

All'ombra delle fanciulle addormentate. Strumenti semiotici per l'analisi letteraria

Maria Pia Pozzato

Abstract. In how many and in what ways can one construct the textual corpus to be analysed? After a wide range of solutions, from which it is clear that the construction of the corpus depends on a description project and not on something given in advance, the author moves on to two literary examples. The first consists of three descriptions of sleeping Albertine from Marcel Proust's *The captive*. The analysis shows how these descriptions form a *serial syntagma* (according to Jacques Geninasca's terminology), i.e. an A B A structure in which the meaning finds, in the last description, a complex composition of values. The second example is taken from Yasunari Kawabata's *The House of the Sleeping Beauties*, in which the motif of the sleeping girl is taken up on a completely different value background. The article is therefore intended to make us reflect first on very broad methodological issues and, in its second part, to focus on more specific tools for the analysis of the literary text.

1. Introduzione: i diversi “tagli” dell'analisi semiotica

Com'è noto, il problema preliminare di ogni analisi semiotica è quello del corpus che non è mai dato ma sempre costituito sulla base di un progetto, o ipotesi, di analisi. Questo assunto era stato reso esplicito da Algirdas Greimas fin dai tempi di *Semantica strutturale* (1966) ed è stato in seguito chiarito da vari studiosi¹. Nella mia lunga attività, ho affrontato *corpora* molto diversi e ne voglio citare alcuni ad esempio non per una forma di sterile autocompiacimento ma perché i testi che abbiamo analizzato sono quelli su cui ci siamo formati. Accanto alla teoria, è la pratica che costituisce la competenza del semiotico: in altri termini, il livello operativo nutre costantemente il livello metodologico e proprio perché capita a ognuno di analizzare testi diversi nel corso della vita, questo processo di acquisizione della competenza avviene in modo diverso per ciascuno, anche se risultati e metodi devono rimanere confrontabili. Quella che brevemente tratteggerò in questa introduzione è quindi una specie di “autobiografia metodologica” in cui rimando ad altri miei testi qualora il lettore volesse conoscere più approfonditamente il mio pensiero circa una serie di questioni alle quali qui posso solo accennare per ragioni di spazio².

La differenza forse più radicale fra i *corpora* che ho affrontato consiste nella loro taglia: se si analizzano trecento ore di telegiornale per capire come la televisione abbia parlato della guerra nel Kosovo

¹ Una delle riflessioni più limpide e organiche su questo punto è *L'invenzione del testo* di Gianfranco Marrone. Vediamone un passaggio: “Il testo non è l'appiglio materiale per possibili interpretazioni ma il *dispositivo formale* tramite cui il senso, articolandosi, si manifesta, circola nella società e nella cultura. Non è un dato, un'evidenza fenomenica, ma l'esito di una doppia costruzione: configurazione socioculturale prima, riconfigurazione analitica dopo” (Marrone 2010, p. 7).

² Ovviamente senza nulla togliere a tutti gli altri autori che hanno pubblicato libri e saggi sulla metodologia semiotica di analisi del testo.

(Pozzato, a cura, 2000); o se si sottopongono ad analisi circa duecento disegni attraverso cui altrettante persone hanno parlato dei loro luoghi d'origine (Pozzato 2018a; Pozzato 2020) è fondamentale strutturare delle categorie preliminari alla luce delle quali analizzare i testi poiché solo attraverso un lavoro di *riduzione generalizzante* si riesce a rendere significativa quella che rimarrebbe viceversa un'accozzaglia di dati³.

In molti altri casi ho affrontato invece l'analisi di *corpora* molto ridotti e, per le preoccupazioni spiccatamente metodologiche di questo contributo, mi sembra importante segnalare l'analisi di un breve articolo di giornale (Pozzato 2012b) in cui ho cercato, proprio con finalità didattica, di far vedere come l'analisi semiotica non proceda per livelli ma secondo un costante andirivieni fra livelli, cosicché alcune aggettivazioni specifiche (livello della manifestazione linguistica), per esempio, possono indurre a rivedere alcune ipotesi preliminari sul livello valoriale profondo; o alcune strutture narrative possono illuminare, o essere illuminate da, organizzazioni discorsive come quella aspettuale. E così via. Questa analisi è volta a dimostrare operativamente come la distinzione fra livelli della semiotica generativa non conferisca un'autonomia a questi ultimi, essendo il testo effettivamente un *tout de signification* dove sono le relazioni fra tutti gli elementi a stabilire il valore (in senso semantico) di ogni singolo elemento. Di conseguenza, non esiste un protocollo standard di analisi buono per tutti i testi dal momento che in ciascuno di essi vi sono alcune organizzazioni (di volta in volta la figuratività, gli attori, la semantica profonda, la struttura modale, i semi simbolismi, ecc.) che sembrano richiamare più di altre l'attenzione dell'analista, fungendo da filo d'Arianna per arrivare a un'interpretazione perspicua.⁴ Nella mia esperienza di didatta, questo getta nello sconforto i principianti che vorrebbero seguire un ordine per livelli (dai più profondi ai più superficiali, o viceversa), cosa che purtroppo non è possibile.

Un vero e proprio esperimento metodologico ha avuto una grande importanza nella mia personale riflessione: mi riferisco a quando, assieme ai colleghi e amici Valentina Pisanty e Guido Ferraro, abbiamo analizzato gli stessi testi (Pozzato, a cura, 2007). In particolare, Ferraro ed io analizzammo il film *The Village* secondo una semiotica narratologica e verificammo così il grado di variabilità soggettiva dell'analisi; mentre con Valentina Pisanty la verifica fu diversa perché analizzammo lo stesso corpus di barzellette a tema ebraico, io con metodo greimasiano, lei con metodo interpretativo, saggiando così i punti di forza e i limiti delle due semiotiche rispetto agli stessi testi.

Si può analizzare un testo cercando di indagarne un aspetto specifico, come ho fatto recentemente affrontando “gli effetti di autobiografismo” prodotti all'interno della *Recherche* proustiana. L'indagine ha evidenziato come tali effetti dipendano dal modo complesso in cui l'enunciatore generale del testo si rapporta alla figura del Narratore. L'impressione che la *Recherche* sia un'autobiografia (impressione contro cui Proust mette in guardia in lettere, saggi, interviste) è creata attraverso l'occultamento, dietro la figura del Narratore, dell'enunciatore che invece è responsabile di importantissimi effetti di senso come ad esempio quello umoristico (Pozzato 2022a). Questo approccio per così dire “tematico” a un testo è quello metodologicamente meno rigoroso perché, pur cercando sempre di poggiare su evidenze testuali, presuppone indubbiamente un “gesto più ipotetico” da parte dell'interprete, soprattutto quando, come nel caso della *Recherche*, il testo abbia una lunghezza e un grado di complessità enormi.

C'è poi l'ampio campo della comparazione fra testi, per esempio nel caso delle traduzioni (intra o intersemiotiche) e in generale tutte le volte che il corpus sia costituito da testi diversi che però posseggono una base interessante di confrontabilità. Alla fine di questo contributo (§. 4), comparerò per esempio i brani proustiani analizzati al §. 3 con brani di un romanzo giapponese che presentano singolari analogie con i primi.

Ricapitolando, abbiamo visto che le analisi possono: a) vertere su macro testi e richiedere quindi operazioni preliminari di riduzione su base ipotetico-strutturante; b) possono riguardare testi ridotti e allora emergerà l'economia dei livelli; c) possono essere condotte con metodi o approcci diversi e allora

³ Si rimanda ai testi citati per un'approfondita discussione metodologica dell'analisi semiotica dei *macro corpora*.

⁴ Di nuovo, non si può discutere a fondo qui che cosa sia una buona interpretazione ma si rimanda al testo citato.

si potrà verificare la variabilità dell'interpretazione e da cosa essa derivi; d) si può indagare un aspetto tematico specifico all'interno di un corpus, e allora si produrrà di nuovo una forma di riduzione a carattere fortemente ipotetico; e) si possono infine comparare testi diversi, in base a un sistema di somiglianze e differenze che renda interessante il loro confronto.

Qualsiasi sia il "taglio" prescelto per il nostro corpus, vi sono questioni trasversali che vanno di volta in volta considerate. Una è legata alla sostanza espressiva dei testi: se un corpus "ristretto" anziché consistere in un articolo di giornale si identifica con una chiesa e le pratiche che vi si iscrivono (Pozzato 2009), chiaramente alcune sfide metodologiche cambiano perché entrano in campo il sincretismo o la specificità di un determinato linguaggio, come nel caso della mia analisi delle foto di matrimonio dagli anni Sessanta a oggi⁵.

Bisogna infine considerare anche l'ipotesi della collaborazione interdisciplinare. In questo caso, che personalmente ho prediletto in molte occasioni, la specificità delle diverse discipline rende delicata la costituzione del corpus perché, per avere risultati d'analisi confrontabili, bisogna costituirlo in modo preliminare e per quanto possibile omogeneo nonostante la differenza degli approcci disciplinari⁶.

Quando non si ha molto spazio a disposizione, come nel caso del presente articolo, si può scegliere di analizzare approfonditamente un corpus di dimensioni molto ridotte oppure considerare, all'interno di un corpus, un aspetto strutturale specifico. Ed è stata quest'ultima l'opzione prescelta qui. Nella fattispecie, cercherò di analizzare un testo di Proust alla luce della teoria degli *spazi testuali*, e in particolare dei *sintagmi seriali*, elaborata da Jacques Geninasca. A volte le teorizzazioni sono proposte sulla base di pochi esempi⁷ ed è lecito domandarsi quanto esse siano "forti", cioè in qualche misura generalizzabili. Ora, come cercherò di dimostrare, il modello dei sintagmi seriali di Geninasca si dimostra euristico rispetto al celebre passaggio de *La prigioniera* in cui il Narratore proustiano descrive la sua amata mentre dorme. La situazione narrativa è nota: siamo al quinto volume della *Recherche* quando il protagonista tiene Albertine "prigioniera" (si fa per dire, la ragazza è consenziente) perché ne è tremendamente geloso. Guardarla dormire è quindi per Marcel un momento di ristoro dalle sue ansie dato che la ragazza, una volta assopitasi, non può più fuggire, non ha pensieri che lui non può indovinare, è tranquilla e, nelle fasi più profonde del sonno, il protagonista la può toccare senza che lei nemmeno se ne accorga. La descrizione è piuttosto lunga, circa quattro pagine sia in originale che nella traduzione italiana⁸. Se la si legge di seguito, si nota che non ha uno sviluppo lineare ma che si susseguono passaggi descrittivi e passaggi narrativi in modo tale che la descrizione vera e propria risulta spezzata in tre parti in cui qualcosa viene ripetuto e qualcos'altro invece cambia. Infatti il Narratore comincia a descrivere la ragazza che dorme, poi descrive sé stesso nell'atto di fare qualcosa, poi torna a descrivere la ragazza il cui sonno nel frattempo è diventato più profondo, poi di nuovo agisce nella stanza e infine ritorna per la terza e ultima volta a descrivere la dormiente. Sappiamo come la differenza fra parte narrativa e parte descrittiva sia stata relativizzata in semiotica: come ha dimostrato molto bene Algirdas Greimas nella sua analisi de *La ficelle* di Maupassant, nel testo letterario le descrizioni hanno spesso un'alta valenza narrativa poiché in esse "avviene" qualcosa che è fondamentale nell'economia valoriale della storia (Greimas 1973)⁹. Tuttavia, nel caso che stiamo considerando, enucleare le parti

⁵ Pozzato 2012a. Nel caso della fotografia, soprattutto in un'indagine diacronica come quella citata, vi sono anche questioni tecniche poiché la foto analogica e la foto digitale comportano organizzazioni espressive e pratiche socio semiotiche diverse.

⁶ Su questo problema metodologicamente molto delicato, che arriva a toccare alcuni problemi di epistemologia della disciplina, cfr. Pozzato (2022b) e l'"Introduzione" a Pozzato (2018a).

⁷ Ne vedremo un paio, tratti da J. Racine e J.-J. Rousseau, nel prossimo paragrafo.

⁸ La traduzione a cui farò riferimento è quella di G. Raboni. In appendice il lettore troverà l'originale francese dei brani. Per chi volesse leggere per intero le quattro pagine che contengono le descrizioni, si rimanda a *La prigioniera* (Mondadori 2011), pp. 70-74 del V vol.; e a *La prisonnière*, (Gallimard 1987-89), pp. 578-582 del III vol.

⁹ Per una discussione recente di questo saggio greimasiano, cfr. Pozzato (2018b).



schiettamente descrittive appare interessante perché nella triplice partizione, come si è detto, qualcosa si ripete e qualcosa cambia, proprio come nella ripartizione in strofe di una poesia. Ma prima di passare all'analisi del testo, facciamo un rapido excursus sulla teoria degli spazi testuali e dei sintagmi seriali.

2. Il funzionamento dei *sintagmi seriali* secondo Geninasca

Va innanzi tutto precisato che la teoria di Geninasca non nasce in contrapposizione alla semiotica standard greimasiana-hjelmsleviana, di cui anzi profondamente si nutre, ma la amplia, introducendo strumenti specifici per l'analisi del testo poetico-letterario. Esistono varie teorie degli spazi testuali, nell'ambito dell'analisi del discorso e della linguistica del testo. Nell'ambito geninaschiano, a cui mi limiterò qui per ragioni di spazio, la nozione sembra avere in sé essenzialmente due funzioni, per così dire: la prima, quella di articolare il *valore dei valori*¹⁰; la seconda, quella di imporre al senso una *forza direzionata*¹¹. Più in generale, la teoria degli spazi testuali (di cui fa parte quella dei sintagmi seriali) estende una strutturazione di tipo semisimbolico, di solito studiata nei testi visivi e poetici, anche al testo letterario in prosa.

In vari suoi scritti Jacques Geninasca parla della necessità di suddividere i testi poetici e letterari in *spazi testuali* che non corrispondono necessariamente a parti grafiche (strofe, capoversi, ecc.) ma sono contraddistinti piuttosto da discontinuità di tipo semantico. Ognuno di essi ha una o più dominanti semantiche, ovvero una certa omogeneità di contenuto al suo interno. Questa si può rilevare in base alle *isotopie* che hanno punti di continuità all'interno di uno stesso spazio testuale e punti di discontinuità (disgiunzione semantica) quando si passa da uno spazio testuale a un altro. Se si vuole, è il vecchio problema della suddivisione del testo in sequenze, per affrontare il quale il *Maupassant* di Greimas rimane un ineguagliato testo esemplare (Greimas 1976). Ma, e qui ci avviciniamo al nostro caso, secondo Geninasca alcuni spazi testuali avrebbero caratteristiche specifiche: sono i cosiddetti *sintagmi seriali*, che assomigliano a sequenze enumerative e di cui il semiotico svizzero parla nel saggio "Sintagmi seriali, coerenza discorsiva e ritmo" (Geninasca 1989, pp. 86-99)¹². Nei testi letterari e poetici, questi sintagmi seriali si prestano a due prensioni simultanee, semantica e ritmica (o impressiva), sono cioè significativi per ciò che esprimono a livello di contenuto ma anche per ciò che esprimono in virtù della loro ripetizione e posizione reciproca. Vediamo brevemente i due esempi di Geninasca. Il primo è il verso 273 della *Fedra* di Racine che dice:

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue*¹³

¹⁰ Come dicono i curatori nella loro presentazione al volume *Espace du texte* (Fröhlicher, Güntert, Thürlemann 1990, p. 9): "L'analyse contrastive des espace textuels, qui permet de saisir le rapport de transformation entre le début et la fin, est apte à rendre compte de la stratégie discursive du sujet de l'énonciation implicite. Dès lors, le texte apparaît comme un acte de langage « manipulateur » inscrit dans la relation dialogique avec le lecteur. Jacques Geninasca a montré que bien de textes littéraires, sinon tous, peuvent être interprétés comme des discours sur les valeurs ou plus exactement sur la valeur des valeurs."

¹¹ "[L'espace du sens] a des propriétés non seulement taxiques, mais, comme d'ailleurs le suggère l'art ou l'acte rhétorique de la *dispositio*, également énergétiques. Le sens du sens, c'est cette configuration dynamique où se retrouvent, sans qu'on puisse véritablement les disjoindre, les notions de place, d'orientation et de force" (Queré 1990, p. 67).

¹² Per una migliore comprensione di questo autore non facile, si consiglia la lettura di Panosetti, in cui si trova un'efficace sintesi (con esempi) della sua teoria. Sugli spazi testuali, in particolare, cfr. Panosetti (2015, pp. 201-203).

¹³ "Lo vidi, arrossii, impallidii alla sua vista" (in Geninasca 1989, p. 88).

Fedra, alla vista di Ippolito, il figliastro di cui è colpevolmente innamorata, arrossisce di passione e poi impallidisce di sgomento morale. Dice Geninasca:

Dal rossore al pallore non c'è passaggio graduale ma rottura, brusco cambiamento di punto di vista. La trasformazione che si produce da un emistichio a un altro, implica l'installazione di una nuova istanza soggettiva. Abbandonando la posizione di soggetto della passione, Fedra va a occupare la posizione, sintatticamente dominante, di soggetto della sanzione (*ivi*, p. 91).

Spesso il sintagma ritmico funziona in modo tale da creare: 1) un'attesa (bastano due sequenze formalmente simili per creare un'attesa sulle successive); 2) la sorpresa, quando ciò che è atteso non si realizza; 3) una soluzione euforica, con la scoperta di un nuovo principio ordinatore, superiore a quello che sembrava reggere l'ordine delle cose (*ivi*, pp. 95-96).

Questa conclusione "felice" (dal punto di vista timico) e *complessa* (nel senso semantico di conciliazione degli opposti) Geninasca la trova ad esempio nel passaggio delle *Fantasticherie* di J.-J. Rousseau quando il testo dice:

*Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord de l'eau, sur la grève, dans quelque asyle caché*¹⁴

In questo caso, nell'ultimo sintagma (*dans quelque asyle caché*), si perde l'opposizione fra /acqua/ e /terra/ per affermare "uno spazio naturale dell'intimità, opposto allo spazio sociale" (*ivi*, p. 97).

Secondo Geninasca, questi enunciati enumerativi parziali, pur possedendo una relativa autonomia, presentano un isomorfismo strutturale con il testo nella sua globalità e sono distribuiti in punti strategici all'interno di quest'ultimo ove "fungono da punto di appoggio per organizzare e riorganizzare, nel tempo della lettura, il campo di rappresentazione" (*ivi*, p. 98)¹⁵. Ci sembra di poter riassumere il pensiero di Geninasca nel modo seguente: all'interno dello sviluppo sintagmatico dei testi letterari, vi sarebbe (analogamente a quanto succede nei testi poetici) una proiezione del paradigmatico sul sintagmatico, sotto forma di sintagmi seriali che, in virtù delle loro proprietà ritmiche, fungono da snodi semantici del testo, isomorfizzando in qualche misura la struttura semantica generale e aiutando il lettore a meglio comprendere, per così dire localmente e in vitro, una struttura generale che altrimenti sarebbe difficile da cogliere a causa dell'ampiezza del testo romanzesco.

3. Le tre descrizioni di Albertine dormiente come sintagma seriale

La mia ipotesi è che le tre sequenze descrittive che analizzeremo costituiscano un sintagma seriale all'interno del quinto volume dell'immensa costruzione narrativa proustiana. Già estrapolare un volume dal resto dell'opera presenta dei problemi se si pensa al rispetto di un testo come totalità di significato; figuriamoci poi estrarre, dal resto de *La prigioniera*, le quattro pagine in cui si trovano le descrizioni. È necessario quindi tenere presente che questo contributo, trovandosi inserito in una riflessione comune di carattere specificamente metodologico¹⁶, presenta delle analisi testuali non approfondite, funzionali a

¹⁴ "Quando si avvicinava la sera, scendevo dalle cime dell'isola e andavo volentieri a sedermi sulle rive del lago, sulla spiaggia, in qualche angolo nascosto" (*ivi*, p. 96).

¹⁵ Secondo l'autore, in quei prodotti di *bricolage* che sono i testi letterari, il soggetto enunciatore è sovrano nel disporre le varie partizioni, secondo la propria "creatività enunciativa" e assumendosi "la verità dell'effetto di senso globale" (*ibidem*).

¹⁶ Mi riferisco ovviamente al fascicolo "Metodo e testualità. Costruzioni analitiche e modi di fare", all'interno del quale compare il presente articolo.

un'esemplificazione di metodo. Anche la scelta di analizzare la traduzione italiana e non l'originale francese non intende escludere la rilevanza della specifica articolazione tra espressione e contenuto dell'originale bensì metterla fra parentesi in attesa di un'altra occasione in cui poter rendere maggiore giustizia al testo proustiano. Non analizzerò nemmeno i passaggi di raccordo fra le tre descrizioni, passaggi cui è stato assegnato un ruolo di *contesto* in questa analisi. Tuttavia essi sono importanti e ne do brevemente conto. Tutto inizia con una riflessione del protagonista su quanto, durante la convivenza con Albertine, egli abbia potuto conoscere meglio tanti aspetti (positivi e negativi) della ragazza, rispetto a quando, per lui, era una semplice sagoma sullo sfondo del mare di Balbec. A quel punto il narratore dice che quella "semplicità marina" ritorna in Albertine quando, dopo essersi assentato per andare a prendere un libro nella biblioteca del padre, la ritrova addormentata. Qui si inaugura la prima sequenza descrittiva alla fine della quale riprende un intermezzo narrativo ("Entrando nella camera, ero rimasto sulla soglia, non osando far rumore"). In questa parte, che non considereremo, il narratore descrive i rumori dalla strada, continua ad osservare Albertine che si agita un po' nel sonno come se fosse ancora per metà sveglia. Alla fine la ragazza si immobilizza e inizia la seconda descrizione. Dopo questa seconda descrizione, il narratore riprende un programma d'azione ("ne ricavavo un piacere meno puro"), raggiungendo un appagamento fisico dal quale passa di nuovo verso la contemplazione "disinteressata e pacificante". Si inaugura qui la terza e ultima sequenza descrittiva dopo la quale il testo dedicato ad Albertine dormiente si avvia verso la fine: Marcel vince la tentazione di rovistare nelle tasche del chimono di lei abbandonato sulla poltrona e alla fine il Narratore descrive il risveglio della ragazza. Dal punto di vista aspettuale tutta la scena oscilla fra iterativo e singolativo: inaugurata da un iterativo esplicito ("*Ogni tanto* quando mi alzavo per andare a cercare un libro...") il testo prosegue con questa aspettualizzazione in tutta la prima sequenza descrittiva dove si rileva una serie di imperfetti ("Quando lei dormiva...")¹⁷. L'introduzione alla seconda sequenza è invece singolativa, aspetto che prevarrà in tutta la seconda descrizione ("Ero rimasto in piedi sulla soglia", "Ormai era immobile"). A partire dal terzo intermezzo si torna all'iterazione che prevale anche in tutta la terza sequenza descrittiva ("*A volte* ne ricavavo un piacere meno puro", "*Talvolta* si sarebbe detto che il mare ingrossava"). Anche il risveglio è descritto iterativamente ("Ma a questo piacere di vederla dormire un altro *poneva* fine ed era quello di vederla risvegliarsi"). Quindi anche a livello aspettuale rileviamo una struttura A B A, dato che c'è una discontinuità fra la prima e la seconda descrizione e un ritorno, nella terza, allo schema della prima. Come sarà più chiaro dopo l'analisi semantica, le iterazioni entrano in consonanza con la placida, reiterabile contemplazione della natura cui la contemplazione di Albertine dormiente viene comparata nella prima e nella terza descrizione; mentre le parti singolative creano una punteggiatura evenemenziale che sottolinea i picchi patemico-sensoriali della seconda descrizione.¹⁸ I tratti di continuità e discontinuità che caratterizzano i sintagmi seriali possono quindi interessare vari livelli di organizzazione del contenuto, da quelli più profondi, relativi all'organizzazione semantica, a quelli più superficiali che riguardano per esempio la scelta delle figure retoriche.¹⁹ Anche per quanto riguarda i punti di vista, che non ho il tempo di analizzare, constatiamo una fitta rete di passaggi dal cognitivo al sensoriale, sfiorando di tanto in tanto il giudicativo²⁰. Il tutto nella costanza assoluta dell'enunciazione

¹⁷ Sull'uso dell'imperfetto nella *Recherche* rimane fondamentale la riflessione in Genette (1972).

¹⁸ François Rastier parla a questo proposito di *percezione semantica*, indicando una sorta di "simulacro esteso" creato dal testo, sia nei termini delle ripercussioni emotive che provoca, sia per l'esperienza di tipo percettivo che evoca. La forza di una isotopia, la densità di una figura, la stabilità di un valore, l'alternanza delle aspettualizzazioni (come nel nostro caso), ecc., sono altrettante *modulazioni* graduate e dinamiche del contenuto che si traducono in stati timici del fruitore (Rastier 2007).

¹⁹ Vedremo fra poco il gioco alternato di comparazioni e metafore.

²⁰ Per esempio quando il Narratore, nella terza descrizione, afferma: "Assaporavo il suo sonno con un amore disinteressato e pacificante": quasi un'autoassoluzione dopo aver appena approfittato in modo un po' turpe di Albertine mentre è priva di coscienza.

poiché è sempre lo stesso Narratore, secondo uno schema classico di finzione enunciativa, a raccontare questa come tutte le altre vicende della *Recherche*.

Leggiamo finalmente la prima delle tre descrizioni:

Distesa dalla testa ai piedi sul mio letto, in un atteggiamento talmente naturale che sarebbe stato impossibile inventarlo, mi dava l'idea di un lungo stelo fiorito che qualcuno avesse posato là, e così era in effetti: la capacità di sognare che avevo soltanto in sua assenza, la ritrovavo, in quei momenti, accanto a lei, come se, dormendo, si fosse trasformata in una pianta. Il suo sonno realizzava così, in una certa misura, la possibilità dell'amore: da solo, potevo pensare a lei ma lei mi mancava, non la possedevo; lei presente, le parlavo, ma ero troppo assente da me stesso per poter pensare. Quando lei dormiva, non dovevo più parlare, sapevo che lei non mi guardava più, non avevo più bisogno di vivere alla superficie di me stesso. Chiudendo gli occhi, perdendo coscienza, Albertine s'era spogliata, l'uno dopo l'altro, dei vari caratteri di umanità che m'avevano deluso dal giorno in cui l'avevo conosciuta. Ormai era animata solo dalla vita inconsapevole dei vegetali, degli alberi, una vita più remota dalla mia, più strana, e che tuttavia m'apparteneva di più. Il suo io non scappava via ogni momento, come quando conversavamo, attraverso i varchi del pensiero inconfessato dello sguardo. Albertine aveva richiamato a sé tutto ciò che di lei era fuori di lei; si era rifugiata, racchiusa, riassunta nel suo corpo. Tenendola sotto il mio sguardo, fra le mie mani, io avevo quell'impressione di possederla intera che non avevo quando era sveglia. La sua vita mi era sottomessa, esalava verso di me il suo respiro leggero. Ascoltavo il mormorio di quella emanazione misteriosa, dolce come uno zefiro marino, fiabesca come un chiaro di luna, che era il suo sonno. Finché durava, potevo sognare di lei e al tempo stesso guardarla, e - quando il sonno diventava più profondo - toccarla, baciarla. Quel che provavo allora era un amore altrettanto puro, immateriale e misterioso che se mi fossi trovato davanti alle creature inanimate di cui è fatta la bellezza della natura. E, in effetti, appena dormiva un po' profondamente, Albertine smetteva di essere la semplice pianta che era stata; il suo sonno in riva al quale sognavo con una fresca voluttà di cui non mi sarei mai stancato, di cui avrei potuto godere all'infinito, era per me un intero paesaggio. Il suo sonno metteva accanto a me qualcosa di non meno calmo, di non meno di sensualmente delizioso di quelle notti di plenilunio in cui, nella baia di Balbec divenuta dolce come un lago, i rami si muovono appena e, distesi sulla sabbia, si ascolterebbe senza fine il frangersi del riflusso [...] (Proust 1987-1989, pp. 70-71).

Come si è detto, non sarà possibile fare un'analisi approfondita di questi testi così belli e complessi. Mi limiterò, per gli scopi di questa analisi, ad una trattazione molto schematica: per esempio, per quanto riguarda questa prima sequenza individuata, le principali categorie semantiche che si evincono dal testo e i cui termini contrari, spesso non esplicitati, sono tuttavia ricostruibili per catalisi: Naturale/artefatto; Vegetale/animale; Superficie/profondità; Mutevolezza/costanza; Possesso/alienazione; Delusione/amore; Vicinanza/lontananza; Usuale/strano; Accessibilità (psicologica)/ impenetrabilità; Espansione/concentrazione; Psicico/corporeo; Fiaba/realtà; Paesaggio marino/paesaggio terrestre; Contemplazione estetica/contemplazione erotica; Godimento effimero/ godimento infinito; Iteratività ritmica, durata/ singolarità, interruzione.

Le principali figure sono: stelo fiorito; paesaggio: plenilunio + zefiro + frangersi delle onde.

Dal punto di vista narrativo, Albertine costituisce un Oggetto su cui il Soggetto proietta valori diversi nei tre brani. In questa prima descrizione sono soprattutto valori di pacificazione, di interruzione del tormento della gelosia e di contemplazione sublimata. Notiamo inoltre come questa descrizione sia costruita in base a una struttura di contrapposizioni ("Albertine s'era *spogliata*, l'uno dopo l'altro, dei vari caratteri..."; "io avevo quell'impressione di possederla intera *che non avevo* quando era sveglia", ecc.) perché questo è il brano che segna il passaggio, la *trasformazione* degli stati. Anche se contiene già molto materiale figurativo, esso è organizzato prevalentemente in base a comparazioni anziché in base a metafore ("dolce *come* uno zefiro marino, fiabesca *come* un chiaro di luna..."; "qualcosa di *non meno* calmo, di *non meno* di sensualmente delizioso di quelle notti di plenilunio..."), con una

costruzione retorica quindi più meditata, più intellettuale²¹, in accordo con la natura, fortemente articolata, del campo semantico. Come dice Leo Spitzer, “Colpisce che Proust, il quale tanto amava il linguaggio metaforico, usi spesso il logoro *comme*, cioè il paragone compiuto; e delinei volentieri, anzi, le diverse tensioni, le immagini che si influenzano a vicenda. Egli deve dapprima elaborare separatamente queste immagini per poi fonderle davanti a noi [...]” (Spitzer 1944, p. 302). Ed è quello che infatti che l’enunciatore si accinge a fare nella seconda descrizione:

Ormai era immobile. S’era posata la mano sul petto con un abbandono del braccio così ingenuamente puerile ch’ero costretto, guardandola, a reprimere il sorriso cui ci inducono, con la loro serietà, innocenza e grazia i bambini. Pur conoscendo diverse Albertine in una sola, mi sembrava di vederne ancora molte altre riposare accanto a me. Le sue sopracciglia, arcuate come mai le avevo viste, circondavano i globi delle palpebre come un dolce nodo d’alcione. Razze, atavismi, vizi affioravano alla superficie del suo volto. Ogni volta che spostava la testa creava una donna nuova, una donna di cui spesso non sospettavo l’esistenza. Mi sembrava di possedere non una, ma innumerevoli fanciulle. Il suo respiro, gradatamente più profondo, le sollevava gradatamente il senso e, sopra, le mani incrociate, le perle, che lo stesso movimento spostava in modo diverso, come le barche, le cime d’ormeggio che il moto dell’onda fa oscillare. Allora, sentendo che il sonno aveva raggiunto la pienezza, che non rischiavo più di urtare negli scogli della coscienza ricoperti ora dal mare profondo del pieno sonno, saltavo decisamente sul letto senza fare rumore, mi coricavo lungo il suo corpo, le cingevo con un braccio la vita, le posavo le labbra sulla guancia e sul cuore, e poi, su tutte le altre parti del corpo, la sola mano rimastami libera e sollevata anch’essa, come le perle, dal suo respiro di dormiente; io stesso venivo lievemente spostato da quel movimento regolare: Mi ero imbarcato sul sonno di Albertine (Proust 1987-1989, pp. 72-73).

L’articolazione semantica, più semplice rispetto a quella della descrizione precedente, si fonda sulle opposizioni: Mobilità /immobilità; Controllo/abbandono; Bambino/adulto, Pluralità/singularità.

Le principali figure sono: sopracciglia = nidi di alcione; volto = specchio di elementi ancestrali (razze atavismi vizi); corpo = mare (muove le barche); perle = barche; corpo = superficie articolata su cui posare le labbra; coscienza= scogli; corpo di Albertine = barca.

Dal punto di vista narrativo, l’Oggetto-Albertine è qui investito di un valore erotico, il Soggetto cerca una sintonizzazione inter corporea, una relazione di *unione* (Landowski 2004). A poco a poco il regime di comparazione (“come un dolce nodo d’alcione...”, “come le barche...”) lascia il posto al regime della metafora (“non rischiavo più di urtare negli scogli della coscienza...”; “Mi ero imbarcato sul sonno...”). Non ci troviamo più nel regime della contemplazione come nella prima descrizione, ma in quello dell’immersione, della fusione estetica con l’oggetto²².

Infine ecco la terza descrizione:

Assaporavo il suo sonno con un amore disinteressato e pacificante, non diversamente da come rimanevo per ore ad ascoltare il frangersi dell’onda. Bisogna forse che un essere sia capace di farvi molto soffrire perché, nelle ore di remissione, vi procuri la stessa calma pacificante della natura. Non dovevo risponderle, come quando si conversava, e se anche avessi potuto tacere, come pure facevo mentre lei parlava, ascoltarla parlare non mi faceva comunque discendere in lei così profondamente. Continuando a sentire, a raccogliere, di momento in momento, il mormorio, rasserenante come un’impercettibile brezza, del suo puro respiro, avevo davanti a me, mia, tutta un’esistenza fisiologica; non meno a lungo di quanto, un tempo, rimanevo disteso sulla spiaggia, al chiaro di luna, sarei rimasto ora a guardarla, ad ascoltarla. Talvolta, si sarebbe detto che il mare ingrossava, che la

²¹ Geninasca direbbe che vige ancora una *razionalità scientifica* che invita il lettore alle *prensioni molare e semantica*. Per una prima illustrazione di questi concetti descrittivi importanti per la semiotica della letteratura, si rimanda a Panosetti (2017).

²² Geninasca direbbe che si è passati a una *razionalità mitica* che invita il lettore a una *prensione impressiva*.

tempesta si faceva sentire nella baia, e io mi mettevo come lei ad ascoltare il rombo del suo respiro, che era adesso un russare (Proust 1987-1989, p. 74).

Vediamo che, a parte il russamento (che potrebbe essere letto anche come un anticlimax umoristico), la terza sequenza è per certi versi simile, anche se in forma condensata, alla prima. Si sa che il cosiddetto “ciclo di Albertine” è stato quello che Proust non è riuscito a rifinire prima della morte, quindi alcune ripetizioni potrebbero essere involontarie. Ma, al di là delle intenzioni dell’autore empirico, leggendo i tre brani in successione si percepisce un rafforzamento semisimbolico della ritmica del respiro e dell’onda. Per riprendere l’idea dei sintagmi seriali, dopo l’analisi semantica è ancora più evidente lo schema A B A in cui si ritorna, dopo un interludio erotico, all’immagine pacificante dell’inizio. Ma alcune cose, dalla prima alla terza sequenza, sono cambiate: il Narratore nella prima descrizione, davanti ad Albertine dormiente, recuperava la sua capacità di sognare, la remissione dalle pene d’amore, la libertà dalla messa in scena intersoggettiva del Sé (“non avevo più bisogno di vivere alla superficie di me stesso”). Nella prima sequenza ciò che lo tranquillizzava era che l’amata avesse assunto la forma di vita inconsapevole dei vegetali, degli alberi (“una vita più remota dalla mia, più strana, e che tuttavia m’apparteneva di più”). Nella terza descrizione, la ragazza recupera al tempo stesso una fisiologia animale e quella inanimata del paesaggio marino (“avevo davanti a me, mia, tutta un’esistenza fisiologica; non meno a lungo di quanto, un tempo, rimanevo disteso sulla spiaggia, al chiaro di luna...”). In altri termini, come classicamente avviene nei sintagmi seriali, nella prima e nella terza sequenza c’è una ricorrenza degli stessi temi e delle stesse figure ma la terza sequenza contiene la memoria della rottura isotopica avvenuta nella seconda, quella che abbiamo denominato “B” nello schema A B A. Nella sua totalità, la macro sequenza di Albertine dormiente parte come un idillio al chiaro di luna, acquista poi valenze decisamente erotiche per finire con un termine complesso, un “idillio erotizzato”. La profondità recuperata non è più quella del Narratore bensì quella di Albertine; se nella prima sequenza quest’ultima era una pianta e il protagonista provava un senso di straniamento, nella terza la ragazza è un corpo vivente e posseduto, così concreto che si può mettere a russare, cosa impensabile per uno stelo fiorito. Ma, al tempo stesso, in quest’ultima descrizione, la fanciulla recupera una naturalità impersonale e acquietante, resa non più metaforicamente ma di nuovo per comparazione (“mormorio, rasserenante come un’impercettibile brezza, del suo puro respiro”).

In questo modo il testo chiude per così dire il cerchio e si avvia verso il risveglio di Albertine, risveglio che comporta un altro piacere per Marcel, quello di vederla svegliarsi da reclusa in casa sua.²³

Questa chiusura dà importanza al programma narrativo del possesso (fisico e morale) della ragazza. Da questo punto di vista, *à rebours*, Albertine addormentata ci appare due volte prigioniera: del sonno, che la rende schermo della *rêverie* del Soggetto (nella prima sequenza) e oggetto sessuale (nella seconda sequenza); e prigioniera nella casa del Narratore, nella quale vive segregata. Ci si può fermare a questa interpretazione del testo, che porta facilmente verso considerazioni di tipo ideologico. O si può accordare più attenzione agli effetti di senso creati da un sintagma seriale che pone dei termini, li nega e infine li ricompone a un livello superiore. Com’è noto, nella *Recherche* l’innamoramento, omosessuale o eterosessuale che sia, ha sempre un tratto disforico di morbosità e dolore. Ma, leggendo la descrizione del sonno di Albertine, abbiamo la sensazione di trovarci più in un quadro di Chagall che in uno di Füssli. Come dice anche Theodor Adorno, “[...] nell’epoca della decadenza dell’amore, questo non è stato così venerato con maggior trasporto che nella descrizione del sonno di Albertine, la quale con sublime ironia smentisce il Narratore che nega il proprio amore” (1974, p. 91).

Se è vero quello che pensa Geninasca e cioè che alcuni sintagmi seriali fungano da modello isomorfo dell’intera opera, le descrizioni di Albertine dormiente potrebbero suggerire una possibile mitigazione

²³ “Non era lei che dopo essere uscita, rientrava in camera sua, ma era la mia camera che, non appena riconosciuta da lei, si affrettava a richiuderla, a contenerla senza che gli occhi di Albertine manifestassero il minimo turbamento” (*ivi*, p. 75).

del vissuto decisamente tormentoso che ha l'amore nella *Recherche*, a partire dalla storia fra Charles Swann e Odette de Cr cy narrata nel primo volume. Forse, almeno in alcune occasioni, le ambivalenze della passione possono lasciare il posto a tesori di pace e di unione che vanno oltre le logiche del possesso.

4. Le *belle addormentate* di Kawabata: un confronto intertestuale

Abbandoniamo, in quest'ultimo paragrafo, la problematica dei sintagmi seriali per accennare brevemente a un altro tema molto importante all'interno della semiotica del testo letterario (e gi  molto presente nell'etnoletteratura): alcuni "motivi" sembrano migrare da un corpus all'altro o generarsi a partire da un prototipo fondativo. Le descrizioni di Albertine addormentata hanno evidenti analogie con le descrizioni delle fanciulle dormienti de *La casa delle belle addormentate*, un romanzo breve di Yasunari Kawabata pubblicato per la prima volta nel 1960-61. Queste analogie basterebbero a rendere interessante la comparazione anche senza considerare il fatto che un estratto de *La prigioniera* dal titolo "La regarder dormir", pubblicato nel 1923 dalla rivista *My j *, fu la prima traduzione di Proust a cui ebbero accesso i lettori giapponesi. Nel romanzo di Kawabata un narratore di nome Eguchi racconta in prima persona le sue diverse visite presso una casa di appuntamenti che ammette solo anziani avventori. A questi ultimi   data la possibilit  di giacere per tutta la notte accanto a una ragazza svestita, giovanissima, e sempre diversa a ogni visita, ma cos  profondamente addormentata da non poter essere in nessun modo svegliata. Dopo averla ammirata e dopo aver goduto in modo platonico della sua compagnia, il cliente potr  a sua volta assumere un sonnifero e cadere in un sonno profondo fino al mattino seguente. Rispetto all'Albertine dormiente de *La prigioniera* di Proust, alcuni tratti narrativi, tematici e figurativi sono simili, altri diversi: per esempio, sia Albertine che le giovani prostitute sono recluse, addormentate e acquistano per i loro osservatori una valenza erotica. Sia in Proust che in Kawabata, inoltre, i corpi dormienti fungono da dispositivo di riattivazione della memoria: come il giovane Marcel, ascoltando il ritmo del respiro di Albertine, si ritrova sulle amate sponde del mare di Balbec, cos  nel vecchio Enoch le ragazze suscitano ricordi lontani, come quando gli sembra di percepire di nuovo, dopo molti anni, l'odore di latte della sua prima figlia²⁴.

Rispetto ad Albertine, placidamente addormentata, le ragazze narcotizzate di Kawabata appaiono delle stranianti bambole di carne e come tali pi  spostate verso la /non vita/:

La ragazza immersa nel sonno e ignara di tutto, con la quale non si era giunti ad arrestare il tempo della vita ma certo a sottrarne un poco, non era forse precipitata in una profondit  abissale? Bambole viventi non ne esistono: non era dunque diventata una bambola vivente, era ridotta a un balocco concepito per non far vergognare i vecchi asessuati... (Kawabata 1960-61, p. 13, puntini di sospensione nel testo).

Marcel armonizza i propri movimenti con quelli involontari di Albertine, o si limita a osservarli, traendo sollievo dall'assenza di una intersoggettivit  piena. Al contrario, Eguchi, pur non arrivando ad abusare di loro sessualmente, agisce sul corpo delle ragazze²⁵ provocando delle reazioni che rimangono

²⁴ "E improvvisamente, sovrastando l'odore della ragazza, gli colp  il naso quello di neonato: il sentore di latte tipico dei poppanti. Pi  dolce e intenso dell'odore della ragazza [...] Forse l'odore di neonato era trapelato casualmente da uno spiraglio nel vuoto della sua mente" (*ivi*, p. 15).

²⁵ Come dice Goffredo Parise nella sua postfazione all'edizione italiana: "Il vecchio Eguchi osserva, vede, annusa, succhia, tocca, carezza e palpa i corpi delle belle addormentate. Qualche cosa di vampiresco muove la sua attenzione e tuttavia anche se potesse (e qualche volta gli salta il ticchio) mai userebbe fino in fondo quei meravigliosi corpi dormienti. Infinitamente pi  dolce e soddisfacente resta la continenza obbligata e obbligatoria con cui la mente e i ricordi dei vecchi 'bevono' i corpi delle ragazze" (*ivi*, pp. 204-205).

meccaniche, prive di intenzionalità, negazioni di una intersoggettività di cui evidentemente l'anziano ha nostalgia.

La ragazza sollevò sopra il capo la mano distesa sotto la guancia, che forse si era intorpidita, e per due o tre volte richiuse e distese lentamente le dita. Toccò la mano di Eguchi che le arruffava i capelli. Eguchi afferrò quelle dita: dita flessuose e appena fredde. Il vecchio esercitò una forte pressione, come per schiacciarle. La ragazza sollevò la spalla sinistra e si voltò a metà, sollevando così in aria il braccio sinistro, proteso come per abbracciare il collo di Eguchi. Ma privo di forza e morbido com'era, non avvolse in un abbraccio il collo di Eguchi [...] (*ivi*, pp. 46-47).

Il confronto è interessante proprio perché dimostra come, a fronte di un'apparente somiglianza, i testi di Proust e di Kawabata propongano un *ragionamento figurativo* (Bertrand 2000) completamente diverso. Innanzi tutto, per quanto riguarda il tenore passionale, la tetraggine nichilistica legata alla vecchiaia investe senza scampo le descrizioni di Kawabata: lo sprofondamento a due nel nulla di Eguchi quando si risolve a narcotizzarsi a sua volta è all'opposto di quel cullarsi all'unisono, piccolo-infantile, che abbiamo visto nella diade Marcel-Albertine. Per quanto riguarda l'opposizione semantica vita/morte e i suoi sub contrari, sappiamo che la morte raggiungerà anche Albertine ma solo alla fine de *La prigioniera*, e in qualche modo agli antipodi di questa Albertine dormiente, che si trova per il momento al riparo dalle menzogne in cui è costretta a vivere e dal cavallo che la disarcionerà. Mentre le varie ragazze incontrate da Eguchi sembrano investite costantemente da un valore di /non vita/²⁶, non solo perché sono corpi impossibili da ridestare ma anche perché il protagonista ne immagina molto stancamente e parzialmente l'individualità personale. Il corpo di Albertine invece è sempre e comunque il corpo *di Albertine*, anzi, di tutte le diverse Albertine che Albertine può essere. Infine, le ragazze di Kawabata sono collocate entro una scenografia ben precisa, ogni notte identica, tra il teatro e la sala d'anatomia, con quei tendaggi rossi, la luce troppo forte, il sottofondo di onde reali che si frangono contro la scogliera. Con un potente contrasto cromatico, sotto questa luce cruda le ragazze sono l'ombra di un oggetto d'amore perduto, ciò che gli avventori non possono più possedere. Albertine addormentata è esattamente il contrario: nella penombra di uno spazio reale qualsiasi, che in quanto tale non è più pertinente, la fanciulla-ramo fiorito, la fanciulla-chiaro-di-luna è l'oggetto d'amore con il quale l'unione è finalmente possibile.

²⁶ La morte effettiva di una delle ragazze non farà che rinforzare, verso la fine del romanzo di Kawabata, questo aspetto tensivo dalla /non vita/ alla /morte/.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Adorno, T., 1974, "Zu Proust", in Id., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. "Piccoli commenti a Proust", in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi 2012, pp. 83-93.
- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan; trad. it. *Basi di Semiotica letteraria*, Roma, Meltemi 2002.
- Fröhlicher P., Güntert G., Thürlemann F., a cura, 1990, *Espace du texte. Recueil d'hommages pour Jaques Geninasca*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- Genette, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil; trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi 1976.
- Geninasca, J., 1989, *La parole littéraire*, PUF, Paris; trad. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani 2000.
- Geninasca, J., 1989, "Sintagmi seriali, coerenza discorsiva e ritmo", in Id., *La parola letteraria*, Milano, Bompiani 2000, pp. 86-99.
- Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse; trad. it. *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi 2000.
- Greimas, A. J., 1973, "Description et narrativité dans *La ficelle* de Maupassant", *Revue canadienne de linguistique romane*, I, 1, poi in *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983; trad. it. "Descrizione e narratività ne *Lo spago* di Maupassant", in *Del senso 2*, Milano, Bompiani 1984.
- Greimas, A. J., 1976, *Maupassant. La sémiotique di texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Maupassant: esercizi di semiotica del testo*, Torino, Centro Scientifico Editore 1995.
- Landowski, E., 2004, *Passions sans nom*, Paris, PUF.
- Kawabata, Y., 1960-61, *Nemureru Bijo*, Tokio, Kataude; trad. it. *La casa delle belle addormentate*, Arnoldo Mondadori Editore 1982.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Panosetti, D., 2015, *Semiotica del testo letterario. Teoria e analisi*, Roma, Carocci.
- Pozzato, M.P., a cura, 2000, *Linea a Belgrado. La comunicazione giornalistica televisiva in Italia durante la guerra per il Kosovo*, Roma, Nuova Eri, pp. 471.
- Pozzato, M.P., a cura, 2007, *Variazioni semiotiche. Analisi Interpretazioni Metodi a confronto*, Roma, Carocci.
- Pozzato, M.P., 2009, "Spazi e bricolages esperienziali. La chiesa di Gesù Redentore a Modena" in *VS* n. 109-111, pp. 185-206.
- Pozzato, M.P., 2012a, *Foto di matrimonio e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- Pozzato, M.P., 2012b, "C'è tutto al mio mercato. Riflessioni su narratività e valori" in P. Violi, C. Paolucci, A. M. Lorusso, a cura, *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bologna, Bononia University Press, pp. 91-104.
- Pozzato, M.P., a cura, 2018a, *Visual and Linguistic representations of Places of Origin: an Interdisciplinary Analysis*, Cham, Switzerland, Springer International Publishing.
- Pozzato, M. P., 2018b, "*Les valeurs au marché. Conflits d'interprétation et régimes de lecture*", in *Actes sémiotiques* n. 121, pp. 1-14.
- Pozzato, M.P., 2019, "La casa delle belle addormentate. Il corpo come limite e come matrice del discorso passionale", in *Rivista Italiana di Filosofia del linguaggio*, Special issue, pp. 181-187.
- Pozzato, M.P., 2020, *La camera di Henriette. Schizzi, mappe e disegni di paesaggi identitari*, Milano, Meltemi.
- Pozzato, M.P., 2022a, "L'enunciatore ritrovato. Note semiotiche attorno alla *Recherche*", in E. Piga Bruni, R. Ragonese, M. Schmid, a cura, *Marcel Proust e la significazione*, E/C n.33.
- Pozzato, M.P., 2022b, "Collaboration entre la sémiotique, la géographie culturelle et la psychologie dans une étude de recherche expérimentale" in A. Birglari, a cura, *La sémiotique et ses horizons*, Paris, Kemé (in uscita).
- Proust, M., 1987-89, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, vol. III, *La prisonnière*; trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. V, *La prigioniera*, Milano, Mondadori 2011.
- Queré, H., "Le sens du sens. Étude sur l'espace littéraire", in P. Fröhlicher, G. Güntert, F. Thürlemann, a cura, 1990, pp. 63-75.
- Rastier, F., 2007 "Semantica interpretativa. Dalle forme semantiche alla testualità", in C. Paolucci, *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani.
- Spitzer, L., 1944, "Sullo stile di Proust", in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi 1959.



Appendice

Proust 1987-89, III vol., pp. 578-582

Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là, et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver, que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si, en dormant, elle était devenue une plante. Par-là, son sommeil réalisait dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour ; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais j'étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même. En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange, et qui cependant m'appartenait davantage. Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors ; elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En le tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. J'écoutais cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphir marin, féérique comme ce clair de lune, qu'était son sommeil. Tant qu'il persistait, je pouvais rêver à elle, et pourtant la regarder, et quand ce sommeil devenait plus profond, la toucher, l'embrasser. Ce que j'éprouvais alors, c'était un amour devant quelque chose d'aussi pur, d'aussi immatériel dans sa sensibilité, d'aussi mystérieux que si j'avais été devant les créatures inanimées que sont les beautés de la nature. Et, en effet, dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait seulement d'être la plante qu'elle avait été ; son sommeil, au bord duquel je rêvais, avec une fraîche volupté dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment, c'était pour moi tout un paysage. Son sommeil mettait à mes côtés quelque chose d'aussi calme, d'aussi sensuellement délicieux que ces nuits de pleine lune dans la baie de Balbec devenue douce comme un lac, où les branches bougent à peine, où, étendu sur le sable, l'on écouterait sans fin se briser le reflux.

[...]

Elle restait désormais immobile. Elle avait posé sa main sur sa poitrine en un abandon du bras si naïvement puéril que j'étais obligé, en la regardant, d'étouffer le sourire que par leur sérieux, leur innocence et leur grâce nous donnent les petits enfants.

Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi. Ses sourcils, arqués comme je ne les avais jamais vus, entouraient les globes de ses paupières comme un doux nid d'alcyon. Des races, des atavismes, des vices reposaient sur son visage. Chaque fois qu'elle déplaçait sa tête, elle créait une femme nouvelle, souvent insoupçonnée de moi. Il me semblait posséder non pas une, mais d'innombrables jeunes filles. Sa respiration, peu à peu plus profonde, soulevait maintenant régulièrement sa poitrine et, par-dessus elle, ses mains croisées, ses perles, déplacées d'une manière différente par le même mouvement, comme ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciller le mouvement du flot. Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, que je ne me heurterais pas à des écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément, je sautais sans bruit sur le lit, je me couchais au long d'elle, je prenais sa taille d'un de mes bras, je posais mes lèvres sur sa joue et sur son cœur ; puis, sur toutes les parties de son corps, posais ma seule main restée libre et qui était soulevée aussi, comme les perles, par la respiration d'Albertine ; moi-même, j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier : je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine.

[...]

Je goûtais son sommeil d'un amour désintéressé, apaisant, comme je restais des heures à écouter le déferlement du flot. Peut-être faut-il que les êtres soient capables de vous faire beaucoup souffrir pour que, dans les heures de rémission, ils vous procurent ce même calme apaisant que la nature. Je n'avais pas à lui répondre comme quand nous causions, et même eussé-je pu me taire, comme je faisais aussi quand elle parlait, qu'en l'entendant parler je ne descendais pas tout de même aussi avant en elle. Continuant à entendre, à recueillir, d'instant en instant, le murmure, apaisant comme une imperceptible brise, de sa pure haleine, c'était toute une existence physiologique qui était devant moi, à moi ; aussi longtemps que je restais jadis couché sur la plage, au clair de lune, je serais resté



là à la regarder, à l'écouter. Quelquefois on eût dit que la mer devenait grosse, que la tempête se faisait sentir jusque dans la baie, et je me mettais comme elle à écouter le grondement de son souffle qui ronflait.