

## FIGURE DELLO SGUARDO E DEL DESIDERIO IN MARCEL PROUST

UTA FELTEN

Vedere è possibile solo in francese, afferma Jean-Luc Godard in un'ironica replica ad Heidegger.

In effetti, le riflessioni sulla letteratura e sul cinema quali luoghi privilegiati per una modellizzazione dei dispositivi dello sguardo e della percezione ed una riflessione sugli stessi rappresentano uno dei perni del pensiero teorico francese partendo da Merleau-Ponty, passando per Roland Barthes fino a ad arrivare a Gilles Deleuze.

Il cinema moderno di Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni viene spesso definito «cinéma du voyant», un cinema che riflette i rivolgimenti epistemologici del ventesimo secolo e mette in luce l'irriducibile ambivalenza e frammentarietà dello sguardo.

Insistenza e fragilità dello sguardo sono, secondo Roland Barthes, le virtù centrali della «sagesse de l'artiste», che volge il suo sguardo là dove le convenzioni invece lo distolgono, là dove apparentemente non c'è nulla da vedere. Per Roland Barthes la fragilità ed insistenza dello sguardo dell'artista trasportano gli ordini costituiti in un vortice di creativa negazione del senso, creando spazi d'azione per nuove esperienze visive che scandalizzano lo sguardo omologato:

Un autre motif de fragilité, c'est paradoxalement, pour l'artiste, la fermeté et l'insistance de son regard. [...]. L'artiste [...] s'arrête et regarde longuement [...]. Ceci est dangereux, car regarder plus longtemps qu'il n'est demandé [...] dérange tous les ordres établis [...]<sup>1</sup>.

Ma tale voluta fragilità ed insistenza di uno sguardo trasgressivo, che rompe con i tradizionali dispositivi visuali, qualità che Barthes attribuisce al cinema moderno, non si manifesta forse già nell'opera di Marcel Proust

<sup>1</sup> R. BARTHES, "Cher Antonioni...", in: id., *Œuvres complètes*, tome 3, Paris 1995, pp. 1208-1212, 1211.

e non sarebbe quindi giusto collocare Proust in una storia dello sguardo in prospettiva epistemologica che trova la sua prosecuzione nel medium del film attraverso le opere di Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni?

È questa la domanda di cui intendiamo occuparci.

Partiamo da uno degli episodi più famosi e commentati, da ultimo da Rainer Warning, della *Recherche*, il cosiddetto episodio di Balbec in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il secondo volume di *À la recherche du temps perdu*.

In principio era la macchia. Mai l'esperienza visuale tra due amanti fu così poco limpida. Una macchia, non più di questo il narratore riesce a scorgere del futuro oggetto del suo geloso desiderio erotico sulla spiaggia di Balbec. Proprio solo quella «tache», che, nella successiva inquadratura dell'occhio umano e fotografico del narratore, si trasformerà in un figura costituita da corpi:

Seul, je restai simplement devant le Grand-Hôtel [...], quand, presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tache singulière, je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec [...]².

Sappiamo che si tratta di Albertine che, con le sue amiche, o meglio il suo gruppo di baccanti, gioca a provocare gli ospiti di una località balneare della Normandia.

La rottura con i dispositivi dello sguardo della tradizione occidentale, che si manifesta in questa scena, non potrebbe essere più radicale.

Al posto della topica visione dell'amata in uno scenario di parasacrale illuminazione – «ça fut comme une apparition» – così come previsto dai dispositivi visuali e dai rituali del discorso amoroso convenzionale, a cui ancora Flaubert si attiene nell'*Éducation sentimentale*, il narratore proustiano vede solo una macchia di colore. Ma non basta. Le aspettative codificate vengono ulteriormente deluse. All'osservatore non si presenta esclusivamente il corpo dell'oggetto dell'attenzione amorosa, bensì una struttura seriale di corpi che si compiace del proprio autoerotico rituale coreico:

² M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, tome 1, Paris 1954, p. 788.

Au milieu de tous ces gens [...] les fillettes [...] avec la maîtrise de gestes que donne un parfait assouplissement de son propre corps et un mépris sincère du reste de l'humanité, venaient [...] exécutant exactement les mouvements qu'elles voulaient, [...]. [...] Et cette absence [...] des démarcations [...] propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile.<sup>3</sup>

Se si confronta il dispositivo visuale di Proust con i classici dispositivi visuali della tradizione petrarchesca, la radicalità della rottura, la figura dello strappo, diviene particolarmente esplicita. Come donna angelicata, medium della luce divina, ecco come gli amanti erano soliti guardare l'oggetto del loro amore. Albertine, però, è tutt'altro che una donna angelicata: al massimo è un'oscura dea della modernità: la luce che emana i suoi occhi non è la luce del «bonum divinum», bensì un «rayon noir»<sup>4</sup>, e la meta del suo gruppo è un «but obscur», un posto non riconoscibile, buio, l'abisso<sup>5</sup>.

Torniamo di nuovo alla situazione di partenza del dispositivo visuale di Proust, la «tache», la «macula», la macchia, che, quale *générateur* della produzione proustiana, dà vita ad almeno tre livelli di lettura: una lettura mitologica, una lettura erotica ed una lettura autoreferenziale, una *lecture plurielle* quindi, che desideriamo di seguito tratteggiare.

A livello di *lecture mythologique* la «tache» genera il rimando topico alla nascita di Venere dalla macchia di spuma marina, frutto del membro, poi reciso, di Urano, un mitema che rientra nel mito di Afrodite e che è stato finzionalizzato, ad esempio, da Poliziano nelle sue *Stanze per la Giostra*.<sup>6</sup> Nel mito di Afrodite rientra anche il mitema della trasformazione della spiaggia sulla quale Afrodite incede in un mare di fiori. Ma l'Albertine di Proust non è una *Venus Anadyomene* nel senso di una semplice attualizzazione dei convenzionali mitemi legati a Venere. Il lavoro di Proust sul mito non è mosso, come ha constatato Adorno, da «keiner Gier nach [...] Archetypen» [nessuna fame [...] di archetipi]

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 789-790.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 794.

<sup>5</sup> Cfr. *ibid.*, p. 788: «le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir [...]».

<sup>6</sup> Cfr. POLIZIANO, *Stanze per la giostra* [1475-1478].

e non ammette [riduzioni del presente all'antico] «keine Reduktion des Gegenwärtigen aufs Uralte».<sup>7</sup>

L'aura erotica di Albertine e del suo gruppo non ha niente in comune con le immagini tradizionali di una divinità inondata di petali. Il latente eroticismo del gruppo viene associato invece ai campi semantici di una oscura e imperscrutabile voluttà e crudeltà: «[...] peut-être ces filles (dont l'attitude suffisait à révéler la nature hardie, frivole et dure), [...] incapables de subir un attrait d'ordre intellectuel ou moral, s'étaient-elles naturellement trouvées, [...]. [...] En tous cas, dans aucune de mes suppositions, ne figurait celle qu'elles eussent pu être vertueuses. À première vue – dans la manière dont elles se regardaient en riant [...] j'avais compris qu'elles ne l'étaient pas».<sup>8</sup>

È la latente figura di un erotismo connotato da peccato, da malvagità che si delinea in questa scena e che viene anticipata dall'immagine iniziale della «tache». Deleuze rimanda al gioco paronomastico dei termini «tache», «macula» e «mal»: «Le mal est une tache» – «Il male è una macchia»<sup>9</sup>. È quindi la «tache» a generare quell'aura di oscurità, imperscrutabilità, con la quale viene associato l'«érotisme vicieux», l'oscuro, imperscrutabile Eros della «petite bande».

A ciò corrisponde una delle ultime inquadrature nel dramma ottico del narratore proustiano, in cui egli percepisce il gruppo di ragazze nell'immagine di una banda di outsider, omogeneamente legata da una misteriosa «liaison», che si muove come una zona d'ombra dalle calde sfumature: «[...] cette conscience aussi de se connaître entre elles assez intimement pour se promener toujours ensemble, en faisant “bande à part”, mettaient entre leurs corps [...] une liaison invisible, mais harmonieuse comme une même ombre chaude [...]».<sup>10</sup>

Il voyeur resta nell'ombra della «petite bande à part», che si produce per lui in un'esibizione di crudeltà. L'iniziale tentativo di paragonare il gruppo ad una «comète lumineuse»<sup>11</sup> si rivela a posteriori come atto di

<sup>7</sup> T. W. ADORNO, «Kleine Proust-Kommentare», in: id., *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, Band 2 Frankfurt a.M. 1974, p. 208.

<sup>8</sup> M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, tome 1, Paris 1954, pp. 790-793.

<sup>9</sup> Cfr. G. DELEUZE, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris 2001, p. 24.

<sup>10</sup> M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, tome 1, Paris 1954, p. 793.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 791: «Telles que si, du sein de leur bande qui progressait de long de la digue comme

profanazione di quella luce divina, che nel tradizionale discorso amoroso circonda l'amata. Il raggio che emana dagli occhi di Albertine non è appunto, come già osservato, quello del «*bonum divinum*», della luce divina, bensì il «*rayon noir*» di un'oscura dea della modernità: «[...] m'avait-elle vu au moment où le rayon noir émané de ses yeux m'avait rencontré?»<sup>12</sup>

Anche i codici vestimentari e linguistici di questa dea della modernità possono essere letti come rottura con gli usuali dispositivi visuali e allo stesso tempo come radicale rottura con le immagini tradizionali della femminilità: un berretto calcato sui capelli neri, informali abiti sportivi, questi i vestiti della «*déesse*» della modernità che spinge davanti a sé una bicicletta e parla utilizzando il gergo della strada. E' androgino, imperscrutabile, pervaso da un'oscura e latente crudeltà, l'oggetto del desiderio del narratore generato dalla «*tache*».

Passiamo all'ultimo livello di significato dell'immagine iniziale della «*tache*», la valenza autoreferenziale della «*macchia*». Questa «*tache*» non è da decodificare come rimando alla «*tache d'encre*», come riferimento alla macchia di inchiostro, dalla quale nasce il processo della scrittura?

La scena non tratta quindi, oltre che della nascita di una nuova dea, anche della nascita della scrittura? Considerando lo svolgimento del primo incontro del narratore con l'imperscrutabile oggetto del suo desiderio, si può certamente concordare con questa tesi. In altre parole: la macchia dalla quale la «*petite bande*» emerge come una luminosa cometa, genera la produzione artistica, il processo della scrittura, concretamente la produzione del ciclo di Albertine. Il «*drame optique*» genera il dramma della scrittura, passando attraverso il dramma dell'Eros.

Riepiloghiamo ancora una volta i risultati della nostra interpretazione, la nostra *lecture plurielle*.

L'episodio di Balbec rompe in modo radicale non solo con i tramandati dispositivi visuali paracristiani relativi al primo incontro con l'oggetto del desiderio, bensì anche con i tradizionali inquadramenti mitologici dell'apparizione dell'amata quale Venere, che la scena sulla spiaggia potrebbe suggerire. In altre parole: sia i tradizionali rituali discorsivi che i convenzionali dispositivi visuali sono in rovina, gravati da crepe e fratture.

une lumineuse comète, elles eussent jugé que la foule environnante était d'une autre race [...].

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 794.

Anche lo sfacciato salto di una delle fanciulle, che scavalca un anziano sonnecchiante sulla spiaggia, potrebbe essere interpretato nel contesto di un'estetica del travalicamento: cioè come lo scavalcamento di rituali discorsivi e dispositivi visuali obsoleti e usurati, come radicale rottura con essi<sup>13</sup>.

La rovinosità dello sguardo è ciò quindi che dà forma al primo incontro tra Marcel e Albertine, che noi abbiamo definito dramma ottico.

Con il termine *dramma ottico* Deleuze descrive la crescita di situazioni ottiche, che consente la sostituzione del tradizionale cinema d'azione col «cinema del veggente» e che trasforma il personaggio tradizionale in filtro visuale, in spettatore:

C'est un cinéma de voyant, non plus d'action. [...] le personnage est devenu une sorte de spectateur<sup>14</sup>.

Nel dramma ottico del cinema moderno, secondo Deleuze, viene reso sperimentabile qualcosa che si trova al di fuori delle masse di cliché dei nostri dispositivi visuali e di percezione:

Une situation purement optique [...] est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable<sup>15</sup>.

Un'ipersollecitazione della convenzionale durata dello sguardo è la premessa per l'esperienza di un dramma ottico. Proust, questa la nostra tesi, ha anticipato la rottura, presente nel cinema moderno, dei dispositivi visuali e della percezione, la costante crescita di situazioni puramente ottiche. In *À la recherche du temps perdu* proliferano infatti situazioni ottiche che mettono il narratore a confronto con nuovi dispositivi visuali, come vogliamo illustrare con un altro esempio. In questo contesto lo sguardo stereoscopico e il *close up* occupano una posizione di rilievo. Che il prolungamento dell'occhio umano attraverso i molteplici procedimenti degli apparecchi ottici, come l'ingrandimento e la riproduzione,

<sup>13</sup> Cfr. *ibid.* p. 793.

<sup>14</sup> G. DELEUZE, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris 1985, p. 9 ; cfr. anche G. DELEUZE, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M. 1997, p.13.

<sup>15</sup> G. DELEUZE, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris 1985, p. 29 ; cfr. anche G. DELEUZE, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M. 1997, p. 32.

non sempre porti ad un ampliamento delle nostre conoscenze, bensì a volte anche a «trompe-l'œil», ad illusioni ottiche che dimostrano all'osservatore l'inquietante, irriducibile ambivalenza dell'immagine, è una delle esperienze essenziali di Proust con i nuovi dispositivi visuali.

Tuttavia il narratore non può fare a meno di osservare l'oggetto del suo desiderio scopico e di conoscenza, Albertine, attraverso un obiettivo con distanza focale variabile, catturandolo in *zoom* e *close up* costantemente nuovi. Il risultato dei *close up* è però inquietante. Il primo piano, come afferma Pascal Bonitzer parlando dell'estetica del cinema moderno in Hitchcock, è caratterizzato da una qualità paranoica<sup>16</sup>. Non a caso Deleuze e Guattari sottolineano l'inquietante qualità dei volti intrappolati nei primi piani: «Le visage est un conte de terreur»<sup>17</sup>.

Anche i primi piani di Proust producono un effetto di «vertige», allo stesso tempo eccitante e inquietante. Mike Bal, nella sua lettura visuale della *Recherche* parla di un «close-up trop ambitieux»<sup>18</sup>, un eccessivo primo piano del volto di Albertine, che trasporta improvvisamente il narratore da uno stato di esaltante «ivresse» ad uno di percezione allucinatoria: «La vue du cou nu d'Albertine, de ces joues trop roses, m'avait jeté dans une telle ivresse [...] que cette vue avait rompu l'équilibre [...]. [...] le visage rond d'Albertine [...] prenait pour moi un tel relief qu'imitant la rotation d'une sphère ardente, il me semblait tourner, telles ces figures de Michel-Ange qu'emporte un immobile et vertigineux tourbillon»<sup>19</sup>.

Lo *zoom* strania il volto, la pelle appare come un vertiginoso bassorilievo che produce il cosiddetto effetto di serpentinata, analogo a quello dei quadri di Michelangelo.

Non meno inquietanti sono gli effetti dello sguardo stereoscopico sull'amata, che trasforma quest'ultima in un'eterogenea raccolta di istantanee slegate, non più collegabili tra loro: «Car je ne possédais [...] que des séries d'Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanés [...]»<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. Pascal BONITZER, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris 1982, p. 49.

<sup>17</sup> G. DELEUZE/ F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris 1980, p. 206.

<sup>18</sup> M. BAL, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Toulouse 1997, p. 129.

<sup>19</sup> M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, tome 1, Paris 1954, pp. 933-934.

<sup>20</sup> M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, tome 3, Paris 1954, p. 149.

Gli effetti della serializzazione dell'oggetto amato proseguono a livello vestimentario, cromatico e di genere. Albertine si sottrae ad ogni tentativo di incasellamento in un ordine di qualsivoglia natura, sia esso legato all'abbigliamento, alla scala cromatica, alla società o al genere.

Nella molteplicità delle sue eterogenee istantanee, ella genera un discorso di disordine, una misteriosa fluttuazione di codici, una variazione cromatica, un carnevale di trasformazioni, un «glissement du sens» inquietante ed eccitante allo stesso tempo. Già il «*défilé*» delle sue performances vestimentarie mischia in un vortice i codici specifici di classe e di genere, anticipando così la rottura degli ordini costituiti: Albertine è una virtuosa della mascherata, che gioca con i codici del *demi-monde* e della buona società, così come con i segni della mascolinità e femminilità: porta guanti da ciclista, un berretto, sabot dorati, una cangiante veste blu scuro di Fortuny, un anello nobile con un rubino, una vestaglia giapponese, un tailleur grigio, una camicetta arcobaleno. I suoi codici non si attengono a nessun ordine, il suo piacere è quello della profanazione, i suoi giochi sono oscuri ed imperscrutabili. La serie delle sue entrate in scena si sottrae al principio di coerenza e di ordine.

I nuovi apparati ottici con le loro molteplici possibilità di serializzazione e focalizzazione dell'oggetto modellano le esperienze visive del narratore di Proust e gli fanno generare nuove immagini corporee dell'oggetto desiderato: il corpo frammentato, che smonta l'amata nelle sue singole, desiderabili parti e il corpo serializzato, che modella l'oggetto del desiderio e della conoscenza in una serie di istantanee che si sottraggono all'ordine. Entrambi i procedimenti sfociano nell'aporia: *Rien à voir. Rien à savoir.*

La compulsione verso lo *zoom* deriva non tanto dal desiderio voyeuristico del narratore quanto piuttosto dal disperato tentativo di catturare l'«être de fuite», che gli si sottrae costantemente in nuove serializzazioni, per decifrare, attraverso il primo piano, gli ingannevoli segni della sua mimica facciale. Ma i tentativi del narratore geloso di comprendere, con l'aiuto dello *zoom*, la «vérité» dell'oggetto amato, falliscono miseramente – come ci mostra ironicamente Chantal Akerman nella sua trasposizione filmica del dramma di Albertine. Proprio nei primi piani il volto dell'amata diventa «conte de terreur»: le labbra non promettono la soddisfazione del desiderio erotico, bensì raccontano dell'inquietante e segreto spettacolo della «bande à part».



È proprio la fondamentale esperienza di un'antropologia negativa, che si accompagna al piacere della decostruzione ironica della pulsione scopica, a caratterizzare anche il cinema moderno di Jean-Luc Godard del quale vogliamo, in chiusura, brevemente parlare.

«Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs»<sup>21</sup> – con questa promettente formula viene annunciato il sezionamento del corpo di B.B. nel film di Jean-Luc Godards *Le mépris* (*Il disprezzo*) con cui il regista sembra volersi collocare nella tradizione del *Blason érotique*. Tuttavia i desideri voyeuristici dell'osservatore non vengono soddisfatti nel senso della formula di Bazin. Il *Blason* erotico di Godard è infatti affetto da un *décalage* tra immagine e suono. Non vediamo infatti mai quello che ci viene preannunciato. «Tu les aimes mes genoux aussi?» chiede B.B. provocante, per poi non mostrare le ginocchia.

«[...] ce qu'on voit loge jamais, dans ce qu'on dit [...]»<sup>22</sup>. Dalla prospettiva di Foucault, il *Blason* di Godard si rivela una riflessione metamediale sull'inconciliabilità tra quanto viene detto e quanto viene mostrato.

Lo spettatore resta «à l'ombre», all'ombra dei suoi fantasmi, e come un «bricoleur», può ricostruire da sé il corpo di B.B. frammentato e serializzato nei diversi filtri cromatici. Anche nel successivo svolgersi del film B.B. viene presentata come una «série [de B.B.] séparées les unes des autres; incomplètes, des profils, des instantanés», una collezione di istantanee eterogenee, slegate tra loro. Godard ci presenta l'amante come un «détective» e «amant frustré», costantemente alla ricerca della «vérité», dei motivi celati dietro i segni e le azioni spontanee e non decodificabili dell'amata, e che, in innumerevoli interrogatori, cercherà di scoprire le cause del «mépris», dell'improvviso disprezzo della sua persona. Al pari di un «être de fuite» l'amata, attraverso sempre nuove serializzazioni, si sottrarrà ad ogni tentativo di essere fermata in un'immagine fissa lasciando dietro di sé niente di più che una macchia di giallo.

«Belle couleur jaune» – «Bel colore giallo». Di più non vedremo, di più non sapremo.

(traduzione dal tedesco di Margherita Siegmund)

<sup>21</sup> J.-L. GODARD, «Le mépris», in: *L'Avant-Scène du cinéma* 412/413 (1992), p. 13.

<sup>22</sup> M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Paris 1966, p. 25.

