

la rivista di **en**gramma
novembre **2025**

229

Ecfrasi e poiesi

La Rivista di Engramma
229

La Rivista di
Engramma

229

novembre 2025

Ecfrasi e poiesi

a cura di
Damiano Acciarino



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

229 novembre 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55651-01-7

ISBN digitale 979-12-55651-02-4

ISSN 1826-901X

finito di stampare novembre 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/229> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Ecfrasi e poiesi*
a cura di Damiano Acciarino

Saggi

- 19 *Tensioni etiche e soluzioni retoriche*
Gabriella Rubulotta
- 33 *“A tegulis in gremium Danaïs cadentem lovem”*
Piermario Vesco
- 55 *Il fantasma di un ritratto*
Diletta Gamberini
- 79 *Roma descritta, Roma mostrata*
Sesilia Decolli
- 91 *Le illustrazioni della Gerusalemme liberata di Sébastien Leclerc*
Sara Stifano
- 119 *Il tempo plurimo dell'ecfrasi*
Alessandro Metlica
- 137 *La Resurrezione di Piero della Francesca in un'ecfrasi fortiniana*
Andrea Verri
- 149 *Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli*
Francesca Favaro
- 161 *L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza Artificiale, con uno sguardo all'arte contemporanea*
Antonella Sbrilli

Recensioni

- 177 *Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age, edited by A. Moroncini, Firenze 2025*
Daniele Bottacin

- 183 *D. Dion, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain, Rennes 2024*
Veronica Bassini
- 189 *Immagini latenti, a cura di G.A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024*
Laura Avesani

Il tempo plurimo dell'ecfrasi

Sul Miracolo della croce a Rialto di Carpaccio nella Recherche di Proust

Alessandro Metlica

I. Architetture testuali

Ricalcando una metafora di Marcel Proust, che amava paragonare l'architettura del suo romanzo a quella, altrettanto stratificata nel tempo oltre che nello spazio, delle cattedrali normanne (Fraisie [1990] 2014; Sparvoli 2016), si potrebbe definire Venezia come uno dei pilastri a fascio che reggono l'edificio della *Recherche*. Venezia come toponimo (anzi, come *nom de pays*), con le sue cento quarantanove occorrenze distribuite in modo relativamente uniforme nei sette volumi dell'opera – sin dall'elenco orientativo, proprio in senso spazio-temporale, che chiude l'*ouverture* (Tadié 1987-1989, I, 9) – ha una funzione strutturante: richiama e avvicina tra loro le parti, cuce gli strappi causati dalle digressioni, puntella insomma la narrazione (Collier 1986, 19). Se poi si volesse precisare questo paragone, prendendo a riferimento, a mo' di *mise en abîme*, il soggiorno del narratore a Venezia in *Albertine disparue* (Tadié 1987-1989, IV, 202-235), occorrerebbe per prima cosa definire, oltre al pilastro, quali sono i contrafforti, i pinnacoli, gli archi rampanti: vale a dire gli elementi architettonici che contengono e indirizzano le spinte della trama, in un gioco raffinatissimo di carico e di alleggerimento, di pieni e di vuoti. Ora, a me sembra che i quadri degli antichi maestri lagunari, vale a dire le opere d'arte che spiccano, per impatto estetico, tra i materiali mitologici chiamati a significare Venezia (Metlica 2021, 353-358), nella *Recherche* assolvano proprio un simile compito.

Penso alla voga fisiognomica di Swann, che serve da armatura interna al suo personaggio e, per certi versi, a tutto il primo volume: la trasformazione di un valletto dai capelli impomatati e rossi, nel vestibolo della marchesa di Saint-Euverte, in un mediatore guerriero di Mantegna pareggia e sostiene le metamorfosi subite da Bloch, che diviene, per via dei lineamenti immortalati su tela da Gentile Bellini, un improbabile pronipote del sultano Mehmet II, e dalla sgualterra incinta in cui Swann vede la *Carità* del "padovano" Giotto (Tadié 1987-1989, I, 318-319, 96, 119-121). Penso agli angeli di Giovanni Bellini, e alle similitudini che, in due luoghi della *Recherche* lontanissimi l'uno dall'altro (Tadié 1987-1989, I, 349 e III, 765), accostano il loro ardore di musicisti alle prime armi vuoi al cicaleccio delle fanciulle in fiore, vuoi alla sonata di Vinteuil. Penso ancora – il mio, si intende, non è un catalogo esaustivo, bensì una personale cretomania – al personaggio enigmatico e sotterraneo, perché espunto via via dalla redazione finale del romanzo eppure presente, tra le sue pagine, come un arco di mattoni



1 | Vittore Carpaccio, *Il Miracolo della Croce a Rialto*, 1496 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

celato dallo stucco, della cameriera della baronessa Putbus, la “*follement Giorgione*” (Tadié 1987-1989, III, 94; sulla questione genetica si veda ora Wada 2020). Penso, infine, alla visita del narratore al battistero di San Marco, in un brano magnifico di *Albertine disparue* che il mio saggio lambirà senza incrociare davvero (si veda in proposito Collier 1986, 147-177): qui la figura in lutto della madre, stagliandosi contro l’oro dei mosaici – ma una variante dell’episodio, poi cassata, cedeva l’incombenza dell’ambientazione a un dipinto, la *Madonna* di Giovanni Bellini nella chiesa di San Zaccaria (Tadié 1987-1989, IV, 224-225, 1122) – si tramuta nella *mater dolorosa* che, nel *Martirio e funerale di Sant’Orsola* di Carpaccio, prega in disparte sugli scalini vestita da beghina.

La funzione architettonica di Venezia nella *Recherche* si rivela, a maggior ragione, nel celebre passaggio che indagheremo in queste pagine, e che nel romanzo segue direttamente l'episodio del battistero di San Marco: l'incontro del narratore, durante una visita alle Gallerie dell'Accademia, con un altro dei quadri più famosi di Carpaccio, *Il miracolo della croce a Rialto* (1494) [Fig. 1].

Je voyais pour la première fois *Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé*. Je regardais l'admirable ciel incarnat et violet sur lequel se détachent ces hautes cheminées incrustées, dont la forme évasée et le rouge épanouissement de tulipes fait penser à tant de Venises de Whistler. Puis mes yeux allaient du vieux Rialto en bois à ce Ponte Vecchio du XVe siècle aux palais de marbre ornés de chapiteaux dorés, revenaient au Canal où les barques sont menées par des adolescents en vestes roses, en toques surmontées d'aigrettes, semblables à s'y méprendre à tel qui évoquait vraiment Carpaccio dans cette éblouissante Légende de Joseph de Sert, Strauss et Kessler. Enfin, avant de quitter le tableau mes yeux revinrent à la rive où fourmillent les scènes de la vie vénitienne de l'époque. Je regardais le barbier essuyer son rasoir, le nègre portant son tonneau, les conversations des musulmans, des nobles seigneurs vénitiens en larges brocats, en damas, en toque de velours cerise, quand tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure. Sur le dos d'un des compagnons de la Calza, reconnaissable aux broderies d'or et de perles qui inscrivent sur leur manche ou leur collet l'emblème de la joyeuse confrérie à laquelle ils étaient affiliés, je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture découverte à Versailles, le soir où j'étais loin de me douter qu'une quinzaine d'heures me séparaient à peine du moment où elle partirait de chez moi (Tadié 1987-1989, IV, 225-226).

[Vedevo per la prima volta Il Patriarca di Grado che esorcizza un indemoniato. Guardavo lo stupendo cielo carnicino e viola su cui si stagliano quegli alti camini incrostati la cui forma svasata e il rosso espandersi da tulipani fa pensare a tante Venezie di Whistler. Poi i miei occhi andavano dal vecchio Rialto di legno a quel Ponte Vecchio del XV secolo i cui palazzi di marmo sono ornati di capitelli dorati, tornavano al Canale dove le barche sono guidate da adolescenti in vesti rosate, in tocchi ornati di *aigrettes*, simili, fino a confondersi, a una certa figura che invero evocava il Carpaccio nell'affascinante *Leggenda di Giuseppe* di Sert, Strauss e Kessler. Infine, prima di lasciare il quadro i miei occhi tornarono alla riva, formicolante di scene della vita veneziana dell'epoca. Guardavo il barbiere che asciuga il rasoio, il negro che trasporta il barile, le conversazioni dei musulmani, dei nobili signori veneziani in larghi broccati, in damaschi, in tocco di velluto color ciliegia, quando sentii al cuore come un improvviso, leggero morso. Addosso a uno dei compagni della Calza, riconoscibile per i ricami d'oro e di perle che tracciano su una manica o sul colletto l'emblema della gioiosa compagnia cui erano affiliati, avevo riconosciuto il mantello che Albertine s'era messa per venire con me in vettura scoperta a Versailles, la sera in cui ero così lontano dall'immaginare che non più d'una quindicina d'ore mi separavano dal momento in cui avrebbe lasciato casa mia] (Raboni 1983-1993, IV, 277-278).

La matrice ecfrastica del passo è apparentemente scoperta, non solo e non tanto per la situazione narrativa (la visita a un museo), scandita a cascata dai *verba videndi* ("voyais", due volte "regardais") e dal movimento dello sguardo sulla tela (due volte "mes yeux", abbinati ai verbi di moto "allaient", "revenaient" e "revinrent"), quanto per il trattamento retorico dell'immagine: si va dalle notazioni cromatiche, disposte a ventaglio su una paletta assai ampia ("incarnat", "violet", "rouge", "dorés", "roses", "cerise"), allo zoom progressivo, senz'altro in



2 | Vittore Carpaccio, *Il miracolo della Croce a Rialto*, dettaglio.

odore di *enàrgheia*, che dopo la panoramica iniziale mette in fila i dettagli minuti dei personaggi (“le barbier [...] le nègre [...] des musulmans, des nobles seigneurs vénitiens”). Prima ancora, risalta la metafora che apre la descrizione, dove i camini si trasformano in tulipani per la loro forma svasata, certo, ma anche per una sorta di movimento interno, quasi per un moto di vita organica che Proust connette proprio al colore (un “rosso espandersi”, traduce Raboni, ma direi piuttosto un “rosso sbocciare”, visto che l’originale ha “rouge épanouissement”). L’attitudine ecfrastica sembra dunque prioritaria, tanto che si sorvola con disinvoltura, fatta eccezione per il titolo riportato il corsivo, sul soggetto del quadro: della loggia dove, per lo stupore dei giovani confratelli che reggono in alto ceri e stendardi, il patriarca di Grado sta esorcizzando un ossesso il testo di Proust non parla affatto [Fig. 2].

Ora, è noto da tempo (Tadié 1987-1989, IV, 1123) che in queste pagine il rapporto tra testo e immagine, apparentemente esclusivo e diretto, è in realtà di secondo grado, perché è filtrato da un altro testo. Infatti la *Recherche* rielabora una seconda ecfrasi del telero di Carpaccio, redatta, però, in un contesto editoriale assai differente: una monografia critica firmata a quattro mani da Gabrielle e Leon Rosenthal e intitolata *Carpaccio* (Rosenthal 1906). Che si tratti di un voluto *pastiche*, secondo le pratiche, consuete in Proust, di travaso, contaminazione e riscrittura, lo testimonia il lessico adoperato dalla fonte (i corsivi, che segnalano i calchi puntuali, sono sempre miei).

Un ciel admirable, rouge, violet, avec des cirrus harmonieux, forme le fond léger vers lequel s’élancent les hautes cheminées si curieuses avec leurs couronnements rouges et leurs montants incrustés d’arabesques. [...] C’est le fond sur lequel se détache le Rialto pittoresque du XVe siècle, non pas l’arche de marbre que nous admirons, mais le pont de bois qui subsista, vermoulu, jusqu’en 1588. [...] Au-dessus de colonnes de stuc, des médaillons à buste d’empereur surmontent des chapiteaux dorés. L’or des grandes croix penchées vers le possédé, les surplis blancs des frères, au bas, les brocards amples, les damas, les toques de velours des seigneurs

massés au premier plan, répondent à la somptuosité du cadre. [...] Un cortège de gondoles glisse avec légèreté. Elles sont menées avec une grâce incomparable par des *adolescents* dont la sveltesse se dessine sous la fantaisie charmante du costume. Vestes roses ou bleues aux manches à crevés et à bouffettes, *toques à aigrettes*, capuchons, justaucorps brochés, on dirait plutôt des pages ; parmi eux, un nègre conduit un grave personnage qui est un admirable portrait. Tout auprès, dans une autre gondole, un grillon blanc frisé forme une tache amusante auprès d'un patricien drapé de velours cerise. *Sur la rive on découvre les épisodes familiaux d'un quartier animé*. Tandis qu'un barbier, au seuil de sa boutique, essuie son rasoir et que des groupes de promeneurs vénitiens ou *musulmans s'arrêtent pour causer*, un nègre se courbe sous le poids d'un tonneau, un portefaix en manœuvre un autre, des enseignes de feuillage s'accrochent aux murs, des chemises sèchent, au haut d'une maison, en plein air sur une hampe de bois. Petit coin délicieux de vie prise sur le vif et notée avec amour, il complète le spectacle ordonné avec un sens si délicat de la beauté et du pittoresque (Rosenthal 1906, 47-51).

Che Proust abbia attinto a un testo specialistico per la descrizione del quadro non è cosa che sorprenda. La fisionomia di questo episodio della *Recherche* si delinea compiutamente nel 1916, quando, in uno scambio epistolare su cui tornerò in dettaglio più oltre (Proust 1970-1993, XV, 48-50, 56-58, 62-63), Maria Hahn – de Madrazo da sposata – suggerisce a Proust quale Carpaccio eleggere a perno della narrazione. Proust accoglie subito il consiglio; afferma di conoscere bene *Il miracolo della croce a Rialto*, che aveva visto con ogni probabilità di persona, alle Gallerie dell'Accademia, nel 1900; ma da quel viaggio a Venezia sono trascorsi sedici anni e, poiché le pubblicazioni in materia recano tutte delle riproduzioni in bianco e nero, Proust ammette che “je n'ai pas le tableau assez présent à l'esprit pour me rappeler les couleurs” (Kolb 1970-1993, XV, 62).

Anche questa ammissione è nota, ma non mi pare che se ne siano colte le implicazioni sul piano stilistico. Se è vero, come ho appena argomentato in disaccordo ad altre letture dell'episodio (Stella 2024), che la breve descrizione de *Il miracolo della croce a Rialto* è fortemente orientata in senso visuale, bisognerà concludere che ciò avviene attraverso, e non malgrado, il ricorso a un'intertestualità tanto smaccata da lambire il *pastiche*. Detto altrimenti, ciò che nel brano appare squisitamente iconico si deve, in realtà, a un surplus testuale. Infatti l'effetto di immedesimazione e trasparenza, che suggerisce un contatto con la tela, è garantito proprio dallo scrupolo cromatico che Proust desume dalla fonte (sino al parossismo: “velours cerise”), in scia alla constatazione che, nella figura dell'ecfrasi, “l'aggettivazione insolita e preziosa, a cominciare dagli alterati, è adibita volentieri, se non specialmente, alle definizioni coloristiche precise, dense e sfumate” (Mengaldo 2005, 27). Non che alla prosa di Proust faccia difetto il talento del colorista: basterà alludere, di scorcio, ai paesaggi campestri di Combray o alle splendide marine di Balbec. Però in un volume intenzionalmente sbiadito, perché cupo nei toni e meno incline alla descrizione, come *Albertine disparue* (0,59 colori per pagina, contro i 1,42 di *Du côté de chez Swann* e i 1,12 di *À l'ombre des jeunes filles en fleur*: Vago 2015, 100), l'estensione che la tavolozza del narratore registra in questa pagina deriva visibilmente dal calco intertestuale.

Più in generale, si ritrova in Proust la stessa volontà di resa materica degli ornamenti e delle vesti che caratterizza il saggio dei Rosenthal. In questo senso, il romanzo si limita a condensare e a ridistribuire i materiali di partenza: si noti per esempio come, nel ritratto degli adolescenti in gondola, vengano selezionati e poi congiunti due sintagmi distinti alla fonte (“par des adolescents en vestes roses, en toques surmontées d’aigrettes”); o ancora, nel paesaggio iniziale, come la ripetizione di “rouge” (nei Rosenthal sono rossi sia il cielo che i camini) sia elegantemente variata in “incarnat” – ma la precedente redazione manoscritta, ancora troppo fedele alla fonte, recava “ciel rouge et violet” (Tadié 1987-1989, IV, 1122). Sia detto per inciso che tali ritocchi, ancorché minimi, denotano non solo la consueta, maniacale cura dei dettagli, ma anche la necessità di appropriarsi del testo, di rifonderlo nel proprio stampo. “Incarnat”, un *hapax* in *Albertine disparue*, è riferito al cielo anche in *À l’ombre des jeunes filles en fleur*, quando, durante il viaggio in treno da Parigi a Balbec, poco prima dell’indimenticabile incontro con la lattaia, il finestrino dello scompartimento si trasforma in un quadro e consente al narratore, i cui occhi sono “incollati al vetro” per “vedere meglio”, un’ecfrasi del paesaggio appena rischiarato dall’alba.

Dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d’un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d’un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l’aile qui l’a assimilé ou le pastel sur lequel l’a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu’au contraire cette couleur n’était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s’amoncèlèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s’aviva, le ciel devint d’un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir (Tadié 1987-1989, II, 15).

[Nel riquadro del finestrino, al di sopra d’un boschetto nero, vidi delle nubi concave la cui dolce lanugine era d’un rosa fisso, morto, immutabile, come quello che tinge le piume dell’ala che se n’è imbevuta o il pastello dove l’ha collocato la fantasia del pittore. Ma io sentivo che, invece, quel colore non era né inerzia né capriccio, ma necessità e vita. Dietro, non tardarono ad accumularsi riserve di luce. Il rosa si ravvivò, il cielo divenne d’un incarnato che mi sforzavo, non staccando gli occhi dal vetro, di vedere meglio] (Raboni 1983-1993, I, 792-793).

Per tornare al nostro quadro, quello di Carpaccio, il grado di rielaborazione letteraria dell’immagine è dunque assai pronunciato. Tuttavia è proprio questo lavoro di cesello inter- e intratestuale a fare sì che in Proust il rapporto tra pagina e tela – pur essendo implicito, perché mediato da un testo esterno a quello che leggiamo – finisca per apparire viceversa immediato e diretto.

Credo che occorra fare un passo ulteriore. Ciò che si riscontra leggendo in parallelo i due testi è appunto l’enorme distanza che li separa in termini di *evidentia*. La descrizione dei Rosenthal è più esaustiva, fitta come è di particolari minutamente rendicontati, ma sfocia in una enumerazione abbastanza statica: il catalogo, per quanto impostato al superlativo, è teso all’elogio del “*pittoresque*” intrinseco al “petit coin délicieux de vie prise sur le vif” e rifiuta perciò sia la selezione delle immagini, sia la loro gerarchizzazione visiva. Proust, invece, pur seguendo il medesimo ordine di lettura della fonte – secondo un asse che taglia obliquamente la tela dall’alto in basso e da destra a sinistra: cielo, camini, ponte, capitelli, adolescenti in gondola,

personaggi sulla riva – disciplina la visione e la scandisce ritmicamente, perché la struttura dei suoi periodi impone al lettore un preciso punto di vista. In altre parole, a fare da distinguo, nella visualizzazione offerta dalla *Recherche*, è l'architettura sintattica. Si prendano ad esempio i due periodi che chiudono la descrizione:

Tandis qu'un barbier, au seuil de sa boutique, essuie son rasoir et que des groupes de promeneurs vénitiens ou musulmans s'arrêtent pour causer, un nègre se courbe sous le poids d'un tonneau, un portefaix en manœuvre un autre, des enseignes de feuillage s'accrochent aux murs, des chemises sèchent, au haut d'une maison, en plein air sur une hampe de bois (Rosenthal 1906, 51).

Je regardais le barbier essuyer son rasoir, le nègre portant son tonneau, les conversations des musulmans, des nobles seigneurs vénitiens en larges brocards, en damas, en toque de velours cerise, quand tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure (Tadié 1987-1989, IV, 226).

I contenuti delle due frasi sono simili sin quasi alla lettera; identico, d'altra parte, è il soggetto, trattandosi di un ingrandimento condotto sulla medesima porzione del quadro ("la rive" dove "on découvre les épisodes familiaux d'un quartier animé" o, nella versione di Proust, "fourmillent les scènes de la vie vénitienne de l'époque"). Tuttavia la sintassi ordinaria del testo di partenza (due temporali esplicite legate per coordinazione, che anticipano quattro principali in serie paratattica) lascia spazio, nella *Recherche*, a una struttura inattesa, dal forte impatto emotivo: il verbo principale a inizio frase, che è ancora una volta un *verbum videndi* ("je regardais"), regge tre subordinate implicite, via via più libere di aderire alla *res visa* (infinitiva la prima, nominale la terza; nel mezzo, l'uso del participio presente con valore verbale). Ne risulta, sul piano iconico, una *climax* ascendente, poiché la terza proposizione, priva di verbo (si tratta di una specie di complemento oggetto espanso di "je regardais") accumula in compenso maggiori dettagli tessili e cromatici, azzerando per un momento l'azione e rimpiazzandola con i lussuosi *realia* della Venezia quattrocentesca. Questi *realia* appartengono, peraltro, a un luogo differente della medesima fonte, da cui i sintagmi vengono prelevati per poi essere rifunzionalizzati in coda allo zoom (si vedano, nei Rosenthal, "les brocards amples, les damas, les toques de velours des seigneurs" e "un patricien drapé de velours cerise"). L'esito complessivo è un effetto di indugio, di frenata inevitabile e sognante: in attesa di un verbo destinato a non arrivare, lo sguardo del narratore naufraga alla metà del periodo, smarrendosi nella sequenza appositiva dei damaschi e dei velluti.

II. Tempo del quadro, del racconto, dell'autore

È però la subordinata che segue a segnalare la singolarità dell'ecfrasi proustiana. Invece di chiudere la frase assieme alla descrizione di ciò che accade sulla riva della Venezia dipinta, Proust scarta di lato e rilancia. Il risultato rimanda alle conclusioni di Mengaldo sul ruolo dello stile nominale all'interno dell'ecfrasi:

Le frasi nominali, generalmente brevi o brevissime, sono connaturali alla presenzialità dell'opera d'arte e all'opportunità di "staccarne" singoli costituenti, ma, nel rapporto con le frasi verbali cir-

costanti, funzionano anche da *mise en relief* e sollecitano senso dell'improvviso, sprezzatura o enfasi (Mengaldo 2005, 29).

Dalla "presenzialità" del dipinto, che ha raggiunto il culmine nella serie perfettamente immobile delle apposizioni, si passa al "senso dell'improvviso" di ciò che segue, con un effetto anacronico di stacco e distanziamento. La proposizione temporale ("quand"), puntellata da un'espressione squisitamente proustiana come "tout à coup", ha infatti un manifesto valore di rottura – davvero splendida, sia detto per inciso, la traduzione di Raboni, che fa slittare l'avverbio prediletto da Proust (Lavagetto 2011, 114-121) in posizione aggettivale: "quando sentii al cuore come un *improvviso*, leggero morso".

Ora, anche nella descrizione dei Rosenthal troviamo una subordinata analoga; la sua funzione, però, è radicalmente diversa. La congiunzione che inaugura il periodo ("tandis que") si limita a indicare la contemporaneità dei diversi bozzetti cavati da Carpaccio: le azioni compiute dal barbiere, dai conversatori e dal facchino – oltre che dagli elementi del paesaggio, animati e inanimati, che vengono tralasciati nella riscrittura di Proust – avvengono simultaneamente, in quello che potremmo chiamare *tempo del quadro*. È il tempo più riconoscibile dell'ecfrasi: un indicativo presente, generalizzato e pervasivo ("essuie", "s'arrêtent", "se courbe", "manœuvre", "s'accrochent", "sèchent"), che comprime la molteplicità dell'immagine e la schiaccia sull'attimo della visione.

In Proust questo tempo, invece, s'incrina. Già prima dell'accelerazione impressa, nella frase che stiamo esaminando, dall'ingresso del "tout à coup", il periodo precedente aveva delineato un conflitto tra il presente della tela (anche in Proust le scene di Carpaccio "fourmillent") e il movimento degli occhi del narratore, declinato invece al passato remoto ("mes yeux revinrent à la rive où fourmillent les scènes"). Si noti l'eleganza del chiasmo soggetto/verbo/verbo/soggetto, che rimarca il cozzo tra i due tempi verbali, e la transizione rapidissima che connette sguardo e visione attraverso lo zoom ("à la rive où"). In questa frase lo staccato dell'avverbio iniziale ("enfin, avant de quitter le tableau": quasi una nota puntata sullo spartito dell'ecfrasi), prepara quanto segue, dal momento che, come attesta in maniera irrevocabile la *consecutio*, lo scarto dato dal "tout à coup" è declinato a sua volta al passé simple ("quand tout à coup je sentis").

Se ne evince che un "improvviso, leggero morso" al cuore del narratore non concerne le azioni che avvengono nel telero di Carpaccio, sebbene queste ci siano appena state presentate in serie, bensì lo sguardo del narratore stesso, che il *verbum videndi* presenta all'imperfetto ("je regardais [...] quand tout à coup je sentis"). Il tempo di questa subordinata, in definitiva, non è il *tempo del quadro*, in cui pure Proust ci ha trascinato con tanta convinzione e abilità, ma il tempo di chi guarda quel quadro nella finzione romanzesca: il *tempo del racconto*. Lo conferma d'altra parte quanto segue: *nel quadro*, addosso a uno dei compagni della Calza, il narratore identifica quanto già stava *nel racconto*, sia pure a una distanza di qualche centinaio di pagine. Guardando Carpaccio, il narratore riconosce il mantello che Albertine aveva indossato l'ultima sera della loro storia, a Versailles, nell'episodio vespertino che chiude *La*

Prisonnière (Tadié 1987-1989, III, 906-911). Il passo successivo all'ecfrasi del dipinto di Carpaccio – la citazione continua, senza interruzioni, il brano precedente, e il soggetto è dunque Albertine – illustra le ragioni concrete del riconoscimento.

Toujours prête à tout, quand je lui avais demandé de partir, ce triste jour qu'elle devait appeler dans sa dernière lettre *deux fois crépusculaire puisque la nuit tombait et que nous allions nous quitter*, elle avait jeté sur ses épaules un manteau de Fortuny qu'elle avait emporté avec elle le lendemain et que je n'avais jamais revu depuis dans mes souvenirs. Or c'était dans ce tableau de Carpaccio que le fils génial de Venise l'avait pris, c'est des épaules de ce compagnon de la Calza qu'il l'avait détaché pour le jeter sur celles de tant de Parisiennes qui certes ignoraient comme je l'avais fait jusqu'ici que le modèle en existait dans un groupe de seigneurs, au premier plan du *Patriarce di Grado*, dans une salle de l'Académie de Venise. J'avais tout reconnu, et le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine, je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie (Tadié 1987-1989, IV, 226).

[Sempre pronta a tutto, quando le avevo chiesto di uscire, quel triste giorno che nella sua ultima lettera avrebbe ricordato come due volte crepuscolare, perché scendeva la notte e perché stavamo per separarci, si era gettata sulle spalle un mantello di Fortuny che il giorno dopo aveva portato con sé e che non era mai più tornato poi nei miei ricordi. Era in un quadro del Carpaccio che l'aveva preso il geniale figlio di Venezia, era dalle spalle di quel compagno della Calza che l'aveva tolto per gettarlo su quelle di tante parigine che certamente, come me sino a quel momento, ignoravano che il suo modello era lì in quel gruppo di signori, in primo piano nel Patriarca di Grado in una sala dell'Accademia di Venezia. Avevo riconosciuto tutto, e per un attimo, poiché il mantello dimenticato m'aveva restituito, perché lo guardassi, gli occhi e il cuore di chi stava quella sera per andare a Versailles con Albertine, fui invaso per qualche istante da un sentimento torbido e subito dissipato di desiderio e di malinconia] (Raboni 1983-1993, IV, 278).

Il telero di Carpaccio sfuma rapidamente sullo sfondo, mentre in primo piano si accampa la vicenda amorosa (e quindi sempre romanzesca) del narratore. Come il lettore già sa, il mantello che Albertine indossava durante quella passeggiata in carrozza a Versailles, la notte prima della sua fuga, era stato confezionato dal sarto, scenografo e designer Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), nato a Granada ma veneziano d'adozione ("le fils génial de Venise"). Il narratore l'aveva regalato alla ragazza sperando di addolcire, a suon di costosissime *toilettes*, la reclusione impostale dalla propria gelosia. La scoperta che avviene davanti a *Il miracolo della croce a Rialto* riguarda la "fonte" di Fortuny: il moderno stilista ha scovato quel mantello nell'antico quadro di Carpaccio e ne ha imitato il disegno, così da gettare un sontuoso capo rinascimentale sulle spalle "de tant de Parisiennes".

Questo straordinario stratagemma narrativo getta all'indietro un cono di luce che, come spesso accade nella *Recherche*, illumina gli equilibri compositivi sottesi alle larghe campate del romanzo. L'intelaiatura intratestuale del passo, d'altronde, non potrebbe essere più robusta, ancorata come è a una citazione diretta, in corsivo nel testo della Pléiade, che duplica un altro luogo dell'opera: l'ultima lettera di Albertine al narratore, che era già stata riportata per intero in una delle sezioni precedenti di *Albertine disparue* (Tadié 1987-1989, IV, 50-51). Ma



3 | Vittore Carpaccio, *L'Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*, 1495, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

anche al di là delle riprese puntuali, ciò che viene esplicitato qui è il disegno architettonico – in senso letterale: è Proust a parlare di “charpente romanesque”, un telaio romanresco (Kolb 1970-1993, XV, 56) – che era stato illustrato, nel 1916, a Maria de Madrazo.

Eletta a confidente del piano per la *Recherche* in quanto sorella di un amico prediletto, Reynaldo Hahn, ma soprattutto perché ben informata sui lavori di Fortuny, di cui era la zia acquisita – aveva sposato Raimundo de Madrazo, fratello della madre di Fortuny – Maria riceve tre lettere di Proust, datate al 6 e al 17 febbraio e al 10 marzo 1916, in cui si affronta il ruolo che Fortuny avrà nel romanzo. Sfortunatamente non possediamo le risposte di Maria, ma ciò che resta del carteggio è sufficiente a una ricostruzione di massima. Dapprima Proust chiede delle informazioni generali sulle fonti veneziane di Fortuny (6 febbraio); poi, su sollecitazione di Maria, concentra le sue domande sul rapporto tra Fortuny e Carpaccio (17 febbraio); infine, entusiasta per un suggerimento più circoscritto della corrispondente, che gli ha consigliato di scegliere per l'episodio veneziano del romanzo *Il miracolo della croce a Rialto*, rievoca la sua lunga frequentazione di Carpaccio e quasi abbozza un primo tentativo ecfrastico di lettura del quadro. Nel mezzo, vale a dire nella lettera del 17 febbraio, Proust è sceso nei dettagli, illustrando il disegno complessivo della trama: i riferimenti, in fatto di libri e di partizioni, sono giocoforza provvisori, ma si riconoscono chiaramente gli snodi decisivi che, nella redazione definitiva della *Recherche*, occuperanno non solo il sesto, ma il quinto e addirittura il secondo volume dell'opera. Il *Leitmotiv* Fortuny-Carpaccio è insomma destinato, sin dal 1916, a saldare una sequenza di lacerti romanzeschi – sono i brani, disseminati nell'ampia partitura della *Recherche*, del tema di Albertine – così da puntare risolutamente, attraverso Venezia e Carpaccio, a un altro miracolo, sia pure laico e tutto letterario: quello del tempo ritrovato.

Non ho modo, in questa sede, di vagliare nel merito questa impalcatura narrativa, su cui mi propongo di tornare altrove. L'analisi, peraltro, andrebbe suffragata anche da una prospettiva genetica, perché le eco e le riprese tra i diversi brani del *Leitmotiv*, tesi a irrobustire la sua "charpente romanesque", sono straordinariamente puntuali e lasciano ipotizzare una stesura contestuale. Per ora sarà sufficiente ricordare, a titolo di esempio, l'ecfrasi di un altro quadro di Carpaccio, *L'incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio* dal ciclo di Sant'Orsola (1495) [Fig. 3] – il telero non è menzionato esplicitamente nel testo, ma lo si riconosce senz'altro tra le righe – che, in *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, viene messa in bocca a un personaggio, il pittore Elstir.

Les navires étaient massifs, construits comme des architectures, et semblaient presque amphibies comme de moindres Venises au milieu de l'autre, quand amarrés à l'aide de ponts volants, recouverts de satin cramoisi et de tapis persans, ils portaient des femmes en brocart cerise ou en damas vert, tout près des balcons incrustés de marbres multicolores où d'autres femmes se penchaient pour regarder, dans leurs robes aux manches noires à crevés blancs serrés de perles ou ornés de guipures. On ne savait plus où finissait la terre, où commençait l'eau, qu'est-ce qui était encore le palais ou déjà le navire, la caravelle, la galéasse, le Bucentaure (Tadié 1987-1989, II, 252).

[Le navi erano massicce, elaborate come architetture, e sembravano quasi anfibiae, come piccole Venezie in mezzo alla grande, quando, ormeggiate a ponti volanti, ricoperte di raso cremisi e di tappeti persiani, ospitavano donne in broccato rosso ciliegia o in damasco verde, rasente ai balconi incrostati di marmi policromi da dove altre si sporgevano a guardare, nei loro abiti con le maniche nere a spacchi bianchi serrati da perle o adorni di trine. Non si sapeva più dove finisse la terra, dove cominciasse l'acqua, che cosa fosse ancora palazzo o già nave, caravella, galeazza, Bucintoro] (Raboni 1983-1993, I, 1086).

Sorvolando sul quadro d'insieme, che al di là del suo indubbio fascino si dimostra improntato, specie per la ghiottoneria materica del lessico, alla medesima ricerca di *enàrgheia* di cui ho già accennato, a spiccare non sono tanto i tessuti preziosi, di prammatica in simili passaggi, ma una notazione coloristica più circostanziata e riconoscibile ("femmes en brocart cerise") e l'aggettivo scelto per i balconi ("incrustés", come i camini-tulipani sopra Rialto): due termini che, come si è visto, in *Albertine disparue* Proust attinge direttamente al *Carpaccio* del 1906.

Torniamo però a stringere l'inquadratura e riprendiamo il filo del nostro *close reading*. Ciò che mi preme rimarcare qui, per quanto spetta nello specifico all'ecfrasi del *Il miracolo della croce a Rialto*, è l'influenza che il *tempo del racconto* esercita sulle temporalità dello sguardo, che abbiamo già dimostrato plurime e, almeno in potenza, divergenti e contraddittorie. L'intratestualità, in Proust, ha forzatamente una dimensione verticale, prospettica e diacronica. Come avevano intuito già Auerbach (1956, 320-326; Castellana 2010, 31-32) e Muller ([1965] 2019), tra i diversi io del narratore, resi di volta in volta attuali o inattuali dal susseguirsi degli eventi e dai moti, mai pacificati, della memoria involontaria, c'è un continuo confronto che relativizza e storicizza il punto di vista. Ne fa fede anche il testo su cui stiamo lavorando: nel momento in cui riconosce, all'interno dell'immagine, il mantello di Albertine, il

narratore non può più guardare quel quadro con gli stessi occhi. La metafora va presa alla lettera, perché il testo la concreta in realtà psicologica: l'io narrante (all'altezza di *Albertine disparue*) viene letteralmente rimpiazzato, durante l'atto della visione, da un io passato (l'io narrante della *Prisonnière*). La metamorfosi, d'altronde, riguarda l'interiorità del "cuore" ma pure, ed è una spia rivelatoria, gli "occhi" di chi narra ("le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine").

Sarebbe tuttavia scorretto attribuire a questo processo trasformativo una direzione univoca, di matrice psicologica o, per tornare agli istituti del romanzo, intratestuale. Infatti, la deformazione è duplice oltre che reciproca, perché il soggetto e l'oggetto ne sono entrambi investiti e tendono anzi a invertire i propri ruoli. Da un lato, certo, c'è l'azione di chi guarda: gli occhi del narratore non si limitano alla selezione e alla gerarchizzazione dell'immagine (nella sezione più propriamente ecfrastica del passo, quella inaugurata da "je voyais pour la première fois"), ma procedono a una sua risemantizzazione arbitraria, dal momento che *Il miracolo della croce a Rialto*, di per sé, non ha niente a che fare con Albertine. Dall'altro lato, però, l'immagine agisce a sua volta: il quadro di Carpaccio percorre a ritroso lo sguardo, sino a toccare l'intimità dell'osservatore ("je regardais [...] quand tout à coup je sentis au cœur") e a imporgli persino, secondo le leggi della memoria involontaria, una sorta di reset emozionale. Non a caso, in questo frangente è il mantello dipinto a fare da soggetto ("le manteau [...] m'ayant rendu").

La questione costeggia, se non mi sbaglio, quella posta dal saggio di Didi-Huberman *Devant l'image*, là dove la "paradossale fecondità dell'anacronismo" è argomentata proprio a partire dall'incontro, obliquo e inatteso, con un'opera d'arte rinascimentale. Mentre attraversa il corridoio orientale della clausura, nel convento di San Marco, a Firenze, l'autore è colpito da un finto marmo affresco, ad altezza d'occhio, da Beato Angelico. Guardando sbadatamente questo "riquadro di pittura", che gli sembra, sulle prime, avere soltanto una piana funzione decorativa, l'autore nota che tale "affresco rosso, picchiettato di macchie erratiche", è stato realizzato con schizzi di colore a pioggia da breve distanza, adoperando una tecnica simile al dripping modernista. Ciò provoca "uno choc, uno strappo nel velo, un'irruzione o un'apparizione del tempo" e persino "una sorta di somiglianza fuori posto" tra Beato Angelico e Jackson Pollock. Naturalmente, come Didi-Huberman rimarca subito dopo, "tale rassomiglianza" non è, in effetti, che uno "pseudomorfismo". Un'analisi seria dell'opera non può che mettere in crisi tale paragone, dimostrando che "Beato Angelico non è in nessun caso il progenitore dell'action painting". Tuttavia, "la storia non se la cava così a buon mercato, poiché sussiste il paradosso, il disagio del metodo" (Didi-Huberman [2000] 2007, 22-23).

In altre parole, a valle del gesto critico di elezione, dopo che lo sguardo gettato sul finto marmo ha fatto da miccia per il collegamento con Pollock, sarebbe ingenuo credere di poter tornare senza conseguenze al "*procedere storico standard*". Al contrario, occorre prendere coscienza che "l'emergere dell'oggetto storico in quanto tale" è stato reso possibile da "un momento anacronistico quasi aberrante, qualcosa come un sintomo nel sapere storico". Ne consegue

che l'anacronismo – il dripping di Pollock in Beato Angelico, il mantello di Albertine in Carpaccio – non risulta emendabile alla stregua di un errore, di un calcolo indebito che si possa espungere dalla visione, perché entra invece a far parte, in maniera costitutiva, di una cronologia che è sempre plurima e composita.

L'accostamento tra queste due ecfrasi anacroniche è meno spericolato di quanto sembri, se è vero che in questa medesima pagina (Didi-Huberman [2000] 2007, 22), per definire “il più-che-presente di un atto reminiscente” con cui è possibile “accedere ai molteplici tempi stratificati, alle sopravvivenze, alle lunghe durate del più-che-passato mnestico”, viene chiamato in causa proprio Proust: un Proust filtrato da Walter Benjamin, e ricondotto dunque in maniera sin troppo piana ai concetti di costellazione, di montaggio e di risveglio; ma un autore che, in ogni caso, riesce paradigmatico di quella temporalità non lineare, ondivaga e sgheмба che per Didi-Huberman, secondo il magistero di Aby Warburg, appartiene tanto ai soprassalti della memoria, quanto alla storia della cultura.

Ciò che colpisce maggiormente, nel breve passo di *Albertine disparue* che stiamo esaminando, è semmai la molteplicità dei piani. Rispetto al saggio di Didi-Huberman, infatti, in Proust la sfaccettatura temporale dell'ecfrasi mi sembra persino maggiore, dal momento che è organizzata su tre livelli anziché due. Provo a illustrare, per contrasto, questa triplice articolazione. L'anacronismo, in *Devant l'image*, si dà tra il tempo del quadro e quello che definirei il tempo dell'autore, perché è nel secondo, e non nel primo, che l'action painting costituisce un possibile referente per il falso marmo di Beato Angelico. Ora, non servirà rimarcare che anche in Didi-Huberman è all'opera un io finzionale, poiché chi percorre il corridoio orientale del convento di San Marco, portandoci di fronte alla *Madonna delle ombre*, è una prima persona cava forgiata a fini speculativi; ma poiché di un saggio si tratta, e di un saggio di storia dell'arte, il ruolo di questo io rimane marginale e accessorio. Non si dà un tempo del racconto in cui la sua vicenda si sviluppi e la sua fisionomia si definisca, così che possiamo serenamente ricondurre i suoi connotati, con buona approssimazione, a quelli dell'autore.

Ma il narratore e l'autore della *Recherche* sono senz'altro delle *personae* distinte. Se il primo racconta le proprie vicende per ordine, almeno sino a un certo punto – l'infanzia vagamente ossessiva, un'adolescenza parecchio pruriginosa, l'inutile vita mondana sino alla vocazione letteraria – il secondo contempla quegli eventi dalla posizione sopraelevata, panoramica e risolutiva di un *panopticon*, quando il tempo perduto è già stato ritrovato nella scrittura. Questa scissione interna è frutto dell'ibridazione, già lucidamente riscontrata da Auerbach (1956, 320), tra le modalità della prima persona ottocentesca e la rappresentazione della coscienza pluripersonale tipica del modernismo letterario, da Joyce a Woolf. L'io di Proust è un io metamorfico, in perenne espansione, che ingloba gli altri personaggi sino a immaginarne le affezioni (*Un amour de Swann*) e che assorbe sia il narratore che l'autore, ma senza assimilarli del tutto, perché ciò che il primo narra esiste soltanto in quanto è stato scritto *ex post* dal secondo.

Il confine tra questi due versanti dell'io è senza dubbio labile (Lavagetto 2011), tanto che lo stesso Proust lo calpesta più volte. È quanto accade, per esempio, in una delle lettere a Maria de Madrazo, quando, al momento di ricapitolare la “charpente romanesque” del *Leitmotiv* Fortuny-Carpaccio, Proust adopera un “je” e un “moi” che, sul piano grammaticale, appaiono identici a quelli appena spesi in vezzi mondani e in consigli sui titoli di borsa.

J'avoue pourtant que cette lettre où (pour laisser momentanément de côté l'aspect 'gentillesse') vous parlez avec une maestria fantastique successivement du Southern Pacific et de Carpaccio, a de quoi éblouir. Que je regrette d'être un pauvre homme malade et que j'aimerais être valide et aller avec vous voir des musées et faire des affaires ! [...] Quand Albertine plus tard (troisième volume) est fiancée avec moi, elle me parle des robes de Fortuny (que je nomme à partir de ce moment chaque fois) et je lui fais la surprise de lui en donner. [...] Le roman suit son cours, elle me quitte, elle meurt. Longtemps après, après de grandes souffrances que suit un oubli relatif je vais à Venise mais dans les tableaux de xxx (disons Carpaccio), je retrouve telle robe que je lui ai donnée (Kolb 1970-1993, XV, 56-57).

Ma si prenda un altro passo della stessa lettera, dove la distinzione tra romanzo e saggio si fa improvvisamente netta:

En principe dans la suite de mon Swann, je ne parle d'aucun artiste puisque c'est une œuvre non de critique mais de vie. Mais il est probable, si du moins je laisse les derniers volumes tels qu'ils sont, qu'il aura une exception unique et pour des raisons de circonstance et de charpente romanesque, et que cette exception sera Fortuny (Kolb 1970-1993, XV, 56).

Il punto non potrebbe essere più chiaro. Fortuny, in quanto artista in carne e ossa e contemporaneo di Proust, nella *Recherche* fa eccezione, dal momento che, per ragioni di circostanza e di architettura narrativa, gli è concesso sgattaiolare dal *tempo dell'autore* al *tempo del racconto*, superando di slancio la partizione tra saggio e romanzo, tra “critique” e “vie”.

Vero è che il più delle volte, nella *Recherche*, questa frontiera rimane chiusa: ne fanno fede i profili d'invenzione, schiettamente romanzeschi, di Vinteuil, Elstir e Bergotte. Tuttavia ho l'impressione che tale “exception” fatta per il mantello di Albertine sia meno “unique” di quanto vorrebbe Proust. Ne testimonia proprio l'ecfrasi di Carpaccio in *Albertine disparue*. Appena prima di nominare Fortuny, il testo si concede altre due escursioni anacroniche, del tutto assenti nel brano più compassato dei Rosenthal. Dapprima il fiorire di forme e di colori dei camini-tulipani di Carpaccio è paragonato alla pittura di James Abbott McNeill Whistler (1834-1903: “le rouge épanouissement de tulipes fait penser à tant de Venises de Whistler”); subito dopo, il pomposo abbigliamento degli adolescenti in gondola riconduce ai balletti russi, e più precisamente ai costumi e alle scenografie che Josep Maria Sert, ispirandosi alla pittura veneziana e segnatamente a Paolo Veronese, aveva disegnato per *La leggenda di Giuseppe* di Richard Strauss, anch'egli nominato assieme all'autore del soggetto, Harry Kessler (prima rappresentazione nel 1914: “évoquait vraiment Carpaccio dans cette éblouissante Légende de Joseph de Sert, Strauss et Kessler”).

Per quanto raffinate e ghiotte, le due citazioni hanno poco a che fare con l'ecfrasi. Non ne violano esplicitamente i dettami, dato che la figura inclina spesso, viceversa, all'analogia *inter artes* (Mengaldo 2005, 44-47), ma ne depotenziano in qualche misura il potere incantatorio, di immersione e di identificazione. La "presenzialità" del tempo del quadro – ciò che accade dentro la tela mentre la si guarda – viene infatti contraddetta non solo dal tempo del racconto, per sua natura consequenziale e diacronico, ma pure dalla contemporaneità di chi scrive, da un tempo dell'autore che sovrappone d'istinto, alla Venezia favolosa di Carpaccio, quella altrettanto fiabesca ma volutamente artificiale di Sert e di Whistler: una Venezia da palcoscenico, ricreata in atelier o dietro le quinte, e improntata, più che alla pittura di fine Quattrocento, alle improbabili nudità sadomaso di Sergej Pavlovič Djagilev o alle cose squisite di gusto discutibile voracemente accumulate, dall'altra parte dell'Atlantico, da Isabella Stewart Gardner.

Se ne può concludere, allora, che nel Carpaccio di Proust si dà qualcosa come un tempo plurimo, policentrico e stratificato. Non è un esito del tutto inatteso: già il Lessing del Laocoonte faceva del cortocircuito tra testo e immagine una questione di tempi – per la distanza incolmabile, a suo dire, tra la diacronia del primo e la sincronia della seconda, tra l'articolazione cronologica della letteratura e l'estensione spaziale delle arti figurative. Come chiosa in maniera esemplare, ancora una volta, Mengaldo:

è chiaro che l'ékphrasis si dà in un linguaggio, la lingua, per sua natura lineare, narrativo o discorsivo, che si svolge nel tempo, di contro all'astanza e alla compresenza degli elementi propri delle arti figurative [...]. Dunque il critico, come ho mostrato, può estrarre e valorizzare dal repertorio linguistico quei tratti, come la deissi o la sintassi nominale o l'elencazione se occorre protratta, che meglio possono dire quell'astanza o addizionalità [...]. Ma in linea generale non può che narrare il quadro o anche la scultura, facendo di necessità virtù, e cioè temporalizzando variamente l'opera figurativa (Mengaldo 2005, 61-62).

Rimane il fatto che Proust, al momento di "temporalizzare" Carpaccio, varia e radicalizza il processo ben oltre i limiti consueti. L'ecfrasi de *Il miracolo della croce a Rialto* diventa, così facendo, una *mise en abîme* della *Recherche* tutta: un'opera cattedrale, "antica ma vivente, onnicomprensiva, stratificata" (Sparvoli 2023, 218), in cui le diverse temporalità del testo, saldate le une alle altre e anzi incastrate tra loro, incrociate e sovrapposte, mimano il prodigioso incedere, nel tempo oltre che nello spazio cittadino, della chiesa di Saint-Hilaire a Combray:

Tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps – déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux (Tadié 1987-1989, I, 60).

[Tutto questo ne faceva, per me, qualcosa di completamente diverso dal resto della città: un edificio che occupava, per così dire, uno spazio a quattro dimensioni (la quarta era quella del Tempo) e che, dispiegando attraverso i secoli la sua navata, sembrava aver varcato e sconfitto, di campata in campata, di cappella in cappella, non solo qualche metro, ma epoche successive, dalle quali usciva in trionfo] (Raboni 1983-1993, I, 75).

Bibliografia

Fonti

Kolb 1970-1993

M. Proust, *Correspondance*, édité par P. Kolb, 21 voll., Paris 1970-1993.

Raboni 1983-1993

M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, edizione diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria; traduzione di G. Raboni; prefazione di C. Bo, 4 voll., Milano 1983-1993.

Tadié 1987-1989

M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, édité par J. Tadié, 4 voll., Paris 1987-1989.

Riferimenti bibliografici

Auerbach 1956

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956.

Castellana 2010

R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, "Italianistica" 39.1 (2010), 23-45.

Collier 1986

P. Collier, *Mosaici proustiani. Venezia nella Recherche*, Bologna 1986.

Didi-Huberman [2000] 2007

G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007.

Fraisse [1990] 2014

L. Fraisse, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris 2014.

Lavagetto 2011

M. Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Torino 2011.

Mengaldo 2005

V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.

Metlica 2021

A. Metlica, *La macchina mitologica della venezianità. Retorica barocca e imperialismo fascista*, "SigMa" 5 (2021), 343-370.

Muller [1965] 2019

M. Muller, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève 2019.

Rosenthal 1906

G. et L. Rosenthal, *Carpaccio*, Paris 1906.

Sparvoli 2016

E. Sparvoli, *Proust costruttore malinconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Roma 2016.

Sparvoli 2023

E. Sparvoli, *Marcel Proust. La vita, la scrittura*, Roma 2023.

Stella 2024

M. Stella, *Venezia tra Sodoma e Gomorra: l'ogiva, il linguaggio, il segno*, "Comparatismi" 9 (2024), 371-385.

Vago 2015

D. Vago, *Proust en couleur*, Paris 2015.

Wada 2020

E. Wada, *Polysémie allusive d'un nom propre disparu: Picpus*, "Bulletin d'informations proustiennes" 50 (2020), 105-116.

English abstract

This essay examines the "plural time" of ekphrasis in Proust's depiction of Carpaccio's *The Miracle of the True Cross at the Rialto* in *Albertine disparue*. It first situates Venice as a structuring "pillar" in the *Recherche*, where Venetian paintings act as architectural buttresses that bind the narrative. Focusing on the Accademia episode, it shows that Proust's description—seemingly direct—actually rewrites the Rosenthals' monograph on Carpaccio, borrowing its chromatic precision while reshaping it through syntax, rhythm, and selective detail to create enargeia. Crucially, the passage shifts from the painting's present to the narrator's story-time when he recognizes, on a Calza companion, the model for Albertine's Fortuny mantle, forging an intratextual bridge to earlier episodes. Proust layers three temporal planes — the time of the canvas, of the narrated experience, and of the author — complicating ekphrasis with anachronistic glances to Whistler and the Ballets Russes. The result is a *mise en abyme* of the *Recherche*'s cathedral-like architecture, where intertext, memory, and vision interlock across time.

keywords | Ekphrasis; Temporality; Intertextuality; Proust; Venice.



la rivista di **engramma**
novembre **2025**
229 • Ecfrasi e poiesi

Editoriale

Damiano Acciarino

Saggi

Tensioni etiche e soluzioni retoriche

Gabriella Rubulotta

“A tegulis in gremium Danaïs cadentem Iovem”

Piermarco Vescovo

Il fantasma di un ritratto

Diletta Gamberini

Roma descritta, Roma mostrata

Sesilia Decolli

Le illustrazioni della Gerusalemme liberata

di Sébastien Leclerc

Sara Stifano

Il tempo plurimo dell'ecfrasi

Alessandro Metlica

La Resurrezione di Piero della Francesca

in un'ecfrasi fortiniana

Andrea Verri

Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli

Francesca Favaro

L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza artificiale

Antonella Sbrilli

Recensioni

A. Moroncini, Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age (Firenze 2025)

Daniele Bottacin

D. Damien, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain (Rennes 2024)

Veronica Bassini

G. A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Immagini latenti (Bologna 2024)

Laura Avesani