



La “cripta” di San Marco nella struttura della Recherche*

di STEFANO AGOSTI

L'episodio di Venezia riveste carattere nodale nella complessa struttura della *Recherche* di Marcel Proust. È proprio l'insorgenza involontaria del ricordo di Venezia, mentre il Narratore si reca alla *matinée* della Princesse de Guermantes che dà il via alla serie di epifanie che confermano la possibilità di “ritrovare”, miracolosamente depresso in una sensazione, il “tempo perduto”, cui l'arte dovrà porre il proprio sigillo di eternità. La lastra sconnessa del cortile dei Guermantes, sulla quale inciampa il Narratore-protagonista, rappresenta né più né meno che il Sesamo che si apre su un'esperienza fuori del tempo ma che contiene il tempo: in questo caso il tempo e il cielo di Venezia, perduta e ritrovata. Dal punto di vista psicologico, tale esperienza comporta uno stato di grande euforia interiore, che “gonfia di gioia” il protagonista, mentre gli occhi sono inebriati da un azzurro profondo, da “una nuova visione d'azzurro”, che non è altro che l'azzurro del cielo, da intendere nel suo senso più forte, quello dell'esperienza estatica; mentre, dal punto di vista conoscitivo, l'esperienza comporta l'acquisizione d'una temporalità di nuova specie, ove il passato figura contenuto tutto intero nel presente di una sensazione in atto: l'acquisizione mentale è, insomma, quella di “un po' di tempo allo stato puro”, di “un istante affrancato dall'ordine del tempo”. Il Sesamo si apre su una sensazione che va al di là della sensazione normale, e su una conoscenza che va al di là di una conoscenza normale, o razionale. La lastra del cortile dei Guermantes, in quanto inclusiva della lastra del battistero di San Marco, è – ripetiamo – il Sesamo che, aprendosi, dà il via alla cascata di epifanie del “tempo ritrovato”¹. Su queste insorgenze vitali, inaugurate dalla lastra sconnessa del cortile, si installa – come è noto – il progetto di edificare l'opera sotto l'insegna del tempo, il tempo perduto-e-ritrovato, di cui l'opera stessa costituirà, insieme, il sigillo e la rappresentazione:

Noi crediamo il passato mediocre perché lo pensiamo; ma il passato non è questo: è una certa irregolarità della lastra del Battistero di San Marco, alla quale non avevamo più pensato, e che ci restituisce il sole accecante sul canale ².

Anche solo sulla base di ciò che abbiamo finora richiamato, si potrebbe addirittura parlare – a conferma del carattere nodale dell'episodio – di una, come direbbe Gianfranco Contini, “funzione Venezia” nell'organizzazione della *Recherche*. Basti, in questa sede, un esame sufficientemente dettagliato dell'episodio, esame che condurremo relativamente a tre percorsi della *Recherche*: la struttura tematico-compositiva; la struttura narrativa; il processo della conoscenza.

La struttura tematico-compositiva

Come si ricorderà, Venezia è presente, nel desiderio del protagonista-giovinetto, sin dall' “età dei nomi” (terza sezione di *Swann*), ove si trova associata dapprima a Balbec e a Firenze, poi a Firenze e a Parma, infine ancora a Firenze, alla vigilia di quella partenza tanto agognata che provoca – per la sensazione fantasmatica dell'umidità lagunare suscitata dalle parole del padre: “Deve fare ancora freddo sul Canal Grande” – la malattia per raffreddamento del fanciullo, che si trova così costretto a rinunciare al viaggio. Come ogni oggetto del desiderio, anche Venezia è sottoposta quindi alla legge dell'interdizione. Interdizione che, sempre nei riguardi di Venezia, nell'età più matura del protagonista, durante la convivenza con Albertine, trova un'altra forma di manifestazione: la gelosia. Nel viaggio, la *prisonnière* sarebbe sfuggita alla sua tutela e avrebbe potuto incontrare altre fanciulle che l'avrebbero interessata. Venezia diventa perciò il luogo vietato per eccellenza. Tanto vietato questo luogo, che a esso sarà consentito l'accesso solo quando l'oggetto della gelosia sarà, almeno apparentemente, sottratto al protagonista grazie alla sua sparizione fisica: l'accesso a Venezia sarà insomma consentito, e verrà attuato, soltanto dopo

¹ John Ruskin, Lato sud della Basilica di San Marco e un pilastro acritano, *schizzo dopo la pioggia, 1846, Oxford, The Visitors of the Ashmolean Museum*

la morte di Albertine. E il viaggio si compie associato, sintomaticamente, a una seconda figura simbolica: quella della Madre, compagna di viaggio del protagonista e sdoppiata nella figura della nonna, anch'essa scomparsa, di cui la Madre del protagonista porta non solo gli emblemi del lutto, ma a cui sensibilmente tende a identificarsi, sia nell'aspetto fisico, sia negli atteggiamenti, affettivi e culturali.

La lastra sconnessa del cortile dei Guermantes, sdoppiata nella lastra del pavimento del battistero, Sesamo che si apre e pietra su cui poggia l'edificio da costruire (ma già costruito di fatto), questa duplice lastra dotata di funzioni tanto capitali è altresì la lastra di ciò che, per ora, chiameremo un sepolcro: il sepolcro di due figure primarie dell'opera, diciamo di due *piliers* femminili portanti dell'intera struttura narrativa: Albertine e Grand'mère, quest'ultima rappresentata, come si è detto, dalla Madre del protagonista, la quale assume dentro di sé la morte della nonna, madre di lei. Già a questo punto dell'indagine, l'episodio di Venezia rivela benissimo la sua funzione portante nell'ambito della struttura compositiva della *Recherche*, in quanto luogo di convergenza dei grandi archi dell'edificio. Esso inoltre costituisce il centro di un'arcata che, da un lato, rimanda al processo lirico-intuitivo/evocativo rappresentato dalla "fase Swann" e, dall'altro, rinvia al momento risolutivo del processo analitico-sperimentale rappresentato dalla "fase Guermantes"³: vale a dire al momento in cui il processo analitico, successivo all'insorgenza memoriale, giunge a pianificare concettualmente i fenomeni della memoria involontaria e a porre tale pianificazione alla base della progettazione dell'opera.

La struttura narrativa

Bastino, in proposito, solo alcuni rilievi. Se il viaggio a Venezia si effettua solo dopo la scomparsa di Albertine, scomparsa che toglie all'oggetto del desiderio la barra dell'interdizione, esso rappresenta altresì una delle tappe del percorso del Narratore-protagonista verso l'oblio dell'oggetto d'amore. È infatti a Venezia che il protagonista riesce a seppellire definitivamente (così almeno crede) Albertine, e cioè a sopportarne senza dolore il ricordo. Come è noto, questa tappa verso ciò che il protagonista chiama "l'indifferenza" nei riguardi di Albertine scomparsa, si compie attraverso alcuni momenti, che non sono altro che insorgenze della memoria inconscia⁴. La breve

emozione che queste insorgenze suscitano e la successiva indifferenza alla presenza del ricordo, comportano, sul piano narrativo, la fine, per il protagonista, del suo amore per Albertine:

Avevo definitivamente cessato di amare Albertine. E così, questo amore [...] dopo avermi fatto fare un giro così lungo e così doloroso, finiva anche lui per rientrare [...] nella legge generale dell'oblio.

Ma si tratta, come vedremo a suo luogo, di una supposizione, o di un convincimento, solo in parte veri. In realtà, Albertine si trova situata a un livello assai profondo. Resta comunque che, sul piano narrativo, l'amore per Albertine si conclude qui, nell'episodio di Venezia. Tale è dunque, dal punto di vista della struttura narrativa, il nodo, abbastanza imponente, rappresentato dall'episodio veneziano. Possiamo perciò passare senz'altro all'ultimo e più delicato punto della nostra indagine.

Il processo conoscitivo

La tensione conoscitiva che percorre da un capo all'altro il grande testo si configura, come abbiamo già accennato, sotto le specie di due fasi, o forme di energia, distinte e tuttavia imbricate: la "fase Swann", che risponde al momento lirico-intuitivo, spiccatamente ripercosso in certe parti dell'opera, e la "fase Guermantes", che risponde al momento, o meglio, all'attitudine, analitico-sperimentale. Il momento lirico-intuitivo va dalla registrazione della sensazione al suo approfondimento, il quale ha a che fare non tanto con il concetto quanto con un'invenzione semantica: quella della metafora. È la metafora, infatti, il dispositivo di conoscenza adibito da Proust al campo dell'esperienza sensibile. Esito di questo momento è la scoperta delle "essenze" delle cose e degli esseri, la quale comporta, come suo limite ultimo, la scoperta dell'essenza stessa del tempo. Si tratta dei fenomeni di memoria involontaria, che rimbalzano ed erompono a cascata nel *Temps retrouvé*. Lì, sta la "verità", finalmente raggiunta, del Soggetto, verità che consiste nella "memoria del corpo": il passato del Soggetto risulta prodigiosamente contenuto nel presente di una sensazione.

È qui che si inserisce, come necessaria contropartita, la fase analitico-sperimentale, gestita non più dalla sensazione e dalla memoria bensì dall'intelligenza. La "verità", tanto perentoriamente attuata, dovrà infatti provarsi, per essere tale, in situazioni di non verità: dovrà sottomettersi al flusso

impuro della realtà, alla “agitazione incessante della vita”, per ricordare il verso di Baudelaire, al continuo mutamento degli esseri, alle deformazioni che sono loro imposte dal tempo; e non solo dal tempo, ma dallo stesso osservatore, che il tempo a sua volta trasforma, o dagli elementi estranei che si frappongono tra l’osservatore e l’oggetto osservato. L’intelligenza gestisce questa materia, fissa le leggi del “relativo”, del mutamento e della permanenza: il *grain de beauté* si sposta continuamente sul viso di Albertine, dalla guancia, al mento, al naso. La gestione del flusso degli eventi e l’invenzione intellettuale delle leggi che li interpretano, i due pilastri su cui si asside la verità del Soggetto, possono non aver mai fine. Si spiega così il proliferare incessante e abnorme degli inserti e degli incisi⁵.

Alla verità come essenza del tempo colto allo stato puro grazie alla metafora di una sensazione, si contrappone la sperimentazione inarrestabile del tempo fenomenico, di cui l’intelligenza cerca di fissare le leggi, anche se mutevoli e contraddittorie. Ma le due modalità del processo conoscitivo proustiano convivono di fatto in stretta simbiosi, come le forme alterne (le fasi alternate) di un’unica, inintermessa energia.

Ora, l’episodio di Venezia attesta non solo della compresenza della fase lirico-intuitiva e di quella analitico-sperimentale. Attesta anche di un altro ordine di fatti, che si situano al di fuori di quel processo e ne infrangono la dinamica per fasi alterne.

Si tratta dell’esperienza del Soggetto relativamente alle figure di Albertine e della Madre. Dotate entrambe, simultaneamente, di vita e di morte (Albertine, morta, conosce una sorta di vita attraverso il telegramma di Gilberte; la Madre, viva, è totalmente immersa nella morte di grand’mère), esse risultano altresì situate in un luogo cui la *recherche* del Soggetto, nella sua duplice modalità, non ha accesso e che egli può solo indicare. Questo luogo, nel testo, è rappresentato, per quanto concerne la Madre, dal battistero di San Marco; per quanto concerne Albertine, dai “piombi” e precisamente dai “piombi di una Venezia interiore”. Consideriamo dunque, dapprima, Albertine. Le insorgenze di memoria inconscia che hanno Albertine per oggetto sembrano dichiararla, per l’estinguersi rapido del ricordo vitale, come definitivamente morta. E così afferma il Narratore-protagonista per ciò che attiene alla sua parte cosciente. “Avevo definitivamente cessato di amare

Albertine”, dichiara dopo aver ricevuto il telegramma che sembra restituirgliela viva. Essa è morta per lui, anche se apparentemente dotata di vita: è ancora più morta in quanto, viva, egli non l’ama più.

In realtà, su un altro piano della coscienza, più oscuro e segreto, egli percepisce che Albertine, morta al pensiero affettivo, in lui continua a vivere: solo, a un livello più profondo del suo Io, su un piano cui egli non ha accesso, e dal quale non potrà strapparla alcuna resurrezione. È quanto si legge in apertura della sequenza su di lei e, subito dopo, in relazione alla prima delle rapide, effimere insorgenze del ricordo involontario:

Talvolta, al crepuscolo, rientrando in albergo, sentivo che l’Albertine di un tempo, invisibile a me stesso, era però chiusa al fondo di me come nei “piombi” di una Venezia interiore.

Ancora più sintomatica è, a questo riguardo, la variante che fornisce il *cahier* 54:

Sentivo che al fondo di me, a una grande profondità, come una prigioniera che vi fosse discesa, ma così incompressibile, indistruttibile al fondo di me, essa era viva.

Addirittura sconvolgente è la variante cancellata del manoscritto:

Ma se questa prigioniera era viva, indistruttibile, incompressibile come sembrava, per converso essa risultava inaccessibile per me tanto quella cella era profondamente nascosta dentro di me e lontana dal mio pensiero.

Ed ecco ora la ripresa dei medesimi motivi nel testo supposto definitivo:

Una lettera del mio agente di borsa aprì un istante per me le porte dove Albertine era, in me, viva, ma così lontano, a una tale profondità, che essa mi restava inaccessibile [...]. Queste parole fecero ruotare come un Sesamo i cardini della cella. Ma un istante dopo si richiusero su di lei, murata viva.

Murata viva e inaccessibile, dentro di me ma lontana dal mio pensiero, a una profondità ove non posso giungere; e tuttavia viva, incompressibile, indistruttibile, dentro di me.

Albertine, morta-e-vivente, o, meglio, dotata di una

vita superiore e più tenace della vita stessa, dotata di un sovrappiù di vita proprio in quanto morta e, per ciò stesso, discesa nella prigione più segreta e inaccessibile all'interno del Soggetto, risulta così sottratta, per sempre, alle leggi del relativo (le trasformazioni, gli occultamenti, le perversioni del tempo), quelle leggi che individua e persegue l'intelligenza analitica del Soggetto, e che già l'avevano avvolta, da viva, come in una tela di ragno, "prigioniera" in questa ragnatela. Ma essa risulta anche sottratta alle possibilità delle insorgenze della memoria profonda. Albertine viva-e-morta non accede dunque più né al luogo dell'intelligenza né al luogo della memoria. Essa "vive", diciamo per ora, in un *non luogo*, dato che nessuna delle facoltà primarie del Soggetto vi ha accesso. Simmetrica, inversa e complementare è la posizione della Madre, quale è cristallizzata nella sequenza parallela che la concerne, e cioè la sequenza della visita al battistero. Ne trascriviamo il passo decisivo:

Un'ora è giunta per me in cui, quando mi ricordo il Battistero, davanti ai flutti del Giordano ove San Giovanni immerge Cristo, mentre la gondola ci aspettava davanti alla Piazzetta, non mi è indifferente che in quella fresca penombra, vicino a me, vi fosse

una donna avvolta nel suo lutto col fervore rispettoso ed esaltato della donna anziana che vediamo nella *Sant'Orsola* del Carpaccio, e che questa donna, dalle guance rosse, dagli occhi tristi, entro i suoi veli neri, che niente potrà mai far uscire, per quanto mi riguarda, da quel santuario diffusamente illuminato di San Marco ove sono sicuro di ritrovarla poiché essa ha lì il suo posto riservato e immutabile come un mosaico, sia mia madre.

La collocazione fuori del processo conoscitivo della *Recherche* è qui attuata attraverso una procedura d'ordine essenzialmente grammaticale. Il brano, che consiste in un solo periodo, con sospensione interminabile della chiusura, la quale si effettua – come un vero e proprio sigillo – sulla designazione della madre, si iscrive infatti all'insegna di un presente di voce verbale assolutamente estraneo – salvo errore – alle diverse fenomenologie dei presenti verbali della *Recherche*. Il presente della sequenza del battistero non postula alcuna continuità tra tempo vissuto e tempo del racconto. È il tempo senza tempo, il presente senza tempo di un'eternità laica, immobile e inalterabile, grammaticalmente fornito di un aspetto di presente-futuro, che spezza l'omogeneità del discorso della



Vittore Carpaccio, Leggenda di Sant'Orsola (particolare), Venezia, Gallerie dell'Accademia

rievocazione in atto (il presente-passato di *Swann*), aprendo il discorso globale della *Recherche* su un'*enclave* situata al di là della struttura dell'opera, e, più precisamente, situata in un luogo non situabile.

Rileggiamo, nella sua ossatura, la lunga frase nel testo originale:

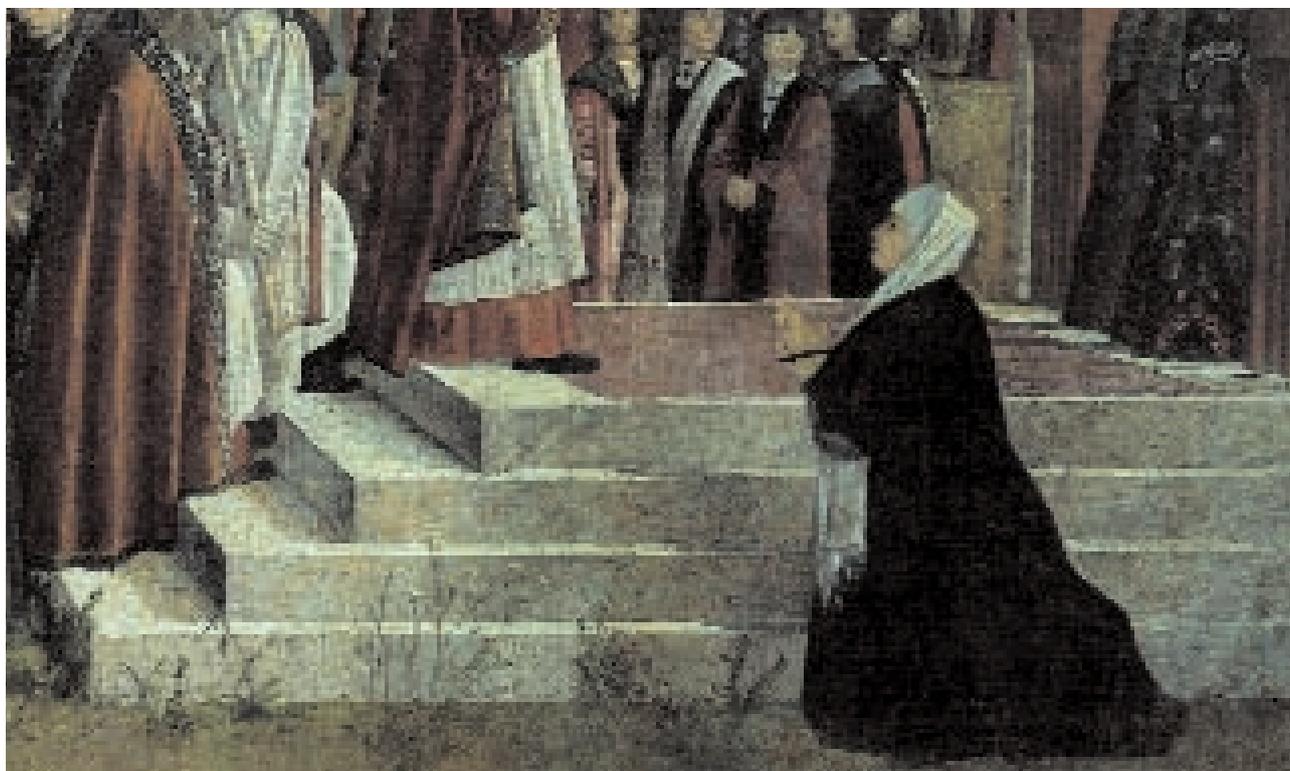
Une heure est venue pour moi où, quand je me rappelle le baptistère [...] il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi, il y eût une femme drapée dans son deuil [...] et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes [...] et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère.

Una sorta di presente assoluto, totalmente purificato da commistioni emotive, e cioè totalmente sprovvisto di sofferenza o di gioia, è fatto depositario del ricordo d'un luogo, senza luce né ombra, ove la Madre, un tempo già lì con Marcel, resterà sempre, da cui nulla la potrà strappare, e ove potrà sempre essere ritrovata. Questo presente invade, come si può constatare, l'enunciazione in atto del Soggetto – che rende, per contraccolpo,

essa stessa fuori del tempo, assolutizzata e pura da ogni connotazione psicologica – ricavando in essa, e nella presentificazione della rimembranza passata futura, lo spazio immoto e quieto, senza luce né ombra, lo spazio senza tempo, ove si colloca per sempre la Madre, che due “paragoni” provvedono a distanziare e a rendere per sempre intoccabile: quello con la donna anziana della *Sant'Orsola* del Carpaccio e quello con il mosaico.

Considerata, dagli studiosi che si sono occupati di questo episodio⁶, come la forma di una resurrezione, l'evocazione del battistero – con la figura della madre, associata, sì, ma non identificata, alle acque lustrali ove San Giovanni immerge il Cristo – rimanda invece, con impressionante anticipazione, a ciò che, in ambito psicoanalitico, viene designato con la denominazione di “cripta”⁷.

Spazio allogeno incluso nel Soggetto, incorporato e non introiettato, vale a dire presente nell'Io ma sottratto al metabolismo dell'inconscio, inclusivo non tanto del rimosso quanto di “resti” non assimilabili all'elaborazione inconscia (resti paragonabili alle pietre, ai calcoli, presenti nell'organismo somatico), la cripta si identifica, sostanzialmente, come un esterno, un'esteriorità (inassimilabile, irreprensibile), racchiusa in un'interiorità, nell'interiorità dell'Io, di cui

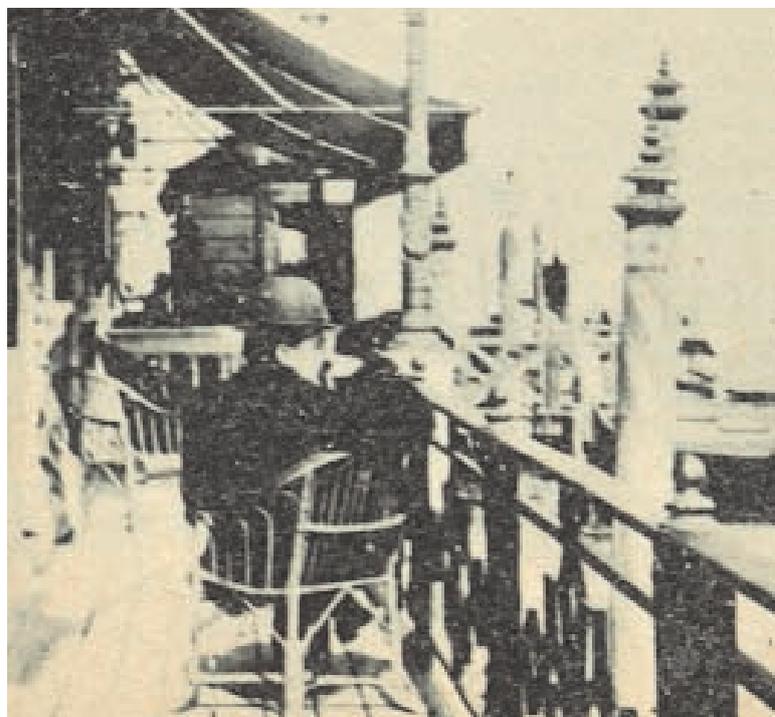


Vittore Carpaccio, *Leggenda di Sant'Orsola (particolare)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

costituisce, all'interno, lo spazio e il "resto" di un'eterogeneità che resterà sempre tale. Questo spazio rappresenta il luogo più fondo, più interno del Soggetto, su cui egli non ha più presa: *non solo a livello cosciente ma nemmeno a livello inconscio*. Come si può capire da questi brevi cenni orientativi, la nozione di "cripta" può convenire, in maniera che non esiterei a definire ottimale, sia alla figura di Albertine sia alla figura della Madre. Situate entrambe in un non-luogo, cui il Soggetto non ha accesso, e tuttavia all'interno di lui, esse designano benissimo lo spazio criptico secondo due modalità di inclusione, opposte e complementari: la forma oscura, "infernale", rappresentata da Albertine, e la forma chiara, senza luce né ombra, "paradisiaca", rappresentata dalla Madre. Ma entrambe le qualificazioni, il paradisiaco e l'infernale, qui addotte a puro scopo definitorio, si dovranno intendere – come si è avvertito – in un'accezione totalmente laica, esclusiva drasticamente di ogni connotazione religiosa o comunque di trascendenza. E dunque nessuna resurrezione: la quale pertiene ai fenomeni della memoria involontaria, da cui è esclusa Albertine e da cui è altresì esclusa la Madre, che risulta al di fuori di ogni ricordo, ed è quindi sottratta alla dinamica della reminiscenza e dell'oblio. Inoltre, le due figure delle *mortes et vivantes* escludono rigorosamente ogni partecipazione emotiva da parte del Soggetto: non sono intrise di nessuna gioia e di nessuna sofferenza che provenga dallo spazio normale di qualsiasi psicologia. La "cripta", questo luogo esterno ricavato all'interno del Soggetto, è altresì catafratta. È anche per questo che essa non comporta, per i resti che contiene, nessuna rinascita, la quale sarebbe semplicemente la forma estrema del metabolismo conoscitivo, come appunto accade per le insorgenze della memoria involontaria, che sono infatti improntate al massimo dell'euforia, psicologica e intellettuale. Albertine è irriducibilmente viva nei "piombi della Venezia interiore"; la madre è proiettata in un tempo che la assegna alla vita inalterabile del mosaico, alla penombra immota e quieta di uno spazio eternamente separato. Bastino qui due citazioni: "La cripta: un'organizzazione topica in vista di conservare (di *conservare-nascosto*) un po' di morto-vivente"; "L'io: guardiano di cimitero. La cripta è inclusa in lui stesso, ma alla stregua di un luogo estraneo, vietato, escluso. Di cui egli è, sì, il guardiano, ma non il proprietario"⁸.

Dunque: nessuna forma di conoscenza, vale a dire di proprietà, nessuna elaborazione conoscitiva. Né quella – ripetiamo – della memoria inconscia, impotente a effettuare la resurrezione del "resto", né quella del pensiero analitico-intellettuale: le leggi della deformazione e delle perversioni del tempo cadono di fronte al fantasma di Albertine, così "lontana dal pensiero". E quanto alla madre, essa è, direi per definizione, sottratta a ogni elaborazione sia del pensiero cosciente (il pensiero analitico) sia della memoria inconscia. Ciò che "resta" di lei vive, da sempre e per sempre, in un altro luogo: nella "cripta" di quel battistero fuori del tempo, che apre, nella struttura così compatta della *Recherche*, il proprio spazio allogeno, e finisce per ancorare il grande libro fuori del sapere, fuori della memoria, fuori del conoscere.

* Si ringrazia l'autore di aver concesso la pubblicazione, in questa sede, delle parti essenziali del primo capitolo di *Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Feltrinelli, Milano 1997. Si segnala che le traduzioni in italiano dai brani di Proust sono dell'autore.



Marcel Proust a Venezia, da Claude Mauriac, Marcel Proust par lui-même

¹ Tali epifanie sono: il treno del terzo rientro da Parigi del Narratore, attraverso il “rumore del cucchiaino contro il piatto”; il mare e il cielo di Balbec, attraverso la sensazione tattile dell’ “asciugamano di tela grossolana e ruvida”; i fischi striduli delle navi al largo di Balbec, attraverso i rumori altrettanto striduli di una conduttura d’acqua. Queste tre epifanie riguardano sia il tempo della maturità del Soggetto, sia il tempo delle *jeunes filles en fleurs*, e cioè l’adolescenza del Soggetto. All’infanzia, nella cristallizzazione del suo momento più drammatico – quello dell’implorata presenza materna presso il letto del bambino, e della lettura notturna, da parte della madre di Marcel, di *François le Champi* di George Sand –, all’infanzia è consacrata la quarta epifania, l’ultima, che si effettua tramite la scoperta casuale, da parte del protagonista, di una preziosa edizione rilegata di *François le Champi* nella biblioteca del palazzo dei Guermantes (il percorso delle insorgenze va, come si vede, a ritroso: da Venezia, e dal treno del ritorno a Parigi, che rappresentano l’età matura, all’adolescenza e all’infanzia).

² Cfr. *Le carnet de 1908*, a cura di P. Kolb, in “Cahiers Marcel Proust”, 8, Gallimard, Paris 1976, p. 60.

³ Cfr. G. Contini, *Introduzione alle “paperoles”*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 81-82.

⁴ Essi riguardano: 1. una frase in una lettera a Marcel del suo agente di borsa (“mi occuperò, curerò i vostri riporti”) che fa insorgere improvvisamente, nella memoria del protagonista, una frase analoga della “bagnina” di Balbec (“ero io che mi occupavo, che mi curavo di lei”); 2. l’aquila di un apostolo, in San Giorgio degli Schiavoni, che ricorda di colpo al protagonista, e “quasi ne risveglia la sofferenza”, i due anelli identici scoperti nel cassetto di Albertine, che rivelano una nuova menzogna della fanciulla; 3. il falso telegramma di Albertine, in realtà di Gilberte, che lascia quasi indifferente il protagonista; 4. il mantello di Fortuny, che egli ha regalato, a

suo tempo, ad Albertine, e che riconosce in un dipinto del Carpaccio.

⁵ Si può individuare chiaramente, all’interno della struttura conoscitiva, quella che è la caratteristica organica di “crescita” del libro: per espansione, aggiunte, incisi ecc. Tale caratteristica si dà proprio perché ne è stata, inizialmente, fissata la struttura portante: poetica e compositiva. Inoltre, tale caratteristica può qualificarsi benissimo come *interminabile*: sul versante della conoscenza analitico-sperimentale, il libro finisce infatti per coincidere con la vita stessa, col suo decorso temporale e fisico. La morte dell’autore in pieno lavoro sulla espansione dell’opera rappresenta semplicemente la fine “naturale” dell’opera stessa: la modalità inevitabile della sua chiusura. Per questo non si potrà assolutamente parlare di “opera aperta”, e meno che mai di opera interrotta. Si dovrà parlare invece di opera la cui interminabilità è inerente alla sua stessa struttura.

⁶ Si veda P. Collier, il quale, in un volume interamente consacrato all’episodio veneziano (*Mosaici proustiani: Venezia nella “Recherche”*, Il Mulino, Bologna 1986), dedica l’ultimo capitolo del libro al tema della resurrezione, il cui luogo deputato sarebbe appunto il battistero, tema che “percorre in filigrana il romanzo” attraverso una serie di motivi, specificamente veneziani, come “la fenice, il pavone, i dipinti del Carpaccio, le vesti di Fortuny” (p.161); sino a considerare “le pareti e il pavimento di San Marco [...] un vasto mosaico, e questo mosaico contiene un messaggio di rinascita”.

⁷ Penso soprattutto al *Verbier de l’Homme aux loups* di N. Abraham e N. Torok, Aubier-Flammarion, Paris 1976, nonché alla prefazione redatta per quest’opera da J. Derrida e intitolata *Fors*.

⁸ J. Derrida, *Fors*, cit., pp. 53 e 51.