

IL PARADOSSO EROTICO PROUSTIANO

La ricostruzione del soggetto attraverso il desiderio senza oggetto

FRANCESCA AROSIO

Penetrare in profondità il tema erotico che percorre tutta la *Recherche* richiede innanzitutto un'estrema delicatezza. La stessa delicatezza con cui l'autore dipinge ai nostri occhi le scene amorose che si snodano nel corso del romanzo, dalle più eteree e pure alle più violente e travolgenti. Senza mezze misure infatti, in bilico tra scene di esplicita perversione e lirici momenti di casta intimità in cui l'atto viene solo lontanamente tratteggiato, il Narratore si costituisce come soggetto e ritrova la propria identità attraverso il canale privilegiato scandito proprio dalla passione erotica.

In questo senso l'Io proustiano si caratterizza nella sua coerenza innanzitutto ed essenzialmente come corpo, e più precisamente *come corpo aperto*: soggetto dilaniato che (in)corpora le sue continue morti attraverso l'introiezione dell'alterità.

In *Mille piani*, Gilles Deleuze riprende la formula artaudiana del Corpo senza Organi, che nel suo acronimo diventa CsO: «il 28 novembre 1947 Artaud dichiara guerra agli organi: *Per farla finita col giudizio di Dio*, “perché, legatemi, se volete, ma non c'è nulla che sia più inutile di un organo”»¹. In Deleuze, il CsO si afferma soprattutto in contrapposizione al Leib, il Corpo-proprio vissuto della fenomenologia, poiché quest'ultimo, secondo il filosofo parigino, non è in grado di dare adeguata profondità alla sensazione (iper)corporea caratterizzandosi come corpo organico e appiattendosi così quella differenza di livello che lo definisce in quanto tale. Un corpo senza organi invece è un corpo dis-organizzato e aperto: «un CsO è fatto in maniera tale che può essere occupato e popolato solo da intensità. [...] Il CsO fa passare le intensità, le produce e le distribuisce in uno *spatium* anch'esso intensivo, inesteso. Non è spazio e non è nello

¹ G. DELEUZE E F. GUATTARI, *Mille piani, capitalismo e schizofrenia*, tr. it. di G. Passerone, Alberto Castecchi Editore, Roma, 2006, p. 237. Per la citazione di Artaud, cfr. A. ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Gallimard, Paris, 2003, p. 61: «car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous l'aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté».

spazio, è materia che occuperà lo spazio a questo o a quel grado, che corrisponde alle intensità profonde [...] gli organi appaiono e funzionano qui come intensità pure»².

Gli organi sono stati squalificati, ma il corpo intenso rimane, non più come Leib ma come dis-organizzazione dis-organica: «non si tratta assolutamente di un corpo in frammenti, esplosivo, o di Organi senza Corpo (OsC). Il CsO è proprio il contrario. Non ci sono assolutamente organi frammentari in rapporto a un'unità perduta, né ritorno all'indifferenziato in rapporto a una totalità differenziabile»³. È proprio la sua intensità che lascia il Corpo rimanere in quanto attraversato dal desiderio: «ne fate uno comunque, non potete desiderare senza farne uno»⁴.

La questione dell'unità dis-organizzata, dell'unità come effetto di insieme di frammenti a-gerarchici, ovvero la questione dell'Uno-Tutto, è affrontata in termini molto simili anche in relazione allo stile della Recherche e al suo rapporto tra trama generale e singoli episodi: dal soggetto all'opera tutto si dis-organizza secondo questa (non) legge in cerca di un'unità più profonda e insieme più residuale, più corporea e insieme più intensamente semantica, *che dona senso*. Leggiamo in *Marcel Proust e i segni*: «il problema dell'opera d'arte è quello di una unità e di una totalità che non siano né logiche, né organiche, che cioè non siano presupposte dalle parti in quanto unità perduta o totalità frammentata, né formate o prefigurate da esse lungo uno sviluppo logico o una evoluzione organica»⁵.

Allo stesso modo, il CsO fa del procedimento di formazione del soggetto non più un assoggettamento ma un a-soggettamento, un soggetto non più sub-jectum, un soggetto non più soggetto all'imperativo dell'organizzazione gerarchica dell'organismo organizzato. Un corpo senza organi perciò è un corpo che non si può mai dire propriamente “mio” perché non mi appartiene. Tuttavia, come quell'unità anti-logica dell'opera d'arte, esso *mi dà senso*. Contro il significato, per come lo intendono Deleuze e Guattari alla stregua dell'organismo e del soggetto, vi è il senso come desiderio - e non il desiderio come senso. Il senso è nel desiderio, nella

² G. DELEUZE E F. GUATTARI, *Mille piani, capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 242.

³ *Ibidem*, p. 257.

⁴ *Ibidem*, p. 237.

⁵ G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, tr. it. di C. LUSIGNOLI E D. DE AGOSTINI, Einaudi, Torino, 1967, p. 152.

pulsione erotica che lo attraversa. Così nella *Recherche*, Eros è ek-stasi, urgenza primordiale di uscire da sé per ritrovarsi.

In questa sorta di soggetto non soggetto, che è anche un iper-soggetto al di là del soggetto, il desiderio agisce dunque come forza di coesione dell'identità costituendo un Io fluttuante e disarticolato che si intensifica costantemente esplodendo in tutti i punti del tempo e dello spazio: «il Corpo senza Organi, CsO, non lo si raggiunge, non lo si può raggiungere, non si finisce mai di accedervi, è un limite»⁶. Un limite che si tende nel momento in cui si fa e che non si raggiunge mai proprio in quanto si fa nel tendersi.

Come flusso continuo e ininterrotto di desiderio imprescindibile dalla deterritorializzazione puntuale il CsO è necessariamente legato al Tempo, ed è per questo che l'impulso erotico del soggetto proustiano è destinato a mancare costantemente il suo oggetto. Scrive Beckett: «nell'essere niente [della persona amata] c'è, attiva, misteriosa e invisibile, una corrente che lo costringe a inginocchiarsi e ad adorare una oscura e implacabile Dea, [...] è la Dea del Tempo. Nessun oggetto che si estenda in questa dimensione temporale tollera di essere posseduto. L'impenetrabilità della più volgare e insignificante creatura umana non è semplicemente un'illusione della gelosia del soggetto»⁷. Possedere Albertine significherebbe possedere il Tempo nella sua totalità statica, e quindi catturabile: quale utopia! Questo è il senso delle famosissime parole proustiane: «l'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au coeur»⁸; spazio e tempo si fanno sensibili perché il cuore si dispera constatandone l'impossibilità di possesso: «et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas ! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points»⁹. E ancora, possedere Albertine significherebbe possedere l'infinito degli eventi puri che la costituiscono in quanto alterità - e non oggetto - del desiderio

⁶ G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Mille piani, capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 237

⁷ S. BECKETT, *Proust*, tr. it. di P. Pagliano, SE, Milano, 2004, p. 42.

⁸ III, p. 887.

⁹ III, pp. 607, 608.

erotico del Narratore: «elle était entrée pour moi dans cette période lamentable où un être, disséminé dans l'espace et dans le temps, n'est plus pour vous une femme, mais une suite d'événements sur lesquels nous ne pouvons faire la lumière, une suite de problèmes insolubles, une mer que nous essayons ridiculement, comme Xerxès, de battre pour la punir de ce qu'elle a englouti»¹⁰

Questa invincibile mancanza cui si è condannati nel rapporto amoroso si configura nel tempo perduto come un tormento intollerabile cui il Narratore si trova irrimediabilmente e costantemente sottoposto. È solo alla fine, nel momento in cui grazie all'*adoration perpetuelle* egli ritrova il Tempo nella sua verità essenziale, che questa angoscia lancinante si rivela ciò che, avendo costantemente rimandato il piacere dell'amore, ha permesso al narratore di investire il proprio Io di potenza erotica costituendosi come soggetto profondo, ovvero come artista: «chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la peine que nous avons. Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à sa forme divine et de peupler ainsi journellement notre vie de divinités»¹¹.

Il desiderio, come nel CsO, si fa pura forza positiva e creativa, senza mancare di nulla. Ora, «lui *sa* che quella donna non ha alcuna realtà»¹². Tutto il tempo perduto nel tormento amoroso è ora Tempo ritrovato, materiale stratificato per la realizzazione della sua opera, che di quella tensione erotica ha distillato solo la potenza creativa che originariamente gli appartenne.

Il desiderio senza oggetto che attraversa il CsO deleziano è un desiderio che ha sconfitto il senso nichilista dell'eterna mancanza; è la volontà senza assoggettamento. Albertine è un «être de fuite»¹³ perché la fuga è la prima legge dell'amore, è la dispersione, ubiquità nel tempo e nello spazio. L'asintoticità dell'oggetto si configura come nichilista nel momento in cui la mancanza è vissuta per se stessa, cioè necessariamente come falli-

¹⁰ III, p. 612.

¹¹ IV, p. 477.

¹² S. BECKETT, *Proust*, cit., p. 41.

¹³ III, p. 600.

mento. Il desiderio come forza positiva creatrice invece si carica di volontà di potenza vivendo la mancanza come una liberazione dal/del piacere che nella mancanza è positivamente costantemente rimandato: «la rinuncia al piacere esterno o il suo ritardo, il suo allontanamento all'infinito, attesta la conquista di uno stato in cui il desiderio non manca più di nulla, si riempie di se stesso e costruisce il proprio campo d'immanenza»¹⁴. In questo senso, più il Narratore si allontana dall'oggetto occasionale del proprio amore, più si avvicina alla legge generale del CsO: «via via che la nostra capacità di amare si approssima alla fine, presentiamo l'esistenza del tema generale o dell'idea, che supera insieme i nostri stati soggettivi e gli oggetti in cui si incarna»¹⁵. Il tormento per avere mancato costantemente l'oggetto del suo amore non ha più alcuna ragione nell'intimo sentire del corpo dis-organizzato - ma sempre e continuamente pulsionale. L'angoscia della mancanza si è sublimata nella gioia del costituirsi come pulsione desiderante *pura*: «comme par un courant électrique qui vous meurt, j'ai été secoué par mes amour, je les ai vécus, je les ai sentis: jamais je ne ai pu arriver à les voir ou à les penser»¹⁶. Se, come scrive Beckett, «l'amore rappresenta la nostra richiesta di un tutto»¹⁷, questo tutto è per noi, e per noi soltanto, il nostro senso essenziale profondo, la profondità del nostro esserci come (a-)soggetti.

Il CsO, costituito in quanto forza desiderante, è anche il corpo del ragno, incapace di appropriarsi dei propri organi in una collaborazione cosciente e volontaria dell'organismo organizzato¹⁸: «anche il ragno non vede nulla, non ricorda nulla. In fondo alla sua tela si limita a raccogliere la minima vibrazione che si propaga come onda intensiva sul suo corpo

¹⁴ G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Mille piani, capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 246.

¹⁵ G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 65.

¹⁶ III, p. 511.

¹⁷ S. BECKETT, *Proust*, cit., p. 40.

¹⁸ Nell'accingersi a baciare per la prima volta Albertine, il Narratore rimpiange il fatto di non possedere alcun organo adeguato che possa presiedere a tale momento straordinario, che colmi le labbra, tappi il naso e chiuda gli occhi. E, poche righe oltre, il suo organismo non regge più, ogni organo dis-integra la propria funzione: «mais hélas! - car pour le baiser, nos narines et nos yeux sont aussi mal placés que nos lèvres mal faites - tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez s'écrasant ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine», II, pp. 660, 661.

[...] Anche se il Narratore è dotato di una sensibilità estrema e di una memoria prodigiosa, non ha organi dal momento che è privo di qualsiasi uso volontario e organizzato delle proprie facoltà. Per contro, una certa facoltà agisce in lui quando è costretta o forzata a farlo; l'organo corrispondente si posa su di lui, ma come un *abbozzo intensivo* risvegliato dalle onde che ne inducono *l'uso involontario*»¹⁹. Il Narratore-ragno, CsO, si allunga a tessere la sua tela, la cui trama è costituita da tutti i punti in cui si estende e si protende con le suo otto esili zampe: punti infiniti nel Tempo e nello spazio. Come il Golo della lanterna magica nella stanza di Combray, egli si fa nel mondo - e del mondo - la sua Casa, inglobandolo e assimilandolo come alterità attraverso la forza della sua pulsione erotica. Così il Narratore, nel corso della *Recherche*, si costituisce per se stesso nell'intensità del suo impulso amoroso, del suo desiderio erotico, che non ha nulla a che vedere con Albertine o con la duchessa di Guermantes (che faticosamente astrae dal contesto del suo palazzo e della vita di quartiere, a tal punto che è convinto di amarla nonostante a volte stenti addirittura a riconoscerla): «j'avais bien souffert successivement pour Gilberte, pour Mme Guermantes, pour Albertine. Successivement aussi je les avais oubliées, et seul mon amour dédié à des êtres différents avait été durable»²⁰. Tutti gli amori del Narratore sono eventi di una soggettività, non di un'oggettività, speciale. L'oggetto amoroso, come l'oggetto delle reminiscenze, rivela ne *Le Temps retrouvé* il suo ruolo del tutto marginale in quanto oggetto, *esso è fondamentale solo in quanto alterità del soggetto*, come una sorta di nutrimento per la costituzione del suo esserci - che è per l'artista la sua opera d'Arte: «l'ultima parola spetta ad una forza solitaria del soggetto, capace di moltiplicare e rimpiazzare gli oggetti del suo desiderio e che sopravvive sempre, seppure dopo qualche dolorosa traversia, alla loro perdita»²¹.

Non è più la disgregazione del soggetto, quanto la sopravvivenza dello stesso come alterità alla disgregazione e all'espansione infinita e asintotica dell'oggetto.

D'altra parte, Albertine non è mai se stessa perché non è mai la stessa. All'inizio oscilla, dall'emergere come oggetto desiderato, all'essere priva

¹⁹ G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, cit., pp. 166, 167.

²⁰ IV, p. 481.

²¹ M. RENOARD, *La nozione di reminiscenza*, in *La sartoria di Proust*, a cura di D. FERRARI e P. GODANI, ETS, Pisa, 2010, p. 116.

di alcuna individualità, confusa nella banda delle fanciulle in fiore come in un corteo di vergini eteree e bellissime²²; la sua personalità e addirittura le sue sembianze esteriori faticano a individualizzarsi, è un lavoro che spetta al Narratore e che non sempre gli riesce: l'Albertine che incontra con la nonna non è la stessa Albertine che saluta Elstir dalla finestra del suo atelier, o sì? Impossibile poi riconoscerla in abito elegante al ricevimento del pittore, giovane donna raffinata con maniere aristocratiche ed espressioni elevate, per poi ritrovarla di nuovo, tutt'altra Albertine, in un giorno ventoso sulla spiaggia con berretto a tocco e manicotto, con piglio cameratesco e gergo popolano al limite del volgare. Di nuovo, in quel momento, ha assunto i modi della piccola banda riassorbendosi in essa, così il Narratore la perde nuovamente come occasione specifica, e torna a innamorarsi di tutta la banda, poi di Andrè, poi di Gisele. Ma c'è di più, perché persino una volta individuata e ritagliata stabilmente dal gruppo, la fanciulla che gli si presenta e con cui arriva a dividere la sua vita è costantemente diversa, anche nella sua contemporaneità spaziale, nella sua unità apparentemente sincronica del qui e ora, come nella scena del primo bacio: «de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant [...], dans ce court trajet des mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis»²³.

Come Albertine è una e allo stesso tempo continuamente altra, anche gli amori che si susseguono del corso della *Recherche* sono tutti diversi ma costantemente ripetuti, lo stesso Narratore intuirà la necessaria verità di questa legge inflessibile: «Ainsi mon amour pour Albertine, tant qu'il en différait, était déjà inscrit dans mon amour pour Gilbert [...] l'ouvre est signe de bonheur, parce qu'elle nous apprend que dans tout amour le général gît à côté du particulier, et à passer du second au premier par une gymnastique qui fortifie contre le chagrin en faisant négliger sa cause pour approfondir son essence»²⁴. Identità nell'alterità e differenza con se stessi si presentano come qualità indivisibili all'interno della mitologia amorosa proustiana.

²² Cfr. II, p. 232.

²³ II, p. 660. L'impossibilità di una visione totale del Narratore è qualcosa di più di una semplice prospettiva fenomenologica perché il tempo di costituzione dell'oggetto intenzionale non è solo legato alla cinestesi e alla successione temporale; esso è impossibile, è disseminato, è ovunque e insieme qui, disperso nel tempo e insieme ora.

²⁴ IV, p. 483.

La pulsione amorosa all'interno della *Recherche* è, insieme, contemporanea (piccola banda)²⁵ e ripetuta (amori seriali). Con la potenza che gli è propria, tale pulsione si diffonde dunque tanto nello spazio quanto nel tempo, toccandone tutti i punti. Non è Albertine infatti quella che si diffonde in ogni punto del tempo e dello spazio, ma la pulsione erotica del Narratore stesso. Essa è forza auto-fondatasi, auto-generatasi, auto-replicatasi e auto-alimentatasi, ma - attenzione! - sarebbe inerte, morta se non fosse data e compromessa con l'alterità: la pulsione è tensione. L'amato, è vero, è solo un'occasione; ma è appunto l'occasione dell'(a-)soggetto - pluralizzato in quanto disorganizzato - di costituirsi come alterità. Tale alterità è necessaria per l'affermazione profonda dell'esserci del Narratore che si esprime pienamente nella venuta al mondo del suo essere-artista, e quindi della sua opera d'Arte: «le ressentiment de l'affront, les douleurs de l'abandon auraient alors été les terres que nous n'aurions jamais connues, et dont la découverte, si pénible qu'elle soit à l'homme, devient précieuse pour l'artiste [...] On peut reconnaître dans toute oeuvre d'art ceux que l'artiste a la plus haïs et, hélas, même celles qu'il a plus aimées. Elles-mêmes n'ont fait que poser pour l'écrivain dans le moment même où bien contre son gré elles le faisaient le plus souffrir»²⁶.

Eros dunque si costituisce come falsamente intenzionale. Come l'Eros della Teogonia esiodea ha dato luogo al Cosmo con la sola potenza desiderante pulsante in se stesso, senza bisogno di alcun oggetto che gli rimanga esterno, Proust ci ha insegnato che l'oggetto è un espediente. Nei rapporti all'interno della *Recherche* la donna amata è sempre un essere mediocre, tutt'altro che meritevole delle attenzioni a lei tributate - dall'amore di Swann per Odette, e di Saint-Loup per Rachel, fino a quello di Charlus per Morel e del Narratore per Albertine: «la femme médiocre qu'on s'étonnait de les voir aimer, leur enrichit l'univers bien plus que n'eût fait une femme intelligente»²⁷. Tuttavia è proprio questa la prova

²⁵ Scrivono DELEUZE E GUATTARI: «l'articolo indefinito è il conduttore del desiderio», G. DELEUZE E F. GUATTARI, *Mille piani, capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 257. Così il Narratore è in cerca di un amore, di una ragazza della piccola banda. Solo molto più tardi Albertine, per una serie fortuita di circostanze si discosterà differenziandosi da quella sorta di nucleo unico e magmatico che catalizza la pulsione erotica del Narratore, che è la piccola banda.

²⁶ IV, p. 480.

²⁷ IV, p. 196.

della totale mancanza di significato dell'oggetto amoroso in sé, e della necessità di trascenderlo. L'oggetto amoroso è una mera utopia tanto gretta quanto necessaria al fine di caricarci di una forza impetuosa e disordinata che sia in grado di sviluppare un a-soggetto che costantemente si espande nell'universo.

Eros strazia, tormenta, terrorizza lasciando che la forza rassicurante dell'abitudine e la certezza naturale dell'organismo si disintegrino a favore di un corpo-senso aperto. Ma l'estasi è grande: «Je me penchai vers Albertine pour l'embrasser. La mort eût dû me frapper en ce moment que cela m'eût paru indifférent ou plutôt impossible, car la vie n'était pas hors de moi, elle était en moi; j'aurais souri de pitié si un philosophe eût émis l'idée qu'un jour, même éloigné, j'aurais à mourir, que les forces éternelles de la nature me survivraient»²⁸. Il Narratore si sente più forte dell'intero Cosmo, egli si sente Dio, la vita dell'universo gli sembra assai misera a confronto con la sua.

Eros è forza impetuosa e disordinata dunque. Perché il paradosso erotico proustiano si esplica anche in una questione stilistica che strania il lettore gettandolo come di colpo in scenari estremi, perversi, non di rado violenti; la stonatura con l'andamento generale dell'opera, con i toni di cui essa si compone non è, in un primo momento, di poco conto. Carceriere, voyeur, spia, sequestratore, profanatore, addirittura sodomita?²⁹ Il Narra-

²⁸ II, pp. 285, 286

²⁹ Lavagetto sottolinea la cura estrema con cui Proust organizza le scene del Narratore spettatore di oscenità omoerotiche: «ogni rappresentazione ha un inizio e una fine fortemente marcati; ci viene detto quando cala il sipario; dove si trova *Je*; cosa gli consente di vedere; cosa di non essere visto; vengono sottolineate tutte le sue precauzioni. Un'organizzazione meticolosa, e tanto rigida, tanto liturgica da risultare persino goffa e maniacale, è approntata per chiudere le falle o ridurle al minimo, per indurci a sospendere ogni incredulità e a riconoscere che tra *Je* e la scena viene conservato, *comunque*, un diaframma: che *Je* non è *dentro*, ma *fuori* della scena» (M. Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi Paperbacks, Torino, 1991, p. 125). Tuttavia tra queste rigide maglie narrative, qualcosa sfugge. Entrando nell'albergo di Jupien, il Narratore si fa assegnare la stanza numero 43; ad un tratto egli sente dei lamenti soffocati e, seguendoli, arriva all'ultimo piano dove spia attraverso un occhio di bue le terribili torture inflitte a Charlus nella camera che dovrebbe essere la 14bis; dieci pagine dopo leggiamo: «et a M. de Charlus tenait tellement à ce que ce rêve lui donnât l'illusion de la réalité, que Jupien dut vendre le lit de bois qui était dans la chambre 43 et le remplacer par un lit de fer qui allait mieux avec le chaînes», IV, p. 419. La stanza del sadico è la stanza del Narratore! Tutte le attenzioni con cui

tore ci mostra a più riprese un volto angosciante e mostruoso. La disinvoltura con cui egli passa dall'essere un amabile conversatore con i biancospini durante una bucolica passeggiata all'essere un perverso scopofilo arrampicato su una scala o nascosto in un cespuglio è spiazzante. Non si legge mai nella *Recherche* la descrizione ammiccante di un rapporto sessuale tra una coppia di amanti: tutto ciò che riguarda l'eroticismo carnale esplicitamente narrato appartiene all'ambito dell'eccesso e del perverso, di Sodoma e Gomorra. E il Narratore ne è spettatore abusivo - o protagonista³⁰.

L'azione decisiva è il guardare che si dispiega nell'alterità dell'esporsi, il denudamento. Nancy ne dà un'immagine esatta e potente quando parla di *ex-peau-sition*³¹: il corpo sempre esposto nella sua materialità carnale diventa luogo di esistenza e insieme luogo di apertura all'essere. I corpi si schiudono al loro esserci grazie al segreto celato, a quella fessura, che fa conoscere il sentimento dell'oscenità nel rapporto tra chi guarda e chi si espone, che è sempre un penetrare e lasciarsi penetrare. È un'immagine che rimanda alla fotografia del suppliziato cinese che chiude la batailliana raccolta iconografica intitolata *Le lacrime di Eros*, dove il corpo del cinese mutilato è senza sesso, al suo posto vi è la voragine della ferita. L'eroticismo è rappresentato da Bataille, senza mezzi termini, nell'aprirsi sulla coscienza di una lacerazione: si dice "condurre una vita *dissoluta*", è esatto poiché in essa si dissolve la chiusura dell'uomo in se stesso.

Per Bataille, il piacere erotico si carica di tutta la sua portata più profonda nel supplizio, lo strappo *di sé per sé* in una scarnificazione essenziale che tocca le maglie della comunione con l'alterità. Così nel rapporto erotico ciò che si mette in scena è un tentativo, tra la coscienza e la morte, tra la possessione e la spossessione, di inglobamento dell'alterità per accedere alla propria profondità essenziale; tentativo sempre e necessariamente

L'autore aveva preparato le scene omosessuali vanno in frantumi: *Je* è di colpo dentro la scena, il Narratore è il sadico. Ciò che qui ci interessa è l'emergere della natura perversa nel rapporto del protagonista con Eros; a differenza dello studio di Lavagetto, ai fini della nostra ricerca non è importante ritrovare in tale *lapsus* un indizio sulla questione del rapporto tra la persona di Proust e la vicenda narrata, ovvero se colui che dice *Je* sia o non sia *moi* (cfr. M. Proust, *Essais et articles*, in *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1971, p. 558).

³⁰ Cfr. nota precedente.

³¹ Cfr. J-L. NANCY, *Corpus*, tr. it. di A. Moscato, Cornopio, Napoli, 2004.

te compiuto nell'estati dell'eccesso, perché esso solo, in questa modalità, apre - letteralmente - le zone pericolose, apre il CsO, spogliato di ogni sovrastruttura. Nel desiderio erotico del Narratore è l'ignoto esuberante che spalanca quella voragine che inghiotte e annulla l'identità aprioristica dell'Io, facendolo vibrare *nella sua vera unità pulsionale*. È una comunicazione che supera i limiti di qualunque linguaggio - l'eroticismo parla la lingua della menzogna e della dissimulazione, esso perciò non parla alcuna lingua e vive nel silenzio del segreto inconfessabile: «il filosofo può parlarci di tutto. L'esperienza erotica ci costringe al silenzio»³². Lo stesso Proust scrive: «les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence»³³.

L'esuberanza festosa della congiunzione carnale, impura e pericolosa, è perciò *chance*: «dove altri scorgono la catastrofe, io scorgo la sovranità dell'occasione»³⁴. *Chance* di ritrovare se stessi (Io), la propria posizione (Esser-ci), il proprio mondo (Casa), la propria alterità (penetrazione) e la propria possibilità di comunicazione al di là del linguaggio (lacerazione, fessura).

Tanto nella teoresi batailliana quanto nella poetica proustiana, l'Eros è perciò necessariamente *dépense*, spargimento di seme per necessità di molto superiore alla mera quantità necessaria alla perpetuazione della specie finalizzata alla sopravvivenza del genere umano. In effetti, il piacere propriamente erotico si consuma nella *Recherche* solo nei bordelli o nei rapporti omoerotici, così la *débauche* assume un'importanza fondamentale nella definizione di erotismo di Proust, e si assicura un'infedeltà assoluta, come *senso altro* rispetto al meccanismo biologico. In un frammento del *Cahier 38*, a proposito di Bergotte si legge: «et c'était peut-être en effet quelque chose de ces temps que ses plus grandes artistes sont à la foi plus conscients de la douleur du péché et plus condamnés au péché que n'étaient ceux qui les avaient précédés, niant aux yeux du monde leur vie, en se rapportant au vieux point d'honneur, à l'ancienne morale, par amour-propre et pour considérer comme offensant ce qu'ils faisaient. Et d'autre part, dans leur morale à eux, faisant plutôt consister le bien dans

³² G. BATAILLE, *L'eroticismo*, tr. it. di A. Dell'orto, ES, Milano, 1991, p. 233.

³³ IV, p. 476

³⁴ G. BATAILLE, *L'eroticismo*, cit., p. 232.

une sorte de conscience douloureuse du mal, à l'éclairer, à s'en affliger plutôt qu'à s'en abstenir»³⁵.

In *Marcel Proust e i segni*, Deleuze sostiene che se la prima legge dell'amore proustiano è la legge della menzogna, ovvero della gelosia come desiderio di introiezione dell'oggetto amato, la seconda legge è quella dell'omosessualità. E, in effetti, i due grandi amori del romanzo devono sottostare allo stesso tormento, Odette e Albertine sentono, al di sopra del rapporto con l'amante, un richiamo ancestrale, il richiamo omoerotico di Gomorra: «le donne amate si protendono verso un segreto di Gomorra, come verso un peccato originale: "hideur d'Albertine". Ma anche gli amanti nascondono un segreto corrispondente, un analogo orrore. Cosciente o no, è il segreto di Sodoma. La verità dell'amore è dunque dualista, e la serie amorosa, semplice solo in apparenza, si scinde in due serie più profonde, rappresentate dalla signorina Vinteuil e da Charlus»³⁶. La prima legge, quella della gelosia, è dunque legata alla seconda in un senso fondamentale poiché nei segni menzogneri dell'amore si cela la legge dei mondi di Sodoma e Gomorra: «la seconda legge dell'amore proustiano si ricollega alla prima: oggettivamente, gli amori intersessuati sono meno profondi dell'omosessualità, e in questa trovano la loro verità»³⁷.

Come la legge della menzogna è legata alla legge dell'omosessualità, la menzogna è a sua volta già insita nella legge dell'omosessualità. Non solo la menzogna nasconde l'omosessualità, ma quest'ultima porta alla menzogna. È la legge della trasgressione, o meglio, la legge che fa sì che la trasgressione sia davvero carica della potenza che la rende tale. È la legge per cui l'infrazione dal tabù è segnata dall'angoscia e dalla consapevolezza della colpa. Ecco dunque che gli incontri omoerotici della *Recherche*, sono segnati dal senso di colpa, e dalla menzogna che tenta di dissimulare nel personaggio perverso una morale ferrea - così per esempio Charlus ci tiene a mostrarsi in pubblico come un virile don Giovanni, e anche la sua famiglia non perde occasione per dipingerlo in questi termini. L'erotismo si mette in gioco solo nell'ottica angosciosa della condanna all'immoralità che è il suo spazio di azione. Ed è anche la sua forza: «nell'eccesso erotico

³⁵ I, p. 1034.

³⁶ G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 74.

³⁷ *Ibidem*, p. 11.

noi veneriamo proprio la regola che infrangiamo [...] fuori di questo gioco, noi soffochiamo nella logica delle leggi. Proust, facendoci conoscere la sua esperienza della vita erotica, ci ha offerto un aspetto intellegibile di un tale avvincente gioco di opposizioni»³⁸. Secondo Bataille, nella messa in opera narrativa dell'erotismo, Proust supera addirittura Sade, poiché a quest'ultimo «mancava la delizia estrema del senso morale che conferisce ai misfatti quel sapore di crimine, senza il quale essi sembrano naturali, senza il quale sono naturali»³⁹. Eccoci giunti a un ulteriore paradosso, quello della morale proustiana: per non diventare *realmente* immorali, dove per immoralità possiamo intendere il rinnegare la nostra umanità, noi dobbiamo pervertirci e dissimulare la nostra perversione, dobbiamo mentire. D'altra parte lo stesso Proust scrive ne *La prisonnière*: «une vérité plus profonde que celle que nous préférons si nous étions sincères peut quelquefois être exprimée et prédite par une autre voie que celle de la sincérité»⁴⁰.

È l'aspetto profondamente *strozziante* (nel senso letterale del termine) dell'amore che lega essenzialmente il desiderio all'angoscia. Charlus è il grande personaggio erotico della *Recherche*. La sua omosessualità, proprio in quanto perversione segreta, ha la forza e la profondità per avventarsi contro il Logos categorico: è un omosessualità-segno che si oppone a quella greca, all'omosessualità-logos - è infatti l'omosessualità ebraica, maledetta⁴¹; i segni emessi da Charlus spesso si sprigionano all'insegna della violenza e della follia. Charlus che si presenta (e viene considerato) come signore del logos è proprio colui che nella sua sessualità lo fa deragliare, così come nell'amore per Albertine è deragliato l'organismo e si è costituito il CsO. Quando convoca il Narratore il suo discorso finisce per animarsi di un potere tutto diverso dal logos razionale, il potere della collera, dell'ingiuria, della provocazione, profanazione, fantasma sadico: il *logos* impazzisce in preda al *pathos*.

Secondo Deleuze, Charlus si presenta come una personalità imperiale; ma a questo aggettivo, *imperiale*, possiamo aggiungere la qualità ulteriore

³⁸ G. BATAILLE, *La letteratura e il male*, tr. it. di A. Zanzotto, SE, Milano, 2006, pp. 126, 127.

³⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁴⁰ III, p. 628.

⁴¹ La contrapposizione tra Eros e Logos ripercorre sicuramente la dicotomia Apollo/Dioniso, ma insieme richiama anche quella di Atene e di Gerusalemme, rispecchiandosi appunto nelle due differenti forme culturali di omosessualità.

della sovranità batailliana⁴²: Charlus è *sovrano* perché, al-di-là dell'uomo piccolo e borghese, ha colto la *Chance* suprema e l'ha vissuta libero da ogni necessità, nell'angosciante immoralità della sua posizione.

In questo gesto sovrano il modello animale del gesto sessuale finalizzato alla conservazione e riproduzione biologica viene infinitamente superato e sostituito dall'accostamento al silenzioso universo vegetale, *come corpo biologico dis-organizzato e anti-logos*. Nella *Recherche* questo parallelismo si snoda costantemente accanto ai richiami erotici, così la piccola banda racchiude le fanciulle *in fiore*, Swann e Odette "fanno cattleya", Albertine dormiente diventa stelo fiorito, e infine la grandiosa scena del corteggiamento del barone Charlus al farsettaio Jupien si struttura parallela all'attesa dell'orchidea che aspetta di essere fecondata dal calabrone. Introdotta durante il ricevimento dalla duchessa Guermantes con la disquisizione sul matrimonio dei fiori⁴³, la sessualità dell'orchidea con il suo metodo di riproduzione innesta il tema della metafora botanica con cui si apre *Sodoma e Gomorra* e che ritorna a più riprese. Ecco qui un'ulteriore modello di sessualità tipico della natura vegetale, il modello *transessuale*.

Tre livelli dunque di profondità erotica percorrono la *Recherche*: il modello eterosessuale (il meno vero perché il meno profondo), il modello omosessuale e infine il modello transessuale in cui l'individuo-fiore si emancipa dall'oggetto inglobando l'alterità. L'orchidea della duchessa Guermantes, che grammaticalmente è una pianta di genere femminile e lei stessa ne parla come tale, contiene nella sua radice il richiamo al termine greco *orkhis*: testicolo, quasi a voler sancire l'originarietà biologica dell'ermafrodito. *Tutte le serie amorose, tutti i rapporti erotici sono ricompresi dunque nella transessualità del vegetale; «l'oscura decisione della natura vegetale»*⁴⁴ di cui parla Bataille ne *Il linguaggio dei fiori*, la cui impudicizia è rappresentata proprio da «certe orchidee grasse, piante così losche che si è tentati di attribuire loro le più torbide perversioni umane»⁴⁵.

Il rifiuto del logos è dunque *l'inno ritrovato all'anti-logia transessuale*, ed è per questo che Proust si scaglia anche contro il sentimento borghese dell'amicizia. Elstir è un grande artista e lo è diventato nella solitudine,

⁴² Cfr. G. BATAILLE, *La sovranità*, tr. it. di L. Gabellone, SE, Milano, 2009.

⁴³ Cfr. II, pp. 805, 806.

⁴⁴ G. BATAILLE, *Documents*, tr. it. di S. Finzi, Dedalo, Bari, 2009, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 55.

nel rifiuto dell'accettazione di tale vincolo sociale: «les êtres qui en ont la possibilité [...] ont aussi le devoir de vivre pour eux-même; or l'amitié leur est une dispense de ce devoir, une abdication se soi. La conversation même qui est le mode d'expression de l'amitié est une divagation superficielle»⁴⁶.

Da qui deriva il grande assioma proustiano per cui vale più un amore mediocre di una grande amicizia, *perché Eros è ricco di segni, nutre il soggetto con l'alterità di cui si costituisce e, nella sua angosciosa e straziante violenza, lo apre al suo posto nel Mondo.*

Per lo stesso motivo, vale molto di più un'opera d'arte che un'opera filosofica.

⁴⁶ II, p. 260.

