

Proust e gli oggetti

A cura di Giuseppe Girimonti Greco,
Sabrina Martina e Marco Piazza

Saggi di Viviana Agostini-Ouafi, Mieke Bal, Thomas Barège, Mariolina Bertini, Joseph Brami, Bernard Brun, Chloé Deroy, Mirko Francioni, Alessandro Grilli, Sara Guindani, Anna Lushenkova, Sabrina Martina, Guillaume Perrier, Marco Piazza, Federica Pich, Hiroya Sakamoto, Michel Sandras, Massimo Scotti, Thanh Vân Ton-That, Bernard Urbani
e Jean-Christophe Valtat



2012
FIRENZE
LE CÀRITI EDITORE

Prima edizione: luglio 2012.
Terza ristampa: ottobre 2020.

Stampa: Digital Team, Fano (PU).
Consulenza di Phasar, Firenze.
ISBN: 978-88-87657-79-1. È vietata la riproduzione.

© Le Cáriti Editore, Firenze
www.lecariti.com

S O M M A R I O

PROUST E GLI OGGETTI	9
Tavola delle abbreviazioni	10
Mariolina Bertini, <i>Prefazione</i>	11
Giuseppe Girimonti Greco, Marco Piazza, <i>Presentazione</i>	17
Sabrina Martina, Marco Piazza, <i>Introduzione</i>	23
Parte prima. Gli oggetti nello spazio e nel tempo	35
1. Il movimento	37
Michel Sandras, <i>Train</i>	39
Jean-Christophe Valtat, <i>L'automobile: une technologie de la réminiscence proustienne</i>	45
Viviana Agostini-Ouafi, <i>Gli ascensori della Recherche: non più scale, non ancora aerei, forse scatole magiche</i>	53
Hiroya Sakamoto, <i>Objet insaisissable: Proust et la femme à bicyclette</i>	59
2. La comunicazione	71
Chloé Deroy, <i>Le téléphone et le «dorophone», fêtes intermittentes dans À la recherche du temps perdu et dans Ada de Vladimir Nabokov</i>	73
Thomas Barège, <i>Le Téléphone et le Télégraphe: les objets parlants dans À la recherche du temps perdu</i>	77
3. La visione	89
Thanh Vân Ton-That, <i>Les fruits: dès realia de la vie quotidienne à la métaphore poétique du monde</i>	91
Mieke Bal, <i>Strumenti ottici</i>	99
Sabrina Martina, <i>La lampada in Proust fra illuminazione selettiva dei Possibili e «tragique quotidien»</i>	125
Sara Guindani, <i>Le guance in Proust: oggetti parziali tra pulsione scopica e accecamento</i>	133
Thomas Barège, <i>Une érotique de l'objet dans la Recherche?</i>	139

4. La memoria	151
Thanh Vân Ton-That, <i>La Madeleine: naissance d'un objet de mémoire</i>	153
Marco Piazza, <i>La camera oscura della memoria. L'archivio proustiano</i>	161
Parte seconda. Gli oggetti dell'espressione e della rappresentazione	173
5. La scrittura narrativa: dal libro nel libro al libro ideale	175
Bernard Brun, <i>Le livre objet et l'objet livre</i>	177
Anna Lushenkova, <i>Le livre et la bibliothèque sur la voie de la vocation artistique</i>	183
Joseph Brami, <i>Porte-manteaux à sept branches comme le Chandelier de l'Écriture</i>	193
Michel Sandras, <i>Bœuf mode</i>	201
6. La rappresentazione artistica: dalla riproduzione alla trasfigurazione	207
Alessandro Grilli, <i>Diamanti, falsari e minatori da L'affaire Lemoine alla Recherche</i>	209
Federica Pich, <i>Intorno a Miss Sacripant (I). «Plus tard une photographie m'expliqua pourquoi»</i>	223
Massimo Scotti, <i>Angeli veglianti. Le sette copertine della Recherche nell'edizione Einaudi del 1978</i>	231
Guillaume Perrier, <i>L'affiche</i>	241
Federica Pich, <i>Intorno a Miss Sacripant (II). L'angelo e l'icona</i>	247
Bernard Urbani, <i>Robes</i>	255
Mirko Francioni, <i>Piatti dipinti, porcellane, coperti: le nature vive di Proust</i>	265
Thanh Vân Ton-That, <i>Les couverts: un art de la table et du langage</i>	277
Tavole	285
Gli Autori	295

Presentazione

di Giuseppe Girimonti Greco e Marco Piazza

In questo volume i contributi delle autrici e degli autori, studiose e studiosi di Proust che hanno scritto in francese o in italiano, tranne che in un caso – il saggio di Mieke Bal, per il quale abbiamo optato per la traduzione dall'inglese in italiano – si concentrano su una serie di oggetti di varia natura, presenti a vario titolo e, per così dire, con diverso peso, nell'opera proustiana. Si va da quelli di uso quotidiano – i vestiti (Bernard Urbani), la frutta (Thanh Vân Ton-That) e le pietanze (il *bœuf mode* analizzato da Michel Sandras o i *couverts* presi in esame da Ton-That), i piatti e le porcellane (Mirko Francioni) – a quelli che per comodità definiremo 'tecnologici' e che appaiono in un modo o nell'altro connessi al movimento nello spazio – la bicicletta (Hiroya Sakamoto), l'ascensore (Viviana Agostini-Ouafi), il treno (M. Sandras), l'automobile (Jean-Christophe Valtat), raccolti nella prima sezione (*Il movimento*) della prima parte: *Gli oggetti nello spazio e nel tempo*. Da quelli che rientrano nella sfera del visivo, o più precisamente della percezione visiva – le lampade (Sabrina Martina) e gli apparecchi ottici (M. Bal e Marco Piazza) – a quelli (a loro volta 'tecnologici') che appartengono all'ambito specifico della comunicazione, come il telefono e il telegrafo (Thomas Barège e Chloé Deroy), oggetti propriamente definibili come *media* e partecipi di una sorta di doppio statuto, oggettuale ed eminentemente strumentale (raccolti, rispettivamente, nella seconda e nella terza sezione della prima parte: *La comunicazione* e *La visione*). Ma accanto alle 'famiglie', alle categorie e alle tipologie di oggetti, sono presenti anche i 'pezzi unici' – è il caso di un curioso candelabro domestico (Joseph Brami) – e alcuni oggetti *sui generis* – per esempio le guance femminili (Sara Guindani); un'intera gamma, assai variegata, di oggetti erotizzati e/o *stricto sensu* feticizzati (entro cui il mondo vegetale e floreale ha un ruolo di prim'ordine) viene analizzata in modo precipuo in un intervento di taglio teorico: Th. Barège, *Une érotique de l'objet dans la Recherche?* Ad alcuni oggetti dell'indagine corrispondono poi oggetti per così dire 'strategici' (in alcuni casi ineludibili): per esempio la *madeleine* (Ton-That) e il diamante come oggetto-tema – raffinatissima allegoria dello stile e della scrittura letteraria, indagata nei *Pastiches* da Alessandro Grilli; mol-

ti interventi hanno direttamente a che fare con la creatività artistica: è il caso delle *affiches* (Guillaume Perrier) e dei ritratti di Odette/Miss Sacripant (Federica Pich). Alcuni oggetti-tema veicolano peraltro una riflessione – sia pure asistemica e condotta attraverso sondaggi talora inattesi – sul dialogo intermediale fra la scrittura letteraria, il sistema delle Arti e il *nuevo mundo* delle moderne tecnologie, della riproducibilità tecnica e dell'immagine analogica. Questo filo rosso, per certi versi 'preterintenzionale', attraversa l'intero volume, ma innerva in modo particolare la seconda sezione della seconda parte (*La rappresentazione artistica: dalla riproduzione alla trasfigurazione*). All'interno di questo schema, un posto a se stante spetta al contributo meta-discorsivo di Massimo Scotti, dedicato alle copertine di una fortunata edizione italiana della *Recherche*, sorta di oggetto auto-riflessivo, o, se si preferisce, di reduplicazione dell'oggetto «libro» – oggetto che, peraltro, è analizzato da diverse angolature, nel volume, in contributi interamente incentrati sulla concatenazione tematica libro / biblioteca / lettura / cultura etc. (Bernard Brun e Anna Lushenkova). Perché, come ogni affezionato lettore di Proust ben sa, lo stesso *opus magnum* proustiano può a buon diritto rientrare a sua volta nella categoria degli oggetti, non solo in quanto dispositivo di lettura – il «prisma» che l'Autore/Narratore consegna al lettore nelle ultime pagine del romanzo, in un vertiginoso gioco di scatole cinesi – ma anche in quanto catalizzatore di passioni e di affetti, talora persino morbosi, che legano il lettore a questa cattedrale della letteratura dai significati inesauribili e mai del tutto completamente sondabili, sorta di *Libro par excellence* del Novecento, se non addirittura della tarda modernità *tout court*.

L'idea di dedicare una raccolta di saggi alla funzione che gli oggetti assumono all'interno di un'opera come la *Recherche* è senza dubbio sorta nell'alveo del crescente interesse da parte della critica, dei teorici ma anche degli storici della letteratura, nei confronti della questione degli oggetti in letteratura, un interesse che di recente ha contagiato anche quel versante della riflessione filosofica capace di muoversi nell'intersezione tra il filosofico e il letterario e che riprende di fatto un'attenzione che la filosofia novecentesca ha dedicato agli oggetti-cose sia nel loro trasformarsi in merci sia nel loro resistere alla serialità dell'inautentico in quanto oggetti estetici.¹ Del resto è sufficiente sfogliare alcuni tra i contributi che compongono il presente volume per incontrare, da un lato, autori

1. Cfr. Georg Simmel, Ernst Bloch, Martin Heidegger, Theodor W. Adorno, *La questione della brocca*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis, 2007; Remo Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

che riprendono la grande lezione di Francesco Orlando² e che la declinano secondo prospettive anche molto diversificate – forse il caso più rappresentativo è il saggio di Grilli – e, dall'altro, autori che nella filigrana dei loro lavori si servono di categorie e di modelli interpretativi desunti dal discorso filosofico novecentesco sulle cose e sull'impatto che la tecnologia ha avuto, *au tournant des siècles*, sull'universo dell'estetica e della stessa percezione della realtà (cfr., per es., i contributi di Martina, Piazza e Guindani).

Abbiamo preso le mosse da un *call for papers*, che nelle nostre intenzioni doveva dare vita a un progetto ambizioso: mettere insieme una sorta di manualetto composto da brevi interventi concepiti come voci di dizionario vere e proprie; e infatti alcuni contributi – in particolare quello di Brun, il trittico di Ton-That, il pezzo di Barège sul telefono e le due *entrées* di Sandras – riflettono l'impostazione iniziale del progetto. Questi contributi, concepiti come tali, come tali sono stati mantenuti, in alternanza a interventi di taglio assai diverso, che prendono a pretesto un oggetto o una famiglia di oggetti per svilupparsi poi come brevi saggi 'eccentrici'. Molti di questi saggi sono esercizi di critica tematica (sul modello delle voci del *Dizionario dei temi letterari* UTET,³ ma anche di alcune sezioni o voci 'lunghe' del *Dictionnaire Marcel Proust* edito da Champion nel 2004:⁴ alcuni autori, infatti, citano queste opere come imprescindibile punto di partenza, in apertura dei loro interventi).

Con l'aiuto di Viviana Agostini-Ouafi, che ci ha offerto il suo prezioso supporto nella fase iniziale del lavoro, abbiamo costruito e poi riarticolato un indice che riflettesse la nuova forma che il progetto aveva assunto. Ci siamo presto accorti che era possibile individuare due macrosezioni che corrispondono alle due parti di cui si compone il volume: gli oggetti nello spazio e nel tempo e gli oggetti dell'espressione e della rappresentazione; e che, all'interno delle due parti, era possibile impostare un'ulteriore scansione: oggetti del movimento, oggetti della comunicazione, oggetti della visione, per la prima parte; oggetti della scrittura e oggetti della rappresentazione artistica, per la seconda. Entro queste coordinate trovano posto i contributi che abbiamo citato all'inizio di questa *Presentazione*. In altre parole, i saggi che compongono la prima parte del volume

2. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994 (2^a ed. riveduta e ampliata; prima 1^a ed.: ivi, 1993).

3. R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, 3 voll.

4. A. Bouillaguet, B.G. Rogers (publ. sous la dir. de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, H. Champion, 2004.

affrontano da angolature diverse il nodo della relazione esistente tra la tecnologia moderna – aspetto del reale ineludibile per un autore modernista qual è Proust – e aspetti più classici della rappresentazione del mondo, legati a modelli di narrazione ottocenteschi, in particolare naturalistici; mentre i saggi che strutturano la seconda parte del volume sviluppano prospettive più eccentriche, ma pur sempre coagulandosi attorno ad alcuni temi essenziali e ad alcuni problemi di poetica imprescindibili: l'eroticismo, lo sguardo, l'allegoria, i procedimenti metaforici e analogici proustiani. Alcuni oggetti analizzati in questa sezione possono infatti essere considerati veri e propri *Leitmotive*, o, se si preferisce, oggetti-*pivot* che veicolano questioni di estetica del romanzo (sia implicita che esplicita) e nuclei di riflessione poetologica: basti pensare ad alcuni oggetti alimentari che implicano una *mise en abyme* della riflessione proustiana sulla composizione del romanzo e sulla scrittura letteraria *tout court* (il *bœuf mode*, in *primis*); ma questa stessa connotazione auto-riflessiva spetta pure ad alcuni elementi vestimentari (si pensi alla celebre metafora sartoriale, che illustra da altra angolatura gli aspetti tecnici e artigianali dell'arte del romanzo); in questa categoria di oggetti che implicano una *mise en scène* meta-narrativa del *discours* proustiano sul romanzo e sulla letteratura possiamo annoverare una serie di elementi cui abbiamo già accennato: gli strumenti ottici, le fotografie-feticcio, le fonti di luce, i diamanti, i libri – a vario titolo afferenti, secondo modalità, ripetiamo, squisitamente meta-discorsive, all'estetica del realismo, a quella del frammento e del *détail*, al problema della *littérature de notations* etc.

Ci si può tuttavia chiedere se quella che ci ha guidato nella cura del volume non possa apparire una scelta forzata o quanto meno un po' artificiosa. Accostare oggetti così diversi non è forse un'operazione tendenziosa? E poi, c'era davvero bisogno di un libro in cui non si parla d'altro che di cose descritte in un'unica opera letteraria? Dubbi, questi, che si erano affacciati alla nostra mente prima di lanciare il *call for papers* e che si sono sciolti leggendo i pezzi arrivati e riflettendo sull' Oggetto che stava prendendo forma, ovvero questo libro. Domande cui crediamo si possa dare una risposta netta, anche rispetto alla piena legittimità dell'impresa qui tentata, scorrendo anche solo alcuni dei brevi saggi che formano il volume, e che compongono a questo punto non già un elenco in stile dizionario fatto di *entrées* schematiche in ordine alfabetico (che risulterebbe lacunoso anche agli occhi del lettore non specialista), quanto piuttosto una griglia che fa emergere una dimensione di primo piano nell'opera di Proust, e cioè la funzione degli oggetti al crocevia fra diegesi, trascrizione meta-

forica, *discorso*, *meta-discorso* et *savoirs* – soprattutto nella *Recherche*. In questa prospettiva, il lettore è dunque lasciato pienamente libero di saltare l'*Introduzione* che segue, testo in cui si è cercato di fornire alcune coordinate teoriche utili per affrontare la tematica della funzione dell'oggetto in letteratura; basti accennare alla rilevanza della questione in quanto afferente all'ambito dell'estetica, ma non solo: la tematica di cui qui si tratta, infatti, va ben oltre i confini di questo ambito disciplinare, richiamando necessariamente temi filosofici *tout court* come la memoria o la conoscenza, così come valenze simboliche, poetologiche e psicanalitiche.

Ringraziamo tutti coloro che ci hanno aiutato nella realizzazione di questo libro: i nostri editori, Mascia Cardelli e David M. Dei, che hanno creduto fin dall'inizio nel progetto, Viviana Agostini-Ouafi, che per un tratto di strada ha condiviso con noi la sua evoluzione e ci ha aiutato a riorganizzare l'indice del volume con preziosi consigli e suggerimenti di metodo, Sabrina Martina, che ha voluto affiancarci nel duro lavoro di editing meritando ampiamente di vedere il suo nome tra quelli dei curatori; un grazie particolare a Mariolina Bertini, per i consigli, per la fiducia e per la prefazione che ha voluto regalarci. Siano ringraziati vivamente anche Agnese Incisa, Roberto Cerati e Fabrizio Farina per le preziose informazioni e per aver consentito a Massimo Scotti di riprodurre le celebri copertine einaudiane, Filippo Benfante che ha tradotto con grande scrupolo il testo di Mieke Bal, Giuseppe Manfré che ha riletto attentamente alcuni saggi, Cyril Gerbron per i suggerimenti iconografici,⁵ e infine tut-

5. Il saggio di M. Bal si correda idealmente di tre illustrazioni-chiave che non sono state inserite nel volume: due opere di Vermeer (la *Veduta di Delft* e *La Merlettaia*) e una di Rembrandt (*Betsabea al bagno*). Diamo qui di seguito qualche indicazione ai fini di un miglior apprezzamento dei dettagli su cui la studiosa si sofferma nella sua *lecture visuelle* di Proust. Una buona riproduzione della *Veduta di Delft* è visibile sul sito della Mauritshuis, che conserva il celebre dipinto: <<http://www.mauritshuis.nl/>> (parole-chiave per la ricerca: «Vermeer» e «Delft»). Un'analisi molto acuta e originale del ruolo che quest'opera svolge dal punto di vista diegetico, metaforico, estetologico etc. nella *Recherche* è nell'ormai classico Lorenzo Renzi, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna, Il Mulino, 1999 (con apparato iconografico che illustra ampiamente la questione del «petit pan de mur jaune»). Una bellissima riproduzione della *Merlettaia* è visibile sul sito del Louvre: <http://www.louvre.fr/llv/recherche/recherche_avancee.jsp> (parola-chiave: «Dentellière»); ma anche su: <<http://www.wga.hu>> (che consente di vedere bene i dettagli, e in particolare la macchia rossa che ha attirato l'attenzione di Didi-Huberman e di Bal). Sulla *Merlettaia* segnaliamo inoltre al lettore il testo di Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998; trad. it. di C. Tartarini, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, recentissima edizione italiana che riporta in copertina proprio l'enigmatico dettaglio del dipinto di Vermeer. Per la *Betsabea* di Rembrandt rimandiamo nuovamente il lettore alla banca dati del Louvre: <<http://www.louvre.fr/>> (dicitura da utilizzare per la ricerca: «Bethsabée au bain tenant la lettre de David») e a quella della Réunion des Musées Nationaux

ti gli autori dei contributi che compongono il libro per l'entusiasmo con cui hanno aderito al progetto.

Firenze, luglio 2011

(<http://www.photo.rmn.fr/>); dicitura da utilizzare: «Bethsabée au bain»); ma si veda anche: http://it.wikipedia.org/wiki/Betsabea_con_la_lettera_di_David (siti consultati in data 07/VII/2011).

Introduzione*

di Sabrina Martina e Marco Piazza

I. La funzione degli oggetti

Oggetto è un termine polisemico. Come referente di un discorso narrativo, l'oggetto può essere sia un individuo sia una cosa, sia un'entità immateriale sia una materiale. Da questa angolatura non sarebbe altro che un sinonimo di 'argomento' o di 'tema', qualora venisse circoscritto a qualcosa di definibile in modo univoco e unitario. In questa sede concentriamo il nostro interesse sugli oggetti *materiali*, escludendo dunque esseri umani o altri esseri animati e a maggior ragione qualsiasi entità o concetto immateriale, che pure potrebbero essere trattati in termini di relazioni oggettuali. Una simile delimitazione è meno peregrina di quanto sembri a prima vista, dal momento che nella nostra esperienza quotidiana sono proprio gli oggetti materiali a essere al centro di un processo di trasformazione che ne altera di continuo il valore d'uso.¹

Gli oggetti, dotati di una *funzionalità primaria* loro propria, acquisiscono costantemente ai nostri occhi una *funzionalità secondaria* imparentata in modo assai stretto con la dimensione della trasgressione morale e razionale.² In altre parole, non appena entrano nel cerchio della nostra esperienza, gli oggetti non rimangono mai semplicemente tali, ma si trasformano in 'cassa di risonanza' delle nostre fantasie, dei nostri desideri e delle nostre riflessioni.³ Sugli oggetti, come sulle persone, si stende l'ala delle passioni, che nel loro sviluppo si alleano con la nostra razionalità, come ben testimonia proprio la *Recherche* proustiana. Al tempo stesso gli oggetti sono tutti potenziali veicoli di una dinamica di erotizzazione che li trasforma in veri e propri *feticci*.

Da quando Freud, sulla scorta di Binet, ha riconosciuto la normalità del feticismo, sottraendolo alle teorie e alle declinazioni patologizzanti della degenerazione e della follia, abbiamo a disposizione strumenti ermeneutici più raffinati

* I paragrafi 1-2 sono di Marco Piazza, i paragrafi 3-4 sono di Sabrina Martina.

1. Cfr. Remo Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 22.

2. Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994 (2^a ed. riveduta e ampliata; 1^a ed.: ivi, 1993).

3. Cfr. R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 23.

per comprendere le dinamiche attraverso le quali un individuo concentra il proprio interesse spasmodico su un determinato dettaglio, sia esso una pantofola o una specifica parte del corpo amato, anche se oggi la spiegazione freudiana del feticcio come sostituto del fallo della madre non è più sufficiente a dar conto della dimensione culturale del feticismo, pienamente esteso alla sessualità femminile.⁴ Come feticci, ma anche più genericamente come obiettivi del nostro desiderio, gli oggetti entrano a far parte di un sistema di relazioni che li colloca all'interno di una *storia*: la storia di un'educazione, di una *Bildung*, di una vita, segnata da illusioni, delusioni, manie, ossessioni etc.

Nella modernità tutti gli oggetti assumono il carattere di feticci perché la modernità è l'epoca della trasformazione delle cose in *merci*. Nella merce il valore d'uso si converte in valore di scambio, aprendo la strada all'accumulazione dei beni che soppianta il mero godimento degli stessi. Marx, nel sognare il superamento del capitalismo, intendeva restaurare il godimento del valore d'uso contro l'accumulazione del valore di scambio, forse anche lui, come Rilke, attraversato da una segreta nostalgia per la concretezza pre-moderna delle cose e da un istintivo rifiuto dell'astrazione degli oggetti-merci. Chi invece ha colto senza tentennamenti l'irreversibilità del feticismo della merce è stato Baudelaire, la cui poesia rappresenta la nuova arte moderna, in cui valore d'uso e valore di scambio vengono fatti deflagrare attraverso lo *choc* della *correspondance*. Nella sua poesia si assiste per la prima volta al ritirarsi del soggetto lirico, che lascia campeggiare gli oggetti, trasformati in «un microcosmo chiuso, di forte portata allegorica», come nel caso del «cassettone» (*Spleen II*) o della «bocchetta» (*Le Flacon*).⁵ Con Baudelaire l'opera d'arte stessa diventa un'immagine della merce, in un trascendimento che ne coglie l'intima essenza, cioè il principio per cui essa, in quanto feticcio, è presenza di un'assenza. «L'aura di gelida intangibilità che comincia da questo momento a circondare l'opera d'arte è l'equivalente del carattere di feticcio che il valore di scambio imprime alla merce».⁶

Dopo Baudelaire, «attraverso la trasfigurazione poetica, l'oggetto è strappato tanto alla fruizione che all'accumulazione e restituito al suo statuto originale»,⁷ non riducibile dunque al puro valore d'uso, anche perché la dimensione oggettuale in qualche modo entra a far parte dell'esperienza umana fin dal suo primo

4. A tale proposito si vedano l'Introduzione di Stefano Mistura al volume da lui curato, *Figure del feticismo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. VII-XXVI e le pertinenti osservazioni sulle teorie del feticismo freudiane e post-freudiane in Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 168-171.

5. Stefano Gulizia, voce «Oggetti desueti», in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, vol. II, p. 1722.

6. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011, p. 51 (1^a ed.: 1977).

7. Ivi, p. 58.

darsi, nella primissima infanzia, ed è inscindibile dal processo stesso di costituzione dell'io. Dinamica, questa, vissuta inconsapevolmente da ognuno di noi e che solo lo sguardo dell'artista riesce in qualche misura a decostruire, facendo emergere dietro a ogni oggetto la cosa che esso custodisce in sé.

2. Vettori di conoscenza

Nel loro raccogliere su di sé significati metaforici e secondi, nel loro prestarsi a diventare strumenti per il magico darsi della *correspondance*, nel loro fornire alimento alle passioni, gli oggetti si sottraggono al dominio dell'abitudine, fuoriescono dall'alone grigio della *routine* e assumono l'inedita funzione di innesco dei processi del desiderio e della conoscenza. Che siano passati attraverso il processo di *defunzionalizzazione* che li trasforma in residui, in reliquie, in rovine, dei pezzi da museo⁸ o che siano semplicemente sottratti alla loro funzionalità primaria, nel momento in cui diventano vettori del desiderio o strumenti euristici, gli oggetti vengono a trovarsi al centro di una complessa dinamica che può degenerare nella chiusura, nel fallimento, nella nevrosi, ma che può anche dar luogo all'apertura, alla realizzazione, alla creatività.

L'oggetto può essere sottratto alla sua funzionalità 'naturale' per diventare pezzo da collezione, all'interno di una serialità controllata che implica la ricerca del *pezzo unico*, nel quadro di una deviazione della sessualità che preferisce orientarsi sulle cose piuttosto che sulle persone, in una spirale ossessiva che può anche portare all'autodistruzione.⁹ Ma il medesimo processo di *defunzionalizzazione* o di *funzionalizzazione secondaria* può caricare l'oggetto di una valenza conoscitiva che in genere passa attraverso i meccanismi complessi dell'illusione e della disillusione. La *déception* circa il valore degli oggetti apre le porte al riconoscimento del loro carattere disvelante, della loro carica emancipativa, secondo una dinamica che nella *Recherche* proustiana è sottesa all'intero universo delle passioni, da quella per i nomi dei luoghi a quella amorosa.¹⁰

Ci si illude di attingere la realtà attraverso la datità dell'oggetto, identificato nella sua funzione esplicita, collocato nel suo scenario d'uso abituale, e invece la patina dell'usura ce lo rende opaco e insignificante. Ma anche quando intuiamo che dietro il valore d'uso di un oggetto vi è una dimensione di significato altra, ci pare impossibile svelare i caratteri di questo «mondo, sia pure trasversale, da

8. Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 12.

9. Cfr. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968; trad. it. di S. Esposito, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972, pp. 111-121.

10. Cfr. Marco Piazza, *Passione e conoscenza in Proust*, Milano, Guerini e Associati, 1998.

cui nessuno è mai venuto verso di noi» e al quale gli oggetti apparterrebbero.¹¹ Per Bloch, davanti alle porte di questo mondo ci si deve fermare: delle cose – cioè di quegli oggetti che «conducono una vita propria»¹² – infatti «si conosce solo il davanti e il lato superiore della loro compiacenza tecnica, della loro amichevole incorporazione nel nostro mondo; e nessuno sa se il loro (spesso conservato) idillio, la loro seduzione, la loro bellezza naturale è ciò che promette o presume di mantenere».¹³ Per Proust e per Benjamin, soltanto passando per una sorta di «interregno dell'oblio» gli oggetti possono essere «ritrovati», e questo processo che scalza le abitudini è assimilabile a un risveglio.¹⁴ Un processo nel quale «il tempo logora e nobilita» gli oggetti-merci, che si trasformano in cose-*antimerci*.¹⁵ Si tratta del processo descritto da Proust nell'*incipit* della *Recherche* a proposito del *dormeur éveillé* e ripreso da Benjamin come emblema del lavoro sui *passages*.¹⁶

Quello che Benjamin ha icasticamente definito «il sex-appeal dell'inorganico»,¹⁷ riferendosi all'oggetto-merce nella sua essenza di feticcio, ha quale necessario corrispettivo un soggetto avviluppato nelle spire del desiderio provocato dalla *fantasmagoria* delle merci. L'effetto di questo fenomeno sulle relazioni umane, e in particolare sul desiderio e sulla predilezione sessuale, sostanzialmente definibile nei termini di una *desoggettivazione* del corpo della persona amata, nella *Recherche* è ben documentato dal caso Swann: il feticismo di quest'ultimo rispetto agli oggetti nascosti nel cassetto da Odette e poi la rubricazione dell'amplesso carnale sotto il nome di un fiore, la «cattleya», segnalano la riduzione dell'amata a cosa e al tempo stesso un esperire l'amore al modo di una cosa.¹⁸

11. Ernst Bloch, *Der Rücken der Dinge*, in Id., *Spuren* (ed. orig.: Berlin, Paul Cassirer, 1930), in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1959, pp. 172-175; trad. it. di L. Boella, *Il rovescio delle cose*, in Georg Simmel, Ernst Bloch, Martin Heidegger, Theodor W. Adorno, *La questione della brocca*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis, 2007, pp. 35-37, p. 36.

12. Id., *Ein alter Krug*, in Id., *Geist der Utopie* (ed. orig.: München, Duncker & Humlot, 1918), in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. 16, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, pp. 13-15; trad. it. di V. Bertolino, *Una vecchia brocca*, in Georg Simmel, Ernst Bloch, Martin Heidegger, Theodor W. Adorno, *La questione della brocca*, cit., p. 31-33.

13. Id., *Il rovescio delle cose*, cit., p. 37.

14. R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 33.

15. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., pp. 15, 19.

16. Cfr. CS, in RTP, I, pp. 6-9 e in particolare il seguente passaggio: «Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres» (p. 6); cfr. anche Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, 7 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974-89, V/1 e V/2 (1989); trad. it. I «*passages*» di Parigi, in *Opere complete*, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., Torino, Einaudi, 2000-, vol. IX, N 3a, 3, p. 519. Su questo tema ci permettiamo di rinviare a: Marco Piazza, *Redimere Proust. Walter Benjamin e il suo segnavia*, Firenze, Le Càriti, 2009, pp. 56-63.

17. W. Benjamin, I «*passages*» di Parigi, cit., B 9, 1, p. 84.

18. Cfr. Fabrizio Patriarca, *Cadaveri amanti, luoghi dell'eccitazione. Brevi note su Proust e il sex-appeal dell'inorganico*, «Sincronie», n. 15, 2004, pp. 103-112.

Una tale condizione, un simile modo di fare esperienza dell'oggettualità, tipico della tarda modernità, è superabile solo nell'«immagine dialettica», che, conducendo oltre le apparenze, si oppone alla superficialità, al dominio dell'apparire, al neo-barocco (che anticipa il postmoderno), alla morte della metafora.¹⁹ L'immagine dialettica, sottraendosi sia all'«intemporalità» del mito sia alla fluidità del *continuum* storico, riscrive il passato dell'oggetto, che, grazie al suo dispositivo redentivo, torna a essere *cosa* e a sprigionare un significato che va oltre i valori d'uso e di scambio. Un significato simbolico, oltre che metaforico, che restituisce alle cose quell'*aura* che avevano perso nel processo di serializzazione cui vanno incontro finanche le opere d'arte, per effetto di quella «riproducibilità tecnica» resa possibile dal progresso tecnologico degli ultimi centocinquanta anni. Una restituzione, si badi bene, che non pretende di afferrare la cosa stessa e nemmeno di rivelarne pienamente l'origine, ma che attraverso una dialettica del ricordo si sporge su una vita redenta in cui organico e inorganico trovano una riconciliazione che passa attraverso il vaglio critico della coscienza.²⁰

L'artista è colui che riesce a cogliere l'aura degli oggetti, sottraendoli alla loro funzionalità primaria e alla loro identità di merci avvolte nella magica fantasmagoria con cui il mercato e la pubblicità ce li fanno apparire. L'artista lotta contro quel processo di *estetizzazione diffusa* che mima la stessa esperienza artistica, ma che in realtà si fonda su un'esteticità scollegata dalla percezione artistica e si configura come ricerca di un *entertainment* che, di fatto, si contrappone all'arte. Un processo appena avviato ai tempi di Proust, ma che oggi ha assunto dimensioni macroscopiche, tanto da determinare l'indistinguibilità di prodotti e merci, ovvero di cose e merci, per via di un'*eccedenza estetica* attualmente rinvenibile pressoché ovunque nel mondo degli oggetti.²¹

L'originalità di Proust risiede nel fatto che il suo sguardo si posa non tanto e non soltanto su oggetti inutili, invecchiati o insoliti – la lanterna magica o il libro *François le Champi* non possono a rigore esser fatti rientrare in questa categoria, in quanto appartengono alla tipologia degli oggetti dell'infanzia, talmente sovradeterminati sul piano affettivo da risultare a prima vista inservibili su quello conoscitivo – quanto soprattutto su oggetti di uso quotidiano (piatti e porcellane, biscotti, libri, biciclette...) o su oggetti tecnologici (telefono, telegrafo, aeroplano, automobile, apparecchi fotografici). Tutti questi oggetti subiscono nella *Recherche* un processo di *mitologizzazione*, diventano materiale metaforico,

19. Cfr. Guido Boffi, *Nero come un bambino. L'antropologia impolitica di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 1999, p. 198.

20. Cfr. Fabrizio Desideri, *Teologia dell'inferno. Walter Benjamin e il feticismo moderno*, in S. Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, cit., pp. 175-196.

21. Cfr. Ernesto Francalanci, *Estetica degli oggetti*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 8-11.

assumono una portata euristica senza pari, trasformandosi in veri e propri *strumenti di focalizzazione*.²²

Con Proust non siamo più di fronte alla trasfigurazione operata dall'abitatore dell'*intérieur*, cioè dal borghese, che toglie agli oggetti il significato di merce e in quanto *amateur* gliene attribuisce uno simbolico, facendo dell'*intérieur* stesso l'asilo dell'arte. Nemmeno, però, le cose nella *Recherche* esprimono lo spazio dell'*extérieur*, ovvero lo spazio della produzione delle merci, quelle merci che inglobano il soggetto, nel completo rovesciamento del rapporto tra l'abitatore e le cose che è andato a contrassegnare *in toto* il postmoderno.²³ Se la metaforizzazione cui gli oggetti vanno incontro nelle pagine del romanzo li *anima* mentre li trasforma in cose (o li restituisce al loro statuto originario di cose), questo non significa affatto che li consegna all'estetizzazione diffusa, piuttosto segnala l'ingresso dell'arte nel campo del non estetico. Si tratta pertanto di un'arte che non si limita, al di là dei suoi proclami e delle sue estetiche esplicite, a essere *art pour l'art*, ma che invece – nel passaggio del testimone da Baudelaire a Proust – si fa vettore di conoscenza.

3. L'oggetto fenomenologico

Accanto a Benjamin, un altro riferimento ineludibile della moderna riflessione sugli oggetti è rappresentato da Husserl. La sospensione fenomenologica mira a cogliere l'essenza dell'oggetto, in quanto si indirizza al darsi delle cose come oggetti nella coscienza. Con la fenomenologia, si assiste a una vera e propria «produzione» di oggetti, nel senso che la coscienza s'indirizza all'atto con cui istituisce i propri oggetti come a un oggetto di secondo grado: assistiamo pertanto alla creazione di un nuovo tipo, o se si vuole di una nuova classe di oggetti, i noemi, che hanno la caratteristica di darsi immediatamente come «datità assolute», sottraendosi così alla progressività spaziotemporale e alla parcellizzazione cui è sottoposta la percezione. La percezione di un albero come oggetto iscritto nella realtà – in base al presupposto della psicologia positivista che Husserl combatte – si realizza per momenti successivi, permettendo continue integrazioni e correzioni in una frammentarietà parcellizzante riferita a quello «stesso» oggetto. Il darsi dell'oggetto intenzionale alla coscienza invece non permette di ritornare sulla propria auto-percezione per effettuare correzioni, chiarimenti e adombramenti, ingrandi-

22. Cfr. Mieke Bal, *Strumenti ottici*, *infra*, pp. 99-124, p. 122.

23. Cfr. E. Francalanci, *Estetica degli oggetti*, *cit.*, pp. 64-65.

menti dello sguardo: in breve, l'oggetto inteso dalla fenomenologia è un assoluto.²⁴

È questa senz'altro una via per il recupero del valore dell'oggetto che può essere considerata come diametralmente opposta alla produzione tecnologica degli oggetti-merci, ma che si modella tuttavia come un processo di produzione. Il valore dell'oggetto passa attraverso la constatazione che l'intenzionalità lo mostra e lo costruisce come il centro di una fitta rete di ricordi, anticipazioni e profezioni, adombramenti e chiarimenti, riempimenti e lacune con cui strutturiamo e diamo forma al mondo.²⁵ A proposito dell'oggetto-merce, Husserl contrappone la fondazione psicologista della logica al suo proprio tentativo fenomenologico di cogliere gli oggetti come noemi, distinguendo esplicitamente l'identità specifica dell'oggetto che si dà come assoluto attraverso l'atto intenzionale dall'atto puramente empirico con cui la percezione coglie l'uguaglianza degli oggetti da essa assimilati, e paragonando esplicitamente questi ultimi alle merci prodotte dalla civiltà industriale.²⁶ Così facendo, Husserl attua il significato peculiare del suo programma, secondo il celebre motto di tornare «alle cose stesse».

Nelle *Ricerche logiche* (1900-1901) l'oggetto si presenta in quattro accezioni diverse: 1) l'oggetto individuale, correlato di un vissuto e di un atto intenzionale individuale, ma che costituisce comunque un'«unità ideale» di significato; in questa accezione l'oggetto è sottratto allo scorrimento temporale e assume il valore di un oggetto *segna-tempo*, analogo a quello che Ricœur definisce «traccia»; 2) l'oggetto come idealità normativa ovvero come limite ideale di perfezione che caratterizza l'individuazione di un individuo perfetto all'interno di una stessa classe di oggetti; il che non esclude il suo carattere reale e anche materiale, dato che il paragone proposto da Husserl è con il capolavoro del grande maestro che l'artista principiante si propone di imitare agli inizi della sua carriera;²⁷ 3)

24. A proposito della modificazione memorativa cui è sottoposto l'oggetto nella coscienza, Husserl scrive: «La modificazione memorativa consiste nel fatto che l'intera coscienza originaria del rispettivo momento mantiene la sua piena e totale modificazione, e quindi le intenzioni temporali, tutte quante, del cui contesto lo sguardo impressionale fa parte, e così pure l'intero contesto intenzionale nel quale quella impressione originaria si immetteva, e che le conferiva il proprio carattere» (Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917*, The Hague, Nijhoff, 1966; trad. it. di A. Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, Milano, FrancoAngeli, 1992, *Appendice III: Le intenzioni contestuali della percezione e del ricordo. I modi di coscienza del tempo*, p. 131). A questo passaggio si può accostare il seguente passo proustiano: «Elle [la sensation] est le contrôle aussi de la vérité de tout le tableau fait d'impressions contemporaines qu'elle ramène à sa suite, avec cette infaillible proportion de lumière et d'ombre, de relief et d'omission, de souvenir et d'oubli que la mémoire et l'observation conscientes ignoreront toujours» (TR, RTP, IV, p. 458).

25. È quanto sottolinea R. Bodei in *La vita delle cose*, cit., pp. 37-42.

26. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Halle, Niemeyer, 1922; trad. it. di G. Piana, *Ricerche logiche*, Milano, Il Saggiatore, 1968, 2 voll., I, p. 383.

27. Ivi, p. 370.

l'oggetto come idealità specifica, ovvero individuazione di un'identità comune alla specie: oggetto «generale» o «intellettuale» (per es. il numero); 4) l'oggetto come *linguaggio* e come riflessione tecnologica sul linguaggio, che è la stessa fenomenologia.

Riferendosi al suo principale avversario, John Stuart Mill, Husserl tuttavia ne riprende la definizione (di lontana ascendenza galileiana) del «linguaggio» come «cannocchiale». ²⁸ Ma il passaggio forse più eloquente è quello in cui Husserl si appropria di questa metafora per mostrare come la fenomenologia (intesa come tecnica logica) porti alla illuminazione di un nuovo tipo di oggetti, «tecnologici», in riferimento tanto alla tecnologia del linguaggio fonetico e grafico quanto a quella degli strumenti ottici:

In quanto intuiti, pensati, esaminati teoreticamente, gli oggetti vengono posti come realtà effettive, in una modalità d'essere qualsiasi: ora, noi non dobbiamo rivolgere il nostro interesse teoretico a questi oggetti, non dobbiamo porli come realtà effettive, così come si presentano o hanno validità nell'intenzionalità di quegli atti. Al contrario: proprio quegli atti, che finora non sono mai stati oggettuali, debbono ora diventare oggetti di apprensione e di posizione teoretica; in nuovi atti dell'intuizione e del pensiero, dobbiamo osservarli, analizzarli nella loro essenza, descriverli, trasformarli in oggetti di un pensiero empirico o ideante. ²⁹

Si tratta evidentemente di una produzione tecnologica di oggetti veri e propri, ma di segno invertito rispetto alla produzione dell'oggetto-merce: in tal senso anche nell'orizzonte del pensiero di Husserl si affaccia una prospettiva utopica che si nutre, come già quella benjaminiana, della moderna accelerazione del tempo della storia. Ciò diviene palese nella «fenomeno-tecnica» di Gaston Bachelard, termine composto con cui il filosofo di Digione intende riferirsi a una produzione scientificamente e tecnicamente attrezzata di nuovi oggetti al servizio della collettività, per superare quello che a lui sembrava un eccesso di naturalismo nella concezione di Husserl (benché in verità questo rimprovero non appaia del tutto fondato). ³⁰ Questi oggetti sono affini a quelli della scrittura proustiana, come si evince da alcuni saggi contenuti nel presente libro: il libro come strumento ottico («chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même») ³¹ il microscopio e il telescopio sono altrettanti momenti fondativi che ribadiscono – come è stato sottolineato da molti studiosi – l'asse «fenomenologico» di alcune direttrici della *quête* proustiana.

28. Ivi, p. 267.

29. Ivi, p. 275.

30. Cfr. R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 39.

31. *TR, RTP*, IV, p. 489.

Inoltre, l'oggetto fenomenologico per Husserl assume valore di immagine (*Bild*) o di tema (*Thema*) poiché non esclude, anzi accoglie l'immaginazione come uno dei modi del suo darsi, anzi come modo particolarmente significativo, come più tardi mostrerà Sartre ne *L'imaginaire* (1940); e questo peculiare valore costituisce forse una delle chiavi euristiche più feconde per 'leggere' gli oggetti che popolano la produzione di alcuni poeti successivi a Baudelaire (ci riferiamo qui all'accezione storicamente ristretta del movimento simbolista, che risale agli anni Novanta del XIX secolo), oggetti che assumono un risalto particolare, come la lampada o l'albero in Maeterlinck, proprio perché portatori di una caratteristica noematica. Essi sono cioè evocati nella loro purezza come apprensioni della coscienza, privati come sono di quella possibilità di apprendimento prospettico che caratterizza invece la percezione, isolati come fiori sotto una campana di vetro. Questo valore di limitazione a un solo aspetto dell'oggetto, questa caratteristica parzialità che è tipica anche dell'oggetto fenomenologico li trasforma in simboli nel senso etimologico del termine, simboli che però rimandano sostanzialmente solo a se stessi.

Nel contrapporre la nozione consueta di immagine alla nozione di immagine come oggetto fenomenologico Husserl fa riferimento alla trasposizione cinematografica: gli oggetti sono «cinematografati» dalla percezione, ma assolutizzati dall'intenzionalità della coscienza,³² laddove Proust contrappone il proprio romanzo di «essenze» alla letteratura psicologica di notazione e alla visione cinematografica della realtà. La sospensione fenomenologica affonda inoltre le proprie radici in un peculiare atteggiamento, quello dello «spettatore disinteressato»:

Ci comportiamo come quando, comprendendo entropaticamente la coscienza di un altro o il relativo oggetto, non facciamo nostre le sue tesi, non prendiamo posizione rispetto a ciò che egli esperisce, crede o afferma, diversamente insomma dai casi consueti di comprensione dell'altro, quando noi anche crediamo in ciò che comprendiamo, cosicché ciò che per lui percettivamente "esiste realmente", esiste realmente anche per noi che non stiamo percependo la stessa cosa, e ciò che lui ci comunica che è stato perché se lo ricorda, anche noi poniamo senz'altro come qualcosa che è stato ecc.³³

Affiora da questo passaggio un atteggiamento nei confronti dell'oggetto inteso come altro da sé, e come oggetto erotico in particolare, che Proust sintetizza in una frase: «[une personne] est une ombre où nous ne pouvons jamais

32. E. Husserl, *Phänomenologie und Erkenntnistheorie*, in *Aufsätze und Vorträge* (1911-1921), Dordrecht, Springer Netherlands, 1986; trad. it. di P. Volonté, *Fenomenologia e teoria della conoscenza*, Milano, Bompiani, 2000, p. 201.

33. Ivi, p. 177.

pénétrer». ³⁴ È questo il punto di partenza della costruzione dell'oggetto erotico: l'atteggiamento soggettivo, basato su una rigida distinzione soggetto/oggetto, ³⁵ lascia il posto alla passività, che è anche sospensione. Il soggetto è «schiavo» dell'oggetto. Come nel caso di Swann, la sospensione comincia con un'indifferenziazione soggetto/oggetto ovvero attraverso l'indifferenza dell'atteggiamento contemplativo, quello, appunto, dello 'spettatore disinteressato': essa provoca uno «*choc en retour*» che rende attivo il soggetto attraverso l'intervento dell'immaginazione, che costruisce immagini mentali trascogliendo dell'oggetto solo alcuni tratti (uno schizzo volutamente incompleto): così l'oggetto erotico trapassa nelle accezioni 2) e 3) che abbiamo enunciato prima. Ma ciò avviene a prezzo di una parcellizzazione: l'oggetto erotico, da oggetto fenomenologico, è divenuto oggetto parziale.

4. Oggetto virtuale e oggetto parziale

Già Husserl aveva distinto, nelle *Ricerche logiche*, gli oggetti interi dai parziali, affermando che questi ultimi sono la manifestazione di una legge più ampia che li trascende. È in questa direzione che si muove anche Deleuze in *Proust et les signes* (1964): attraverso gli oggetti si manifestano leggi, come appare evidente anche dalla caratterizzazione dell'oggetto negli universi erotici della *Recherche*. In pieno accordo con i presupposti fenomenologici, Deleuze afferma che la tendenza naturale della sensibilità e dell'intelligenza che si palesa nel primo stadio di cristallizzazione dell'oggetto amoroso secondo Proust è l'«oggettivismo» (*objectivisme*), ovvero la tendenza a interpretare i segni come caratteristiche peculiari dell'oggetto. ³⁶ Ma a questa fase ne segue una seconda: «L'amore collettivo per le fanciulle, la lenta individualizzazione di Albertine, la casualità nella scelta, è tutto questo a insegnargli che le ragioni di amare non sono mai riposte nella persona che amiamo, ma risalgono a fantasmi, a Terzi, a Temi che s'incarnano in lei secondo leggi complesse». ³⁷ Anche per Husserl la *démarche* fenomenologica andava in direzione contraria rispetto alla china naturale della sensibilità e dell'intelligenza, risaliva quella corrente in senso inverso, con un procedimento almeno in questo analogo a quello bergsoniano. Ma il riferimento alla legge che s'incarna e trapassa negli oggetti (secondo Deleuze tale legge coincide con l'Es-

34. CG, RTP, II, p. 367.

35. Su questo punto cfr. Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, PUF, 2000.

36. Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, éd. augmentée, Paris, PUF, 1970 (1^{re} éd. 1964); trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1986, p. 28.

37. Ivi, p. 42; trad. it. cit., p. 31.

senza nel caso dei segni dell'arte) porta il discorso deleuziano più vicino, in un certo senso, alla comune matrice leibniziana delle loro filosofie. Attorno al 1900, anno delle *Ricerche logiche* e della *Traumdeutung* freudiana, vedono la luce tre fondamentali opere di Bertrand Russell, Ernst Cassirer e Louis Couturat (B. Russell, *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*, London, 1900; L. Couturat, *La logique de Leibniz*, Paris, 1901; E. Cassirer, *Leibniz's System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg, 1902) che hanno per argomento Leibniz. La filosofia del XX secolo nasce sotto quest'egida, che dagli storici della filosofia ha ricevuto il nome di «Leibniz-Renaissance». Ricondurre l'oggetto alle sue leggi è un altro modo di palesare il suo farsi vettore di conoscenza.

Secondo Deleuze, questa legge che s'incarna nell'oggetto nasce sempre da una divaricazione ontologica fondamentale: l'oggetto perduto e ritrovato può essere compreso solo a partire dal suo essere «objet virtuel», con un riferimento alla teoria della oggettualità di Lacan; esso manca sempre al proprio posto, è trovato solo in quanto costituzionalmente perduto, rovescia i rapporti di somiglianza secondo lo schema platonico modello-copia palesando l'embricazione e l'ibridazione dei rapporti. L'oggetto è un centro d'avvolgimento di diverse temporalità e serie, quello che più tardi sarà definito rizoma. Questa immagine di avvolgimento è fondamentale per comprendere la metaforica proustiana dell'oggetto, a partire dal celebre passaggio delle anime prigioniere negli oggetti secondo la credenza celtica. Ma l'opera d'arte è anche oggetto in senso totale, macchina per produrre oggetti parziali. Troviamo quindi che Deleuze evidenzia due serie metaforiche differenti per caratterizzare l'oggetto nell'opera proustiana: da un lato i vasi chiusi, dall'altro gli strumenti ottici. Sono esattamente le metafore fondative della *Monadologie* e dei *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, fra le quali occupa un posto di rilievo la camera oscura (cfr. il saggio di Marco Piazza in questo volume). Gli oggetti sono cripte, ma anche occhiali. Si abbozzano due movimenti di pensiero, in questa metaforica. Da un lato l'oggetto dischiuso (come un coperchio che si apre e lascia sfuggire un'essenza) abbozza un movimento di «deteritorializzazione»³⁸ che coincide con la venuta in luce della Differenza: l'oggetto è sempre risonanza tra due serie che lo trascendono, embricazione di una dualità fondamentale, uscita dall'abituale e dal quotidiano, movimento verso l'ignoto, migrazione, spaesamento; dall'altro l'oggetto tecnologico – anche la metafora proustiana è una 'tecnologia' – nasce dalla messa in relazione di due oggetti differenti, saldati attraverso gli anelli dello stile.³⁹ L'oggetto tec-

38. Cfr. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *L'Anti-Edipo*, Paris, Éditions de Minuit, 1972; trad. it. di A. Fontana, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975; *Id.*, *Rhizome (Introduction)*, Paris, Éditions de Minuit, 1976; trad. it. di S. Di Riccio, *Rizoma*, Parma-Lucca, Pratiche, 1977.

39. «On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit,

nologico ottico è sempre doppio: nasce dalla sovrapposizione di due lenti. A questa seconda metaforica dell'oggetto corrisponde un movimento di «riterritorializzazione» che significa: nuova presa di possesso della realtà, addomesticamento dell'ignoto attraverso un processo di produzione di oggetti parziali, movimento forzato che trascende gli effetti della memoria. Gli studi di Deleuze e Guattari hanno messo in luce come proprio nel razionalismo secentesco si abbozzi un doppio movimento che riguarda la percezione collettiva del corpo: la totalità della figura umana si de-territorializza e si riterritorializza sulla testa, cioè solo su una parte del corpo umano, come i movimenti di de- e ri- territorializzazione che caratterizzano il grande gioco amoroso dell'orchidea e dell'insetto, all'inizio di *Sodome et Gomorrhe*, come le guance che assumono un rilievo eccezionale nella presentazione dell'oggetto-Albertine (cfr. il saggio di Sara Guindani in questo volume). L'oggetto assume pertanto il valore di un crocevia tra gli assi più diversi della conoscenza, forse proprio quegli assi del pensiero e della poesia che Bachelard riteneva opposti, all'interno di una dialettica che nasce e trova nel secolo del razionalismo il suo primo assetto «moderno».

la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style» (*TR, RTP, IV, p. 468*).