

Al di là dei limiti
della rappresentazione
Letteratura e cultura visuale

a cura di Michele Cometa e Danilo Mariscalco

Quodlibet

Prima edizione: febbraio 2014

© 2014 Quodlibet srl

Via Santa Maria della Porta, 43 - 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa a cura di PDE Spa presso lo stabilimento LEGODIGIT Srl, Lavis (TN)

ISBN 978-88-7462-598-7

Teoria delle arti e cultura visuale

Collana a cura di Andrea Pinotti

Comitato scientifico:

Andreas Beyer (Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris)

Gottfried Boehm (Kunsthistorisches Seminar, Basel)

Mauro Carbone (Université Jean-Moulin Lyon 3)

Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)

Georges Didi-Huberman (EHESS, Paris)

David Freedberg (Columbia University, New York)

Maurizio Guerri (Accademia di Belle Arti di Brera)

Gian Piero Piretto (Università degli Studi di Milano)

Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur und Kulturforschung, Berlin)

Volume pubblicato con il contributo del MIUR, Fondi PRIN 2009 (Letteratura e cultura visuale, coordinatore prof. Michele Cometa)

Indice

- 7 Vittoria Borsò
Tra parole in movimento e immagini in azione. L'evento della visualità in Honoré de Balzac e Charles Baudelaire
- 31 Gabriella Catalano
Morfologia delle immagini. Iconografie goethiane da *Egmont* ai *Wanderjahre*
- 47 Michele Cometa
Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"
- 79 Filippo Fimiani
Spazi vuoti, istruzioni per l'uso. Tra mondo dell'arte e mondo della vita
- 99 Francesco Fiorentino
Il teatro dell'*ékphrasis*. Su *Bildbeschreibung* di Heiner Müller
- 111 Liliane Louvel
"Ingannare l'occhio. Inventare, scoprire, svelare le immagini nei testi: al di là dell'al di là". Di alcuni casi limite e altro
- 135 Danilo Mariscalco
Sul concreto divenire di una *image*. Benjamin scrittore di *Heimat*
- 143 Alain Montandon
Dispositivi visuali del narrativo

- 167 Helmut Pfotenhauer
Il linguaggio delle immagini interiori. Da Goethe a
Hofmannsthal e Proust
- 181 Krešimir Purgar
Testualità dell'immagine e pittoricità del testo
- 203 Alessandra Violi
Isteria ecfrastica
- 225 Paola Zaccaria
Mappe dipinte, mappe narrate: esercizi di deterritorializ-
zazione dell'immaginario

Il linguaggio delle immagini interiori Da Goethe a Hofmannsthal e Proust

Helmut Pfotenhauer

1. Nel 1916 Hermann Bahr, sempre al passo con i tempi e attento a tutte le novità letterarie, pubblica un libro sull'Espressionismo¹. Espressionismo significa espressione, espressione dell'interiorità. Con molto acume Bahr colloca il punto focale del proprio discorso in un presupposto: l'analisi scientifica di questa espressione dell'interiorità, o più precisamente della vista interiore. Bahr si richiama a Francis Galton e alla sua descrizione delle facoltà dell'occhio interno². L'occhio interno è capace di percepire in modo diverso e con maggiore intensità di quello esterno; non rappresenta oggetti, ma li crea *ex novo*. Il suo sguardo non segue le leggi della successione prospettica, ma coglie la contemporaneità del tutto, liberamente creativo e incurante di ogni vincolo³. Due anni dopo Hugo von Hofmannsthal prenderà nota di questo passaggio⁴ e rileverà come Bahr passi in rassegna per intero la tradizione degli studi su questo sguardo interiore, e come nel far ciò ripercorra a ritroso il tragitto fino a Goethe, così da mostrare la moderna attualità dello scenario intellettuale del secolo precedente. Bahr si richiama agli studi che Goethe dedica all'ottica, al saggio del 1819 sul *Vedere in chiave soggettiva* e ancor più alle *Affinità elettive*⁵, lì dove Ottilie, giacendo in uno stato vegetativo, di dormiveglia, richiama a sé le immagini dell'amato assente, Eduard. Si tratta di immagini estremamente nitide fin nel dettaglio, ma fugaci

¹ H. Bahr, *Expressionismus*, Delphin, München 1916.

² F. Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, Macmillan, New York 1883.

³ H. Bahr, *Expressionismus*, cit., pp. 86 e sgg.

⁴ H. von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß* (1918), in Id., *Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Schoeller et al., Fischer, Frankfurt a.M. 1980, p. 546.

⁵ Parte II, cap. VIII.

e soggette a continua metamorfosi. Bahr evidenzia inoltre come la fisiologia della percezione nel XIX secolo, in primis l'allievo di Goethe Johannes Müller⁶, si riallacci a tali teorie al fine di dimostrare come l'atto del vedere sia sì occasionato da impulsi esterni, ma nella costruzione della realtà individuale agisca in piena autonomia e spontaneità. Il grado di autonomia della nostra capacità di produrre immagini interiori può essere esemplificato in particolare appunto da queste immagini prodotte in dormiveglia, abbaglianti nel loro nitore, ma in costante mutazione. Si tratta di teorie che continuano a esercitare un certo influsso ancora alla fine del XIX secolo, nei manuali di ottica fisiologica di Wundt e Helmholtz⁷. Hofmannstahl si è confrontato lungo tutto l'arco della sua attività poetica con questa fantasia immaginale interiore, con l'aspetto visionario e allucinatorio in quanto fonte di arricchimento della lingua poetica rispetto all'univocità del concetto; la genealogia dello sguardo interno formulata da Bahr gli è stata in ciò particolarmente congeniale.

In Francia, alla metà del XIX secolo, è uno psichiatra, Alfred Maury, a occuparsi di fenomeni del genere⁸. Anche Maury rileva come la visione interiore sia particolarmente intensa in stati intermedi tra il sonno e la veglia, e definisce "ipnagogiche" ("che conducono al sonno") le immagini che si generano in tali circostanze. Questa dicitura ha finito poi con l'affermarsi in modo diffuso. È interessante osservare che Marcel Proust ha letto Maury, oltre che vari altri lavori di psicologia sul tema del sogno⁹. Una piccola fantasia suscitata nel dormiveglia – si tratta di uno scritto intitolato *Somnolence*, un lavoro giovanile che Philip Kolb, il curatore dei *Textes retrouvés*, ha datato al 1901¹⁰ – può essere considerata come il nucleo originario

⁶ J. Müller, *Über die phantastischen Gesichterscheinungen*, Hölscher, Coblenz 1826.

⁷ Cfr. H. Pfothenauer, *Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900*, da ultimo in H. Pfothenauer, S. Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, pp. 87 e sgg.

⁸ A. Maury, *Des Hallucinations hypnagogiques*, Martinet, Paris 1848.

⁹ Di Maury Proust legge un lavoro più tardo: *Le Sommeil et les rêves* (1878); cfr. L. Keller, *Rädergeratter und Glockengebimmel. Zu einer Halbschlafphantasie Marcel Prousts*, in R. Paulin, H. Pfothenauer (a cura di), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.

¹⁰ M. Proust, *Textes retrouvés*, a cura di P. Kolb, Gallimard, Paris 1971; traduzione tedesca di M. Walz, *Nachgelassenes und Wiedergefundenes*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007. Mi giovo delle osservazioni di Luzius Keller, *Rädergeratter und Glockengebimmel*, cit.

della *Ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*). Vi si racconta dello scivolamento nel sonno allo sferragliare del treno sui binari; la monotonia del ritmo produce fantasie acustiche e parole dal suono quasi inintelligibile. È l'attimo in cui prende forma l'atto del narrare, coagulandosi intorno alla vita interiore, al ricordo che tende a sovrapporsi alla struttura lineare del tempo, alle immagini mentali. Scene non dissimili ricorrono in *Contre Sainte-Beuve* e nel secondo volume della *Recherche* (*All'ombra delle fanciulle in fiore – À l'ombre des jeunes filles en fleurs*)¹¹. Fantasie immaginali generate al risveglio e all'addormentamento si trovano del resto sulla soglia di questo romanzo e vi ritornano poi un po' ovunque.

Hofmannsthal e Proust – due esperti conoscitori dei nostri mondi immaginali interiori, soprattutto di quelli suscitati da stati di dormiveglia affini alla *trance*, nonché dei loro effetti narrativi. Di qui in poi dedicherò la mia attenzione, chiamando in causa alcuni testi in particolare, al caso specifico e oltremodo rilevante di immagini interiori provocate dalla percezione di immagini dell'arte figurativa. Si tratta di immagini linguistiche che si appropriano di immagini dipinte, integrandole nella propria struttura. Il medium della pittura, come intendo dimostrare, potenzia il linguaggio letterario, la cui capacità immaginativa viene intensificata dallo stato di assenza del dormiveglia. Non dunque descrizioni di immagini, bensì, per così dire, meditazioni figurali di carattere allucinatorio espresse in forma di parole, che non riproducono alcunché (non un'immagine, né un oggetto rappresentato in questa stessa immagine), ma creano un mondo narrativo autonomo, arricchito con l'ausilio di strumenti iconici.

2. Due testi, o meglio due abbozzi di testo, saranno scelti per il loro valore esemplare nella vasta produzione letteraria di Hofmannsthal sull'argomento. Entrambi risalgono al 1903. Il primo si intitola *Sommerreise* (*Viaggio estivo*) e descrive in una dimensione onirico-memorale un viaggio in Veneto, attraverso il Cadore e fino a Vicenza¹². Il secondo è uno schizzo per una novella, con approcci diversi

¹¹ Cfr. L. Keller, *Rädergeratter und Glockengebimmel*, cit., pp. 186 e sgg.

¹² Cito da H. v. Hofmannsthal, *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Schoeller, Fischer, Frankfurt a.M. 1979, pp. 595 e sgg.

e vari possibili titoli. La curatrice dell'edizione storico-critica lo ha intitolato *Eines alten Malers schlaflose Nacht* (*Notte insonne di un vecchio pittore*)¹³. Il testo, anzi il suo abbozzo, ha per oggetto Rembrandt in dormiveglia e il susseguirsi fugace dei suoi pensieri. Ciò che ne risulta non è – significativamente – una narrazione compatta, con un principio e una conclusione. L'affinità con il genere della novella, il genere dell'istante, di quel che risulta immediatamente visibile senza mediazioni di sorta, è però evidente.

Il viaggio estivo nel nord Italia¹⁴ appare retrospettivamente al narratore come un "sogno". Il suo tragitto va dai monti alla piana di Castelfranco. Intendiamo qui prendere in considerazione questo segmento del viaggio, lasciando da parte il suo prosieguo verso Vicenza e la Villa Rotonda di Palladio. Proprio qui, si legge nel testo, nella piana di Castelfranco, deve essere nato Giorgione, «lui che tanto aveva assorbito questa compresenza di vicinanza e distanza, questo rispecchiamento divino, questo guardare oltre, verso le montagne, per poi indugiare nel riposo sull'ultima collina, così da crearne qualcosa di magico e privo di nome»¹⁵. Giorgione viene chiamato in causa come il pittore dello specifico iconico, della presenza concomitante di distanza e prossimità, chiaro e scuro, veglia e sogno. Lo sguardo si stempera nell'evocazione di elementi figurativi tratti dalla realtà circostante a formare un paesaggio interiore in cui si osserva in piena libertà estetica, incuranti di qualsiasi ordine spazio-temporale, di ogni identità e differenza. Si allude al *Concerto campestre* del Louvre, con i nudi femminili fronteggiati da uomini vestiti, ma anche a *L'amor sacro e l'amor profano* di Tiziano (Galleria Borghese), con la donna nuda e la donna vestita insieme alla fonte; riecheggiano anche il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet (Parigi) e i *Tre filosofi* di Vienna, che con la bocca semichiusa guardano in lontananza volgendosi ciascuno a una direzione diversa, in modo da infrangere l'unità della prospettiva¹⁶. Quattro o cinque figure, si dice con marcata vaghezza, si sono

¹³ In H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, vol. XXIX, a cura di E. Ritter, Fischer, Frankfurt a.M. 1978, pp. 162 e sgg. In proposito si veda anche il mio saggio citato nella nota 7, come pure S. Schneider, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Niemeyer, Tübingen 2006, pp. 358 e sgg.

¹⁴ Qui e in seguito cito da H. von Hofmannsthal, *Erzählungen*, cit.

¹⁵ Ivi, pp. 598-589.

¹⁶ Cfr. H. Pfothenauer, *Erosion des klassischen Italienbildes. Hofmannsthals "Sommerreise"*, in Id., *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*,

sedute sul morbido fianco di una collina per godere la dolcezza del paesaggio e suggono come da un frutto la seducente «commistione di lontananza e vicinanza, oscurità e chiarore, veglia e sogno»¹⁷. Hanno quasi ceduto all'ebbrezza del sonno. Le donne si sono liberate degli abiti ed espongono al soffio dell'aria il corpo svestito. Chine sul bordo della fonte di pietra, dividono un po' del diletto della ninfa intenta a bagnarsi. Gli uomini, vestiti, sono riuniti accanto a loro. Quello dall'elegante berretto sogna a occhi aperti, perduto nell'azzurra caligine in lontananza, e si trova nello stesso momento qui e lì; da lì volge lo sguardo a se stesso, verso il colle sul quale è seduto. Il suo sguardo, come quella vista interiore di Hermann Bahr che in seguito Hofmannsthal recepirà, si stende in tutte le direzioni, è onnipresente e rimuove ogni possibile punto fermo prospettico, dissolvendo i contorni degli oggetti. È uno sguardo che si emancipa dall'individuo e ne diventa una propaggine, un occhio tutto proiettato sull'esterno e incapace di restar chiuso¹⁸. È, per così dire, l'occhio del linguaggio, una lingua vedente al di là di ogni percezione definita e di ogni limitazione materiale, dalle facoltà forse ancora più ardite rispetto a quelle dell'arte figurativa moderna, per esempio del Cubismo e del suo carattere multiprospettico, di cui qui si sente l'eco. Una «lingua immaginale vaga e alata», secondo la definizione già adoperata dallo stesso Hofmannsthal (*Der Glück am Weg – La felicità lungo la via*, 1893)¹⁹. Hofmannsthal ricava qui dalle immagini un'estetica della vaghezza e dell'eterogeneità di estrema suggestione espressiva, un'estetica del salto metaforico e della fusione onnicomprensiva che, ispirata dall'arte figurativa, resta saldamente ancorata al medium verbale e assume quell'arte che l'ha originata come oggetto ludico, destrutturandola con l'immaginazione, trasportandola in una dimensione intangibile e immateriale, trasformandola in una sequenza narrativa onirica e discontinua. Nel XVIII secolo, ai primordi dell'estetica, per tutto ciò vigeva la definizione di *cognitio* o *perceptio clara et confusa* – l'eruditissimo Hofmannsthal non poteva ignorarlo. Si tratta di una

Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, pp. 216 e sgg.; e soprattutto lo studio di Ursula Renner, "Die Zauberschrift der Bilder". *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Rombach, Freiburg 2000, pp. 297 sgg.

¹⁷ H. von Hofmannsthal, *Erzählungen*, cit., p. 599.

¹⁸ Ivi, p. 600.

¹⁹ Ivi, p. 36.

percezione chiara, lampante e persuasiva, che è però allo stesso tempo confusa e indistinta, concettualmente indeterminata poiché fonde tutte le identità in un giro vorticoso di visioni²⁰.

«L'armonia è il prodigio di questo luogo: terra e cielo, distanza e vicinanza, veglia e sonno qui sono una cosa sola. L'aria è come un bacino nel quale affluiscono tacite correnti di gioia. Quale deve essere la beatitudine di colui che, pervaso della pura gioia dell'essere al mondo, abbandona il capo e, la delicata bocca semichiusa, lo sguardo perso nel vuoto, sta ad ascoltare l'altro che suona il liuto nell'ombra del cespuglio»²¹. Il passo si conclude con questa rappresentazione dello sguardo perduto nel vuoto, sprofondato come in *trance* nel mondo delle immagini interiori.

Le note su Rembrandt sono raccolte fra il 1903 e il 1912. Si tratta di un *work in progress*, in termini iconici ancora più ambizioso di *Sommerreise*, benché più rischioso e passibile di insuccesso. Anche questi testi²², secondo una caratteristica tipicamente hofmannsthaliana, presentano un flusso di immagini ipnagogiche, che è ottenuto dal montaggio di segmenti di immagini dipinte, ma finisce poi per dissolvere queste stesse immagini in sequenze verbali che trascendono il limite di una percezione definita. In tale groviglio semantico il senso deve balenare attraverso singole visioni – transitorio, instabile e tuttavia sfolgorante, proprio come accade nel dormiveglia. Per Hofmannsthal, che fa largo uso di un libro di Eugène Fromentin (tradotto in tedesco dal suo amico Eberhard von Bodenhausen con il titolo *Alte Meister – Antichi Maestri*)²³, Rembrandt è in questo senso il pittore ideale. La tecnica rembrandtiana del chiaroscuro, del chiarore crepuscolare in cui i contorni svaniscono e da cui erompe un fascio di luce compressa, assume per lui un valore esemplare. Rembrandt in dormiveglia, mentre sogna le proprie immagini e le descrive in un discorso frammentario, in un flusso balbettante di pensieri – è la più radicale forma possibile di assimilazione delle immagini nel corpo del medium letterario.

²⁰ Cfr. in proposito il libro di Manfred Sommer, che mette in chiaro l'anticartesianesimo come contesto filosofico dell'epoca: *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1987, pp. 253 e sgg.

²¹ H. von Hofmannsthal, *Erzählungen*, cit., p. 600.

²² H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, cit., vol. XXIX, pp. 162-163.

²³ E. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois: Belgique-Hollande* (1876), Plon, Paris 1876; traduzione tedesca di E. von Bodenhausen, *Die alten Meister*, Cassirer, Berlin 1903.

Il testo comincia con queste parole: «Flusso di pensieri in dormiveglia – semisogno – sogno vero e proprio». Contrariamente a *Sommerreise*, in cui ci sono pur sempre un principio e una conclusione, qui non è più riconoscibile una logica narrativa sequenziale. «Nel sogno parole in prima persona: la fisso come se fossi un animale. Sono un animale. Vibrano le mie costole pelose...». Nel sogno Rembrandt giunge a uno stato di completa oscurità, alla «non luce»²⁴; l'interno e l'esterno si fondono. I colpi sordi contro la porta della stanza sono i battiti del suo cuore. Poi si profilano dei volti: «Chiaro – scuro, voglio dire una pietra preziosa – un brandello di stoffa, una spilla – barba incolta, gioia di vivere – desiderio di morte – Non più, esserci – essere lontani»²⁵. Ancora: «lo sguardo di Saskia prima di cedere», «gli occhi di Hendrikje come l'agnello condotto all'altare». Infine una «visione maestosa», «nella quale l'anima segreta e il significato profondo di tale maestosità si rivelano ai suoi sensi smarriti nel sogno: per esempio perché un letto poggi su zampe di leone... zampe dorate... al margine di un laghetto contornato di agata... in cui si specchiano questi alberi e altri ancora...». Le frasi si spezzano dissolvendosi in punti e trattini. Una comprensione ordinata è impossibile. A Hofmannsthal era chiaro come tutto ciò si possa narrare soltanto con una novella di massima arditezza, al confine estremo del senso intelligibile; una novella intesa come il genere dell'immediato e dell'enigmatico, del salto di senso e dei trattini – si pensi alla *Marchesa di O.* di Kleist.

Una nuova visione subentra alla precedente: lo «splendore della povertà»: «il lenzuolo e il bruno abisso vicino al lenzuolo» – una libera associazione più che un'esposizione coerente. Vengono chiamati in causa elementi figurativi rembrandtiani: il bue macellato esposto come il crocifisso²⁶, il corpo dell'amata e della modella. Poi tecniche pittoriche rembrandtiane: la luce che erompe dal chiaroscuro²⁷, paragonata alla parola che sgorga dalla bocca del poeta.

Da questa marea di immagini una narrazione vera e propria emerge solo per frammenti. Alla fine si legge: «4 anni dopo la morte dell'amata moglie sposa la domestica, che gli era straordinariamente

²⁴ H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, cit., p. 162.

²⁵ Ivi, p. 163.

²⁶ Ivi, p. 164.

²⁷ Ivi, p. 165.

affezionata e insieme alla quale era solito piangere la defunta»²⁸. Il testo, o meglio questa parte di testo, si interrompe a questo punto. Hofmannsthal intendeva farlo riverberare in altri lavori e così indirettamente proseguirlo. *Der Park (Il parco)* è il titolo di un altro frammento di novella che risale a questo periodo. Anche la celebre *Lettera* di Lord Chandos, che descrive fra l'altro l'epifania delle immagini linguistiche nell'arida sfera dei concetti, si sarebbe dovuta raccordare a questi testi in un volume di prose²⁹.

Tutto ciò non fa peraltro che confermare quel che si ricava già dalla lettura del testo su Rembrandt: quanto più è radicale il modo in cui la narrazione prova a realizzare il progetto di «una lingua immaginale vaga e alata» come assimilazione letteraria di immagini dipinte e flusso di pensieri nel crepuscolo ipnagogico, tanto più essa raggiunge il margine ultimo delle proprie possibilità, accostandosi al silenzio. Esperimenti narrativi tanto sbilanciati in senso iconico sono dal punto di vista estetico estremamente rischiosi.

3. Il grande romanzo di Marcel Proust inizia con una scena nella quale il protagonista, sospeso tra il sonno e la veglia, cerca di orientarsi e di ricordarsi chi sia e dove si trovi³⁰. I ricordi prendono la forma di immagini confuse e sovrapposte l'una all'altra. Dinanzi all'occhio interiore si profila la stanza da letto di Combray, insieme ad altri luoghi e ai loro nomi: Balbec, Parigi, Doncières, Venezia. Un mondo sepolto risale dal crepuscolo della coscienza. Comincia il monumentale romanzo della memoria.

Queste immagini memoriali a metà fra il sonno e la veglia dalle quali scaturisce la narrazione, poiché restituiscono all'immaginazione cose da tempo dimenticate, oggetti apparentemente privi di valore, banali reperti di epoche passate, impongono una ricostruzione attenta. Bisogna risalire fino a quel piccolo studio del 1901, intitolato

²⁸ Ivi, p. 167.

²⁹ Cfr. H. Pfothenauer, *Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen*, cit., pp. 15 e sgg.

³⁰ M. Proust, *Du Côté de chez Swann. Combray (À la recherche du temps perdu)*, Gallimard, Paris 1987, pp. 3 e sgg.; edizione tedesca a cura di L. Keller (sulla base della traduzione di E. Moldenhauer), *Unterwegs zu Swann. Combray (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit)*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994.

IL
S
gi
di
Q
na
tr
fa
st
gi
de
na
ch
te
ra
sv
co
de
po
il s

riv
ter
la
veg
ab
sta
e a
tar
ra

po
ger
jeu
sub
tra

Somnolence. Luzius Keller, lo studioso svizzero di Proust, in un saggio di grande lucidità ha ripercorso le tracce di queste immagini del dormiveglia negli antecedenti della *Recherche* e nel romanzo stesso³¹. Qui di seguito riprendo la sua analisi. In *Somnolence*, come detto, si narra di un viaggio in treno. Il ritmo uniforme dello sferragliare del treno sui binari suscita il sonno. Nel dormiveglia si fanno strada nella fantasia immagini di oggetti apparentemente insignificanti, che nello stato di veglia non vengono registrate, come le stelle che alla luce del giorno non sono visibili eppure sono sempre al loro posto. Il ritmo del treno evoca il suono delle campane. La fantasia inizia a ciarlare, narrando storie confuse ma, nel dormiveglia, oltremodo suggestive, che al risveglio scompaiono di nuovo nel nulla della mera insensatezza. Un mormorio, un chiacchiericcio come di una fanciulla che racconti una fiaba, misterioso, delizioso e impalpabile, e destinato a svanire allorché si cerchi di trattenerlo in modo consapevole. Proust concepisce qui per la prima volta la nascita del racconto dallo spirito dell'inconscio o del semiconscio, dell'arbitrario non subordinabile al potere della volontà e dell'intelletto – e ciò molto prima di comporre il suo grande romanzo (1913-1927).

In *Contre Sainte-Beuve*, l'opera pubblicata postuma nel 1954 e rivolta contro il critico letterario Sainte-Beuve e la sua abitudine a interpretare gli scrittori in ragione della loro biografia, quando soltanto la vita interiore rivela l'essenza della letteratura, la scena del dormiveglia ricorre nuovamente. Nel libro viene tematizzata fin da alcuni abbozzi quella che diventerà la situazione iniziale della *Recherche*: la stanza semibuia, le percezioni e i ricordi nell'atto di addormentarsi e al risveglio. Le immagini del ripostiglio della casa abbattuta già da tanto tempo, della gran quantità di giocattoli e della vecchia cameriera prendono forma in modo involontario.

Nella *Recherche* ritorna poi anche il viaggio in treno, con il torpore prodotto dallo sferragliare delle ruote sui binari e le fantasie generate dal dormiveglia. Si tratta della seconda parte: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs – All'ombra delle fanciulle in fiore*³². Qui il testo subisce una trasformazione e un'espansione molto significative: attraverso il suono delle campane (quelle di Combray, il luogo dell'in-

³¹ L. Keller, *Rädergeratter und Glockengebimmel*, cit., pp. 183 sgg.

³² Ivi, pp. 197-198.

fanzia) le immagini che prendono forma durante il viaggio notturno in treno verso Balbec³³ acquistano una componente di tipo ottico, legata alle impressioni che si instaurano al risveglio. Queste vengono a loro volta messe esplicitamente in relazione con immagini dell'arte figurativa, dapprima non con immagini determinate, bensì con stili pittorici capaci di riprodurre il mondo interiore, come l'Impressionismo o il Cubismo, che proprio allora aveva iniziato ad affermarsi. La luce dell'alba evoca dinnanzi all'occhio, sopra la massa nera degli alberi, nuvole frastagliate che con il loro rosa opaco sembrano prodotte dalla tavolozza di un pittore. Il treno fa una curva, lo sguardo si volge nella direzione opposta e prende corpo l'immagine di un villaggio immerso nella notte coi tetti illuminati dal chiarore azzurro della luna. Afflitto per la scomparsa di quella luce rosa, il protagonista, che chiameremo Marcel, corre da un finestrino all'altro, da un lato all'altro del treno, e nella sua mente ancora intorpidita costruisce dal montaggio dei frammenti visuali corrispondenti alle differenti prospettive e alle capricciose, momentanee apparizioni del cielo mattutino una visione d'insieme, simile all'immagine dipinta sulla tela di un pittore. Viene da pensare a *Impression. Soleil levant* di Monet o ai collage cubisti di Picasso o Braque, contemporanei rispetto al periodo di composizione del testo di Proust (1913). La prospettiva delle immagini dipinte viene assorbita nell'immagine narrata.

Nella *Recherche* ci sono in ogni caso numerosissime allusioni a pittori e ai loro dipinti, documentate da Eric Karpeles nel saggio *Paintings in Proust*³⁴. Una di queste ricorre per esempio, benché in modo occulto, subito prima del passo appena citato. La scena si svolge sempre in quel treno notturno, ma prima dell'alba. Il protagonista, un po' brillo, è sprofondato in se stesso. L'alcol svolge la stessa funzione del dormiveglia e delle intense visioni che ne scaturiscono. Lo scompartimento è dotato di una tendina azzurra, che l'ebbrezza fa apparire con una incisività cromatica che il protagonista crede di non aver mai sperimentato. Costui si sente come uno che sia nato cieco e abbia riacquistato la vista grazie a un'operazione chirurgica.

³³ M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs (À la recherche du temps perdu)*, Gallimard, Paris 1988, pp. 14 e sgg.

³⁴ E. Karpeles, *Paintings in Proust*, Thames & Hudson, London 2008; traduzione tedesca di V. Ellerbeck, *Marcel Proust und die Gemälde der Verlorenen Zeit*, DuMont, Köln 2010.

A c
Il r
via
al i
sen
me.
Gic
me
prio
nell
avu
dite
Mu
stin
tre:
vari
un':
mar
Ver:
prig
Veri
mos
di n
ope
colt
Il su
«È c
trop
mia
Per
puni
sul p

A questo punto un anziano controllore chiede di vedere il biglietto. Il riflesso argenteo dei bottoni di metallo sulla sua divisa genera nel viaggiatore, le cui capacità percettive sono già intensificate rispetto al normale, uno stato di estatico abbandono. Marcel resta a bocca semichiusa e con un'espressione di stupore negli occhi, come in *Sommerreise* di Hofmannsthal quel personaggio tratto da un dipinto di Giorgione. L'ipnotico riflesso luminoso dei bottoni fa pensare a Vermeer. E in effetti si può ipotizzare che la scena sia stata ispirata proprio da un quadro di Vermeer; un indizio in questo senso è contenuto nell'agenda tascabile (il *carnet*) di Proust del 1908³⁵. Proust aveva avuto modo di osservare un Vermeer che all'epoca era ancora custodito in una collezione privata parigina, mentre oggi è al Metropolitan Museum di New York: la *Ragazza addormentata*. Nel quadro si distingue chiaramente il riflesso prodotto dai bottoni di metallo, mentre il colore azzurro della tendina può essere agevolmente ricavato da varie altre opere di Vermeer.

A qualunque lettore di Proust il nome di Vermeer evoca subito un'altra scena della *Recherche*, una delle più celebri di tutto il romanzo: la morte dello scrittore Bergotte dinnanzi a un dipinto di Vermeer, appunto. Siamo nella quinta parte della *Prisonnière* (*La prigioniera*)³⁶. Bergotte è venuto a sapere che la *Veduta di Delft* di Vermeer, prestata dal museo dell'Aja, si trova in esposizione in una mostra a Parigi. Un critico ha scritto che già solo il piccolo scorcio di muro giallo è dipinto con la medesima perfezione di una pregiata opera d'arte cinese. Bergotte vuole vedere il quadro. All'arrivo viene colto da vertigini, che aumentano al cospetto dell'opera di Vermeer. Il suo sguardo non riesce a staccarsi da quella stupefacente parete. «È così che avrei dovuto scrivere, si diceva. I miei ultimi libri sono troppo secchi, avrei dovuto stendere più strati di colore, rendere la mia frase più preziosa come quel breve scorcio di muro giallo»³⁷. Per quello scorcio di muro giallo Bergotte darebbe la vita. A questo punto è preda di un collasso e si abbatte su un divano; poi stramazza sul pavimento e muore.

³⁵ Mi baso ancora su L. Keller, *Rädergeratter und Glöckengebimmel*, cit., p. 184.

³⁶ In M. Proust, *La Prisonnière* (*A la recherche du temps perdu*), Gallimard, Paris 1988, pp. 692-693.

³⁷ M. Proust, *La prigioniera*, trad. it. di M. T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 1991, p. 338.

La scena è evidentemente intesa in senso poetologico, basata com'è sull'analisi autoriflessiva dell'atto della narrazione. L'aspirazione del narratore è uno stile non arido come quello di Bergotte, bensì più fluido e ricco di colori, per così dire liquido. A tale obiettivo devono concorrere anche le immagini – non quelle dipinte, ma il loro ricordo e la loro assimilazione in forma narrativa nelle fantasie crepuscolari. Tali immagini suscitano un flusso di associazioni dal quale elementi di carattere iconico rilucono come lampi; questo vuol suggerirci il narratore, che in qualità di anti-Bergotte suscita il consenso del lettore, poiché il linguaggio narrativo è in grado di evocare immagini, immagini interiori, che superano di gran lunga qualunque percezione, anche lo scorcio di muro giallo. Nella scena della morte di Bergotte la narrazione addensa sul colore giallo elementi iconici di tale intensità da generare vertigini, suscitare estasi e infine uccidere. L'autore, tuttavia, non cade in deliquio come Bergotte, ma trasforma questa esperienza in flusso narrativo.

È interessante osservare come quel giallo scintillante sia il medesimo colore che nei *Briefe des Zurückgekehrten* (*Lettere del ritornato*, 1907) di Hofmannsthal genera nel protagonista, dinnanzi a un dipinto di van Gogh, una condizione di estasi spinta fin quasi alla perdita di coscienza (quarta lettera).

In Proust ricorrono in ogni caso anche esempi di percezione di immagini in uno stato di completa lucidità. Le allucinazioni ipnagogiche sono per lo più un caso estremo, che però ne rivela la forza e il pericolo. Un caso di narrazione di immagini nel pieno possesso di sé, secondo la tipologia di sguardo interiore prevalente nel romanzo (quello sguardo narrato, cioè, che tramite la visione di immagini rivela la specificità della propria struttura immaginativa), si trova in una scena ambientata nell'atelier di Elstir. Costui è in quanto pittore, accanto allo scrittore Bergotte e al musicista Vinteuil, uno degli artisti ai quali nel romanzo è affidata la rappresentazione dei generi dell'arte. Il suo obiettivo, come si legge nella seconda parte del romanzo con riferimento a una frase di William Turner, è «non rappresentare le cose così come si sapeva che erano, ma secondo quelle illusioni ottiche di cui è fatta la nostra prima visione»³⁸. È il pittore che, come gli impressionisti, dipinge non le cose, ma la nostra visione delle cose. E il narratore se ne serve per far emergere, al cospetto

³⁸ M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di M. T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 1986, pp. 533-534.

dei
mar
vedu
in te
com
turb
in u
glie
mol
men
pare
mar
il tra
città
nel p
U
com
fore
ta a
sent
di a
Nor
netr
son
navi
la c
Dall
visic
oggi

4
e Pr
l'un
ke,

3:
a cur:

dei suoi dipinti, uno di questi mondi interiori che dominano il suo romanzo. Marcel fa visita a Elstir nel suo atelier e vi trova una marina, la veduta di un porto. Nulla di quel che l'occhio percepisce si lascia fissare in termini oggettivi. Ogni cosa è al tempo stesso anche altro – metafora, come si direbbe in letteratura. E la descrizione del quadro si risolve in un turbinio di metafore: «In un quadro che rappresentava Balbec, dipinto in una torrida giornata estiva, un'insenatura del mare, chiusa tra mura glie di granito rosa, sembrava non essere affatto il mare che cominciava molto più lontano. La continuità dell'oceano era suggerita semplicemente da qualche gabbiano che, volteggiando su ciò che allo spettatore pareva pietra, aspirava invece l'umidità dell'onda». «Così, al di là del mare, dietro una fila di alberi, cominciava un altro mare, rosato per il tramonto del sole, ed era il cielo». Mediante un'ottica prospettica la città viene scomposta, rovesciata e stravolta, sicché anche l'osservatore nel pieno possesso di sé inizia a sentirsi mancare il terreno sotto i piedi.

Un altro esempio di questa pittura per metafore e trasposizioni, come viene esplicitamente definita, nonché della narrazione di metafore dipinte, è dato dalla veduta del porto di Charquethuit, che è stata appena terminata ed è esposta nell'atelier di Elstir. Per la rappresentazione della cittadina vengono adoperate solo formule espressive di ambito marino, mentre per il mare solo di carattere architettonico. Non è possibile distinguere se sia la banchina oppure il mare a penetrare nella terra formando una profonda insenatura, mentre i tetti sono sormontati da alberi maestri, le case hanno l'aspetto di navi e le navi hanno l'aspetto di case. I palazzi sembrano nuotare nella città, la chiesa del villaggio vicino sembra ancorata sul fondo del mare. Dalla descrizione delle immagini, le quali non rappresentano che la visione individuale del soggetto, il narratore non cessa di ricavare oggetti disaggregati e personaggi privi di ogni definizione formale.

4. Nella loro ricerca di nuove possibilità narrative Hofmannsthal e Proust, più o meno contemporaneamente ma indipendentemente l'uno dall'altro (il primo grande lettore di Proust in Germania è Rilke; a partire dal 1914³⁹, Hofmannsthal arriverà a Proust solo nel

³⁹ Cfr. la postfazione al primo volume della già citata edizione tedesca della *Recherche* a cura di L. Keller: *Unterwegs zu Swann*, p. 637.

1919⁴⁰), hanno riattivato le conoscenze tradizionali sulle visioni in stato di dormiveglia, potenziandole tramite la narrazione della visione di immagini dipinte o dei loro elementi iconici. Con risultati però molto diversi: Hofmannsthal ha elaborato un linguaggio figurativo vago e sfuggente, precario e sempre vicino al silenzio; Proust, invece, ne ha ricavato una fonte inesauribile per la narrazione dei mondi interiori. Anche nel suo unico tentativo di romanzo, *Andreas*, Hofmannsthal non ha mai osato dare forma concreta a questo flusso narrativo.

(Traduzione italiana di Francesca Tucci)

⁴⁰ *Du côté de chez Swann, La Prisonnière, Le Temps retrouvé*, nelle edizioni della «Nouvelle Revue Française», Paris 1919-1927; cfr. H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, cit., vol. XL, pp. 550-551. Riguardo alla *Prisonnière* ricorre l'annotazione: «La "Donna con il Vermeer"».

Ci
za
e
in
no
ri
ni
st
no
sv
no
re
ur
"t
te
Pe
su
Pr
ha
pi
C
cc
di
Wi
Wi
Mi
ver