

Proust e Ruiz. La memoria involontaria, dalla pagina allo schermo

GENEVIÈVE HENROT SOSTERO
Università degli Studi di Padova

LISA PUTIN¹
Università Ca' Foscari di Venezia

Il fenomeno della memoria involontaria rappresenta un punto di osservazione rivelatore dell'adattamento cinematografico proposto da Ruiz nel suo *Temps retrouvé* (1999). Verificheremo come procede Ruiz con questo complesso tema fondante della *Recherche*. Il nostro approccio si vuole essenzialmente formale, "poietico" nell'accezione aristotelica del termine. Una volta sintetizzate le caratteristiche poetico-stilistiche della memoria involontaria quale e come la descrive Proust nella *Recherche*, andremo ad analizzare come Ruiz tratta il tema, con quali motivi scelti, e con quali stilemi, non più linguistici, bensì cinematografici. Presteremo attenzione alla trasposizione della ricca sensorialità della *Recherche* e ai procedimenti di marcatura visiva e sonora messi in atto dal cineasta per transitare in continuazione dalla zona *in* alla zona *off* e configurare la temporalità in altrettante "pieghe".

Proust (Marcel), Ruiz (Raoul), Memoria involontaria, Adattamento cinematografico, Letteratura e cinema

Introduzione: Proust dalla pagina allo schermo

Dalla pagina allo schermo, cambia il codice espressivo. Dal codice linguistico al codice audiovisivo, tutte le componenti e tutti i connotati della diegesi vengono *trasposti*: subiscono una traduzione. Ora, secondo Proust, anche la letteratura si

¹ Il presente studio si basa sulla ricerca svolta da Lisa Putin per una tesi magistrale in "Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali", intitolata *Le Temps retrouvé, de la page à l'écran. Marcel Proust et Raoul Ruiz*, e discussa il 09 aprile 2016 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia (Supervisore Geneviève Henrot Sostero). Costruita sul modello della fuga, l'argomentazione fa alternare due voci: Geneviève Henrot Sostero descrive la memoria involontaria quale la attua Proust nella *Recherche* (pag. 195-200, 202-207, 208-209, 213 = 38.000 battute circa), mentre Lisa Putin concentra il suo contributo sul modo in cui Ruiz interpreta il tema nel *Temps retrouvé* del 1999 (pag 191-195, 201-202, 207-208, 209-213 = 30.000 battute circa). Le autrici sono molto grate ai revisori anonimi per i loro preziosi consigli e commenti.

fonda su una traduzione²: perché *traspone* sensazioni, sentimenti, oggetti, persone, paesaggi... in parole; ma anche perché questa trasposizione suppone scelte funzionali e stilistiche, e soprattutto una visione personale, fondamento dello stile. L'adattamento del romanzo allo schermo è pertanto una traduzione al quadrato. Inoltre, alla traduzione produttiva, quella dello scrittore, fa seguito una traduzione recettiva, quella del lettore: ogni lettore interpreta il testo a modo suo, attingendo al proprio sapere, alle percezioni del proprio vissuto e della propria fantasia, per dare a tale personaggio, per esempio, un volto che risponderà sì alle parole del ritratto testuale, ma in un modo diverso per ciascuno di noi³. Di fronte al romanzo, il regista diventa in prima istanza uno di quei lettori: il casting, le scelte sceniche, gli script derivano dal proprio modo di dare sostanza audiovisiva alla lettera del testo, in quanto li offre, ma anche li *impone* allo spettatore (Vanoye 2005). E l'idiosincrasia di questa interpretazione del regista risulta il motivo principale per cui l'adattamento di un romanzo allo schermo riscontra con fatica la piena adesione del lettore-spettatore, perché costui non riesce sempre a sintonizzarlo con il proprio filmato interiore.

Il noto pregiudizio attribuito (frettolosamente) a Proust nei confronti del nascente cinema, pregiudizio secondo il quale il cinema fornirebbe una visione nuda della realtà priva di filtri interpretativi, risulta già contrastato *in principio*, dal momento che il regista proietta nel suo film una sua visione dell'opera letteraria, che *non* è nuda realtà. Eppure, il codice audiovisivo sul quale si fonda il cinema consente di comunicare più immediatamente allo spettatore le principali coordinate della diegesi: almeno quelle visive (personaggi, luoghi, oggetti), e quelle uditive (dialoghi, rumori vari, scelte musicali). Altrettanti elementi su cui, come era prevedibile, la maggior parte dei registri hanno tentato di cimentarsi con l'adattamento della *Recherche* sullo schermo. La lettura sociale della Parigi inizio XX secolo sembrava a Visconti la parte più interessante da rappresentare nella sceneggiatura che ipotizzava⁴. La resa storico-culturale della *Belle Époque* colora di spensieratezza *Un amour de Swann* di Schlöndorff (1984). Forse saremmo stati soddisfatti, o almeno in parte appagati e ammirati, se Visconti avesse portato a termine una *Recherche* alla stregua del *Gattopardo* o di *Morte a Venezia*. E Ruiz non fa eccezione, con l'oculatez-

² È ben noto ai lettori di Proust questo assioma dell'estetica sviluppata nella *Recherche*: « je m'apercevais que, pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (RTP IV, 469).

³ Come l'ha ben evidenziato Diderot nel « Paradoxe du portrait »: un uomo geloso descrive a parole la bellezza della sua amata e spedisce la descrizione a cento artisti perché la dipingano sulla base del suo testo: gli tornano cento ritratti diversi.

⁴ Si vedano, in questo volume, i contributi di DANIELA BONANNI e GENNARO OLIVIERO.

za biografica del suo casting (non poteva trovare più «Proust» di Mazzarella, che si chiama pure Marcello), con la fedeltà artistica all'abbigliamento, all'arredo e alle sontuose arti decorative dell'epoca. Un esempio tra tutti, del vantaggio del cinema sulla letteratura quanto alla complessa resa sensoriale degli ambienti: in *Le Temps retrouvé* di Ruiz, la lettura *off*⁵ di un frammento del *Journal* dei Goncourt viene nel contempo illustrata con gli stessi oggetti descritti che scorrono in sovrimpressione, rendendo di immediata illusione referenziale la descrizione letteraria⁶.

Tuttavia, le varie interpretazioni proposte dai registi hanno subito diverse critiche, di tipo diegetico-narrativo. *Un amour de Swann* di Schlöndorff limita l'intrigo nel giro di un giorno e una notte, caricaturando spesso la punta di grottesco e di volgare che in Proust rimane delicatamente filtrata dalla prospettiva del narratore. Il sentimento della gelosia proustiana, morbosa e maniacale, male incurabile, viene riletto in chiave moderna ne *La Captive* di Ackerman (2000), ma del rapporto tra il Narratore e la «sua» Albertine non rimane nulla, se non qualche allusione, qualche ispirazione; infatti, il film prende una strada diversa rispetto al romanzo, distorcendo il parallelismo tra i due. La miniserie in due puntate della *Recherche* di Compagnéez (2001) mette in scena l'opera integrale, rispetta l'atmosfera e l'ambiente dei primi anni del '900, cura l'espressività dei personaggi, predilige le scene di azione a quelle di descrizione e di riflessione; ma la leggerezza e la trasparenza di fondo, condite da un'ironia che senza dubbio raggiunge anche il pubblico meno esperto, non accontenta invece la critica più esigente.

Ben diverso dalla concreta resa storico-estetica dell'atmosfera *Belle Époque* sembra infatti il problema posto da quest'altro messaggio originale della *Recherche*, ovvero il «libro interiore» dell'artista, l'abbondante descrizione di fenomeni né visivi né uditivi, quali la vita mentale del Narratore, i suoi pensieri critici, le sue intuizioni, i suoi ragionamenti complessi, le sue impressioni e percezioni di varia natura. Infatti, persiste l'ingenuo timore che, confrontato con il complesso mondo di Proust, il cinema debba limitarsi, per mancanza di mezzi espressivi, a presentare l'«io sociale» dei personaggi (e in particolare del narratore), mentre resterebbe muto sull'«io profondo».

Ora, che emozioni e impressioni nascano all'interno dell'io potrebbe di primo acchito risultare come una difficoltà intrinseca per il cinema: infatti, come raffigurare nel dettaglio le immagini mentali se il punto focale della visione è, per definizione

⁵ La voce interiore del protagonista che legge il *Journal*, inizialmente *in campo* ma mentale, diventa *off* appena il piano ci trasporta nel tempo e nello spazio in un ricevimento mondano simile a quello descritto dai Goncourt, che però s'identifica anche con i ricevimenti Verdurin della *Recherche*. Per una tripartizione dei campi *in*, *fuori* e *off* del suono al cinema, si veda CHION 1994.

⁶ Vi si possono aggiungere le numerose carrellate laterali sui buffet dei ricevimenti mondani. Metz ha definito questo tipo di inquadratura delle «soggettive mentali» (METZ 1991, 113-133).

materiale, l'occhio esterno della macchina da presa?⁷ Ed è proprio lo scoglio che incontra Schlöndorff quando mostra Swann in preda a qualche commozione, certo, ma che potrebbe tuttavia rimanere del tutto estranea alla sua causa, il ricordo, per esempio quando trattiene le lacrime sentendo la Sonata di Vinteuil senza ulteriori indizi didascalici; ma lo spettatore non proustiano non può cogliere il profondo sisma interiore in atto, né tanto meno le sue cause. Eppure, come vedremo con Ruiz, altri aspetti essenziali del ricordo involontario si prestano quasi più agevolmente alla trasposizione audiovisiva che non a quella linguistica. In verità, la memoria involontaria pone una sfida stilistica più ardua alla letteratura che non al cinema: tradurre nell'irrimediabile linearità delle parole il folgorio dell'«éblouissement» incontra un paradosso di natura temporale⁸, che invece può risolversi con maggiore facilità nell'immediatezza dell'immagine. Descrivere la sovrapposizione fulminea di due cronotopi in contrasto reciproco per il tempo, per lo spazio, per le connotazioni tanto euforiche quanto disforiche diventa tutto sommato più artificioso nel testo che non sullo schermo: la stereoscopia tipica della reminiscenza pare dunque quasi più congeniale alla ripresa che alla scrittura. Ruiz sembra ben consapevole di questo, tanto che in un'intervista di Bouquet & Burdeau (1999, 46-50) dei *Cahiers du Cinéma* dichiara:

Proust propose énormément de choses en termes cinématographiques. Je continue à croire que, malgré les apparences, son œuvre est cinématographique. Certains romans sont visuels, mais ne donnent rien lorsqu'on les met en images. Proust n'est pas véritablement visuel, mais il utilise des procédés cinématographiques.

Infatti, Ruiz percepisce e sfrutta magistralmente una complessa e sostanziale caratteristica della scrittura proustiana, che segna profondamente anche il tema della memoria negli aspetti descritti sopra:

Proust travaille par évocations indirectes, échos, dispersion des sensations. [...] Il y a dans le texte une quantité de tissus et de jeux de pistes qui sont plus faciles à obtenir au cinéma qu'en littérature.

In altre parole, sembra che la *Recherche* contenga degli artifici stilistici e retorici che si prestino facilmente a una versione cinematografica: questa osservazione s'iscrive in contrapposizione a chi vuole vedere nella *Recherche* (e nella fattispecie, la memoria involontaria) un'opera impossibile da trasporre al cinema. Una sfida che, per quanto rischiosa e temeraria, sembra stata portata a termine con ingegno e astuzia.

⁷ Secondo MASECCHIA (2008), tutta la *Recherche* costituisce per i cineasti una vera e propria sfida.

⁸ Le soluzioni stilistiche messe in opera da Proust per vincere, egregiamente, questa sfida sono state analizzate sotto diverse prospettive in HENROT 1991, 1998, 2001, 2002, 2004abc, 2018.

Qui di seguito verificheremo come procede Ruiz con questo «libro interiore» in cui si sviluppano e si moltiplicano, tra l'altro, le epifanie della memoria involontaria, tema fondante della *Recherche*. Il nostro approccio si vuole essenzialmente formale, «poietico» nell'accezione aristotelica del termine. Una volta sintetizzate le caratteristiche poetico-stilistiche della memoria involontaria quale e come la descrive Proust nella *Recherche*, andremo ad analizzare come Ruiz tratta il tema con stilemi, non più linguistici, bensì cinematografici.

Gli arcani della memoria involontaria

Nel novero delle tematiche proustiane che pongono al regista una sfida accattivante, v'è il fenomeno tutto interiore e psicologico della memoria involontaria, uno dei più noti della *Recherche*, e pertanto uno dei più attesi dagli spettatori, come emblematico dell'opera-mondo proustiana. Per poter valutare criticamente come si destreggi Ruiz su questo fronte specifico, occorre riprendere, fosse a somme righe, le specificità della reminiscenza quale la descrive Proust.

Certo, Proust non ha inventato la reminiscenza: il fenomeno risulta intimamente legato alla percezione unitamente sensoriale e affettiva del mondo che è propria della psiche umana. Né Proust è il primo autore a descrivere in letteratura questo fenomeno psichico: ricorderò qui, dei fratelli Tadié, *Les Sens de la mémoire*, scritto a quattro mani da un neurologo e un letterato (1999). Ma anche, in prospettiva storico-letteraria, un'opera collettanea del 2012 fa risalire le manifestazioni del tema dall'immancabile Diderot a Tristan L'Hermitte, e da Montaigne a Chrétien de Troyes, fino agli albori della letteratura francese (*L'Ombre du souvenir. Littérature et reminiscence (du Moyen Âge au XXI^e siècle)*, diretto da Jean-Yves Laurichesse per i tipi di Classiques Garnier, « Rencontres » n° 27, 2012. E, più di recente, a Jean-François Perrin dobbiamo un'esaustiva *Poétique romanesque de la mémoire* in due tomi: *I, Avant Proust (XVII-XVIII^e siècles)*, e *II, De Senancour à Proust (XIX^e siècle)*, Classiques Garnier, 2017 e 2018. Ma queste letture a ritroso della memoria involontaria, che dimostrano l'antichità e la perennità del tema, basandosi sullo specifico modo in cui lo tratta Proust, non hanno fatto altro che confermare la profonda originalità del Nostro, in quanto egli è e rimane l'unico autore a conferire al tema della memoria una funzione, non episodica ed effimera, bensì architettonica, sistemica. Sono stati scritti fior di libri e articoli su questo tema nella *Recherche*⁹, impostati da vari punti di vista poetici, stilistici, genetici, narratologici, psicanaliti-

⁹ Alcuni titoli imprescindibili scandiscono la bibliografia della memoria involontaria in Proust, dal 1925 ad oggi: CURTIUS 1925, BECKETT 1931, JAUSS 1955, MOSS 1962, SCHATTLUCK 1963, JACKSON 1966, HÖLZ 1972, RICHARD 1973, TADIÉ 1990, HENROT 1991-2018, QUARANTA 2011, PERRIER 2011.

ci. Ne verranno qui ripresi i grandi principi, per sostanziare un puntuale confronto con le soluzioni stilistiche messe in campo da Ruiz.

Mentre negli altri autori letterari, gli episodi di reminiscenza restano, in genere, molto sporadici e scollegati tra di loro, in Proust essi tessono una fitta rete tematica, manifesta a livello testuale, che annoda le diverse parti del romanzo. Anche se, come ben sappiamo, alcuni motivi «canonici» spiccano nell'insieme (ci torneremo), l'aver prima definito rigorosamente il meccanismo della memoria involontaria nelle sue componenti distintive (con logica sistemica, rispetto ad altri tipi di memoria)¹⁰ ha consentito tempo addietro a Henrot (1991) di identificare numerosi motivi mai individuati prima, disseminati senza soluzione di continuità dai «Sommeils» dell'*Ouverture* alla «Matinée Guermantes». Cento reminiscenze punteggiano la *Recherche*. E tutte, o quasi, compaiono in (almeno) due luoghi lontani del romanzo, proprio per sottolineare i due momenti costitutivi dello stesso episodio: prima A) il racconto dell'impressione originale, poi B) il racconto del ricordo legato a tale sensazione (Henrot, 2001). La prerogativa di Proust è proprio quella di avere quasi sistematicamente (nel 90% dei casi) scisso il momento dell'impressione originale dal momento del ricordo, dosando tra i due frammenti testuali tutt'una panoplia di stilemi dell'offuscamento dell'impressione e dell'enfasi della reminiscenza (Henrot, 1998): Proust intendeva in questo modo mimare stilisticamente la distrazione dell'eroe di fronte alla prima impressione, in forte contrasto con il rilievo estremo della risurrezione mnemonica e fornire al lettore la stessa esperienza tutta intrisa di sorpresa, di vertigini, di confusione spazio-temporale, di emozione travolgente. L'emergere inatteso del ricordo porta all'acme la curva narrativa, ovvero alla trasformazione del Narratore in preda a una cruciale presa di coscienza da cui dipende il senso della sua vita. Infine, ognuno dei due frammenti (impressione, reminiscenza) funge da punto di ancoraggio per un ripiegarsi su sé stesso al contempo del testo e del tempo del racconto. Ma se la memoria involontaria narrata a parole è in grado di formare una profonda piega nel tempo nel romanzo, non lo può fare senza fare affidamento alla memoria testuale del lettore, da cui dipendono la percezione e l'interpretazione di questa piega: un lettore messo a dura prova dalla distanza testuale che intercorre tra i due episodi (si veda Perrier 2011).

Riepiloghiamo questa base proustiana da cui partiremo alla scoperta del film di Ruiz. L'episodio di reminiscenza ha d'*involontario*, d'*incontrollato*, il contesto del suo scaturire: il personaggio è distratto, assorto da altri pensieri, e viene casualmente assalito da una sensazione emanata da un oggetto contingente, reagendo con una forte commozione apparentemente priva di ogni ragione. L'episodio ha di

¹⁰ Si veda, per una veloce sintesi, la voce *Réminiscence*, in BOUILLAGUET & ROGERS, 2003, oppure HENROT 2004a.

sensoriale, e non razionale, il fatto che l'innescò del ricordo poggia su uno (o più) dei sensi¹¹ che hanno scatenato il lavoro della memoria, in quanto il ricordo passato ritorna nel presente del protagonista attraverso una percezione che deriva dalla vista, da un gusto, un profumo, un suono, una sensazione tattile, oppure ancora da un movimento del corpo o da una sensazione climaterica¹². L'episodio ha di *tensivo* il fatto che la sorpresa prodotta dalla sensazione non rivela subito la provenienza dell'emozione: si crea una tensione propriamente narrativa, una suspense, che fa dell'episodio un microracconto a tutti gli effetti: Cos'è? Cosa sta per succedere? Perché?¹³. L'episodio ha di *affettivo* il fatto che riporta a galla un potente sentimento intimamente legato a un intero contesto sensoriale, che tra vertigini e turbamento tocca l'acme ora della felicità più pura ora del dolore più straziante. L'episodio ha poi di *mnemonico* il fatto che risuscita un ricordo scivolato nell'oblio, ma lo riporta a galla facendo sembrare reale e attuale la visione olistica che se ne sprigiona. L'episodio ha di *psicocognitivo* il fatto che, in seguito alla scossa emotiva, interviene un arduo lavoro interiore del pensiero per decodificare e interpretare il ricordo.

La memoria involontaria secondo Ruiz

Le reminiscenze nel Temps retrouvé di Ruiz

Numerosi sono gli episodi di memoria involontaria che Ruiz riprende dal *Temps retrouvé*, o foggia sulla base di motivi sparsi nella *Recherche*. Tra i motivi «emblematici»: il *lastricato disconnesso*, il *tintinnio di un cucchiaio* contro un piatto, la *salvietta inamidata*, l'edizione originale di *François le Champi* di George Sand, il *Septuor di Vinteuil*¹⁴ non potevano certo mancare, per il lettore comune della *Recherche*. Sulla stregua di questo «canone» ripreso dal *Temps retrouvé*, Ruiz trasforma altri episodi, a cominciare dalla tazza di tè: *non* una *madeleine* intrisa d'infuso di tiglio (ormai fossilizzata in *cliché*), bensì una tazza *da tè*, di finissima porcellana; *non* offerta dalla mamma, bensì da Gilberte; *non* il sorso magico del suo contenuto, bensì i cocci della sua frantumazione. Anche il *telegramma di Gilberte*¹⁵, nella cui

¹¹ La frequentissima convergenza di più sensi, per esempio in regime di descrizione, dà luogo a numerose e ricche sinestesi. La sensorialità in Proust trascende il solo tema della memoria: lo dimostrano bene due pubblicazioni in particolare: SIMON 2018 e VERNA 2013.

¹² Ai quali occorre tuttavia aggiungere le sensazioni cinetiche e climateriche. Cf. HENROT 2001 et 2003.

¹³ Per una lettura della reminiscenza come microracconto, si veda ancora HENROT SOSTERO 2018.

¹⁴ Mentre la *Sonata di Vinteuil* era già stata motivo di reminiscenza per Swann in *Un amour de Swann* (RTP I, 339). Ma Ruiz non ritiene utile questa distinzione.

¹⁵ Sulla natura di ricordo involontario dell'episodio del *telegramma*, si veda l'analisi testuale di

firma il narratore crede di decifrare quella di Albertine (benché morta) passa dalle mani della mamma a quelle di Françoise, da Venezia a Parigi, all'infanzia sugli Champs-Élysées; ma soprattutto, le interpretazioni s'invertono: è Françoise che vuole leggere «Albertine» mentre il narratore legge «Gilberte». Quanto al ricordo di Saint-Loup, che nella *Recherche* avviene scendendo le scale una sera di nebbia, nel film scaturisce al sentirne parlare da sua zia Oriane; come a rivedere Odette, il narratore si ricorda il suo primo incontro dallo zio Adolphe. Ma quel che forse più colpisce il lettore assiduo della *Recherche* sono altri episodi ancora, addirittura inventati da Ruiz, che dimostra in tale modo una percezione davvero sottile, perspicace, non solo riproduttiva ma anche creativa del tema: Marcel malato alza la mano per suonare il campanello, ma lo ferma la mano di Albertine¹⁶, la cui ombra fantasmatica si profila sul muro; Charlus agli Champs-Élysées mostra a Marcel un manifesto pubblicitario di cacao Kwatta, identico a quello che videro sulla spiaggia di Balbec durante il loro primo incontro... Letterali, adattati o inventati che siano, tutti questi motivi di memoria, che Ruiz indicizza come involontaria, rispondono ai criteri investiti da Proust, con interessanti stilemi cinematografici. Basta che consentano al regista di procurare alla linea del tempo quelle fitte pieghe su sé stessa che la dispongono a ventaglio: in questo senso, la serrata struttura di flashback apparentemente contingenti applica questa osservazione dei «*Sommeils*»: «Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des mondes et des années» (*RTP I*, 5). Così avviene nel film: un punto nodale articola a raggiera un susseguirsi di pieghe nel tempo, tra presente e passato.

Ora vedremo più analiticamente come alcune delle componenti della memoria involontaria quale la inscena Proust vengano traghettate formalmente, da stilemi linguistici a stilemi cinematografici. Discuteremo, nell'ordine, delle componenti di sensorialità, di tensione narrativa, di commozione affettiva, e infine di stereoscopia mentale e piega nel tempo.

L'aspetto sensoriale

Sotto l'aspetto sensoriale, la reminiscenza in Proust attinge in uguale misura a tutte le fonti percettive: oltre alla vista e all'udito (sensi distali), è noto come Proust ritenga maggiormente efficaci i sensi prossimali ben più arcaici (dal punto di vista ontogenetico), ovvero l'olfatto, il gusto e il tatto. Ma vanno aggiunti altri due «sensi»: quello cinetico dei movimenti del corpo (come inciampare sul lastricato),

HENROT 1991, 244-247.

¹⁶ Nel romanzo, a Balbec, è Albertine che suona, per salvarsi da un bacio. Ma altri momenti della *Recherche* confluiscono in questa scena del film, a cominciare da un risveglio notturno di «*Sommeils*».

e quello complesso delle percezioni climatiche, in cui convergono buona parte dei precedenti.

Tra gli esempi meno lampanti per il lettore comune, il tocco dei bottoni degli scarponcini, il profumo dell'iris o del lilla, il tanfo di petrolio o di muffa, le sonorità di nomi o di frasi, quali «Guermantes», «Gilberte», «Saintrilles», «Tu me mets aux anges»¹⁷, il gesto di scendere le scale o di annodare un fazzoletto al collo arricchiscono il paradigma di altrettanti motivi scaturiti da sensazioni olfattive, uditive, cinetiche.

Il meccanismo della memoria involontaria presuppone che l'innescamento materiale del ricordo provenga dal riproporsi di una sensazione fisica dimenticata. Carrier-Lafleur (2016a) si è già interrogato sul modo in cui Harold Pinter per Joseph Losey e Suso Cecchi d'Amico per Luchino Visconti contavano di rappresentare sullo schermo la ricchezza di sensazioni. Carrier-Lafleur si pone una domanda preliminare alla nostra, sulla quale avremo modo di tornare per osservare il dispositivo cinematografico approntato da Ruiz: come il cinema può farsi carico di rappresentare una sensazione che non sia visiva o uditiva? La domanda viene modulata come segue:

Comment mettre à profit l'expressivité sensible du cinéma pour représenter le fonctionnement et les motifs de la sensation proustienne? Comment exprimer le paradoxe et la complexité de cette filiation entre sensation e création littéraire dans une œuvre d'adaptation cinématographique? (Carrier-Lafleur 2016a, 68)

Ma la domanda posta in questa sede spinge avanti di una casella la nostra pedina: nella posta in gioco essa reclama, aldilà della sensazione medesima, l'universo passato, dimenticato, risuscitato che si lascia «calamitare». Come procede Ruiz? Dà spazio ad una varietà sensoriale di inneschi pari a quella dispiegata da Proust, o ripiega su sensazioni più facili da tradurre in codice visivo? Se così fosse, tradirebbe l'originalità medesima della memoria involontaria, che predilige per natura i sensi che non siano, appunto, la vista. Inoltre, come riesce Ruiz a evidenziare (a enfatizzare) la ripetizione fenomenologica delle sensazioni (sensazione presente, sensazione passata)? E come sottolinea la loro *quasi* identità?

In verità, il cinema risulta meno astratto della letteratura, la quale transita esclusivamente per il codice simbolico del linguaggio umano, al quale incombe l'onere di tradurre in parole le percezioni sensoriali. L'arte cinematografica, invece, si rivolge più direttamente (vale a dire senza l'intermediazione del linguaggio articolato) allo spettatore perlomeno attraverso due sensi (la vista e l'udito); inoltre, mediante

¹⁷ Sul paradigma dei motivi di memoria involontaria fondati su un significante, si veda HENROT [2002] 2015.

l'immagine, può attrarre l'attenzione visiva su tutti gli organi sensoriali implicati: il naso per l'olfatto, la mano per il tatto, la bocca per il gusto... Ruiz procede a due tipi di marcatura dell'organo sensoriale e/o dell'oggetto fonte della sensazione che farà scaturire la reminiscenza: la marcatura visiva e la marcatura uditiva.

Da una parte, regola un piano molto ravvicinato sulla parte del corpo sollecitata dalla percezione: il piede che inciampa sul lastricato sconnesso, la mano del cameriere che agita il cucchiaino nella tazza, la bocca tamponata dalla salvietta, la mano della pianista che interpreta Vinteuil, e via dicendo. Il piano molto ravvicinato sulla parte del corpo interessata alla sensazione si ottiene in diversi modi, ora per stacco d'immagine, ora mediante una lenta carrellata a percorso ellittico centripeto. Il procedimento viene in qualche modo preannunciato già dalla scena iniziale in cui Marcel a letto guarda foto con una lente d'ingrandimento. Questa operazione meronimica (della parte per il tutto) ha per effetto di escludere il resto (il contorno) del campo precedente, di estrarre l'organo o l'oggetto non solo dalle sue coordinate contestuali (la stanza), ma anche, talvolta, dal corpo di appartenenza: la bocca toccata dalla salvietta appartiene, a turno, a Marcel adulto e a Marcel bambino; la mano sulla tastiera del pianoforte è dapprima quella dell'interprete invitata dai Guermantes, e poi quella di Albertine; la mano che sfoglia *François le Champi* appartiene a Marcel adulto, poi a sua madre giovane.

Contemporaneamente (o quasi, come vedremo più avanti), una marcatura sonora isola dagli altri rumori lo stimolo sonoro interessato, o per lo meno lo fa predominare, aumentando lo scarto di volume tra il motivo singolo, che cresce ed echeggia (passo, tintinnio, scampanello, pagina sfogliata) e altri rumori di fondo, che sfumano in silenzi (grida, musica, conversazioni salottiere, concerto). Concordiamo con Béguin il quale sottolinea il carattere essenzialmente uditivo degli indizi e dei sintomi in Ruiz (Béguin 2009, 6). Il piano molto ravvicinato e l'enfasi sonora sul motivo liberano l'oggetto dalla sua insignificanza, ne fanno un segnale da interpretare, lo mutano in dispositivo narrativo. Scrive Béguin:

Le simple fait de « marquer » un objet – ou de « marquer » un espace par l'intermédiaire d'un travelling – suffit à le délivrer de ses communes mesures, à le déconceptualiser et à introduire son sens propre dans une faille interprétative devant être comblée, soit par le discours du film qui fait de cette marque un agent narratif, soit par le processus cognitif du spectateur qui en fait un objet connu. (Béguin 2009, 5)

Ora, l'episodio di memoria involontaria ha come prerogativa di ricongiungere due momenti significativi della vita del protagonista: all'istante « presente » della narrazione, viene ad associarsi un istante passato, a lungo dimenticato. Come avviene questa transizione fra quelle che dobbiamo pure considerare come *due* scene distinte in termini di spazio e di tempo?

Per capire come una reminiscenza venga traslata dal romanzo al film, proporremo un'analisi dettagliata di alcuni episodi del *Temps retrouvé*, nei quali il Narratore viene «travolto» dai ricordi. L'insorgere del ricordo, dicevamo, viene a scardinare l'unità spazio-temporale della scena corrente, proiettando inaspettatamente lo spettatore in un altro spazio-tempo. Nel linguaggio cinematografico, se intendiamo per «scena»¹⁸ il susseguirsi di più inquadrature contigue caratterizzate da unità di tempo e di spazio, ci aspettiamo pertanto che la reminiscenza faccia susseguirsi *due* scene, fondate su *due* cronotopi distanziati nella storia. Per passare da una scena all'altra (o da una sequenza all'altra), e quindi da un cronotopo all'altro, il cinema dispone essenzialmente di due tecniche riconducibili all'inquadratura: la dissolvenza e lo stacco. In molti film in cui avviene una risurrezione del passato, lo stilema cinematografico usato più comunemente si fonda su un *flashback* in dissolvenza incrociata¹⁹, con *flou* intermedio, dall'immagine del presente verso l'immagine del passato. Invece Ruiz, per attuare il cambio di cronotopo narrativo (di scena), fornisce soluzioni stilistiche tutte estranee, per principio, alla dissolvenza, in quanto fondate piuttosto sullo stacco d'immagine: «Dans le film, il n'y a aucun fondu enchaîné fait en laboratoire. Ceux que j'utilise sont indirects, obtenus à l'aide de miroirs.» (Bouquet & Burdeau 1999, 46-50).

Avendo privato lo spettatore dal consueto stilema dell'insorgere del ricordo, Ruiz trova però vari altri modi per segnalare allo spettatore che il cambio di sequenza corrisponde a un radicale cambio di cronotopo indotto dalla memoria. Queste sequenze sono infatti riconoscibili grazie a numerosi indizi sensoriali, appunto, che il regista ha scelto proprio per sottolineare la sovrapposizione spazio-temporale mediante un innesco materiale: un cambio di musica, una variazione di colori e di luce, un movimento artificiale, irrealistico dei vari piani della scena. Ora studieremo alcuni esempi, tutti tratti dalla «*Matinée Guermantes*».

Nell'episodio del *lastricato disconnesso* (1:41:35-1:42:08), mentre il Narratore adulto passeggia lungo gli Champs-Élysées (e non nel cortile dell'hôtel di Guermantes, come nel romanzo), ricompare bruscamente ai suoi occhi il lontano soggiorno a Venezia con la madre. Vari indizi sensoriali portano lo spettatore a identificare il cambiamento di cronotopo. Mentre una dissolvenza incrociata avrebbe messo l'accento sull'attività mentale del personaggio (qui l'io narrante) in cui è sito il punto di vista e pertanto il ricordo, Ruiz, fedele alla definizione concreta, sensoriale, della reminiscenza, con una prima panoramica discendente lungo il corpo del protagonista

¹⁸ E più scene con analogia di azione formano una sequenza.

¹⁹ Si distinguono la dissolvenza in apertura se l'immagine compare progressivamente dal nero, la dissolvenza in chiusura se l'immagine scompare progressivamente fino a diventare nera, la dissolvenza incrociata se per qualche istante si realizza una sovrapposizione tra l'immagine precedente e l'immagine successiva.

restringe il campo sull'oggetto fautore della sensazione (il lastricato) e sulla parte del corpo che la riceve (il piede). Ma, per quanto lo scenario presente (gli Champs-Élysées) sparisca dall'inquadratura in seguito alla restrizione di campo, la cornice dell'inquadratura attorno al piede lascia pur vedere il cambiamento di suolo: dalla sabbia del viale del parco parigino al lastricato veneziano, con un rumore che muta, da scricchiolante ad echeggiante. Soltanto allora, il piede del Narratore inciampa su una lastra di pietra sconnessa (la scena non è quindi letteralmente ricalcata dalla *Recherche*). Dopo un secondo stacco d'immagine, uno zoom inverso con una panoramica simmetrica partendo dallo stesso piede rivela un nuovo scenario che compare: non più Parigi, bensì Venezia, con una diagonale in *contre-plongée* su una marmorea quadrifora al piano nobile di un palazzo lagunare²⁰.

Questo «rimbalzo» visivo dell'immagine sul piede si accompagna con un «rimbalzo» simile della colonna sonora: la musica gioiosa che pervadeva l'ambiente esterno (suono «panoramico») si spegne per lasciare tutta l'onda al rumore dei passi solitari (suono «ravvicinato») per poi risintonizzarsi sul sottofondo sonoro ambientale: ma questa volta, esso mischia voci «mediterranee», campane solari e canto popolare, mentre i colori, dal camaïeu di grigi, si accendono nelle tonalità del giallo e dell'oro, in netto contrasto con i vestiti scuri del personaggio.

In diversi altri episodi, la sensorialità della memoria viene segnalata dallo zoom metonimico su quell'oggetto da cui scaturisce la sensazione: la salvietta inamidata offerta dal cameriere (1:45:38-1:46:42), il libro aperto (*Journal* dei Goncourt (00:32:57) e *François le Champi* (1:47:57-1:49:17), la tela di Elstir (00:36:50-00:37:45), il manifesto pubblicitario del cacao Kwatta (1:38:20-1:41:00) fungono tutti da «acme» del rimbalzo (zoom avanti / zoom indietro), perno fisso attorno al quale si alternano le scene presenti e passate. La dissolvenza non occorre, dal momento che l'elemento coesivo (il piede, il libro, il cucchiaino, la salvietta, il disegno ...) è centrale alla sequenza, nonostante gli stacchi d'immagini: procedendo a raggiera da un motivo all'altro, la macchina da presa inquadra dapprima Marcel-adulto nella biblioteca parigina, in piano americano seduto sul divano, poi lo vediamo in un mezzo primo piano, davanti alla finestra del Grand-Hôtel, mentre adolescente si asciuga il viso con una salvietta intento a guardare la spiaggia dalla finestra; infine, mediante un primissimo piano su occhi e bocca tamponata dalla salvietta di lino, ci riporta a Parigi. Anche il libro di George Sand (1:47:57- 1:49:17) assorbe momentaneamente tutta l'immagine per consentire, allo stesso tempo, la permanenza della sensazione

²⁰ La finestra gotica, oltre ad essere un motivo stereotipato rappresentativo dell'architettura veneziana, in chiave meronimica della parte per il tutto, in contesto proustiano potrebbe anche evocare la finestra alla quale si affaccia la madre. Ma Ruiz, coerentemente con altri episodi del film, vi avrebbe fatto comparire la madre; preferisce invece collocarla sul ponte, in compagnia del figlio, in piacevole passeggiata, uniti e non distanti.

tattile sprigionata dal vecchio libro accarezzato dai polpastrelli, e il mutamento dello scenario, dalla solita biblioteca di Guermantes alla cameretta di Combray.

In effetti, il procedimento che abbiamo battezzato «rimbalzo» è costituito da due componenti complementari e combinate: da una parte, una punta o perno (l'oggetto metonimico della sensazione, causa per effetto), e dall'altra, un'alternanza triadica di immagini staccate (presente/passato/presente). E questo procedimento non è tributario del solo senso della vista: lo si percepisce modulato, per esempio, in chiave sonora nel tintinnio del cucchiaino contro la porcellana (1:44:42-1:45:28), oppure tattile nel tocco del tovagliolo inamidato (1:45:35-1:46:36). Sembra, in qualche modo, che la dissolvenza, negata (da Ruiz) all'immagine, venga invece concessa al suono: il Narratore aspetta nella biblioteca la fine del concerto; un cameriere arriva con un vassoio, e quando mescola lo zucchero nel tè, il tintinnio del cucchiaino contro la tazza di porcellana sembra simile ai colpi di un martello su un grosso oggetto metallico. Qui, come in molti altri motivi di reminiscenza, il «rimbalzo» sonoro *precede* di poco il rimbalzo visivo: amplificato, facendosi ossessivo, nervoso, il tintinnio del cucchiaino inizia ad alternare con quello del martello, tuttora invisibile; infatti, l'immagine rimane ancorata al salotto dei Guermantes per qualche istante di sorpresa, prima di passare, con uno stacco d'immagine, dalla biblioteca del palazzo parigino alla campagna dove, a treno fermo, degli operai controllano le ruote. Anche qui, il volume sonoro enfatizza i motivi uditivi; ma invece di sostituire il rumore presente con il rumore passato, *associa* i motivi di entrambe le scene presente e passata, li combina e li alterna: l'intrecciarsi di un suono *in* (il cucchiaino) con un suono *off* (il martello) contribuisce a rendere poroso il confine tra zona visualizzata e zona «acousmatique» (Chion 1994, 31ss), affidata solo alla percezione uditiva e prepara lo stacco d'immagine verso la scena passata. Viceversa, dopo lo stacco d'immagine verso la campagna, l'assenza di sottofondo musicale lascia tutta l'onda al tic-tac dell'orologio della biblioteca (suono *off*), che permane, e al timbro metallico del martello nel boschetto (suono *in*), che conquista il centro della scena e domina il paesaggio sonoro. Quindi, mentre le immagini procedono per stacchi consecutivi, l'indizio di una sovrimpressionione delle due scene è affidato alla combinazione sonora delle due sensazioni (cucchiaino, martello) enfatizzate da un aumento del volume e da un sottofondo comune: al di là degli stacchi d'immagine, il ticchettio dell'orologio mantiene viva la scena presente durante la proiezione della scena passata. Lo stesso avviene allo spegnersi della reminiscenza, prima che il narratore reintegri pienamente il presente del film: prima che lasci l'appartamento dello zio Adolphe, già le risa e i bisbigli (suoni *off*) della «Matinée Guermantes» hanno ripreso a farsi sentire (02:23:00). E quando reintegriamo il funerale di Saint-Loup nel cimitero di famiglia a Combray, ci accorgiamo che il rumore delle onde

di Balbec (suono diventato *off* con lo stacco d'immagine) si è mutato in rumore del vento nelle foglie degli alberi (suono *in*) (1:31:46). Il «fraseggio audiovisivo» riesce in questo modo ad affidare alle variazioni sonore una linea di fuga del tempo verso il passato²¹.

Osserviamo quindi come Ruiz riesca ad enfatizzare la specificità sensoriale dei motivi scelti per sostanziare il tema della memoria involontaria, tramite la commistione di suoni presenti e passati nella colonna sonora, e tramite un'immagine perno in piano ravvicinatissimo che focalizza l'oggetto causa del ricordo: il lastricato, il tovagliolo, il libro, e più ancora la presa sensoriale: il piede, la bocca, la mano. Vedremo ora come, proprio nel figurare la sensorialità sulla linea del tempo, la leggera sfasatura tra colonna sonora e colonna visiva consenta di suscitare attesa e suspense nello spettatore, alla stregua della sorpresa che prova il protagonista di fronte al ritorno inatteso del passato. Due componenti della memoria involontaria si collocano in quel preciso istante: l'emotività affettiva e la tensività narrativa.

L'aspetto tensivo: sorpresa e suspense

Dal punto di vista narrativo, il ricordo involontario esplose all'improvviso, creando un apice tensivo del rilievo narrativo. Presenta infatti i segni linguistici dell'evento repentino e unico, capace di inflettere il corso degli eventi. Sono state analizzate altrove le tracce linguistiche che fanno dell'episodio di memoria involontaria un evento sorprendente e trasformatore (Henrot 2004b e 2004c), atto ad orientare il corso del destino del protagonista, nonché tutti gli elementi linguistici che sono tipici del discorso narrativo e fanno di ogni reminiscenza un microracconto, tensivo e saliente (Henrot 2018).

La comparsa del passato remoto nel contesto del tempo imperfetto (lo sfondo narrativo, secondo Weinrich 1973) si accompagna di un connettivo argomentativo o temporale capace di produrre una forte cesura nella narrazione: «alors», «aussitôt», «tout à coup», «brusquement», «soudain», «dès que»:

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes [...] J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. (RTPI, 44)

²¹ Chion attribuisce l'efficacia del suono a svolgere questo ruolo ad una sensibilità temporale maggiore dell'orecchio rispetto alla vista, in quanto è «in grado di identificare e di analizzare variazioni di energia, di timbro, di colore, di durata, e naturalmente di altezza in tempi molto brevi, mentre, per quanto vivace sia, lo sguardo sarebbe rapidamente superato da variazioni equivalenti nell'ordine del visivo» (Chion [2003] 2007, 193-4).

Per considerare gli episodi di memoria come elementi narrativi, bisogna poter dimostrare la loro capacità, da una parte, a creare rilievo, tensione e sorpresa nella narrazione, e dall'altra, a produrre una trasformazione sostanziale nel personaggio.

Proust carica di una forte tensione la narrazione del ricordo involontario, come illustra in modo esemplare l'episodio della *madeleine*. Così la sostanza del ricordo si fa strada a piccoli passi: il sentimento esplose per primo, seguito dalla visione di un intero scenario passato, e solo dopo, avviene la ricostruzione del senso. Proust non paragona, forse, le velocità diverse del sentimento e della ragione a quelle della luce e del suono (*RTP IV*, 163-164)?

Possiamo incontrare, nella trattazione cinematografica di Ruiz, sottili sfasature temporali che diano la precedenza alla sensazione sull'intellegibilità, con un intervallo di sorpresa e di tensione? Ruiz riesce poi a suggerire il carattere «chiave» dell'evento che aiuta il protagonista, con suo grande stupore, a scoprire sé stesso man mano che riscopre il passato?

I tempi del cinema non sono quelli del romanzo: per quanto lungo possa essere un film, la sua durata è infinitamente più compressa di quella della lettura del romanzo. Eppure, avendo scelto di movimentare molto poco la narrazione del *Temps retrouvé*, addirittura sbriciolando o scansando quel poco di narrativo che ci sarebbe stato nel romanzo, Ruiz riesce a dilatare al massimo lo scorrere del tempo, facendo percepire allo spettatore ogni granello della clessidra. Quel *tempo* complessivamente lento del film, che è una sua caratteristica fondante, risulta particolarmente funzionale quando proprio al tempo, pur infinitesimale, viene affidato l'onere di sprigionare una tensione. Essa si avvale del cambio di enfasi di un dettaglio: il volume aumentato di un suono, o il piano ravvicinato di un oggetto hanno il poter di trasfigurare il senso proprio del suono o dell'oggetto, che viene «sospeso» in attesa di un altro senso in divenire. Scrive Béguin:

Peut-être ce « quelque chose » d'ineffable partagé entre le sens propre de l'objet filmé et son éventuel devenir signifiant relève-t-il d'une tension perceptive instaurant au sein du récit des traces d'une « zone » esthétique hétéronome. (Béguin 2009, 12)

Nello zoom, mentre il campo d'azione principale retrocede in posizione secondaria, il campo secondario (un elemento dello scenario) diventa campo principale. Questa inversione marcata traccia una direzione narrativa e il dettaglio assume ad agente narrativo dominante. Prosegue Béguin:

Le gros plan de l'objet est donc susceptible de subordonner à la fois le personnage et son environnement, lesquels deviennent, d'une certaine manière, le « décor » de cet objet. Suivant ce principe, il nous est possible de reconnaître à cet objet un « point de vue » énonciatif en ceci qu'il peut rediriger l'action de façon à en être la cause. (Béguin 2009, 13)

È proprio quanto succede nella reminiscenza. Lo illustreremo ora con una manciata di esempi. Abbiamo visto più su come, appena il cucchiaino tintinna sulla porcellana, si fa strada, in canone musicale ovvero contrappunto, un tintinnio molto simile, secco, stridente. Eppure, nel mentre, l'immagine non muta, essa resta radicata nella biblioteca dei principi. Da dove proviene il secondo suono che è comparso? Uno zoom adagiato sul volto di Marcel ci dà il tempo di scrutare, provocato dall'associazione dei due rumori, un mutamento di espressività: lo stupore plasma il viso del protagonista, il cui sguardo fila fuori campo, fisso davanti a sé, segno di introversione riflessiva (1:44:49). Solo dopo qualche secondo, uno stacco d'immagine ci porta «finalmente» in campagna, primissimo piano sulla testa del lungo martello e sul mozzo della ruota: risorge il ricordo che, partendo dalla ruota, assembla lentamente la locomotiva e le vetture, il treno e le rotaie, la ferrovia e il paesaggio. Lo stesso sfasamento tra sensazione ripetuta e scenario risorgente si produce nell'episodio della tazza da tè rotta: Gilberte suona alla cameriera perché sgomberi il tavolo dai cocci. Ma quel suonare aumenta di volume e perdura in modo insolito, insistente, un po' come un disco rotto: il tempo di lasciare il campanello chiamare a sé altre campane, sempre più imponenti e gravi, quelle di Saint-Hilaire a Combray (00:13:40-00:13:52). Finché si rispondono campanello e campane, un primo piano sul protagonista rivela il suo sguardo sorpreso e assorto, in una posa ricorrente nel film e presa in prestito da una nota fotografia di Proust, in cui, seduto di tre quarti e rovesciato all'indietro, egli poggia la guancia sinistra sulla mano aperta a ventaglio. Nello stesso modo particolarmente insistente, nell'ascolto della *Sonata di Vinteuil* (1:55:52), l'enfasi del volume sonoro e l'insistenza sul viso cangiante del personaggio lasciano presagire un «evento», che però si fa attendere ancora più del solito, acuendo la tensione narrativa: «cosa sta per succedere ora?». Transitando per la mano della pianista, con il consueto «rimbalzo», rinasce il ricordo di Albertine alla pianola.

Quanto al secondo criterio prettamente *narrativo* (Adam 1992), la *trasformazione*, una pausa visiva sul volto dell'attore ci fa vedere il mutamento del suo pensiero, da sorpreso a stupefatto, da perplesso a raggiante quando gli appare il motivo dell'emozione: il ricordo. Se con «scoperta di sé» intendiamo la scoperta di sentimenti e di sensazioni che il protagonista ha provato nel passato ed è in grado di ricostruire e di rimodellare nel presente, in un'opera d'arte, allora la risposta è affermativa. Per esempio, il libro *François le Champi* risveglia nel Narratore l'attaccamento e l'affetto verso la madre, nonché profondi sensi di colpa nei suoi confronti. La memoria involontaria istruisce il protagonista tutte le volte che un ricordo torna in superficie, in quanto rielabora l'episodio del passato alla luce del presente. Questo non si verifica solo nel caso di *François le Champi*, ma anche nelle altre situazioni in cui

una percezione sensoriale scatena una determinata reminiscenza nella mente del Narratore. Nel corso del film, gli andirivieni temporali consentono al protagonista di dare un nuovo respiro al proprio vissuto e, di conseguenza, di intuire quale possa essere il senso profondo e la vocazione della propria vita.

L'aspetto affettivo: il mutare del sentimento (da gioia a dolore, da noia a felicità)

Il tema della memoria involontaria nella *Recherche* racconta infatti la storia di una profonda trasformazione. Fa del narratore, da personaggio che non sa, per esempio quale siano le sue colpe, o quale sia la sua vocazione, qualcuno che acquisisce consapevolezza: dei suoi torti morali, della sofferenza che ha inflitto ai suoi cari, del modo in cui, attraverso l'arte come confessione e sublimazione, potrà riscattare il suo passato ancora più che riscoprirlo. Il filo tematico-narrativo della memoria involontaria, se lo leggiamo come un susseguirsi unitario e coerente di microracconti orientati verso lo stesso epilogo, svela una vicenda di delitti morali e di liberazione catartica (Henrot 1991), che si svolge tramite un susseguirsi di forti emozioni fatte tutte di «brividi», di «morsi al cuore», di «grida», di «sussulti», di «sensi di svenimenti», di «avvelenamento», di «arresti cardiaci», di «pugnalate al cuore», di completo «scombussolamento» come nell'episodio intitolato, appunto, «Bouleversement de toute ma personne»:

Mais à peine eussé-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, *des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux* [...] Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère. (RTP III, 152-153)

Ovvero, prima di giungere alla famosa «Adoration perpétuelle», felice scoperta della vocazione artistica, *per tutto il resto del romanzo*, molti motivi di reminiscenze sono davvero struggenti, lasciano il protagonista ora perplesso, ora pentito, ora addolorato, o addirittura disperato. Questo aspetto prettamente *affettivo* della memoria involontaria, che provoca ora dolore ora gioia, è rappresentato nel film di Ruiz, oppure si limita alla *doxa* (miope) di una memoria involontaria tutta tessuta di pura felicità? Il regista suggerisce l'ambivalenza dei sentimenti scaturiti con il ricordo? Come e con quali tecniche cinematografiche?

Le reminiscenze sono come un vero e proprio fulmine a ciel sereno perché hanno il potere di sconvolgere le coordinate spazio-temporali di un protagonista che si ritrova catapultato in un mondo che credeva perduto. Il sorgere non controllato e non controllabile di un ricordo conduce la narrazione al suo punto culminante, scatenando una trasformazione sia fisica che psicologica nel Narratore (Henrot

2018), il quale prova un brivido di compiacimento o una vena di malinconia di fronte a questo evento inaspettato. Inoltre, lo stupore e la sorpresa che invadono la percezione del protagonista occupano la mente del lettore, come se sgorgassero dalle pagine del libro per spargersi tutt'intorno.

Notoriamente felici sono le reminiscenze scaturite dalla «*Matinée Guermantes*», già studiate in precedenza. Ma anche quella che, partendo dal campanello agitato furiosamente da Gilberte, fa comparire fuori dalla finestra il campanile della chiesa di Combray e, in voce fuori campo, il commento della nonna (0:13:44-0:13:52). Un esempio triste è invece quello del sogno di Albertine (0:20:00-0:21:08). Il Narratore sta dormendo; la telecamera si avvicina a lui con una panoramica circolare; quindi dal campo lungo (nel quale l'ambiente domina sul personaggio) si arriva al mezzo primo piano (nel quale personaggio e ambiente trovano un certo equilibrio). Durante il sogno, il braccio di Marcel si alza per tirare la corda della campanella, ma la mano di Albertine, filmata con un piano di dettaglio (che inquadra solo una piccola parte), lo afferra improvvisamente. La macchina da presa, con una carrellata, torna a riprendere una parte della stanza, dove un'ombra passa sul muro. Il Narratore si risveglia di soprassalto chiamando «Albertine», perché pensa che stia al suo fianco, come un tempo, nella loro camera di Parigi. Si tratta di un esempio triste perché il Narratore rivive un momento della sua storia con Albertine, oramai finita da tempo, causa di dolore e sofferenza per il senso di possesso che provava verso di lei: lo dimostra il sonno tormentato e il risveglio angosciato di Marcel, la sua delusione, da sveglio, nel capire che Albertine, in verità, non c'è.

Un esempio felice e triste allo stesso tempo è quello della *Sonate de Vinteuil*²², che ha un significato particolare sia nel romanzo che nel film, anche se non riguarda lo stesso personaggio. Infatti, nel primo volume della *Recherche*, ascoltando quella composizione, Swann si ricorda del suo amore per Odette, mentre nel film, è il Narratore che si ricorda del suo amore per Albertine, riascoltando il *Septuor*. Questo motivetto musicale che ritorna dopo pagine e pagine lega l'inizio con la fine dell'opera ed evidenzia la somiglianza tra Swann e il Narratore, entrambi sconfortati a causa di un sentimento non corrisposto. Ruiz, che fa creare appositamente da Arriagada la sua *Sonate de Vinteuil*, mette in scena un Narratore commosso e turbato, ma allo stesso tempo sincero e genuino, che si lascia travolgere dalle emozioni, che piange e sorride allo stesso tempo, diventando più umano e più autentico di fronte agli occhi dello spettatore. Sembra legittimo vedere in questa scena una potenza

²² Nel *Temps retrouvé*, durante la «*Matinée*» dalla Principessa di Guermantes, Marcel Proust evoca la *Sonata a Kreutzer*, segnatamente la *Sonata per piano e violino in la maggiore n. 9* di Ludwig van Beethoven, in tre movimenti, composta nel 1803 e pubblicata nel 1805, con dedica al violinista francese Rodolphe Kreutzer. Nel film, invece, si ascolta la *Sonata di Vinteuil* che il compositore cileno Jorge Arriagada scrisse appositamente per Ruiz.

evocatrice particolare e profonda e ritenere che sia tra le più toccanti e tra le più commoventi di tutto il film.

L'aspetto mnemonico: il ritorno del passato e la piega nel tempo

Uno degli aspetti più interessanti ed enfatizzati della memoria involontaria è la sua capacità ad agire sulla nozione del tempo e sulla sua rappresentazione. Il quarto punto riguarda l'aspetto mnemonico: il ritorno della sensazione da lustri assopita (rinchiusa nella sua bocchetta) ha come corollario il sovrapporsi di due tempi (presente e passato), di due spazi (qui e là), di due personaggi (l'eroe adulto e l'eroe bambino), di due umori anche contrastanti (gioia e dolore). Il testo della *Recherche* ricorre a sotterfugi sintattici (Henrot 1998) che possono anche ingannare il lettore quando, per esempio, coordina aggettivi apparentemente dissonanti tra di loro, se non fosse che ciascuno qualifica uno dei due spazi sovrapposti benché opposti:

le nom de Gilberte passa près de moi [...] – jetant enfin, sur cette herbe pelée, à l'endroit où elle était, un morceau à la fois de pelouse flétrie et un moment de l'après-midi de la blonde joueuse de volant, une petite bande merveilleuse et couleur d'héliotrope, impalpable comme un reflet et superposée comme un tapis, sur lequel je ne pus me lasser de promener mes pas attardés, nostalgiques et profanateurs. (*RTP I*, 394-395)²³

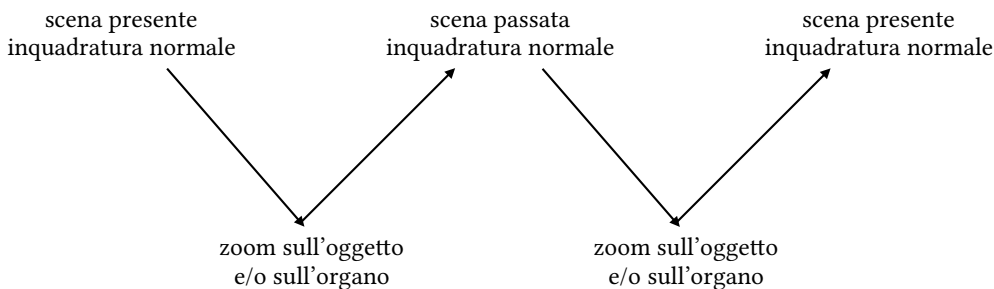
Nella filosofia di Proust, in verità, il ricordo non consiste in uno spostamento spazio-temporale *dal* presente *verso* il passato, bensì invece in un'invasione *del* passato *nel* presente e in una loro compresenza e compenetrazione. Sarà forse per questo che Ruiz esclude per principio la dinamica della dissolvenza? Il regista, infatti, mette in opera diversi altri procedimenti, assai originali, per figurare questa «piega» completa nel tempo del racconto. Quali stilemi compositivi sono votati a suggerire il sovrapporsi di due tempi e spazi, di due animi e sentimenti senza che essi si confondano, per farci percepire l'artefatto soggettivo della loro simultaneità?

Nel passaggio dalla lettura di un romanzo alla visione di un film mutano svariati aspetti: le frasi, la punteggiatura e gli spazi bianchi diventano immagini, suoni o silenzi; la struttura non si divide in paragrafi, capitoli o sezioni, ma risulta da tecniche di montaggio. Qui di seguito, senza pretesa di esaustività, vediamo alcune delle strategie impiegate da Ruiz per sovrapporre due dimensioni spazio-temporali, operando una piega nel tempo narrativo. Implicano, rispettivamente, le

²³ Per un'analisi testuale di questo brano, cf. HENROT 1991 e 1998.

inquadrature, gli spostamenti della macchina da presa e la combinazione di piani estranei gli uni agli altri.

Di *inquadrature*, abbiamo già parlato più su, per descrivere il modo in cui Ruiz insiste sulla natura sensoriale concreta della memoria involontaria: in particolare, viene attuata una sequenza di almeno tre inquadrature: a un'inquadratura normale, bilanciata, centrata sul protagonista, oppure a un'inquadratura lunga che raffigura il presente della narrazione, fa seguito uno zoom avanti detto «metonimico», che punta (spesso in *plongée*²⁴) sull'oggetto fonte della sensazione (lastricato, libro, salvietta, cucchiaio, tela) e sull'organo che la percepisce (piede, mano, bocca, orecchio), seguito a sua volta dallo zoom indietro, che torna ad un'inquadratura media apparentemente normale, se non fosse che, a sorpresa, essa abbraccia non più lo scenario di partenza, bensì lo scenario del ricordo. S'innescava poi un simile movimento di ritorno dal passato verso la scena del presente, spesso per un nuovo zoom metonimico che transita per l'innescato del ricordo, oggetto od organo. Questo procedimento, lo abbiamo chiamato «rimbalzo» e potrebbe raffigurarsi come la traiettoria a V di una pallina, o più esattamente a W:



Nell'episodio di *François le Champi*, per esempio, Ruiz alterna figura intera (inquadratura dalla testa ai piedi che riprende il personaggio nella sua completezza, finché gira per il salone e sale sulla scala della biblioteca) e piano americano (inquadratura in cui l'attenzione si concentra sul corpo e sul volto del personaggio seduto, ma in cui anche l'ambiente svolge un ruolo fondamentale, per equilibrare il personaggio nello sfondo); utilizza lo stacco (passaggio diretto e veloce da un'inquadratura all'altra) per passare dal presente al passato e viceversa, e

²⁴ La macchina da presa si posiziona sopra al personaggio mantenendo l'asse ottico perpendicolare al suolo, enfatizzando la criticità del personaggio (GULLI 2014).

predilige il campo medio (quando la figura umana si inserisce nell'ambiente circostante con un rapporto bilanciato tra personaggio e sfondo).

Tuttavia, se non fosse per l'impiego dello stacco al posto della dissolvenza, questo procedimento potrebbe sembrare vicino a quello solitamente usato per raffigurare il ricordo (in *flashback*), in quanto fa susseguire le scene presenti e passate. Tanto più che, come abbiamo visto, la colonna sonora si fa carico della dissolvenza negata all'immagine. Sembra del resto che siano soprattutto i suoni a tessere la «logica» di successione delle scene, per la loro ricorrenza in queste e in quelle: scampanelli, tintinnii, frasi musicali, brusii di conversazioni o risate, rumore del mare e grido dei gabbiani...

Più intriganti ancora sono le scene in cui Ruiz affida il carattere straordinario e conturbante della risurrezione del passato nel presente ad un meccanismo che trasforma la scena presente in uno spettacolo irreali votato a tradurre lo «scombussolamento» sensoriale, affettivo e intellettuale del personaggio. Lo stilema poggia sui costanti, lenti movimenti della macchina da presa. Vedremo due tecniche: la panoramica e la carrellata.

La *carrellata* prevede l'uso di binari lungo i quali un carrello (o meglio, una pedana) trasporta la cinepresa in una determinata direzione rispetto all'area della scena (in avanti, indietro, lateralmente, in obliquo). Ma con Ruiz (in questo film come in altri), non è sempre la cinepresa a spostarsi rispetto alla scena, quanto, spesso, i vari piani della scena stessa, divisi e distanziati tra di loro come in una di quelle antiche composizioni di cartone che tentavano di mimare la prospettiva. E per accentuarne l'effetto, ciascun piano si muove in direzione opposta all'anteriore e al posteriore, chi verso destra, chi verso sinistra. Mentre la narrazione è «in pausa» e si allunga il tempo della suspense, il sottile movimento impresso alle componenti della scena sta a significare, attraverso il suo effetto irreali, il trambusto mentale e percettivo che ha invaso il protagonista. L'uso di questo stilema anima, per esempio, i ricordi del *lastricato sconnesso*, della *Sonata di Vinteuil* e del *campanile* di Saint-Hilaire. Nel primo, la siderazione della reminiscenza immobilizza il personaggio in bilico su una gamba, nell'atto di cadere in avanti, le braccia alzate in cerca di equilibrio, mentre un carrello invisibile lo «trasporta» tra le calli di Venezia e poi di ritorno per il viale degli Champs-Élysées. Nel secondo motivo, al concerto, le file di uditori scivolano piano piano le une verso destra, le altre verso sinistra (e ritorno), in un attimo di completo fermo narrativo che tiene luogo di suspense tensiva. Nel terzo, sono gli alberi a farsi largo piano piano per scoprire il campanile tanto amato dalla nonna, di cui sorge la voce fuori campo.

Ma Ruiz fa anche spesso uso della *panoramica*, o rotazione della macchina da presa sul proprio asse (verticale, orizzontale, obliquo o circolare). L'estrema lentezza del movimento, che suscita suspense e alimenta la tensione narrativa della scena, consente al fuori campo concreto di trasformarsi per accogliere indizi del passato (oggetti, personaggi). Il risveglio notturno di Marcel, che crede di avere Albertine al suo fianco, si basa su questo procedimento. Molto spesso, la panoramica elicoidale si accompagna di una carrellata ottica, per avvicinarsi al viso del protagonista, alla parte del corpo e/o all'oggetto da cui scaturirà l'innescò del ricordo. Una simile sintassi del movimento opera attorno al letto del malato, nonché attorno all'ospite dei Guermantes che fa anticamera nella biblioteca. Poco dopo, anche il concerto affida all'ellissi la visione panoramica del salone.

Più conturbanti ancora sono le scene di ricordo che mettono in *compresenza* nella scena Marcel adulto e Marcel bambino, che si guardano. A Tansonville, il bambino sta a guardare un gruppo di adulti che si fa fotografare: tra di loro, Marcel adulto. In questo spezzone si susseguono delle riprese soggettive come se, da lontano, l'adulto si guardasse da bambino e viceversa. Oppure Marcel adulto viaggia in treno e, guardando dal finestrino, vede Marcel bambino sul marciapiede, in diverse stagioni della sua vita. In bilico sul lastricato, Marcel adulto alza gli occhi e vede, su un ponticello veneziano, Marcel bambino e la mamma, che lo guardano divertiti. O ancora, nella camera da letto (a Parigi? A Combray?) l'adulto e il bambino dialogano perfino. Ma la compresenza più suggestiva è forse quella che, sullo sfondo del film che proietta autentiche scene della prima guerra mondiale, sia Marcel adulto, seduto a leggere la lettera ricevuta da Gilberte, sia Marcel bambino, che maneggia una cinepresa²⁵ (anacronistica per la sua età), si raggiungono in sovrapposizione sullo schermo e compiono un balletto di avvicinamenti e allontanamenti reciproci, prima di scivolare ciascuno fuori campo, chi a destra, chi a sinistra.

Nelle scene impennate sulla compresenza dei cronotopi, come quelle appena evocate, v'è tuttavia un'alternativa al procedimento della dissolvenza. Nella filmica tradizionale, il carattere mentale di un'immagine (specie se di un ricordo) viene spesso raffigurato, via la dissolvenza, da un'immagine che non si stabilizza del tutto, almeno nell'immediato: essa rimane circondata di un alone sfrangiato, fluttuante, od offuscata da un qualche «ondeggiare». Ruiz, che è, come sappiamo, contrario alla dissolvenza, non manca però di sostituirla con altri, votati anch'essi a «surrealizzare» la veduta del ricordo: un provvidenziale fumo di

²⁵ Sul ruolo dei dispositivi ottici (stereoscopio, microscopio, telescopio, lanterna magica, cinematografo e fotografia) nella costruzione del tempo del film, si vedano GUINDANI 2005, SCHMID & BEUGNET 2005, CARRIER-LAFLEUR & LAVOIE 2016c.

locomotiva si frappone tra il viaggiatore adulto e il bambino fermo sul marciapiede; la pioggia che corre in rivoli sul vetro rende difficoltosa la lettura della lettera firmata: «Gilberte»? «Albertine»? Anche la penombra della camera del malato non consente d'identificare con certezza i suoi «fantasmi». Oppure sono i piani sovrapposti in parziale trasparenza che si turbano a vicenda, come nel pranzo Verdurin narrato dai Goncourt o nella «Matinée Guermantes».

Naturalmente, oltre a questi procedimenti esiste tutta una serie di effetti innovativi che sfruttano le recenti tecnologie, ma che non rientrano tra i temi trattati in questa sede. Tuttavia, lo stile di Ruiz merita una menzione speciale, in quanto riesce a distinguersi. Spesso considerato come un regista barocco (Béguin 2009), per i suoi film ricchi di personaggi ambigui e insoliti, per le sue scenografie sfarzose e composite, per le sue trame intriganti e originali, Ruiz raggiunge il culmine della sua «sana follia» con *Le Temps retrouvé*.

Conclusioni

Coerente con la scelta narrativa del *Temps retrouvé*, Ruiz dedica episodi salienti del film a rappresentare le reminiscenze della «Matinée Guermantes». Ma ne recupera anche altre in diverse parti del romanzo e, praticando condensazione e trasferimento, fa del tema il vettore dominante della temporalità filmica, uniformando e fondendo le varie memorie di Proust (Henrot 2001, Quaranta 2011) in una sola, la memoria involontaria: essa si fonda infatti, non sulla successione degli eventi, bensì sulle associazioni sensoriali. Per tradurre efficacemente nel linguaggio cinematografico le scelte stilistiche operate da Proust, Ruiz si serve di una varietà di procedimenti e di strategie. Senza ricorrere a facili dissolvenze, preferisce costruire sequenze che associno i due momenti (l'impressione passata e il ricordo presente) facendole ruotare attorno ai piani ravvicinati sull'oggetto o sull'organo della sensazione. L'effetto del ritorno del passato nel presente si traduce in costruzioni sorprendenti in cui Marcel adulto e Marcel bambino s'incontrano, si guardano, addirittura si parlano, come a voler dimostrare la capacità del tempo di ripiegarsi su sé stesso e di mantenere ugualmente vive le varie istanze storiche del personaggio. Lo choc fisico e intellettuale provocato dalla commo- zione del ricordo mette in moto piani d'immagine che si sovrappongono quasi a (con)fondersi, oppure scorrono uno davanti all'altro in una coreografica surreale, o ancora dialogano al di qua e al di là da un sottile schermo visivo: finestra bagnata dalla pioggia, fumo della locomotiva. Le strategie messe in atto, coniugate con una lentezza di ripresa fonte di attesa e di suspense, alimentano l'alta tensione emotiva che innerva il racconto della reminiscenza. L'originalità e l'efficacia

della trattazione dimostrano non solo la profonda comprensione del romanzo, ma anche una geniale capacità di adattamento da un codice all'altro.

Bibliografia

- Adam J.-M. ([1992] 2017⁴), *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin.
- Beckett S. (1931), *Proust*, London, Chatto & Windus.
- Béguin R. (2009), *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Paris, PUF, « Esthétiques hors cadre ».
- Bouillaguet A., Rogers B.G. (2003), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion.
- Bouquet St., Burdeau E. (1999), *Dans le laboratoire de La Recherche. Entretien avec Raoul Ruiz*, « Cahiers du Cinéma » 535, mai, 46-50.
- Buci-Glucksmann Chr. Revault-D'Allones F. (2007), *Raoul Ruiz*, Paris, Dis.
- Carrier-Lafleur Th. (2011), *Imaginaire médiatique et dynamique du regard dans l'œuvre proustienne*, « @analyses », vol. 6 / 2, 233-269.
- Carrier-Lafleur Th. (2013), *Fictions du vide. Scénario pour une enquête cinématographique et littéraire*, « @analyses », vol. 8 / 2, 435-465.
- Carrier-Lafleur Th. & Lavoie G., (2016a), « Cinématographier la sensation, fabuler le cinéma. Sur deux adaptations orphelines de la Recherche », *Sensations proustiennes*, « Marcel Proust Aujourd'hui », 67-82.
- Carrier-Lafleur Th., Lavoie G. & Sirois-Trahan J. P. (2016b), *La camera obscura de Proust*, Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes », 2-4, 9-17.
- Carrier-Lafleur Th. & Lavoie G. (2016c), *Les dispositifs retrouvés. Images et objets techniques dans Le Temps retrouvé de Raoul Ruiz*, « Revue d'études proustiennes », 2-4, 315-339.
- Chion M. ([1992] 1994²), *Le Son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- Chion M. ([2003] 2007), *Un'arte sonora, il cinema: Storia, estetica, poetica*, Torino, Kaplan. Traduzione italiana di *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Curtius E.R. (1925), *Marcel Proust*, Paris, Éd. Revue Nouvelle.
- Deleuze G. (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- Guindani S. (2005), *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia, pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Milano, Mimesis.

- Gulli D.M. (2014), *Inquadrature e regia. Dallo storyboard alle riprese di un film*, Roma, Gremese Editore.
- Henrot (Sostero) G. (1991), *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, CLEUP.
- Henrot (Sostero) G. (1998), *Le fléau de la balance*, « Poétique », 113, 61-82.
- Henrot Sostero G. (2001), *Poétique et réminiscence. Charpenter le temps*, in B. Brun & Fr. Leriche (dir.), *Nouvelles Directions de la recherche proustienne*, « Marcel Proust 2 », Paris/Caen, Lettres Modernes, vol. 2, 253-281.
- Henrot Sostero G. ([2002] 2015), *Mnémosyne et le bruissement de la langue. Perspective formelle sur la mémoire involontaire*, A. K. Mortimer & K. Kolb (ed.), *Proust en perspectives: visions et révisions*, Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes », 2/2, 139-151.
- Henrot Sostero G. (2004a), *Le Mille e una memoria di Marcel Proust*, in G. Peron, Z. Verlatto & F. Zambon (a cura di), *MEMORIA. Poetica, retorica e filologia della memoria. Atti del XXX Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002)*, Trento, Editrice Università degli studi di Trento, "Labirinti" 78, 253-276.
- Henrot Sostero G. (2004b), *Les surprises de la mémoire ou La boîte de Pandore*, in R. Coudert (dir.), *Les Surprises de la Recherche*, Paris, Textuel, 45, 69-86.
- Henrot Sostero G. (2004c), *La réminiscence comme événement : saillance, agentivité, transformation*, in E. Ballardini, R. Pederzoli, S. Reboul-Touré, G. Tréguer-Felten (éds.), *Les facettes de l'événement : des formes aux signes, mediAzioni 15*, <<http://mediazioni.sitlec.unibo.it>>, ISSN 1974-4382.
- Henrot Sostero G. (2018), *La mémoire involontaire dans la Recherche. Pour une fictiogenèse, du micro- au macro-récit*, in St. Fonvielle (éd.), *Proust et le récit bref*, Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes » 8-2, 211-228.
- Hölz K. (1972), *Das Thema der Erinnerung bei Marcel Proust. Strukturelle Analyse der 'Mémoire involontaire' in À la recherche du temps perdu*, München, Wilhelm Fink.
- Jackson E. (1966), *Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Nizet.
- Jauss H.R. ([1955]1970), *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts Recherche du temps perdu. Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Heidelberg, C. Winter.
- Laurichesse J.-Y. (dir.) (2012), *L'Ombre du souvenir. Littérature et réminiscence (du Moyen Âge au XXI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres » 27.
- Masecchia A. (2008), *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio.

- Metz Chr. (1991), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens/Klincksieck.
- Perrier G. (2011), *La mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2.
- Perrin J.-Fr. (2017-2018), *Poétique romanesque de la mémoire : I, Avant Proust (XVII-XVIII^e siècles), e II, De Senancour à Proust (XIX^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier.
- Quaranta J.-M. (2011), *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 19.
- Richard J.-P. (1973), *Proust et l'objet herméneutique*, « Poétique », 13, 1-27.
- Ruiz R. (1978), *Les relations d'objet au cinéma*, « Cahiers du cinéma », 287, avril, 5-32.
- Ruiz R. (2005), *Poétique du cinéma*, traduit de l'espagnol par Bruno Alcalá, Paris, Dis Voir, t. I.
- Schattuck R. (1963), *Proust's Binoculars: a Study of Memory. Time and Recognition in À la recherche du temps perdu*, New York, Random House.
- Simon A. (2018), *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier.
- Schmid M. & Beugnet, M. (2005), *Proust at the Movies*, London, Ashgate.
- Tadié M. & Tadié J.-Y., *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard.
- Vanoye Fr. (2005), *Récit écrit. Récit filmique*, Paris, Armand Colin.
- Verna M. (2013), *Le Sens du plaisir*, Peter Lang.
- Weinrich H. (1973), *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Éditions du Seuil.