandaia. Ciascuna di queste forme è la rappresentazione verbo-visiva della posizione assunta dal narratore nel campo del desiderio.

**Keywords** • Proust; *Sodome et Gomorrhe*; Venezia; *Albertine disparue*; Carpaccio; Finestra ogivale; Cigno; Saussure.

**Abstract** • My essay is a re-reading of the Venetian episode of *Albertine disparue* following the thread of visual and linguistic forms that drive and govern the entire narrative of this chapter. In particular, my analysis focuses on the shape of three objects: the ogival shape of the window in which Marcel's mother appears while waiting for him at the balcony of the Hotel de l'Europe; the shape of the hood of the cloak in which the gentleman of the Compagnia della Calza is wrapped in Carpaccio's painting *Il miracolo della Croce a Rialto*, and, finally, the swan-neck shape assumed by Albertine's leg at the moment of her *culmination* with the young *blanchisseuse*. Each of these forms embodies the verbal-visual representation of the position assumed by the protagonist in the realm of desire.

**Parole chiave** • Proust; *Sodome et Gomorrhe*; Venice; *Albertine disparue*; Carpaccio; Ogival window; swan; Saussure.

# Venezia tra Sodoma e Gomorra: l'ogiva, il linguaggio, il segno

Massimo Stella

S'il y avait un champ concevable où fonctionne l'union sexuelle, il ne s'agirait – là où ça a l'air d'aller, chez l'animal – que du signe. « Fais-moi cygne » comme disait Léda à l'un d'entre eux ! Après ça, tout va bien. On s'est passé chacun une moitié du dessert, on est conjoint, ça fait Un.

Jacques Lacan, *D'un Autre à l'autre*

## I. Venezia infera e deviante

Che Venezia sia città infera, nella *Recherche*, è pressoché autoevidente. A Venezia il Narratore, Marcel, discende sulle tracce del fantasma di Albertine scomparsa, *Albertine disparue*. E vi discende con la guida del proprio Virgilio: sua madre. Oserei dire di più: Venezia rappresenta *pars pro toto* quel grande Ade che l'intera *Recherche* è: la *Recherche* come *Nekyia*, come viaggio nel mondo dei morti.<sup>1</sup> Se poi Venezia si sovrappone a Sodoma e Gomorra, le due città della perversione, maschile e femminile, è perché Albertine – la preda, l'amata, l'adorata – è la deviante.<sup>2</sup> Non fraintendiamo, però: la devianza *non* è l'omosessualità – la parola “omosessualità” è neologismo giornalistico tedesco, diventato di moda in occasione dello scandalo Eulenburg che aveva investito l'imperatore Guglielmo II e il suo circolo militare.<sup>3</sup> Contemporaneamente e indipendentemente da Freud,<sup>4</sup> Proust

<sup>1</sup> Cfr. Debenedetti, *Rileggere Proust*, 2005, pp. 137-187. Si veda anche, ivi, la nota editoriale di V. Pietrantonio sull'anno della composizione, pp. 406-407. Il saggio di Debenedetti *Rileggere Proust* fu pubblicato una prima volta da Renata Debenedetti nel 1982 in *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*. Cfr. anche Kristeva 1994, che riprende, quasi certamente senza conoscerla, l'ipotesi di Debenedetti.

<sup>2</sup> Sulla relazione strutturale tra perversione, desiderio e scrittura nella *Recherche*, ho riflettuto altrove, attraverso il filtro del mito di Orfeo: cfr. Stella, “Venere infera”, 2020.

<sup>3</sup> Così nel *Cahier 49*, f<sup>os</sup> 60 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>: “Ce terme [de tante] conviendrait particulièrement, dans tout mon ouvrage, où les personnages auxquels il s'appliquerait, étant presque tous vieux, et presque tous mondains, ils seraient dans les réunions mondaines où ils papotent, magnifiquement habillés et ridiculisés. Les tantes! on voit leur solennité et toute leur toilette rien que dans ce mot qui porte jupes, on voit dans une réunion mondaine leur aigrette et leur ramage de volatiles d'un genre différent. 'Mais le lecteur français veut être respecté' et n'étant pas Balzac je suis obligé de me contenter d'inverti. Homosexuel est trop germanique et pédant, n'ayant guère paru en France – sauf erreur – et traduit sans doute des journaux berlinois, qu'après le procès Eulenburg”.

Si vedano le riflessioni di Compagnon, 1989, *Proust entre deux siècles*, pp. 266-267, su questo passo e, in generale, sulla questione terminologica che ruota intorno all'omosessualità. Rimando altresì il lettore all'introduzione di Compagnon all'edizione Folio di *Sodome et Gomorrhe*, cfr. *Sodome et Gomorrhe*, Proust, 1989, p. XV.

<sup>4</sup> Tadié, *Le lac inconnu*, 2012.

individuava ed enunciava in *Sodome et Gomorrhe*, con la famosa scena di Montjouvain, la legge strutturale del desiderio umano: nell'eros e nella sessualità si entra necessariamente attraverso la perversione, perché non c'è altro modo che la perversione per entrare nella sessualità, indifferentemente dal sesso dell'oggetto di desiderio.<sup>5</sup>

Come intendere dunque il nesso *Sodome et Gomorrhe*? L'uomo e la donna, ciascuno nella loro separatezza – l'uomo avrà Sodoma, la donna avrà Gomorra – fanno legame (la congiunzione “e” del binomio) proprio nella perversione. La perversione è il “come” generale dell'amore: perché l'amore de-via per definizione. L'amore di Marcel per la gomorra Albertine è l'amore perverso, cioè l'unico grande Amore. Ma in che senso? Qual è il movimento fondamentale della perversione? È, quel movimento, l'inchiesta irresistibile e impossibile (completamente insensata) sul godimento dell'altro: l'ossessione e l'angoscia di sapere come-dove l'altro viene meno ovvero come-dove l'altro scompare nella culminazione. Sicché, la perversione è il desiderio dell'altro assente.<sup>6</sup> Per questo Proust dichiara di rifiutare l'uso del neologismo omosessualità e di preferire piuttosto l'antica parola “invertito”, “inversione”, perché l'inversione evoca il movimento che fa la corda quando si torce, si perverte, per annodarsi – *per-vertor*, dice il latino. Quella congiunzione “e” tra Sodoma e Gomorra grammaticalizza il nodo che lega il sodomita alla gomorra. La perversione non si dà nell'uguale – nell'omo-sessualità. Si dà solo nell'alterità, in qualsiasi sesso sia data questa alterità. E se ciò è l'Amore, la Venezia di Marcel è *tout court* la città dell'Amore. D'altra parte, Proust doveva ben conoscere l'identificazione tutta rinascimentale tra Venere e Venezia: *Venetia-Venus-Venusia*,<sup>7</sup> *Venezia venerea*, *Venise vénérienne*.

## 2. Segni Forme Linguaggio: leggibile illeggibile

Ma come, dove cercare Albertine in quegli spaesanti Inferi amorosi? Seguendo i segni, le tracce, le forme dell'arte, perché, nella scrittura di Proust, i segni dell'arte – come diceva Deleuze –<sup>8</sup> si sovrappongono ai segni dell'amore. Sicché, nella cornice di Sodoma e Gomorra, sullo sfondo della *perversion* che prende l'incantato volto di Venezia, insorge e si manifesta il problema della *forma*.

Nel capitolo III di *Albertine disparue* il narratore, a Venezia, si fa tutto occhio – come non mai nell'intera *Recherche* – e Venezia diventa, allora, una lanterna magica di forme, che prendono ad animarsi quando catturano il movimento della nostra perversione.

Possiamo forse dire che queste forme siano immagini? Non credo. Innanzitutto le immagini non si identificano *tout court* con le forme: le forme sono aniconiche in sé. E poi: se è vero che la Venezia di Proust è repleta di immagini, esse vengono proiettate nella nostra mente per subito dissolversi, per essere immediatamente decomposte, frammentate, decostruite. Un esempio molto significativo: *il miracolo della Croce a Rialto* di Carpaccio.

<sup>5</sup> Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* [1905], 1970.

<sup>6</sup> Jacques Lacan ci avverte poi, nel seminario XVI dedicato all'Altro, che se questa è la forma generale della perversione, lo è anche specificamente del godimento masochista, il quale costituisce di conseguenza la perversione per eccellenza, cfr. Lacan, *D'un Autre à l'autre*, 2006.

<sup>7</sup> Centanni, “Venezia Venusia, nata dalle acque”, 2017.

<sup>8</sup> Deleuze, *Proust et les signes*, 1964.



Figura 1

Vittore Carpaccio, *Miracolo della Croce a Rialto*, 1496 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Rievochiamo la circostanza. Marcel va a visitare con sua madre le Gallerie dell'Accademia dove si intrattiene a studiare il ciclo dei teleri di Sant'Orsola e il telerò del *Miracolo della Croce a Rialto* di Carpaccio.<sup>9</sup> Come affronta il narratore la visione del *Miracolo della Croce*? Non ne fa un'*ekphrasis*, non lo descrive, non lo analizza. Per il Narratore della *Recherche*, l'atto della visione non è una funzione naturale e immediata dell'occhio e non dà luogo a ciò che noi chiamiamo "rappresentazione". Piuttosto, la visione, quando e soprattutto *se* avviene, è un *lapsus*, è un *fallo*: si cade nella visione, come si "cade nell'amore" (*tomber amoureux*). Sicché l'occhio di Marcel, nell'esaminare il telerò del *Miracolo della Croce*, non *cade* che su *un vuoto*: l'incavo floscio di un cappuccio pendulo, rovesciato sulle terga d'un giovane tanto elegantissimo quanto femminile, voltato di schiena, che rappresenta, come è evidente, il movimento dell'*inversion*.

<sup>9</sup> *Albertine disparue*, Proust, 1992, pp. 226-227. Sul mantello di Albertine, rimando alle analisi di P. Collier, *Proust and Venice*, 1989, pp. 94-115.



Figura 2

Vittore Carpaccio, *Miracolo della Croce a Rialto*, particolare (giovane della Compagnia della Calza).

Ma che cos'è un cappuccio floscio e rovesciato? È un involucro senza contenuto, una *sindone*, per così dire: l'impronta di qualcosa che non c'è, l'engramma di una cosa assente. L'Assente è Albertine: quel cappuccio, infatti, ha la stessa forma, lo stesso taglio di quello del mantello firmato Fortuny indossato da Albertine l'ultima sera in cui Marcel la vide. La forma non è altro che il contorno, il margine di un *trou*, un buco, lasciato dall'oggetto perduto.



Figura 3  
Mantello Fortuny, Collezione Singer-Bayldon.

Veniamo ora alla più nota forma dell'avventura veneziana di Marcel. È il *frame* della finestra ogivale, *l'ogive*, il simbolo per antonomasia dell'architettura gotica veneziana. Dobbiamo rileggere, al proposito, una lunga frase proustiana:

Era così anche quella [la finestra] del nostro albergo, al balcone della quale mia madre mi aspettava, guardando il canale con una pazienza che non avrebbe dimostrata ai tempi di

Combray, quando, rimettendo in me speranze che non si sarebbero realizzate, non voleva lasciarmi vedere quanto mi amasse. Ora sentiva che la sua freddezza apparente non avrebbe cambiato più nulla, e la tenerezza che mi prodigava era come quei cibi proibiti che non si rifiutano più ai malati quando è certo che non possono più guarire. Certo, gli umili dettagli che rendevano singolare la finestra della camera di mia zia Léonie, sulla rue de l'Oiseau, la sua asimmetria a causa della distanza diseguale fra le due finestre vicine, l'altezza eccessiva del davanzale di legno, la sbarra curva che serviva ad aprire le imposte, le due bande di satin blu lucido che erano tenute separate da un anello, l'equivalente di tutto ciò esisteva in quell'hotel di Venezia, dove udivo quelle parole così particolari, e così eloquenti, che ci fanno riconoscere da lontano la casa dove rientriamo a pranzare, e più tardi restano nella nostra memoria come una testimonianza che per un certo tempo quella casa fu la nostra; ma il compito di dirle, quelle parole, a Venezia, era affidato non come a Combray e un po' come dappertutto, alle cose semplici, addirittura alle cose più brutte, ma all'ogiva ancora mezzo araba di una facciata che è riprodotta in tutti i musei di calchi e in tutti i libri d'arte illustrati, come uno di quei capolavori dell'architettura privata medievale: già da lontano, e quando avevo appena passato San Giorgio Maggiore, riuscivo a percepire quell'ogiva che mi aveva visto, e lo slancio dei suoi archi spezzati aggiungeva al suo sorriso di benvenuto il particolare di uno sguardo superiore, quasi incompreso. E poiché, dietro la balconata di marmo multicolore Maman stava leggendo mentre mi aspettava, il viso avvolto in una veletta di tulle di un bianco straziante, come quello dei suoi capelli, straziante per me che sentivo che mia madre l'aveva aggiunta al cappello di paglia, nascondendo le lacrime, un po' per aver l'aria più elegante di fronte agli ospiti dell'hotel, ma soprattutto per sembrare meno in lutto, meno triste, e quasi consolata della morte della nonna, perché, non avendomi riconosciuto subito, mentre la chiamavo dalla gondola, lei inviava verso di me, dal fondo del cuore, il suo amore che si arrestava là dove non c'era più materia per sostenerlo, sulla superficie del suo sguardo appassionato che cercava di estendere il più possibile vicino a me, di protenderlo oltre la punta delle labbra, in un sorriso che sembrava baciarmi, nella cornice e sotto il baldacchino del sorriso più discreto dell'ogiva illuminata dal sole di mezzogiorno; a causa di tutto ciò, questa finestra ha preso nella mia memoria la dolcezza di quelle cose che ebbero una parte accanto a noi, contemporaneamente a noi, al rintocco di una determinata ora, la stessa per noi e per esse; e per quanto siano piene di forme mirabili i suoi montanti, questa finestra illustre conserva per me l'aspetto intimo di un uomo di genio con il quale si sia trascorso un mese di villeggiatura nello stesso luogo, un uomo che vi abbia contratto qualche sentimento di amicizia nei nostri confronti, e se, da allora, ogni volta che vedo il calco di questa finestra in un museo, sono obbligato a trattenere le lacrime, è semplicemente perché essa mi dice la cosa che può toccarmi di più: 'Mi ricordo molto bene vostra madre'.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> *Albertine disparue*, Proust, 1992, pp. 204-206, di cui riporto, qui di seguito, per il lettore, l'imprescindibile originale: "J'en dirai autant de celle de notre hôtel devant les balustres de laquelle ma mère m'attendait en regardant le canal avec une patience qu'elle n'eût pas montrée autrefois à Combray, en ce temps où, mettant en moi des espérances qui depuis n'avaient pas été réalisées, elle ne voulait pas me laisser voir combien elle m'aimait. Maintenant elle sentait bien que sa froideur apparente n'eût plus rien changé, et la tendresse qu'elle me prodiguait était comme ces aliments défendus qu'on ne refuse plus aux malades quand il est assuré qu'ils ne peuvent guérir. Certes, les humbles particularités qui faisaient individuelle la fenêtre de la chambre de ma tante Léonie, sur la rue de l'Oiseau, son asymétrie à cause de la distance inégale entre les deux fenêtres voisines, la hauteur excessive de son appui de bois, et la barre coudée qui servait à ouvrir les volets, les deux pans de satin bleu et glacé qu'une embrasse divisait et retenait écartés, l'équivalent de tout cela existait à cet hôtel de Venise où j'entendais aussi ces mots si particuliers, si éloquentes qui nous font reconnaître de loin la demeure où nous rentrons déjeuner, et plus tard restent dans notre souvenir comme un témoignage que pendant un certain temps cette demeure fut la nôtre; mais le soin de le dire était, à Venise, dévolu, non comme il l'était à Combray et comme il l'est un peu partout, aux choses les plus simples, voire les plus laides, mais à l'ogive encore à demi arabe d'une façade qui



Figura 4

Ca' Giustinian, Venezia, già Hotel de l'Europe, dove Marcel Proust soggiornò.

Consideriamo il brano come un'unica frase, un'unità minima di senso – una lessia, direbbe Roland Barthes.<sup>11</sup> Credo non si debba insistere sulla natura disorientante, se non sulla confusività di questa frase che ruota intorno, per opposto, alla nettezza della forma ogivale. L'opposizione tra il *flou* e il *distinct*, tra lo *sfocato* e il *distinto*, ha un ruolo specifico nel procedimento adottato dall'*écrivain* per filare la frase. La forma dell'ogiva viene infatti

est reproduite, dans tous les musées de moulages et tous les livres d'art illustrés, comme un des chefs-d'œuvre de l'architecture domestique au moyen âge; de bien loin et quand j'avais à peine dépassé Saint-Georges le Majeur, j'apercevais cette ogive qui m'avait vu, et l'élan de ses arcs brisés ajoutait à son sourire de bienvenue la distinction d'un regard plus élevé, et presque incompris. Et parce que, derrière ses balustres de marbre de diverses couleurs, maman lisait en m'attendant, le visage contenu dans une voilette de tulle d'un blanc aussi déchirant que celui de ses cheveux, pour moi qui sentais que ma mère l'avait, en cachant ses larmes, ajoutée à son chapeau de paille, un peu pour avoir l'air 'habillée' devant les gens de l'hôtel, mais surtout pour me paraître moins en deuil, moins triste, presque consolée de la mort de ma grand'mère, parce que, ne m'ayant pas reconnu tout de suite, dès que de la gondole je l'appelais elle envoyait vers moi, du fond de son cœur, son amour qui ne s'arrêtait que là où il n'y avait plus de matière pour le soutenir à la surface de son regard passionné qu'elle faisait aussi proche de moi que possible, qu'elle cherchait à exhausser, à l'avancée de ses lèvres, en un sourire qui semblait m'embrasser, dans le cadre et sous le dais du sourire plus discret de l'ogive illuminée par le soleil de midi; à cause de cela, cette fenêtre a pris dans ma mémoire la douceur des choses qui eurent en même temps que nous, à côté de nous, leur part dans une certaine heure qui sonnait, la même pour nous et pour elles; et si pleins de formes admirables que soient ses meneaux, cette fenêtre illustre garde pour moi l'aspect intime d'un homme de génie avec qui nous aurions passé un mois dans une même villégiature, qui y aurait contracté pour nous quelque amitié, et si depuis, chaque fois que je vois le moulage de cette fenêtre dans un musée, je suis obligé de retenir mes larmes, c'est tout simplement parce qu'elle me dit la chose qui peut le plus me toucher: 'Je me rappelle très bien votre mère' ”.

<sup>11</sup> Barthes, *S/Z*, 1970.



impiegata come una nassa da pesca,<sup>12</sup> quel cestello o gabbia di vimini che viene immerso nell'acqua affinché vi restino impigliati crostacei, cefalopodi e certi pesci da scoglio... Così nella nassa dell'ogiva restano impigliati lacerti o filamenti di percezioni, ideazioni, ricordi – frammenti di materia psichica e corporea. Le percezioni: il risuonare nell'orecchio del chiacchiericcio italiano o, meglio, veneziano, vissuto come brusio famigliare; le ideazioni: la fantasia dell'osservatore sul volto materno, sulla tensione delle sue labbra concentrate nel sorriso – fantasticazione inequivocabilmente *orale* che rievoca il primo contatto tra il corpo della madre (il seno) e il corpo del bambino; i ricordi: la memoria della stramba finestra di tante Léonie...

Come interpretare questo gioco verbo-visivo? Si tratta di un processo squisitamente linguistico che rappresenta il funzionamento del linguaggio in generale. Devo, al proposito, evocare necessariamente Saussure – una pagina celebre del *Cours de linguistique générale* in cui il linguista cerca di definire la funzione della lingua come regno delle articolazioni. Saussure ricorre a un'immagine e ci chiede di rappresentarci il mondo dei pensieri e il mondo dei suoni come due masse fluide in contatto:

Per rendersi conto che la lingua non può che essere un puro sistema di valori, basta considerare i due elementi che entrano in gioco nel suo funzionamento: le idee e i suoni. [...] Preso in se stesso, il pensiero è come una nebulosa dove nulla è delimitato di necessità. Non ci sono idee pre-formate e nulla risulta distinto prima che appaia la lingua. A questo regno della fluttuazione i suoni fornirebbero forse, di per se stessi, delle entità definite? No. La sostanza fonica non è più fissa né più rigida e non è uno stampo di cui il pensiero deve necessariamente sposare la forma, bensì una materia plastica che si divide a sua volta in parti distinte onde fornire i significanti di cui il pensiero ha bisogno. Noi possiamo dunque rappresentare il fatto linguistico, ovvero la lingua, come una serie di suddivisioni contigue che viene a disegnarsi contemporaneamente sul piano indefinito delle idee confuse e su quello non meno indeterminato dei suoni. Il ruolo caratteristico della lingua in relazione al pensiero non è quello di creare un mezzo fonico materiale per esprimere delle idee, ma di servire da intermediario entro il pensiero e il suono in un contesto tale per cui la loro unione ne produce la delimitazione reciproca. Il pensiero, che per sua natura è caotico, è obbligato a precisarsi nel momento in cui si scompone. Non abbiamo dunque né materializzazione del pensiero, né spiritualizzazione del suono, ma si tratta piuttosto del fatto in qualche modo misterioso per cui il “pensiero-suono” implica delle divisioni e la lingua elabora le proprie unità venendo a costituirsi tra due masse amorfe. Figuriamoci l'aria in contatto con una distesa d'acqua: se la pressione atmosferica cambia, la superficie dell'acqua si scompone in una serie di divisioni, cioè di onde; sono queste ondulazioni che doneranno un'idea dell'unione e, per così dire, dell'accoppiamento del pensiero con la materia fonica. Si potrebbe chiamare la lingua il campo delle articolazioni [...]: ciascun termine linguistico è un piccolo membro, un *articulus*, dove un'idea si fissa ad un suono e dove un suono diventa il segno di un'idea.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Prendo in prestito l'immagine della pesca con la nassa dal *Sofista* di Platone, 217c-221c, proprio perché, in questo dialogo platonico, il paradigma della pesca descrive le fondamentali tecniche oratorie e soprattutto i tipici procedimenti linguistici con cui il sofista cattura le anime degli ascoltatori. Rimando altresì alle osservazioni di Heidegger, *Il Sofista di Platone*, 2013.

<sup>13</sup> Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1995, pp. 155-156, che riporto in originale: “Pour se rendre compte que la langue ne peut être qu'un système de valeurs pures, il suffit de considérer les deux éléments qui entrent en jeu dans son fonctionnement: les idées et les sons. [...] Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idées préétablies, et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue. En face de ce royaume flottant, les sons offriraient-ils par eux-mêmes des entités circonscrites d'avance? Pas davantage. La substance phonique n'est pas plus fixe ni plus rigide; ce n'est pas un moule dont la pensée doit

L'ogiva proustiana, la forma-ogiva, funziona, a mio avviso, proprio come l'*articulus* saussuriano di cui abbiamo appena letto: nella sagoma della tipica finestra gotica veneziana rimangono impigliati, come nella nassa, *come nel significante*, filamenti di psichismo, molecole di pensieri e pulsioni, atomi di percezioni e ricordanze. Ma tale forma e l'intero movimento che vi ruota intorno sono poi forse orientati ad un significato? Intendono esprimere un significato?

Nel *Cahier 26* Proust annota una riflessione di grande rilievo, che, come fu rilevato pionieristicamente da Maurice Bardeche,<sup>14</sup> già annuncia la riflessione estetica del Narratore nel finale del *Tempo ritrovato*:

Mentre il mondo esterno, la natura, la vita sociale, l'arte, l'amore proiettano davanti a noi il loro spettacolo, l'impressione che noi ne abbiamo è duplice, perché una parte di quello spettacolo è incorporata dentro di noi mentre l'altra è al di fuori di noi. Quanto alla parte che è dentro di noi, non possiamo che essere noi a sapere ciò che essa contiene, fatica che siamo soliti risparmiarci per il fatto che l'altra parte che è fuori di noi è più o meno la stessa per tutti. Sicché non appuntiamo la nostra attenzione sulla cosa che ha risvegliato quel solco misterioso che dentro di noi tiene vivo l'interesse per un determinato motivo musicale; piuttosto lo analizziamo dal punto di vista artistico, lo impariamo, lo cantiamo, sappiamo ciò che ha di bello, qual è il suo ritmo, tutti elementi che di fatto sono spiegazioni di quel piccolo solco. Così la maggior parte degli uomini intelligenti diventano musicisti, si intendono di sinfonie, di cattedrali, diventano archeologi, letterati, persone di mondo. Soltanto alcuni si affacciano sull'inesplicabile solco che è stato tracciato in loro. *I solchi prendono le più diverse forme, ma queste forme sono tutte oscure come i segni di una scrittura antica sconosciuta.* Qui un pugnale, là un semplice segno che scintilla debolmente, là un rettangolo, un fiore. Che significa tutto questo? Molti si girano dall'altra parte. E si consolano del fatto di non dover cercare guidati dall'amore per la cosa che ha scavato in loro il piccolo solco, rifacendo la passeggiata lungo la quale hanno visto le campane, ritornando ad ascoltare l'opera ecc. proprio come quelli che non avendo la forza di analizzare il proprio amore, passano il tempo a intrigare occasioni per vedere la loro amante. E tuttavia non c'è vera intelligenza, non c'è realtà razionale se non quella in cui ci si imbatte se si riesce a comprendere ciò che significavano per noi, nel momento in cui il piccolo solco è stato tracciato, il pugnale, la campana, il rettangolo o il fiore. Le verità, la bellezza afferrata direttamente, *à claire-voie*, per così dire, nella piena luce dell'intelligenza, non è la nostra, è qualcosa di arbitrario, non è qualcosa di reale. La sola realtà è quella che si giunge a intravedere dalle *forme inesplacabili*

nécessairement épouser les formes, mais une matière plastique qui se divise à son tour en parties distinctes pour fournir les signifiants dont la pensée a besoin. Nous pouvons donc représenter le fait linguistique dans son ensemble, c'est-à-dire la langue, comme une série de subdivisions contiguës dessinées à la fois sur le plan indéfini des idées confuses et sur celui non moins indéterminé des sons. Le rôle caractéristique de la langue vis-à-vis de la pensée n'est pas de créer un moyen phonique matériel pour l'expression des idées, mais de servir d'intermédiaire entre la pensée et le son, dans des conditions telles que leur union aboutit nécessairement à des délimitations réciproques d'unités. La pensée, chaotique de sa nature, est forcée de se préciser en se décomposant. Il n'y a donc ni matérialisation des pensées, ni spiritualisation des sons, mais il s'agit de ce fait en quelque sorte mystérieux, que la 'pensée-son' implique des divisions et que la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes. Qu'on se représente l'air en contact avec une nappe d'eau: si la pression atmosphérique change, la surface de l'eau se décompose en une série de divisions, c'est-à-dire de vagues; ce sont ces ondulations qui donneront une idée de l'union, et pour ainsi dire de l'accouplement de la pensée avec la matière phonique. On pourrait appeler la langue le domaine des articulations [...]: chaque terme linguistique est un petit membre, un *articulus* où une idée se fixe dans un son et où un son devient le signe d'une idée".

<sup>14</sup> Bardeche, *Proust romancier*, 1970, pp. 254-256.

lasciate in noi da ciò che abbiamo effettivamente provato. Ciò che noi riusciamo a ricavare nel *grimoire* arabescato è il libro vero dettato dalla realtà, il nostro libro (c.vo mio).<sup>15</sup>

Che cosa sono, dunque, le forme? Geroglifici dal senso sconosciuto – tra i quali l’ogiva veneziana. Impronte, percorsi incavati, *chemins creux*, come i canali di *Venus Venetia*, nei quali scorre un’energia pulsionale sepolta.<sup>16</sup> Per questo, Venezia, la Venezia dell’Arte, è per Marcel un *grimoire* di forme enigmatiche. O meglio, di forme frammentarie e confuse – soltanto illusoriamente intelligibili. Perché se la sagoma è sì, forse, percepibile, come quella dell’ogiva, l’*articolazione* rimane però nascosta. *Dove si articola la forma?* Qual è il punto di attacco, per così dire, della forma? Pongo la domanda in modo più estremo: l’Arte – e con l’Arte la Lingua poetica – è intelligibile? Che l’Arte e la *langue poétique* mettano in forma l’esperienza, non c’è alcun dubbio. O, almeno, Proust non ha alcun dubbio su questo punto e così si afferma chiaramente nella lunga meditazione solitaria del Narratore sul senso dell’arte che ha luogo nella biblioteca del principe di Guermantes sulla scena del *Tempo ritrovato*. Ma, pur ammesso ciò, le forme in cui l’esperienza si proietta e iscrive sono segni leggibili?<sup>17</sup>

Quando si leggono i segni, si esercita un’arte divinatoria, non più e non meno di questo: *on devine en lisant* – dice il Narratore nelle ultime battute del capitolo veneziano di *Albertine disparue*, quando si rende conto di aver erroneamente interpretato il testo del telegramma che sembrava annunciargli la risurrezione di Albertine.<sup>18</sup> Il fatto è che il lavoro dell’Arte è infero e deviante, come quello dell’Amore.

<sup>15</sup> *Cahier 26, f° 20-21*: “Tandis que le monde extérieur, nature, vie sociale, art, amour, déroule devant nous son spectacle notre impression en est en quelque sorte double, ayant une partie de son corps engagée en nous l’autre au-dehors. Celle qui est en nous, il n’y a que nous qui pourrions saisir ce qu’elle contient, fatigue que nous nous épargnons d’autant plus que l’autre parti, celle qui est hors de nous, est à peu près la même pour tous. Alors nous n’insistons pas sur ce qu’a éveillé le sillon mystérieux que laboure un air en nous, mais nous analysons l’air au point de vue artistique, nous l’apprenons, nous le chantons, nous savons ce qu’il a de beau, quel est son rythme, toutes choses qui à la rigueur sont des explications du petit sillon. Ainsi la plupart des hommes intelligents deviennent musiciens, s’y connaissent en symphonie, en cathédrales, archéologues, lettrés, mondains. Certains hommes seuls se penchent sur l’inexplicable sillon tracé en eux. Les sillons affectent différentes formes mais toutes obscures comme les signes d’une écriture antique qu’on ne connaîtrait pas. Là un poignard, là un simple signe légèrement brillant; là un rectangle, etc. une fleur. Que cela peut-il signifier ? Beaucoup se détournent. Et se consolent de ne pas chercher à savoir en aimant la chose qui a creusé le petit sillon, refaisant la promenade où ils ont vu les clochers, retournant entendre l’opéra etc. comme ceux qui n’ont pas la force d’analyser leur amour passent leur temps à organiser des intrigues pour voir leur maîtresse. Et pourtant il n’y a d’intelligence vraie, de réalité rationnelle que celle qu’on trouve si on arrive à comprendre ce que signifiait pour nous au moment où le petit sillon fut tracé, le poignard, le clocher, le rectangle ou la fleur. Les vérités, la beauté saisie directement, à claire-voie pour ainsi dire, dans la pleine lumière de l’intelligence n’est pas la nôtre, elle est arbitraire, elle n’est pas réelle, La seule réalité est celle qu’on arrive à dégager des formes inexplicables laissées par ce que nous avons effectivement senti. Ce que nous arrivons à tirer dans le grimoire fleuri, c’est le livre vrai dicté par la réalité, le nôtre”.

<sup>16</sup> Bowie, *Freud, Proust and Lacan*, 1987, pp. 41-42.

<sup>17</sup> Giovanni Bottirolì, nella sua recente riflessione sulla scrittura della *Recherche*, ha messo in luce che la nozione e la pratica dello stile proustiano si fonda sul principio dell’*articolazione congiuntiva* che non abolisce, ma sommerge la natura separativa del codice, dissolvendo i confini tra le parole e i segni, cfr. Bottirolì, *Marcel Proust. Il romanzo del desiderio*, 2022, pp. 36-46.

<sup>18</sup> *Albertine disparue*, Proust, 1992, p. 236.

### 3. La vanità della significanza

Se l'arte e la lingua poetica siano o no intellettualizzabili è la domanda che Deleuze manca di farsi fino in fondo nel suo splendido saggio proustiano, *Proust et les signes*. Secondo Deleuze la *Recherche* è una grande inchiesta sul mondo dei segni o, meglio, sul mondo come mondo di segni, e in particolare sui segni dell'Arte e dell'Amore. E sin qui non possiamo che concordare pienamente. Afferma poi Deleuze che il mondo proustiano dei segni è un universo sconosciuto, è il regno dell'*inconnu*. Anche in questo caso non si può che concordare. E tuttavia Deleuze scarta improvvisamente affermando che proprio in virtù dell'*inconnu* incomincia l'*apprentissage*, cioè la ricerca del senso che, beninteso, resta un senso plurale al modo di un arcipelago o di una costellazione, ma è pur sempre un senso intellettualizzabile, cioè conoscenza.<sup>19</sup> Sul fatto che i segni proustiani siano conoscenza ho dei dubbi. Dobbiamo sempre ricordare ciò che il Narratore dice della scrittura: quando leggiamo una scrittura, un "romanzo", in quella scrittura non leggiamo che noi stessi, ammesso che sappiamo farlo.<sup>20</sup> E in genere non sappiamo farlo perché non abbiamo idea di come farlo. Soprattutto, dice Proust, il più grande ostacolo alla conoscenza e all'esercizio dell'arte è il corpo:

Avere un corpo è la grande minaccia per lo spirito, per la vita umana e pensante, di cui non si deve tanto dire che è un miracoloso perfezionamento della vita animale e fisica, ma piuttosto che essa è un'imperfezione, ancora rudimentale quanto lo è l'esistenza comune dei protozoi in polipai, del corpo della balena ecc., nell'organizzazione della vita spirituale. Il corpo rinchiude lo spirito in una fortezza; ben presto la fortezza è assediata da ogni lato e bisogna che alla fine lo spirito si arrenda (*Albertine disparue*, Proust, 1992, p. 236).

Il corpo, per un verso, ci rende mortali, per l'altro rende oscura la lingua e la inghiotte. Dicevo poco fa, ricordando Deleuze, che i segni e le forme dell'Arte si confondono (cioè si fondono) con i segni e le forme dell'Amore – i quali sono, questi ultimi, per eccellenza, i segni e le forme del Corpo. Amore e Corpo sono inestricabilmente congiunti: entrambi congiurano a minacciare l'Arte, ma questa non può darsi senza quelli.

I segni e le forme del corpo, nella *Recherche*, hanno un nome femminile: Albertine, che di Marcel è la *Maestra d'Amore*, perché gli insegna la dura e oscura legge del corpo. Ma in che modo? Rifiutandosi di parlare la lingua dell'uomo: Albertine, infatti, non parla la lingua dell'uomo che per difendersene – infatti mente sempre, sottraendosi il più possibile all'intelligenza altrui: la sua è l'amabile e inquieta bugia del Genio Isterico. La legge del corpo è un insegnamento che non passa per la conoscenza, ma per l'*angoscia*, e impone al mondo dei segni, delle forme e della lingua la catastrofe dell'intelligibilità.

A questa catastrofe assistiamo quando Marcel si immagina la *culmination* di Albertine con la sua supposta amante, la sua ultima amante, un'anonima *blanchisseuse*, prima della mortale caduta da cavallo. Ricordiamo brevemente la situazione. Albertine è fuggita all'improvviso dall'appartamento parigino di Marcel, per andare a rifugiarsi da sua zia, in Touraine, dove sarebbe morta in seguito all'incidente ippico. Marcel invia sul luogo un emissario fidato per indagare intorno agli estremi eventi della vita di Albertine e, soprattutto, intorno ai suoi ultimi amori femminili. È così che Marcel viene a sapere, attraverso l'emissario, come Albertine avrebbe frequentato la *blanchisseuse*, incontrandola ripetutamente

<sup>19</sup> Deleuze, *Proust et les signes*, 1964, pp. 36-50.

<sup>20</sup> *Le temps retrouvé*, Proust, 1990, pp. 217-218: "En réalité chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même".

sulle rive della Loira,<sup>21</sup> tra le frasche, con il pretesto di un bagno mattutino... Al culmine del piacere con la giovane *blanchisseuse* Albertine avrebbe mormorato: *Tu me mets aux anges*, mordendo il braccio della fanciulla...<sup>22</sup> Marcel, in preda ad un attacco d'angoscia insostenibile, si figura la scena e la immagina attraverso le forme dell'arte. O, meglio, se la immagina, quella scena, attraverso un soggetto pittorico e iconologico-iconografico eccellente: il tema delle *Baigneuses*, che attraversa l'intera storia della pittura – per limitarsi alla più recente modernità: da Fragonard a Ingres a Courbet a Renoir a Cézanne fino, se vogliamo, alle *Demoiselles d'Avignon*, che, a rigore, *baigneuses* non sono, ma sulla memoria delle *Baigneuses* di Cézanne sono ripensate. Risalendo poi la tradizione fino agli orizzonti del mito, il soggetto delle *Bagnanti* ripropone una scena ninfale: quelle donne sono ninfe/Muse antiche che giocano tra le acque e la vegetazione. (Non è certo un caso che Venezia sia la città delle acque e delle donne: per Marcel Venezia è la città delle donne – che siano le infilatrici di perle dei campi e dei rii abbandonati o le nobildonne-nereidi in gondola sul Canal Grande). Ebbene: Marcel, come in un'allucinazione, vede nella sua mente il groviglio dei corpi femminili gioiosi e festanti... Quel nodo di corpi nudi, che è già un arabesco confuso e confusivo di segni-forme ulteriormente confusi nel folto quasi impenetrabile della vegetazione, si riassume infine e concentra in una sola linea curva: l'occhio mentale di Marcel isola, durante la visione, la linea descritta da una coscia di donna ripiegata a collo di cigno. Còlta nella palpitazione specifica del godimento, la figura di Albertine, che è al contempo *La Donna*, diventa quella linea-meandro a collo di cigno della gamba contratta nello spasimo del piacere. Il narratore evoca a questo punto la memoria iconografica di un non meglio precisato “studio per Leda con il cigno”, dove il coito tra la donna e l'animale si fissa e cristallizza in quel tratto di sinusoidale.<sup>23</sup> E' evidentissimo, qui, come i segni dell'arte parlino la stessa lingua dei segni dell'amore e del corpo. E il narratore commenta: “Ciò che Albertine aveva fatto con la *blanchisseuse* non mi giungeva più che sottoforma di segni, di abbreviazioni per così dire algebriche che per me non rappresentavano più nulla”.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Il luogo in cui Albertine avrebbe goduto con la *blanchisseuse*: “in riva al mare” a Nice? oppure in Touraine lungo la Loira? è cosa controversa dato lo stato delle carte: si veda Mauriac-Dyer, *Proust inachevé*, 2005, p. 236.

<sup>22</sup> *Albertine disparue*, Proust, 1992, pp. 106-107.

<sup>23</sup> Cfr. *Albertine disparue*, Proust, 1992, p. 109. Graham, *The Imagery of Proust*, 1966, propende per *Leda e il cigno* di Leonardo. Gli editori Pléiade propendono invece per un'influenza di Gustave Moreau e soprattutto dei suoi studi preparatori per la *Leda*, cfr. Proust, 1989a, *À la recherche du temps perdu, Tome IV*, p. 1078. Altri ancora pensano alla *Leda* di Boldini, perché Proust chiese informazioni su quest'opera e, in particolare, se ne esistessero delle riproduzioni fotografiche, a Maria de Madrazo, in una lettera del 17 febbraio 1916, cfr. Kolb, *Correspondence de Marcel Proust*, 1993, pp. 56-60.

<sup>24</sup> Cfr. *Albertine disparue*, Proust, 1992, p. 110: “Ce qu'Albertine avait fait avec la *blanchisseuse* ne m'était plus signifié que par des abréviations quasi algébriques qui ne me représentaient plus rien”.



Figura 5

Leonardo da Vinci, Studio per la Leda inginocchiata e il cigno, 1505-1507 circa, disegno, Chatsworth House.

A quel punto – afferma il narratore – la trasmissione elettrica tra il suo cuore e la sua memoria si interrompe. È un venir meno, uno “s-venire” di fronte al “venire” di Albertine. I segni e le forme dileguano nel momento della massima presenza.

Nelle ultime battute del capitolo veneziano di *Albertine disparue*, Marcel rimarrà solo sulla terrazza dell’hotel a contemplare lo spettacolo di San Giorgio Maggiore immerso nel tramonto, mentre Maman è partita per la stazione, perché bisogna pur “finire”, bisogna tornare. Marcel, invece, vuole restare, a costo di trovarsi disperatamente, irrimediabilmente solo, abbandonato. E Venezia, la sua favolosa bellezza orientale da mille e una notte, si distrugge repentinamente sotto gli occhi del Narratore, mentre il gondoliere di fronte all’hotel canta *O sole mio*.<sup>25</sup> La città delle forme, la città dell’Arte, si decompone, diventando un luogo qualsiasi, insignificante. A mia memoria, non c’è luogo della letteratura in cui l’assillo, la fatica estenuante e la vanità della significanza siano restituite con tale spietata e dolorosa lucidità.

<sup>25</sup> Cfr. *Albertine disparue*, Proust, 1992, pp. 232-235.



Figura 6

Giovanni Boldini, *Leda e il cigno*, non datato (ante 1884), Museo Boldini di Ferrara.

### Bibliografia

Bardeche M. (1970), *Proust romancier*, Paris, Les sept couleurs.

Barthes R. (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.

Bottiroli G. (2022), *Marcel Proust. Il romanzo del desiderio*, Milano, Feltrinelli.

Bowie M. (1987), *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Centanni M. (2017), "Venezia Venusia, nata dalle acque", in Ead., *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini, Guaraldi, pp. 557-570.
- Collier P. (1989), *Proust and Venice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Compagnon A. (1989), *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil.
- De Saussure F. (1995), *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bailly et A. Sechehayé, avec la collaboration d'A. Riedlinger, édition critique préparée par T. de Mauro, post-face de L.-J. Calvet, Paris, Payot.
- Debenedetti G. (2005), "Rileggere Proust", in Id., *Proust*, a c. di M. Lavagetto e V. Pietrantonio, Torino, Boringhieri, pp. 137-87.
- Deleuze G. (1964), *Proust et les signes*, Paris, PUF.
- Freud S. [1905] (1970), *Tre saggi sulla teoria sessuale*, trad. it. di A. Marietti, in Id., *Opere*, vol. 4, Torino, Boringhieri, pp. 447-550.
- Graham V. (1966), *The Imagery of Proust*, Oxford, Blackwell.
- Heidegger M. (2013), *Il Sofista di Platone*, trad. it. di A. Cariolato, E. Fongaro e N. Curcio, Milano, Adelphi.
- Kolb Ph. (1993), *Correspondence de Marcel Proust*, Éd. par Ph. Kolb, Paris, Plon, vol. 15.
- Kristeva J. (1994), *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.
- Lacan J. (2006), *D'un Autre à l'autre (1968-69). Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XVI*, Paris, Seuil.
- Mauriac-Dyer N. (2005), *Proust inachevé*, Paris, Champion.
- Proust M. (1989), *Sodome et Gomorrhe*, édition présentée, établie et annotée par A. Compagnon, préface d'A. Compagnon, Paris, Gallimard.
- Proust M. (1989a), *À la recherche du temps perdu, Tome IV: Albertine disparue. Le Temps Retrouvé. Esquisses*, Paris, Gallimard.
- Proust M. (1990), *Le temps retrouvé*, édition présentée par Rey, P.-L., établie par P.-E. Robert, P.-E. et annotée par Robichez, J. avec la collaboration de Edmond Robert, P. et Rogers, G. B., Paris, Gallimard.
- Proust M. (1992), *Albertine disparue*, édition présentée, établie et annotée par A. Chevalier, Paris, Gallimard.
- Stella M. (2020), "Venere infera: la struttura ovidiana del mito di Orfeo nella *Recherche* di Marcel Proust", in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 12/2 (serie V), pp. 335-357.
- Tadié J.-Y. (2012), *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard.