

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU:
SCRIVERE È TRADURRE

Gianna Gigliotti

(Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”)

Abstract

The article aims to interpret Proust’s well known sentence “the task of the writer is that of a translator”. It shows how the “book” translated by the Recherche is constituted mainly of a deformed and falsified perception and interpretation of our experience.

Keywords: Proust, Recherche, translation, decryption, remembrance, lived experience, perception, style

Nelle pagine più dense di riflessione sulla propria estetica de *Le Temps retrouvé*⁶² Proust ha affermato, con una frase celebre e molto

⁶² Gli interpreti che giustamente hanno dato peso al ruolo che la teoria estetica di Proust gioca nel racconto non hanno fatto altro che prendere sul serio una sua

citata, che

il libro essenziale, il solo libro vero, un grande scrittore non deve, nel senso corrente del termine, inventarlo, bensì, visto che esiste già in ciascuno di noi, tradurlo. Il dovere e il compito d'uno scrittore sono quelli d'un traduttore. (RTP, IV, 469; RTP, IV, 571)

indicazione. Si veda per esempio *Correspondance IX*, p. 156: Proust scrive nel 1909 che al termine della lettura del *Contre Sainte-Beuve* «si vedrà (spero) che tutto il romanzo non è che la messa in opera dei principi dell'arte formulati in quest'ultima parte». Ma naturalmente il 'romanzo' *Recherche* sarà poi tutt'altra cosa. Se Michel Leiris aveva definito la *Recherche* un trattato di estetica romanzzato, oggi prevale, direi, l'opinione inversa, anche se si deve ricordare uno studioso come Antoine Compagnon, che nella sua *Préface* all'edizione di *Du côté de chez Swann* per le edizioni Gallimard "Folio classique", Paris 2009, parla di «romanzo filosofico che risponde a una dottrina estetica», di una estetica idealista come «il vero soggetto del romanzo» (p. VIII), o de *Le Temps retrouvé* come «un'ultima formulazione dell'estetica elaborata nel *Contre Sainte-Beuve*» (p. XV). Più sfumata la lettura di Bongiovanni Bertini: «secondo una celebre definizione coniata da Valery in onore di Baudelaire, merita l'attributo di classico l'artista che reca in sé un critico e l'associa intimamente ai propri processi creativi. È curioso notare come questa formula [...] possa [...] applicarsi a Proust: un critico letterario vive indubbiamente nelle fondamenta dell'opera proustiana e la sua voce [...] si integra nella complessa polifonia del romanzo senza perdersi la propria individualità» (cfr. M. Proust, *Saggi*, 17-18). L. Fraisse, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2013, pp. 39-40, sostiene che il romanzo non 'contiene' una filosofia, ma la crea, e che l'estetica che compare al suo termine è anch'essa un personaggio che entra in scena quando la narrazione lo richiede. Altrettanto decisamente V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Les Éditions de Minuit, Paris, pp. 40-41: «Soggiogati come siamo dallo stile di Proust, dimentichiamo a volte che i commenti del narratore sono nel racconto, non nella filosofia da ricavare da questo racconto». M. Piazza, *Passione e conoscenza in Proust*, Guerini e Associati, Milano 1998, p. 26 parla di un livello filosofico che non coincide con la presenza di assunti filosofici nel testo. Da ultimo S. Ercolino, *Il romanzo-saggio*, Bompiani, Milano 2017, p. 186: «Quella di Proust è un'estetica dell'indiretto, incompatibile con l'espressione concettuale esplicita del romanzo-saggio». Si vedano anche le prime pagine di R. Rossi, *Estetiche mondo: Proust nella teoria letteraria contemporanea*, in *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*, Roma TRE-Press, Roma 2016.

Il libro è quel «livre intérieur de signes inconnus» per «leggere» i quali non è data una regola, la lettura stessa consistendo «in un atto di creazione», (RTP, IV, 458; RTP, IV, 558), che impone allo scrittore, e più in generale all'artista, il rientro in sé stesso, la solitudine, anzitutto mentale⁶³, il silenzio, persino la rinuncia all'amicizia⁶⁴. Tutti temi ricorrenti, ampiamente e a volte magistralmente messi in luce dalla critica⁶⁵. In che senso allora uno studioso di Proust raffinato come Luzius Keller, editore, tra l'altro, della edizione – traduzione tedesca della *Recherche*, (in taluni casi anche in lieve dissenso dall'edizione della Pléiade), ha apposto a questa affermazione una nota in cui scrive: «Non si illuda il

⁶³ RTP, IV, 497; RTP, IV, 605: «mi sembrava che [...] sarei stato capace, anche in mezzo a quella compagnia così numerosa, di preservare la mia solitudine».

⁶⁴ Solo alcune delle molte citazioni possibili: RTP, II, 260; RTP, I, 1096: «L'amicizia non soltanto è priva, come la conversazione, di qualsiasi virtù; è anche funesta». RTP, II, 95-96; RTP, I, 892-893: «Non appena mi trovo con qualcuno, non appena parlavo con un amico, nel mio intimo avveniva (*mon esprit faisait*) un voltafaccia, era verso l'interlocutore, e non verso me stesso, che si dirigevano i miei pensieri, e questi, procedendo in senso inverso, non mi procuravano alcun piacere. [...] Mi sentivo capace di esercitare la virtù dell'amicizia meglio di tanti altri [...], ma non di ricevere gioia da un sentimento che, anziché accrescere le differenze fra la mia anima e quelle altrui [...], fosse tale da cancellarle». E anche RTP, IV, 454; RTP, IV, 553: «L'artista che rinuncia a un'ora di lavoro per conversare con un amico sa di sacrificare una realtà per qualcosa che non esiste». E ancora RTP, IV, 565; RTP, IV, 687: «lungi dal credermi infelice di questa vita senza amici, senza conversazione, come ai più grandi è capitato di credersi, mi rendevo conto che le forze d'esaltazione che si spendono nell'amicizia sono una sorta di sporgenza verso un'amicizia particolare che non porta a nulla e allontana da una verità cui esse sarebbero capaci di condurci».

⁶⁵ Sino al punto di ravvisare nell'*esperienza solitaria*, cruciale nella *Recherche*, dell'emergere improvviso del ricordo involontario, «una rassomiglianza impressionante, forse anche un'affinità [...] con] l'esperienza mistica» (cfr. P. Mommaers, *Marcel Proust, esthétique et mystique*, Cerf, Paris 2010, p. 80). Questa peculiare natura di questa Esperienza (maiuscolo dell'A.) sarebbe stata sottovalutata dalla critica, a vantaggio del suo valore 'estetico'. Seguendo questo filo l'A. propone acute e molto raffinate analisi di tanti luoghi della *Recherche*. Forse al prezzo, però, di perdere quanto qui vorrei invece mettere in rilievo: il valore che Proust attribuisce, e realizza con la sua scrittura, all'identità di vita e letteratura. Mommaers si riferisce sempre all'Esperienza «vissuta dal *narratore*» (corsivo mio), mentre a viverla è sempre il *protagonista*. La genesi dell'*opera* non mi pare cioè risiedere «nello stato misterioso [l'Esperienza] da cui sorge la creazione artistica del *narratore*» (p. 10 n., corsivo mio), ma nella conquista della convinzione che lo scrittore deve 'soltanto' tradurre letterariamente quella esperienza.

traduttore che già si immagina allo stesso livello dello scrittore: la frase di Proust va intesa diversamente. Lo scrittore deve *trasporre* nella sua opera la propria personalità, la propria essenza?»⁶⁶ Senza ignorare le buone ragioni di Gaston Gallimard quando scriveva a Robert de Flers: «L'uomo [Proust] è così strettamente legato alla sua opera che l'avvicinarlo permetterebbe di comprenderla meglio»⁶⁷, questa interpretazione rischia pur sempre di far commettere proprio a Proust il peccato da questi condannato riguardo a Sainte-Beuve: interpretare un'opera d'arte appunto *trasponendo* in essa la vita e la personalità del suo autore. E poi, Proust si è anche espresso contro una letteratura che indulga allo psicologismo⁶⁸, se con questo si intenda la *descrizione* il più possibile *immediata* degli stati interiori.

La letteratura che s'accontenta di “descrivere le cose”, di darne appena un miserabile rilievo di linee e di superfici, è, pur chiamandosi *realista*, *la più lontana dalla realtà*, quella che più ci impoverisce e ci rattrista, perché interrompe bruscamente ogni comunicazione del nostro io presente con il passato, di cui le cose serbavano l'essenza, e con il futuro, dove ci incitano a goderne nuovamente. (RTP, IV, 463-464; RTP, IV, 565)

L'arte pretesa realista [...] non sarebbe così menzognera se non avessimo preso nella vita l'abitudine di dare a quanto sentiamo un'espressione che tanto ne differisce, e che dopo poco tempo *scambiamo per la realtà stessa*. (RTP, IV, 460; RTP, IV, 560)

⁶⁶ Proust - Keller 2015, I, p. 585. Corsivo mio. Come già Mauriac, così sembra pensare anche E. Bizub, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, À la Baconnière, Neuchâtel 1991, p. 110: quando Proust annuncia di voler smettere il lavoro di traduzione «la liberazione avverrà attraverso un altro testo: si tratterà di una “traduzione” del traduttore. Proust prenderà sé stesso come “testo-fonte”».

⁶⁷ Proust - Gallimard 1993, p. 125. È facile, leggendo questo carteggio, propendere per dare ragione a Gallimard, tante sono le volte in cui Proust si riferisce al protagonista del suo romanzo con un “io” o “mio”. A 26 anni scrive a Barrès: «cercherò di tradurre a me stesso la mia povera anima, se non è morta nel frattempo». (*Correspondance IV*, p. 93). Sulla necessità di mitigare la lettura critica che cancella totalmente l'autore dall'opera si veda anche C. Arnaud, *Proust contre Cocteau*, Grasset & Fasquelle, Paris 2013.

⁶⁸ Anche se è stato possibile scrivere di un «degenerato psicologismo decadentistico di un Proust!» Cfr. M. Bachtin, *Dostoievskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 54 che cita da un lavoro su Dostoievskij del 1947.

Se infatti di fronte alle nostre emozioni e impressioni, abbiamo dimenticato che «ci si deve preoccupare unicamente dell'*impressione* [...] *da tradurre*» (CSB, 645; *Saggi*, 751), e

a una lenta e difficile chiarificazione [abbiamo] preferito il piacere di una più agevole scorciatoia verso uno sbocco immediato

accade che

la maggior parte delle pretese espressioni [«*traductions*» (!)]. Natalia Ginzburg aveva reso con “cosiddette manifestazioni” di ciò che abbiamo provato non fanno, così, che sbarazzarcene, sprigionandolo da noi sotto una forma indistinta che non ci insegna a conoscerlo. (RTP, I, 153; RTP, I, 188)

Soltanto quando l'intelletto ha saputo fare lo sforzo di *tradurre* la sola depositaria della realtà, *l'impressione*, diveniamo padroni della nostra vera vita:

Ciò che non abbiamo dovuto decifrare, chiarire col nostro sforzo personale, ciò che era già chiaro prima di noi, non ci appartiene. (RTP, IV, 459; RTP, IV, 559)

Il lavoro di traduzione/decifrazione si articola su entrambi i piani del testo, se tali si vogliono dire il piano del romanzo e quello del saggio. Il celebre episodio dell'ascolto della Berma nella parte di *Fedra* ne offre un chiaro esempio. Proust decifra insieme il sentire di Marcel, - la cui iniziale «delusione» si rivela dovuta al «sovrapporsi bene o male di un'opinione a un'impressione» (RTP, I, 441-443 ;

RTP, I, 542-544), e viene sostituita da un interesse crescente «perché non subiva più la compressione e i limiti della realtà», sostituiti dal «bisogno di trovargli delle spiegazioni» (RTP, I, 449; RTP, I, 552), - e le leggi che reggono in genere l'apprezzamento di un evento o di un'opera artistici, e più in generale ancora gli oggetti d'amore. L'idea immediata di un oggetto non porta con sé il proprio valore emotivo: «si dica se [...] ve ne sia una sola, fra quelle che più ci rendono felici, che inizialmente non sia andata, da autentico parassita, a chiedere il meglio della forza di cui mancava a un'idea vicina ed estranea» (RTP, I, 473; RTP, I, 581).

La forma distinta che lo scrittore deve rendere ha allora sì in Proust lo splendore della prosa raffinatissima, il suo straordinario uso degli aggettivi, su cui tanto aveva lavorato al momento di tradurre Ruskin⁶⁹, ma questo non toglie che si tratti pur sempre di una «radiografia».

⁶⁹ Cfr. l'ottimo studio di Eric Wada, *Proust et la traduction. L'évolution stylistique et esthétique de Marcel Proust à travers la traduction des ouvrages de Ruskin*, Thèse de doctorat sous la direction de J. - Y. Tadié, avril 1996, pp. 134-147. Proust, traducendo, deve analizzare e a volte «disséquer» il meccanismo degli aggettivi ruskiani, lavoro complesso, perché Ruskin tende ad accumularli, come poi farà anche Proust nella *Recherche*, solo che l'aggettivo retorico di Ruskin in Proust diventa poetico, e, come notarono anche L. Spitzer, *Zum Stil Marcel Prousts* (1928), in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1959, e A. Maurois, *Proust et Ruskin*, in *Essays and Studies by Members of the English Association*, Clarendon Press, Oxford 1932, questo affollarsi di aggettivi non ha più come scopo la ripetizione ma la diversificazione, delle sensazioni e dei punti di vista. Per la suggestione da sempre esercitata su Proust dagli aggettivi vedi *Correspondance I* (1880-1895), pp. 97 e 116. Proust ha attribuito molto valore al suo impegno di traduttore (cfr. *Correspondance III*, (1903) pp. 220-221: «approfondire il senso di ogni parola, la portata di ogni espressione, il nesso tra tutte le idee, [...sino ad un] grado di completa assimilazione, di assoluta trasparenza, dove si vedono solo le nebulose che dipendono non dall'insufficienza del nostro sguardo, ma dall'irriducibile oscurità del pensiero contemplato»). Attribuisce altrettanto significato alla decisione di sospendere tale impegno, una forma di servitù volontaria che si fonda sull'identificazione con l'oggetto e dalla quale è perciò necessario liberarsi (*Correspondance VI* (1906), p. 308: «ho chiuso per sempre l'epoca delle traduzioni, che la mamma favoriva. E quanto alle traduzioni di me stesso non ne ho più il coraggio»). Il citato libro di Bizub è prezioso nel seguire analiticamente il ruolo delle traduzioni di Ruskin nel dare origine a molte movenze peculiari della *Recherche*. L'esercizio ruskiano sarebbe stato decisivo per pensare al metodo di

Come un geometra, spogliando le cose delle loro qualità sensibili, non vede che il loro substrato lineare, a me sfuggiva quel che raccontava la gente, perché ad interessarmi non era ciò che essi volevano dire, ma il modo in cui lo dicevano, [...] perché, credendo di guardarli, li radiografavo. (RTP, IV, 296-297; RTP, IV, 362-363)

La 'radiografia' può rivelare il linguaggio nascosto: basta sottoporre

la conversazione di Madame de Gallardon a quelle analisi che, rilevando la maggiore o minor frequenza di ciascun termine, permettono di *scoprire la chiave di un linguaggio cifrato*. (RTP, I, 324; RTP, I, 399)

La 'radiografia' sopprime quanto appare all'occhio e rivela ciò che si nasconde e che 'sorregge' l'apparenza. Ciò che lo scrittore trae da sé è già un libro scritto che egli deve tradurre nel senso che la sua materia, - quella che gli offre il ricordo improvviso e involontario, - è il significato di quello che fu un vissuto. Ciò che il ricordo restituisce intatto non può essere evidentemente l'empirica esperienza, legata in modo indissolubile al momento e al contesto in cui ha avuto luogo, ma quanto essa conteneva di essenziale nella rete dei rimandi di senso sottratti al banale divenire e inseriti nella

decifrazione del proprio io nascosto. Quando Proust dichiara che, a forza di pazienza, gli è riuscito di trovare un senso anche ad espressioni che gli consigliavano di non tradurre, Bizub commenta: «Questo "senso trovato", se si tiene conto della riarticolazione attraverso una lingua straniera, diventa un senso "ritrovato", ma che si articola in modo diverso, come in un nuovo mondo» (p. 40).

Su questa fase del lavoro di traduttore si veda ora E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Carocci, Roma 2016, pp. 81-122. Sparvoli ricorda acutamente il luogo del *Jean Santeuil* in cui «il piacere regalato dalla memoria "disinteressata" assomiglia [...alla] strana ebbrezza d'una lunga ed estenuante traduzione da un testo latino» (ibidem, p. 65, che fa riferimento a *Jean Santeuil*, p. 510; trad. it., p. 408).

«Forma del Tempo»⁷⁰. Nel momento dell'affiorare improvviso del ricordo,

in quel momento l'essere che ero stato era un essere extra-temporale [...]. Questo essere non era mai venuto a me, non si era mai manifestato che al di fuori dell'azione, del godimento immediato, ogni volta che *il miracolo di un'analogia* mi aveva fatto sfuggire al presente. (RTP, IV, 450; RTP, IV, 548-549)

Come soltanto il prodursi dell'analogia ci consegna la *realtà* di un passato perduto in quanto vissuto inconsapevolmente, così soltanto una letteratura che sia essenzialmente metaforica può rendere la *verità* di quel passato⁷¹. Al termine del racconto, il protagonista scrive che vorrà mettere in rilievo «questa nozione del tempo incorporato».⁷² Il Tempo ritrovato non è, *preso tutto nel suo insieme*, quello perduto, ma quello via via sedimentato, come ha perfettamente detto Benjamin «intrecciato», allo spazio, alla reale fisionomia della percezione che la traduzione ci ha reso accessibile. E questo è avvenuto lungo tutto il corso della narrazione, se è la *Recherche* il romanzo che il protagonista dichiara di accingersi finalmente a scrivere.

Certo, a favore di un'interpretazione più banalmente metaforica (cioè non nel senso tipicamente pregnante che il termine ha in Proust) dell'immagine del *libro* interiore si potrebbero addurre le

⁷⁰ Mi sembra che questa attenzione ai nessi presenti nel ricordo sia affermata già nel *Jean Santeuil*: «il ricordo conserva il passato senza mutilarlo e quel che era unito nella realtà resta unito nella nostra memoria» (p. 294; trad. it. p. 103), anche se ancora non collegata alla piena consapevolezza del lavoro strutturante del tempo.

⁷¹ Sempre da tenere presente il commento di G. Genette, *Metonimia in Proust in Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006, pp. 62-63, al celebre luogo in cui Proust scrive: «ciò che chiamiamo *realtà* è un certo rapporto tra le sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente», rapporto la cui *verità* lo scrittore «fisserà con gli indispensabili anelli d'un bello stile», «in una metafora» (RTP, IV, 467-468; IV, 570. Corsivi miei).

⁷² RTP, IV, 623; RTP, IV, 759.

affermazioni che rivendicano alla sola «realtà» di avercelo «dettato» (RTP, IV, 458; RTP, IV, 559), sicché potremmo andare con il pensiero ad un'altra metafora ancora più famosa, la galileiana natura *scritta* in linguaggio matematico. E certamente anche Proust fa uso di questa accezione diciamo più generica dell'immagine del "tradurre":

[Gli uomini di genio] attenti e ansiosi davanti all'universo da decifrare [sono uniti da questo compito comune...]. Se la realtà è una e l'uomo di genio è colui che la vede, che cos'importa la materia nella quale la rappresenta: siano quadri, statue, sinfonie, leggi o azioni? [...] L'esagerazione del sistema sta, a causa dell'unità della realtà tradotta, nel non differenziare abbastanza profondamente *i diversi modi di traduzione*. (CSB, 110-112; *Saggi*, 256-257)

Se si trattasse di questo, o almeno solo di questo, ogni forma di 'cultura' sarebbe la traduzione di un 'libro'. E ovviamente questo è in un certo senso vero, almeno nella misura in cui Proust esprime una convinzione estetica generale e non ritiene certo di essere il solo artista degno di questo nome. Ma forse c'è un senso in cui questo vale in modo particolare, specifico e più forte, per la *Recherche*.

Per tentare di verificare questa ipotesi proviamo a guardare più da vicino che cosa Proust si attenda da una "traduzione" e soprattutto, forse, come di fatto la metta in opera nel suo romanzo.

Provo dunque a prendere molto sul serio il fatto che Proust parli di «*libro* interiore», e ad assegnare un significato volutamente forte alla sua frase, per capire *di quale libro*, in effetti, la *Recherche* costituisce la traduzione.

È assai frequente da parte di Proust l'assimilazione di *realtà* e *verità*, ed egli sembra esplicito circa il fatto che solo lo scrittore (o in generale l'artista) ci fa vedere le cose, conoscere la realtà, perché lui solo le ha per noi *scoperte* per quello che sono, (la loro verità). La fedeltà della traduzione consiste nel rispettare il dettato della verità, cioè della *vera* realtà.

Questa verità, dalla più poetica a quella meramente psicologica, bisognerebbe che ciò che la esprime – linguaggio, personaggi, azione – fosse in qualche modo essa a sceglierla e a crearla, in modo da rassomigliarle interamente, sì che nessuna espressione straniera la snaturi. (RTP, IV, 827. *Esquisse XXIV*)

Da questo punto di vista si dà una stretta analogia con il lavoro dello scienziato.

Ero già arrivato così alla conclusione che non siamo affatto liberi di fronte all'*opera d'arte*, che non la facciamo a nostro piacimento, ma in quanto *ci preesiste*, e poiché è ad un tempo necessaria e nascosta, dobbiamo – come faremmo per una legge della natura – scoprirla. Ma non era, in fondo, questa scoperta che l'arte poteva farci compiere, la scoperta di ciò che dovrebbe esserci più prezioso e ci rimane, di solito, per sempre ignoto: *la nostra vera vita, la realtà* quale l'abbiamo sentita, e che è talmente diversa da come credevamo, che la felicità ci pervade quando un caso ci consegna l'autentico ricordo? (RTP, IV, 459; RTP, IV, 560)

Sul fatto che il libro non debba inventare, ma restituire il vero, Proust non nutre dubbi. Esattamente come lo scienziato⁷³, lo scrittore deve scoprire leggi e realtà dei fenomeni, per poi descriverli, dove il punto delicato e cruciale rispetto a quanto sto cercando di argomentare è che questa descrizione riduce a pseudo-realtà quanto crediamo ingenuamente di vedere, traducendo quanto

⁷³ Le cose sono per il poeta come per lo studente il «*testo del problema*»: non serve leggerlo e rileggerlo se non si sa trovare nella propria mente il modo per risolverlo. (CSB, 418; *Saggi*, 482). «L'errore di certi autori deriva dal non comprendere che tutto ciò che scrivono è necessario che lo abbiano precedentemente scoperto esattamente come per il fisico le leggi della fisica». (RTP, IV, 841-842, *Esquisse XXVIII*).

è il risultato di un'operazione costruttiva, sbagliata perché falsificante, nella lingua della sua verità.⁷⁴

In questa (più volte) dichiarata equiparazione di opera d'arte e vita autentica la creazione realizzata dalla prima è la traduzione nel linguaggio decifrabile della verità di quanto nella seconda è scritto senza che lo sapessimo. Cioè senza che avessimo consapevolezza dei significati che abbiamo depositato nei nostri vissuti. È questo un aspetto tipico del tessuto narrativo della *Recherche*. È – sino al celeberrimo «*la vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura*»⁷⁵ – l'affermazione che la realtà del nostro vivere, per quello che veramente è, la raggiungiamo solamente nella sua traduzione ad opera della narrazione artistica.

La vera realtà non è tratta alla luce che dalla mente, è l'oggetto di una operazione intellettuale, così che noi conosciamo veramente solo quando siamo *costretti a ricreare col pensiero quanto la vita di tutti i giorni ci nasconde*. (RTP, III, 166; RTP, II, 932)

Allora non la cosiddetta letteratura descrittivo-realista, ma la scrittura metaforica della *Recherche* può vantare di restituirci il reale. Come noterà poi Merleau-Ponty, se la metafora è la figura poetica per eccellenza, ciò è dovuto al fatto che vi è una metaforicità

⁷⁴ Sulla descrizione proustiana si vedano S. Fonvielle-J.-C. Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne. Perspectives linguistiques et stylistiques*, Garnier, Paris 2015, pp. 484-489, che giustamente fanno propria l'interpretazione di Genette, che mirabilmente faceva osservare come la descrizione proustiana non ha mai un carattere sospensivo della narrazione, non è mai fotografica, proprio perché traduce, rende leggibile l'accadere narrato che altrimenti si celerebbe allo sguardo. Per poi concludere: «Le descrizioni non mirano tanto ad 'asserire enunciati di fatto' quanto a denunciare l'artificio che guida la percezione convenzionale, vale a dire determinata da un'illusione tutta realista» (p. 547). Si ricordi la perentoria affermazione direi di Proust per bocca del signor di Charlus: «da fotografia acquista un poco della dignità che le manca quando smette d'essere una riproduzione del reale per mostrarci cose che non esistono più». (RTP, II, 123; RTP, I, 927).

⁷⁵ RTP, IV, 474; RTP, IV, 577.

originaria del mondo, che bisogna saper cogliere; ecco un esempio, se si vuole il più banale, tolto da una pagina bellissima di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* in cui Proust descrive i tavoli del ristorante e i camerieri che vi girano attorno:

io compiangevo tutti gli avventori, perché sentivo che per loro i tavoli rotondi non erano pianeti, che non avevano praticato negli oggetti quel sezionamento grazie al quale possiamo sbarazzarci della loro apparenza quotidiana e cogliere le analogie. (RTP, II, 168; RTP, I, 983)

Ecco allora il frequente richiamo del narratore alla necessità appunto di *decifrare*, interpretare, sensazioni e sentimenti, pensieri e stati d'animo, ma anche, si badi, le cose, gli oggetti:

una nube, un triangolo, un campanile, un fiore, un sasso, [...] sotto quei segni c'era forse qualcosa di affatto diverso che dovevo sforzarmi di scoprire, un pensiero di cui essi erano la *traduzione*, al modo di quei caratteri geroglifici che sembrano rappresentare soltanto oggetti materiali. Questa decifrazione era difficile, certo; ma era la sola che desse qualche *verità* da leggere. (RTP, IV, 457; RTP, IV, 557)

In un passo della *Matinée chez la Princesse de Guermantes* Proust scriveva che «il dovere più alto è quello del traduttore», perché «notare non significa niente se si pensa che le realtà non ci appaiono mai che sotto apparenze particolari dalle quali bisogna liberarle» (p. 384). Piccola annotazione interessante: al posto di «realtà» Proust aveva scritto, e poi cancellato, «cose». A riprova che la realtà non è immediatamente data e riposta nelle cose, ma piuttosto da esse celata.

Sulla «difficoltà» della decifrazione Proust torna a più riprese, sino ad attribuirle anche a un deliberato nascondersi a noi delle cose, anche in questo caso non diverse dalle persone:

la serie successiva di linee di difesa che ogni essere [qui Proust si sta riferendo a delle città] frappone al nostro sguardo e che bisogna superare una dopo l'altra, e a prezzo di tante sofferenze, prima di arrivare al cuore. (RTP, IV, 188; RTP, IV, 232)

Cose e persone che formano un tessuto di significati che lo scrittore deve restituire e che potremmo senza di lui non conoscere mai⁷⁶. Così per il giovane Marcel costretto a ritirarsi per la notte senza il viatico del bacio materno è una scala a significare il suo dolore.

Quella scala odiatissima [...] esalava un odore di vernice che aveva in qualche modo assorbito, fissato il particolare tipo di sofferenza che io provavo ogni sera, e la rendeva forse anche più crudele per la mia sensibilità perché, in quella forma olfattiva, la mia intelligenza non poteva più prendervi parte. (RTP, I, 27; RTP, I, 35)

La dimensione sensoriale che interessa Proust è sempre quella che grazie alle sinestesie rende decifrabile un certo dato.

C'erano giorni in cui il rumore d'una campana che batteva le ore portava sulla sfera della sua sonorità una placca così fresca, così potentemente intrisa d'umidore o di luce, che era come una *traduzione* per ciechi o, se si vuole, come una *traduzione musicale* dell'incanto della pioggia o dell'incanto del sole. Tanto che in quei momenti, disteso a occhi chiusi sul mio letto, mi dicevo che *tutto può essere trasposto*, e che un universo unicamente

⁷⁶ Cfr. N. Aubert, *Proust: La traduction du sensible*, University of Oxford 2002, pp. 48-49: «perché si abbia autenticamente percezione, bisogna che vi sia autentico lavoro di scrittura».

udibile potrebbe essere non meno variato dell'altro. (RTP, III, 591; RTP, III, 471)⁷⁷

E nel momento di sentire il sapore della *madeleine* inzuppata nel tè:

una deliziosa voluttà mi aveva invaso, isolata, staccata da qualsiasi nozione della sua causa [...] colmandomi di un'essenza preziosa: o meglio quell'essenza non era dentro di me, *quell'essenza ero io*. (RTP, I, 44; RTP, I, 56)

Così nel caso del nascente amore di Swann per Odette. Il narratore lo descrive non per quello che è il vissuto di Swann, ma per quello che esso è in realtà e che Swann non conosce⁷⁸.

Sempre, le descrizioni sono a tutti gli effetti una decifrazione. Sapendo che «la nostra vita è così poco cronologica» (RTP, II, 3; RTP, I, 777), Proust non descrive un processo causale in cui un odore o un sapore suscitano un sentire, dice che *sono* quel sentire; svela la verità del vissuto. Restituendo l'evento narrato traduce per i suoi personaggi e per noi lettori⁷⁹ un senso, un sentimento, in un significato.

Non potrebbe essere più chiaro che si tratti di un rapporto tra *testi*: anche la sensazione infatti lo è, il mondo esiste per chi voglia afferrarne la realtà solo come segni e il compito dello scrittore è quello di decifrare, tradurre quello che, rispetto alla 'materia', è già

⁷⁷ Su questa dinamica percettiva si veda M. Verna, *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Peter Lang, Bern 2013, pp. 82-83.

⁷⁸ Cfr. per esempio RTP, I, 218 e sgg.; RTP, I, 269 e sgg., dove Swann legge con occhi troppo benevoli un biglietto di Odette, o si trova nella necessità di trovare bello il suo viso.

⁷⁹ «L'opera è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in sé stesso». (RTP, IV, 489-490; RTP, IV, 596)

un testo⁸⁰. Se si analizza passo passo l'episodio della *madeleine* si vede chiaramente come la sensazione scatena un processo che si affida subito e *in toto* allo spirito: «cercare? Di più: creare. Eccolo faccia a faccia con qualcosa che non esiste ancora e che lui solo può realizzare e far entrare, poi, nel raggio della sua luce» (RTP, I, 45; RTP, I, 56)⁸¹. Il ricordo visivo, che lotta per venire a galla, fa fatica a prendere «*forma, unico interprete* al quale potrei chiedere di tradurre la testimonianza del suo contemporaneo, del suo inseparabile compagno, il sapore». (RTP, I, 46; RTP, I, 57). «Quando si è nello stato d'animo di chi "osserva", si resta assai al di sotto del livello raggiunto quando si crea» (RTP, II, 127; RTP, I, 983). La sensazione, - il sapore - non è identificabile se non ha preso «forma». Forma che soltanto un nesso con il tempo e appunto con una sinestesia, - l'immagine visiva - può fornire. Il ricordo involontario è perciò tempo ritrovato, che non potrebbe essere tale se non fosse stato perduto, cioè se non avesse acquistato la temporalità discontinua, non lineare e strutturante che forma la vera realtà, una rete di rimandi che lo inquadrano fissando la sua «verità» che lo scrittore scopre e restituisce (RTP, I, 45; RTP, I, 56). Un altro luogo celeberrimo chiarisce definitivamente come tutto il valore dell'esperienza che viviamo ci dia gioia e ci sia chiaro solo *dopo*, quando sia stato possibile decifrarlo:

Sì, se il ricordo, grazie all'oblio, non ha potuto contrarre nessun legame, gettare nessuna catena fra sé e l'istante presente, se è rimasto al suo posto, alla sua data, se ha mantenuto le sue distanze, il suo isolamento nella profondità di una valle o in cima ad una vetta, ci fa respirare di colpo un'aria nuova per la precisa ragione che è un'aria respirata in altri tempi, quell'aria più pura che i poeti hanno cercato invano di far regnare nel paradiso e che non potrebbe dare la sensazione profonda di

⁸⁰ D'obbligo il rimando a G. Deleuze, *Michel Proust et les signes*, PUF, Paris 1964.

⁸¹ Senza dover sposare *in toto* la lettura psicoanalitica di S. Doubrovsky, *La place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Ellug, Grenoble 2000, è pienamente condivisibile quanto scrive a p. 22: «ciò a cui assistiamo [...] non è una sorta di genesi *ex-abrupto*: il sorgere inatteso del nascosto, la resurrezione del ricordo perduto. [...] Il narratore, qui,] attribuisce al "ricordo visivo", che per forza gli è dato [...] la virtù creatrice che appartiene soltanto alla *scrittura metaforica*, trasformando la rammemorazione bruta in racconto romanzesco».

rinnovamento che ci dà se non fosse già stata respirata, giacché i veri paradisi sono i paradisi che abbiamo perduti. (RTP, IV, 449; RTP, IV, 547)

Al significato della scrittura come “traduzione” si lega l’enorme significato che Proust attribuisce alla metafora e più in generale allo *stile*. Già quando scrive sullo stile di Balzac e di Flaubert gli è chiaro che

lo stile è [...] il segno della trasformazione fatta subire alla realtà dal pensiero dello scrittore, [...] la frase [dovendo essere concepita] come fatta d’una sostanza speciale, in cui tutto quanto fece oggetto di conversazione, di studio ecc., deve scomparire (*s’abîmer*) e non esser più riconoscibile. (CSB, 269, 271; *Saggi*, 125, 127)

Nella nota disistima di Proust per lo stile di Balzac⁸², il quale «non ha mai saputo far manovrare, evolvere, riunirsi in una sfilata finale, dopo averle fatte lavorare intensamente e combattere in ordine sparso, tutte le “forze” della lingua francese», (*Correspondance IV* (1904), 178), e nell’apprezzamento per lo stile di Flaubert che si ferma di fronte al fatto che in esso «non c’è forse una sola bella metafora»,⁸³ si manifesta un’idea della lingua che *crea* sì l’opera letteraria, ma in quanto *strumento* che scopre, *traduce* in un linguaggio l’autentica realtà.

Lo stile dello scrittore è il processo di costruzione del suo discorso, la traduzione in parole della visione del vero. Il famoso: «lo stile per lo scrittore, come il colore per il pittore, non è una questione di tecnica, ma di visione» (RTP IV, 474; RTP, IV, 578), dice con forza che lo scrittore non descrive qualcosa che per così dire precedentemente si è rappresentato nella sua mente, ma dà vita

⁸² Già in *Jean Santenil*: Balzac «non ci afferra quasi mai con l’arte. È un piacere che non è proprio purissimo. Cerca di prenderci con una quantità di brutte cose, come la vita; e le rassomiglia» (p. 200; trad. it. p. 20).

⁸³ *À propos du “style” de Flaubert*, in CSB, 586; *Saggi*, 683.

ad una realtà che è quella, e solo quella, incarnata in quello stile, in quella scrittura. 'Dietro' la quale non c'è nulla. «Si dà realtà solo quando si è prodotto stile, vale a dire legame (*alliance*) di parole. [...] L'opera d'arte comincia a esistere solo con lo stile: sino a quel momento non vi è che uno scorrere senza fine di sensazioni separate che non cessano di fuggir via. Essa prende quelle la cui sintesi crea un rapporto, [...] e trae un oggetto [...]. Prima non vi era nessun oggetto, niente».⁸⁴

La lingua deve perciò scartare le parole che vengono dalle labbra per scegliere quelle che nascono dal profondo dell'animo e che fanno «conservare la realtà». Realtà che, appunto, si deve faticosamente raggiungere mettendo tra parentesi quanto sembra essere e invece non è. La metafora istituisce tra cose diverse un rapporto che traduce il significato vero della rappresentazione, inattuabile senza il lavoro metaforico dell'immaginazione. Non so se sia troppo azzardato pensare che nell'ambito dell'ampia discussione moderna se sia la somiglianza a generare la metafora o viceversa, Proust opterebbe per la seconda soluzione. La sua metafora ha infatti un'evidente funzione costitutiva dell'esperienza.

La famosa lunghezza delle frasi di Proust acquista così un senso peculiare⁸⁵. Se lo scrittore *descrivesse* avrebbe dinanzi a sé una realtà che potrebbe farci vedere poco a poco, una parte per volta. Lo stesso se avesse *inventato* una realtà che pian piano ci narra. Ma se lo scrittore *traduce* è costretto a rispettare la complessità e le interrelazioni del suo testo. Della struttura di questo testo costituiscono parte essenziale i rimandi di significati, i nessi, spaziali e temporali, che non sono quelli della cronologia, ma del senso, del valore nell'ambito dei nostri vissuti. Come lo scienziato innovatore, lo scrittore originale è infatti quello che scopre «nuovi rapporti tra le

⁸⁴ RTP, IV, 1406. Si tratta di un frammento del *Cahier 28* databile al 1910.

Sull'importanza di questo frammento ha richiamato l'attenzione S. Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 56 e sgg.

⁸⁵ Si veda l'osservazione di G. Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, Monte Università Parma Editrice, Parma 2015: «è un fatto che è lì, nelle "frasi lunghe" che Proust è pienamente e *erga omnes* lo scrittore che è [...]. È nella "frase lunga" che si rispecchia [...] la simultaneità e il coinvolgimento reciproco del vicino e del lontano» (pp. 91-92).

cose» (RTP, II, 623; RTP, II, 398). Se «malgré tout», malgrado si fosse chiuso nella penombra della sua camera foderata di sughero, il sole «conserva ancora un grande potere» su Proust è per la sua «capacità di legare e slegare tante cose». (*Correspondance III*, p. 132). Come scriveva Gide, in «queste interminabili frasi [...] tutto si organizza, [...] i piani si dispongono su diversi livelli, il paesaggio del pensiero si approfondisce!»⁸⁶

L'intreccio tra il discorso del protagonista e quello del narratore diventa allora indissolubile perché il narratore *narra* sempre quello che è *il significato* autentico e generale della 'psicologia' dei singoli personaggi – che non è quanto si rispecchia immediatamente nel loro agire diretto – e il protagonista vive il più delle volte esperienze che non sono presentate come eventi individuali, ma come casi esemplari di leggi generali. «Ci si dovrebbe interessare dei fatti particolari soltanto in virtù del loro significato generale»⁸⁷. E Proust pare volerlo mettere in chiaro sin da subito. Prendiamo le famose pagine iniziali del romanzo, le lunghe pagine dedicate al sonno – risveglio. Nonostante la loro analiticità e la loro lunghezza – il fatto per altro che Proust, non certo timoroso di 'aggiungere', le abbia piuttosto abbreviate nella redazione conclusiva⁸⁸ mi pare una prova della voluta spersonalizzazione di quanto narrato – queste pagine sono sinteticamente dense. Non ci si sofferma infatti a *descrivere* nei minimi dettagli quanto accade al protagonista, si *narra* invece il vero significato di questo accadere come trama del dipanarsi di una generale esperienza del mondo. Un significato del 'tradurre' è infatti quello di 'trasferire' (*metaforein*), di collocare il particolare nel generale, nel quale non si annulla, ma nel quale acquista piuttosto tutto il suo rilievo di particolare-monade. «Lo scrittore [...] non ricorda che il generale»⁸⁹. Il lungo racconto di questo risveglio non è il racconto puntuale del vissuto del protagonista, ma una esplicitazione, una tra-duzione di quanto *veramente* accade in ogni risveglio, e del suo significato. La riflessione non si sovrappone alla

⁸⁶ M. Proust - A. Gide, *Autour de 'La Recherche'*. *Lettres*, Editions Complexe, 1988, pp. 105-106.

⁸⁷ RTP, III, 547; RTP, III, 657.

⁸⁸ Cfr. le varianti in RTP, I, 1088-1089.

⁸⁹ RTP, III, 547; RTP, III, 657. Sul rapporto generale – particolare si veda M. Mein, *Le général et le particulier dans l'œuvre de Proust*, "Bulletin Marcel Proust", 20, 1970.

narrazione, perché il narrato è il pensato, per cui non ha senso distinguere un romanzo di analisi da un romanzo d'avventura⁹⁰, per cui Proust può scrivere:

forse l'immobilità delle cose che ci circondano [e che colui che si risveglia fa fatica a ritrovare] è imposta loro dalla nostra certezza che si tratta proprio di quelle cose e non di altre, dall'immobilità del nostro pensiero nei loro confronti. (RTP, I, 6; RTP, I, 8)

Ma non è un vero «forse». Quanto l'esperienza ci presenta nel vivere immediato è infatti proprio ciò che *solo in apparenza è la realtà*, per raggiungerla occorre «disfare», (RTP, IV, 475; RTP, IV, 578), perché questa esperienza è una *costruzione*, appunto un *libro*, scritto dal cattivo

lavoro fatto dal nostro amor proprio, dalla nostra passione, dal nostro spirito d'imitazione, dalla nostra intelligenza astratta, dalle nostre abitudini. (RTP, IV, 475; RTP, IV, 578-579)

⁹⁰ Cfr. *Correspondance* XX, pp. 496-497. È una lettera famosa, dell'ottobre 1921, nella quale Proust scrive che il suo strumento di lavoro preferito non è il microscopio, come si è pensato vista la sua amorosa attenzione per i piccoli particolari e le piccole cose, del resto «niente affatto prive d'importanza – come mostra la medicina –», bensì il telescopio, il solo in grado di farci «scoprire delle leggi generali». È la lettera in cui Proust dice di non amare l'espressione «romanzo di analisi», - come si dice per il suo romanzo, visto che ha avuto «l'infelicità di cominciare un libro con la parola "io"», facendo pensare ad un analizzarsi «nel senso individuale e detestabile della parola», - e suggerisce di sostituire l'espressione «romanzo di analisi» con «romanzo d'introspezione». È forse da ricordare che, per felicitarsi con lui del fatto che *À l'ombre des jeunes filles en fleur* aveva vinto il Goncourt, Bergson aveva scritto a Proust che «raramente l'introspezione è stata spinta tanto lontano. È una visione diretta e continua della realtà interiore». (Cfr. *Correspondance* XIX, p. 492. Lettera del 30 settembre 1920). Ma sul fatto che si tratti di una visione *diretta e continua* credo Bergson si sbagliasse.

À la recherche du temps perdu: scrivere è tradurre

Il libro dello scrittore – traduttore,

un vero libro sarebbe quello in cui ogni inflessione di voce, sguardo, frase, raggio di sole, fosse ripreso, e quanto vi è sotteso di oscuro venisse chiarito. [...questo] libro sarebbe costituito dalla vera realtà. (RTP, IV, 856. *Esquisse XXXIV*)

Compito dell'artista è allora quello di esprimere

per gli altri e far vedere a noi stessi la nostra propria vita, la vita che non può essere "osservata", le cui apparenze, una volta osservate, hanno bisogno d'essere *tradotte* e, spesso, *lette alla rovescia e decifrate* con fatica. (RTP, IV, 475; RTP, IV, 578)

Un esempio tratto dal tessuto squisitamente narrativo del testo, nel quale protagonista e narratore si sovrappongono perfettamente, ce lo fornisce un passo de *Le Côté de Guermantes* in cui Marcel e Robert de Saint-Loup 'vedono' in modo del tutto diverso Rachel, la *maîtresse* di quest'ultimo. Proust ci aveva già fatto osservare che *vedere, distinguere e nominare* sono un possesso necessario per poter poi *descrivere*,⁹¹ ora aggiunge che *vedere* e *guardare* sono cose diverse:

Poi tornavo davanti ai biancospini come davanti a quei capolavori che si crede di poter *vedere* meglio dopo aver smesso per un poco di *guardarli*. (RTP, I, 136; RTP, I, 169)

E ci ha già fatto osservare quanto la 'visione' nel senso comune del termine sia un «atto intellettuale», influenzato dal sentire soggettivo:

⁹¹ CSB, 515; *Saggi*, 597.

Noi riempiamo l'apparenza fisica dell'individuo che vediamo con tutte le nozioni che possediamo sul suo conto, e nell'immagine totale che di lui ci rappresentiamo queste nozioni hanno senza alcun dubbio la parte più considerevole. Esse finiscono per gonfiare con tanta perfezione le sue guance, per seguire con tale esatta aderenza la linea del suo naso, si incaricano così efficacemente di sfumare la sonorità della sua voce, [...] che ogni volta che vediamo quel viso e sentiamo quella voce, sono loro, le nozioni, a presentarsi al nostro sguardo, a offrirsi al nostro ascolto. (RTP, I, 19; RTP, I, 24-25)

Le persone amate noi non le vediamo, di solito, se non dentro il sistema animato, il moto perpetuo della nostra incessante tenerezza, la quale, prima di lasciare che le immagini proiettate dai loro volti giungano sino a noi, le attrae nel suo vortice, le fa ricadere su ciò che da sempre ne pensiamo, le fa aderire a questa idea, coincidere con essa. (RTP, II, 438-439; RTP, II, 166)

In seguito, allora, può 'dimostrare' che la visione materiale, anticipata o caricata di un significato, deve essere messa tra parentesi e sostituita con la sua traduzione che ci fa conoscere quale sia in realtà l'esperienza che abbiamo vissuto. Lo spostamento dello sguardo di Marcel da un oggetto (il volto di Rachel) ad un altro (degli alberi in fiore) che avviene in virtù di un atto intenzionale motivato, porta alla luce, grazie a un'analogia, il vero *vedere*, la visione che va oltre il rappresentarsi quanto si ha immediatamente dinnanzi, ed è in grado di istituire nessi, cogliendo così un tratto 'essenziale' della realtà. (E sul rapporto tra rappresentazione e immaginazione – sensibilità, per Proust sinonimi, dovremo tornare)⁹².

Non era tanto Rachel [...] a sembrarmi poca cosa, quanto *la potenza dell'immaginazione* umana, l'illusione su cui si fondano le sofferenze

⁹² Nesso che è al centro della lettura di N. Grimaldi, *Le baiser du soir. Sur la psychologie de Proust*, puf, Paris 2015.

amoroze, ad apparirmi smisurate. Robert s'avvide della mia emozione. Distolsi lo sguardo verso i peri e i ciliegi del giardino di fronte perché pensasse che a turbarmi fosse la loro bellezza. E, in effetti, essa *mi turbava un po' nello stesso modo*, mi metteva *analogamente* a contatto con qualcosa che non si vede con gli occhi, ma si sente nel cuore. Quegli arbusti che avevo visti nel giardino, [...] custodi delle memorie dell'età dell'oro, garanti della promessa che *la realtà non è ciò che si crede*, che lo splendore della poesia, il meraviglioso fulgore dell'innocenza, possono risplendervi e potranno essere la ricompensa cui tenderemo con i nostri sforzi, le grandi creature bianche meravigliosamente protese al di sopra dell'ombra propizia alla siesta, alla pesca, alla lettura, non erano piuttosto degli angeli? [...] Un angelo risplendente stava fermo, in piedi, e stendeva su quei muri la vasta, abbagliante protezione delle sue ali d'innocenza: era un pero. (RTP, II, 458-459; RTP, II, 191-192)

Per capire egli stesso e per far comprendere al lettore che cosa veramente commuova Marcel alla vista di quel volto, il protagonista-narratore ricorre all'analogia con una traduzione, da un elemento del paesaggio al messaggio che esso trasmette. L'analogia si presenta tra un semplice elemento empirico, un volto/un albero, e ciò che di identico dietro di esso si cela, e che è appunto la potenza dell'immaginazione di vedere con la sensibilità dell'animo oltre il semplice vedere con gli occhi. È grazie a questa analogia metaforica che Proust racconta l'altrimenti incomprensibile innamoramento di Saint-Loup. L'immaginazione interviene sulla percezione-rappresentazione sino al punto di renderla solo un iniziale spunto per il suo lavoro di decifrazione. Il ricorso alla metafora ha qui quel senso, tanto caro a Ricoeur⁹³, di "ri-descrizione", di passaggio dalla presunta 'rappresentazione' alla 'traduzione'.

Speculare a questo episodio è poi, viceversa, lo stupore di Robert de Saint - Loup alla vista di Albertine. Saint - Loup stenta a capire che cosa Marcel abbia potuto trovare in quella creatura, perché, a differenza di Marcel, non aveva avuto modo, quando guardava Albertine, di «aggiungere alle sensazioni visive delle sensazioni di sapore, d'odore, di tatto», alle quali, poi,

⁹³ Mi riferisco ovviamente a Paul Ricoeur, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1981 (p. 30 in particolare).

si erano aggiunte delle sensazioni più profonde, più dolci, più indefinibili, poi delle sensazioni dolorose. In breve, *Albertine non era* – come una pietra attorno alla quale sia caduta la neve- *che il centro generatore di un’immensa costruzione* che intersecava il piano del mio cuore. Robert, al quale *tutta questa stratificazione di sensazioni* rimaneva invisibile, non coglieva che un residuo ch’essa, al contrario, mi impediva di scorgere. (RTP, IV, 22; RTP, IV, 28)

La ‘traduzione’ smaschera così la verità della nostra vita interiore, e questo smascheramento è a volte spietato, – Mauriac ha scritto che «Proust proietta nei nostri abissi una luce terribile»⁹⁴. Di qui le assonanze tra la *Recherche* e la psicoanalisi di Freud, (per altro sostanzialmente ignota, sembra, a Proust), sulle quali qui non mi soffermo⁹⁵. Senza sottovalutare quel tanto (molto!) di positivismo e materialismo presenti in entrambi⁹⁶, - l’operare delle «misteriose leggi della carne e del sentimento» che Balzac non si accorge di mostrare⁹⁷ - l’‘idealismo’ di Proust⁹⁸ modifica la natura della materia di quello che viene dissotterato e portato alla luce. Non le pulsioni sulle quali non abbiamo nessun potere, ma rapporti con gli oggetti filtrati in modo inconsapevole. Se non deve esservi contraddizione tra il fatto che da un lato Proust rivendichi la necessità dell’esperienza solitaria, soggettiva e diretta e dall’altro affermi che soltanto l’arte, attraverso il «bello stile» e la «metafora» fa conoscere a noi stessi la realtà, è necessario, appunto, dichiarare la non identità di esperienza immediata e realtà. E se quindi Genette ha ragione di osservare quanto la metafora sia inscritta nella metonimia, si può

⁹⁴ Cfr. M. Proust - Gallimard 1993, p. 216 n.

⁹⁵ Già Rilke, in una lettera del 1914, parlava di «*trouaille* psicoanalitica»; poi J. Rivière, *Quelques progrès dans l’étude d’un cœur humain*, Paris 1927, e ben presto Ch. Blondel, *La psicografia di Marcel Proust* (1932), trad. it. Rubbettino, Soveria Mannelli 2015, pp. 13 e sgg.

⁹⁶ Per Proust si veda S. Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, il Mulino, Bologna 1991.

⁹⁷ CSB, 277; *Saggi*, 133.

⁹⁸ Si veda G. Romeyer Dherbey, *La pensée de Marcel Proust*, Garnier, Paris 2015, in particolare l’ultimo capitolo: “La leçon d’idéalisme”, pp. 125-162.

aggiungere che la contiguità spaziale si iscrive a sua volta nella strutturazione temporale: «la realtà non si forma che nella memoria» (RTP, I, 182; RTP, I, 224)⁹⁹. Il lavoro dello scrittore sul materiale della memoria che emerge nel ricordo improvviso presuppone appunto il darsi di un nesso metaforico e metonimico. Per questo si tratta di un «libro», di traduzione da testo a testo¹⁰⁰.

Prendiamo le bellissime pagine di *Du côté de chez Swann* nelle quali il giovanissimo protagonista è spinto dalla nonna ‘naturalista’ e ‘salutista’ a continuare la sua lettura in giardino. Abbiamo qui un chiaro esempio di come Proust abbia una concezione ‘costruita’ dell’impressione, che, appunto, non è un reperto materiale, ma già una ‘parola’, il più delle volte immediatamente fraintesa. *Tradurre* vuole appunto dire rendere comprensibile. Come se non conoscessimo la lingua in cui è scritto un testo che dunque ci è accessibile solo in traduzione, così la vita che viviamo abitualmente non ci consente di leggerne il significato.

Sotto l’ippocastano, in una piccola baracca di stuoia e tela, [...] il mio pensiero non era forse anch’esso una sorta di nido nel quale sentivo d’essere sprofondato, magari per guardare quello che stava succedendo fuori? Quando vedevo un oggetto esterno, la coscienza di vederlo restava fra me e lui, lo circondava d’una sottile bordatura spirituale che mi impediva di raggiungere direttamente la sua materia; questa in qualche modo si volatilizzava prima che

⁹⁹ Per la lettura di questa affermazione da parte di Merleau-Ponty (e Deleuze) si veda M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata 2004, pp. 69-72 in particolare. Ma si veda anche C. Rovelli, *L’ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017, pp. 159-161.

¹⁰⁰ Sul fatto poi che la traduzione è tanto più fedele quanto più è creativa si ricordi G. Leopardi, *Zibaldone* 2857-2858, a cura di G. Placella, Garzanti, Milano 1991, vol. II, pp. 1513-1514. «Il pregio dell’imitazione [non] consiste nell’uguaglianza, ma nella simiglianza, nè tanto è maggiore quanto l’imitante più s’accosta all’imitato, ma quanto più vi s’accosta secondo la qualità della materia in cui s’imita, quanto questa materia è più degna; e quel ch’è più, quanto v’ha più di creazione nell’imitazione, cioè quanto più v’ha di creato dall’artefice nella somiglianza che il nuovo oggetto ha coll’imitato, ossia quanto questa somiglianza vien più dall’artefice che dalla materia, ed è più nell’arte che in essa materia, e più si deve al genio che alle circostanze esteriori».

la toccassi, così come un corpo incandescente, se lo si avvicina a un corpo bagnato, non entra mai in contatto con la sua umidità perché è sempre preceduto da una zona di evaporazione. (RTP, I, 83; RTP, I, 102-103)

Charlus poi proclamerà: «si ha tra sé e ogni altra persona il muro di una lingua straniera», (RTP, II, 812; RTP, II, 635) a sottolineare il tratto 'linguistico' della bordura spirituale e quindi la pertinenza della metafora della traduzione.

Poi, a riprova, tra l'altro, di quanto la distanza di migliaia di pagine non impedisca lo strettissimo collegarsi dei momenti del racconto:

Fra noi e gli esseri c'è infatti una bordura di contingenze, *così come nelle mie letture di Combray* avevo capito che ce n'è una di percezione che impedisce un assoluto contatto tra la realtà e la mente. (RTP, IV, 553; RTP, IV, 673-674)

Perché questo contatto possa prodursi è necessario intervenire sulla percezione. Già appunto a Combray, di fronte ai famosissimi biancospini, già ricordati, Marcel ne aveva fatto esperienza:

Avevo un bel sostare davanti ai biancospini a respirare, a fissare nel mio pensiero, (*à porter devant ma pensée*) incerto su che farne, a perdere, a ritrovare il loro profumo [...] era sempre lo stesso fascino che essi mi offrivano [...] ma senza lasciarmi [...] scendere più addentro *nel loro segreto*. [...] Avevo un bel farmi schermo delle mani per non avere nient'altro sotto gli occhi: *il sentimento* che risvegliavano in me continuava ad essere oscuro e vago e cercava invano di liberarsi, di *venire ad aderire ai loro fiori*. (RTP, I, 13-137; RTP, I, 168-169)

Proprio perché la vera realtà della percezione non è quella immediata, non è detto che quanto crediamo di avere percepito sia il

suo vero significato, soprattutto se l'abbiamo utilizzata a estrinseci fini immediati.

Se

la parte migliore della nostra memoria è fuori di noi, in un soffio piovoso, nell'odore di chiuso d'una stanza o nell'odore di una prima fiammata, ovunque ritroviamo quanto di noi stessi la nostra intelligenza, incapace di servirsene, aveva disprezzato, l'estrema riserva del passato, la migliore (RTP, II, 4; RTP, I, 778),

questo 'ritrovamento' passa attraverso la rimozione delle sovrapposizioni dell'intelligenza pratica. Il «disfare» perciò va inteso alla lettera: presuppone cioè non un semplice "accaduto", ma un "aver fatto", un intervento interpretativo inconsapevole dettato da un vivere non sempre autentico:

Questo lavoro dell'artista – cercar di *scorgere sotto* la materia, sotto l'esperienza, *sotto* le parole, *qualcosa di diverso* – è esattamente l'inverso del lavoro che compiono incessantemente in noi, quando viviamo distolti da noi stessi, l'amor proprio, la passione, l'intelligenza, l'abitudine, ammassando sopra le nostre impressioni vere, per nascondercele completamente, le nomenclature, le finalità pratiche che chiamiamo erroneamente la vita. [...] È il lavoro [...] che l'arte dovrà *disfare*; quello che l'arte ci farà compiere è il cammino in senso opposto. (RTP, IV, 474-475; RTP, IV, 578-579)

Questo lavoro presuppone il tempo passato e perduto, che può però essere *ritrovato* nel senso di essere *decifrato* e *tradotto*. Il «minor valore» che «ogni giorno» Proust dice di attribuire all'intelligenza¹⁰¹, si riferisce soltanto a quel lavoro di costruzione astratta che irrigidisce, falsandola, l'immagine della realtà. Spetta quindi alla

¹⁰¹ CSB, 211; *Saggi*, 63.

sensibilità – immaginazione il compito di disfare questo lavoro, per portare alla luce tutta «la potenza di significazione della realtà».¹⁰²

Si è scritto che Proust cerca come abolire la «maledizione della rappresentazione», che stabilisce una esteriorità del reale, e per riuscirvi propone di «immaginare ciò che fino a quel momento non avevamo fatto che *percepire*»¹⁰³. È un suggerimento che va sviluppato anche oltre quanto non faccia il suo autore, mettendolo magari anche in relazione ad un'altra osservazione secondo la quale le esperienze del protagonista sono sempre deludenti perché mentre l'immaginazione trasforma il reale conferendogli significato e scopo, la percezione è incapace di farlo¹⁰⁴. Ma Proust in realtà è più sottile: il punto rilevante è che suggerisce la necessità di un intervento dell'immaginazione *successivo* alla percezione, *sulla* percezione, perché questa possa suscitare una reazione emotiva, una spinta verso l'oggetto che l'ha suscitata, mostrandone effettivamente *il suo significato*:

spogliare i nostri piaceri [dell'immaginazione] significa ridurli a sé stessi, a niente. [...] È necessario che *l'immaginazione, risvegliata dall'incertezza circa la possibilità di cogliere il proprio oggetto*, crei una meta che ci nasconde l'altra. [...] È necessario che tra noi e il pesce che, vedendolo per la prima volta servito in tavola, ci parrebbe immeritevole dei mille accorgimenti e astuzie occorrenti per impadronircene, si frapponga, durante i pomeriggi di pesca, il mulinello alla cui superficie affiorano, senza che ancora sappiamo bene cosa intendiamo farne, la levigatezza d'una carne, l'indecisione di una forma, nella fluidità di un azzurro mobile e trasparente. (RTP, II, 154; RTP, I, 965)

¹⁰² *Correspondance IV* (1904), p. 126.

¹⁰³ N. Grimaldi, *Le mime intérieur: une alchimie de l'imaginaire*, in *D'après Proust*, Gallimard, Paris 2013, p. 84 e p. 86.

¹⁰⁴ Cfr. M. de Beistegui, *Proust e la gioia*, (2007), trad. it. ETS, Pisa 2013, pp. 9-11. Il pessimismo di Proust al riguardo è di vecchia data. Cfr. *Correspondance III*, (1902-1903), p. 363: «Tutto finisce per accadere, *persino* quello che si desidera, soltanto quando non lo si desidera più».

L'immaginazione non è più causa di delusione, come può esserlo se intesa classicamente come rappresentazione in assenza dell'oggetto rappresentato, e può ben essere fonte di gioia, quando il suo essere successiva alla percezione significa l'apporto della strutturazione significativa del tempo «intrecciato», dei suoi rimandi metaforici.

E se Guermantes non delude come tutte le cose d'immaginazione quando sono divenute una cosa reale, è che senza dubbio non è in nessun momento una cosa reale, poiché anche quando vi si passeggia, *si sente che le cose che sono lì non sono che l'involucro di altre*, che la realtà non è qui ma lontanissima, che *le cose toccate non sono che una figura del tempo*, e l'immaginazione lavora su Guermantes vista, come sul nome di Guermantes letto, poiché tutte queste cose non sono ancora che parole, parole piene di magnifiche immagini e che *significano altro*¹⁰⁵.

Già la pulsione più diretta verso un oggetto apparentemente scevro da un necessario contesto di significati si rivela frutto di un'operazione complessa. Sin dagli *Abbozzzi di Prefazione* al *Contre Sainte-Beuve* Proust ha assegnato allo scrittore non gli oggetti ma le sensazioni. Gli oggetti materiali non entrano affatto come tali nel mondo dello scrittore - (di nuovo il carattere atipico della descrizione di Proust); nel momento in cui egli ne parla è perché in essi «si nasconde» un momento dell'esperienza del quale può parlarci, se sappiamo *tradurla*, soltanto l'impressione sensibile. «Relativamente a noi ogni oggetto è sensazione». (CSB, 211; *Saggi*, 65). Ma la sensazione di Proust non è il dato sensoriale che anteceda qualsiasi intervento di 'lettura'. Sicché il vero scrittore, pittore o artista deve mostrarci le cose «nell'ordine delle nostre percezioni anziché cominciare con lo spiegarle secondo la loro causa». (RTP, II, 14; RTP, I, 791) E per quanto attiene alle percezioni che ci

¹⁰⁵ RTP, II, 1047 (*Esquisse VI*. La traduzione è di Sparvoli, cit., che cita questo passo alle pp. 109-110). Cfr. N. Grimaldi, *Le baiser du soir. Sur la psychologie de Proust*, puf, Paris 2015, p. 47: «L'illusione fondamentale consiste [...] secondo Proust nel credere che ciò si immagina abbia meno pregnanza, meno vivacità, meno intensità, e di conseguenza meno realtà, di ciò che si percepisce. Mentre è vero il contrario».

pongono in contatto con la realtà autentica si tratta di un ordine che fonde insieme passato e presente in tal modo neutralizzando il meccanismo delusorio che di solito innesca l'immaginazione. Come il narratore spiega a sé stesso nella celebre *matinée* conclusiva.

Nel momento in cui avevo riconosciuto il sapore della piccola *madeleine* [...] l'essere che ero stato era un essere extra-temporale [...] Non viveva che dell'essenza delle cose, e non poteva coglierla nel presente dove, non entrando in gioco l'immaginazione, i sensi non potevano fornirgliela; lo stesso futuro verso cui tende l'azione ce l'abbandona. [...] Tante volte, nel corso della mia vita, la realtà mi aveva deluso perché nel momento in cui la percepivo la mia immaginazione, che era il solo organo di cui disponessi per godere della bellezza, non poteva applicarsi ad essa, in virtù della legge inderogabile per cui si può immaginare solo ciò che è assente. Ed ecco che gli effetti di questa dura legge erano stati improvvisamente neutralizzati, sospesi, da un meraviglioso espediente della natura, che aveva fatto balenare una sensazione [...] contemporaneamente nel passato, il che permetteva alla mia immaginazione di assaporarla, e nel presente, dove la scossa effettiva data ai miei sensi [...] aveva aggiunto ai sogni dell'immaginazione ciò di cui essi sono abitualmente sprovvisti, l'idea di esistenza. (RTP, IV, 450-451; RTP, IV, 548-550)

Questo testo indica chiaramente che il protagonista, che ha raggiunto la certezza che diverrà uno scrittore, ha riconosciuto e identificato determinati meccanismi che regolano le percezioni, i ricordi, le sensazioni, ha cioè operato come uno scienziato *sui generis*, secondo quanto abbiamo già letto essere il compito preliminare di scopritore dello scrittore. Ha sospeso una scienza per sostituirla con una diversa:

Il nostro torto è di presentare le cose quali sono, i nomi come sono scritti, le persone identiche alla nozione immobile che ci danno di esse la fotografia e la psicologia. Mentre, di solito, non è affatto questo che noi percepiamo davvero. *Vediamo, sentiamo, concepiamo il mondo tutto di traverso.* (RTP, IV, 153; RTP, IV, 189)

E non può allora che assegnarsi il compito successivo di rendere leggibile questo «di traverso» che lungi dal distorcere la realtà è il solo modo per conoscerla davvero.

Ciò che chiamiamo la realtà è un certo rapporto tra le sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente – rapporto che una semplice visione cinematografica cancella – [...] unico rapporto che lo scrittore deve trovare per incatenare per sempre l'uno all'altro, nella sua frase, i due diversi termini. (RTP, IV, 468; RTP, IV, 570)

È interessante osservare che nella versione preparatoria de *Le Temps retrouvé*, (dove questo passo si trova), e che è nota come *Matinée chez la princesse de Guermantes*, Proust aveva scritto, al posto di «visione cinematografica», «traduzione cinematografica»¹⁰⁶. Rendendomi conto di forzare forse il significato di questa modifica, concludo osservando come alla resa puramente descrittiva, alla 'visione' in senso ordinario della presunta realtà Proust, alla fine, non conceda l'onore di un lavoro di «traduzione», appannaggio, ormai, della scrittura letteraria, cioè della 'visione' dello stile. Scrittura che deve tradurre una realtà permeata dal tempo e perciò costituita di stratificazioni di senso che solo la capacità di legare momenti lontani, appannaggio di un linguaggio metaforico, può rendere.

La bellezza dello stile è il segno infallibile che il pensiero si eleva, che esso ha scoperto e annodato i rapporti necessari tra oggetti che la loro contingenza lasciava separati. (CSB, 607; Saggi, 709-710)

Si ragiona, cioè si esce dal seminato, ogni volta che non si ha la forza d'applicarsi a far passare un'impressione *attraverso tutti gli stati successivi* che

¹⁰⁶ *Matinée* 1982, p. 158.

condurranno alla sua fissazione, all'espressione. (*RTP*, IV, 461; *RTP*, IV, 562)¹⁰⁷

Riferimenti bibliografici

Opere di Marcel Proust

- Per *À la recherche du temps perdu* si fa riferimento all'edizione diretta da Jean-Yves Tadié, *nrj*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 volumi (indicati nel testo come *RTP* in corsivo); e alla trad. italiana a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1998, 4 volumi (indicati nel testo come RTP in tondo).
- *CSB: Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition P. Clarac-Y. Sandre, *nrj*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971. Traduzione italiana, M. Proust, *Saggi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza, il Saggiatore, Milano 2015.
- Proust- Keller 2015: M. Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurter Ausgabe hrsg. von Luzius Keller, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2015 (2. Auflage), 7 Bände.
- *Jean Santeuil: Jean Santeuil*, Précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition P. Clarac-Y. Sandre, *nrj*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971. Trad. it. di F. Fortini, Mondadori,

¹⁰⁷ E. Sparvoli, cit., p. 142 cita il passo come si trova nella precedente redazione in *Matinée* 1982, p. 381, dove Proust anziché «états successifs» aveva scritto «états chimiques» e giudica «meno connotato» l'aggettivo che compare nella redazione finale. Mi chiedo invece se la sostituzione con un aggettivo temporale non possa essere stata suggerita a Proust appunto dal voler sottolineare come la resa espressiva della percezione, quella che ce ne dà la sua autentica realtà, è quella in cui, essendosi depositati gli strati della memoria, è possibile la metafora.

Milano 1970, (che fa riferimento alla prima edizione, diversa).

- *Matinée* 1982: *Matinée chez la princesse de Guermantes, Cahiers du Temps retrouvé*, édition critique établie par H. Bonnet en collaboration avec B. Brun, Gallimard, Paris 1982.
- *Correspondance: Correspondance de Marcel Proust*, Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris 1970- 1993, voll. I – XXI.
- Proust –Gallimard 1993: Marcel Proust – Gaston Gallimard, *Lettere 1912-1922*, trad. it. a cura di M. Fouché, Mursia, Milano 1993.

Se non altrimenti indicato, i corsivi nelle citazioni di Proust sono miei.

Altre opere

Stefano Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Feltrinelli, Milano 1997.

Claude Arnaud, *Proust contre Cocteau*, Grasset & Fasquelle, Paris 2013; trad. it. di A. Morpurgo, Archinto, Milano 2017.

Natalie Aubert, *Proust: La traduction du sensible*, European Humanities Research Center, University of Oxford 2002.

Michail Bachtin, *Dostoievskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968.

Edward Bizub, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, À la Baconnière, Neuchâtel 1991.

Charles Blondel, *La psicografia di Marcel Proust* (1932), trad. it. di R. Conforti, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.

Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, (1923), ed. it. a cura di F. Scotto, Sellerio, Palermo 2005.

Mauro Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata 2004.

Annamaria Contini, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, CLUEB, Bologna 2006.

Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*, (1925), trad. it. di Lea Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1985.

Miguel de Beistegui, *Proust e la gioia*, (Les Belles Lettres 2007), trad. it. di A. Aloisi, ETS, Pisa 2013.

Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, PUF, Paris 1964, trad. it. di C. Luisgnoli e D. De Angelis, Einaudi, Torino 1986.

Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1987.

Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Ellug, Université Stendhal Grenoble 2000.

Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio*, Bompiani, Milano 2017.

Stéphanie Fonvielle et Jean-Christophe Pellat, *Préludes à l'argumentation proustienne. Perspectives linguistiques et stylistiques*, Garnier, Paris 2015.

Luc Fraisse, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, PUPS, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2013.

Gérard Genette [1972], *Metonymia in Proust in Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zucchi, Einaudi, Torino 2006.

Marcel Proust – André Gide, *Autour de 'La Recherche'. Lettres*, Editions Complexe, 1988, pp. 105-106.

Nicolas Grimaldi, *Le mime intérieur: une alchimie de l'imaginaire*, in *D'après Proust*, a cura di Philippe Forest et Stéphane Audeguy, nrf, Gallimard, Paris 2013, pp. 83-90.

Nicolas Grimaldi, *Le baiser du soir. Sur la psychologie de Proust*, puf, Paris 2015.

Luzius Keller, *Lire, traduire, éditer Proust*, Garnier, Paris 2016.

André Maurois, *Proust et Ruskin*, in *Essays and Studies by Members of the English Association*, Clarendon Press, Oxford 1932, p. 30.

Margaret Mein, *Le général et le particulier dans l'œuvre de Proust*, "Bulletin Marcel Proust", 20, 1970, pp. 976-993.

Paul Mommaers, *Marcel Proust, esthétique et mystique*, Cerf, Paris 2010.

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

Stefano Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, il Mulino, Bologna 1991.

Giovanni Raboni, *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, Monte Università Parma Editrice, Parma 2015.

Henri Raczymov, «*Notre cher Marcel Proust est mort ce soir*», Denoël, Paris 2013.

Paul Ricoeur [1975], *La metafora viva*, trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1981.

Jacques Rivière, *Quelques progrès dans l'étude d'un cœur humain*, Paris 1927; trad. it. *Proust e Freud. Alcuni progressi nello studio del cuore umano*, Pratiche Editrice, Parma 1985.

2015: Gilbert Romeyer Dherbey, *La pensée de Marcel Proust*, Garnier, Paris 2015.

Raffaello Rossi, *Estetiche mondo: Proust nella teoria letteraria contemporanea*, in Ilana Antici, Marco Piazza, Francesca Tomassini, (a cura di), *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*, RomaTRE-Press, Roma 2016, pp. 93-111.

Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017.

Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans "À la recherche du temps perdu"*, (PUF, Paris 2000), Champion, Paris 2011.

Eleonora Sparvoli, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Carocci, Roma 2016.

Leo Spitzer, *Zum Stil Marcel Prousts* (1928), trad. it. in Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1959.

Marisa Verna, *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Peter Lang, Bern 2013.

Eric Wada, *Proust et la traduction. L'évolution stylistique et esthétique de Marcel Proust à travers la traduction des ouvrages de Ruskin*, Thèse de doctorat sous la direction de J.- Y. Tadié, avril 1996.