

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XX 2012

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XX 2012

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XIX - 2/2011
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-8311-996-5

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
GIOVANNI GOBBER
MARISA VERNA

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI
ARTURO CATTANEO – MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – MARGHERITA ULRYCH
MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – COSTANZA CUCCHI
MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2013 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | web: www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di aprile 2013
presso la Litografia solari - Peschiera Borromeo (Milabno)

PROUST E RUSKIN: IL COMPLESSO IPOTESTO DELLA COSCIENZA

CHIARA NIFOSI

*Ben si conviene qualunque veste all'istrione;
ma non così allo scrittore qualunque stile*
F. Petrarca

1. Introduzione: quale relazione fra testi?

Attorno al dialogo ideale instauratosi tra Ruskin e Proust si sono addensate, nel corso dei decenni, molte nubi teoriche che, pur rilasciando una pioggia di considerazioni più che legittime sul cordone ombelicale che lega l'opera del critico d'arte inglese all'imponente romanzo di formazione artistica rappresentato da *À la recherche du temps perdu*, non sono a nostro avviso riuscite a rendere davvero fertile questo fondamentale sbocco di ricerca. Una lettura attenta delle prefazioni e note del traduttore Proust pone delle domande di straordinaria rilevanza in un'ottica che coinvolge tutto il suo *iter* artistico: in che modo Ruskin ha costituito un modello? Come si manifesta l'influenza di Ruskin nella *Recherche*?

A partire dalla constatazione di questa lacuna, cerchiamo nell'articolo di abbozzare un'ipotesi: la presenza di Ruskin è ipotestuale per come indicato da Gérard Genette nella sua opera *Palimpsestes*¹, tuttavia un'analisi in merito costringe a forzare il sistema che lo strutturalista francese costruisce. Si tratta dunque di una forma di ipotestualità che consta di caratteristiche ulteriori. Proveremo a dimostrare, attraverso la spiegazione di alcuni casi esemplari tratti dal paratesto alle due traduzioni di Ruskin, come questa forma di trans-testualità abbia dei risvolti interessanti e inattesi. Tali esempi dapprima toccheranno la 'mediazione critica' del traduttore rispetto al testo di partenza, e in un secondo momento testimonieranno il passaggio concreto di alcuni *topoi* stilistici proustiani da questo

¹ Riprendiamo alcune parole di Genette sull'ipertestualità, molto utili a situare il rapporto fra testi che va profilandosi: "Cette dérivation (...) peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui ou le citer." (G. Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris 1982, p. 12). Questo, nonostante Genette affermi la necessità di restringere il campo a opere dedicate, e non a singoli brani se non addirittura frasi o sintagmi, che è poi quello che accade qui: la *Recherche* non è un'opera B dedicata alla ripresa di un'opera A di Ruskin, ma riteniamo si debba comunque parlare di ipertestualità in quanto derivazione di un testo da altri testi che in questo caso specifico testimoniano una lunga sedimentazione stilistica.

stesso paratesto alla *Recherche*. In questo modo daremo conto della presenza multiforme dell'ipotesto ruskiniano, che si configura come un 'ipotesto diretto' e 'mediato' allo stesso tempo. Per 'ipotesto diretto' intendiamo la ripresa esplicita di un testo di partenza, qui corrispondente ad una prima fase di 'mediazione critica', e inquadrata nell'ambito di un percorso ipertestuale scandito in più fasi; la metatestualità è così inclusa nell'ipertestualità (ulteriore contravvenzione, sebbene giustificata, al sistema di Genette), in quanto consente di introdurre la nozione di 'ipotesto mediato': con questa definizione intendiamo il momento di recupero successivo alla mediazione critica. Questa stratificazione di ipotesti, nel caso di Proust, coincide con una cruciale riflessione sullo stile (il cui punto di arrivo è la *Recherche*, architettura ipertestuale per eccellenza).

2. Proust, da lettore a traduttore critico di Ruskin

Come è noto, il *corpus* principale di questa branca di studi proustiani è costituito dalle traduzioni delle seguenti opere di John Ruskin: *The Bible of Amiens* e *Sesame and Lilies*. Esse vengono pubblicate rispettivamente nel 1904 e nel 1906, ed occupano l'autore francese negli anni precedenti, a partire dall'inizio del secolo. La sola collocazione cronologica del lavoro di traduzione è indice del notevole interesse che suscitano queste opere: siamo negli anni di passaggio dallo scacco letterario di *Jean Santeuil* ai primi *cabiers* sull'universo di Combray. Si deve dunque partire dall'ovvio presupposto che qualcosa abbia quantomeno favorito la maturazione artistica di Proust.

Per quanto concerne le forme dell'interazione fra i due autori, dobbiamo in primo luogo individuare i due momenti dell'elaborazione di Ruskin nel percorso artistico di Proust (sulla base dei testi che abbiamo a disposizione): una prima fase di interesse idolatrico² frammisto ad uno sfruttamento più che altro editoriale del fenomeno Ruskin in

² La presunta idolatria di Ruskin è uno dei motivi principali sviluppati all'interno del paratesto: essa si incarna in vari atteggiamenti segnalati da Proust, riguardanti i simboli, la lingua, la retorica, ecc. Nella *Préface* della *Bible*, Proust scrive: "le véritable duel entre son idolâtrie et sa sincérité se jouait non pas à certaines heures de sa vie, non pas dans certaines pages de ses livres, mais à toute minute, dans ces régions profondes, secrètes, presque inconnues à nous-mêmes, où notre personnalité reçoit de l'imagination les images, de l'intelligence les idées, de la mémoire les mots, s'affirme elle-même dans le choix incessant qu'elle en fait, et joue en quelque sorte incessamment le sort de notre vie spirituelle et morale. Dans ces régions-là, il semble bien que le péché d'idolâtrie n'ait cessé d'être commis par Ruskin. Et au moment même où il prêchait la sincérité, il y manquait lui-même, non en ce qu'il disait, mais par la manière dont il le disait. Les doctrines qu'il professait étaient des doctrines morales et non des doctrines esthétiques, et pourtant il les choisissait pour leur beauté. Et comme il ne voulait pas les présenter comme belles mais comme vraies, il était obligé de se mentir à lui-même sur la nature des raisons qui les lui faisaient adopter" (J. Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface de Marcel Proust, Mercure de France, Paris 1904, pp. 79-80). Lo stesso Proust, però, non sottovaluta il problema dal punto di vista del lettore, né il fascino esercitato da certe pagine di Ruskin, affermando che da un lato "le plaisir esthétique est précisément celui qui accompagne la découverte d'une vérité" ma che a volte può essere ingannevole; per questo è necessario capire "à quel ordre de vérité peut correspondre le plaisir esthétique très vif" (*ibid.*, p. 83) che si prova nel leggere alcuni passi come quello, citato dall'autore francese, sulla corruzione morale di Venezia. Siamo nel *Post-Scriptum*, sezione finale della *Préface* scritta da Proust in un momento successivo rispetto alle altre parti. Quello con l'idolatria è per Proust un combattimento in atto, che non si esaurisce con le traduzioni; come scrive Frye: "His commitment to undertake the major novel is a victory over

Francia tra i due secoli, ed una seconda fase di digestione e superamento nelle reminiscenze (utilizziamo qui un termine generico cui daremo di seguito delle declinazioni) contenute nel capolavoro ormai strutturato, ovvero la *Recherche*. Tra i due momenti, vi è il lavoro critico di Proust in sede di traduzione, sui testi affrontati analiticamente.

I primi segni dell'interesse attivo³ di Proust nei confronti di Ruskin si hanno negli articoli comparsi subito in seguito alla morte dell'autore britannico, avvenuta nel 1900. Proust redige un necrologio per "La Chronique des arts et de la curiosité" a pochi giorni dalla sua scomparsa, il 27 gennaio 1900. Seguono poi *Pèlerinages ruskiniens en France*, su "Le Figaro" del 13 febbraio dello stesso anno, e i due articoli che costituiranno la seconda e la terza parte della prefazione a *La Bible d'Amiens, Ruskin à Notre-Dame d'Amiens, Rouen, ecc.* ("Mercure de France", dell'aprile 1900) e *John Ruskin* ("La Gazette des Beaux Arts", tra la primavera e l'estate del 1900). A completare il tutto, alcune citazioni in altri articoli dell'epoca, di cui non faremo menzione.

Si arriva così al momento della traduzione, tipologia testuale che prevede necessariamente un ipotesto⁴ di partenza. Dunque, l'ipotesto de *La Bible d'Amiens* e di *Sésame et les Lys* è costituito dagli originali in lingua inglese. Tuttavia, Proust non si limita a tradurre, e di fatto l'analisi linguistica dettagliata della resa francese non sarà trattata in questa sede. Ciò su cui maggiormente concentreremo la nostra attenzione è il paratesto alle traduzioni, le cui componenti sono nello specifico le due prefazioni, gli apparati di note e le dediche. Parliamo di quella porzione testuale che Proust aggiunge al testo di Ruskin. In questo caso, l'ipotesto si allarga ad un insieme più vasto di opere di Ruskin e non solo, che Proust cita direttamente traducendole il più delle volte personalmente e a tratti commenta. Egli riassume così il suo compito di 'traduttore critico':

En mettant une note au bas du texte de *La Bible d'Amiens*, chaque fois que ce texte éveillait par des analogies, même lointaines, le souvenir d'autres ouvrages de Ruskin, et en traduisant dans la note le passage qui m'était ainsi revenu à l'esprit, j'ai tâché de permettre au lecteur de se placer dans la situation de quelqu'un qui ne se trouverait pas en présence de Ruskin pour

idolatry while at the same time a recognition of its intrinsic role in his own artistic achievement. (...) Idolatry, then, is a far more complex concept in Proust than the view that concludes: "He is an idolater. . . but I am not." Beauty and insincerity co-exist in Ruskin's work as they do in life, in Giotto's rendering of the psychomachia, and as they do in Proust's completed masterpiece." (R.D. Frye, *The role of medieval art and allegory in the genesis of Proust's "A la recherche du temps perdu"*, "Symposium", 1986, 39/4, p. 250). Questo combattimento ha luogo nella *Recherche* stessa, in cui l'Eroe si confronta con modelli imperfetti, tra cui Swann, Elstir, ecc., ed è per lui necessario superarli, così come, evidentemente, è necessario per Proust distinguersi rispetto a Ruskin.

³ Per interesse attivo intendiamo la stesura di testi su Ruskin; il momento della lettura risale anche agli anni precedenti.

⁴ Gérard Genette, in *Palimpsestes*, classifica la traduzione tra le trasposizioni formali, "qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée" (*Palimpsestes*, p. 238). Egli aggiunge in chiusura: "Je voudrais seulement suggérer une division possible, à l'intérieur du régime sérieux, entre deux types de fonctions, dont l'une est d'ordre pratique ou, si l'on préfère, socio-culturel: c'est très évidemment celle qui domine dans des pratiques comme le résumé descriptif, la traduction, la mise en prose; (...) Elle répond à une demande sociale, et s'efforce légitimement de tirer de ce service un profit - d'où son aspect souvent commercial ou, comme on disait autrefois, 'alimentaire.'" (p. 448). In questa definizione a nostro avviso limitante, anche la traduzione è considerata una forma dell'ipertestualità, che quindi presuppone un ipotesto.

la première fois, mais qui, ayant déjà eu avec lui des entretiens antérieurs, pourrait, dans ses paroles, reconnaître ce qui est, chez lui, permanent et fondamental⁵.

È bene sottolineare ‘critico’, poiché il punto di partenza di tutta la nostra analisi è racchiuso in questo atteggiamento; Proust attua un vero e proprio scandaglio dell’intera produzione di Ruskin spiegato nei termini di una metafora tra le più significative dell’intero corpus preso in considerazione:

Aussi faut-il faire avec un esprit, si l’on veut revoir l’une de ses idées, ne fût-elle pour lui qu’une idée passagère et un temps seulement préférée, comme font les pêcheurs: placer un filet attentif, d’un endroit à un autre (d’une époque à une autre) de sa production, fût-elle incessamment renouvelée. Si le filet a des mailles assez fines et assez serrées, il serait bien surprenant que vous n’arrêtiez pas au passage une de ces belles créatures que nous appelons idées, qui se plaisent dans les eaux d’une pensée, y naissant par une génération qui semble en quelque sorte spontanée et où ceux qui aiment à se promener aux bords des esprits sont bien certains de les apercevoir un jour, s’ils ont seulement un peu de patience et un peu d’amour⁶.

Il rapporto di partenza tra Proust e Ruskin si configura così, come una traduzione associata ad un ampliamento del paesaggio testuale mediante accostamenti pertinenti di testi ruskiniani (ma non solo, lo ricordiamo) affini, a cui fa da corollario spesso e volentieri un commento metatestuale⁷.

Questa apertura all’intera produzione di Ruskin ne rappresenta il primo grado di ripresa da parte di Proust, che nella *Recherche*, ad un secondo grado, lavora su un ipotesto obbligatoriamente doppio: da un lato abbiamo ancora Ruskin, che risulta però già ‘mediato’ concettualmente nell’elaborazione critica dell’apparato paratestuale delle due traduzioni, dall’altro l’‘autoipotesto’⁸ del paratesto proustiano, che presenta notevoli punti di ancoraggio con la scrittura più matura poi confermatasi nella *Recherche*. In questa seconda ottica, in cui Ruskin diventa inevitabilmente un pretesto, avremo modo di verificare come il futuro romanziere usi l’opera di quest’ultimo al pari di un cantiere, se non come un vero e proprio laboratorio artistico. Lo spazio di sperimentazione autonoma a cui si riduce a tratti la traduzione mette in luce tutta l’originalità della posizione di Proust rispetto a tale pratica, peculiarità che lo spinge a gettare, in un modo che alla luce della *Recherche* appare quasi programmatico, le fondamenta in divenire della sua opera.

Tuttavia, si pongono anche numerosi interrogativi: dobbiamo chiederci quale testo, quali modalità d’azione e quali scopi abbia la ripresa di Ruskin in seguito. L’individua-

⁵ J. Ruskin, *La Bible d’Amiens*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 300.

⁷ Che è, in ogni caso, il carattere tipico di ogni testo critico.

⁸ Sempre in *Palimpsestes*, Genette conferisce lo statuto di autoipotesto perlopiù agli *avant-textes*. Qui la nozione deve inevitabilmente allargarsi anche a testi non strettamente relativi alla genetica dell’opera.

zione non è facile, perché tale analisi richiede un confronto con la topica della coscienza artistica, luogo prediletto ma sfuggente della creazione proustiana.

Possiamo comunque trarre una prima importante conclusione: nella lettura della *Recherche* in quanto ipertesto, il capitolo ideale riguardante John Ruskin va considerato alla luce della 'mediazione' precedente. Questo aspetto non è rivoluzionario nell'iter proustiano, poiché sappiamo che egli agisce innanzitutto come critico dei propri modelli (i casi di Flaubert e Baudelaire sono solo i più eclatanti). Resta il fatto che la specifica attività di traduzione è riservata al solo Ruskin, e in virtù della decompressione e separazione dei diversi momenti di rielaborazione del modello che qui vi si compie possiamo trattenerlo come possibile caso esemplare nell'intera produzione di Proust.

3. *L'ipotesto diretto*

I momenti chiave del rapporto ipertestuale, come abbiamo già anticipato, sono due: Proust dapprima legge Ruskin, poi legge se stesso attraverso Ruskin. Partiamo con due esemplificazioni della prima fase, tratte da entrambe le opere del corpus ruskiniano su cui ha lavorato Proust.

Abbiamo illustrato come ne *La Bible d'Amiens* Proust introduca l'assunto secondo il quale nell'alveo della produzione di ogni artista scorrono ciclicamente le stesse idee. È necessario saperle riconoscere attraverso una lettura che sia abbastanza attenta. Ora, questo motivo è tra i più sviluppati nelle note che accompagnano il testo di Ruskin.

Nel terzo capitolo della *Bible* troviamo la celebre frase di Ruskin: "it was from the Bible that I learned the symbols of Homer, and the faith of Horace"⁹. Essa può tornare utile al nostro scopo anche solo presa fuori contesto, tuttavia è opportuno conferirle dei contorni: Ruskin non considera l'arte occidentale nella sua successione cronologica; essa, per lui, è caratterizzata da quella che Proust definisce la "permanence d'un sentiment esthétique que le christianisme n'interrompt pas"¹⁰. Oltre al classico esempio relativo alla lettura figurale di Virgilio da parte di Dante (e in generale da parte dei Padri della Chiesa in epoca tardo latina e medievale), egli indica un rapporto di discendenza tra il leone di Nemea affrontato da Eracle e il leone guarito e ammansito da San Gerolamo (sarebbe un altro caso di continuità tra il mondo classico e il mondo cristiano)¹¹:

That there *is* a Sacred classic literature, running parallel with that of the Hebrews, and coalescing in the symbolic legends of medieval Christendom, is

⁹ J. Ruskin, *The Bible of Amiens*, in *Our fathers have told us. Sketches of the history of Christendom for boys and girls who have been held at its fonts (part I)*, George Allen, Orpington, Kent 1884, p. 134.

¹⁰ *La Bible d'Amiens*, p. 338.

¹¹ Per Proust, Ruskin tende a lasciarsi andare a "quelque fétichisme dans l'adoration des symboles eux-mêmes" (*La Bible d'Amiens*, p. 64), riconoscendo in questa propensione una delle diverse forme di idolatria dell'auto-re inglese. Tuttavia, sempre nelle parole di Proust nella terza parte della *Préface*, questo feticismo è considerato "peu dangereux d'ailleurs pour des esprits si attachés au fond au sentiment symbolisé qu'ils pouvaient passer d'un symbole à l'autre, sans être arrêtés par les diversités de pure surface" (*ibidem*).

shown in the most tender and impressive way by the independent, yet similar, influence of Virgil upon Dante, and upon Bishop Gawaine Douglas. At earlier dates, the teaching of every master trained in the Eastern schools was necessarily grafted on the wisdom of the Greek mythology; and thus the story of the Nemean Lion, with the aid of Athena in its conquest, is the real root-stock of the legend of St. Jerome's companion, conquered by the healing gentleness of the Spirit of Life¹².

Il *continuum* teorizzato da Ruskin deriva dall'osservazione di simboli e stilemi comuni ad epoche diverse, più precisamente da una percezione estetica, e per Proust "il ne fait que tirer des conclusions théoriques du plaisir esthétique qu'il avait éprouvé à retrouver dans une Hérodiade une canéphore, dans un Séraphin une harpie, dans une coupole byzantine un vase grec"¹³. A suffragio di tale tesi, il traduttore riporta altre citazioni, soprattutto inerenti gli scritti di Ruskin su Venezia. L'epicentro di tali scosse, che investono tutto il suo sistema, sarebbe dunque estetico; egli arriva addirittura a parlare di questa idea come di "une idée qu'il n'a probablement crue vraie que parce qu'il l'a trouvée belle"¹⁴, con una certa ironia. Proust, da parte sua, espone una teoria di atemporalità e non linearità dell'arte all'interno della *Recherche*: essa si esplicita soprattutto nel dialogo tra M.me de Cambremer e l'Eroe, a Balbec, in *Sodome et Gomorrhe*. Qui, la possibilità di una lettura bidirezionale della storia dell'arte e della letteratura, in avanti e all'indietro, è espressa in termini simili a quelli di Ruskin: possiamo accostare, alla fede di Orazio o ai simboli biblici di Omero, le tracce di Turner nei quadri di Poussin, o le parole di Flaubert nei testi di Montesquieu, per citare letteralmente il Narratore¹⁵. Se nella storia non c'è linearità, non può esserci nemmeno successione, e i posteri possono diventare precursori. Come scritto da Antoine Compagnon in una recente raccolta di interventi al Collège de France, "la mémoire littéraire est compliquée, contradictoire, impure, comme un terrain à la géologie enchevêtrée. Non linéaire, elle rend possibles les remontes à contre-courant, les 'réminiscences anticipées' et les 'ressouvenirs inconscients'"¹⁶. Tuttavia, Proust condanna l'idolatria estetica di Ruskin, non fosse altro perché è negata in favore di un criterio confessionale che nei fatti cede il primato alla bellezza. Per Proust, invece, il confronto con l'Altro artistico assume una valenza che potremmo definire etica¹⁷, e coinvolge il grande tema della memoria, come illustrato da Compagnon. Arriviamo così al secondo caso che in questa sede ci interessa, tratto da *Sésame et les Lys*, e sicuramente più presente negli studi proustiani.

¹² *The Bible of Amiens*, p. 135.

¹³ *La Bible d'Amiens*, p. 244.

¹⁴ *Ibid.*, p. 338.

¹⁵ "Il y a des morceaux de Turner dans l'œuvre de Poussin, une phrase de Flaubert dans Montesquieu", M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, Paris 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), vol. III, p. 211. D'ora in avanti *RTP*.

¹⁶ A. Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, Odile Jacob, Paris 2009 (Collège de France) pp. 28-29.

¹⁷ Qui inteso come qualcosa che va affrontato: nel testo letterario proustiano, fare memoria è un passaggio formativo obbligato, oltre che un'esigenza; non c'è stile che nasca senza distinguersi dai suoi modelli, dal momento che si tratta di conferire ad esso una sua specifica originalità.

Ruskin apre il primo dei tre interventi inclusi in *Sesame and Lilies* (ricordiamo che Proust ha tradotto solo i primi due) con un'epigrafe tratta da Luciano: "You shall each have a cake of sesame – and ten pound"¹⁸. La sua funzione è di suggerire un ventaglio di significati attualizzati nel testo della conferenza. La citazione diretta iniziale e il riferimento, in chiusura, al breve passaggio di Luciano sono per Proust un volontario ed esplicito richiamo ad almeno quattro significati distinti, con l'aggiunta finale della lettura in chiave politico-sociale¹⁹. Per accogliere la nuova luce che l'allusione getta sul testo tutto intero è necessaria un'operazione di decodificazione perlopiù mnemonica. Insomma è necessario riconoscere la sorgente dell'allusione, per non restare esclusi dallo spazio di senso a cui apre. E in questo contesto di compartecipazione all'atto della creazione (il testo completa e attua il suo senso, per Proust, grazie al lettore)²⁰ deve attivarsi la coscienza, intesa come stratificazione geologica di conoscenze acquisite.

Soffermiamoci sulla *graine de sésame*, che crea nel testo di Ruskin una prima ed istantanea associazione della lettura con il nutrimento, nell'ambito di un testo che si conclude, e vuole dunque presumibilmente porre l'accento, su un'allusione politico-sociale. In Proust la *nourriture* torna in un passo certamente cruciale dell'ultimo tomo della *Recherche*, che citiamo nei suoi punti chiave:

Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée; je compris qu'ils étaient venus à moi (...) sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir, sans que jamais ma vie me parût devoir entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet. Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une vocation. Elle ne l'aurait pas pu en ce sens que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine (...) Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qui amènerait sa maturation. Et ceux qui se nourriraient ensuite d'elle ignoreraient, comme ceux qui mangent les graines alimentaires, que les riches

¹⁸ J. Ruskin, *Sesame and Lilies*, Silver, Burdett & Company, New York/Boston/Chicago 1900, p. 21.

¹⁹ Ecco il passaggio finale della prima conferenza: "I could shape for you other plans, for art galleries, and for natural history galleries, and for many precious – many, it seems to me, needful – things; but this book plan is the easiest and needfullest, and would prove a considerable tonic to what we call the British Constitution, which has fallen dropsical of late, and has an evil thirst, and evil hunger, and wants healthier feeding. You have got its corn laws repealed for it, dealing in a better bread; – bread made of that old enchanted Arabian grain, the Sesame, which opens doors; – doors, not of robbers; but of Kings' Treasuries." *Sesame and Lilies*, p. 68.

²⁰ Sylvie Pierron scrive giustamente che oltre all'erudizione etimologica fine a se stessa, la critica linguistica di Proust nei confronti di Ruskin fa riferimento a "une pensée du langage à partir du mot" e aggiunge che "le sens n'est pas préconstruit, déposé dans les dictionnaires où il suffirait de puiser pour en assembler les éléments, il ne se construit pas en dehors de l'œuvre; mieux, il ne se construit pas en dehors de l'être lisant" (S. Pierron, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2005, pp. 48-49).

substances qu'elles contiennent ont d'abord nourri la graine et permis sa maturation²¹.

Come appare chiaro, la scelta lessicale della *graine* esprime qui un contenuto legato alla vita spirituale e alla creazione artistica; essa copre dunque un'area concettuale diversa rispetto a quanto non facesse nel testo di Ruskin²². In queste poche righe viene effettivamente recuperato il *temps perdu*, e si chiude così la cornice del romanzo, il cui centro è un bacino potenzialmente sterminato di esperienze (il tempo perduto dietro a quei *plaisirs mondains* che il Narratore definisce qualche pagina prima una "nourriture abjecte"²³, o perduto in quanto se ne era persa ogni traccia nella memoria) che trova una sua finale redenzione nell'arte. Qui la *graine* è dunque materia di diversa estrazione che si accumula per essere poi fusa nel prodotto letterario, fino a scoprire di aver covato l'opera d'arte, di "avoir vécu pour elle sans le savoir". Per l'artista questo materiale strutturato su diversi piani sovrapposti e indistinguibili nel flusso psichico è anche e soprattutto letterario: il caso più lampante è l'alba che chiude *Sodome et Gomorrhe*, in cui dato fisico, emotivo e letterario si fondono fino a generare l'immagine (nel complesso dell'esperienza di lettura, estetizzante) che si cela oltre ognuno di questi dati riscontrabili, ovvero Albertine sostituita all'amica di M.lle Vinteuil nella casa di Montjouvain. Anche in questo caso si opera un'allusione, a Baudelaire e ai due *topoi* del crepuscolo del mattino e della sera²⁴. L'allusione non serve unicamente a caricare di ulteriori significati la scena quasi apocalittica dell'alba di gelosia vissuta dall'Eroe, ma offre soprattutto un campione del *modus operandi* proustiano, che interpreta, come Ruskin, l'esistenza in fluire che, frammentario nell'avvicendamento quotidiano di diversi *moi*, solo l'arte può far percepire come tale²⁵.

²¹ RTP, vol. IV, p. 478.

²² Rimando a Giovanni 12,24: "In verità, in verità vi dico: se il chicco di grano caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto".

²³ RTP, vol. IV, p. 454.

²⁴ Facciamo riferimento alle due poesie contenute nelle *Fleurs du Mal*, ovvero *Le Crépuscule du soir* e *Le Crépuscule du matin*; la seconda in particolare è oggetto di un'allusione che lo stesso Compagnon menziona nel testo *Allusions perdues dans 'À la recherche du temps perdu'*, reperibile all'indirizzo http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm, pp. 5-6 (ultima consultazione 8 marzo 2012).

²⁵ La continuità tra i vari settori della coscienza è uno degli aspetti più contraddittori, ma anche più affascinanti, della produzione di Ruskin; Proust avverte una sensibilità comune in tal senso, e non manca di sottolineare esplicitamente questa idea ricorrente capitata anch'essa nelle maglie della sua lettura: in *Saint Mark's Rest*, Proust individua uno dei brani più rappresentativi di tale sentimento, là dove si parla del battistero di San Marco. Abbiamo citato in precedenza il modo in cui Proust stigmatizza questo atteggiamento di Ruskin, che vede canefore, arpie e vasi greci tornare nelle raffigurazioni veneziane, mentre qui ci preme mettere l'accento sull'applicabilità di tale idea ad ambiti diversi da quello artistico; secondo questa ipotesi, la coscienza si dispiega in un vero e proprio *continuum*: "Que cette disposition à notre avis toute esthétique au moins logiquement en son essence sinon chronologiquement en son origine, se soit systématisée dans l'esprit de Ruskin et qu'il l'ait étendue à la critique historique et religieuse, c'est bien certain." Tant'è che Ruskin "compare la royauté grecque à la royauté franque" da un punto di vista storico, e "déclare dans *La Bible d'Amiens* que 'le christianisme n'a pas apporté un grand changement dans l'idéal de la vertu et du bonheur humains'" (*La Bible d'Amiens*, p. 244) da un punto di vista religioso. In virtù di queste ultime parole virgolettate nel testo francese, Proust può arrivare a dire che "du moment que la religion chrétienne différait peu de la religion grecque (...), Ruskin n'avait pas besoin, au point de vue logique, de séparer si fortement la religion de la morale" (pp. 338-339).

Questa dottrina dell'indistinto è illustrata da Proust anche nel corso delle riflessioni che seguono la fuga e la successiva morte dell'amata: molte Albertine si parano di fronte a Marcel, poiché la molteplicità "était son seul mode d'existence en moi"²⁶. E questa modalità di percezione su cui si fondano i nostri processi cognitivi non è solo un'illusione sentimentale:

Cette perpétuelle erreur qui est précisément la 'vie', ne donne pas ses mille formes seulement à l'univers visible et à l'univers audible, mais à l'univers social, à l'univers sentimental, à l'univers historique, ecc. (...) Nous n'avons de l'univers que des visions informes, fragmentées et que nous complétons par des associations d'idées arbitraires, créatrices de dangereuses suggestions²⁷.

Come abbiamo già ampiamente detto, dunque, la coscienza non è lineare, né regolare: la memoria artistica (e quelle che abbiamo chiamato reminiscenze, nella *Recherche*, di Ruskin filtrato dalla coscienza critica proustiana) non può essere da meno; essa agisce come il sogno, "dont elle emprunte la logique, ne respecte rien, mais condense et déplace, renverse les valeurs, profane ce qu'elle adore. Ainsi les tragédies sacrées de Racine servent-elles de leitmotiv pédérastique tout au long du roman"²⁸. La letteratura si adatta a tali movimenti, apparentemente sconnessi, che tuttavia trovano senso nella trasfigurazione artistica.

Abbiamo così definito, partendo da alcune scelte testuali di Ruskin commentate da Proust, la posizione di quest'ultimo rispetto all'Altro letterario (il sistema o la tradizione, diremmo noi): in conclusione, egli condivide il sentimento di Ruskin, pur contestandone i moventi. Infine, ciò che va considerato, è che lo stesso Ruskin, per Proust, è parte di questo flusso fuori dal tempo che nelle forme più disparate (certo non casuali) è rivisitato nella *Recherche*, secondo quelle modalità di ritorno gestite e inoltrate alla creazione dalla coscienza. Nella scrittura della *Recherche*, Ruskin è già superato, ma di questo superamento ancora in corso Proust ci rende conto nello svolgersi del suo romanzo di formazione: l'ipotesto, in questo caso, è tutto nella coscienza già matura dell'artista, e le sue forme sono quelle enunciate da Compagnon nel testo che abbiamo riportato. Solo in questo senso la *Recherche* può, forse, essere definita opera autobiografica.

L'irradiazione dell'idea di continuità in Ruskin è percepita dunque da Proust come totale.

²⁶ RTP, vol. IV, p. 110.

²⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁸ A. Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, pp. 28-29.

4. L'ipotesto 'mediato' e l'autoipotesto

Passiamo al momento successivo del recupero di Ruskin da parte di Proust: qui, il primo è pretesto alla stesura di un 'autoipotesto' a cui il secondo attingerà negli anni successivi, come speriamo di mostrare in seguito; il testo proustiano assume qui i connotati di una vera e propria 'mediazione critica'. Questa maturazione avviene a più livelli, tutti centrali nella creazione romanzesca. Nei segmenti di paratesto che andremo ad analizzare, Proust anticipa importanti motivi che agiranno a quattro stadi della stesura della *Recherche*:

- Strutturale
- Narrativo
- Retorico
- Metatestuale

Ci occuperemo ora di osservare nello specifico in che modo avvengano queste prefigurazioni nel paratesto alle traduzioni.

4.1 La *logique supérieure*: una riflessione sulla struttura romanzesca

È già noto che il cambiamento più significativo tra *Jean Santeuil* e la *Recherche* avviene a livello strutturale: Proust aveva bisogno di tenere assieme una materia già definita. Non risulta essere allo stesso modo una novità il fatto che Ruskin abbia in tal senso fornito uno spunto a Proust. Kolb parla di quello che è secondo lui il più grande debito contratto da quest'ultimo nei confronti dell'autore inglese:

Ce que Proust devait de plus précieux à Ruskin, personne, je crois, ne l'a encore signalé. Pour bien comprendre son importance, considérons où Proust en était lorsqu'il abandonna son premier roman, en octobre 1899, pour se tourner vers Ruskin. Il avait accumulé, dans un manuscrit d'environ mille pages, une série de fragments disjoints, hétéroclites (...) Tout cela était sans forme et sans autre lien que la présence du héros Jean. Malgré l'inégalité de l'ensemble, il y avait bien des pages d'une valeur incontestable (...) L'échec du roman devait pourtant lui être évident: il n'eut jamais le courage de le finir. Cet échec tenait surtout à ce que cet amas informe de fragments avait complètement submergé l'ébauche d'une intrigue esquissée dans le premier chapitre. Avant tout, il lui manquait une idée, un système qui puisse imposer à cet ensemble une forme, une unité, un intérêt dramatique. Une telle idée, Proust devait enfin la trouver chez Ruskin²⁹.

All'interno dell'articolo, Kolb si basa su una nota di Proust particolarmente rilevante (anche da un punto di vista tipografico per lo spazio che occupa, come giustamente viene sot-

²⁹ Ph. Kolb, *Proust et Ruskin: Nouvelles Perspectives*, "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", XII, 1960, pp. 267-268.

tolineato), quella redatta proprio in riferimento all'epigrafe di Luciano di cui abbiamo già parlato. Qui, il futuro autore della *Recherche* sembra intravedere un modello strutturale che poi adotterà: giustapposizione iniziale di temi legati fra loro nell'epilogo dell'ultimo tomo. Il fatto che Proust faccia sua una tale ambiziosa struttura anticipa inoltre la sua consapevolezza riguardo al tipo di progetto che ha in mente: un romanzo lungo, complesso, che gli dia modo di collocare il materiale eterogeneo di *Jean Santeuil*. Oltre a sottoscrivere ciò che viene affermato nell'articolo di Kolb, ci sembra opportuno aggiungere un riferimento ulteriore, che lo studioso sembra omettere.

Ripartiamo da punti salienti della nota proustiana: come abbiamo già detto, l'epigrafe annuncia i significati che saranno sviluppati nell'intera conferenza; Proust appare immediatamente attratto da questa struttura. Egli scrive:

Mais c'est le charme précisément de l'œuvre de Ruskin qu'il y ait entre les idées d'un même livre, et entre les divers livres des liens qu'il ne montre pas, qu'il laisse à peine apparaître un instant et qu'il a d'ailleurs peut-être tissés après coup, mais jamais artificiels cependant puisqu'ils sont tirés de la substance toujours identique à elle-même de sa pensée (...) Il passe d'une idée à une autre sans aucun ordre apparent. Mais en réalité la fantaisie qui le mène suit des affinités profondes qui lui imposent malgré lui une logique supérieure. Si bien qu'à la fin il se trouve avoir obéi à une sorte de plan secret qui, dévoilé à la fin, impose rétrospectivement à l'ensemble une sorte d'ordre et le fait apercevoir magnifiquement étagé jusqu'à cette apothéose finale³⁰.

Come rileva ancora una volta Kolb, questo singolare atteggiamento è trattato da Proust come un gioco, un vezzo involontario, almeno nella nota; tuttavia, è lecito pensare che l'argomento lo toccasse da vicino, se non altro in virtù di un ritorno lessicale sospetto ne *La Prisonnière*, in quel passaggio in cui vengono lodate dal Narratore la letteratura e l'arte del XIX secolo, dei vari Michelet, Balzac, Wagner. Qui Ruskin non viene nominato, tra gli altri, ma questo per ragioni che a nostro parere riguardano l'accostamento di quest'ultimo ad un Elstir piuttosto che ad un Vinteuil (ovvero ad un artista appena al di qua della soglia dell'arte, e non all'unico vero artista compiuto del romanzo). Certo è che Proust nel parlare di questi autori sembra avere di fronte, almeno idealmente, la nota di *Sésame* all'epigrafe introduttiva: delle opere di questi artisti il Narratore mette in luce "l'unité ultérieure, non factice", generata dalla "illumination rétrospective"³¹ di una prefazione o di un brano aggiunto in seguito, senza la reale volontà di conferire questo valore finale cruciale. Ci sembra che questo veloce confronto getti ancora più luce sui bisogni cui rispose all'epoca, per il giovane Proust, l'opera di Ruskin, così spontaneamente in grado di tenersi assieme.

³⁰ J. Ruskin, *Sésame et les Lys*, traduction, notes et préface de Marcel Proust, Mercure de France, Paris 1906, pp. 62-63.

³¹ *RTP*, vol. III, p. 667. La prima delle due citazioni di questo segmento costituisce una frase nominale isolata tra due punti, stranamente concisa, almeno per gli *standard* a cui Proust ci abitua nella lettura. Poche sono le frasi brevi nella *Recherche*, tutte molto significative.

Con la *Recherche*, Proust sembra documentare tale consapevolezza, tuttavia è impossibile stabilire se questa presa di coscienza sia stata effettivamente dovuta ad un'improvvisa scintilla nel corso delle sue letture ruskiniane, o se egli avesse solo la necessità di vedere in atto un'idea che già aveva sviluppato. "Peu importe", come scrive ancora Kolb, poiché infatti ciò che conta è che Proust abbia passato del tempo a scrivere al riguardo in un momento di passaggio fra immaturità e maturità, e che Ruskin sia stato per lui specchio di un'esperienza artistica in cui si è in qualche modo riconosciuto, e quindi studiato egli stesso.

4.2 *L'église villageoise et pourtant historique*: l'elaborazione dell'intreccio

Interessiamoci ora allo sviluppo narrativo della *Recherche*: il procedimento a ritroso da cui si innesca la narrazione è reso esplicito nella famosa similitudine attraverso cui si spiega come dall'epifania memoriale si ricostruisca il mondo del passato, "comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque là indistincts qui, à peine plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables"³².

Il mondo che riprende vita, in questo caso, è quello di Combray e dell'infanzia. Come sappiamo, Combray "n'était qu'une église résumant la ville"³³, un agglomerato stretto attorno al centro religioso. E identificandosi Combray con il suo luogo sacro, si comprende l'importanza della scelta architettonica di Proust, peraltro in forte empatia con l'amore ruskiniano per il gotico francese delle grandi cattedrali medievali³⁴. L'imma-

³² RTP, vol. I, p. 47.

³³ *Ibidem*.

³⁴ L'architettura medievale è testimonianza della vera *francité*, e questo legame (che per Ruskin si traduce addirittura in una più spiccata e genuina spiritualità, per non dire moralità, da opporre a quella modernità di cui egli non è certo sostenitore) porta con sé effetti decisivi sul testo proustiano, come mostra ciò che scriveremo su Françoise, non a caso paragonata a "une statue de sainte dans sa niche" (*Ibid.*, p. 52), come fosse incastonata nella facciata di una cattedrale. Per un chiarimento storico in proposito, basti una citazione dal *Dictionnaire* di Viollet-le-Duc, autore e opera ben noti a Proust: "À la fin du XII^e siècle, l'érection d'une cathédrale était un besoin, parce que c'était une protestation éclatante contre la féodalité. Quand un sentiment instinctif pousse ainsi les peuples vers un but, ils font des travaux qui, plus tard, lorsque cette sorte de fièvre est passée, semblent être le résultat d'efforts qui tiennent du prodige. Sous un régime théocratique absolu, les hommes élèvent les pyramides, creusent les hypogées de Thèbes et de Nubie; sous un gouvernement militaire et administratif, comme celui des Romains pendant l'empire, ils couvrent les pays conquis de routes, de villes, de monuments d'utilité publique. Le besoin de sortir de la barbarie et de l'anarchie, de défricher le sol, fait élever, au XI^e siècle, les abbayes de l'Occident. L'unité monarchique et religieuse, l'alliance de ces deux pouvoirs pour constituer une nationalité, font surgir les grandes cathédrales du nord de la France. Certes, les cathédrales sont des monuments religieux, mais ils sont surtout des édifices nationaux. Le jour où la société française a prêté ses bras et donné ses trésors pour les élever, elle a voulu se constituer et elle s'est constituée. Les cathédrales des XII^e et XIII^e siècles sont donc, à notre point de vue, le symbole de la nationalité française, la première et la plus puissante tentative vers l'unité. Si, en 1793, elles sont restées debout, sauf de très-rare exceptions, c'est que ce sentiment était resté dans le cœur des populations, malgré tout ce qu'on avait fait pour l'en arracher." (E.E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, vol. 2, A. Morel, Paris 1874, p. 281).

gine della chiesa in un villaggio di campagna compare in un altro celebre frammento del paratesto alle traduzioni, ovvero *Sur la lecture*, prefazione di Proust (dapprima pubblicata come pezzo singolo) a *Sésame et les Lys*. Colpisce un brano in particolare:

Et quelquefois à la maison, dans mon lit, longtemps après le dîner, les dernières heures de la soirée abritaient aussi ma lecture, mais cela, seulement les jours où j'étais arrivé aux derniers chapitres d'un livre, où il n'y avait plus beaucoup à lire pour arriver à la fin. Alors, risquant d'être puni si j'étais découvert et l'insomnie qui, le livre fini, se prolongerait peut-être toute la nuit, dès que mes parents étaient couchés je rallumais ma bougie; tandis que, dans la rue toute proche, entre la maison de l'armurier et la poste, baignées de silence, il y avait plein d'étoiles au ciel sombre et pourtant bleu, et qu'à gauche, sur la ruelle exhaussée où commençait en tournant son ascension surélevée, on sentait veiller, monstrueuse et noire, l'abside de l'église dont les sculptures la nuit ne dormaient pas, l'église villageoise et pourtant historique, séjour magique du Bon Dieu, de la brioche bénite, des saints multicolores et des dames des châteaux voisins qui, les jours de fête, faisant, quand elles traversaient le marché, piailler les poules et regarder les comères, venaient à la messe 'dans leurs attelages', non sans acheter au retour, chez le pâtissier de la place, juste après avoir quitté l'ombre du porche où les fidèles en poussant la porte à tambour semaient les rubis errants de la nef, quelques-uns de ces gâteaux en forme de tours, protégés du soleil par un store, – 'manqués', 'Saint-Honorés' et 'gênoises', – dont l'odeur oisive et sucrée est restée mêlée pour moi aux cloches de la grand'messe et à la gaieté des dimanches³⁵.

Questo brano racchiude molto della *Recherche*, non solo in termini di intreccio: la centralità spaziale della chiesa è tale tanto nello svolgersi del romanzo quanto nella sua struttura, che vuole assomigliare a quella di una cattedrale. Ci sembra importante considerare i due termini che accompagnano proprio il sostantivo "église": "villageoise", da un lato, suggerisce un ambiente "campagnard, paysan, rural, rustique", e per estensione "simple, naturel, sans façon"; "historique" (introdotto da un'avversativa, è bene sottolinearlo) rimanda, per opposizione all'aggettivo precedente, a "marquant, célèbre dans l'histoire", e ad un ulteriore significato, "relatif à l'évolution, au développement dans le temps de quelque chose"³⁶. Questi aggettivi associati ad uno dei luoghi più emblematici di tutto il cronotopo proustiano introducono a molti aspetti della narrazione nella *Recherche*. Innanzitutto, Combray è il punto di partenza del *flashback* da cui ingrana l'intero romanzo (per mezzo di sinestesia, figura retorica utilizzata anche in *Sur la lecture* nel brano appena riportato)³⁷; inoltre, nell'accostamento dei due aggettivi su cui ci siamo soffermati si

³⁵ *Sésame et les Lys*, pp. 22-23.

³⁶ Le definizioni sono tratte dall'edizione online del *Trésor de la langue française* (<http://atilf.atilf.fr>).

³⁷ Le stelle sono "baignées de silence", ad esempio: in questo caso i due sensi incrociati nel sintagma sono il tatto e l'udito. Si notino inoltre, nello stesso brano, i due aggettivi congiunti riferiti all'odore (sostantivo di genere femminile in francese), "oisive et sucrée" (per l'argomento rimandiamo a L. Maranini, *Senso e valore degli aggettivi 'congiunti' nello stile di Proust*, "Studi Francesi", 13, 1961, pp. 40-62), i riferimenti alla lettura e all'insonnia: si può certo dire che qui la capacità di sintesi di Proust è vertiginosa, poiché pare dipanarsi

anticipa l'identificazione tra popolare e aristocratico su cui è costruito l'intero universo sociale in cui si muove l'Eroe (basti pensare alle numerose descrizioni in cui a personaggi aristocratici vengono attribuiti particolari popolari, a partire dai vestiti – M.me de Villeparisis in versione “campagnarde” con addosso un grembiule – per arrivare alla parlata – l'accento paesano di Oriane³⁸, e specularmente i riferimenti al “langage classique”³⁹ proprio di Françoise, che, pur essendo un personaggio di bassa estrazione sociale, riflette in sé le qualità della vera *francité*)⁴⁰; infine, nello spazio della chiesa di Combray agisce la fascinazione infantile di cui è vittima l'Eroe, poi rivista nel corso del suo apprendistato, per cui nei nomi resta traccia dell'essenza delle cose (e così dalla consonante liquida del nome Brabant o dalla nasale di Guermantes si scatena una *rêverie* che mescola le percezioni sensoriali in una corrispondenza sinestetica tra suono e colore). Questo filone si protrarrà nel romanzo fino alla disillusione completa di fronte alle etimologie di Brichot, e ancora una volta la chiesa di Combray sembra essere il luogo prescelto come inizio di un importante filone narrativo:

Tout cela et plus encore les objets précieux venus à l'église de personnages qui étaient pour moi presque des personnages de légende (...) à cause de quoi je m'avancais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée de fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel, 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 victorieux⁴¹.

In questo brano di *Du côté de chez Swann* è anche presentata ai lettori la quarta dimensione del Tempo, entità che il Narratore riuscirà a rendere infine visibile agli occhi.

Alla luce di queste considerazioni, possiamo intuire in quanti e quali sensi un brano come *Sur la lecture* possa essere rilevante, sul piano di una generale somiglianza dei luoghi

davanti a noi l'intero intreccio della *Recherche*, almeno nelle battute iniziali in cui tutto ritorna nel ricordo e diviene narrazione.

³⁸ Per quanto riguarda M.me de Villeparisis: “Elle se leva en posant ses pinceaux près de ses fleurs, et le petit tablier qui apparut alors à sa taille (...) ajoutait encore à l'impression presque d'une campagnarde que donnaient son bonnet et ses grosses lunettes” (*RTP*, vol. II, p. 496). Su Oriane de Guermantes: “– Ne l'écoutez pas, Madame, il n'est pas sincère. Elle est bête comme un (heun) oie dit d'une voix forte et enrouée M.me de Guermantes, qui, bien plus vieille France encore que le duc quand il n'y tâchait pas, cherchait souvent à l'être (...) par une sorte de prononciation presque paysanne qui avait une âpre et délicieuse saveur terrienne”. *Ibid.*, p. 521.

³⁹ *RTP*, vol. III, p. 660.

⁴⁰ “Souvent aussi nous allions nous abriter, pêle-mêle avec les Saints et les Patriarches de pierre sous le porche de Saint-André-des-Champs. Que cette église était française ! Au-dessus de la porte, les Saints, les rois-chevaliers une fleur de lys à la main, des scènes de noces et de funérailles, étaient représentés comme ils pouvaient l'être dans l'âme de Françoise.” *RTP*, vol. I, p. 149.

⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

e delle atmosfere, ma anche, partendo da una semplice analisi lessicale e retorica, illuminante rispetto ai grandi temi affrontati da Proust nel suo romanzo, nonché alla lotta con la materia alla ricerca di un banale intreccio in cui incanalarla.

4.3 *L'aquarium*: la traduzione come *atelier* dell'artista

Non è nemmeno necessario soffermarsi sulla pienezza retorica della *Recherche*, evidente a chiunque legga con attenzione quest'opera. La retorica, che in Proust si identifica con una concezione di metafora inclusiva ed estesa, utilizza spesso degli oggetti prediletti per propiziare quei passaggi di materia tipici delle più significative pagine del romanzo.

Vogliamo qui parlare dell'acquario, che è precisamente uno di questi oggetti: esso ricorre in pochi punti della *Recherche*, nello specifico dieci volte. La parola è sempre parte di un procedimento retorico: compare nel complemento di paragone di nove similitudini e in una metafora. Le occorrenze più celebri sono quelle dello "stile in atto"⁴², nelle *Jeunes filles*: si tratta della scena nella sala da pranzo del Grand Hôtel di Balbec e di quella nel ristorante di Rivebelle. Negli altri casi, l'acquario è utilizzato in relazione ad alcuni personaggi: Odette (nelle parole di Swann, non in quelle del Narratore), il Marchese de Palancy (ad una *soirée* da M.me de Sainte-Euverte in *Un amour de Swann* e a teatro all'inizio dei *Guermantes*), Charlus e Albertine (ma in questo caso si tratta di una riedizione dolorosa della scena di Balbec dopo la scomparsa dell'amata – l'Eroe immagina la presenza della giovane tra i borghesi ammirati, fuori dalla sala del Grand Hôtel). L'acquario torna infine nelle parole di Bergotte, e in particolare nella descrizione dell'effetto della luce verdastra in cui è, ad un certo momento, immersa la *Fedra* della Berma. L'analisi della ricorrenza dell'acquario nella *Recherche* meriterebbe uno studio più approfondito; in questa sede vogliamo sottolinearne l'interesse, tanto più che siamo al cospetto di un autore non solo altamente selettivo da un punto di vista lessicale, come ogni artista, ma addirittura maniacale nel proporre delle significative ricorrenze (la confluenza quasi esasperata di istanze in alcuni termini chiave è un fatto innegabile della scrittura proustiana, che per quanto analitica mira alla sintesi). Allo stesso tempo, non è scontato scegliere un elemento come l'acquario per un così alto numero di momenti retorici: dobbiamo pensare che vi sia una preferenza, e che in qualche modo questo termine provveda ad operare una sintesi indispensabile per l'autore. Ora, non è un caso che si possa trovare l'acquario anche in una similitudine che Proust inserisce in nota alla propria prefazione alla *Bible*, in riferimento alla sua traduzione. Vediamola:

Je n'ai pas le temps de m'expliquer aujourd'hui sur ce défaut, mais il me semble qu'à travers ma traduction, si terne qu'elle soit, le lecteur pourra percevoir comme à travers le verre grossier mais brusquement illuminé d'un aquarium le rapt rapide mais visible que la phrase fait de la pensée, et la déperdition immédiate que la pensée en subit⁴³.

⁴² Definizione mutuata da E. Sparvoli, *Un "Rembrandt" di Proust: analisi di un passo del "Côté de Guermantes"*, "L'Analisi Linguistica e Letteraria", X, 2001, pp. 461-479.

⁴³ *La Bible d'Amiens*, pp. 85-86.

Proust, nel corpo centrale del testo, ha appena fatto un'annotazione su una particolarità dello stile di Ruskin, che sembra essere caratterizzato da un equilibrio compositivo dovuto più che altro a ragioni formali, e non di contenuto⁴⁴. In questo breve spezzone del paratesto abbiamo tutta la distanza che Proust pone tra sé e Ruskin: la divergenza sta nella convinzione proustiana della necessità dell'espressione letteraria, ampiamente argomentata in una nota di *Sésame et les Lys*⁴⁵. Nella *Recherche*, questa disputa si riversa nell'opposizione *naturel* – *factice* menzionata in molti suoi punti (ovviamente non possiamo dire se in diretta relazione a Ruskin, ma certamente Proust ha speso una riflessione al riguardo nel confronto con l'autore britannico).

Torniamo alla nostra similitudine: il metaforizzato è la traduzione stessa, che per quanto "terne"⁴⁶, rispetta fedelmente l'originale, fino a mostrarne i difetti. Il metaforizzante è il vetro grossolano e bruscamente illuminato dell'acquario. La transizione è operata da una forma verbale, "pourra percevoir", seguita dall'introduttore "comme". Dunque non è tanto la traduzione in sé ad essere oggetto della similitudine, quanto il modo in cui 'ci si vede attraverso'. Questo particolare uso dell'acquario, in virtù della superficie che ne determina l'inizio e la fine nello spazio, e in virtù delle qualità di questa superficie che si lascia oltrepassare con lo sguardo (creando, a seconda dei casi, separazione spaziale o addirittura sociale, distanza e isolamento, intrappolamento, ecc.) torna stabilmente nella *Recherche*. Qui, il cotesto che circonda l'acquario riporta sempre nei paraggi un sostantivo (a volte accompagnato da un aggettivo o da un complemento) riferito a ciò che lo delimita rispetto al resto: "vitrage" (quattro occorrenze), "paroi de verre", "cloison vitrée", "cloison", "verre", "vitrage lumineux". Torna poi l'elemento della luce, e non solo nell'ultimo sintagma riportato: il caso più eclatante è quello della cena al Grand Hôtel di Balbec, in cui la luce elettrica rende indistinguibile nell'ombra la folla di gente accalcata sui vetri. A volte invece la luce è pallida, verdastra ("glauque", ovvero il colore del mare – scelta che nel caso di Rivebelle è pienamente inserita nel contesto ambientale, e che si ritrova anche

⁴⁴ Ci sembra opportuno inserire anche il testo cui la nota fa da accompagnamento, nella *Préface*: "je pensais aussi à ce plaisir qu'éprouve Ruskin à balancer ses phrases en un équilibre qui semble imposer à la pensée une ordonnance symétrique plutôt que la recevoir d'elle" (*La Bible d'Amiens*, p. 85). Siamo nel *Post-Scriptum*, Proust sta affrontando il tema dell'idolatria.

⁴⁵ La nota di *Sésame* fa da contrappunto ad un passaggio del testo tradotto in cui Ruskin sostiene che un autore può essere 'volutamente' oscuro, così da mettere alla prova la buona volontà del lettore. Qui Proust conclude significativamente sul primato, ancora una volta, delle "pensées qui élisent à elles-mêmes à tout moment, fabriquent et retouchent la forme nécessaire et unique où elles vont s'incarner" (*Sésame et les Lys*, p. 85), e che predominano su un contenente che si genera dal contenuto.

⁴⁶ Nel *Trésor*, la prima definizione di quest'aggettivo è relativa alla vista, in particolare al colore: "qui manque d'éclat, d'intensité, de vivacité." In italiano, in questo caso, diremmo 'smorto', oppure 'spento'. Un'altra definizione, "en parlant d'un matériau transparent ou réfléchissant", è la seguente: "qui ne laisse pas passer la lumière, ou reflète mal les images." Come collocazione, abbiamo proprio "verre terne", quindi la traduzione che fa al caso nostro sarà 'opaco'. Più esatto ancora sarebbe dire 'torbido', che però sarebbe immediatamente associato all'acqua, dunque al contenuto, piuttosto che al contenente dell'acquario. C'è poi un altro uso, letterario, secondo cui "être terne" sarebbe parafrasabile come "être le pâle reflet de". L'esempio apportato è una frase di Lamartine in cui si parla proprio di traduzione ("J'aime mieux vous les traduire [les vers] en m'aidant de la naïve traduction en pur français classique faite par le poète lui-même. Nul ne sait mieux ce qu'il a voulu dire; notre français à nous serait un miroir terne de son œuvre: le sien à lui est un miroir vivant"). In questo caso, in italiano, avremmo 'pallida', 'scialba'.

nelle parole di Bergotte, preannunciazione acquatica della “baignoire” in cui nuoterà l’Eroe posto di nuovo di fronte alla Berma nei *Guermantes*).

Questa riconferma, ad anni di distanza, della presenza dell’acquario è indice di due fattori non trascurabili: l’acquario è un termine prediletto da Proust, attorno a cui si cristallizzano alcuni elementi costanti (anche se con funzioni diverse nella *Recherche*); in secondo luogo, esso è sempre inserito in un procedimento retorico, tanto nella traduzione di Ruskin, quanto nel suo romanzo. E non è un caso che il nostro esempio tratto dal paratesto sia una similitudine: è proprio questo, infatti, lo strumento preferito da Proust, in quanto gli permette di conservare il metaforizzato accanto al metaforizzante. Quel che abbiamo è, in buona sostanza, un prototipo della buona metafora proustiana.

4.4 *Géométrie plane e géométrie dans l'espace*: la dimensione del Tempo

Essendo la storia di una vocazione artistica che si compie circolarmente nell’opera che leggiamo, la *Recherche* riflette molto su se stessa, e *Le Temps retrouvé*, come è noto, è il tomo a più alta concentrazione di digressioni metatestuali: solo nel finale, secondo quella logica di ‘illuminazione retrospettiva’ a cui abbiamo accennato, tutto il materiale raccolto nelle pagine precedenti si colloca nella sua nicchia di senso. Anche rispetto alle spiegazioni del Narratore maturo della *Recherche*, Proust agisce con netto anticipo nel confronto con Ruskin: qui sono elaborati alcuni concetti che troveranno grande spazio, negli anni a seguire, all’interno della sua opera.

Nella *préface* de *La Bible d’Amiens*, Proust parla di una stampa realizzata da Ruskin e solitamente annessa all’edizione in lingua originale. Di fatto, sia le stampe che le fotografie del testo inglese non sono riportate nell’edizione francese.

Proust si sofferma su una raffigurazione in particolare, *Amiens, le jour des Trépassés*: si tratta di una veduta della città dalle sponde della Somme, fiume che l’attraversa. Il titolo della stampa rimanda, con un termine *vieilli*, alla *fête des morts* del 2 novembre. Vediamo perché Proust fosse così interessato a questa riproduzione: l’immagine è realizzata in modo tale da dare l’impressione di un appiattimento delle distanze tra gli elementi del paesaggio. Si crea così una sorta di illusione ottica basata sulla percezione errata della realtà: possiamo dire che è lo stesso meccanismo riprodotto nel dipinto di Elstir, *Le Port de Carquethuit*, in cui si effettua uno scambio di attributi tra gli elementi della composizione, fino alla realizzazione di una fluida continuità della materia (per come è percepita dai nostri sensi, e non per come è effettivamente nella realtà). Le riflessioni di Proust sulla stampa di Ruskin, dunque, sembrano in sintonia con una delle grandi aree di interesse della sua opera.

Vediamo nel dettaglio questo passaggio della *Préface*:

Si, étant à Amiens, vous allez dans la direction de l’abattoir, vous aurez une vue qui n’est pas différente de celle de la gravure. Vous verrez l’éloignement disposer, à la façon mensongère et heureuse d’un artiste, des monuments, qui reprendront, si ensuite vous vous rapprochez, leur position primitive, toute différente; vous le verrez, par exemple, inscrire dans la façade de la ca-

thédrale la figure d'une des machines à eau de la ville et faire de la géométrie plane avec de la géométrie dans l'espace. Que si néanmoins vous trouvez ce paysage, composé avec goût par la perspective, un peu différent de celui qui relate le dessin de Ruskin, vous pourrez en accuser surtout les changements qu'ont apportés dans l'aspect de la ville les presque vingt années écoulées depuis le séjour qu'y fit Ruskin, et, comme il l'a dit pour un autre site qu'il aimait, 'tous les *embellissements* survenus, depuis que j'ai composé et médité là'⁴⁷.

Questo brano è un'altra ripresa sintetica di alcuni punti cardine della *Recherche*: Proust descrive l'effetto ottico indotto dalla stampa nei termini di *géométrie plane* in contrapposizione ad una *géométrie dans l'espace*. La distanza dispone gli elementi raffigurati secondo "la façon mensongère et heureuse d'un artiste", ovvero, potremmo dire, alla maniera di Elstir, fedele all'impressione immediata (ma anche *fautive*) del reale. Ora, l'opposizione che abbiamo estratto dal testo ne richiama un'altra che fa la sua comparsa numerose volte negli scritti di Proust; prendiamo un brano tratto dal celebre articolo *Swann expliqué par Proust*:

Des jeunes écrivains, avec qui je suis d'ailleurs en sympathie, préconisent au contraire une action brève, avec peu de personnages. Ce n'est pas ma conception du roman. Comment vous dire cela ? Vous savez qu'il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace. Eh bien, pour moi, le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. (...) les divers aspects qu'un personnage aura pris aux yeux d'un autre, au point qu'il aura été des personnages successifs et différents, donneront – mais par cela seulement – la sensation du temps qui coule⁴⁸.

In queste poche righe, la contrapposizione evocata da Proust riguardo alla stampa di Ruskin è chiamata di nuovo in causa al fine di costruire un parallelo con le nozioni di *psychologie plane* e *psychologie dans le temps* (dalla geometria nello spazio alla psicologia nel tempo, il movimento occupa le quattro dimensioni citate a proposito della chiesa di Combray, vascello secolare misurabile nel tempo e nello spazio): siamo indotti a pensare che l'autore della *Recherche* avesse già all'epoca della stesura del paratesto ruskiniano l'intenzione di mutuare i due concetti in contrapposizione per fornire una spiegazione delle sue future scelte autoriali. Tale apporto diventa propriamente metatestuale in questo testo d'accompagnamento alla pubblicazione del primo tomo, ma anche all'interno dei volumi seguenti: psicologia piana e psicologia nel tempo (o i corrispettivi riguardanti la

⁴⁷ *La Bible d'Amiens*, p. 67.

⁴⁸ M. Proust, *Swann expliqué par Proust*, in P. Clarac – Yves Sandre ed., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Gallimard, Paris 1971 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 557.

geometria) tornano sia in *Albertine disparue*⁴⁹ che nel *Temps retrouvé*⁵⁰, in particolare, dunque, verso la fine dell'opera: esattamente là dove la densità metatestuale si fa preponderante pur mantenendosi entro le maglie della narrazione.

Nel commento alla stampa di Ruskin, viene inserito anche il fattore proustiano per eccellenza: il tempo. Amiens può risultare diversa ad un contemporaneo delle traduzioni, poiché vent'anni sono trascorsi dal passaggio dell'autore inglese nella cittadina francese; quindi il tempo muta le percezioni. Il *bal de têtes* finale della *Recherche* profila un caso analogo: l'appiattimento non giova alla conoscenza degli esseri umani; va serbata al contrario la *distanza* tra i piani sovrapposti delle molteplici percezioni dell'oggetto, fino a "regarder, en même temps qu'avec les yeux, avec la mémoire"⁵¹. Nell'analisi, anche banale, di una raffigurazione di Ruskin, Proust adombra le volte della sua cattedrale, traccia le navate, ammette luce ne "l'édifice immense du souvenir"⁵² che sorgerà di lì a poco.

5. Conclusioni

Come ampiamente sottolineato nell'introduzione, abbiamo parlato finora in termini di ipertestualità, ovvero di relazioni fra testi incentrate sulla derivazione. Il maggiore riferimento in tal senso resta *Palimpsestes*. Se dovessimo attenerci alle categorie di questa imponente opera tassonomica, ci troveremmo spiazzati: dove collocheremmo il rapporto tra Ruskin e Proust? Vi sono troppe declinazioni, come abbiamo visto, perché si possa scegliere una pratica tra le tante individuate da Genette⁵³: abbiamo per l'appunto la traduzione, poi dei semplici centoni nell'apparato di note, commenti metatestuali (questi

⁴⁹ Riportiamo il brano in questione: "Et ainsi mon amour pour Albertine, qui m'avait attiré vers ces femmes, me les rendait indifférentes, et mon regret d'Albertine et la persistance de ma jalousie, qui avaient déjà dépassé par leur durée mes prévisions les plus pessimistes, n'auraient sans doute jamais changé beaucoup si leur existence, isolée du reste de ma vie, avait seulement été soumise au jeu de mes souvenirs, aux actions et réactions d'une psychologie applicable à des états immobiles, et n'avait pas été entraînée vers un système plus vaste où les âmes se meuvent dans le temps comme les corps dans l'espace. Comme il y a une géométrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps, où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts parce qu'on n'y tiendrait pas compte du Temps et d'une des formes qu'il revêt, l'oubli", *RTP*, vol. IV, p. 137.

⁵⁰ Ed ecco anche questo passaggio, prossimo alla conclusione del romanzo: "Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, disposait ma vie, en me faisant songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace, ajoutaient une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opérerait tant que je songeais seul dans la bibliothèque, puisque la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier (...) supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise" (*ibid.*, p. 608). Qui abbiamo una "psychologie dans l'espace", dunque un incrocio delle espressioni che fin qui hanno costituito il parallelismo.

⁵¹ *Ibid.*, p. 503.

⁵² *RTP*, vol. I, p. 46.

⁵³ Esiste in *Palimpsestes* il caso del *Don Quijote* di Miguel de Unamuno: quest'opera nasce dall'applicazione di diverse pratiche ipertestuali sulla base di un ipotesto conclamato; essa non confuta l'insufficienza che rendiamo nota rispetto a Proust e Ruskin. La differenza è chiara: il *Don Quijote* è un'opera dedicata alla rielaborazione ipertestuale del grande romanzo di Cervantes, mentre Proust si distacca completamente dai suoi modelli, non vuole scrivere dei rifacimenti, ma al contrario creare qualcosa di assolutamente originale.

ultimi ancora una volta inseriti nella rassegna per convenienza), forme di valorizzazione e devalorizzazione che sono invece attuate nella *Recherche*. Dovremmo comunque forzare il sistema costruito da Genette, perché queste ultime categorie, quand'anche annoverate tra le forme dell'ipertestualità, hanno confini troppo limitati per spiegare l'elaborazione proustiana di Ruskin.

Crediamo, insomma, che sia insufficiente definire la presenza di Ruskin negli scritti di Proust come ipotestualità *tout court*: le modalità del ritorno e della trasformazione variano e si sovrappongono in un'architettura geologica che passa da evidenti riscontri testuali a più ampie riflessioni, il cui referente è a volte opaco. Per orientarci meglio, dovremmo pensare proprio a quelle cattedrali che impiegano, come la stessa Notre-Dame d'Amiens, molti secoli a costituirsi, affrontando stratificazioni anche e soprattutto stilistiche: Ruskin stesso descrive bene la storia di questo edificio, sorto sul monumento tombale di San Firmino come primo seggio episcopale di Francia in epoca romanica, poi spostato e passato per le diverse fasi del gotico, in seguito a incendi, distruzioni e ricostruzioni. La *Recherche* è una creatura simile: non basta giustapporre delle citazioni più o meno dirette ai modelli di cui Proust si è senz'altro servito, proprio perché si rischia di ignorare la mediazione della coscienza di cui abbiamo cercato di reperire le tracce nel testo a nostra disposizione. Di conseguenza, il rapporto tra Proust e Ruskin trascende ovviamente il mero biografismo che si può fare a partire dai rarissimi riferimenti diretti all'autore inglese nella *Recherche* (citazioni, dunque). Scrive bene Compagnon, ancora una volta:

La vie précède la littérature, la littérature s'inspire de la vie, disait Sainte-Beuve, que Proust critiqua pour cela, mais tous les Painter de la critique biographique l'imaginent aussi, cherchant dans la vie de Proust les événements, les hommes et les femmes que le roman transpose. Or la littérature précède aussi la vie, les brouillons révèlent des configurations fictionnelles floues auxquelles la vie permet soudain de prendre forme ou de cristalliser. Il y a un matériel romanesque vague, mais l'étincelle manque qui rendra tout cela peut-être tout simplement crédible. Et c'est la vie qui fournit par hasard l'étincelle⁵⁴.

Certo, quei riferimenti ci sono perché se ne è attentamente valutato il peso specifico, e sono tante le scintille che potrebbero essere scaturite in Proust da Ruskin. Sicuramente l'autore francese non sceglie casualmente le informazioni direttamente legate alla sua storia personale da inserire nel testo, e nominare Ruskin nel contesto della sua esperienza (un lavoro a cui si dedicherebbe l'Eroe, così come ha fatto Proust, di cui si parla ad esempio in *Albertine disparue*) significa creare inevitabilmente un rimando. Sorgono due problemi: perché Ruskin e non altri (l'Eroe, ad esempio, non è mai alle prese con uno studio su Flaubert, Chardin, o altri), innanzitutto. Inoltre, bisogna considerare gli altri numerosi richiami indiretti all'autore inglese, la cui valenza è quanto mai indefinibile; saremmo portati a

⁵⁴ A. Compagnon, *Ce que l'on ne peut plus dire de Proust*, http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/lit_cont/articles_en_ligne.htm, pp. 4-5 (ultima consultazione 8. 3. 2012).

dire che Ruskin è disseminato nelle *ekphrasis* solo immaginate dei quadri di Elstir, nei personaggi incompiuti come Swann, nel viaggio a Venezia, nelle allegorie di Giotto, e in altri elementi più o meno concreti. Ma il dato di fatto è che Ruskin resta chiaramente visibile (in quanto nominato), e questo succede, forse, proprio perché alcune sue caratteristiche sono refrattarie alla digestione, e non possono essere ammesse nell'impasto dello stile. Si potrebbe obiettare che allora anche Ver Meer e il suo "petit pan de mur jaune"⁵⁵ sono in qualche modo sviliti dalla loro presenza testuale diretta, soprattutto per il fatto di appartenere anch'essi alla biografia di Proust: ma, in primo luogo, l'esperienza in questione è attribuita a Bergotte e non all'Eroe; in secondo luogo, l'episodio ha un valore talmente emblematico da escludere tale ipotesi. Quindi, paradossalmente, per valutare il peso di Ruskin nella *Recherche* dovremmo concentrarci, piuttosto, su ciò che Proust non dice del rapporto con la sua opera, e avventurarci su sentieri meno battuti, come quelli che partono dal confronto con il maestro inglese ma se ne distaccano fino all'aperta critica, e senza escludere l'esistenza di tracce sotterranee relative alla modalità di traduzione della realtà e dunque alla costruzione dello stile. Dobbiamo infine chiederci cosa resta, nella *Recherche*, non tanto di Ruskin, ma di quel *moi* proustiano che molto ha letto e scritto su Ruskin, operando una solida mediazione critica che nelle traduzioni è sistematica nonostante le umili premesse della *Préface* del volume sulla cattedrale di Amiens.

Risulta inoltre evidente che non si tratta qui di allusioni⁵⁶ (attinenti la sfera dell'intertestualità). Proust "est l'homme d'un seul livre"⁵⁷: alludere alle sue traduzioni al di fuori della *Recherche* non sembra essere il suo intento. Nella riproposizione delle sue articolate metafore sull'acquario, o nella scelta ricorrente di parole relative a certi funzionali snodi, tematici e stilistici al tempo stesso, Proust non vuole agire dall'esterno richiamando altri suoi testi. Paradossalmente sono questi ultimi a evocare la *Recherche* nella memoria dei suoi lettori più attenti, pur essendo cronologicamente antecedenti. Dunque, non solo la storia artistica e letteraria universale permette quelle che con le parole di Compagnon abbiamo definito "remontés à contre-courant", ma anche la storia personale di un autore in cerca della sua originalità.

⁵⁵ RTP, vol. III, p. 692.

⁵⁶ Sulla problematicità della nozione di allusione, si veda l'articolo già richiamato in nota di A. Compagnon, *Allusions perdues dans À la recherche du temps perdu*. Il testo offre degli spunti molto interessanti: Compagnon definisce l'allusione come "une référence non plus indirecte ni couverte, mais directe et ouverte, tout dispositif mettant deux textes en relation l'un avec l'autre, ou toute activation simultanée par la lecture de deux (ou plusieurs) textes" oppure, ancora più genericamente, "l'hypothèse que fait le lecteur au moment où il ne comprend plus" (p. 1). Questo approccio libera l'allusione dal vincolo posto da Genette proprio in *Palimpsestes*, dove quest'entità intertestuale 'indiretta' è ben distinta dalla citazione 'diretta'. Tuttavia, secondo Compagnon, questo "critère implicite vs explicite" (p. 8) non sussiste in un'ottica più attuale e realistica, in cui l'allusione ha modificato il suo significato. Nel suo intervento, la ricostruzione di alcune allusioni proustiane mostra la necessità di spostare il baricentro dell'allusione dalla creazione alla ricezione (intesa come percezione effettiva della stessa da parte del lettore), aprendo una falla, seppur minima, nella rigida classificazione di Genette.

⁵⁷ Dalla prefazione di Bernard de Fallois all'edizione Gallimard (Folio Essais) di *Contre Sainte-Beuve* (p. 7).

C'è ancora molto da fare, in termini di lavoro sui testi, per giungere al cuore dell'*enjeu* stilistico fra Proust e Ruskin (l'unico che debba interessare, lo ribadiamo). Siamo sicuri che per poter affrontare quest'analisi sia indispensabile rivedere e riadattare la nozione di ipertestualità, fino a farle contenere l'ulteriore dimensione proustiana della mediazione della coscienza artistica 'che si fa'; è necessario ripercorrere le tappe testuali visibili di un processo avvenuto in uno spazio difficilmente sondabile, dove ogni oggetto è posto ad una 'giusta distanza', ovvero la distanza da cui diventa possibile vedere se stessi.