

PROUST E L'IMPRESSIONISMO

GENEVIÈVE HENROT SOSTERO

Indagare sul rapporto tra lo scrittore e il pittore impressionista può aprire diversi percorsi di ricerca, ora autonomi, ora complementari. Ognuno meriterebbe una trattazione esaustiva: vogliamo approfondire la reciproca conoscenza storica che lo scrittore e i pittori avevano della produzione altrui, in termini di affinità e solidarietà, trasposizioni e confronti¹? O invece la rappresentazione tematica che gli uni ci danno del lavoro degli altri, ritraendoli alla scrivania o davanti al cavalletto²? Vogliamo studiare la descrizione mimetica di opere reali (*ekphrasis*)³, o ancora qualche possibile trasferimento stilistico binario (dal pittorico al poetico)⁴? O vogliamo sondare la varietà - la versatilità - tecnica di applicazione di un medesimo "etimo spirituale", tenendo conto delle specificità di ciascun linguaggio artistico?

La critica proustiana si distribuisce in modo alquanto sbilanciato tra questi vari obiettivi storico-critici, avendo contribuito in maggior misura alla minuziosa ricostituzione del rapporto tra Proust e i pittori impressionisti (Punto di vista storico⁵) e all'interpretazione critica della rappren-

¹ GÉRARD GENGEMBRE, YVAN LECLER & FLORENCE NAUGRETTE (a cura di), *Impressionisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012. DENIS RIOUT, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989,

² VIRGINIE POUZET-DUZER, *L'impressionnisme littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, «Culture et Société», 2013, pp. 20-172.

³ ALBERT SONNENFELD, *L'ekphrasis proustienne*, «Bulletin Marcel Proust», n° 41, 1991, pp. 91-103. LUC FRAISSE, «*Impression au soleil levant*», «Bulletin Marcel Proust», n° 44, 1994, pp. 85-101.

⁴ ANNIE MAVRAKIS, *Les leçons de la peinture. Proust et l'ut pictura poesis*, «Poétique», n° 94, aprile 1993, pp. 171-184. PIERRE-HENRY FRANGNE, *La peinture selon Proust et Mallarmé : impressionnisme et symbolisme*, in JEAN CLÉDER et JEAN-PIERRE MONTIER (a cura di), *Proust et les images : peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 323-337. GIORGETTO GIORGI, *Barocco e impressionismo in Proust*, «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. 18, n° 4, dicembre 1965, pp. 283-298. THÉODOR J. JONHSON, *Proust's Impressionism reconsidered in the light of the Visual Arts of the twentieth century*, in *Twentieth century French fiction. Essays for Germaine Brée*, New Brunswick /New Jersey, Rutgers University Press, 1975, pp. 27-56.

⁵ Si vedano precipuamente MAURICE EUGÈNE CHENOWITZ, *Proust and painting*, New York, International University Press, 1945 ; JULIETTE MONNIN-HORNUNG, *Proust et la peinture*,

sentazione che dà l'autore, nella *Ricerca*, dell'impressionismo pittorico (Punto di vista tematico⁶). Molto meno indagate, le questioni poetiche e stilistiche sembrano sovente, ora intuitivamente scontate senza che sembri necessaria alcuna verifica dimostrativa, ora soffocate, imbavagliate *ab ovo* dall'approccio tematico. - "Proust impressionista? Certo: basti considerare le tele descritte, i motivi ereditati, i personaggi ambientati nella finzione..." Sarà tuttavia ancora questo punto di vista storico e tematico ad avviare la nostra riflessione, con il proposito di un progressivo spostamento dai dati storici esterni verso la loro "trasmissione" alla poetica personale dello scrittore. Una volta (seppur sommariamente) ricollegato Proust con i pittori impressionisti, s'intende infatti mostrare, attraverso qualche modesto esempio, quanto lo stile di Proust *travalichi* il ricorso alla mera citazione, all'allusione o al prestito, per "metabolizzare", fagocitare il motivo o la tecnica e amalgamarli, *piegarli* alla propria poetica (Punto di vista poetico). L'altro aspetto formale, quello di uno stile impressionistico ereditato dall'"écriture artiste", sarà trattato in altra sede, nel numero della rivista "Modèles linguistiques" atteso per il 2016-2017 e dedicato all'impressionismo letterario e al flusso di coscienza: lo stile verbale è stato ben più di rado, in questa precisa ottica, oggetto di una indagine circostanziata⁷, ed è rimasto a lungo collegato ad una prospettiva modelizzatrice di sistematica trasposizione dal pittorico al poetico.

Genève, Droz, 1951; *Proust et la peinture*, «Cahiers critiques de la littérature», n° 3/4, estate 1977; YANN LE PICHON, *Le Musée retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Stock, 1990; JEAN-YVES TADIÉ (dir.), *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard-Bibliothèque nationale de France-Réunion des Musées Nationaux, 1999; KAZUYOSHI YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, «Recherches proustiennes» n°14, 2010.

⁶ ANNICK BOUILLAGUET, *Marcel Proust - le jeu intertextuel*, Éditions du Titre, 1990; KAZUKO MAYA, *L'«Art caché» ou le style de Proust*, Tokyo, Keio University Press, 2001; LUC FRAISSE, *Proust et le japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997 ; JUNJI SUZUKI, *Le Japonisme dans la vie et l'œuvre de Marcel Proust*, Tokyo, Keio University Press, 2003.

⁷ Segnaliamo alcuni eccellenti approcci stilistici, tuttavia non limitati alla questione dell'impressionismo letterario: LEO SPITZER [1928], *Études de style*, trad. E. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, «Tel», 1970 ; STÉPHANE CHAUDIER, *Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920*, in GILLES PHILIPPE & JULIEN PIAT (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, pp. 411-449. E soprattutto, Michel Sandras, *Proust ou l'euphorie de la prose*, Paris, Honoré Champion, «Recherches proustiennes», n° 18, 2010.

1. *Il punto di vista storico*

Kazuyoshi Yoshikawa⁸, capostipite giapponese dello studio del rapporto di Proust alla pittura, rimarca come il Nostro, inseritosi nell'alta società (e nel mondo dell'arte) in un periodo in cui non serviva più sguainare la spada per difendere gli impressionisti, abbia potuto scoprirli e apprezzarli frequentando diversi saloni (artistici e mondani), ma senza manifestare per la loro produzione l'assiduità di visitatore che riservò, in gioventù, al Louvre e ai suoi grandi classici⁹; questo malato cronico e pertanto sedentario spese molte più delle sue scarse energie in viaggi in Olanda ad ammirare Rembrandt, Vermeer e altri pittori della scuola fiamminga¹⁰; o in viaggi in Italia per studiare da vicino Mantegna, Tiziano, Carpaccio, Giotto. Con molta probabilità, Proust avrà visto in qualche mostra alcune marine di Harrison, eleganti silhouette sugli yacht di Helleu, "due o tre volte Degas" (confida nella sua *Corr.* XX, 302), un Degas che del resto, "percepisce a mala pena" (aggiunge altrove, sempre nella *Corr.* XVIII, 77), le *Cattedrali di Rouen* esposte nella galleria Durant-Ruel nel 1899. Ma si perse, nel 1904, la grande mostra degli Impressionisti al Museo del Luxembourg. La sua conoscenza più diffusa, intima, dialogica degli Impressionisti matura visitando collezioni private, dai suoi amici del Faubourg Saint-Germain: i Monet di Mme Straus¹¹ e, da Charles Ephrussi¹², grande collezionista, ancora Monet, ma anche Manet, Renoir, Sisley, Pissarro, Morisot. Apprezzò anche i Renoir

⁸ Il rapporto di Proust con i pittori impressionisti è sintetizzato nell'articolo *Impressionisme* di KAZUYOSHI YOSHIKAWA, e sviluppato nella sua monografia *Proust et l'art pictural*, op. cit.. Si veda anche SOPHIE BERTHO, *Proust et ses peintres*, Amsterdam, Rodopi, CRIN 37, 2000:

⁹ ANTOINE COMPAGNON, *Proust au Louvre*, in *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, op. cit., pp. 67-79.

¹⁰ TAKAHARU ISHIKI, *Le Voyage aux Pays-Bas de Marcel Proust*, Tokyo, Seikyūsha, 1988.

¹¹ Proust conobbe Jacques Bizet al Lycée Condorcet. Iniziò così a frequentare casa Straus (Geneviève Halévy, vedova di Georges Bizet, si era risposata con Émile Straus nel 1886). In seguito, Proust s'introdusse nel *grand monde* frequentando il salone di Mme Straus e poté a molte riprese ammirarvi la prestigiosa collezione di Monet, e accompagnare la famiglia in visita ad importanti mostre, segnatamente *Les Nymphéas* del 1900 (*Corr.* VIII, 97). *Collection Émile Straus*, catalogo della vendita alla galleria Georges Petit, 3-4 giugno 1929.

¹² Charles Ephrussi (1849-1905) dedicò la sua vita al collezionismo e allo studio dell'arte. Proust lo frequentò nei saloni di Mme Straus, di Madeleine Lemaire e della principessa Mathilde.

di Charpentier¹³ e i Turner di Camille Groult¹⁴. Nel 1920, Proust cita *Le Moulin de la Galette* (Renoir) e le *Falaises d'Étretat* (Monet) come due degli otto capolavori della pittura francese da glorificare collocandoli nel “Salon carré” del Louvre (*Corr.* XXI, 108)¹⁵.

Di tutta questa messe raccolta da Proust nei saloni mondani, nelle gallerie d'arte e nelle collezioni private, vedremo cosa l'Autore estrae e tramuta nelle coordinate della propria poetica. Dai primi commenti critici ai poemi in prosa¹⁶ e alle trasposizioni romanzesche, egli si muove dall'*ekphrasis* (intesa qui come descrizione letteraria di opere d'arti esistenti) all'officina retorica, che fa del motivo ereditato il materiale plasmabile della propria poetica personale. Poi, Proust pratica magistralmente la reversibilità dell'immagine, e infine trasforma la serie analitica, concatenata, giustapposta di varianti sul tema in una serie sintetica in sovrimpressionazione.

2. Il punto di vista tematico: dall'*ekphrasis* all'*officina* retorica (le ninfee)

Vari critici si sono impegnati nel rilevare le referenze (esplicite o velate) fatte da Proust o dai propri personaggi a tele impressioniste esistenti¹⁷. In

¹³ Georges Charpentier (1846-1905), collezionista, sostenne già dal 1875 gli impressionisti Renoir, Monet, Sisley comprando le loro opere. Proust le ammirò frequentando il suo salone, tra cui *Promenade d'Argenteuil, un soir d'hiver*. Cfr. SOPHIE MONNERET, 'Voir l'univers avec les yeux d'un autre...' Proust et Renoir, «Bulletin Marcel Proust», n° 36, 1986.

¹⁴ Camille Groult. *Collection Groult, L'Illustration*, 18 janvier 1908. Si veda anche ANNE DISTEL, *Les Collectionneurs des Impressionnistes*, Bibliothèque des Arts, 1989.

¹⁵ In quella indagine, Proust citava (*Corr.* XXI, 108) : tre tele di Chardin, tra cui una natura morta a scelta (tra *Le Buffet* e *La Raie?*), due Watteau, tra cui *L'Embarquement pour Cythère*, un Millet, Monet e Renoir. Benché la domanda riguardasse di fatto soltanto la pittura francese, Proust non resistette al desiderio di proporre anche *La Dentellière* di Vermeer, oppure quella *Vue de Delft*, che rappresentava per lui «le plus beau tableau du monde».

¹⁶ Sul giovane Proust impressionista, si vedano le rispettive introduzioni di MICHEL SANDRAS, *Proust ou l'euphorie de la prose*, op. cit. e di LUC FRAISSE, *Du côté de chez Swann daté par sa prose d'art. Le morceau des clochers de Martinville*, in *L'écriture des artistes : des Goncourt à Proust*, colloque 2013, prossima pubblicazione Paris, Honoré Champion, 2015 ; inoltre, ELEONORA SPARVOLI, *Au-delà de l'impressionnisme : images mélancoliques du jeune Proust*, in KAREN HADDAD-WOTLING & VINCENT FERRÉ (dir.), *Proust dans la recherche comparatiste, bilan et nouvelles perspectives*, Université de Paris 13, 23 novembre 2007.

¹⁷ L'indice delle opere fornito dall'edizione della Pléiade documenta con dovizia di particolari l'abbondanza di citazioni pittoriche nella *Recherche*. Dobbiamo a JULIETTE MONNIN-HOR-

effetti, una parte attiva del discorso sulla pittura si sviluppa attorno alla figura di Elstir e alla sua produzione. I critici concordano coralmente sul decifrare nella *Botte d'asperges* di Elstir (RTP II, 791) l'omonima tela di Manet, in *Une fête au bord de l'eau*, una rivisitazione del *Moulin de la Galette* di Monet¹⁸, o ancora *Les Falaises d'Étretat* nell'aquarello *Les Creuniers* con i suoi "immenses arceaux roses": "Regardez ces falaises, regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale" (RTP I, 901)¹⁹. Jean Santeuil (JS, 893-897) manifesta volentieri questa tendenza all'ekphrasis, attraverso descrizioni di tele in cui si possono riconoscere, di volta in volta, nella produzione di Claude Monet, il *Sentier dans les coquelicots*, *île Saint-Martin*, la *Matinée sur la Seine*, *près de Giverny*, la *Promenade d'Argenteuil*, *un soir d'hiver*, les *Cathédrales de Rouen* e *Débâcle sur la Seine* che diventerà *Dégel à Briseville* di Elstir (RTP II 1448-1449)²⁰.

Monet fu senza dubbio l'impressionista prediletto di Proust. Quest'ultimo allude al pittore a varie riprese nella *Recherche*, anche senza nominarlo esplicitamente. In *Du côté de chez Swann*, evoca un proprietario che, come Monet a Giverny dove aveva insediato il suo atelier, fa "fleurir, dans les petits étangs que forme la Vivonne, de véritables jardins de nymphéas" (RTP I, 167), gli uni dal "cœur écarlate", altre specie "plus pâles, moins lisses, plus grenues, plus plissées". Per meglio precisare la fonte pittorica di questa descrizione, è utile risalire alle precedenti elaborazioni del brano, nei manoscritti, per esempio in quel Cahier 4 del 1909, ovvero proprio quando il grande romanzo della *Recherche* inizia appena a prendere forma.

NUNG e a KAZUYOSHI YOSHIKAWA indagini più approfondite sulla presenza della pittura nell'opera di Proust. Vedere anche il volume collettivo diretto da SOPHIE BERTHO, *Proust et ses peintres*, op. cit., nonché ÉRIC KARPELES, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust. Tous les tableaux de «À la recherche du temps perdu»*, Thames&Hudson, 2009, preceduto, mezzo secolo prima, da Michel Butor, *Les Œuvres d'art imaginaires chez Proust*, in *Répertoire II*, Éditions de Minuit, 1964, pp. 252-292.

¹⁸ LUZIUS KELLER, *Proust et Monet*, in *Marcel Proust 2*, Lettres modernes Minard, 2000.

¹⁹ Le citazioni tratte da *À la recherche du temps perdu* rimandano all'edizione Tadié della «Bibliothèque de la Pléiade» (Paris, Gallimard, 1987-1989, 4 voll.).

²⁰ THÉODORE JOHNSON JR., 'Débâcle sur la Seine' de Claude Monet : source du 'Dégel à Briseville d'Elstir', «Cahiers Marcel Proust», n° 6, 1973, pp. 163-167. La tela apparteneva alla collezione di Charles Ephrussi.

In verità, i critici non hanno tanto capito le ninfee di 1900: vi vedevano una rappresentazione fedele della natura! Mentre Proust non sbagliò: vi scorre da subito una “operazione sperimentale sulla variazione del colore”, di cui le ninfee rappresentavano un mero pretesto. Poco importa la corolla dei fiori, se giunge l’ebbrezza del colore. Infatti, nella propria descrizione, ciò che Proust ci tiene a mettere in luce, sono più le sfumature di colore che non una fedele fotografia del referente:

Mais plus loin de véritables mares s’étaient formées, dormantes et où avaient fleuri de véritables jardins de nymphéas [...] Çà et là à la surface rougissait comme une fraise la fleur lisse d’un nymphéa écarlate ; plus loin les corolles étaient plus nombreuses, plus pâles, plus plissées, moins brillantes, et faisaient flotter à la dérive comme des guirlandes dénouées de roses mousseuses. Un coin semblait réservé aux espèces communes, qui avaient le rose et le blanc mat de la julienne, tandis qu’ailleurs pressées comme en une plate-bande flottante, on aurait dit des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leurs ailes bleuâtres et glacées sur la pente transparente, presque verticale au regard de ce parterre d’eau qui donnait aux fleurs un fond d’une couleur plus précieuse, plus émouvante que celle des fleurs mêmes, fond changeant, toujours en accord avec ce qu’il y avait de plus profond dans l’heure, et semblait qu’il fût, au-dessous des nymphéas, paisiblement étincelant l’après-midi, ou nuageux, ou rose et rempli de la rêverie du soir, les avoir fait fleurir en plein ciel (Cahier 4, f°33r°-34r°)

Osserviamo da più vicino i colori :

1) Essi costituiscono le primissime predicazioni principali delle frasi : “rougissait”, “avaient le rose et le blanc mat de...”.

2) Per merito della comparazione, queste caratteristiche cromatiche servono da pedana di lancio perché i fiori lascino l’ambiente acquatico : diventano infatti fragole, rose, aiuola, julienne di verdure, viole del pensiero (“fraise”, “roses”, “plate-bande”, “julienne”, “pensées”).

3) Poi, per merito di una metafora metonimica, i fiori di terra, e nella fattispecie le viole del pensiero, giustificano la farfalla, alla quale Proust mette sempre delle ali azzurre, proprio come le viole. Esse compaiono in fine enumerazione, giusto in tempo per portare là con sé la farfalla.

4) Passando dal fiore acquatico al fiore terreno e da esso alla farfalla che volazza intorno, l'occhio slitta insensibilmente dalla percezione di un paesaggio acquatico a quella di un paesaggio terrestre, poi aereo : quel cielo che si riflette proprio "sotto" (come dice chiaramente il manoscritto) e non "sopra" le ninfee.

Ora, questa clausola finale della descrizione unisce, alle nove tele delle prime ninfee, che Proust ammirò con Madame Straus nella mostra del 1900, alcune caratteristiche specifiche delle altre quarantotto tele di ninfee, esposte nel 1909, in cui i fiori si fanno più radi, come ad aprire un invisibile sipario sulla superficie sullo specchio d'acqua, nella quale si rispecchia, per l'appunto, il cielo. Poiché vi si scorgono le nuvole come se galleggiassero nell'acqua, l'impressione speculare che ne scaturisce è quella, viceversa, di ninfee che galleggino in pieno cielo. E Proust risulta così entusiasta di tale effetto che gli riserva la posizione sintattica più consona con un effetto esplosivo e sorprendente, nella clausola finale: "les avait fait fleurir en plein ciel".

3. *Il punto di vista poetico*

Reversibilità dell'immagine : i papaveri

Questo scambio tra acqua e cielo nella pittura di Monet doveva certo affascinare Proust, il cui stile si fonda, notoriamente, per l'appunto, su una questione di visione ben più che di tecnica, quella che traduce l'analogia tra due oggetti a prima vista estranei uno all'altro. Senza abbandonare Monet, un altro paesaggio ci fa vedere come l'autore realizzi il suo credo a partire da un altro motivo del pittore, ma che Proust traspone liberamente al proprio uso: i papaveri. Ecco il primo testo che tratta il motivo, estratto da *Jean Santeuil*, in cui si fa strada una tematica tipica di Monet:

Nous savions bien que cet endroit est beau à l'automne, dans une sorte de transfiguration, mais nous l'aurions mieux aimé si nous n'y avions pas vu à un moment de l'année comme un spectacle, si nous avions aimé toutes les heures de sa vie parce qu'elles manifestent sa vie, sa vie où l'été fait si chaudes les ardoises du toit de l'église et borde le chemin bien connu de

tant de coquelicots en fleurs et de bottes de foin liées, si un jour de dégel, au lieu de nous en aller comme si c'était un ennemi étranger à l'endroit qui passait sur lui sans le toucher, nous avons vu le soleil, le bleu du ciel, la glace rompue, l'eau flottant faire de la rivière un miroir éblouissant que l'œil ne peut fixer et où il ne peut se reconnaître, ne retrouvant la forme de rien, tandis que les arbres dénudés et brillants de givre sont là, entourant une clairière ou longeant une rivière, on ne sait (JS, 897).

La *Recherche*, è ben noto, recupera e rielabora numerose pagine di *Jean Santeuil*, ma per amalgamarle ad un filo narrativo e per piegarle ad una poetica matura, emancipata dal crogiuolo di influenze letterali. Gli stessi papaveri apprezzati nelle tele di Monet rifioriscono nei campi primaverili dalla parte di Swann, anche se Monet non vi viene più nominato. D'altro canto, questa volta, non squarciano più il tessuto del romanzo quali *ekphrasis* o descrizioni di tele reali, come succedeva in *Jean Santeuil*, ma innescano la potente trasformazione analogica di una metafora schiettamente proustiana. Nel brano seguente, nella loro passeggiata domenicale, un giorno di maggio, i personaggi raggiungono un campo tutto punteggiato di papaveri e fiordalisi : al termine di un *climax*, il narratore focalizza un solo papavero, e ne fa il cardine che trasformerà presto, attorno al singolo fiore (sineddoche del singolare per il plurale e metonimia per contiguità) - la cui corolla (sineddoche della parte per il tutto) viene vista come una vela di barca (metafora) -, la distesa di grano come un mare dove rotolano le onde (metafora "filée"), e sulla quale il papavero ondeggia come una barca (altra metafora "filée" in tema):

Je poursuivais jusque sur le talus qui, derrière la haie, montait en pente raide vers les champs, quelque coquelicot perdu, quelques bluets restés paresseusement en arrière, qui le décoraient çà et là comme la bordure d'une tapisserie où apparaît clairsemé le motif agreste qui triomphera dans le panneau ; rares encore, espacés comme les maisons isolées qui annoncent déjà l'approche d'un village, ils m'annonçaient l'immense étendue où déferlent les blés, où moutonnent les nuages, et la vue d'un seul coquelicot hissant au bout de son cordage et faisant cingler au vent sa flamme rouge au-dessus de sa bouée grasseuse et noire, me faisait battre le cœur, comme au voyageur qui aperçoit sur une terre basse une première barque échouée que répare un calfat, et s'écrire, avant de l'avoir encore vue: « La Mer! » (RTP I, 137)

La percezione analogica che scambia o mescola la terra e il mare è precisamente quella lezione che il narratore riconoscerà più tardi (in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) aver estratta dalle tele del pittore Elstir, quando visitò il suo *atelier* della costa normanna : anche se rovescia l'ordine, dato che questa volta, sarà il mare ad essere decifrato in chiave di campagna, e le sue barche come altrettante case abbarbicate sui fianchi di una collina notturna. Ora, la metafora reversibile a distanza costituisce di fatto il fondamento di tutta la visione estetica di Proust. Non v'è quindi da stupirsi se sceglie di attribuirlo, non a un pittore "vero" (storico) bensì a un pittore del tutto fittizio, sua creatura: Elstir.

E infatti, l'importanza del personaggio (che viene ritenuto tipicamente impressionista) e le sottili analisi delle sue opere proposte dal narratore, hanno indotto numerosi critici ad accreditare una influenza impressionistica dello stesso Proust, al punto di farne, talvolta, il suo rappresentante più tipico in letteratura²¹. Tuttavia, a guardarci meglio, Elstir non risulta un impressionista "duro e puro". La sua lunga carriera si distribuisce in quattro "periodi" (classico, giapponesizzante, impressionista, post-impressionista). I modelli presi a prestito dalla storia della pittura per "fabbricare" il pittore fittizio spaziano da Raffaello, Fragonard, Boucher, Ingres, a Renoir e Monet, passando per Watteau, Hals, le nature morte di Chardin, i fiori di Fantin-Latour, gli yacht di Helleu e gli ippodromi di Degas²². Proust s'ispirò anche a Degas per la *Botte d'asperges*, e per le marine, a Turner²³ (il cui nome, del resto, compare al posto di Elstir nei

²¹ Charles Bruneau, *La grammaire : l'autorité des grands écrivains* e *La grammaire des grands écrivains*, in *Histoire de la langue française*, vol. XII, Armand Colin, 1948, pp. 465-466, 488-496.

²² TAEKO UENISHI, *Le Style de Proust et la peinture*, Paris, S.E.D.E.S., 1988, p. 19 et ss. YASUÉ KATO, *Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir*, «Bulletin d'informations proustiennes», n° 26, 1995, pp. 103-118. Come diceva Proust stesso delle sue duchesse e delle sue chiese, in risposta ai «cacciatori di chiavi (interpretative)», ci vogliono molte chiese per inventare una chiesa, molte donne per inventare una donna... aggiungiamo : e molti pittori per inventare un pittore. Per il sincretismo proustiano, si veda MICHEL SANDRAS, *Proust ou l'euphorie de la prose*, op. cit. Si veda inoltre LUZIUS KELLER, *Proust et l'impressionnisme*, in GÉRARD GENGEMBRE, YVAN LECLERC & FLORENCE NAUGRETTE, *Impressionnisme et littérature*, Presses Universitaires de Rouene et du Havre, 2012, pp. 159-166.

²³ KAZUKO MAYA, *Proust et Turner : nouvelle perspective*, «Études de langue et de littérature françaises», n° 66, Tokyo, Hakusuisha, 1995.

manoscritti²⁴). Si riconoscono anche in Elstir alcune ombreggiature di Whistler²⁵ : l'anagramma del nome, un "secondo periodo" giapponesizzante (RTP II, 191), una baia di Balbec paragonata al "Golfe d'opale de Whistler dans ses harmonies bleu argent" (RTP II, 328), o ancora un manicotto di Mme Swann che sembra una "symphonie en blanc majeur" (RTP I, 624). Pertanto, quando lo scrittore, da *Jean Santeuil* alla *Recherche*, si applica a cancellare titoli e nomi (come del resto fa per la maggior parte delle sue "fonti"), il confine si sfuma molto tra le tele reali descritte *mine de rien*, come fossero indovinelli, e le tele fittizie che fingono di copiare tele reali coniugandone liberamente temi e motivi, ambienti e aloni, stilemi e frammenti di titoli. Vari stilemi impressionisti saturano d'intersemiosi la grande tela di Elstir intitolata *Le Port de Carquethuit*²⁶:

C'est par exemple à une métaphore de ce genre, - dans un tableau représentant le port de Carquethuit, [...] qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer elle-même s'enfonçant en golfe dans les terres ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou des clochers) par des mâts, lesquels avaient l'air de faire

²⁴ JEAN AUTRET, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève, Droz, 1955 ; JO YOSHIDA, *La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites*, «Bulletin d'informations proustiennes», n° 8, 1978, pp. 15-28 ; YASUÉ KATO, *Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir*, «Bulletin d'informations proustiennes», n° 26, 1995, pp. 116-117. Si veda anche MICHÈLE MAGILL, *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Birmingham, Summa, 1991.

²⁵ EMILY EELLS, *Whistler et 'Le Côté de Guermentes'*, «Bulletin d'informations proustiennes», n° 22, 1991, pp. 53-58 ; KAZUKO MAYA, *L'Œil de Proust entre Ruskin et Whistler*, «Annales de Hitotubashi», Tokyo, t. 122, n°3, 1999, pp. 432-450 ; KAZUYOSHI YOSHIKAWA, *The Models of 'Miss Sacripant'*, in *Proust in perspective*, University of Illinois Press, 2002, pp. 240-253.

²⁶ Diverse analisi, genetiche e tematiche, introducono alla lettura di questo passo emblematico : JO YOSHIDA, *La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites*, «Bulletin d'informations proustiennes», n° 8, 1978, pp.; PIERRE-LOUIS REY, *L'entrée du port peinte par Elstir*, in *Marcel Proust 1*, Lettres modernes Minard, 1992; YASUÉ KATO, *Étude génétique des épisodes d'Elstir dans À la recherche du temps perdu*, Tokyo, Surugadai-Shuppansha, 1998; EMILY EELLS, *Elstir à l'anglaise*, in *Proust et ses peintres*, op. cit.

des vaisseaux auxquels ils appartenait, quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés le long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on pût distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau, et ainsi cette flottille de pêche avait moins l'air d'appartenir à la mer que, par exemple, les églises de Criquebec qui, au loin, entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroisement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore, former un tableau irréel et mystique. Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan. (RTP II, 192)

Questa tela, che erige il tropo analogico²⁷ a strumento originale di una visione del mondo irriducibile, rappresenta per Proust non tanto la descrizione di una tela impressionista esistente, quanto la *mise en abyme*, il condensato della propria teoria dello stile, ma trasposto in un'altra arte, la pittura²⁸. Vediamo come Proust fonda su un'opera impressionista di pura fantasia una riflessione estetica destinata a motivare, a legittimare e ad esporre la propria poetica dello stile letterario.

La presenza dell'impressionismo pittorico, da *Jean Santeuil* alla *Recherche*, si fa pertanto sempre meno esplicita, sempre meno nominale, sempre più minuta, più sottilmente allusiva e subliminale: nelle campagne della *Recherche*, persistono sì i famosi papaveri e nei suoi stagni, le ninfee, ma senza il patrocinio di Monet²⁹; a Balbec, le marine sono firmate "Elstir", non più "Turner", come anche la lunga serie di "vedute del Tamigi"; e le tele dedicate da Monet a Venezia permeano lo stile tipico di Elstir quando dipinge, non Venezia, bensì le chiese normanne (RTP II, 192-195)³⁰. In-

²⁷ Nel senso lato in cui lo usa Proust, il termine "metafora" comprende anche la comparazione, e si combina con la metonimia, la sineddoche, l'ipallage e si tinge di sinestesia, antitesi e ossimoro.

²⁸ YASUÉ KATO, *La leçon d'impressionnisme d'Elstir et la vision du héros*, «Bulletin d'informations proustiennes», n° 28, 1997, pp. 43-54.

²⁹ KAZUYOSHI YOSHIKAWA, *Proust et les nymphéas de Monet*, «Bulletin Marcel Proust», n° 48, 1998, pp. 77-93. LUZIUS KELLER, *Proust et Monet*, in *Marcel Proust 2*, Minard, 2000, pp. 126-132.

³⁰ KAZUYOSHI YOSHIKAWA, *Claude Monet*, in ANNICK BOUILLAGUET et BRIAN G. ROGERS,

fine, a Parigi negli Champs-Élysées, gli alberi bianchi e neri innescano reminiscenze visive di Seurat o di Corot.

Anche quando, trasformandosi da *Jean Santeuil* alla *Recherche*, tali descrizioni perdono il più delle volte il riferimento esplicito al pittore reale, una congerie di motivi conserva la sua spiccata eloquenza, inducendo il critico ad ovvie identificazioni tematiche: marine e falesie, yacht e velieri, ninfee sulla Vivonne, strade gremite, grida e versi di Parigi, mercati affollati e venditori ambulanti. Oppure condizioni atmosferiche predilette dai pittori impressionisti: aria aperta, ombre e luci, colori dissociati³¹, nebbie mattutine, stagioni, altrettanti motivi che la *Recherche* ambienta nel suo universo diegetico, conferendogli un'«aria del tempo» conforme alla stagione impressionista: «J'avais plus de plaisir les soirs où un navire absorbé et fluidifié par l'horizon apparaissait tellement de la même couleur, ainsi que dans une toile impressionniste, qu'il semblait aussi de la même matière» (RTP II, 162 ; corsivo mio). A volte può bastare un unico motivo apparentemente preso a prestito, a titolo di sineddoco, per attestare un interesse comune dello scrittore come dei pittori, per il quotidiano, il banale, il prosaico, la vita feriale dei quartieri cittadini, o le domeniche festive nei locali danzanti della periferia. La stazione Saint-Lazare e i suoi cupi fumi affascinano Zola e Proust non meno che Monet, e le ragazze a passeggio sul lungomare potrebbero sembrare ispirate ancora a Helleu oppure Vuillard. Ma non è semplicemente il mondo al tempo di Proust che gli suggerisce gli stessi motivi dei pittori. A tal punto che si può, viceversa, leggere i pittori alla luce del mondo diegetico di Proust³². Comun-

Dictionnaire de Marcel Proust, Paris, Champion, 2014², p. 641. SOPHIE MONNERET afferma riconoscere *La Voiture aux courses de Degas* quando Elstir evoca « cet être particulier, le jockey, sur lequel tant de regards sont fixés et qui devant le paddock est là, morne grisâtre, dans sa casaque éclatante, ne faisant qu'un avec le cheval » (II, 251) (SOPHIE MONNERET, *L'Impressionnisme et son époque*, Paris, Laffont, «Bouquins», I, p. 690). Ancora, PATRICIA CARLES scorge nei funerali di Maman Coupeau un non-so-ché dell'*Enterrement d'Ornans de Courbet*, e l'epica lite al lavatoio, un non-so-ché de *La Liberté guidant le Peuple* di Delacroix. I due uomini di Gervaise (ne *L'Assommoir*) « les coudes posés au bord de la table », assomigliano molto ai giocatori di carte che Cézanne rappresentò nel 1890 (*L'Assommoir* : une *déstructuration impressionniste de l'espace descriptif*, «Les Cahiers naturalistes», n° 63, p. 125).

³¹ Proust mostra finezza e precisione nel trattare i colori, proponendo un sistema cromatico ben lungi dall'essere aleatorio (Cfr. DAVIDE VAGO, *Proust en couleur*, Paris, Champion, «Recherches proustiennes», n° 23, 2012).

³² Per sguardi incrociati sul pittore e lo scrittore, riferirsi a JEAN VALÉRY-RADOT, *Au temps*

que sia, a noi sembra che la condivisione di temi e motivi non costituisca, per Proust, un atto di *allégeance* nei confronti dei suoi predecessori. Lo segnala la sottile ironia con la quale impasta i discorsi estetici di un Le-grandin con tutto ciò che per lui non basterebbe mai a fondare uno stile, semmai, tutt'al più, un'écriture³³:

Il y a dans les nuages ce soir des violets et des bleus bien beaux, n'est-ce pas, mon compagnon, dit-il à mon père, un bleu surtout plus floral qu'aérien, un bleu de cinéraire, qui surprend dans le ciel. Et ce petit nuage rose n'a-t-il pas aussi un teint de fleur, d'œillet ou d'hydrangea? Il n'y a guère que dans la Manche, entre Normandie et Bretagne, que j'ai pu faire de plus riches observations sur cette sorte de règne végétal de l'atmosphère [...] dans cette atmosphère humide et douce s'épanouissent le soir en quelques instants de ces bouquets célestes, bleus et roses, qui sont incomparables et qui mettent souvent des heures à se faner. D'autres s'effeuillent tout de suite et c'est alors plus beau encore de voir le ciel entier que jonche la dispersion d'innombrables pétales souffrés ou roses (RTP I. 128-129)

Notiamo tuttavia che questi motivi si ambientano in modo così naturale nella diegesi della *Recherche* che si lasciano cogliere anche senza alcun riferimento esterno a qualche fonte pittorica impressionista. Semmai, hanno conquistato piena autonomia, assieme ad una loro motivazione propria, come per esempio il compito di costruire e scandire una sequenza temporale.

Dalla serie visiva alla sintesi iterativa in sovrapposizione

Come sappiamo, Monet dipinge a cicli : quindici *Covoni di fieno* nel 1891, quindici *Paesaggi con pioppi* in 1892, una ventina di *Cattedrali di Rouen* nel 1895, nove *Ninfee* nel 1900 e successivamente altre quarantotto nel 1909. Intendeva rendere più evidente la variazione del colore sotto l'effetto delle luci cangianti dei giorni e delle stagioni. Anche quest'aspetto visivo tocca in Proust un interesse vibrante, ansioso, per la questione del

de Montesquiou et de Proust; catalogue de l'exposition Helleu, Bibliothèque nationale, 1957.

³³ Come lo suggerisce, tra l'altro, il termine raro («hydrangea» in luogo del ben più familiare «hortensia») e lo stile sostantivo («la dispersion d'innombrables pétales»).

tempo e del costante cambiamento delle apparenze. Se ne legge una prima testimonianza in un articolo pubblicato nel 1900, che trattava della cattedrale di Amiens: Proust vi allude alla “façade occidentale d’Amiens, bleue dans le brouillard, éblouissante au matin, ayant absorbé le soleil et grassement dorée l’après-midi, rose et déjà fraîchement nocturne au couchant”³⁴.

Ad un livello strutturale superiore a quello del motivo puntuale, come Monet per le cattedrali, i covoni o le ninfee, pure Proust si esercita a sviluppare serie, a variare sul tema. Ma ancora una volta, si vede come, ben lungi dal lasciarsi soggiogare dal pittore, Proust scambia la sua formula (la giustapposizione di tele sulla falsariga della fuga, tutta ripresa e variazione) con un’altra, la sua, che consiste, non più in giustapposizione, bensì in una potente sintesi dei tratti comuni, con comparsa sporadica di varianti in sovrapposizione. La Manica vista dalla finestra dell’albergo a Balbec, nelle sue frementi sfumature, i suoi rilievi orografici, le sue galoppanti maree, racconta l’evolversi della giornata, dalla mattina alla sera, ma anche dell’intera stagione, da giugno all’autunno. Ecco, indicati in preparazione alla lettura, i punti ai quali si suggerisce di prestare maggiore attenzione :

1) Il tema dell’arte : la scena che segue manifesta alcune coordinate caratteristiche della pittura impressionista: la rappresentazione di un luogo all’aperto, il gioco della luce che rende cangianti gli oggetti raffigurati.

2) La visione del mare si presenta condizionata da un’inquadratura che orienta una particolare prospettiva, frutto di una visione individuale contingente, ritagliata nelle vetrine della biblioteca, tale da rendere la veduta unica nel suo genere in ragione della sua stessa frammentazione, della vista focalizzata in uno sguardo situato nella scena, quello del narratore nella sua camera d’albergo (si vedano i termini in **grassetto**).

3) Una isotopia (della /montagna/), connotativa, fa concorrenza all’isotopia denotativa del /mare/ : s’intrecciano sulla falsariga di una metafora “filée” (il mare visto come una montagna). E questa metafora, badiamo bene, è simmetrica a quella incontrata nel brano dei papaveri (una pianura, un piano visto come il mare). La figura trasforma sotto i nostri occhi il paesaggio marittimo in paesaggio alpestre, dimostrando la reversibilità dell’analogia (A = B, B = A) evocata più su (osservare i termini sottolineati).

³⁴ MARCEL PROUST, *Ruskin à Notre-Dame d’Amiens*, «Mercure de France», avril 1900, p. 71. Passo ripreso in *Essais et articles*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 89.

4) La progressione temporale del testo, iniziata il primo mattino dell'arrivo a Balbec (il narratore si sveglia per la prima volta nella sua camera d'albergo), condensa in una prolessi dal regime iterativo tutte le mattine che seguiranno, grazie a marcatori temporali e aspettuali (in MAIUSCOLETTA) : a un'iteratività interna alla prima scena (À TOUS MOMENTS di quella stessa mattina), fa infatti seguito una iteratività quotidiana che vede avvicinarsi le maree (AVANT, APRÈS, REVENIR VERS NOUS, RECULER SI LOIN, À UNE GRANDE DISTANCE, TOUT PRÈS DE MOI), poi una terza iteratività che implica il succedersi dei giorni e delle settimane (CHAQUE MATIN, SOUVENT, D'AUTRES FOIS)³⁵. Così che l'imperfetto, che domina il testo, assume alternativamente e spesso simultaneamente vari valori aspettuali, descrittivi, iterativi : ovvero riesce contemporaneamente a descrivere il paesaggio e a indicare che quella stessa descrizione riassume diverse vedute, diverse percezioni dell'oggetto, sotto diversi climi. Identifichiamo qui una ben nota tecnica molto frequente in Proust, che gli consente di raccontare in una sola volta serie di eventi simili, il cui fondo comune (all'imperfetto) è qua e là punteggiato di varianti originali singolative (al passato remoto) : Proust ricorre a questa tecnica per raccontare serie di pasti (il famoso menù di Françoise ripercorre tutte le stagioni), serie di passeggiate a Combray o a Venezia, serie di viaggi in treno verso il castello della Raspelière, serie di giorni e notti in cui il narratore è straziato dal ricordo dell'amica morta...

[...] quelle joie de voir [...] **dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques**, comme **dans les hublots d'une cabine de navire**, la mer nue, sans ombrages et pourtant **à l'ombre sur une moitié de son étendue que délimitait une ligne mince et mobile**, et de suivre des yeux les flots qui s'élançaient l'un après l'autre comme des sauteurs sur un tremplin ! À TOUS MOMENTS, tenant à la main la serviette raide et empesée où était écrit le nom de l'hôtel et avec laquelle je faisais d'inutiles efforts pour me sécher, je retournais près de la fenêtre jeter encore un regard sur ce vaste cirque éblouissant et montagneux et sur les sommets neigeux de ses vagues en pierre d'émeraude çà et là polie et translucide, lesquelles avec une placide violence et un froncement léonin laissaient s'accomplir et dévaler l'écroulement de leurs pents auxquelles le soleil ajoutait un sourire

³⁵ Lo spazio a disposizione c'impedisce di citare e analizzare in modo esaustivo questo lungo brano di diverse pagine.

sans visage. **Fenêtre** à laquelle JE DEVAIS ENSUITE ME METTRE CHAQUE MATIN comme **au carreau d'une diligence dans laquelle on a dormi**, pour voir si dans la nuit s'est rapprochée ou éloignées une chaîne désirée - ici ces col-lines de la mer qui AVANT de revenir vers nous en dansant, peuvent reculer si loin que SOUVENT ce n'était qu'APRÈS une longue plaine sablonneuse que j'apercevais à une grande distance leurs premières ondulations, dans un lointain transparent, vaporeux et bleuâtre comme ces glaciers qu'on voit au fond des tableaux primitifs toscans. D'AUTRES FOIS, c'était tout près de moi que le soleil riait sur ces flots d'un vert aussi tendre que celui que conserve aux prairies alpestres (dans les montagnes où le soleil s'étale où et là comme un géant qui en descendrait gaiement, par bonds inégaux, les pentes), moins l'humidité du sol que la liquidité mobile de la lumière. Au reste, dans cette brèche que la plage et les flots pratiquent au milieu du reste du monde pour y faire passer, pour y accumuler la lumière, c'est elle surtout, selon la direction d'où elle vient et qui suit notre œil, c'est elle qui déplace et situe les vallonements de la mer. La diversité de l'éclairage ne modifie pas moins l'orientation d'un lieu, ne dresse pas moins devant nous de nouveaux buts qu'il nous donne le désir d'atteindre, que ne ferait **un trajet longuement et effectivement parcouru en voyage** ... (RTP II, 33)

5) Infine, la scena descritta non è altro che l'impressione originale che tornerà poi, alla fine del *Temps retrouvé*, sotto forma di ricordo involontario, quello di un tovagliolo inamidato, ruvido, che ricorderà al narratore, non tanto qualche altra salvietta quanto tutto il suo contesto percettivo... il paesaggio marittimo di Balbec visto dalla sua finestra d'albergo:

Je m'essuyai la bouche avec la serviette que [le domestique] m'avait donnée ; mais, aussitôt, comme le personnage des *Mille et Une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux ; mais il était pur et salin, il se gonfla en mamelles bleuâtres ; l'impression fut si forte que le moment que je vivais me sembla être le moment actuel ; plus hébété que le jour où je me demandais si j'allais être accueilli par la princesse de Guermantes ou si tout n'allait pas s'effondrer, je croyais que le domestique venait d'ouvrir la fenêtre sur la plage et que tout m'invitait à descendre me promener le long de la digue à marée haute ; la serviette que j'avais prise pour m'essuyer la bouche avait précisément le genre de raideur et d'empesé de celle avec la-

quelle j'avais eu tant de peine à me sécher devant la fenêtre, le premier jour de mon arrivée à Balbec, et maintenant devant cette bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, elle déployait, dans ses pans et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon (RTP IV, p. 447).

Occorre riconoscere a Proust romanziere un uso sostanzialmente più strutturale che testimoniale di tali serie, in quanto esse garantiscono alla narrazione un filo conduttore ben saldo nelle deambulazioni e nelle villeggiature del suo personaggio: le passeggiate a Venezia incatenano impeccabilmente le vedute del mattino, di mezzogiorno, del tramonto e della notte, che servono da sfondo alla giornata-tipo del turista nel dedalo di calli e campielli; e la metamorfosi del mare tra gli infissi di porte e finestre del Grand Hôtel scandisce il progredire della stagione, dalla fine della primavera all'inizio dell'autunno. L'uso che fa Proust della variazione sul tema ubbidisce quindi non tanto all'attrazione di istanti isolati in cui enfatizzare il ruolo costruttore della luce, quanto alla salda tessitura di una durata in cui s'iscrive l'esistenza del personaggio.

Apparentemente ispirato alla generazione artistica precedente (la visione impressionista), Proust, evidentemente, la fagocita in modo originale e la plasma nella propria poetica per farne allo stesso tempo un vettore di visione idiomatica e un principio di strutturazione temporale, un fattore di economia narrativa e un supporto della memoria involontaria. Se dunque non si può negare che la *Recherche* accolga di primo acchitto personaggi, opere, temi e motivi ereditati dalla stagione impressionista, e pertanto affondi radici nel periodo artistico immediatamente anteriore, segnato dall'entusiasmo per la pittura impressionista, ciò non toglie che Proust ne faccia un uso (citazione, pastiche, ... principio di strutturazione narrativa) tale da distogliere il motivo, il tema, il principio, il personaggio da qualsiasi obiettivo storico (qualche mera rappresentazione documentale), per ricavarne un procedimento tecnico di costruzione del tempo (predizione, progressione) o un gesto d'impegno estetico: l'analogia.

NOTA

Segnalo ai nostri lettori il Convegno su "Proust et les Arts" svolto il 29 aprile 2015, promosso dall'Università Ca' Foscari e dall'Alliance

Française di Venezia. Tavola rotonda: Sophie Basch (Paris-Sorbonne), “Marcel Proust et l’Art nouveau”; Guillermo de Osma (Madrid), “Proust et Fortuny”; Gennaro Oliviero (Napoli), “Proust et la peinture”; Geneviève Henrot (Padova), “Proust et l’impressionnisme”.

Nell’ambito del Convegno si è svolto il *finissage* della mostra di pittura di Raffaella Campolieti, “Le donne di Proust”, precedentemente esposta a Napoli (2012) e a Nizza (2013).

Segnalo, infine, che il saggio di Gennaro Oliviero, “Apparizioni pittoriche nella *Recherche*”, è stato pubblicato nei *Quaderni proustiani* (n. 9 - 2014; pp. 131-159).

Gennaro Oliviero