

***Faire du Marcel* in italiano: traduttori e traduttrici alle prese con l'autopastiche proustiano**

ORNELLA TAJANI

Università per Stranieri di Siena

Ornella Tajani è ricercatrice in Lingua e traduzione francese all'Università per Stranieri di Siena. Traduce dal francese (Rimbaud, *Opere*, Marsilio, 2019; Proust, *Violante*, in *Racconti*, Clichy, 2018), ha curato opere di Jean Cocteau, Marcel Jouhandeau e altri e si occupa prevalentemente di critica della traduzione letteraria (fra cui: *Tradurre il pastiche*, Mucchi, 2018).

La Prisonnière contiene un celebre autopastiche: nel cosiddetto «brano dei gelati», Albertine scimmietta lo stile del narratore. Proust si premura di disseminare nel testo alcuni indizi utili al riconoscimento dell'operazione. In questo articolo mi occupo di circoscrivere tali indizi e analizzo il modo in cui essi sono stati trattati nella traduzione italiana di Giovanni Raboni (Mondadori, 1989), considerando inoltre alcuni esempi tratti dalle versioni di Paolo Serini (Einaudi, 1950), Giovanna Parisse (Newton, 1990) e Maria Teresa Nessi Somaini (BUR, 2006).

Autopastiche, Marcel Proust, pastiche, traduzione, Giovanni Raboni, brano dei gelati, La Prisonnière

Introduzione

La métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style
(Proust 1920, 72)

Una passione coltivata sin dai tempi della scuola; una maniera di fare della critica letteraria «en action» (Proust 1981, 61); un esercizio purgativo necessariamente propedeutico alla grande opera che sarà «lunga da scrivere», per la quale occorrerà trovare un proprio stile, diverso da quello degli autori amati: per Proust, talentuoso imitatore, il pastiche è un'attività costante, i cui frutti vengono pubblicati prima ancora di aver scritto la *Recherche*. Secondo Paul Aron questo dato è rilevante: esso traduce l'importanza che l'autore dava alle sue prose mimetiche, offerte al pubblico quale chiave della propria competenza di scrittore; il pastiche non è più un semplice *divertissement*, com'era stato perlopiù fino agli albori del Novecento, ma diventa un elemento essenziale del «discours sur soi» in cui l'autore desidera coinvolgere i lettori. Con Proust, conclude Aron, nasce un nuovo ethos del *pasticheur* (Aron 2012).

In *Palimpsestes* Gérard Genette chiarisce che il riconoscimento è il presupposto essenziale alla riuscita di qualsiasi pastiche: capire chi è l'autore imitato è il passaggio necessario per godere dell'operazione mimetica. Nel campo della traduzione, questo passaggio comporta delle problematiche molto specifiche: come permettere tale riconoscimento in una lingua diversa da quella in cui ipotesto e ipertesto sono stati prodotti?

In un mio studio precedente¹ ho mostrato come la traduzione del pastiche si riveli una complessa forma di riscrittura, quasi una traduzione al quadrato, nella quale le due categorie proposte da Genette come assi cartesiani della *littérature au second degré*, ossia la trasformazione e l'imitazione, si fondono in una sorta di «trasformazione imitativa». In quella sede ho analizzato la versione italiana dei *pastiches* proustiani dell'*Affaire Lemoine*, a cura di Giuseppe Merlino (Marsilio, 1991), mostrando le specificità dell'operazione² e mettendo in luce l'ottimo equilibrio raggiunto in traduzione fra la vicinanza ai due ipotesti di partenza (ossia Proust e lo scrittore di volta in volta imitato) e una creatività sempre coerente con gli obiettivi dell'autore *pasticheur*.

Ora, com'è noto la pratica mimetica di Proust non si è fermata al pastiche:

Proust ira même jusqu'à l'autopastiche. Rappelons le passage célèbre de la recherche où Albertine utilise les mots caractéristiques du narrateur, « des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore », ce qu'il commente avec ironie en insistant sur le fait que cette captation stylistique du créateur par sa créature est un gage d'amour : « sans moi, elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence, elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon œuvre ». Cette phrase indique la troisième compréhension du pastiche par Proust. Outre la critique et la découverte de son style personnel, le mimétisme crée un lien inaliénable entre le sujet et l'objet (Aron 2012).

Del celebre passo in *La Prisonnière*, comunemente noto come «discours des glaces», si sono occupati in molti³. In un brillante articolo del 1982, Emily Eells mette in luce, attraverso un'analisi di critica genetica, come Proust abbia voluto ritornare su questo brano in una seconda stesura, arricchendolo sia di «un peritexte dans lequel le narrateur souligne la complexité du statut de ce texte», sia di «indications [qui]

¹ Si veda TAJANI 2018, in cui tratto più diffusamente il rapporto di Proust con l'*allopastiche*.

² Nello specifico ho potuto discutere la traduzione: dello stile «superlativo» di Balzac, caratterizzato tanto da un'ipertrofia della specificazione, quanto da infinite interruzioni; di *balzacismes* e *balzaquèmes*; dei rinvii balzacchiani ad altre sue opere, interessante caso di rovello metalinguistico; della prosa «grammaticale» di Flaubert, con tutte le sue peculiarità. Cfr. TAJANI 2018, 45-76.

³ Oltre all'articolo di Eells e ai testi citati nella nota seguente, si segnalano: PIERRON 2005; LEJEUNE 1971; RICHARD 1974, 19-29.

guident le lecteur vers une interprétation de ce texte comme pastiche» (Eells 1982, 122).

Come ogni *pasticheur* che si rispetti, Proust ha voluto che la sua operazione venisse compresa dal lettore, disseminando nel testo degli indizi a lui rivolti. In questo articolo mi occuperò di mostrare quali sono questi indizi e analizzerò il modo in cui essi sono stati restituiti nelle principali traduzioni italiane. Per interrogare il testo e scandagliarne le specificità stilistiche mi servirò in primis della traduzione di Giovanni Raboni (Mondadori, 1989); passerò poi ad esaminare alcune scelte significative nelle traduzioni di Paolo Serini (Einaudi, 1950), Giovanna Parisse (Newton, 1990) e Maria Teresa Nessi Somaini (BUR, [1991] 2006).

L'autopastiche, o Dell'Hyper-Recherche

La trasformazione del dato di realtà, soprattutto attraverso un largo uso di metafore ricercate, costituisce una delle regole d'oro dell'estetica proustiana. Nella *Recherche*, e precisamente in *La Prisonnière*, Proust decide di portare questa pratica trasformativa al parossismo, offrendo a lettori e lettrici un ottimo esempio di autopastiche⁴.

Come suggerito da Genette, ci si sarebbe potuti aspettare che Proust si lasciasse andare al gioco un po' narcisistico dell'autopastiche sin dai tempi dell'*Affaire Le-moine* (PROUST 1982, 136 e ss.); probabilmente, però, all'epoca la sua notorietà non garantiva ancora l'immediato riconoscimento del suo stile – condizione essenziale alla riuscita del pastiche –, né, forse, i suoi tratti stilistici erano già perfettamente definiti. È soltanto dunque in *La Prisonnière* che troviamo un'autopastiche camuffato da *allopastiche* (*Ibidem*): Albertine scimmiotta il modo di parlare del narratore, esprimendosi, come nota ancora Genette, non nel modo in cui lui di fatto parla, ma nel modo in cui scriverebbe se scrivesse, nel modo in cui scriverà quando scriverà. Sebbene dunque il suo discorso non sia di una esemplare verosimiglianza diegetica, poiché Albertine imita uno stile che non ha ancora avuto occasione di incontrare, il circuito *pastichant* risulta nondimeno perfetto: al suo centro troviamo Proust *qui fait du Proust*.

Vediamo il testo francese, all'interno del quale sottolineo i punti che ci interesseranno più da vicino e metto in corsivo alcune espressioni francesi sulle quali mi soffermerò; lo presento in tabella accanto alla traduzione di Giovanni Raboni per Mondadori, che sarà il mio principale oggetto d'analisi.

⁴ Sulla base della bibliografia da me consultata, il primo autore a rilevare il carattere automimetico di questo brano di Proust è stato Harold March in *The two Worlds of Marcel Proust* (1948). Aggiungo che, prima di Jean Milly e di Gérard Genette, questa caratteristica è stata sottolineata anche da Pietro Citati nella introduzione al volume di SPITZER 1959, p. XVI.

« Ce que j'aime dans ces nourritures criées, c'est qu'une chose entendue, comme une rhapsodie, change de nature à table et s'adresse à mon palais. Pour les glaces (car j'espère bien que vous ne m'en commanderez que prises dans ces moules démodés qui ont toutes les formes d'architecture possible), toutes les fois que j'en prends, temples, églises, obélisques, rochers, c'est comme une géographie pittoresque que je regarde d'abord et dont je convertis ensuite les monuments de framboise ou de vanille en fraîcheur dans mon gosier. » Je trouvais que c'était un peu trop bien dit, mais elle sentit que je trouvais que c'était bien dit et elle continua, en s'arrêtant un instant, quand sa comparaison était réussie, pour rire de son beau rire qui m'était si cruel parce qu'il était si voluptueux : « Mon Dieu, à l'hôtel Ritz je crains bien que vous ne trouviez des colonnes Vendôme de glace, de glace au chocolat ou à la framboise, et alors il en faut plusieurs pour que cela ait l'air de colonnes votives ou de pylônes élevés dans une allée à la gloire de la Fraîcheur. Ils font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge qu'elles désaltéreront mieux que des oasis (et ici le rire profond éclata, soit de satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de s'exprimer par images si suivies, soit, hélas ! par volupté physique de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait l'équivalent d'une jouissance). Ces pics de glace du Ritz ont quelquefois l'air du mont Rose, et même, si la glace est au citron, je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte, comme une montagne d'Elstir.

« Quel che amo, in quei cibi gridati, è che una cosa ascoltata come una rapsodia cambi natura, quando è in tavola, per far appello al mio palato. Quanto ai gelati (ne ordinerete, spero, solo di fatti in quei vecchi stampi d'una volta, che hanno tutte le forme architettoniche possibili), ogni volta che ne mangio, templi e chiese, obelischi e rocce, è innanzitutto una sorta di geografia pittoresca quella che contemplo, salvo poi convertirne i monumenti di lampone o vaniglia in freschezza per la mia gola». Mi sembrava un po' troppo ben detto, ma Albertine capi che l'apprezzavo e continuò, facendo una breve pausa, quando il paragone era riuscito, per ridere di quel suo bel riso che mi riusciva tanto crudele perché era tanto voluttuoso: « Mio Dio, ho paura che al Ritz troviate delle colonne Vendôme di gelato – gelato di cioccolato o di lampone – e ce ne vorranno parecchie, allora, perché abbiano l'aria di colonne votive o di pilastri eretti lungo un viale in gloria della Freschezza. Di lampone fanno anche degli obelischi, che s'innalzeranno a intervalli nel deserto bruciante della mia sete, e di cui farò fondere il granito rosa in fondo alla mia gola ch'essi sapranno dissetare meglio di qualsivoglia oasi (e qui scoppiò in una risata profonda, o per soddisfazione di parlare tanto bene, o per burlarsi di se stessa per via di quelle immagini così perfette, o infine, ahimè, per la voluttà fisica di sentire dentro di lei qualcosa di così buono, di così fresco, che le provocava l'equivalente d'un orgasmo). Certe volte, i picchi di gelato del Ritz assomigliano al Monte Rosa; e, anche se il gelato è di limone, non mi sconvolge affatto che sia privo di forma monumentale, che sia irregolare, dirupato, come una montagna di Elstir. Bisogna, però, che non sia troppo bianco, ma un po'

Il ne faut pas qu'elle soit trop blanche alors, mais un peu jaunâtre, avec cet air de neige sale et blafarde qu'ont les montagnes d'Elstir. La glace a beau ne pas être grande, qu'une demi-glace si vous voulez, ces glaces au citron-là sont tout de même des montagnes réduites, à une échelle toute petite, mais l'imagination rétablit les proportions, comme pour ces petits arbres japonais nains qu'on sent très bien être tout de même des cèdres, des chênes, des mancenilliers, si bien qu'en en plaçant quelques-uns le long d'une petite rigole, dans ma chambre, j'aurais une immense forêt descendant vers un fleuve et où les petits enfants se perdraient. De même, au pied de ma demi-glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront (la volupté cruelle avec laquelle elle dit cela excita ma jalousie); de même, ajouta-t-elle, que je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j'aurai épargné. Oui, tous ces monuments passeront de leur place de pierre dans ma poitrine où leur fraîcheur fondante palpète déjà. Mais tenez, même sans glaces, rien n'est excitant et ne donne soif comme les annonces des sources thermales. A Montjouvain, chez Mlle Vinteuil, il n'y avait pas de bon glacier dans le voisinage, mais nous faisons dans le jardin notre tour de France en buvant chaque jour une autre eau minérale gazeuse, comme l'eau de Vichy qui, dès qu'on la verse soulève des profondeurs du verre un nuage blanc qui vient s'assoupir et se dissiper si on ne boit pas assez vite » (Proust 1988, 636-637)

giallastro, con quell'aspetto di neve livida e sporca che hanno le montagne di Elstir. Anche quando non sono grossi, anche se sono appena dei mezzi gelati, quei gelati al limone sono pur sempre montagne ridotte a una scala minima, ma di cui la fantasia non tarda a ristabilire le proporzioni, come per quegli alberi giapponesi nani che, lo si sente benissimo, sono comunque dei cedri, delle querce, dei manzanigli, tanto che se ne mettessi qualcuno lungo un canaletto, in camera mia, otterrei un'immensa foresta digradante verso un fiume, dove dei bambini potrebbero smarrirsi. Allo stesso modo, ai piedi del mio giallastro mezzo gelato al limone vedo assai distintamente dei postiglioni, dei viaggiatori, delle diligenze su cui la mia lingua s'industria di far rotolare ghiacciate valanghe che li inghiottiranno (la voluttà crudele con cui disse queste parole eccitò la mia gelosia); non diversamente, aggiunse, si industriano le mie labbra di distruggere, pilastro dopo pilastro, chiese veneziane d'un porfido che altro non è se non fragola, facendo crollare sui fedeli le parti risparmiare. Sì, dal loro sito di pietra tutti questi monumenti passeranno nel mio petto, dove già palpita la loro fondente freschezza. D'altra parte, pensate, anche senza gelati, niente è tanto eccitante e mette tanta sete come, sui giornali, le inserzioni delle fonti termali. A Montjouvain, da Mademoiselle Vinteuil, non si trovavano buoni gelati nelle vicinanze, ma facevamo in giardino il nostro giro di Francia bevendo ogni giorno una diversa acqua minerale gassata, per esempio quella di Vichy che, come la si versa, solleva dalla profondità del bicchiere una nuvola bianca che si spegne o si dissipa se non si beve abbastanza in fretta» (Proust 1989, 523-524)

Genette rileva come in queste pagine Albertine violi un tabù e commetta un sacrilegio, sostituendo in discorso orale delle «forme» riservate all'uso «sacro» della letteratura, e per la precisione del Libro a venire (Genette 1982, 137).

Ces formes, Marcel les nomme ici images, un peu plus loin comparaisons, puis images suivies. Presque toute la réplique, en effet, comme tant de pages « poétiques » de la *Recherche*, repose sur une comparaison filée, développée et variée, entre les glaces et des monuments (colonnes, obélisques) ou des montagnes neigeuses que la gourmande se promet de faire fondre, ou s'écrouler en avalanches ; on y trouve même l'inévitable métaphore métonymique : les glaces du Ritz seront des colonnes... Vendôme (Ibidem, 137).

Immagini, metafore, similitudini: Albertine parla di gelati in un tripudio virtuosistico di evidente natura parodica, perché ognuno dei suoi slanci analogici resta fine a sé stesso, privato delle funzioni estetiche e semantiche che caratterizzano d'abitudine la prosa proustiana.

Malgré l'immense pouvoir qu'il attribuait à la « métaphore », Proust sentait ce qu'il y avait souvent d'un peu mièvre, et aussi d'un peu convenu dans ses performances les plus spectaculaires, ou démonstratives. Et c'est ce seul trait de style, les plus exposé, c'est-à-dire à la fois les plus perceptible et le plus vulnérable, qu'il livre à l'imitation réductrice d'Albertine. Le pastiche joue donc ici son rôle (auto)critique, non cette fois en exagérant l'ensemble des traits, mais en isolant, et donc en privant de sa fonction structurale par rapport à la totalité de l'œuvre, un seul d'entre eux, réduit par là même à l'état de procédé (Ibidem, 138).

Nella nota al testo relativa a questo episodio, Giovanni Raboni si dilunga in una dettagliata spiegazione del sottotesto erotico del discorso di Albertine, che nella sua traduzione ha evidentemente avuto cura di conservare, ma non fa alcuna allusione in merito al carattere automimetico della scrittura. A suo avviso, il fascino del brano sta in una molteplicità di possibili chiavi di lettura:

1. folclore popolare; 2. lirica amorosa medioevale (« renverdiés »); 3. canto gregoriano; 4. linea di sviluppo musicale antibarocca e «francese» da Lulli e Gluck passando per Rameau, da Musorgskij a Debussy; 5. remake della Louise di Charpentier, come finestra «pietosa» che si apre sull'interiorità di Albertine, sul lato patetico e umano della sua storia; 6. esagerazione minacciosa e aggressiva dell'oscenità, mediante la proliferazione dei doppi sensi, la sessualità come incubo e nausea; 7. liberazione da quest'ultima angoscia nella gioia rabelaisiana della sovrabbondanza gastronomica ed erotica e nell'intelligenza formale della pagina letteraria, scritta o orale (discorso di Albertine sui gelati).

Notiamo così come nemmeno all'ultimo punto, quando si tratta di indicare l'oralità del discorso di Albertine, Raboni faccia qualche riferimento all'autopastiche,

una pratica che restituisce al lettore una versione iperbolica di Proust, quasi un assaggio di «*Hyper-Recherche*» (Eells 1982, 107), in cui si ritrovano, condensati ed esagerati, i tratti salienti della prosa proustiana: «l'istinto analogico, il gongorismo, la dilatazione macroscopica del particolare, la ironica evocazione del Mito», nella sintesi proposta da Citati (in Spitzer 1959, XVI).

Ora, consideriamo alcuni degli elementi messi a fuoco da Leo Spitzer nel suo studio sullo stile di Proust e riscontrabili nel brano preso in esame; procederemo in parallelo con l'analisi traduttologica.

1. Il ritmo della frase, spesso caratterizzato da una «tensione, che continuamente cerca di scaricarsi», ma che «viene ogni volta sospesa e raggiunge in questo modo un'intensità quasi dolorosa – finché la fine della frase porta una liberazione tanto più desiderata ed efficace» (*Ibidem*, 247). Spitzer riprende l'esempio di straordinaria eleganza citato da Curtius e tratto da *Du côté de chez Swann*:

Et pourtant voici qu'une légère contrariété ou un malaise physique, – en l'incitant à considérer le moment présent comme un moment exceptionnel, en dehors de la règle, où la sagesse même admettrait d'accueillir l'apaisement qu'apporte un plaisir et de donner congé, jusqu'à la reprise utile de l'effort, à la volonté – suspendait l'action de celle-ci qui cessait d'exercer sa compression ; ou, moins que cela, le souvenir d'un renseignement qu'il avait oublié de demander à Odette, si elle avait décidé la couleur dont elle voulait faire repeindre sa voiture, ou pour une certaine valeur de bourse, si c'était des actions ordinaires ou privilégiées qu'elle désirait acquérir (c'était très joli de lui montrer qu'il pouvait rester sans la voir, mais si après ça la peinture était à refaire ou si les actions ne donnaient pas de dividende, il serait bien avancé), voici que comme un caoutchouc tendu qu'on lâche ou comme l'air dans une machine pneumatique qu'on entr'ouvre, l'idée de la revoir, des lointains où elle était maintenue, revenait d'un bond dans le champ du présent et des possibilités immédiates (*Ibidem*).

Anche nel brano dell'autopastiche troviamo un periodo lungo simile a questo («La glace a beau... se perdraient»), in cui l'intensità del ritmo sembra precipitare verso la fine: il risultato, però, è ben diverso e risulta privo di ogni eleganza. Qui sia la similitudine degli alberelli giapponesi, sia la locuzione congiuntiva «si bien que» indicante la conseguenza, entrambe rispettate da Raboni, fungono da elementi ritardanti e preparano la pomposità dell'immagine finale; d'altronde, come rileva Spitzer, in Proust il «si bien que» preannuncia spesso un eccesso, una dismisura (*Ibidem*, 281). Alla fine di questo paragrafo, però, insieme ai bambini, nel fiume di parole e analogie proposto da Albertine si è completamente perso anche il lettore, tanto che risulta difficile ricordare cosa c'entrino «les petits enfants» con i cedri e i gelati. Sull'utilizzo delle immagini tornerò fra poco; intanto va rivelato che il carattere ridicolo dell'ampoloso discorso è sottolineato non solo dalle incongruità e gratuità di metafore e similitudini utilizzate, ma anche dal ricorso a espressioni comuni o ti-

piche della lingua orale, che non possono non stonare se associate alla pretenziosità del registro utilizzato: «avoir beau» e «si vous voulez» (I), entrambe rese da Raboni tramite la colloquialità della ripetizione di «anche» a inizio proposizione; il doppio «tout de même» (II) a stretta vicinanza, tradotto da Raboni con «pur sempre» e poi con «comunque»; l'espressione «toute petite» (III), che inevitabilmente viene restituita in italiano dal superlativo «minima», perdendo così la connotazione infantile e un po' *naïve*.

Serini opta per una soluzione simile nel primo caso: «Anche se il gelato non è grosso, se è solo un mezzo-gelato [...]» (Proust 1950, 129), laddove Parisse segue pedissequamente il testo francese: «Anche se il gelato non è grosso, se è solo un mezzo-gelato, se volete» (Proust 1990, 91-92). Nessi Somaini traduce: «Il gelato può anche non essere grande, un mezzo gelato se volete» (Proust 2006, 151). In tutte le tre versioni il registro informale del testo francese è restituito.

Nel secondo caso, la ripetizione del *tout de même*, sebbene vistosa in francese (e poco dopo ulteriormente rafforzata dall'utilizzo, a inizio frase, della locuzione avverbiale «De même»), è cancellata anche dagli altri traduttori: «egualmente/tuttavia» (Serini); «egualmente/comunque» (Parisse); «comunque/si capisce benissimo che sono...» (Nessi Somaini).

Nel terzo caso, la connotazione sopra menzionata del *toute petite* è rimossa anche da Serini, che traduce «[...] sono egualmente montagne in proporzione ridotte», e da Nessi Somaini: «montagne in scala più ridotta». È invece meglio conservata da Parisse, che adotta un superlativo: «[...] montagne ridotte, a una scala piccolissima».

2. Fra i già citati elementi ritardanti, Spitzer annovera in primis le parentesi⁵, che a suo avviso in Proust possono essere raccolte «sotto il comune denominatore di un elemento pedagogico e didattico, che ha naturalmente una funzione statica e antidrammatica, e crea un secondo piano. Le parentesi sono le spie dalle quali il romanziere osserva il suo mondo e i suoi lettori, manifesta la sua presenza, fa cenno – e donde i lettori possono guardare sino a lui» (*Ibidem*, 262-263).

In effetti, nella seconda («(et ici le rire... jouissance)») e nella terza parentesi («(la volupté... jalousie)») utilizzate nell'autopastiche scorgiamo, dietro il narratore che commenta il discorso, l'autore che fornisce al lettore una sorta di didascalia della scena in corso. D'altro canto, è interessante notare che Proust non rinuncia all'impiego didascalico della parentesi neanche nel primo caso, mentre è ancora Albertine a parlare: questa è infatti l'occasione per enunciare esplicitamente il campo semantico dal quale si dipana la *métaphore filée* che struttura il pastiche, ossia quello dell'architettura⁶; si tratta quasi di un indizio per il lettore, nascosto dall'autore nelle parole di Albertine che sta pasticciando Marcel.

⁵ Per un contributo più recente – e specifico – sul tema, si veda SERÇA 2010.

⁶ E. Eells la definisce «*métaphore clé*», cfr. EELLS 1982, 112.

Spitzer rileva inoltre che le parentesi sono funzionali alla collocazione del contenuto narrativo nel tempo empirico (*Ibidem*, 264): così, osservando le tre parentesi dell'autopastiche, vediamo come esse contengano ed isolino i tre interventi che spostano la narrazione dal piano metaforico a quello concreto del dialogo fra i due personaggi. Raboni è esemplare nel rispettare l'impiego delle parentesi anche in traduzione.

3. Il triplo «soit» costituisce un ulteriore elemento ritardante («(et ici le rire [...] jouissance)») e apre, al pari delle parentesi, «un labirinto di oscuri intrecci e macchinazioni tra i quali l'occhio penetra un momento» prima che questi guizzino via «come immagini filmiche» (*Ibidem*, 270). Per Spitzer, in Proust le disgiunzioni hanno spesso un effetto filmico e, insieme alle correzioni rafforzative utilizzate per ottenere un effetto di climax, insieme alle anafore e alle ripetizioni, consentono di raggiungere quella «nervosità martellante» (*Ibidem*, 275) tipica dello stile proustiano. Come di consueto, nella versione di Raboni i tre «soit» sono resi in italiano dalla congiunzione disgiuntiva «o»; Serini, Parisse e Nessi Somaini optano invece per la congiunzione «sia», più ambigua nel suo rivestire, a seconda dei casi, valore correlativo o disgiuntivo.
4. Da rilevarsi è anche l'uso caricaturale di quel dimostrativo che in Proust «fa appello alla forza immaginativa del lettore», circoscrive esattamente un fenomeno, «oggettivizza l'immagine, e riesce a una precisione quasi matematica, che tollera un solo significato» (*Ibidem*, 283). Nell'autopastiche vi sono alcuni usi di questo dimostrativo volto ad assolutizzare, tutti metodicamente restituiti in italiano da Raboni: «ces moules démodés qui...» tradotto con «quei vecchi stampi d'una volta che...»; «cet air de neige sale [...] qu'ont [...]» tradotto con «quell'aspetto di neve [...] che [...]»; «ces petits arbres [...] qu'on [...]» tradotto con «quegli alberelli [...] che [...]». Come si vede, nei casi citati si è ben lontani dalla «precisione quasi matematica» decantata da Spitzer, e, lungi dal permettere un solo significato, questi usi del dimostrativo giocano a favore del sottotesto erotico: il campo semantico di «moule» include anche il corpo (si pensi a espressioni come «être fait au moule», o «le moule en est brisé» quando si parla di un bel ragazzo o di una bella ragazza); la «neige» giallastra può evocare lo sperma; gli alberelli giapponesi nani, che sono altro da ciò che sembrano, presentano anch'essi un carattere di forte ambiguità. Tralasciando l'indagine di ogni singolo caso, mi limito a segnalare che Raboni riesce, senza la messa in atto di particolari strategie traduttive, bensì soltanto seguendo il testo, a restituire al brano le sfumature di ambivalenza di partenza e a permetterne una interpretazione erotica. Va inoltre indicato che i dimostrativi contribuiscono all'abituale tripudio di «que» e «qui», che erano «la bête noire» di Flaubert (*Ibidem*, 285) e che sono invece cari a Proust; l'abbondanza di pronomi relativi nel brano suggerisce tuttavia un consapevole abuso a fini caricaturali.

5. La maiuscola di «Fraîcheur» è uno dei casi in cui «i “simboli” si innalzano al di sopra di ogni situazione reale, e si volgono in caricatura, si deformano in parodia», come nell'esempio citato da Spitzer (*Ibidem*, 303), tratto dal primo volume della *Recherche*: «Pendant que la fille de cuisine, – faisant briller involontairement la supériorité de Françoise, comme l'Erreur, par le contraste, rend plus éclatant le triomphe de la Vérité, – servait du café qui, selon maman, n'était que de l'eau chaude».

Ho volutamente conservato per ultimo l'elemento stilistico che più di tutti caratterizza lo stile proustiano, e che dunque anche nell'autopastiche gioca il ruolo mimetico più importante: la metafora, e, più in generale, l'utilizzo di immagini. Per Proust la metafora deve suggerire, non spiegare (cosa che il nostro rimproverava invece a Balzac). Nelle parole di Milly, la metafora di Proust vuole che «le degré de cohérence de l'image doit être tel qu'on ne sente plus la fabrication, mais bien plutôt le mystère de la poésie» (Milly 1991, 96). In questo discorso di Albertine avviene esattamente il contrario: è difficile che il lettore non si accorga della artificiose con cui lei costruisce la sua *métaphore filée* dei gelati simili a costruzioni architettoniche. All'impiego di locuzioni di parere («avoir l'air»)⁷ si aggiunge il frequente utilizzo di «comme», il logoro «paragone compiuto», come lo definisce Spitzer (Spitzer 1959, 318), che tuttavia aiuta abitualmente Proust a lavorare su più piani diversi, a elaborare le immagini in maniera separata prima di fonderle davanti agli occhi del lettore.

Lo stile di Proust mostra un particolare intreccio di intellettualismo e di impressionismo, dal primo dei quali si sviluppa una analisi logica portata alla sottigliezza più estrema, e dall'altro una tendenza a riprodurre i fatti fisici e psichici sin nelle più minute sfumature; ma entrambi in realtà confluiscono nello stesso moto, funzioni della stessa energia. (*Ibidem*, 327-8)

Così commenta Curtius, ancora citato in Spitzer. Nel discorso di Albertine, invece, non c'è intellettualismo né sottigliezza: tutto è superficiale sensualismo e le sue parole procedono per accumulo ozioso di immagini. Ecco il modo in cui il narratore preannuncia l'exploit di Albertine:

Et alors elle me répondit par ces paroles qui me montrèrent en effet combien d'intelligence et de goût latent s'étaient brusquement développés en elle depuis Balbec, par ces paroles du genre de celles qu'elle prétendait dues uniquement à mon influence, à la constante cohabitation avec moi, ces paroles que, pourtant, je n'aurais jamais dites, comme si quelque défense m'était faite par quelqu'un d'inconnu de jamais

⁷ Spitzer sottolinea che la straordinaria abbondanza, nella *Recherche*, di verbi di parere come *sembler* e *paraître* va interpretata allo stesso modo del «comme si», anch'esso di frequente utilizzo: si tratta di strumenti attraverso i quali il narratore pone una distanza tra sé e ciò che racconta, insinuando fra le righe uno scettico *que sais-je*? Si veda SPITZER 1959, 311.

user dans la conversation de formes littéraires. Peut-être l'avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi. J'en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d'employer, en parlant, des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore. Elle me dit (et je fus, malgré tout, profondément attendri car je pensais : « Certes je ne parlerais pas comme elle, mais, tout de même, sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence, elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon œuvre »). (Proust 1988, 635-636)

Questo preambolo è un trionfo di ambiguità: il narratore annuncia il carattere mimetico del brano che si sta per leggere, ma non lascia presagire l'intento *singeur* che troveremo nelle parole di Albertine; inoltre, in un primo momento egli rifiuta di assumersi la responsabilità per il "tipo" di parole usate dalla donna (lui non le avrebbe mai pronunciate), ma, al contempo, si intenerisce al pensiero che, senza di lui, lei non saprebbe parlare in quel modo (un modo in cui tuttavia lui non parlerebbe mai). Infine, il cortocircuito diegetico: quelle immagini sono «si écrites» da risultare, all'orecchio di Marcel, destinate a qualcosa che lui ancora ignora.

Si tratta dunque di un preambolo volutamente confuso, dopo il quale è solo attraverso un uso sapientemente eccessivo degli strumenti stilistici sopraelencati che Proust riesce a suscitare nel lettore il risultato, necessario al pastiche, del riconoscimento, poiché questi percepisce lo «stampo» della prosa proustiana (forse, all'orecchio di Albertine, anch'esso un «*moule un peu démodé*»); al contempo, il lettore è travolto dall'effetto di *singerie*, e non può fare a meno di accorgersi che in queste pagine Proust si sta «proustificando», per riprendere l'espressione di Genette. A garanzia del riconoscimento, l'autore fa inoltre dire al narratore, a commento del discorso della donna: «Je trouvais que c'était un peu trop bien dit [...] si voluptueux» (si veda il primo estratto sottolineato nel brano).

La ripetizione dell'«être bien dit» è un chiaro indizio metatestuale: l'autore accende il riflettore sul carattere mimetico – e dunque, nell'ambito della *Recherche*, necessariamente automimetico – del brano che si sta leggendo. L'espressione «un peu trop bien dit», grazie a una punta di ironia, lascia trapelare il benevolo sospetto del narratore: durante la segregazione in casa sua, Albertine deve avere in parte assimilato il suo modo di parlare. L'avverbio «troppo» è un elemento prezioso ai fini della comprensione del brano: se è vero che qui Albertine raggiunge la punta massima della sua eloquenza⁸, Marcel, con il suo commento, prepara il lettore al dipanarsi della *métaphore filée*, arricchita di tutti i tratti stilistici sopraelencati, che produrrà, per saturazione, un effetto umoristico. L'indicazione è ulteriormente

⁸ Come rilevato da Eells, in seguito il linguaggio di Albertine subirà un abbassamento di tono e perderà eleganza; cfr. EELLS 1982, 111.

confermata dalla ripetizione: Albertine si accorge che il narratore ha notato il suo modo di parlare e prosegue con la sua eloquenza deliberatamente, sottolineando con una pausa, unita a una perfida risata, ogni paragone riuscito. Il sadismo di Albertine è comprovato in questo inciso, che fornisce la chiave di lettura dell'autopastiche.

Considererò ora le soluzioni traduttive adottate in italiano per questo passaggio e per il secondo estratto sottolineato nel brano sopra riportato. Come ho mostrato, la versione di Raboni rispetta nel complesso i vari tratti stilistici sopraelencati e resta una prodigiosa opera di traduzione, all'interno della quale scelgo di soffermarmi in maniera particolare su due punti del discorso solo perché in essi si palesa la problematicità traduttiva dovuta alla specificità automimetica del brano in questione.

Riprendo il testo:

Mi sembrava un po' troppo ben detto, ma Albertine capì che l'apprezzavo e continuò, facendo una breve pausa, quando il paragone era riuscito, per ridere di quel suo bel riso che mi riusciva tanto crudele perché era tanto voluttuoso.

Eliminando la ripetizione di «être bien dit» si smorza l'attenzione sulla frase da parte del lettore, che invece Proust aveva voluto catturare; inoltre, traducendo «Albertine capì che l'apprezzavo», viene meno l'indicazione secondo la quale la donna prosegue il suo pastiche consapevolmente, e un po' sadicamente⁹, tormentando il narratore: la scena contiene in effetti i presagi della separazione che avverrà fra i due personaggi.

Ora, il dibattito scientifico sull'opportunità di tradurre le ripetizioni stilistiche è aperto e fertile. Numerosi sono gli studi che analizzano casi di traduzione della ripetizione in opere specifiche¹⁰, dai quali naturalmente è difficile, e probabilmente impossibile, trarre conclusioni o approdare alla messa a fuoco di tendenze traduttive generali. Ogni soluzione di questo tipo implica un minuzioso lavoro di interpretazione, sulla base del quale operare una scelta ragionata. Nel caso preso in analisi in questa sede, ritengo che sarebbe stato opportuno conservare la ripetizione, perché essa consente una ambiguità che la traduzione italiana finisce con il perdere: «Je trouvais que c'était un peu trop bien dit, mais elle sentit que je trouvais que c'était bien dit», infatti, non deve necessariamente significare che il narratore sta apprezzando l'eloquenza di Albertine, e che dunque lei prosegue nel suo discorso

⁹ Nel brano questo non è certo l'unico indizio del sadismo di Albertine: Raboni sottolinea quanto forte sia la componente sadica della donna, basti pensare che per lei «la sofferenza immaginaria delle vittime è indispensabile per il piacere, sia che si tratti di bambini smarriti in un'immensa foresta, sia di viaggiatori travolti da valanghe, sia di fedeli schiacciati dal crollo della chiesa veneziana» (PROUST 1989, 971).

¹⁰ Si rimanda, fra i vari, a VIGNALI-DE POLI 2020; RICHARD 2015; PRAK-DERRINGTON 2011.

con compiacimento, ma può voler dire che Albertine, accorgendosi dell'effetto che la sua imitazione di stile sta avendo sull'interlocutore, decide di insistere nel suo intento *pastichant* proprio per prenderlo in giro, in maniera un po' sadica, come già detto. La regola contrattuale del pastiche impedisce sempre all'autore di essere troppo esplicito; ciò nonostante, in questa occasione Proust ha scelto di aiutare la comprensione del lettore attraverso questa ambigua ripetizione: Albertine sa che Marcel apprezza le sue parole proprio perché è cosciente della sua imitazione.

L'unico ulteriore indizio fornito dall'autore a proposito del suo intento automimetico si trova incorniciato tra parentesi, perché si presenta sotto forma di un nuovo commento del narratore: si tratta delle «images suivies». Tale espressione, come d'altronde rileva Genette nell'estratto già citato in questo paragrafo (Genette 1982, 137), richiama la «métaphore suivie», ossia, secondo la definizione del *TLFi* (*Trésor de la Langue Française Informatisé*), una «série structurée de métaphores qui exploitent, en nombre plus ou moins élevé, des éléments d'un même champ sémantique»; l'espressione è insomma sinonimo della «métaphore filée» che abbiamo già incontrato nel nostro discorso e che costituisce la pietra miliare dell'autopastiche. In questo contesto, l'aggettivo «suivies» indica quindi una sfilza di immagini (una «tale sequela/sfilza di immagini» avrebbe forse potuto essere un'ipotesi di traduzione), un'abbondanza di immagini, che effettivamente ritroviamo nel discorso di Albertine, piuttosto che delle «immagini così perfette», come traduce Raboni – anche perché, poco dopo, il narratore le definisce implicitamente «d'une grâce assez facile», quindi perfette non sono. Sottolineo anche come il termine «image» sia comunemente usato in francese per intendere la metafora, ancor più spesso di quanto succeda in italiano con il corrispettivo «immagine»: nel brano di partenza il richiamo alla figura retorica è dunque evidente.

Vediamo cos'accade nelle altre tre traduzioni italiane da me prese in esame:

Serini – Einaudi (1950, p. 129)	Parisse - Newton (1990, p. 191)	Nessi Somaini - BUR (2006, p. 151)
Mi sembrava detto un po' troppo bene, ma Albertine senti che lo giudicavo ben detto, e proseguì, fermandosi un attimo tutte le volte che la sua similitudine era ben trovata e ridendo di quel riso che mi era così crudele perché così voluttuoso [...]	Mi sembrava detto un po' troppo bene, ma lei senti che lo trovavo ben detto e continuò fermandosi un istante quando il paragone era riuscito per ridere del suo bel riso che mi era così crudele perché voluttuoso [...]	Mi pareva fosse detto un po' troppo bene, ma lei avvertì che io lo giudicavo ben detto e continuò, fermandosi un attimo quando trovava che il paragone fosse ben azzeccato per ridere di quel suo bel riso che risuonava tanto crudele alle mie orecchie perché così voluttuoso [...].

[...] (e qui rompe in un riso profondo, sia per la compiacenza di parlar così bene, sia per beffarsi della sua maniera di esprimersi, per mezzo d'immagini così coerenti, sia, ahimè, per il piacere fisico di sentire in sé qualcosa di così gustoso, di così fresco, da procurarle l'equivalente d'un piacere erotico).

[...] (e a questo punto il riso profondo scoppiò, sia per la soddisfazione di esprimersi con immagini così coerenti, sia, ahimè! per voluttà fisica di sentire in lei qualcosa di così buono, di così fresco, che le provocava l'equivalente di un piacere erotico).

[...] (e qui scoppiò la sua risata profonda, sia per la soddisfazione di parlare in maniera tanto forbita, sia per autoironia verso il suo modo di esprimersi con immagini così pertinenti, sia, ahimè, per la voluttà fisica di sentire in sé qualche cosa di così buono, di così fresco tale da suscitarle l'equivalente di un piacere erotico)

Come si vede, la ripetizione è conservata, a differenza di quanto faccia Raboni, in tutte e tre le traduzioni, in maniera però meno marcata rispetto al testo francese. In Proust, a ripetersi identici, così identici da non poter passare inosservati, sono sia il verbo *trouver*, sia il composto «bien dit».

Inoltre, le *images suivies* diventano «coerenti» per Serini e Parisse, «pertinenti» per Nessi Somani: tali scelte traduttive esprimono giudizi di valore che finiscono con l'obliterare la possibilità di riconoscere, in questa ipertrofica concatenazione di metafore, l'«eternità» dello stile proustiano, qui portato all'esasperazione.

Conclusioni

Nel brano analizzato, Proust ha trovato non solo il modo di suggerire che Albertine sta pasticciando lo stile del narratore (e dunque il proprio), ma persino quello di indicare quale sia lo strumento da lei prediletto per farlo: la *métaphore suivie*, nascosta dietro le «images si suivies».

Tale strumento è essenziale in francese come in italiano: come già detto in apertura, in questo articolo il mio obiettivo non è stato quello di discutere opere di traduzione così poderose; ho piuttosto voluto portare l'attenzione sull'importanza del riconoscimento dell'operazione automimetica del «brano dei gelati» attraverso l'analisi delle traduzioni italiane.

Negli studi di traduttologia è ormai chiaro che la traduzione si rivela sempre uno strumento utile a interrogare il testo di partenza, stimolando l'analisi stilistica¹¹; ciò è particolarmente vero quando si tratta di traduzione del pastiche, ossia della

¹¹ È, questa, una delle premesse alle opere di Antoine Berman e Henri Meschonnic: mi limito a segnalare, BERMAN 1995 e MESCHONNIC 1999. Nel solco di questi studi si collocano anche il mio già citato *Tradurre il pastiche*, oltre all'articolo «Commencer à lire *Si (par) une nuit d'hiver un voyageur* : une comparaison des deux incipit français dans le sillage d'Henri Meschonnic», in via di pubblicazione per le Presses Universitaires de Provence.

traduzione interlinguistica di un'operazione di scrittura che è, già in partenza, una traduzione intralinguistica.

Per Proust il pastiche è una disciplina della distanza (Proust 1991, 19), un esercizio di prossemica non poi così diverso dalla traduzione in sé (cfr. Tajani 2018, 43-44): in entrambe le forme di scrittura si tratta di operare una sorta di decentramento dall'ipotesto di partenza e di trovare nuove modalità di relazione. Così, se da un lato, prima della *Recherche*, Proust s'impegna a «faire du Flaubert» o «du Balzac» per liberarsi dalla musica delle voci degli scrittori amati e trovare infine la propria, dall'altro lato nell'autopastiche mette in scena il

mouvement de flux et de reflux qui agite le cœur d'Albertine : elle s'approche du narrateur et en même temps s'éloigne de lui : elle l'imité, mais en même temps se libère de son emprise [...]. Mais, simultanément, cette imitation fonctionne comme une sorte de catharsis : Albertine prend du recul pour se délivrer de l'influence que le narrateur exerce sur elle. Effectivement, « on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant ». Dans son pastiche, c'est déjà « l'Albertine disparue » qui parle et qui, avec ironie, met le narrateur à distance (Eells 1982, 113).

Le virtù purgative o esorcistiche del pastiche funzionano dunque anche per Albertine, che in questo modo si libera dall'ascendente del narratore.

La relation d'Albertine avec le narrateur dans cet extrait [nota Paul Aron] est identique à la relation de ce dernier avec les auteurs et les discours sociaux qu'il imite. Albertine imite les paroles du narrateur, qui n'est pas encore écrivain. Elle peut le faire, car celui-ci le deviendra et fera d'elle sa créature. Il mettra dès lors un texte à la disposition de lecteurs qui se l'approprièrent par des pastiches. Premier lecteur de son œuvre, le narrateur les y aura précédés (Aron 2012).

Il brano dei gelati è un testo complesso, dal doppio statuto, finzionale e critico.

Ce texte [scrive ancora Eells] est un véritable anneau de Moebius, qui montre tantôt la face de la critique, tantôt celle de la narration. Au cours de ce texte, Proust s'écoute, se relit, se réécrit et se pastiche. Il invite son lecteur à le relire au travers de son propre pastiche. Ce texte est une sorte d'anti-*Recherche*, comme une déconstruction de tout l'édifice proustien. Ce passage de *La Recherche* est décidément un passage : une fenêtre s'ouvre, par où l'on voit que l'on est vu. Cette fenêtre sépare l'auteur Proust et son lecteur du critique Proust. L'ouverture pourrait s'élargir du côté de la critique littéraire, mais le lecteur n'ose pas pousser la fenêtre (Eells 1982, 123).

All'interno di questo «passaggio» alcune spie segnalano l'intento automimetico di Proust, prendendo per mano il lettore e conducendolo dentro questa «hyper-*Recherche*» o «anti-*Recherche*», una versione iperbolica di Proust in cui il gioco si fa duplice:

Chaque fois, Proust invite le lecteur à se dédoubler, pour suivre d'une part dans le récit la trame romanesque et pour établir, à un autre niveau, une connivence avec lui-même comme écrivain et critique. Cette réflexivité intimement intégrée à la fiction, cette démonstration de la polysémie de l'écriture, de sa transparence au désir, font des pages sur les glaces et les cris de Paris un morceau proustien paradoxal et exemplaire (Milly 1985, 344).

Un brano paradossale ed esemplare, sotto il segno di uno *sdoppiamento* che è proprio del pastiche come della traduzione; se il lettore è invitato a sdoppiarsi, al traduttore o alla traduttrice tocca farsi almeno in quattro, accompagnando con la propria voce il discorso del personaggio *pasticheur*, quello del personaggio *pastiché* e quello del suo autore, che riveste qui il doppio status di oggetto e soggetto del pastiche. È un'operazione traduttiva estrema, per citare un titolo di Franco Nasi (2015), la cui analisi può forse illuminare di nuova luce un breve passaggio di quel caleidoscopio infinito che è la *Recherche*.

Riferimenti bibliografici

- AGOSTINI-OUAFI, V. (2010), *Poetiche della traduzione. Proust e Debenedetti*, Modena, Mucchi.
- ARON, P. (2012), *Les pastiches littéraires dans À la recherche du temps perdu*, «Revue d'histoire littéraire de la France», vol. 112, 1, 51-61, doi:10.3917/rhlf.121.0051.
- BERMAN, A. (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard.
- COCTEAU, J. (1923), *La voix de Marcel Proust*, «NRF» (*Hommage à Marcel Proust*), Paris, Gallimard, 1 gennaio.
- DEBENEDETTI, G. (1994), *Rileggere Proust*, Milano, Garzanti.
- EELLS, E. (1982), *Proust à sa manière*, «Littérature», 46, 1982, 105-123.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, P. (1971), *Écriture et sexualité*, «Europe», “Centenaire de Marcel Proust”, février-mars, 134-137.
- MARCH, H. (1948), *The two Worlds of Marcel Proust*, London, Oxford University Press.
- MESCHONNIC, H. (1995), *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- MILLY, J. (1970), *Les pastiches de Proust*, Paris, Armand Colin.

- (1985), *Glaces et cris dans La prisonnière de Proust*, in AA.VV., *Mélanges littéraires offerts à Pierre Larthomas*, «Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles», n° 26, 333-344.
- (1991), *Proust et le style*, Genève, Slatkine.
- MOUTON, J. (1948), *Le style de Marcel Proust*, Paris, Corrêa.
- NASI, F. (2015), *Traduzioni estreme*, Macerata, Quodlibet.
- PIERRON, S. (2005), *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- PRAK-DERRINGTON, E. (2011), *Traduire ou ne pas traduire les répétitions*, «Nouveaux Cahiers d'Allemand : Revue de linguistique et de didactique», Association des Nouveaux Cahiers d'Allemand, 2011, 29, 3, 293-305.
- PROUST, M. (1920), *À propos du style de Flaubert*, «NRF», n. 76, 1^{er} Janvier.
- (1927), *Chroniques*, Paris, Gallimard.
- (1930), *Correspondance Générale de Marcel Proust, publiée par Robert Proust et Paul Brach*, vol. IV, Paris, Plon.
- (1950), *La prigioniera*, trad. Paolo Serini, Torino, Einaudi.
- (1971), *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi d'Essais et articles*, a cura di P. Clarac e Y. Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- (1981), *Correspondance*, a cura di Philip Kolb, Paris, Plon, t. VIII.
- (1982), *Pastiches*, Reggio Emilia, Città Armoniosa.
- (1988), *À la recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- (1989), *Alla ricerca del tempo perduto*, edizione diretta da L. De Maria, trad. di G. Raboni, vol. III, Milano, Mondadori.
- (1990), *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di P. Pinto, G. Grasso, trad. G. Parisse, Roma, Newton.
- (1991), *Pastiches*, a cura di G. Merlino, Venezia, Marsilio.
- (2006), *La prigioniera* [1991], trad. M. T. Nessi Somaini, premessa G. Bogliolo, Milano, BUR.
- (2008), *The Lemoin affaire* (trad. Charlotte Mandell), Brooklyn, N.Y., Melville House Pub.

- RICHARD, J.-P. (2015), *1 + 1 = 3 : traduire la figure de la répétition dans la première séquence de Ancestors, roman de Chenjerai Hove*, «Palimpsestes», 17, 2005, 113-125, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/788>>.
- RICHARD, J.-P. (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- SERÇA, I. (2010), *Les coutures apparentes de la Recherche : Proust et la ponctuation*, Paris, Champion.
- SPITZER, L. (1959), *Marcel Proust e altri saggi di letteratura moderna* (con un saggio introduttivo di Pietro Citati), Torino, Einaudi.
- TAJANI, O. (2018), *Tradurre il pastiche*, Modena, Mucchi.
- VIGNALI-DE POLI, C. (2020), *Traduire la répétition : le cas des traductions françaises d'une nouvelle d'Anna Maria Ortese*, Inglese a Roma, «Espaces Linguistiques», 1, <<http://dx.doi.org/10.25965/espaces-linguistiques.169>>.