

Proust and Benjamin

The mystic reserve of the sublime

Sara Cirillo

sara.saracirillo@gmail.com

This paper aims to investigate the aesthetic implications of a particular type of image: Benjamin's Dialectic of Stillness, whose most typical application concerns the Baroque Allegory in *The Origin of German Tragic Drama*. The close relations with the works of Marcel Proust are established by Benjamin himself. The minute freed from the order of time, the Instant in Proust, the extra-temporal moment in Benjamin, are the places of realization of the sublime, ready to dialectically reveal the mortal dissolution of the subject. Through the analysis of several passages from the *Recherche*, in the light of Benjamin's gnoseological premises, can we say the silent misunderstanding of sublime is, like death, accessible only for a moment?

Keywords: Sublime, instant, baroque allegory, mortal dissolution

Proust e Benjamin

La riserva mistica del sublime

Sara Cirillo

sara.saracirillo@gmail.com

Il presente elaborato ha la mira precipua di indagare l'intreccio delle pratiche estetiche di Walter Benjamin e Marcel Proust, dove esse contribuiscono a delineare una simile riflessione sul sublime. Tanto ne *l'Origine del dramma barocco tedesco* quanto nella *Recherche*, che qui si analizza anche alla luce di alcuni passi non molto noti del *Diario moscovita* di Benjamin, la dialettica tra spleen e memoria involontaria caratterizza la condizione del soggetto estetico, che fa esperienza del mondo frammentario e della casualità della mimesi. Se l'unità della frammentazione, tipica dell'allegoresi barocca, organizza il vuoto mortifero attorno a cui si costruisce l'opera d'arte, da qui il riferimento a Lacan, il momento involontario e auratico che ne scaturisce si riconcilia con quella "conformità a scopi senza scopo" di cui parla Kant.

1. Solidarietà omologiche

Le relazioni che intercorrono tra il pensiero filosofico di Walter Benjamin e l'opera di Marcel Proust riguardano innanzitutto il rapporto tra filosofia e letteratura, sentito di necessità come sempre più stretto, come un tratto peculiare della contemporaneità: è certo vero che entrambi, corrodendo i confini tradizionali che separano filosofi e letterati, fecero «della necessità empirica la loro virtù intelligibile»¹ ed elevarono il frammentario, le schegge del quotidiano – si pensi anche al carattere di disseminazione caotica che riguarda l'entità stessa delle opere dei due autori – a promessa di felicità. Entrambi si dedicarono infinitamente, pazientemente, alle "cose stesse", alla concretezza profonda e ambigua del mondo sensibile, al carattere miracoloso

¹ Cfr. T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi et al., Einaudi, Torino 1972, pp. 233-247.

dell'istante, sottraendosi alla logica che contrappone il particolare all'universale, insorgendo contro idealismo e gnoseologia: «l'Eterno in ogni caso è più una gala ad un vestito che un'Idea»², scrive Benjamin; ugualmente Proust, sulla stessa *Revue Blanche* che ospita i contributi in chiave simbolista di autori come Strindberg, rompe, giovanissimo, con il clima ottocentesco degli anni '90, per dire: «Mi sia permesso di osservare, a proposito del Simbolismo, cui mi riferisco soprattutto in queste pagine, che, pretendendo di trascurare gli “accidenti temporali e spaziali” per mostrarci solo verità eterne, esso disconosce un'altra legge della vita: che è di attuare l'universale o l'eterno, ma solo in individui». E ancora: «Nelle opere d'arte come nella vita, gli uomini, per generali che siano, debbono essere fortemente individuali (si pensi a *Guerra e Pace* o a *Il mulino sulla Floss*); e di essi si può dire, come di ciascuno di noi, che attuano tanto più largamente l'universale, quanto più sono se stessi. Le opere puramente simboliche rischiano perciò di mancare di vita, e, quindi, di profondità»³.

D'altronde la Parigi del XX secolo, e in generale il Novecento, si avvia alla necessità, sia in letteratura che in arte, di scandagliare con strumenti analitici, concreti, le profondità del reale, non limitandosi più a compendiarle in simboli di portata universale, di partecipazione alla vita cosmica: così Proust come Picasso saranno «ingegneri delle forme, e non esoterici sacerdoti del mistero, dell'ineffabile come Redon e Munch, Maeterlinck e Strindberg, Klimt e D'Annunzio»⁴.

Benjamin legge e traduce Proust come autore di un'epoca che lui stesso sta vivendo, entro i termini del materialismo dialettico, come creatore di immagini di modernità che mostrano nello stesso tempo la loro intima essenza rivoluzionaria e reazionaria insieme; Benjamin non a caso sente Proust affine al Surrealismo, cui dedicherà un saggio nel 1929, in quanto sia l'autore della *Recherche* sia i surrealisti contribuiscono alla morte del XIX secolo consentendo l'accesso ad un mondo che cambia, con le sue trame sensuali e i suoi mutamenti epocali e gettando, contestualmente, uno sguardo melanconico – lo stesso che interesserà le questioni del *Dramma barocco* – sulla vita della città moderna e dei salotti parigini. D'altronde l'inconscio nel Surrealismo e la memoria involontaria in Proust sono campi di forza polarizzati, ancora immagini

² F. Desideri, *La porta della giustizia: saggi su Walter Benjamin*, Pendragon, Bologna 1995, p. 167.

³ M. Proust, *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, ed. it. a cura di P. Serini, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 16.

⁴ R. Barilli, *Il Simbolismo. Le immagini dell'idea*, a cura di F. Russoli, Fabbri, Milano 1975, p. 182.

dialettiche, che, piuttosto che nascere dalla volontà di tessere una storia dell'oblio, sono piuttosto «il frutto di una passione anarchica per la realtà, la *passion moderne*, come la chiamava il poeta, un istinto a insinuarsi nelle zone di “inabitabilità” dell'epoca moderna per estrarne indicazioni quasi profetiche»⁵, e si pensi anche, a questo proposito, a certi esiti di iperrealismo surrealista alimentato da una durezza quasi metallica, come in Dalì.

Sarà utile, in relazione a quest'immagine della modernità come rivoluzionaria e reazionaria insieme, come, appunto, immagine dialettica, fare riferimento a quell'*ethos* modernista fatto di scandalo e di rottura ma anche, e soprattutto, di elevazione e superamento, di cui parlerà Fredric Jameson. Egli sostiene che le avanguardie ebbero questo di paradossale: che il valore universale della produzione, in arte, del sentimento umano, pur sottratto al convenzionalismo e alla soggezione moralistica borghese, potesse figurare solo attraverso l'uomo di genio, rinnovando di fatto un elitarismo culturale. Picasso, per esempio, secondo Jameson, fu l'emblema del genio inaccessibile agli altri, le cui composizioni libere non favorirono nuovi canali di rapporto diretto con il pubblico; lo stesso potremmo dire del Surrealismo, con i suoi mezzi tradizionalisti e il recupero della pienezza dei corpi e della terza dimensione. E sulla stessa strada, tornando a Benjamin, si colloca Proust, ebreo (da parte di madre) e in fondo reazionario, nonché incarnazione, secondo il filosofo, delle posizioni più estreme dell'avanguardia: la sua è sì una rivolta contro certe istituzioni, ma rimane un sottofondo di ambivalenza tra opposizione e ricompensa, la stessa che caratterizzerà Baudelaire. Proust si muove in un mondo che sta morendo, quello del XIX secolo, offrendo a Benjamin la possibilità di condurvi un'analisi materialistica, nel senso marxiano del termine, dove il fattore economico viene trattato come qualcosa che ha la sua origine nella storia naturale⁶:

Proust offre la rappresentazione di una classe che è sempre obbligata a dissimulare il suo lato materiale, e per questo ha adottato i modi e le sembianze di un feudalesimo che, privato del suo significato economico, può al meglio servire da maschera per la grande borghesia. Questo liberatore degli incantesimi senza illusioni dell'Io, della morale, quale Proust amava considerarsi, fa di tuttata la sua arte un velo che ricopre quest'unico mistero, essenziale, vitale

⁵ G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino 2001, p. 348.

⁶ Cfr. W. Benjamin, *Proust e Baudelaire. Due figure della modernità*, in *Introduzione*, a cura di F. Cappa e M. Negri, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, p. 33.

della sua classe sociale: il mistero economico⁷.

Le figure che si muovono nell'alta società della *Recherche* hanno un'esistenza vegetale, secondo una metafora che tornerà anche a spiegare l'amore per Albertine, tanto sono radicate nei loro luoghi di provenienza, emblemi dei consumatori perfetti. Ed ecco che gli oggetti morti della società che Proust descrive vengono contestualmente rivitalizzati, erotizzati: è il rovescio dell'immagine dialettica, nonché ancora un punto di prossimità con i meccanismi surrealistici. Una visione d'antropologo e di archeologo, quella di Proust, che è anche allegoria.

Ma si torni alle origini delle affinità elettive, delle omologie strutturali, per dirla con Lucien Goldmann, che si danno tra Benjamin e Proust, e che riguardano il dar conto dei loro processi d'interazione osmotica favoriti dalle circostanze della cultura mitteleuropea tra la seconda metà del XIX secolo e il 1930, e che hanno, come si chiarirà successivamente, nel Barocco l'antecedente più tipico.

Nel 1925 Benjamin scrive all'amico Gershom Scholem, grande studioso della mistica ebraica e della cabbala (e che definirà lo stesso Benjamin, per la sua profonda connessione con la teologia, per la sua riserva dialettica, e per l'elemento marxista, «razionale e mistico insieme»)⁸ di aver concluso un contratto per la traduzione del capolavoro proustiano: «Ci è forse capitato di parlare di Proust, e ti ho detto come mi sia familiare il tipo di pensiero filosofico che si esprime nei suoi scritti. Ho sentito uno spirito molto affine al mio, in tutte le cose che ho letto»⁹.

Per Benjamin la questione della traduzione, che affonda profondamente le radici nella sua teoria del linguaggio, porta con sé una riserva metafisica e messianica di somma importanza, che gli deriva dalle giovanili riflessioni contenute nel saggio del 1916, *Sul linguaggio in generale e sul linguaggio degli uomini*, per cui l'uomo fu creato nel verbo e il verbo è l'essenza spirituale di Dio. Per Benjamin il compito del traduttore è continua tensione, aspirazione umana all'intraducibile e alla pura lingua e sarà proprio la *Recherche* proustiana la sua principale esperienza in questa veste; egli scrive «non posso sperare di giungere a una vera spiegazione delle impressioni profonde e

⁷ Ivi, pp. 57-58.

⁸ G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, trad. it. di M.T. Mandalari, Adelphi eBook, Milano 2015, pp. 8-9.

⁹ W. Benjamin, *Lettere (1913-1940)*, a cura di G. Scholem e T.W. Adorno, Einaudi, Torino 1978, p. 130.

ambivalenti di cui mi riempie Proust. Ma da tempo coltivo il desiderio di raccogliere una serie delle mie osservazioni [...] sotto il titolo di *En traduisant Marcel Proust*. L'anno è quello, cruciale, del 1926: il rifiuto accademico del saggio sul dramma barocco tedesco per l'abilitazione all'insegnamento a Francoforte coincide con la sua volontà di concentrarsi esclusivamente sulla professione di critico letterario orientato al materialismo dialettico, nonché con la prima traduzione, in collaborazione con Franz Hessel e perduta, di *Sodoma e Gomorra*, cui seguiranno nel 1927 e nel 1930 le traduzioni di *All'Ombra delle fanciulle in fiore* (edizioni Die Schmiede) e di *La contessa di Guermantes* (edizioni Piper di Monaco). Nel 1930, sulla *Literarische Welt*, Benjamin traduce inoltre alcuni estratti del testo proustiano *Sulla lettura*, specificando come questi sottolineino questioni essenziali che da lì a poco verranno a saldarsi nella scrittura inconfondibile della *Recherche*: «la ricerca dell'essere profondo (*Dasein*) dell'infanzia nei meandri della sua dissimulazione, la convinzione che l'amicizia non ha valore, la mistica della solitudine»¹⁰. Così Robert Kahn ha sostenuto l'ipotesi che «tutto quello che Benjamin scrive dopo il 1926 (data in cui inizia a tradurre *Sodoma e Gomorra*) è da considerarsi sotto il segno di Proust»¹¹.

Dal 1926 Benjamin dunque risiede a Parigi, frequenta i circoli intellettuali della capitale francese e inizia il suo rapporto con alcuni esponenti del marxismo europeo. Grazie al rapporto con Asja Lacis egli conosce Brecht, con il quale condivide l'esigenza fondamentale di rifunzionalizzare l'arte, di sottrarla alla mercificazione, nonché di proporre una letterarizzazione dei rapporti vitali, improntati alla sopravvivenza della parola nella contemporaneità; parola che, come si dirà, deve rompere con la linearità discorsiva per recare con sé un «appello, una violenza, una scelta di rottura»¹².

2. La lingua in Benjamin. Il luogo di realizzazione del sublime

La parola, in Benjamin, come significativamente in Proust, rende possibile un approccio diverso al reale. Il nominare le cose, tramite la lingua, comunica la specificità e l'essenza spirituale dell'uomo, ma è anche il modo in cui esso si dispiega nella sua esistenza storica, tendendo, contestualmente, ad un futuro utopico di redenzione. La lingua degli uomini non è più quella adamitica, perduta con il crollo di Babele, ma

¹⁰ W. Benjamin, *Proust e Baudelaire*, cit., pp. 12-13.

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Blanchot, *L'amicizia*, trad. it. di R. Panattoni, G. Solla, Marietti Editore, Genova, 2010, p. 127.

storica, frammentaria, irredenta. E tuttavia nel suo offrirsi alla trasgressione inoperosa del non-senso, la lingua porta con sé un modo di procedere essenzialmente religioso, che si potrebbe dire abbia a che fare con quella «debole forza messianica»¹³ di cui Benjamin parla ne *Sul concetto di storia*. Debole, perché pur sempre relativa alla storia profana, all'accadere storico, ma che esprime ugualmente una certa pretesa di verità. Se la potenza messianica può esprimersi con l'uomo, lo sarà solo nella caducità contingente della situazione storica. All'attualità integrale messianica, scrive Benjamin, non può corrispondere nulla finché non si sia ricomposta la confusione derivante dalla torre di Babele, anche se questo non sarà possibile neanche per l'angelo della storia della IX Tesi benjaminiana¹⁴.

Storicità, messianismo, redenzione sono dunque i termini chiave entro cui si articola la riflessione filosofica di Benjamin sulle questioni della Lingua, fin dai saggi giovanili. Come si diceva, quanto è in gioco trova un riflesso particolarmente pregnante nell'immagine, altamente allegorica e melanconica, dell'*Angelus Novus* di Paul Klee, come per altro viene sottolineato da Gershom Scholem¹⁵. Agli inizi del 1940 Benjamin, dimesso dal lager in cui era stato internato dopo lo scoppio della guerra, scrisse quelle *Tesi sulla storia* che rappresentano, secondo il grande studioso di mistica ebraica, la giustificazione metafisica del materialismo storico, debitore della teologia «più di quanto non sia gradito ai suoi odierni lettori marxisti»¹⁶; e anzi, secondo Jürgen Habermas, queste tesi sarebbero «una delle testimonianze più vive e toccanti dello spirito ebraico»¹⁷.

Benjamin rompe con la concezione marxista-progressista della storia, erede dalla visione paolina di un tempo lineare, e nella nona tesi egli scrive:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza

¹³ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, trad. it. di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 23.

¹⁴ Cfr. M. Pezzella, *La memoria del possibile*, Jaca Book, Milano 2009, p. 330.

¹⁵ Cfr. G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., pp. 64-75.

¹⁶ Ivi, p. 67.

¹⁷ J. Habermas, *Philosophisch-politische Profile* [Profili filosofico-politici], in "Suhrkamp", 265, 1971, p. 55.

tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta¹⁸.

Secondo Scholem, dietro molti scritti di Benjamin si nascondono questioni personalissime: così accadde in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [Origine del dramma barocco tedesco] rispetto alla teoria della melanconia, che lo riguardava in prima persona, e così avvenne per gli appunti che riguardano l'*Angelus Novus* e che inizialmente hanno natura autobiografica. Si pensi a quello scritto enigmatico, datato 1933 e intitolato *Agesilaus Santander*, che è contenuto in un taccuino personale di Benjamin: qui l'immagine dell'angelo di Klee, che il filosofo acquistò a Monaco nel 1921 e che considerò sempre come il più importante oggetto di sua proprietà (nonostante avesse poi acquistato un altro Klee, *Presentazione del prodigio*), non rappresentava solo un'allegoria, una tensione dialettica, ma aveva innanzitutto un carattere effimero («Perfino gli angeli – nuovi ogni attimo in schiere innumerevoli – secondo una leggenda talmudica vengono creati per cessare di esistere e dissolversi nel nulla, non appena abbiamo cantato il loro inno davanti a Dio»¹⁹), e soprattutto personale. L'angelo cabalistico, nonché angelo custode, non è ancora diventato l'angelo della storia della IX *Tesi*, nonostante gli si presenti nella stessa forma del quadro di Paul Klee. Quando Benjamin scrisse quell'appunto, nel 1933 ad Ibiza, la sua condizione è quella di fuggiasco arrivato al limite dell'angoscia esistenziale, lontano dalle persone che gli erano più intime. Queste distanze personali in qualche modo assumono l'aspetto dell'angelo, il quale trae con sé il proprio partner umano verso un futuro che è anche il suo stesso luogo di origine, e che porta con sé una promessa di felicità. Felicità dal carattere paradossale, nutrita di unicità e ripetizione, di futuro e passato: è la «melanconica felicità del dialettico»²⁰.

Tramite l'incontro con l'angelo Benjamin subisce un'illuminazione sulla propria realtà mistica, tanto che, secondo Peter Szondi, l'*Agesilaus Santander* è da considerarsi

¹⁸ W. Benjamin, *Schriften*, I, trad. it. di R. Solmi, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 76-77.

¹⁹ Cfr. W. Benjamin, *Über Haschisch. Novellistisches. Berichte. Materialien*, Suhrkamp, Francoforte, 1972.

²⁰ G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 58.

il prodotto di un delirio febbrile. Sulla natura di tale illuminazione Benjamin si era già espresso nel saggio sul Surrealismo pubblicato nel 1929 sulla *Literarische Welt*: «Ogni indagine seria sulle doti e i fenomeni occulti, surrealistici, allucinatori presuppone un intreccio dialettico, di cui una mentalità romantica non verrà mai a capo... riusciamo invece a penetrare il mistero solo nella misura in cui lo ritroviamo nella vita quotidiana»²¹.

Questo il senso, profondamente personale, entro cui Benjamin intende l'immagine di Klee durante il 1933. Ma si torni alla prospettiva, sopra ricordata, che esprime invece in termini storici lo stesso quadro dell'*Angelus Novus*. L'angelo della storia, nelle *Tesi* del 1940, annuncia una medesima missione dialettica, anche se in termini diversi: comunica il futuro da cui proviene, verso cui lo spinge una bufera proveniente dal paradiso, ma fissa lo sguardo sulle macerie del passato. Il paradiso, come la pura Lingua, è al tempo stesso origine remotissima dell'uomo nonché utopica immagine di un futuro di redenzione. Intanto, smarrita l'unità originaria della lingua adamitica, la frammentarietà, l'effimero, diventa la cifra specifica della modernità, nonché di tutto ciò che è storia; così avviene anche per gli allegoristi barocchi, per i quali la storia è un processo di frammentazione e di progressiva decadenza, tipico di tutto ciò che non è redento. La natura melanconica della nuova immagine dell'angelo diviene ancora più evidente, così come il motivo cabalistico del *Tikkun*, della restaurazione messianica (così fa anche, profanamente, il collezionista, Benjamin stesso, che è colpito dal disordine in cui versano le cose del mondo e mira a imporre loro un ordine, collezionando): l'angelo vuole “destare i morti e ricomporre l'infranto”, ma, legato com'è all'immanenza storica, questo compito non gli è possibile, tanto che viene sospinto verso il futuro da una bufera dialetticamente proveniente dal paradiso. Tanto meno la pretesa di attuare l'integralità messianica è possibile per un uomo che si proclami messia, e si pensi in questo senso al fatto che le *Tesi* vennero scritte da Benjamin anche per ridestarsi dallo shock del patto Hitler-Stalin²².

La soluzione sta, sulla via di quella *chance* rivoluzionaria e irriducibile che è sempre soggetta a trasformarsi in teologica-messianica, nella possibilità che s'apre nella contingenza del “tempo-ora”, dello *Jetzt-Zeit*: è un tempo rivoluzionario, dal potere

²¹ W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. di A. Marietti, Einaudi, Torino 1973, p. 23.

²² Cfr. G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 67.

emancipativo, entro cui il passato, non più relegato ai dati di fatto della Storia ufficiale, fa balenare surrealisticamente una visione profetica del futuro in un'immagine fulminea del presente. Il corso omogeneo della storia, il tempo dei vincitori a danno degli oppressi, viene fatto saltare attraverso i frammenti di un tempo *altro*, grazie a cui si costruisce un nuovo rapporto con il mondo entro un'immagine dialettica in stato di quiete, *Stillstand*. Benjamin dirà che solo le immagini dialettiche sono autenticamente immagini, e il luogo in cui le si incontra è il linguaggio; così il "tempo perduto", la temporalità non lineare, l'immagine del passato nel momento del pericolo, s'ingrossa entro i margini della scrittura: è la memoria involontaria di Proust, il chiacchiericcio sterminato dei segni della *Recherche*, l'amore per Albertine, il supplizio del mondo di Sodoma, la radice apocalittica del Barocco, il mondo che si rappresenta come disordine. Laddove prima c'era l'ordine, il bottino di guerra dei vincitori²³, adesso c'è il lavoro titanico della ricerca del tempo perduto, l'annuncio di un tempo nuovo: il luogo di realizzazione del sublime.

3. Il coté melanconico ed allegorico del soggetto estetico

In una pagina non molto nota del *Diario moscovita*, che porta la data del 18 gennaio 1927, Benjamin rivela scopertamente le profonde affinità che intercorrono tra le intenzioni del suo libro sul dramma tedesco e due celebri passi del capolavoro proustiano, di cui uno riguarda la descrizione della *Caritas* di Giotto. Egli scrive: «Proprio come la sera prima, mentre leggevo da solo in camera mia e mi ero imbattuto nelle straordinarie pagine sulla *Caritas* di Giotto, mi era stato chiaro che Proust espone in esse una concezione che coincide in tutto e per tutto con ciò che io stesso ho cercato di riassumere nel concetto di allegoria»²⁴. Nell'allegoria come nell'anamorfose, secondo Benjamin, «ogni persona, ogni cosa, ogni rapporto può significarne qualsiasi altro»²⁵ e nella *Recherche* è una sguattera incinta, continuamente sottoposta alle angherie di Françoise, a ricordare a Swann una delle figure degli affreschi padovani di Giotto, una delle *Virtù* della cappella degli Scrovegni: la *Caritas*. Entrambe sembrano ignorare di ciò

²³ F. Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 14.

²⁴ W. Benjamin, *Diario moscovita*, trad. it. di G. Carchia, Einaudi, Torino 1983, p. 111.

²⁵ W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, trad. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Einaudi, Torino 1978, p. 108.

che intimamente le costituisce. Proust scrive: «La [...] povera ragazza, ingrassata dalla gravidanza fin nel viso, fin nelle guance che spiovevano dritte e quadrate, era in effetti abbastanza somigliante a quelle vergini forti e mascholine, alquanto matronali, in cui, all’Arena, sono personificate le virtù»²⁶. E ancora:

Mi rendo conto adesso che quelle Virtù e quei Vizi di Padova le assomigliavano anche in un altro senso. Come l’immagine di lei era accresciuta da simbolo aggiunto che portava sul ventre senza aver l’aria di capirne il significato, senza che nulla nel suo viso ne traducesse la bellezza e lo spirito, alla stregua di un semplice e pesante fardello, così è senza mostrare di dubitarne che la poderosa massaia raffigurata nell’Arena con la designazione di “Caritas”, e di cui la riproduzione era appesa alla parete della mia stanza di studio a Combray, incarna la virtù in questione, e senza che il minimo pensiero di carità abbia mai potuto essere espresso, si direbbe, dal suo volto energico e volgare²⁷.

L’attenzione della sguattera al suo ventre non sembra essere pienamente cosciente, se non nella misura in cui l’ingrossamento dovuto alla gravidanza le impedisca la fluidità dei movimenti in cucina, così come «nello stesso modo, molto spesso il pensiero degli agonizzanti si volge verso il lato effettivo, doloroso, oscuro, viscerale, verso quel rovescio della morte che è appunto il lato ch’essa presenta loro, facendoglielo duramente sentire, e che assomiglia assai più ad un fardello che li schiaccia, a una difficoltà di respirare, a un bisogno di bere, che non alla cosiddetta idea della morte»²⁸. Ugualmente la *Caritas* di Giotto, se si volesse considerare solo il suo volto “energico e volgare”, sembrerebbe non fare intimamente propria la virtù di cui si fa portatrice. La *facies* fisiognomia dei due soggetti, in totale opposizione allo *status* profondo ed effettivo che le costituisce, deve forse essere «rovesciato come un guanto, per rivelare il suo nesso con l’opposto, con il suo totalmente “altro” con cui in realtà si trova in un rapporto di coimplicazione. La realtà rappresentata come allegoria di un’altra realtà di cui è allegoria, è apparentemente totalmente altro da quella realtà e tuttavia questa due alterità rivelano una complicazione [...] effettivamente reale»²⁹. La condanna alla letteralità del simbolo, la figura materiale del concetto, scaccia con l’evidenza della sua stessa realtà l’idea cui dovrebbe rimandare. Invece ciò che rimane è una interdipendenza degli

²⁶ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, cit., p. 89.

²⁷ Ivi, p. 90.

²⁸ Ivi, p. 88.

²⁹ M. Piazza, *L’alterità e il mélange*, in “Atque”, 7, 1993, p. 180.

opposti che rivela il luogo entro cui s'apre l'alterità allegorica, la dialettica del *mélange*³⁰: si tratta di una lotta continua tra un elemento dato, che soffre del suo stesso irrigidimento in forme precostituite, e un elemento che rimane inattingibile, perennemente irriducibile alla fissità del simbolo. Lo sguardo dell'artista o dell'allegorista barocco, che vuole scandagliare le profondità del reale, tenta una decifrazione di segni che rimanda, però, al compromesso perenne con l'alterità di ogni nostra esperienza di vita, e ad uno spazio di erranza che istituisce continue connessioni tra opacità e trasparenza. Si pensi a quanto scrive Benjamin nell'*Ursprung*: «Significa però fraintendere del tutto la dimensione allegorica, cercare di separare il patrimonio di immagini in cui si compie questo balzo nel regno della salvezza dall'altro, cupo, che significa morte e Inferno»³¹. Infatti, per Benjamin, l'allegorista barocco è anche un sadico. Egli scrive: «È in effetti tipico del sadico degradare il proprio oggetto per poterlo dopo di questo – o proprio per questo – soddisfare. Così fa anche l'allegorista, in quest'epoca ebbera di crudeltà, sia immaginarie che reali»³². Di nuovo, le vicinanza con l'estetica proustiana vengono sottolineate dallo stesso Benjamin nel *Diario moscovita*, introducendoci a quello che è stato definito l'episodio più forte della *Recherche*, quello che apre al mondo proscritto di Gomorra. Benjamin scrive:

lessi da Proust la scena di lesbismo. Asja ne capì il selvaggio nichilismo, come Proust in certo modo si spinga nel salottino bene ordinato piccolo-borghese, quello con la scritta "sadismo", e spietatamente faccia a pezzi ogni cosa, così che non resta più nulla della concezione pulita, accomodante del vizio, ma in ogni frattura il male mostra in modo lampante la sua vera sostanza, l'«umanità», anzi la «bontà». E mentre spiegavo questo ad Asja mi divenne chiaro quanto ciò coincida con le intenzioni del mio libro sul dramma barocco³³.

Il brano proustiano di cui parla Benjamin è relativo al momento in cui il Narratore della *Recherche*, presso Montjouvain, assiste ad una scena di lesbismo, quella in cui la figlia del compositore Vinteuil, morto di dolore a causa dei comportamenti della stessa, gode

³⁰ Cfr. Ivi, p. 186.

³¹ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Prefazione di F. Desideri, Carocci, Roma 2018, p. 299.

³² Ivi, p. 247.

³³ W. Benjamin, *Diario moscovita*, cit., p. 111.

insieme all'amante, che si scoprirà poi essere Albertine, nell'atto di sputare sulla fotografia del morto. Lo sguardo telescopico di Proust si muove entro il terreno dialettico dell'introspezione psicologica e della coimplicazione degli opposti nell'ambito delle categorie morali, facendoci assistere ad un comportamento umano disfunzionale. Se si procede con l'analisi del brano ci si accorge che in questo, come in molti altri della *Recherche*, tra cui quello della *Caritas* di Giotto, Proust si porta dietro certe apparenze della realtà. Egli scrive: «Ma, al di là delle apparenze, nel cuore di Mademoiselle Vinteuil il male non fu, almeno all'inizio, disgiunto da altri moventi»³⁴. Il brano viene analizzato da Benjamin per sottolineare lo scardinamento di certe convenzioni culturali e sociali, introducendoci al problema della dialettica della Legge e della sua trasgressione, il cui luogo segreto, come afferma Lacan, sta precisamente nel fantasma sadico. Proust scrive:

Una sadica come lei è un'artista del male, ciò che una creatura interamente malvagia non potrebbe mai essere, perché il male non le risulterebbe più estraneo, le sembrerebbe del tutto naturale, non si distinguerebbe nemmeno dalla sua persona; e la virtù, la memoria dei morti, la tenerezza filiale, non proverebbe alcun piacere sacrilego a profanarle, perché non avrebbe il culto. I sadici della specie di Mademoiselle Vinteuil sono esseri così puramente sentimentali, così naturalmente virtuosi che il piacere sensuale appare loro come qualcosa di malvagio, come il privilegio dei cattivi. E quando si concedono d'indulgerci per un momento, è nella pelle dei cattivi che si sforzano di entrare e di far entrare il loro complice, così da avere per un poco l'illusione di evadere dalla loro anima tenera e scrupolosa per penetrare nel mondo inumano del piacere³⁵.

In questo passo osserviamo come Proust distrugga la “concezione accomodante del vizio” di cui parla Benjamin, mostrandoci un altro caso di inapplicabilità di certe categorie convenzionali per decifrare la realtà. Descrivere il turbamento di Mlle Vinteuil riguarda il dar conto dell'effettivo *mélange* di virtù e sadismo che avviene nel suo animo. La figlia del compositore non viene descritta né come sadica (si parla di una specie di sadismo), e infatti l'erotismo qui presentato è lontano da quello dell'uomo sovrano di Sade, né come virtuosa. Come due polarità irriducibili erano in gioco nella descrizione della *Caritas* di Giotto, così in questo brano il comportamento della signorina Vinteuil rende incomunicabili “il mondo inumano del piacere” da una parte,

³⁴ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, cit., p. 112.

³⁵ *Ibidem*.

nell'atto sacrilego – e sadico – di sputare sulla fotografia di un morto, e la “virtù, la memoria dei morti, l'amor filiale” dall'altra³⁶. Peraltro, continua Proust: «Non esiste persona, per grande che sia la sua virtù, la quale non possa essere condotta dalla complessità delle circostanze a vivere un giorno in familiarità col vizio che pure condanna nel modo più formale»³⁷. Ma non solo: la “specie di sadismo” che interessa Mademoiselle assume caratteri ludici. Così, essa immagina «per un istante, di fare sul serio i giochi che avrebbe fatti con una complice tanto snaturata da provare veramente quei sentimenti barbari verso la memoria di suo padre»³⁸. Lutto e gioco sono gli stessi termini entro cui si stabilisce una ulteriore stretta relazione con il dramma barocco: si ricordi, in questo senso, della composizione del termine *Trauerspiel*: *Trauer*, «lutto», e *Spiel*, «gioco o rappresentazione». D'altronde, il *Trauerspiel* fa emergere non certo la perfezione formale dell'individuo, bensì il teschio, l'individuo disfatto, il cadavere. Qui “l'individuo disfatto”, in termini visivi, è presente nella scena proustiana sotto forma di fotografia: si tratta dell'immagine del compositore Vinteuil, vero e proprio *memento mori* barocco, su cui, non a caso, la figlia si accanisce. Benjamin scrive:

E i personaggi del dramma barocco muoiono perché soltanto così, come cadaveri, possono raggiungere la loro patria allegorica. Muoiono non in vista dell'immortalità, ma del cadavere. [...] Una produzione di cadaveri è del resto, dal punto di vista della morte, la vita. Non solo nella perdita di parti del corpo o nei cambiamenti dovuti al suo invecchiamento, ma anche in tutti i processi di escrezione e di putrefazione qualcosa di cadaverico si stacca pezzo per pezzo dal corpo³⁹.

Ma non solo. Come Benjamin, nel trattare il carattere emblematico del cadavere nel libro sul barocco, cita le poesie funebri di Lohenstein, in particolare quella che viene innalzata alla madre morta⁴⁰, così, secondo Georges Bataille ne *La letteratura e il male*, nella scena di sadismo di Proust non sarebbe errato procedere con la seguente identificazione: la signorina Vinteuil personificherebbe Marcel, mentre il padre profanato rappresenterebbe la madre del Narratore. Infatti, stranamente, nella *Recherche* la sofferenza e la morte del compositore vengono descritte in maniera insistente, mentre

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 101.

³⁸ M. Piazza, *L'alterità e il mélange*, cit., p. 112.

³⁹ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco*, cit., p. 285.

⁴⁰ *Ibidem*.

nulla si sa della reazione della madre del Narratore alla presenza di Albertine, intrusa e prigioniera nell'appartamento della voce narrante del capolavoro proustiano⁴¹. Entro un'estetica complessa che mette insieme apoteosi barocche, apoteosi materne, sadismo e trasgressione della legge morale, c'è una convergenza con Lacan, il quale porta avanti uno studio sul carattere informe, vero e proprio «dramma della morte» di *das Ding*. Il concetto di Cosa, *das Ding*, non a caso viene introdotto da Lacan nell'ambito della trascrizione paolina della dialettica della Legge. È importante sottolineare che, in Lacan, la Cosa viene circoscritta da alcune barriere che impediscono all'uomo di sprofondare nel suo vortice tossico e inquietante. La prima barriera è il Bene, che coinciderebbe con il “principio di piacere” freudiano, mentre la seconda è il Bello. E tuttavia la bellezza non è mai separata dal suo carattere ambiguo, informe, cadaverico, oscuro, e che invece «la bellezza basata sull'armonia e la simmetria ha spesso cercato di nascondere»⁴². Allora, individuati meglio gli elementi perturbanti che uniscono le pratiche estetiche di Proust e Benjamin, sarà utile prendere in esame il senso dello smisurato che annuncia il sublime.

4. *La Recherche*. L'annuncio del sublime

*“Non mi interessa il sublime”
Voltaire*

Nessuno più di Proust, nella *Recherche*, si è inabissato in una realtà effimera e frammentaria. Ma l'architetto melanconico della *Recherche*, pronto a far smagliare il tessuto di un tempo lineare per consegnarsi alle trame della memoria involontaria, gustando una *madeleine*, oppure ai segni ineffabili della realtà esperienziale, designa un modo di procedere che è «essenzialmente religioso»⁴³ e che di fatto si conclude con la riserva mistica, e si direbbe kabbalistica, di una *reductium ad unum*, quella del Tempo ritrovato: la sua attitudine melanconica ha la riserva dialettica nell'universale metafisico dell'Opera. L'esperienza sublime è annunciata da certe impressioni, *istanti*, che si concretizzano tanto in una sorta di “piacere irrazionale” che in una certa fecondità

⁴¹ Cfr. G. Bataille, *La letteratura e il male*, trad. it. di A. Zanzotto, SE, Milano 2006, p. 128.

⁴² R. Bodei, *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna 2003, p. 93.

⁴³ G. Bataille, *L'eroticismo*, trad. it. di A. Dell'Orto, ES, Milano 2009, p. 17.

letteraria. Il sublime dipenderà da una serie di contingenze, le rivelazioni finali nascono da una contingenza.

Il Narratore della *Recherche* ha attorno a sé un mondo di rovine. Queste si nutrono di una legge dell'universo sentimentale proustiano, quello della ricerca, in ogni rapporto affettivo, del legame originario con la madre, da cui l'impossibilità a realizzarlo e l'eterna frustrazione che ne consegue, ma, soprattutto, dell'intenzione luttuosa che soverchia tutta l'opera, appesantita dalla considerazione che qualsiasi impressione *involontaria* proveniente dal passato sia superiore alle percezioni del presente e alle minuzie analitiche dell'intelligenza. Melanconia, dunque, come coscienza precoce di chi deve accettare la perdita del primo amore, quello materno, che d'altronde possiede intrinsecamente la radice dello *spleen*, e come vocazione all'infelicità, su cui grava la minaccia della labilità di contingenze accidentate. L'impulso alla vita del Narratore è dunque continuamente ostacolato dall'istinto di morte⁴⁴, e d'altronde, come mette in luce Sparvoli, già il giovanissimo Proust dei *Plaisirs*, probabilmente influenzato dall'eterno melanconico Reynaldo Hahn, «descriveva l'angoscia del distacco materno, la paura e l'attrazione per la malattia, l'oscuro potere della sensualità, la tentazione dello snobismo, lo stacco amoroso che si cronicizza in passione solitaria e la delusione dell'avverarsi dei desideri, attraverso il filtro della sensibilità decadente, morbosamente compiaciuta nell'impotenza, capace di trarre tutta la bellezza possibile dalla sterilità e dall'artificio»⁴⁵.

All'inizio della *Recherche*, il tono scuro della sera entro cui il protagonista deve cercare di addormentarsi, a volte senza la benedizione del bacio materno, corrisponde sicuramente ad un'atmosfera psicologica melanconica. Il fantasma materno, per dirla con Julia Kristeva⁴⁶ e la psicanalisi, si salderà per sempre con il perenne spaesamento, vissuto dal fantasmagorico e melanconico narratore della *Recherche*, nel contesto dei risvegli notturni in luoghi diversi da Combray. Proust scrive:

Quel che è certo è che quando, svegliandomi in quel modo, il mio spirito cercava, senza riuscirci, di sapere dove fossi, tutto, oggetti, paesi, anni, vorticava intorno a me nel buio. Il

⁴⁴ E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Carocci, Roma 2016, p. 40.

⁴⁵ E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico*, cit., p. 34.

⁴⁶ Cfr. J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, trad. it. di A. Serra, Donzelli, Roma 2013.
Itinera, N. 21, 2021

mio corpo, troppo intorpidito per muoversi, cercava di individuare, in base alla forma della sua stanchezza, la posizione delle sue membra per dedurne l'andamento della parete, la disposizione dei mobili, per ricostruire e dare un nome alla casa in cui si trovava⁴⁷.

Ed ecco che, in senso sottrattivo, nel segno di una implacabile assenza, si configurano anche “la verità e la vita”: «Tante volte, nel corso della mia vita, la realtà mi aveva deluso, perché nel momento in cui la percepivo, la mia immaginazione, che era il solo organo di cui disponessi per godere la bellezza, non poteva applicarsi ad essa, in virtù della legge inderogabile secondo la quale si può immaginare solo ciò che è assente»⁴⁸.

Seguendo l'estetica psicanalitica di Lacan, che tornerà in gioco per illuminare l'episodio proustiano di Montjouvain, cui Walter Benjamin dedica grande attenzione, sembrerebbe di poter dire che la condizione di accesso alla realtà dipenda dalla sublimazione preliminare a cui l'Imago materna, pulsione di morte, deve essere sottoposta. Mentre nei *Complessi familiari* Lacan associava il Padre edipico alla sublimazione, consentendo la separazione del soggetto dal godimento cannibalico del corpo materno, nel *Seminario VII* la melanconia relativa alla perdita di fusione con la Cosa materna si sublima in un Altro assoluto, un “assoluto inumano”, che non corrisponde più al principio normativo del Padre⁴⁹. In questo senso, il capolavoro proustiano annuncia due sublimi apoteosi dell'Imago materna, che costeggiano un tempo sospeso, un frammento di esistenza tra arte e vita, segnalato anche dal mutamento della forma temporale. Entrambe le visioni, legate all'episodio veneziano contenuto in *Albertine scomparsa*, che inaugurano le rivelazioni finali ad opera del Tempo ritrovato, si sottraggono alla cronologia lineare del racconto per alludere a qualcos'altro, ad una realtà che viene percepita nella sua capacità di trasfigurarsi in altro, che costringono ad alzare gli occhi per collegare il visibile a ciò che non lo è ancora. In questo senso è utile ricordare come anche Denis Diderot parlasse, nel 1746, del significato filosofico del sublime come di un sistema di deformazioni di cui si nota la necessità, e non dell'esattezza delle proporzioni. Nel primo episodio, il volto della

⁴⁷ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad.it. di G. Raboni, Oscar Mondadori, Milano 2015, p. 8.

⁴⁸ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., p. 1942.

⁴⁹ Cfr. M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica*, Mondadori, Milano 2011, pp. 4-7.

figura materna appare incorniciato da un'ogiva illuminata dal sole:

[...] poiché non avendomi riconosciuto subito, non appena la chiamavo dalla gondola mandava verso di me, dal fondo del cuore, il suo amore che s'arrestava solo dove non c'era più materia per sorreggerlo, alla superficie del suo sguardo appassionato che cercava di avvicinare il più possibile a me, di innalzare, sporgendo le labbra, in un sorriso che sembrava baciarmi, entro la cornice e sotto il baldacchino del più discreto sorriso dell'ogiva illuminata dal sole di mezzogiorno; a causa di tutto ciò quella finestra ha perso nella mia memoria la dolcezza delle cose che assieme a noi, contemporaneamente a noi, ebbero la loro parte in una certa ora, che suonava identica per noi e per loro; e per quante e quanto splendide siano le forme racchiuse fra le sue colonne, quella finestra illustre conserva per me l'aspetto intimo d'un uomo di genio con il quale sia trascorso un mese nello stesso luogo di villeggiatura e che abbia contratto per noi una qualche amicizia, e se allora, ogni volta che vedo il calco di quella finestra in un museo, sono costretto a trattenere le lacrime, è semplicemente perché essa mi dice la cosa che più di ogni altra può commuovervi: "Me la ricordo molto bene, vostra madre"⁵⁰.

In questo passo il Narratore associa il riconoscimento dell'immagine materna, che gli si presenta entro la modanatura della finestra ogivale dell'albergo veneziano, con un dolore privatissimo; per quanto questo dolore non riguardi il riscatto universale ad opera delle forme dell'arte, l'apparizione luminosa della madre ha a che fare con una trasfigurazione deformante che costringe, anche fisicamente, il Narratore ad alzare lo sguardo verso una prospettiva di eternità divina, che sconvolge la sintassi ordinata del mondo, frammentandola e deformandola. Ecco che l'intuizione melanconica della caducità delle cose e della fragilità della natura sensibile, si salda con la preoccupazione allegorica «di salvarle, trasportandole nell'eterno»⁵¹. Un secondo passo dell'episodio veneziano consacra l'immagine materna ad una simile mobilità metamorfica, che apre alla luce della redenzione:

Entravamo, mia madre ed io, nel battistero, posando i piedi sui mosaici di marmo e vetro della pavimentazione, avendo davanti a noi le larghe arcate di cui il tempo ha

⁵⁰ M. Proust, *Albertine scomparsa*, cit., 1993, pp. 251-252. Cfr. E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico*, cit., pp. 172 – 173.

⁵¹ M. Mazzocut-Mis, *Allegoria e anamorfofi*, in *Giochi per melanconici. Sull'origine del dramma barocco tedesco in Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Mimesis morfologie, Milano 2003, cit., p. 252.

leggermente inflesso le superfici svasate e rosee, il che dà l'impressione che la chiesa, là dove esso ha rispettato la freschezza di quella tinta, sia costruita in una materia dolce e malleabile come la cera di giganteschi alveoli; e là dove, invece, ha indurito la materia, e dove gli artisti l'hanno traforata e ravvivata d'oro, che sia la preziosa rilegatura, in qualche cuoio di Cordova, del colossale vangelo di Venezia. Vedendo che dovevo restare a lungo davanti ai mosaici raffiguranti il battesimo di Cristo, mia madre, sentendo il fresco glaciale che scendeva nel battistero, mi gettava uno scialle sulle spalle. Quando ero con Albertine a Balbec, credevo che la mia amica rivelasse una di quelle illusioni inconsistenti che riempiono la testa di tante persone incapaci di pensare con chiarezza quando mi parlava del piacere – secondo me privo di qualsiasi fondamento – che avrebbe provato vedendo assieme a me un certo dipinto. Oggi sono quanto meno sicuro che esista il piacere, se non di vedere, almeno di aver visto una cosa bella assieme ad una certa persona. Un'ora è arrivata per me in cui se ricordo il battistero, davanti ai flutti del Giordano dove san Giovanni immerge il Cristo mentre la gondola ci aspettava davanti alla Piazzetta, non mi è indifferente che accanto a me in quella fresca penombra ci fosse una donna drappeggiata nel suo lutto con il fervore rispettoso ad entusiasta della donna anziana che si vede a Venezia nella *Sant'Orsola* del Carpaccio, e che questa donna dalle guance rosse, dagli occhi tristi nei suoi veli neri, e che niente potrà mai far uscire per me da quel santuario dolcemente illuminato di San Marco dove sono sicuro di ritrovarla perchè ha lì il suo posto riservato e immutabile come un mosaico, sia mia madre⁵².

La vicinanza con le intenzioni della *Premessa gnoseologica* del libro sul dramma barocco di Benjamin sono straordinarie: la verità si dà nella contemplazione subitanea di una totalità intensiva. L'approccio micrologico benjaminiano chiama in causa la maestà delle tessere musive:

Come la maestà dei mosaici resiste alla loro frammentazione in capricciosi pezzetti, così anche la considerazione filosofica non teme la perdita di slancio. Sia gli uni che l'altra si producono dall'unione di elementi singoli e disparati; nulla potrebbe trasmettere più potentemente il loro impeto trascendente, sia quello dell'immagine dei santi o della verità. Il valore dei frammenti di pensiero è tanto più decisivo, quanto meno essi sono direttamente rapportabili alla concezione di fondo; e da questo valore dipende lo splendore della rappresentazione, come quello del mosaico dalla qualità del vetro fuso. Questo rapporto tra l'elaborazione micrologica e la dimensione del tutto, figurativo e intellettuale, esprime

⁵² M. Proust, *Albertine scomparsa*, cit., 1993, pp. 276-267. Cfr. E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico*, cit., pp. 174-175.

come ogni contenuto di verità possa esser colto solo nella più esatta immersione nella singolarità di un contenuto reale⁵³.

La figura materna, salvata, trasfigurata, sublimata proprio dal tono melanconico che il Narratore le impone, sarà esclusa anche dall'ultimo salotto dei Guermantes, entro cui trovano posto, invece, le vittime passive del tempo mondano. L'immagine metamorfica della madre, che rimanda ad un presente già assente, e ad una continua mobilità che non può mai essere costretta e congelata entro forme stabili e regolari, entro la pienezza tranquillizzante del simbolo, rimanda a quella deformazione propria dell'allegoria benjaminina, e, quindi alle immagini della dialettica in quiete. Mentre la bellezza trova posto nella forma finita, il sublime, secondo la definizione di Kant nella *Critica della facoltà del giudizio*, può trovarsi anche in un oggetto informe, purché contenga *l'illimitato*: per la sua vastità, costringe l'immaginazione ad esagerare, e la sconfigge. Ancora come in Kant, il sublime nella *Recherche* viene scatenato dall'interno, mentre il suo innesco si trova all'esterno. Si risolve il così il conflitto tra sensibile e soprasensibile. Tuttavia, se in Kant le dinamiche sublimi e il sublime matematico sono esclusivi, in Proust coincidono e non riguardano tanto l'assolutamente grande, quanto invece l'infinito dinamico e matematico concepito nella sua totalità⁵⁴.

Tornando a Lacan, anch'egli collocava al centro della sublimazione materna, si diceva, un «Altro assoluto, inconscio chiuso, figura della morte»⁵⁵. Non a caso egli fa riferimento all'obliquità anamorfica contenuta nel quadro di Hans Holbein, *Gli ambasciatori* (1533): il teschio che viene custodito all'interno dell'opera eccede la rappresentazione e «funziona come l'indice di un reale che eccede la dimensione simbolico – immaginaria dell'opera pur essendone il cuore»⁵⁶.

Se leggiamo la descrizione di Baltrušaitis sull'anamorfosi, le vicinanza con le due apoteosi materne presentate da Proust si fanno ulteriormente evidenti:

Essa si dilata e proietta le forme fuori di se stesse invece di ridurle progressivamente ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano

⁵³ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale e F. Desideri, Carocci, Roma 2018, pp. 72-73.

⁵⁴ Cfr. A. Simon, *Proust, l'instant et le sublime*, in "Revue d'histoire littéraire de la France", 103, 2003/4, pp. 861-887.

⁵⁵ J. Lacan, *Il Seminario. Libro IV. 1956-1957*, a cura di A. Di Caccia, Einaudi, Torino 1996, p. 473.

⁵⁶ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 7.

viste da un punto determinato. Si tratta di una distruzione che prelude ad un ripristino, di un'evasione che implica però un ritorno: il procedimento si afferma come curiosità tecnica ma contiene una poetica dell'astrazione, un meccanismo potente di illusione ottica e una filosofia della realtà artificiosa⁵⁷.

Si noti che anche la visione benjaminiana dell'allegoria ha il suo punto focale nel carattere ottico deformante: l'allegoria, ne *Il dramma barocco tedesco*, è immagine che proscrive qualsiasi identità essenziale, e, al contrario, propone il suo carattere dialettico nella *tregua* tra due prospettive in conflitto: quella teologica e quella artistica⁵⁸. Egli scrive: «La non-libertà, l'incompiutezza e la frammentarietà della natura sensibile, della bella *physis*, erano qualcosa che al classicismo non era dato di cogliere. Proprio questi aspetti mettono invece in scena, nascosti sotto il suo folle sfarzo, l'allegoria barocca, con un'intensità prima impensabile»⁵⁹. E ancora: «Proprio la percezione della caducità delle cose, e la preoccupazione di salvarle per l'eternità, è uno dei motivi più forti dell'allegoria»⁶⁰.

L'eterno melanconico della *Recherche* è precisamente cosciente “della caducità delle cose” e, si direbbe, seguendo Lacan, della Cosa materna, dell'impossibilità di coglierne il tranquillizzante ordine simbolico; seguendo piuttosto il senso dell'allegoresi barocca, il Narratore trasfigura l'essenza della madre aprendo ad uno spazio che ne sottolinea sia l'indice di morte, sia la salvazione ad opera di una conciliazione divina. Ma nel sublime «solo chi consacra al supplizio appare nella luce divina perché il grido del martire è un immenso alleluia, perduto nel silenzio senza fine. E si giunge all'estasi»⁶¹.

⁵⁷ J. Baltrušaitis, *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, trad. it. di P. Bertolucci e A. Bassan Levi, Adelphi, Milano 1990, p. 15.

⁵⁸ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Allegoria e anamorfosi*, cit., pp. 251-253.

⁵⁹ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 239.

⁶⁰ Ivi, p. 290.

⁶¹ M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, Milano 2009, p. 166.