

Il 'tono' Proust. *Dagli avantesti alla ricezione**

a cura di Anna Dolfi

Firenze, FUP – Firenze University Press, 2022

di Cédric Roudit, Liceo cantonale di Bellinzona

La voce di Marcel Proust non si è spenta insieme allo scrittore il 18 novembre 1922. Anzi, attraverso il suo capolavoro, *À la recherche du temps perdu*, Proust ha continuato a parlare a generazioni di lettori. Ne sono testimonianza le numerose celebrazioni organizzate nel 2022 in occasione del centenario della sua morte, ed è in tale contesto che è stata pubblicata la raccolta di saggi curata da Anna Dolfi. Essendo un semplice lettore di Proust e non uno specialista della sua opera, devo ammettere che è con un certo timore che prendo la parola. Ma come non essere intimidito da quel monumento che è l'opera di Proust?

La *Recherche* è monumentale già per le sue dimensioni – sette volumi per circa 2500 pagine – ma soprattutto per il suo impatto sulla storia della letteratura. Anche la frase proustiana, proverbialmente lunga, ha qualcosa di monumentale: si dispiega e si estende per seguire lo sbocciare di una sensazione o per accompagnare la profondità delle analisi psicologiche, estetiche o sociologiche che progressivamente si sviluppano. Infine, vari adattamenti teatrali e cinematografici, addirittura in fumetto, oltre che numerosi studi critici si sono aggiunti nel corso dei decenni a quest'opera così considerevole.

L'originalità del volume di cui ci occupiamo è evidente fin dal titolo: *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*. I venticinque collaboratori di questo volume si avvicinano infatti al 'tono' proustiano, studiando aspetti a monte e a valle dell'opera. Essi considerano quindi i cosiddetti avantesti, cioè tutti i documenti che precedono l'opera e che sono testimoni del lento processo di elaborazione che porta dapprima alla pubblicazione de *Le Côté de chez Swann* nel 1913, e poi a quella dei volumi successivi fino alla pubblicazione postuma

* Presentazione tenuta il 20 novembre 2023, insieme a un intervento di Jean-Jacques Marchand. Il testo è stato fornito dall'autore.

de *Le Temps retrouvé* nel 1927. D'altra parte, gli autori prestano anche attenzione agli scritti che derivano dall'opera, alle letture critiche e alle traduzioni che ne compongono la ricezione.

In più di un'occasione, la lettura di questo volume rivela un aspetto ben lontano dalla monumentalità appena evocata. Molti contributi mettono in luce, al contrario, una certa vulnerabilità dell'opera proustiana: la vulnerabilità di una voce che cerca, esita ed emerge negli avantesti e che, una volta pubblicata l'opera, rischia di essere alterata dalle interpretazioni ma anche dalle avventure editoriali e da qualche audace traduzione. È questa nozione di 'vulnerabilità' che ho scelto come filo conduttore per orientarmi nel volume e legare tra loro i diversi contributi, di cui però non potrò rendere conto in maniera esauriente. Mi limiterò quindi a presentare alcuni elementi che, come lettore, mi hanno particolarmente interessato e che, credo, contribuiscono a far emergere la singolarità del 'tono' Proust.

Consideriamo per un momento cosa si intende per 'tono' di un'opera o di un autore. Il 'tono' è ovviamente un concetto vicino a quello di 'stile', dal quale, tuttavia, diverge. A proposito di stile, vediamo due citazioni dello stesso Proust. La prima proviene da un'intervista rilasciata al giornale «Le Temps» due giorni prima della pubblicazione de *Le Côté de chez Swann*, e che può essere letta come una prefazione all'opera. Proust propone una definizione di stile, partendo da quello che esso non è:

Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est, comme la couleur chez les peintres, une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres.¹

In un passo del *Contre Sainte-Beuve*, un testo su cui tornerò tra poco, Proust ci parla invece della sua esperienza di lettura e del suo talento di scrittore di *pastiche*:

Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres. [...] J'avais cette oreille-là plus fine et plus juste que bien d'autres, ce qui m'a permis de faire des pastiches, car chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite.²

¹ «Le Temps», 12 novembre 1913. L'intervista è pubblicata nei documenti che seguono il testo di Marcel PROUST, *Le Côté de chez Swann*, a cura di A. Compagnon, Parigi, Gallimard, 1988, pp. 611-614.

² Id., *Contre Sainte-Beuve*, a cura di P. Clarac, Parigi, Gallimard, 1971, p. 303.

Per definire lo stile in letteratura, Proust propone quindi analogie con la pittura e il canto. Nella prima citazione, rifiuta assolutamente l'idea di stile come 'abbellimento' o 'tecnica'. Definisce invece lo stile come la manifestazione singolare di una coscienza altrettanto singolare. Il colore di un dipinto o l'aria di una canzone rivelano, rendono visibile o udibile, la singolarità, il carattere unico dello stare al mondo del soggetto.

Se con Proust definiamo quindi lo stile come la rivelazione, attraverso la concretezza del testo, della singolarità di un essere, della sua visione o della sua voce, forse dovremmo considerare il 'tono' come l'insieme delle possibili inflessioni o accenti che questa voce assume per rivolgersi al lettore. Infatti, pur riferendosi alla melodia personale dell'autore, la nozione di 'tono' sembra invitarci a prestare particolare attenzione alla relazione che questa voce stabilisce con chi legge. Infine, la nozione di 'tono', rispetto a quella di stile, sembra piuttosto legata alla dimensione sensoriale ed emotiva del linguaggio.

Fin dalle prime righe della *Recherche*, che si apre con il celebre «Longtemps je me suis couché de bonne heure», o nell'episodio del bacio della buonanotte, il lettore di Proust riconosce inevitabilmente un tono particolare. La voce narrante sembra infatti rivolgersi a lui con quello che è stato definito un tono di confidenza, stabilendo con lui un rapporto intimo e forse anche complice. Tornerò su questo punto attraverso lo studio degli avantesti.

Questi sono infatti molto preziosi per avvicinarsi al tono proustiano e per scoprire come, insieme all'opera stessa, esso emerga e si affini attraverso le bozze, le riscritture e le numerosissime correzioni che Proust apporta al suo testo. Jean-Jacques Marchand nel suo contributo intitolato *La genesi testuale dell'episodio di «O sole mio» nella Recherche* (pp. 27-60) mostra quanto sia fecondo lo studio delle varie fasi della stesura di un singolo episodio e come esso permetta di comprendere meglio il lavoro dell'autore e le sue intenzioni poetiche.

Mariolina Bertini, invece, descrive i principali documenti che compongono gli avantesti (*Da Debenedettì a Fallois: un secolo di passione proustiana*, pp. 239-256). Questi sono estremamente numerosi e diversificati. In particolare, si tratta di oltre settanta quaderni di scuola nei quali Proust annotò, a partire dal 1908, appunti, riflessioni e abbozzi di scene della *Recherche*. Oltre a questi quaderni vi sono altri documenti manoscritti, tra cui le pagine del primo romanzo incompiuto di Proust: il *Jean Santeuil*. Tra tutti gli avantesti, vorrei

però citare soprattutto quella che è la scoperta più importante e incredibile degli ultimi anni, ovvero i manoscritti noti come *Les Soixante-quinze feuillets* (*I Settantacinque fogli*). Queste pagine, scritte da Proust nel 1908, sono di straordinaria importanza perché sono la forma embrionale, la primissima stesura di molti episodi che, in forma modificata, comporranno un giorno la *Recherche*. L'esistenza di questi fogli era nota fin dagli anni Cinquanta, ma solo nel 2018 sono riapparsi e hanno potuto essere finalmente studiati dai ricercatori. Erano infatti rimasti nascosti per decenni negli archivi personali dell'editore francese Bernard de Fallois, figura centrale degli studi proustiani a metà del xx secolo. A lui si deve la prima pubblicazione del *Jean Santeuil*, nel 1952, e del *Contre Sainte-Beuve* due anni dopo. Quando negli anni Sessanta gli archivi proustiani furono trasferiti alla Biblioteca nazionale di Francia, Fallois conservò queste pagine, che furono riscoperte solo dopo la sua morte. Nel suo contributo, Mariolina Bertini racconta l'avventura turbolenta di questo misterioso «manoscritto scomparso» e ipotizza quali siano stati i motivi che hanno spinto Fallois a tenere a lungo nascosto questo gioiello proustiano (pp. 250-255).

Oltre a Mariolina Bertini, diversi collaboratori del volume hanno esaminato questi *Soixante-quinze feuillets*, avvalendosi dell'edizione critica pubblicata nel 2021 in Francia.³ Anna Isabella Squarzina, per esempio, offre alcune interessanti riflessioni a partire dalla sua traduzione italiana di questi fogli (*Tradurre i Settantacinque fogli: alla ricerca del 'tono Proust'*, pp. 61-76). La studiosa spiega come la dimensione autobiografica di queste pagine sia più accentuata rispetto al romanzo (ad esempio, i famigliari sono chiamati col loro vero nome); sottolinea inoltre come questa dimensione autobiografica contribuisca al tono proustiano di 'confidenza' cui ho accennato prima. Infatti, anche se il carattere autobiografico si attenua nel processo che porta dai *Soixante-quinze feuillets* alla *Recherche*, questo particolare tono rimane nel romanzo. Per Squarzina, il tono è rafforzato anche da alcuni motivi linguistici, in particolare dall'abbondante uso del *présentatif* 'c'est', soprattutto nella sua forma scissa 'c'est... qui' o 'c'est... que'. Squarzina considera questa forma di espressione, legata all'oralità, come uno degli elementi formali che danno vita a quel dialogo particolare e intimo con il lettore. Sottolineando la difficoltà di rendere questi *présentatifs* in italiano, afferma: «nel

³ Id., *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, a cura di N. Mauriac Dyer, Parigi, Gallimard, 2021.

tradurre i *présentatifs* proustiani molto si perde di quell'affettuosa e complice apostrofe al lettore, consustanziale al tono Proust» (p. 75).

Questo carattere complice, intimo, è anche dovuto a un certo rapporto tra l'autore e il suo atto di scrittura. Nella già citata intervista del 1913, Proust spiega che il suo libro «n'est à aucun degré une œuvre de raisonnement» e che «ses moindres éléments [lui] ont été fournis par [sa] sensibilité». ⁴ In questo modo rifiuta l'intelligenza e dà alla sensibilità il posto che le spetta: è la verità di un 'io interiore' che rivela la *Recherche*, un io nascosto che è fondamentalmente diverso da quello sociale, dall'io ingannevole che s'indossa in società. Seguendo il flusso di coscienza del narratore, il lettore della *Recherche* esplora le paure intime di un bambino privato del bacio della madre, lo sbocciare del desiderio, le angoscienti manifestazioni della gelosia, il gioco delle maschere sociali che nascondono il sé profondo degli individui. Attraverso l'analisi di sensazioni in apparenza insignificanti, il romanzo sembra mettere sotto gli occhi del lettore la vita interiore, i moti dell'anima nella loro complessità e umanità. In questo modo si crea quella caratteristica complicità con il lettore e ritroviamo così l'idea espressa dal narratore ne *Le Temps retrouvé*:

Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même.⁵

Diversi contributi esplorano il legame tra autore e scrittura, attingendo tra l'altro alle letture psicoanalitiche a cui il romanzo sembra invitare. Paolo Orvieto (*Rilettura freudiana della Recherche*, pp. 159-188) analizza il rapporto del narratore con la madre e il padre e commenta la sessualità di altri personaggi utilizzando chiavi di lettura freudiane, mentre Michela Landi («*À quoi rêvent les jeunes filles*». *Palinsesto di un desiderio (dai Soixante-quinze feuillets a À l'ombre des jeunes filles en fleurs)*, pp. 111-138) si interessa alla nozione di desiderio. Vengono inoltre proposte considerazioni mediche: Donatella Lippi e Barbara Innocenti (*«Scriveva come respirava...»: Proust e l'asma*, pp. 139-158) avanzano l'idea che lo stile analitico di Proust, attento alle minime manifestazioni del corpo e della mente, derivi in parte

⁴ «Le Temps», 12 novembre 1913, in Id., *Le Côté de chez Swann* cit., p. 613.

⁵ Id., *Le Temps retrouvé*, a cura di P.-L. Rey, P.-E. Robert, J. Robichez, B.G. Rogers, Parigi, Gallimard, 1990, pp. 217-218.

dal contesto familiare – il padre e il fratello erano entrambi medici –, in parte dalla malattia respiratoria di cui ha sofferto per tutta la vita. Proust avrebbe sviluppato quindi una *forma mentis* di tipo medico, in cui l'osservazione e l'analisi dettagliata delle sensazioni avevano un ruolo predominante, e proprio questa *forma mentis* avrebbe permeato il suo stile e contribuito al tono della *Recherche*.

Un altro elemento che ha un impatto sul 'tono' Proust e che può essere ricavato dallo studio degli avantesti è l'iniziale esitazione sulla natura stessa dell'opera, che si esprime nella domanda che lo scrittore si pone nel 1908, cioè nei primi lavori preparatori della *Recherche*: «Suis-je romancier?» Proust esita. Come esprimere ciò che è dentro di lui? Come esprimere l'idea di memoria involontaria, fondamento su cui poggia il romanzo, e che troverà la sua espressione più emblematica nell'episodio della madeleine? Lo scrittore si chiede ancora: «Faut-il en faire un roman» o «une étude philosophique?»⁶ Proust si pone queste domande perché intende presentare le sue convinzioni estetiche in un testo contro Sainte-Beuve, il grande critico francese dell'Ottocento secondo il quale un'opera letteraria è il riflesso della vita di un autore, e quindi può essere spiegata da essa. Proust la pensava in modo radicalmente diverso, e proprio sulla distinzione tra 'io interiore' e 'io sociale' costruisce la sua poetica. Nel dicembre 1908 scrive al suo amico Georges de Lauris:

Je vais écrire quelque chose sur Sainte-Beuve. J'ai en quelque sorte deux articles bâtis dans ma pensée (articles de revue). L'un est un article de forme classique, l'essai de Taine en moins bien. L'autre débiterait par le récit d'une matinée, Maman viendrait près de mon lit et je lui raconterais un article que je veux faire sur Sainte-Beuve. Et je le lui développerais.⁷

Questa citazione indica le due possibilità che il nostro autore immaginava in quel momento: da una parte il classico saggio accademico, dall'altra il racconto di un giovane che al risveglio racconta alla madre il suo progetto di articolo. Proust seguirà la seconda strada, quella di un testo in due parti, con la storia del risveglio che in qualche modo funge da prologo alla discussione critica su Sainte-Beuve; ma nel corso della stesura, la parte iniziale, narrativa, si trasforma, si amplifica e prende gradualmente il sopravvento sul saggio critico, diventando quello che lo scrittore, nell'agosto 1909, definirà «un véritable roman» (si veda la Lettera ad Alfred Vallette

⁶ Id., *Carnet 1*, a cura di F. Callu e A. Compagnon, Parigi, Gallimard, 2002, p. 50.

⁷ Cfr. Antoine COMPAGNON, *Prefazione a PROUST, Du côté de chez Swann* cit., pp. 17-18.

citata da Francesca Lorandini nel suo contributo intitolato *Il cantiere del critico: ricomporre il Contre Sainte-Beuve*, p. 103).

Proust prevede comunque che questo ‘romanzo’ si concluda ancora con una «longue conversation sur Sainte-Beuve et sur l’esthétique», conversazione che avrebbe attribuito significato al libro e dimostrato che tutto ciò che la precedeva era solo «la mise en œuvre des principes d’art émis dans cette dernière partie » (p. 103). Di trasformazione in trasformazione, Sainte-Beuve scomparirà da questo ‘romanzo’ che diventerà a poco a poco la *Recherche*, ma l’idea originale del saggio contro Sainte-Beuve avrà ormai influenzato sia la struttura che il tono dell’opera. L’ultimo volume, *Le Temps retrouvé*, e le considerazioni estetiche che qui sono sviluppate daranno infatti significato all’opera intera. Inoltre, le voci del romanziere e del saggista nella *Recherche* si fondono, rendendola un’opera dall’identità incerta, in cui il discorso teorico viene in un certo senso prodotto da quello romanzesco. È a partire dalla nuova edizione dei saggi di Proust, pubblicati nel 2022 nella *Bibliothèque de la Pléiade*, che Francesca Lorandini presenta nel suo contributo il percorso che porta il saggio di estetica a diventare il romanzo che conosciamo oggi (pp. 89-108).

Vorrei concludere lasciando da parte gli avantesti per considerare la ricezione. I saggi che ho citato finora ci hanno permesso di riconoscere alcuni degli elementi che sembrano aver contribuito alla formazione del ‘tono’ Proust: l’origine autobiografica, l’interesse per l’interiorità, una possibile *forma mentis* medica, l’iniziale esitazione tra i generi del saggio e del romanzo. Tuttavia, come detto nell’introduzione, questo tono corre il rischio di essere alterato, danneggiato, snaturato dalla ricezione. Diversi contributi del volume fanno riferimento alla vulnerabilità che si rivela in questo momento. L’alterazione infatti, come sottolinea Alberto Cadioli nel suo saggio intitolato *Proust ‘morcelé’ nelle edizioni italiane* (pp. 309-326), può essere il risultato di scelte editoriali. Lo studioso ripercorre la storia della pubblicazione della *Recherche* nell’Italia del dopoguerra e mostra come l’abitudine di pubblicare parti dell’opera, accollando loro dei titoli come se fossero romanzi autonomi, abbia profondamente alterato e snaturato il progetto proustiano, concepito come un insieme indivisibile.

Il rischio di alterare la voce di Proust e il significato dell’opera è anche particolarmente forte nelle traduzioni. La già citata Anna Isabella Squarzina sceglie una bella espressione per descrivere il lavoro del traduttore. Riferendosi al suo lavoro di traduzione dei

Soixante-quinze feuillets, e quindi in altre parole alla traduzione di una bozza, lo definisce «un rinvigorente esercizio che consiste nel restituire il testo alla sua vulnerabilità» (p. 64), cioè a uno stadio in cui il significato non è ancora fissato una volta per tutte. Questo esercizio è particolarmente fruttuoso e ricco di insegnamenti.

La vulnerabilità vale anche per la traduzione dell'opera definitiva che in Italia è stata proposta da alcuni grandi nomi: Natalia Ginzburg, Giacomo Debenedetti, Giorgio Caproni, Giovanni Raboni. Nel nostro volume, Elisa Tonati («*Se non l'esatto equivalente, una metafora*». *La sintassi di Le Temps retrouvé nelle traduzioni di Caproni e Raboni*, pp. 327-346) presenta uno studio della sintassi nelle traduzioni di Caproni e Raboni, entrambi traduttori de *Le Temps retrouvé*. La studiosa ricorda che per ciascuno di questi autori il problema cruciale della traduzione è stato quello di rendere al meglio la difficile sintassi proustiana. Elisa Tonati (p. 329) riporta una rimostranza di Caproni che mette l'accento sull'attenzione prestata alla sintassi. In una lettera scritta nel 1951 e indirizzata alla redazione di Einaudi, egli esprime con forza la propria irritazione per le modifiche apportate:

Mi s'era raccomandata una fedeltà fino all'osso. Ma perché i più complessi periodi di Proust, ch'io m'ero ingegnato di ricalcare in italiano, a costo di qualche gallicismo, sono stati spezzati e peggio spiegati al popolo? Dov'è andato a finire il ritmo di Proust?

Per motivi di leggibilità, gli editori, la cui responsabile all'epoca era Natalia Ginzburg, tendevano a normalizzare la sintassi proustiana, operazione che Caproni ritiene un completo travisamento del «ritmo» proustiano, divenuto irriconoscibile.

Un altro esempio della vulnerabilità dell'opera di Proust nel processo di traduzione è fornito da Laura Barile (*Le traduzioni inglesi della Recherche di Proust*, pp. 257-287), che ha studiato le versioni inglesi della *Recherche* e in particolare quella di Scott Moncrieff, il primo traduttore dell'opera. Il modo in cui vengono resi i titoli è particolarmente illuminante: *À la recherche du temps perdu*, ad esempio, è tradotto come *Remembrance of Things Past* («Ricordo di cose passate»). Le parole «recherche», «temps» e «perdu», tutte e tre fondamentali per la comprensione dell'opera e della sua struttura circolare (che va dal 'tempo perduto' al 'tempo ritrovato'), sono scomparse, un fatto di cui Proust stesso si preoccupa in una lettera al traduttore inviata poco prima della sua morte, nel 1922: «Cela détruit le titre», dice (p. 265).

Il titolo di Moncrieff, *Remembrance of Things Past*, è ispirato a un verso di Shakespeare. Nella sua traduzione dei titoli, Moncrieff moltiplica i riferimenti alla letteratura inglese, ammiccando così al pubblico letterato a cui si rivolge. Ad esempio, *Du côté de chez Swann* diventa *Swann's way*, un riferimento a *Beowulf*, e *Albertine disparue* diventa *The Sweet Cheat Gone*, cioè «La dolce imbrogliona scomparsa», riferimento a una poesia di Walter de la Mare, un autore inglese contemporaneo (p. 266). Attraverso questo gioco di rimandi, il traduttore altera il significato dei titoli originali. Ora, non che questi fossero privi di rimandi e poesia (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, ad esempio, è poetico, e *Sodome et Gomorrhe* è un evidente riferimento biblico); nel complesso, però, i titoli di Proust non sono caratterizzati dall'erudizione di cui li dota Moncrieff.

Quest'alterazione sembra toccare l'opera nel suo insieme. Laura Barile sottolinea la tendenza della traduzione di Moncrieff all'ornato e al prezioso ricordando le parole del critico americano Richard Howard: «laddove l'originale è infallibilmente immediato e vivo, Scott Moncrieff suona stantio e datato» (p. 272). Moncrieff sembra quindi cadere nella trappola dell'abbellimento erudito che, come abbiamo visto, ha poco a che vedere con l'idea di stile di Proust.

In conclusione, spero di essere riuscito a mostrare alcuni degli apporti che questo volume offre alla comprensione del 'tono' Proust, dalla sua formazione attraverso gli avantesti fino alle possibili deformazioni della ricezione. I saggi riuniti da Anna Dolfi suggeriscono tuttavia molte altre piste per la comprensione dell'opera proustiana. In particolare il volume offre letture segnate dal presente, come quella che vede Proust come uno «scrittore del confinamento» e si interroga sui legami tra la *Recherche* e l'esperienza della pandemia che abbiamo recentemente vissuto (si veda il saggio di Clélie Milner intitolato *Marcel Proust, écrivain du confinement?*, pp. 191-202). Altri contributi, invece, aprono un dialogo con letture più antiche di Proust, come quelle di Walter Benjamin o di Gianfranco Contini (si vedano rispettivamente i saggi di Fabrizio Desideri, *Eleatismo ed elegia dell'originario. Di un motivo benjaminiano in Proust*, pp. 203-213, e di Giovanni Palmieri, *Contini lettore di Proust*, pp. 349-361). Tutte queste interpretazioni, per quanto diverse, dimostrano senza dubbio l'attualità dell'autore della *Recherche* che, a cento anni dalla sua morte, e da vero classico, continua a parlarci, e lo fa con un tono che lo rende infinitamente vicino a noi.