

**Comparatismi 8 2023**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232301>

## **Dove si trova il Narratore? Note sull'unità trascendentale della *Recherche***

Giorgio Fontana

**Abstract** • Una delle preoccupazioni maggiori per i lettori della *Recherche* è comprendere in che rapporto temporale stia il Narratore rispetto ai fatti raccontati. In questo saggio propongo di considerare il Narratore come esterno al tempo del racconto, e anzi quale suo punto fondativo: in termini husserliani, si pone da coscienza trascendentale in grado di donare unità all'intero vissuto e alle vicende del libro, ricreandole narrativamente senza limitarsi a una ricostruzione memoriale. Ciò consente anche di spiegare come egli possa attingere a informazioni altrimenti inaccessibili, quali gli stati di coscienza di alcuni protagonisti (es. la morte di Bergotte).

**Parole chiave** • Proust; *Recherche*; Narratore; Idealismo trascendentale; Husserl.

**Abstract** • One of the major concerns about the *Recherche* is to know in what temporal relation the Narrator stands to the facts he recounts. In this article I argue that the He should be considered as external to the very time of the fiction, and indeed as its foundational point: in Husserlian terms, he stands as a transcendental consciousness capable of giving unity to the entire experience, recreating it narratively without limiting himself to a memorial reconstruction. This also makes it possible to explain how he can tap into otherwise inaccessible information, such as the states of consciousness of certain protagonists (e.g., Bergotte's death).

**Keywords** • Proust; *Recherche*; Narrator; Transcendental Idealism; Husserl.

**Ledizioni** 

## Dove si trova il Narratore? Note sull'unità trascendentale della *Recherche*

Giorgio Fontana

I.

Dov'è collocato il Narratore, nella linea temporale della *Recherche*? Genette ipotizza che la cronologia sopravvanti la morte di Proust: data infatti la *Matinée Guermantes* attorno al 1925. La congettura, «puramente indicativa», è dovuta alla coerenza temporale: la formula adottata da Proust per l'intermezzo che segue la Guerra e il soggiorno nella casa di cura – i «molti anni» –

obbliga a inserire il secondo ritorno, e quindi la *Matinée Guermantes* (e a fortiori il momento della narrazione, posteriore di almeno tre anni rispetto a questo ritorno) dopo il 1922, data della morte di Proust: fatto certo privo di inconvenienti finché non si pretende di identificare il protagonista con l'autore (Genette, 1976, p. 140, nota 3).

Più avanti il Narratore preciserà che da tale obbligo si possono trarre «le dovute conseguenze» (ivi, p. 272). Ma quali? E perché collocarlo tanto in là? Genette afferma addirittura che «il momento della narrazione» andrebbe ulteriormente posticipato verso il 1928. Visto che non abbiamo dati incontrovertibili, possiamo spingere l'ipotesi all'estremo: che si tratti del 1928 o del 1931 poco importa; ciò che importa, se Genette ha ragione, è che per Proust il Narratore si trovi *altrove* rispetto al tempo stesso del racconto. Il che lascia il sospetto di uno sfasamento metafisico e non soltanto narrativo.

Ecco la tesi che cercherò di difendere e arricchire: il Narratore è collocato fuori dal tempo che Proust poteva controllare con i mezzi di un realismo al quale, con tutte le cautele del caso, possiamo ascrivere la *Recherche*. È l'unica grande concessione al fantastico che il romanzo contiene, e insieme la misura della sua radicalità artistica: il Narratore proviene da un aldilà finzionale, e il sonno da cui prende le mosse il libro ne è la simulazione preparatoria. Qui, a giudizio di Barthes, agisce

una sorta di scandalo grammaticale: dire «dormo» è infatti, alla lettera, tanto impossibile quanto dire «sono morto»; la scrittura è appunto quell'attività che elabora la lingua – le impossibilità della lingua – a vantaggio del discorso.

Che cosa fa questo sonno (o semi-risveglio)? Introduce a una «falsa coscienza», o piuttosto, per evitare lo stereotipo, a una coscienza falsa: una coscienza sregolata, vacillante, intermittente; la corazza logica del Tempo è intaccata; non c'è più «cronologia» (Barthes, 1988, p. 294).

Come la marea oscillante degli archi nell'ouverture del *Lohengrin*, Proust apparecchia l'azione attraverso un atto di eccezionale spaesamento. Il sonno corrompe l'azione del tempo: è la metafora del luogo intemporale da cui parla il Narratore. Tale coscienza sregolata, per dirla con Barthes, crea l'io empirico del protagonista, così come nel sogno l'io dormiente crea l'io che vive il sogno. Insomma: «Il presente del narratore, reperibile quasi

in ogni pagina frammisto ai vari passati del protagonista, è un momento unico e senza progressione» (Genette, 1976, p. 270); un presente eterno, scisso dal fluire degli eventi proprio come la misteriosa dimensione onirica, dove la durata è abolita.

Il proemio, oltre ad abituare il lettore al passo maestoso dello stile proustiano, serve anche come figurazione di un abisso dal quale emergerà la luce. È lo stesso rapporto che vige fra Narratore e personaggi (compreso il se stesso immerso nell'azione): il primo è inerte tanto quanto Proust nel letto, poiché solo l'immobilità consente di distanziarsi dalla tribù dei vivi e dal Tempo che li condanna ad abitare la terra senza accesso alla verità – inchiodati a una costante improvvisazione, a un destino di *gaffes* e incomprensioni.

Nella *Recherche* il racconto del Narratore fluisce invece con sovrana calma e varietà (si prende davvero tutto il tempo necessario, vien da dire, plasmandolo a piacimento e con una libertà fino ad allora inconcepibile)<sup>1</sup> anche perché slegato da presente e futuro possibili. Non a caso Genette nota che l'ultima frase della *Recherche* abbia un carattere libero e «on-nitemporale»: perché ormai il Narratore si esprime liberamente dal punto in cui si trova. A differenza del se stesso passato – il personaggio che d'ora in avanti chiamerò sempre Marcel – ha raggiunto lo stadio conclusivo dell'apprendimento.

Le stesse celebri e ampie descrizioni sono la patente di libertà di tale io: depurato dal bisogno d'azione narrativa può soffermarsi a piacimento su quanto ha assorbito in precedenza per donarvi senso. Come argomenterò in seguito e com'è già stato osservato, qui sono rinvenibili tracce di un atteggiamento fenomenologico; ma è solo un passo, per quanto necessario, sulla scala che porterà alla coincidenza finale tra Marcel e il Narratore.

## 2.

Da tale oltremondo il Narratore ci invia dunque un commovente e ricchissimo dispaccio attorno al cosmo dei vivi – e tanto più ricco perché pervaso dalla nostalgia, ma anche dall'assoluta lucidità, di chi se n'è separato. Questo il prezzo da pagare per la sapienza, e Proust stesso lo pagò con l'isolamento: «i libri sono l'opera della solitudine e i *figli del silenzio*» (Proust, 1974, p. 107).<sup>2</sup> La malattia di cui soffre Marcel è segno del suo futuro destino di agnizione: fin da piccolo contribuisce a separarlo dal flusso della chiacchiera mondana, garantendogli un luogo privilegiato.

Con ciò non voglio dire che il Narratore alla fine ottenga una forma di sapere universale. Ricorrere alla sua posizione-limite per spiegare tutte le conoscenze acquisite significa misconoscere la voce che mette in campo, perché in nessun caso possiamo scambiare l'io della *Recherche* per il classico narratore onnisciente.

Si pone così la domanda canonica sul reperimento delle informazioni accumulate nel romanzo. Certo la *Recherche* è fondata sul pettegolezzo, vera linfa vitale della mondanità, la cui fisica è descritta con schiettezza in un passo dei *Guermantes*:

<sup>1</sup> Fra le grandi novità formali di Proust, Genette nota anche «l'assenza quasi totale del racconto sommario nella forma che gli fu propria in tutta la precedente storia del romanzo, cioè la narrazione in alcuni paragrafi o in alcune pagine di vari giorni, mesi o anni di esistenza, senza particolari di azioni o di parole» (Genette, 1976, p. 145). E più avanti precisa che «il racconto proustiano non lascia intatto nessun movimento narrativo tradizionale» (ivi, p. 161).

<sup>2</sup> Nei *Guermantes*, durante il suo delirante discorso, Charlus intima a Marcel: «Il primo sacrificio che dovete offrirmi – ne esigerò in proporzione a quanto vi darò – è di non andare in società» (Proust, 1989, p. 355). Sembra inevitabile vedere un parallelismo tra i due «sacrifici».

eravamo lontani dal credere che una parola minuscola, da noi stessi dimenticata o addirittura mai pronunciata, formata a metà strada dall'imperfetta rifrazione d'una diversa parola, sarebbe stata trasportata, in un viaggio ininterrotto, a distanze infinite – nella fattispecie, sino in casa della principessa di Guermantes –, andando a divertire a nostre spese il convito degli dei (Proust, 1989, p. 329).

Questo universale parlottio è la fonte principale con cui il Narratore ricostruisce le molte vicende dei sette volumi. Come potrebbe conoscere tanto nel dettaglio, ad esempio, le pene sentimentali di Swann? Il resoconto viene introdotto così, alla fine di *Combray II*:

[...] quanto avevo appreso, molti anni dopo aver lasciato quella piccola città, intorno a un amore che Swann aveva avuto prima che io nascessi, con quella precisione di dettagli che risulta più facile da ottenere, a volte, per la vita di persone morte da secoli che non per le vicende dei nostri migliori amici, e che sembra impossibile come sembrava impossibile parlare da una città a un'altra – finché si ignora il trucco grazie al quale l'impossibilità è stata aggirata (Proust, 1987, p. 226).

Bene: ma qual è il trucco? Nella metafora è il telefono; e fuori di essa? Per quanto quasi onnipotente, il metodo del pettegolezzo non basta a coprire l'enorme quantità di aneddoti, né a fornire un metodo per penetrare la coscienza degli altri personaggi (anche in punto di morte, come per Bergotte). Genette si affanna a supporre che molti particolari su Charlus e Morel «possono essere arrivati in un modo o nell'altro nella conoscenza del narratore» (Genette, 1976, p. 254), e in altra sede nota che «Marcel incorpora gelosamente al suo racconto quanto gli proviene da Cottard, da Norpois, dalla duchessa, o da Dio sa chi, come se non tollerasse di lasciare a un altro una parte anche minima del suo privilegio narrativo» (ivi, p. 289).<sup>3</sup>

Lo spunto sul privilegio narrativo è importante, ma l'argomentazione resta fragile: lascia queste modalità di raccolta dei dati nel vago, – «in un modo o nell'altro» il Narratore ha ascoltato e collezionato un'infinità di dettagli «da Dio sa chi», per poi trarne il suo grandioso affresco.<sup>4</sup>

Io credo invece che il «trucco» stia nella presenza deliberata della finzione anche quando il protagonista sembra riportare i fatti accaduti così come sono. Una tecnica molto simile è chiarita in *Pastorale americana* di Roth. Come il Narratore, anche Nathan Zuckerman è uno scrittore; e anche lui intuisce quanto l'immagine che abbiamo degli altri e di noi stessi è spesso distorta dai pregiudizi, o comunque impenetrabile. Allora che si fa: dobbiamo creare i personaggi con le parole «suggerendo che questi personaggi di parole siano più vicini alla realtà delle persone vere che ogni giorno noi mutiliamo con la nostra ignoranza?» (Roth, 1998, p. 41). La risposta è sì: l'unico modo per cercare di capire – e non piattamente descrivere – è per l'appunto utilizzare la fantasia: *verum et factum reciprocantur seu convertuntur*, diceva Vico; «se volessi saperne di più, dovrei inventare», dice Zuckerman (ivi, p. 80).<sup>5</sup>

La finzione diventa via d'accesso alla sostanza profonda dell'esperienza: così è ad esempio nella celebre sezione sulle «Intermittenze del cuore», dove il Narratore ritrova «la

<sup>3</sup> Partendo dalla stessa pagina di *Combray II*, tuttavia, Genette nel più tardo *Métalepse* riconduce il «trucco» alla metalessi (cfr. Genette, 2004, p. 15). Ringrazio il referee anonimo per avermi suggerito questa precisazione.

<sup>4</sup> In ogni caso è lo stesso saggista a riconoscere il paradosso per cui nella *Recherche* c'è una narrazione in prima persona «e tuttavia, a momenti, onnisciente» (Genette, 1976, p. 300). Per la problematizzazione del *Je* proustiano cfr. il classico Muller (1965).

<sup>5</sup> Ma il tema non certo è nuovo. In un appunto personale redatto su una copia del *Rosso e il nero*, Stendhal si rammaricò di aver scritto biografie in gioventù, e aggiunge che «Monsieur de Tracy me disait: on ne peut plus atteindre au *Vrai*, que dans le Roman. Je vois tous les jours davantage que partout ailleurs c'est une prétention». Traggio la citazione da Ginzburg (2006), p. 170.

viva realtà. Una realtà che non esiste per noi finché non è stata ricreata dal nostro pensiero (altrimenti, tutti gli uomini coinvolti in una battaglia gigantesca sarebbero grandi poeti epici)» (Proust, 1991, p. 190). Ciò spiega la sua «polimodalità», lo squilibrio di focalizzazione che ogni tanto si consente, accedendo ai pensieri e ai sentimenti degli altri personaggi (cfr. Genette, 1976, pp. 255-258).

Del resto, che tale sia il metodo proprio dell'arte è chiarito in un inciso relativo al pittore Elstir e agli amati biancospini di Marcel: «al massimo, gli avrei commissionato il ritratto delle realtà che non avevo saputo approfondire, per esempio un sentiero di biancospini, non perché me ne conservasse la bellezza, ma perché me la svelasse» (Proust, 1989, p. 148). Passaggio minore ma cruciale: l'arte non conserva bensì disvela.

Il Narratore, insomma, è posizionato in un punto liminare da cui ricrea il mondo standone all'esterno come l'occhio onniveggente del pittore – e che pure compare quale figura ritratta, simile a Velázquez in *Las Meninas* – e tramite un procedimento finzionale penetra nei meandri più remoti dei personaggi, offrendone una comprensione di tutt'altro genere rispetto al mero rispecchiamento dei fatti.

### 3.

Giovanni Macchia affermò che l'io proustiano non è onnisciente né autobiografico, bensì «sguinagliato come un levriero alla ricerca della verità, può far pensare all'io di Montaigne, all'io di Cartesio» (Macchia, 1997, p. 17).

Ma da qui scaturisce appunto il problema che Cartesio inaugura e insieme elude. Se l'io appartiene al mondo, come può conoscere con certezza il mondo e le leggi che lo regolano? Come può non essere ingannato dalle sue stesse facoltà, o finire spazzato via dal dubbio iperbolico?

In assenza di aiuto divino l'io reale della *Recherche*, l'io-personaggio, si scopre appunto fallace: è sbadato, capriccioso, scisso: nel libro viene distrutta l'idea «dell'unità e totalità della persona» (Adorno, 2012, p. 86). Sarebbe istintivo evocare Freud, ma occorre scavare più a fondo; la scissione di Marcel non ha una radice solo psichica.

Perché se la *Recherche* mira a leggi universali, ed è il Narratore stesso ad affermarlo, allora le sue risorse *in quanto mero personaggio* sono insufficienti. Ciò che occorre è una fondazione che superi i limiti dell'io reale, e qui sta l'intuizione geniale di Proust: il Narratore è investito di un compito metafisico che trascende la sua portata di cronista.

Potremmo chiamarlo *narratore trascendentale*. Come Kant «corregge» Cartesio con la rivoluzione copernicana, assicurando l'edificio dell'esperienza alle fondamenta dell'io penso (cfr. Kant, 1995, pp. 160-185), così Proust ribalta la tecnica letteraria utilizzando un Narratore noumenico diverso dal Marcel protagonista, che resta il suo aspetto fenomenico (dunque sottoposto allo scorrere del Tempo: cresce, si innamora, si ammala).

Anche per questo motivo il Narratore non dice nulla di sé, al presente: non avrebbe nulla da dire, ridotto al ruolo di punto-limite da cui si dipana tutta la storia; ma è proprio in tale modo verbale che esprime leggi generali.

### 4.

Nel 1913, insieme a *Dalla parte di Swann*, esce anche il primo volume delle *Idee per una fenomenologia pura e per una fenomenologia filosofica* – la cosiddetta, per quanto filologicamente contestabile, «svolta trascendentale» di Husserl.<sup>6</sup> Inutile cercare correlazioni

<sup>6</sup> Nell'introduzione alla nuova edizione italiana, Elio Franzini rammenta opportunamente che Husserl ha seminato le tracce di questa pretesa svolta almeno dal 1906-1907; e sottolinea che l'idea

storiche inesistenti, ma la coincidenza resta molto stimolante da un punto di vista squisitamente teorico.<sup>7</sup> Rileggendo le *Idee* si apprezzano infatti molte somiglianze tra i due: innanzitutto l'inesausta ricerca della verità e la fame d'esperienza: lo zelo tattile e visivo con cui Husserl, pure in modo assai più astratto, esemplifica i suoi pensieri.

La fenomenologia «deve giungere, sul suo terreno, a non considerare i vissuti come cose morte, come “complessi di contenuti” che esistono semplicemente ma non significano niente, non intendono niente» (Husserl, 2002, p. 220).<sup>8</sup> È insomma fortissima la preoccupazione di assicurarsi che le cose siano date «in carne e ossa» così come l'idea che il vissuto – a differenza delle percezioni trascendenti – sia indubitabile perché ancorato a una coscienza pura. Il paragrafo 47 suona come un piccolo manifesto di poetica proustiana:

Bisogna qui sempre tener presente che *ciò che le cose sono* – le uniche cose su cui noi possiamo pronunciare giudizi, sul cui essere o non essere, sull'essere così o sull'essere diversamente noi possiamo disputare e decidere razionalmente –, *lo sono in quanto cose dell'esperienza*. L'esperienza sola è quella che fissa il loro *senso* e, poiché si tratta di cose di fatto sarà l'esperienza attuale con le sue determinate e ordinate connessioni d'esperienza che fisserà il loro senso (ivi, p. 116; e cfr. anche più avanti, p. 123).

Ciò che Genette chiama «egocentrismo narrativo» di Proust è dunque ben più che una disposizione stilistica: se il Narratore perdesse il controllo sulla materia questa si disfarebbe tra le sue mani; cedere lo scettro comporterebbe un'intollerabile delega del principio trascendentale su cui poggia l'intera *Recherche*.

Si può obiettare che ogni racconto in prima persona agisce così, ma la radicalità della mossa proustiana sta nell'uso spregiudicato dell'io narrante: da un lato massima apertura verso il mondo; dall'altro massima sovranità nel conferire un senso all'esperienza, attraverso il metodo del secondo sguardo svelato a fine libro – frutto dunque dell'intera «ricerca», qui da intendersi quasi come «ricerca logica».

## 5.

Nelle prime pagine del romanzo il Narratore getta dunque le basi di un'indagine: se l'io è il punto di partenza, l'approdo è costituito da un mondo riscoperto sotto nuova luce. Tutta la gamma di vissuti vengono recuperati attraverso la chiave di volta della memoria involontaria: si manifestano, per usare la bella immagine proustiana, come il fiore di carta giapponese che sboccia immerso nell'acqua.

Del resto, «nessun vissuto può essere considerato come qualcosa di pienamente indipendente. Ognuno di essi è “bisognoso di integrazione” rispetto a una connessione di specie e di forma non arbitraria, ma vincolata» (Husserl, 2002, p. 208). Il Narratore funge così da *ancora trascendentale*, ovviamente non per il mondo circostante – il suo scopo non è fondare una «filosofia come scienza rigorosa» – bensì per il mondo finzionale che crea. Senza tale vincolo la *Recherche* si ridurrebbe a una collezione di deliziose immagini, cosa che

stessa di un mutamento brusco non si adatta all'andamento «stratificato» delle sue meditazioni. Cfr. Husserl, 2002, pp. xii-xvii.

<sup>7</sup> Cfr. in generale su questo tema il pionieristico Paci (1960), Simon (2004) e l'ampio Azzariti-Fumaroli (2009).

<sup>8</sup> Di nuovo Franzini chiarisce che le operazioni della fenomenologia avvengono «connettendosi alle sintesi di senso che sono nelle cose stesse»; pertanto «manifesta la necessità di un rapporto “estetico”, cioè sensibile, con il mondo, dal momento che, senza la sensibilità, non potrebbe darsi alcuna relazione fenomenica» (Husserl, 2002, p. li).

non è affatto: e perderebbe il suo connotato di avventura vocazionale. D'altro canto, senza la fame di fatti e dettagli il libro crollerebbe sotto il peso dell'autoanalisi – diverrebbe un diario, cosa che di nuovo non è (anzi, è privo dell'indulgenza tipica dell'autobiografismo, perché a esso sostituisce l'indagine critica).

Mondo e Narratore stanno insomma in equilibrio; il secondo è visto attraverso la lente del primo, ma il primo è disperatamente legato al secondo: per dirla con le *Meditazioni cartesiane*, «risulta chiaro che l'io trascendentale è quello che è, solo in rapporto alle oggettività intenzionali» (Husserl, 1989, p. 91). Non c'è coscienza priva di intenzionalità; e il risultato di tale auto-costruzione è per Husserl essenzialmente *narrativo*: «L'ego si costituisce per se stesso, per così dire, nell'unità di una *storia*» (ivi, p. 100).

Ancora: la riduzione eidetica husserliana troverà un corrispettivo nelle «leggi generali» del vissuto umano che Proust svelerebbe. In realtà tali leggi non sono poi così stabili e su questo punto il Narratore resta elusivo;<sup>9</sup> ma proprio qui si consuma un'altra differenza tra fenomenologia e letteratura: la seconda può ambire solo a conclusioni provvisorie e ricognitive. E tuttavia la sete di verità non è meno forte già nel giovane Marcel, come si evince nelle *Fanciulle in fiore*:

a quella *matinée* chiedevo tutt'altro che un piacere: verità che appartenevano a un mondo più reale del mondo in cui vivevo e che, una volta acquisite, nessun insignificante accidente della mia oziosa esistenza, nemmeno il più doloroso per il mio corpo, avrebbe potuto sottrarmi (Proust, 1988, p. 17).

Non solo; entrambi gli autori desiderano portare ad «estrema chiarezza» le percezioni fuggevoli e indistinte, il primo sguardo ingenuo sul mondo:

Bisogna cercare di portare a piena chiarezza, a una vicinanza normale, ciò che aleggia in una non-chiarezza fluente, in maggiore o minore lontananza dall'intuizione, per esercitare su di esso intuizioni eidetiche corrispondentemente valide, nelle quali le essenze e i nessi eidetici presi mira possano giungere a perfetta datità (Husserl, 2002, p. 163).

Ciò che nel processo di costruzione percettiva di Husserl è la noesi, ovvero la donazione di forma e senso a contenuti sensibili che di per sé sarebbero materia sconnessa, in Proust diventa una questione di stile: la lingua del Narratore è la forma della sintesi trascendentale del cumulo di ricordi emersi dalla sonnolenza – e la sua arma più affilata è la metafora.

## 6.

Com'è ampiamente noto, la metafora proustiana non è «una semplice esigenza formale» (Genette, 1969, p. 36), bensì uno strumento per raggiungere le essenze: sovrapponendo oggetti e spazi lontanissimi fra loro crea un accordo simultaneo, per quanto talora possa sembrare dissonante: la metafora proustiana è l'equivalente dell'armonia nella musica.

Spiega Genette: le metafore sono le «trasposizioni puramente spaziali che non comportano nessun "affrancamento dall'ordine temporale" e che non hanno in realtà più niente in comune con il fenomeno della riminiscenza» (ivi, p. 43), ad esempio il Teatro dell'Opera che diviene cripta sottomarina, o più ancora la descrizione con termini montani del mare di Balbec.

<sup>9</sup> Cfr. a tal proposito le obiezioni di Compagnon (1992), pp. 34-35.

Tale sovrapposizione è a volte mutila, «tanto che spesse volte è impossibile distinguere se risulta da un'evanescenza fastidiosa (il reale perduto) o da una benefica riduzione all'essenziale (il reale ritrovato)» (ivi, p. 46). In effetti non sempre il procedimento riesce; si creano equivoci; e anzi è proprio il libro stesso a fare da apprendistato non solo per la scrittura ma anche per questa forma di visione – che del resto corrisponde appieno alla letteratura – della «vita vera». Pertanto:

La scoperta di questo giro inevitabile verrebbe allora a confondersi con l'esperienza fondamentale del carattere inaccessibile del reale, della sua evanescenza a contatto del godimento diretto, [...] e della necessità in cui ci troviamo, per cogliere la realtà nella sua essenza, di rinunciare all'uso diretto dei nostri sensi e di far invece ricorso all'immaginazione (ivi, p. 41).

La metafora è dunque allenamento a sviluppare nuovi muscoli riflessivi, a non accontentarsi del primo sguardo; perché – coerentemente a un'ottica trascendentale, per cui il senso è infuso dalle strutture della coscienza e non si reperisce già pronto nel mondo – solo la più instancabile ricerca sgombra la via alla verità. Lo spontaneismo è cancellato, come dimostra l'ansia di riscrittura dello stesso Proust.

La memoria involontaria produce una domanda di senso, la quale si affina attraverso un totale rivolgimento del pensiero che lo stile veicola attraverso le metafore – modi per eccellenza di riconnettere il tessuto dell'esperienza, sminuzzato in percezioni separate e pigre – per giungere così alla verità dell'essere.<sup>10</sup>

Nel *Contre Sainte-Beuve* tale metodo stilistico giunge a farsi regola compositiva e financo esistenziale:

Da non dimenticare: la materia dei nostri libri, la sostanza delle nostre frasi dev'essere immateriale, non presa qual essa è nella realtà; ma le nostre stesse frasi, e anche gli episodi, debbono esser fatti della sostanza trasparente dei nostri momenti migliori, quelli in cui ci troviamo fuori della realtà e del presente. Di queste gocce di luce son fatti lo stile e la favola d'un libro. (Proust, 1974, pp. 107-108)

Fuori dalla realtà e del presente: proprio la condizione del Narratore trascendentale.

## 7.

Infine: l'*epoché* husserliana effettua una spoliatura metodologica del mondo naturale per descrivere le strutture del vissuto puro; l'*epoché* proustiana è invece uno scetticismo nei confronti delle percezioni e del sapere superficiale (la chiacchiera mondana innanzitutto), e si dirige all'acquisizione di vaste conoscenze anche attraverso un'opera di localizzazione, come la chiama Poulet, con cui si supera il dubbio iniziale permettendo al mondo perduto di fissarsi.<sup>11</sup> In entrambi i casi il realismo ingenuo è messo in discussione, benché con mezzi e fini molto diversi.

<sup>10</sup> «Quel che noi facciamo è di risalire verso la vita, di spezzare con tutte le nostre forze la crosta di ghiaccio dell'abitudine e del ragionamento modellato immediatamente sulla realtà (e che c'impedisce di scorgerla), di ritrovare il mare libero» (Proust, 1974, pp. 102-103).

<sup>11</sup> «Come lo spirito localizza l'immagine ricordata nella durata, la localizza nello spazio. Non è soltanto un certo periodo della sua infanzia, che l'essere proustiano vede uscire dalla sua tazza di tè; è anche una camera, una chiesa, una città, un insieme topografico solido, che non erra più, che non vacilla più» (Poulet, 1972, p. 23).

Infatti la «ricerca fenomenologica» di Proust inizia non con un impegno cosciente bensì con un movimento involontario della memoria. Nella *Recherche* sarebbe impensabile un «metodo per afferrare le essenze in maniera perfettamente chiara», come titola il paragrafo 69 delle *Idee* (Husserl, 2002, p. 166): la conquista della verità è anche dono del fato.

Lo scarto appare notevole. Come ha chiarito Deleuze, la *Recherche* è un attacco sferrato all'immagine classica della conoscenza: «la verità non è mai il prodotto di un buon volere preliminare, ma il risultato di una violenza nel pensiero» (Deleuze, 2001, p. 17). Senza tale riconoscimento delle pressioni causate dall'esterno – ad esempio i segni della gelosia – non si arriva che a verità astratte, «che non compromettono nessuno e non sconvolgono nulla» (ibid.).

In effetti il caso ha un ruolo enorme nella *Recherche*: quante volte il Narratore scopre per caso qualcosa, come il rapporto fra Jupien e Charlus; quante volte vengono compiute *gaffes* profondamente rivelatrici, o Swann teme ciò che non può controllare... Ma benché sia una condizione necessaria per la rimembranza e la creazione artistica, come chiarito nel *Contre Sainte-Beuve*,<sup>12</sup> non è tuttavia sufficiente.

Non si tratta di abbandonarsi ciecamente a un flusso di sollecitazioni, che fra l'altro contraddirebbe l'iniziativa implicita nel titolo – *À la recherche* – bensì di svilupparlo: «si tratta essenzialmente di stabilire un diverso ordine gerarchico, all'interno del quale la superiorità dell'istinto venga riconosciuta dall'intelligenza stessa, cui spetta in compito decisivo di ribaltare la scala dei valori» (Contini, 2006, p. 27). Una volta colta l'offerta della memoria involontaria occorre una capacità non indifferente per operare il rivolgimento di sguardo da essa suggerito; e una pazienza lunga tremila pagine per trarne le dovute conclusioni.

I mistici ebraici e cristiani hanno anticipato una simile visione del sapere, ma – elemento ancor più importante – l'hanno connessa a uno stato di sospensione temporale. Giovanni Raboni l'ha detto splendidamente:

L'unica gioia possibile, l'unica salvezza possibile consistono dunque nell'uscire dal tempo, dal flusso del tempo, dall'angoscia del tempo, dal senso di morte che – nel tempo – inevitabilmente e inarrestabilmente ci accompagna.

[...] Che cos'è, infatti, questo sottrarsi al tempo, questo ritrovare il tempo perduto, per usare la metafora del titolo, se non il senso profondo, il senso vero, il senso salvifico dell'esperienza estetica? È l'arte che ci permette questo. Sottrarsi al tempo è consentito, certo, a chi ha delle visioni mistiche, ma è consentito anche all'artista che immobilizza il tempo, lo ferma e lo salva – lo salva per sé, ma anche per gli altri, per i destinatari-fruitori della sua opera (Raboni, 2015, p. 109).

Ecco il punto. La *Ricerca* non è solo un ritrovamento del tempo perduto, ma anche una querela contro il tempo stesso: affamato di eternità, il soggetto desidera fuggire dalle maglie del decadimento inevitabile e trovare un punto d'appoggio che gli garantisca, per quanto in forma precaria, una stabilità esistenziale – una fede.

Proust ipotizza infatti che l'identità di qualcosa che appartiene al passato con qualcosa che appartiene al presente, possa costituirsi in una sorta di monade, in una dimensione che Proust definisce «extratemporale». [...]

Il soggetto che vive questa dimensione temporale può porsi egli stesso dunque al di fuori del tempo [...] (Rella, 2005, p. 84).

<sup>12</sup> Cfr. al riguardo l'introduzione di F. Orlando a Proust (1974), pp. ii-xxxviii.

Così Franco Rella, che poi si domanda: «Ma l'io è sottratto al tempo? È sottratto al consumo e alla perdita?» (ivi, p. 85). La risposta è sì, purché si operi una distinzione fra l'io trascendentale e i vari io concreti che si susseguono nell'opera – fra il Narratore immerso nella sua dimensione intemporale e la crescita di Marcel.

Osservato dal punto astratto del Narratore, il Tempo è finalmente malleabile; la visione d'insieme si è compiuta, e la *Recherche* è la storia di questa cammino. L'impresa formatrice dell'arte crea la possibilità del celebre «balzo di tigre» di Benjamin (1995a), che d'un colpo – con il salto connettivo dell'analogia – riscatta il passato: spogliato di contenuto teologico o politico, lo *ZeitZeit* benjaminiano diventa eternità artistica.

## 8.

Ora, uno degli aspetti più stupefacenti della *Recherche* è l'oscillazione continua dal più piccolo dettaglio alla grande idea astratta. La dialettica fra particolare e generale imprime vigore alle pagine: così Marcel può soffrire per l'abbandono di Albertine, ma a lavoro compiuto (da Narratore) può dire con noncuranza: «Tutta l'arte di vivere consiste proprio nel servirci delle persone che ci fanno soffrire come di un gradino che ci consente d'accedere alla loro forma divina e di popolare dunque gioiosamente di divinità la nostra vita» (Proust, 1995, p. 254).

Questa saggezza richiede allenamento, ma l'ulteriore elemento di fascino della *Recherche* sta nel fatto che il percorso ci viene raccontato senza la sicumera di chi l'ha portato a termine, e senza sacrificare la qualità del particolare in nome delle «leggi universali». Di riga in riga viene tratto in salvo un passato così ricco e stratificato, così ricolmo di particolari, da lasciare interdetti a ogni rilettura.

Gli esempi sono innumerevoli: cito a sentimento: la sala da pranzo dell'hotel di Balbec; il «naso a chiocciola» di Bergotte; le brumose serate di Doncières con Saint-Loup e i suoi commilitoni, dal sapore quasi fiammingo; alcune memorabili vedute di Parigi (come «i riflessi di vele rosse sull'acqua invernale e azzurra, una casa di tegole rannicchiata in lontananza come un solo papavero nell'orizzonte chiaro di cui Saint-Cloud sembrava, più in là, la pietrificazione frammentaria, friabile e rigata», Proust, 1992, p. 187); le sottili cattiverie di Oriane de Guermantes; i celeberrimi biancospini; la strepitosa festa olfattiva delle stanze della casa di zia Léonie (un'aria che il Narratore definisce «satura della quintessenza di un silenzio così sostanzioso, così succulento, che non m'addentravo in esso senza una sorta di golosità», Proust, 1987, p. 61). O ancora il gioco di seduzione fra Charlus e Jupien in *Sodoma I*; le marine viste dai vetri dell'albergo di Balbec e poi riscoperte nell'interpretazione antirealistica di Elstir; e così via.

Ma alla fine, sotto il fenomenale cromatismo del libro, scorgiamo una verità in bianco e nero: «La vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura» (Proust, 1995, p. 249). E ancora: «Io dico che è legge crudele dell'arte che gli esseri muoiano e che noi stessi moriamo, dando fondo a tutte le sofferenze, perché spunti l'erba non dell'oblio ma della vita eterna, l'erba rigogliosa delle opere feconde» (ivi, p. 421). Ecco un'altra delle leggi proustiane. Alla fine del romanzo il Narratore perde la paura della morte, perché è già al di là della vita e dunque, essendo parte integrante dell'opera, consegnato con essa all'eternità.

Naturalmente tale consapevolezza non è immediata: come il Narratore spiega, ricordando l'inizio del lavoro: «Bisognava tener presente, infatti, che avevo un corpo, ossia che ero continuamente minacciato da un doppio pericolo, esterno e interno. [...] E avere un corpo è la peggiore minaccia per la mente» (ivi, pp. 417-418). Marcel *aveva* un corpo fisico e afflitto dai dolori; mentre ora, al presente, ne è libero.

Ho già ipotizzato che nella *Recherche* si faccia ampio uso delle tecniche finzionali per comprendere meglio la realtà. Non sopravvalutiamo infatti il ruolo del ricordo. Si ha un bel citare Bergson, ma Marcel più volte appare distratto, smemorato, scarsamente fisionomista; inoltre sappiamo che nel *Tempo ritrovato*, prima della *Matinée* e di iniziare dunque la grande impresa romanzesca, è stato a lungo in una casa di cura. Non è credibile che un uomo di una certa età e in quelle condizioni, con i difetti che si è attribuito, possa rievocare con tale dovizia di dettaglio un mondo intero.

A meno di non considerarlo parzialmente inaffidabile – ma con questo crollerebbe l'architettura trascendentale della *Recherche* – siamo costretti a disporlo in una posizione ancor più remota. Egli non si limita a rievocare bensì ricrea, e più ancora *connette*: «non si mette a frutto nessuna lezione, perché non si è capaci di risalire al generale e ci si immagina sempre di trovarsi al cospetto di un'esperienza che non ha precedenti nel passato» (Proust, 1989, p. 511). La funzione somma del Narratore trascendentale non è raccogliere qui un biancospino e là un campanile: è stabilire una morfologia.

## 9.

Ripercorriamo dunque gli stadi di tale apprendistato. Marcel cresce osservando gli effetti devastanti del tempo che passa: la morte di zia Léonie, della nonna e di Swann; l'impossibilità di mantenere Albertine prigioniera e il suo dimenticarla, ancor più grave della caduta da cavallo che la uccide;<sup>13</sup> e naturalmente l'invecchiamento collettivo della *Matinée Guermantes*. Il tempo è l'immagine mobile della morte, per distorcere la famosa frase di Platone. Non c'è risorsa per contrastarlo nel mondo reale, ma c'è un'alternativa ideale: il mondo dell'arte e la sua costruzione di una forma diversa di temporalità. Genette:

Questa deformazione non è più quella del soggetto intermediario, bensì quella diretta del narratore, desideroso, nella sua impazienza e angoscia crescenti, sia di *caricare*, come Noè sull'arca, fino al limite della deflagrazione, sia di saltare all'agnizione (poiché di agnizione si tratta) che gli darà finalmente esistenza, legittimando il suo discorso: arriviamo cioè qui a una temporalità differente, che non è più quella del racconto e tuttavia, in ultima analisi, la regge: è la temporalità della narrazione stessa (Genette, 1976, p. 204).

Il fine del libro è infatti una nuda ed essenziale conoscenza, un secondo sguardo provocato dall'accidentale che recupera la vita al prezzo della vita stessa, perché il tempo riconquistato nella sua pura essenza è tempo che in ogni caso è stato prima perduto, dissipato, vissuto nell'ignoranza e con il callo dell'abitudine.

Del resto, la citatissima frase per cui «i veri paradisi sono i paradisi che abbiamo perduti» (Proust, 1995, p. 219), cos'altro dice se non questo? Per offrire la celeste delizia della *Recherche* ai lettori, Marcel deve coerentemente «morire» come personaggio prima ancora di scriverla – deve morire *per* scriverla, assumendo l'unico sguardo corretto sul passato. In ciò Proust è radicalmente platonico: le anime ottengono una visione della verità soltanto separate dal corpo, e per dare adeguato fondamento all'immenso mondo della *Recherche* è necessario un punto di vista che ne sia astratto. (Nondimeno, come in Platone le anime

<sup>13</sup> «[...] più le barriere difensive sono solide e più finiscono per accerchiare anche l'io che le edifica. Del resto, per quanto momentaneamente inattaccabili, tali barriere non vengono risparmiate dell'azione distruttrice del tempo: Albertine sarà perduta non tanto in seguito alla sua fuga e al compiersi del suo sfortunato destino, quanto a motivo dell'oblio che la sommergerà, ne cancellerà progressivamente l'indagine» (Contini, 2006, p. 52).

incarnate possono rimembrare, così Marcel può godere di qualche lampo della conoscenza essenziale, prefigurando lo stato di grazia: è il caso appunto della *madeleine* che gli consente di porsi «al di fuori del tempo».<sup>14</sup>

Così la famosa lettura deleuziana della *Recherche* come opera rivolta al futuro è corretta solo per metà: il libro è certo la storia di un apprendistato, ma esso è già finito nel momento in cui la storia viene narrata. Non si rivolge né al passato né al futuro, ma a un luogo intemporale – l'unico modo per indagare il Tempo e riconquistare una dimensione di simultaneità spaziale che la nostra vita non può attingere:

sempre simili a se stessi, sempre chiusi e come localizzati all'interno dei loro riquadri, gli episodi del romanzo proustiano si presentano in un ordine che non è temporale perché è acronico, ma non può essere altrimenti che spaziale, poiché, come in una fila di barattoli di marmellata negli armadi magici della nostra infanzia, dispone una serie di vasi chiusi nelle caverne dello spirito (Poulet, 1972, p. 102).

Ma la chiave per aprire tali caverne, per accedere alla «memoria totale» di cui parla Poulet, è anche un atto di fede nel potere taumaturgico della letteratura. Al momento della *madeleine*, il Narratore spiega che la memoria volontaria fornisce informazioni sul passato che «non ne trattengono nulla di reale» (Proust, 1987, p. 55) – precisazione cui viene aggiunto un dettaglio ancor più netto: il mondo di Combray, per lui, «era morto». «Morto per sempre? Poteva darsi». Le stesse parole, o quasi, della celebre fine di Bergotte nella *Priegioniera*: il punto in cui secondo Adorno si rivela per un istante la tensione interamente metafisica del romanzo:

L'opera proustiana è autentica perché la sua intenzione, che punta alla salvezza, è libera da ogni apologia, da ogni tentativo di dare ragione a qualunque esistente e di promettergli una qualunque durata. [...] L'idea dell'immortalità viene solo sopportata in ciò che esso stesso, come egli ben sapeva, è transeunte, nelle opere quali metafore ultime della rivelazione nel linguaggio della verità. (Adorno, 2012, p. 94)

Il rifiuto di credere alla morte di Bergotte – uno scrittore, non a caso – è l'attestazione di un'immortalità dell'anima in termini quasi kantiani. L'anima stessa resta fuori dal campo dell'esperienza possibile, tuttavia la nostra sete di totalità ci impone di sopporla: idea non costitutiva ma regolativa, insomma *idea trascendentale*:

Io asserisco dunque che le idee trascendentali sono inadatte a qualsiasi uso costitutivo [...]. Esse hanno però un uso regolativo vantaggioso e imprescindibile, consistente nel dirigere l'intelletto verso un certo scopo, in vista del quale le linee direttive delle sue regole convergono in un punto, che – pur essendo null'altro che un'idea (*focus imaginarius*), cioè un punto da cui non possono realmente provenire i concetti dell'intelletto, perché è fuori dall'esperienza possibile – serve tuttavia a conferire a tali concetti la massima unità ed estensione possibile (Kant, 1995, p. 509).

Alla scomparsa di Bergotte potremmo accostare il breve sogno che segue l'intermittenza del cuore, in cui Marcel incalza il padre: «Ma allora dimmi, tu che sai, non è vero che i morti non vivano più. Non può essere vero, nonostante quel che si dice, dal momento che

<sup>14</sup> Ivi, p. 220. L'intera frase è rivelatrice: «[...] l'essere che assaporava allora in me quell'impressione la assaporava in ciò ch'essa aveva di comune in un giorno trascorso e ora, in ciò che aveva di extratemporale: un essere che appariva soltanto quando, grazie a una di tali identità fra il presente e il passato, gli era dato di stare nel solo ambiente in cui potesse vivere e godere dell'essenza delle cose, ossia al di fuori del tempo.» Tale «essere» che abita in Marcel non è altro che il Narratore.

la nonna esiste ancora». E poco più avanti: «Eppure lo sai che vivrò sempre con lei, cervi, cervi, Francis Jammes, forchetta» (Proust, 1991, p. 197).

Qui è evidente come il sonno e il sogno rendano manifesta l'idea trascendentale della sopravvivenza dell'anima; e altresì il dovere morale che ci spetta, di prestare affetto agli scomparsi, prima che la realtà riprenda il sopravvento con il suo caos un po' ridicolo e triste: *cervi, cervi, Francis Jammes, forchetta...* E subito dopo, l'arrivo del direttore d'albergo con una lettera di Albertine e i suoi comici stropicciamenti lessicali. La realtà, appunto: in Proust non c'è mai troppa soluzione di continuità, gli stacchi non sono quasi mai nei punti narrativamente più opportuni o «astuti» – il celebre *fondue* flaubertiano è divenuto *fondue* esistenziale, un cosmo intero dove ogni parte è connessa.

## 10.

Alla luce di tutto ciò dovremmo prendere sul serio la sentenza del *Tonio Kröger*: «bisogna essere morti per essere davvero creatori» (Mann, 1977, p. 111). Dovremmo prendere sul serio la frase di Benjamin che attribuisce alla morte la fonte dell'autorità di chi racconta, perché «è la *storia naturale* in cui si situano le sue storie» (Benjamin, 1995b, p. 259): qui abita il Narratore – nel «tempo originale assoluto che comprende tutti gli altri» (Deleuze, 2001, p. 25).

La *Recherche* stessa si rivela essere, per Proust come per Marcel, una forma moderna di *Ars moriendi*:<sup>15</sup> ecco da dove provengono certi accenti da trattatistica tardomedievale; ecco il sapore gotico di alcune pagine, e la fascinazione per un tipo di architettura; ed ecco che la dipartita di Bergotte può essere collocata nel regno trascendentale del significato: regno laico, ma che necessita comunque di fede per esistere.

Quest'ultimo brano termina con il vocabolo «resurrezione» (cfr. Proust, 1992, pp. 201-202): unito alla prima e l'ultima parola dell'opera, che com'è noto quasi corrispondono, esso offre una guida decisiva. La *Recherche* è la storia della resurrezione di Marcel del Narratore, di una resurrezione che passa dal ferreo dominio del tempo umano – soggetto a vaghezze e alterazioni: *Longtemps* – alla corrusca uniformità del tempo nuovo – il tempo puro, il tempo salvo: *le Temps*. Sull'ontologia dei corpi gloriosi si è a lungo dibattuto, in termini teologici; con la *Recherche* possiamo coglierne la versione terrena: una volta investiti dalla luce dell'arte essi divengono personaggi letterari.

Scriva Auerbach che nella *Commedia* l'arte dantesca «si spinge tanto oltre che l'effetto si riversa nel terrestre e il personaggio nel suo compimento afferra troppo gli ascoltatori; l'aldilà diventa teatro dell'uomo e delle sue passioni» (Auerbach, 1956, p. 219). Il quadro metafisico non cancella la singolarità: i personaggi emergono come individui, non allegorie ma frutto delle proprie scelte. Senza tale privilegio del particolare, Farinata o Capaneo non avrebbero avuto cittadinanza artistica, perché elementi troppo umani per l'edificio teologico.

Ma questo è Proust, viene da dire. Anche nella *Recherche* sembra indispensabile tenere insieme «telescopio e microscopio»: il fine del libro è l'accesso a una forma di sapere che dalle ultime righe del *Tempo ritrovato* si riverbera all'indietro, come un'onda, investendo di nuovo senso ogni passaggio. Ma, proprio come in Dante, lo scopo sapienziale non irrigidisce e anzi prodigiosamente vivifica ogni scena.

<sup>15</sup> Di nuovo, Franco Rella ha colto bene il punto: a suo avviso l'opera in Proust «è la costruzione lenta, faticosa, ma alla fine vincente, di un "poter-morire", di una sorta di diritto alla morte, conquistato dopo aver attraversato le zone della perversione sessuale e sentimentale, le zone dell'inumano, vale a dire della perversione della natura che crea la mostruosità delle metamorfosi della vecchiaia» (Rella, 2005, p. 134).

Del resto è bene rammentare che il platonismo eccentrico di Proust non funge da medicamento:

Non è una consolazione o una riparazione dire che questi amori, che hanno attraversato e lacerato la nostra esistenza, altro non sono stati che fenomeni transitori dell'amore in generale, quale è stato predicato appunto da Platone. L'enigma di questi amori non è stato risolto (Rella, 2005, p. 86).

Il trionfale susseguirsi di intuizioni e riflessioni nel finale del *Tempo ritrovato* non ne cancella insomma la pervasiva malinconia. Secondo Cristina Campo

solo Proust ha saputo mischiare a quello spaventoso movimento discendente del tempo, al precipitare metodico della legge di necessità, al vanitas vanitatum, l'ininterrotto contrappunto ascendente della parola – come in certi passi di Beethoven per pianoforte, dove la melodia continua a salire in altezza e trasparenza mentre il basso discende sempre più nella tenebra (Campo, 1987, p. 162).

*Memento mori*, sussurra al lettore ogni pagina della *Recherche*; ma nel contempo afferma con il massimo vigore la verità opposta e complementare: se stai leggendo, ricorda che comunque sei ancora vivo. Assapora dunque la bellezza di questa vita come te la offro, denudata dagli orpelli, fresca e nitida attraverso la parola: il suo mattutino fluire, i suoi biancospini, i suoi campanili, la sua musica – i suoi amori.

## Bibliografia

- Adorno T.W. (2012), *Piccoli commenti a Proust*, in Id., *Note per la letteratura*, trad. di Frioli A., De Angelis E., Manzoni G., Filippini E., introduzione di Givone S., Torino, Einaudi.
- Auerbach E. (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di Romagnoli A. e Hinterhäuser H., vol. I, Torino, Einaudi.
- Azzariti-Fumaroli L. (2009), *Alla ricerca della fenomenologia perduta. Husserl e Proust a confronto*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Barthes R. (1988), «Per molto tempo mi sono coricato presto la sera», in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, traduzione di Bellotto B., Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (1995a), *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, con un saggio di Desideri F., a cura di Solmi R., Torino, Einaudi, pp. 75-86.
- (1995b), *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, con un saggio di Desideri F., a cura di Solmi R., Torino, Einaudi, pp. 247-274.
- Campo C. (1987), *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi.
- Compagnon A. (1992), *Proust tra due secoli*, trad. di Malvani F., Torino, Einaudi.
- Contini A. (2006), *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, Bologna, CLUEB.
- Deleuze G. (2001), *Marcel Proust e i segni*, trad. di Lusignoli C. e De Agostini D., Torino, Einaudi.

- Genette G. (1969), *Proust palinsesto*, in Id., *Figure. Retorica e strutturalismo*, trad. di Madonna F., Torino, Einaudi.
- (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di Zecchi L., Torino, Einaudi.
- (2004), *Métalepse: De la figure à la fiction*, Paris, Seuil.
- Ginzburg C. (2006), *L'aspra verità. Una sfida di Stendhal agli storici*, in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.
- Husserl E. (1989), *Meditazioni cartesiane. Con l'aggiunta dei Discorsi parigini*, nuova ed. italiana a cura di Costa F., presentazione di Cristin R., Milano, Bompiani.
- (2002), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica, Libro primo*, nuova ed. a c. di Costa V., introduzione di Franzini E., Torino, Einaudi.
- Kant I. (1995), *Critica della ragion pura*, a cura di Chiodi P., Torino, UTET.
- Macchia G. (1997), *L'io del Narratore e la lunga strada verso la Recherche*, in Id., *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi.
- Mann T. (1977), *Tonio Kröger*, introduzione di Baioni B., trad. di Azzone Zweifel A.R., Milano, Rizzoli.
- Muller M. (1965), *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz.
- Paci E. (1960), *Sullo stile della fenomenologia*, «aut aut», 57, pp. 133-142.
- Poulet G. (1972), *Lo spazio di Proust*, trad. di Posani G., Napoli, Guida.
- Proust M. (1974), *Contro Sainte-Beuve*, trad. di Serini P. e Bongiovanni Bertini M., Torino, Einaudi.
- (1987), *Dalla parte di Swann*, ed. a cura di De Maria L., trad. di Raboni G., Milano, Mondadori.
- (1988), *All'ombra delle fanciulle in fiore*, ed. a cura di De Maria L., trad. di Raboni G., Milano, Mondadori.
- (1989), *La parte di Guermantes*, ed. a cura di De Maria L., trad. di Raboni G., Milano, Mondadori.
- (1991), *Sodoma e Gomorra*, ed. a cura di De Maria L., trad. di Raboni G., Milano, Mondadori.
- (1992), *La prigioniera*, ed. a cura di De Maria L., trad. di Raboni G., Milano, Mondadori.
- (1995), *Il Tempo ritrovato*, ed. a cura di De Maria L., trad. di Raboni G., Milano, Mondadori.
- Raboni G. (2015), *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, Parma, Monte Università Parma.
- Rella F. (2005), *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Milano, Feltrinelli.
- Roth P. (1998), *Pastorale americana*, trad. di Mantovani V., Torino, Einaudi.
- Simon A. (2004), *Le côté phénoménologique de Proust (Proust et Husserl)*, in Worms F. (sous la direction de), *Le Moment 1900 en philosophie*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, pp. 305-314.