

Dalla frase proustiana all'immagine-movimento: *Le temps retrouvé* di Raoul Ruiz

Nell'istante il paesaggio muta direzione
come un bambino.

Walter Benjamin, *Per un ritratto di Proust*

Introduzione

Nel 1999 esce nelle sale *Le Temps retrouvé* del regista cileno Raoul Ruiz, il quale, affiancato dallo sceneggiatore Gilles Taurand, mette in scena l'ultimo volume de *La Recherche du temps perdu* di Marcel Proust.

Nella storia dell'adattamento cinematografico della *Recherche*, il film di Ruiz segue l'adattamento cinematografico realizzato da Volker Schlöndorff nel 1984, *Un amour de Swann*, e precede *La Captive* (2000) di Chantal Ackerman. Si tratta di un'impresa ambiziosa che vanta precedenti importanti, come Luchino Visconti, che iniziò il progetto con la sceneggiatura di Suso Cecchi D'Amico per poi abbandonarlo. Per restare nell'ambito delle sceneggiature, altri nomi da giganti emergono: Ennio Flaiano e Harold Pinter. Quest'ultimo scrisse la sceneggiatura nel 1973 per Joseph Losey. Neanche questa si tramutò in pellicola ma vide almeno la pubblicazione nel 1978 con il titolo *The Proust Screenplay* (trad. it. *Marcel Proust, Una sceneggiatura*)¹.

¹ Per uno studio storico e teorico sugli adattamenti cinematografici della *Recherche*, cfr. *Al cinema con Proust* di Anna Masecchia (2008).

Oltre alla naturale soggezione verso la grandezza degli autori già cimentatisi con la rivisitazione dell'opera e la "maledizione" che ha impedito alle sceneggiature precedenti di tramutarsi in testo audiovisivo, Ruiz ha dovuto affrontare, ovviamente, anche le attese (e le pretese) dei lettori e degli specialisti in ambito accademico di quel monumento della letteratura europea novecentesca che è *A la recherche du temps perdu*.

Poiché gran parte dei giudizi negativi che seguirono l'opera di Ruiz partirono dall'assunto dell'intraducibilità della poetica della *Recherche* in un'opera cinematografica², questo studio mira a comprendere la relazione che il testo filmico (testo di "secondo grado", nei termini di Gerard Genette [1997: 8]) stabilisce con il testo letterario, l'"ipotesto" (*Ibid.*). In quest'ottica, mi focalizzerò su alcune soluzioni formali adottate dal regista, partendo dall'idea che queste scelte siano alla base del tentativo di trasposizione³, sul piano del contenuto e dell'espressione⁴, della "qualità di visione"⁵ di Marcel Proust, di difficile transcodificazione per raffinatezza concettuale e linguistica e densità

² Ad esempio, Pascal Ifri (2000) attribuisce alla "piattezza delle immagini" insita nel linguaggio cinematografico l'impossibilità di un compiuto processo di trasmutazione dal testo letterario al testo filmico.

³ In termini più specifici, "traduzione intersemiotica", o "trasmutazione" (Jakobson 1966: 53). Per uno studio specialistico, cfr. Dusi 2003: «[...] Si dà traduzione intersemiotica quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell'espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, ad uno o più livelli di pertinenza, alla forma del contenuto di un testo di partenza» (9).

⁴ In riferimento all'uso di queste categorie nell'ambito della riflessione sull'adattamento, cfr. Dusi 2003: 4, 140-141, 158-159. «[...] Un'unica forma del contenuto, infatti, può sempre essere espressa, rivestire, sostanze e forme dell'espressione differenti» (*Ibid.*: 159).

⁵ «Lo stile non è affatto, come credono alcuni, un abbellimento, non è nemmeno una questione tecnica, è – come il colore per i pittori – una qualità della visione, la rivelazione dell'universo particolare che ognuno di noi vede e che gli altri non vedono», Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 1971: 559.

narrativa. Non potendo analizzare nel dettaglio tutte le sequenze, mi soffermerò su alcuni segmenti filmici con una prospettiva volta a cogliere la pertinenza delle scelte interpretative⁶ e della resa dei "correlativi audio-visivi"⁷ operati dal regista/autore. Nell'indagare la relazione traduttiva e le forme dell'espressione concretizzate nel testo d'arrivo, particolare interesse sarà riservato al movimento: i movimenti di macchina e i movimenti nel quadro, i movimenti degli oggetti e i movimenti dei personaggi. Movimenti in orbita all'interno del movimento più grande e incessante della memoria e di quell'immagine-movimento che è il piano⁸.

Il cielo in una stanza

Tra le prime questioni da risolvere che dovettero porsi a Ruiz e a Taurand, certamente non di secondaria importanza fu la questione della rappresentazione del narratore. Come rappresentare il narratore proustiano, il quale, come è stato infinitamente sottolineato da tanta letteratura critica, non essendo la *Recherche* un'autobiografia nel senso classico⁹, non coincide con l'autore? Come mettere in scena "la misteriosa dialettica di due io, di un io superiore che racconta e di un io coinvolto che esperisce in modo oscuro" (Spitzer 1928: 478)?

Inizialmente, nel progetto del regista, il narratore doveva essere rappresentato da un'immagine riflessa, visibile da lontano, soluzione che venne abbandonata per il costo e la lunghezza dei tempi di

⁶ Sulla "scelta di pertinenza interpretativa", cfr. Dusi 2003: 136-138.

⁷ Cfr. Hutcheon 2011.

⁸ «Il piano, è l'immagine-movimento. In quanto riferisce il movimento a un tutto che cambia, è la sezione mobile di una durata. [...] La percezione cinematografica opera continuamente, con un solo movimento le cui stesse soste fanno parte integrante e non sono che una vibrazione su di sé». Deleuze 1984: 36.

⁹ Tra i molti che hanno affrontato la questione dell'autobiografia in Proust cfr. "Le narrateur qui dit je et qui n'est pas toujours moi" di Lavagetto" (1991).

realizzazione. Il riflesso del narratore divenne invece una figura in carne e ossa personificata dall'attore italiano Marcello Mazzarella, il quale inizialmente doveva apparire in modo liminare e infine venne coinvolto sempre di più nella recitazione.

"Le narrateur est un point de vue de l'écrivain" [il narratore è un punto di vista dello scrittore], dichiara Ruiz¹⁰. In effetti, il volto prevalentemente serafico e attento di Mazzarella sembra aderire alla proiezione visuale di un *Je* "che riflette" (Spitzer) – e "che ricorda", "il narratore" (Jauss 2003: 115) – e che nel farlo, richiama alla memoria i momenti passati con quella "superiore serenità" che deriva dalla distanza tra tempo della narrazione e tempo di ciò che viene narrato¹¹. Tuttavia, in alcuni passaggi, si direbbe invece che il narratore lasci il posto a uno dei *moi* raccontati, un io "che esperisce" (Spitzer, *ibid.*) – "Marcel (= l'io ricordato) (Jauss, *ibid.*) – e che riserva la distillazione dell'esperienza alla voce fuori campo, esplicitazione del narratore che affiora nei passi in cui la narrazione si fa più densa e diviene riflessione estetica e poetica. Si direbbe che le due prospettive dell'io che ricorda e dell'io ricordato coesistano nel personaggio impersonato da Mazzarella. Talvolta egli appare come un "io appassionato e interessato"¹², altre volte come un io concepito come narratore e pensatore impassibile, un *Je* nascosto con il ruolo di "prezioso impianto di registrazione, grazie a cui il narratore riesce a sentire e a vedere anche ciò che non dovrebbe *verosimilmente* né sentire né vedere"¹³.

L'indeterminatezza che avvolge la notte insonne del narratore, nel celebre incipit "Longtemps je me suis couché de bonne heure" [Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera]¹⁴, si traspone nel film di Ruiz nel mutare della stanza in cui lo scrittore (André Engel) trascorre,

¹⁰ Cfr. Bonnaud 1999.

¹¹ Cfr. Spitzer 1928: 449.

¹² Mutuo l'espressione da Devoto, cit. in Jauss 2003: 114.

¹³ Cfr. Lavagetto 1991: 71.

¹⁴ Cfr. Proust, *Du côté de chez Swann*, I, 1954: 3, trad. it. 1970: 5.

morente e intento a dettare la sua opera a Céleste Albaret (Mathilde Seigner), gli ultimi anni della sua vita.

La stanza parigina di Rue Hamelin, luogo della memoria che si volge indietro e evoca il passato, muta a seconda dei punti di vista nei quali siamo proiettati. Nel corso del dialogo tra lo scrittore e Céleste, vediamo dei cambiamenti di inquadratura che differiscono per variazioni di scala e di angolatura. Quando Céleste si rivolge allo scrittore vediamo una stanza carica di oggetti e statue in continuo movimento. Quando siamo con lo scrittore la stanza è sgombra e, alle spalle di Rachel, vediamo il cielo azzurro irrompere nell'oscurità della stanza, come in un quadro surrealista, dove l'esterno abita lo spazio interno e l'esteriorità penetra nell'interiorità. Una terza prospettiva, esterna, neutra, ci mostra la stanza in un modo ancora differente: più grande e più essenziale, in modo realistico, senza oggetti e porte sul mondo esterno¹⁵.

Luogo del presente, dell'elaborazione poetica e dell'interiorità, la stanza contestualizza continuamente oggetti diversi, statue, cineserie, ceramiche e bronzi che risalgono a epoche diverse della vita del narratore. Il decorativismo onirico che caratterizza la scenografia è amplificato tramite dei movimenti di macchina che esibiscono la propria artificiosità. La clessidra, al cui interno la sabbia scorre al contrario sfidando le leggi di gravità, dalle dimensioni spropositate e nel primo piano dell'inquadratura, è la metafora di quella "spirale rovesciata del tempo" (Masecchia 2008: 11) che incalza l'opera letteraria in divenire.

In questo gioco di spazi incessantemente ricomposti e prospettive deformate, ci vengono presentati i personaggi, i quali, dopo una certa difficoltà (dalla valenza simbolica) esibita nella messa a fuoco della lente, affiorano dalla carta ingiallita delle fotografie: la mamma, la nonna, Robert de Saint-Loup, Odette, il barone di Charlus, Gilberte...

¹⁵ Ruiz ha rivelato di avere utilizzato due stanze, una molto piccola e una più grande. Le grandezza della stanza grande e dei suoi mobili rispetto alla piccola stava di una volta e mezzo rispetto alla piccola.

immagini del passato che prendono vita trasportandoci nell'esistenza del narratore, in altri tempi e luoghi.

Rispetto al romanzo, sono le foto, in luogo della *madeleine*, a costituire l'oggetto materiale che fa scaturire quell'impressione alla base della reminiscenza e ad aprire la porta verso il tempo perduto. Dalle immagini, sfogliate nella stanza dell'appartamento parigino che costituì la sua dimora nel tempo finale della composizione artistica, prendono vita le persone che costellarono la vita del narratore. Lo snodarsi di questi ricordi costituisce nel film l'ossatura che contiene al suo interno la rappresentazione dei momenti proustiani: le reminiscenze della memoria involontaria e le scoperte, "les vérités écrites à l'aide de figures" [verità scritte con l'ausilio di figure] (Deleuze, trad. it. 2001: 53).

E così Marcel bambino ci conduce, dopo i ricevimenti dai Verdurin, all'interno del Palazzo dei Guermantes, in quella *matinée* illustrata ne *Le temps retrouvé*, dove i personaggi che hanno costellato la sua vita sono segnati dagli effetti pietrificanti del Tempo, nel suo doppio effetto di decadenza fisica, immutabilità di regole mondane e cambiamento delle gerarchie sociali. Nell'opera di Ruiz, la *matinée* non costituisce una cellula unitaria, ma ritorna come un motivo che interseca le altre sequenze del film, corrispondenti ad altri momenti del passato. Nelle sequenze del ricevimento, nel flusso di persone che si cercano e si respingono, si scrutano e recitano la loro parte, una persona si distingue, ancora una volta discutibile, elegante e impudente, non assimilata, con il suo linguaggio infarcito di anglicismi e i suoi movimenti contro corrente, ovvero in direzione contraria a quelli dei personaggi che la circondano: Odette (Catherine Deneuve), una volta Mme De Crecy, poi Mme Swann e infine Mme de Forcheville. È lei che, con la sua *libertà di movimento*, spalanca la porta sulla luce bianca che ci introduce alle stanze del narratore.

Come in un caleidoscopio, attraverso il trucco delle dissolvenze incrociate, balenano le stanze evocate dalla memoria del corpo¹⁶: la stanza nella casa dei nonni a Combray, la stanza dell'infanzia; la stanza nel Grand-Hôtel di Balbec, la stanza dell'adolescenza; la stanza nel castello di Tansonville, in visita da Mme Sant-Loup, che corrisponde ad un tempo ancora successivo e che costituisce il luogo dal quale prende avvio la narrazione nel volume *Le temps retrouvé*.

La lanterna magica¹⁷, genio che domina l'interno della camera dell'infanzia, trasforma le pareti in un teatro di immagini fiabesche, sagome e gesta di personaggi dai nomi evocativi, come Golo e Geneviève de Brabante. Qui, sebbene l'opera di Ruiz sia un adattamento dell'ultimo volume della *Recherche*, il riferimento è alla sezione "Combray" che inaugura il primo volume *Du côté de chez Swann*, come altrove nel film, disseminati, figurano riferimenti agli altri volumi dell'opera. Se la lanterna magica – analogamente al movimento mnemonico e della cinepresa – fa scorrere le immagini sovrapponendo le une alle altre, il montaggio (strumento principe per la resa delle relazioni metaforiche) trasforma in immagini filmiche i rimandi della memoria, i balzi nel tempo. Oltre al montaggio, anche i movimenti di macchina, che nel loro essere non occultati ma esibiti posseggono una forte valenza lirico-soggettiva¹⁸, concorrono a "mettere in quadro" con la dovuta densità di connessioni le principali isotopie tematiche: il gioco della memoria, le reminiscenze, il tempo ritrovato. Come, ad esempio, nella sequenza in cui il narratore bambino discende dall'alto nel parco di Tassonville, situato nella parte di Méséglise (la parte di Swann), dove si andava a passeggiare quando il tempo era incerto. Nel romanzo, il narratore incontra per la prima volta Gilberte bambina ai limiti del parco; la scena¹⁹ è rappresentata nel film come un breve

¹⁶ Nel romanzo, cfr. Proust, *Du côté de chez Swann*, 1954: 6-9, trad. it. di Natalia Ginzburg, *La strada di Swann*, 1970: 8-11.

¹⁷ *Ibid.*: 14-15, trad. it. pp. 11-12.

¹⁸ Sui modi della qualificazione filmica cfr. Costa 2011: 284-285.

¹⁹ Nel romanzo, cfr. Proust, *Du côté de chez Swann*, 1954: 131-132, trad, it. 1970: 140-141.

rimando incastonato tra diversi momenti del passato. Il volto di Gilberte si trasfigura nelle sembianze dell'amica adulta, ormai moglie di Robert e castellana, e dal giardino veniamo trasportati all'interno del castello, nel cui salotto si tiene la conversazione tra Marcel e Gilberte raccontata in "Tansonville", prima parte de *Le temps retrouvé*.

Le ellissi e i flashback, che nel romanzo governano il movimento del ricordo e sono suggeriti attraverso l'alternanza dei tempi verbali, la ricchezza dei dettagli e incastonati nella complessa architettura dell'opera, nel film di Ruiz vengono dati attraverso il montaggio, che quando è secco raccorda delle scene che permettono di riconoscere il cambio di cornice temporale tramite indizi, rimandi e indicatori cronologici, come la scenografia che varia dall'arredamento *fin de siècle* (la stanza borghese di Combray, i fastosi salotti dei palazzi Guermantes e Tansonville) fino all'Art Decò e al Liberty che punteggia gli arredi della stanza dello scrittore e l'abbigliamento degli invitati alla *matinée*.

Un esempio di oggetto-soglia, che dà avvio al passaggio di cornice è il manifesto pubblicitario di una marca di cioccolato²⁰ in cui si imbatte il narratore nel corso di una deriva notturna che lo porta nei pressi dell'albergo frequentato dal barone di Charlus. Qui lo stacco ci riporta al primo soggiorno a Balbec e al primo incontro con Charlus²¹, impersonato nel film da un magnifico John Malkovich. In questo caso l'operatore-tempo²² ci riporta in un tempo anteriore grazie all'indizio del manifesto, soglia spazio-temporale che ci conduce nel mondo dell'adolescenza del narratore, rappresentato dalla spiaggia di Balbec e dagli arredi della sala da pranzo del Grand-Hôtel. Le transizioni tra le

²⁰ Nella *Recherche*, non viene esplicitato il contenuto del manifesto osservato da Charlus. Come sostiene Dusi, "aggiunzioni o sottrazioni, in una trasposizione, risultano parte di una precisa strategia narrativa ed enunciativa» (Dusi 2003: 127).

²¹ Cfr. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, 1954: 751-756, trad. it. di Franco Calamandrei e Nicoletta Neri, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, II, 1970: 328-330.

²² Cfr. Grande 1997: 88.

scene si fanno a partire da impressioni sottili, vaghe, corrispondenze legate alla memoria involontaria. Qui entrano in gioco le scelte del regista, che mette in scena delle corrispondenze che non si ritrovano nel testo, ma che ne restituiscono lo spirito.

Alla domanda di Frédéric Bonnaud (1999), il quale chiede al regista se il suo film sia un adattamento o una lettura della *Recherche*, Ruiz risponde definendolo un "adoption" (adozione). Il regista afferma che, come succede nei sogni, dove i fatti della realtà compaiono attraverso le modalità descritte da Freud di spostamento e condensazione²³, così fa il film con l'opera originale. Attraverso un procedimento che ricalca i passi del lavoro onirico, la trasposizione cinematografica prende alcuni elementi del romanzo e li rielabora, attraverso dei processi di ricomposizione dell'immagine che possono donare al testo originario nuova forza e significato²⁴.

Distorsioni prospettive e movimenti di macchina

In "Combray" (prima sezione del volume *Du côté de chez Swann*), il campanile di Saint-Hilaire ricopre un ruolo centrale²⁵, è la cosa che più di ogni altra esprime l'essenza della cittadina: il campanile, visibile da varie prospettive, rappresenta l'intera chiesa e il tempo in essa custodito, nei suoi aspetti più misteriosi e affascinanti. Come evidenziato da Jauss, se la chiesa di Saint-Hilaire incarna la dimensione del tempo, il campanile diviene il rappresentante dell'ordine del tempo: «C'était le clocher de Saint-Hilaire que donnait à toutes les

²³ Cfr. Freud 1986: 399, e la lezione 11 "Il lavoro onirico" in Freud: 110-114.

²⁴ Per una trattazione della poetica di Raoul Ruiz, e della sua visione della *Recherche* come testo mistico cfr. "*Le temps retrouvé* di Raoul Ruiz", in Masecchia 2008. Segnalo in particolare i brani del saggio della studiosa focalizzati sull'analisi di come il film di Ruiz restituisca in immagini audiovisive il procedimento sinestetico dominante nella scrittura di Proust.

²⁵ Sulla densità simbolica del campanile, cfr. Girard 1965: 186-187.

occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration» [Il campanile di Sant'Ilario, a tutte le occupazioni, a tutte le ore, a tutti i punti di vista della città dava un aspetto, un compimento, una consacrazione] ²⁶. Gli strati temporali che lo abitano lo rendono cangiante così come il suo colore, che muta a seconda dell'ora, della prospettiva e degli elementi che gli sono accostati²⁷.

«Combray risorge come "mondo" chiuso, come scena unitaria in cui, nella sfera magica di Saint-Hilaire, può tornare a manifestarsi tutto il passato, intatto e fresco, come i vasi ermetici delle ore che hanno saputo conservarlo» (Jauss 2003: 137). Anche nel volume *Le temps retrouvé*, quando il narratore è ospite da Gilberte, nella stanza del castello, ritorna l'immagine del campanile: una delle tante simmetrie dovute al fatto che, come è noto, il primo e l'ultimo volume furono concepiti nello stesso periodo. Nel film di Ruiz, così come nella prima pagina del volume *Le Temps retrouvé*²⁸, il campanile compare, come da distanze lontane, nel quadro della finestra, incorniciato dal verde brillante delle foglie degli alberi che si levano scintillanti sui laghi della tenuta. Ancora una volta il colore è differente, questa volta blu scuro per la distanza che lo fa stagliare sul cielo azzurro. È interessante ricordare le considerazioni di Ernst Robert Curtius nel suo celebre studio su Proust del 1925, a proposito dell'uso della prospettiva nella narrazione proustiana, che egli fece con l'analisi dei brani sui campanili di Martinville²⁹ (e anche delle descrizioni della brigata delle fanciulle a Balbec, simile a una composizione di gabbiani³⁰):

²⁶ Cfr. Proust, I, 1954: 64-67, trad. it., I, 1970: 63-67.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. Proust, *Le temps retrouvé*, III, 1954: 697-698, trad. it. di Franco Fortini, *Il tempo ritrovato*, VII, 1970: 7-8.

²⁹ Cfr. *A la recherche*, I, 1954: 180-182, trad. it., I, 1970: 178-180.

³⁰ Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, 1954: 788-790, trad. it. di Franco Calamandrei e Nicoletta Neri, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, II, 1970: 364-369.

Non è la visione di tranquilli strati dello spazio che si susseguono, al digradare della distanza si aggiunge la visione simultanea dei due movimenti che operano nello stesso tempo ma in piani situati in diverse dimensioni di profondità. La correlazione dei due movimenti colta con uno sguardo prospettico: questa è certo un'impressione la cui eccitazione visiva si accompagna in Proust a un'estrema esaltazione spirituale [...] Le cose più lontane si toccano con quelle più vicine. (Curtius 1985: 93)

Tenendo conto della poetica esplicita del regista, che si rifà ai modelli del lavoro onirico analizzati da Freud, la trasposizione filmica del campanile di Saint-Hilaire sembra essere la condensazione di quella "modalità della visione", che permea nel romanzo i momenti di epifania del narratore, forma e sostanza dello stile di Proust.

L'importanza di questa visione emerge dal trattamento dell'immagine: il campanile compare incorniciato dalla finestra della camera parigina dello scrittore³¹ in tutta la sua artificiosità scenografica, accompagnato dal movimento accelerato degli alberi, che posizionati su delle pedane mobili scorrono creando delle distorsioni prospettiche ricorrenti ogni qual volta succede qualcosa di straordinario nella visione; ogni qualvolta subentrano, nel campo di visione, dei "segni della memoria (e della vita)" o dei "segni dell'arte" reminiscenze, resurrezioni poetiche e, nell'accezione deleziana, scoperte³².

In un adattamento della *Recherche*, un'altra questione cruciale impossibile da evitare riguarda lo stile, elemento di importanza non trascurabile data la forza dell'abbraccio tra forma e sostanza incarnato nell'opera. Come tradurre in immagine l'architettura del periodo proustiano, con la sua discesa a cascata e i suoi diversi rivoli confluenti infine nel corso maggiore? La differenza del medium impone una resa

³¹ Variazione (di natura onirica) rispetto al testo originario.

³² Cfr. Deleuze 2001: 61.

della densità rappresentativa e concettuale che non può evidentemente appoggiarsi al tempo diacronico dello scorrere della frase, nelle sue intricate e avvolgenti articolazioni sintattiche.

La ricchezza contenutistica della scrittura proustiana, che si svela al lettore nella linea del tempo della lettura, trova equivalenza nella saturazione dell'immagine filmica di Ruiz, in uno slittamento che ci sposta dall'asse del tempo a quello dello spazio³³. Lo spettatore, a differenza del lettore, anziché percorrere senza perdersi – oppure, sempre citando Proust, perdendosi e ritrovandosi – i sentieri dei sintagmi, deve abbracciare con lo sguardo un'immagine la cui saturazione è affidata a dei criteri compositivi di natura pittorica e filmica, di natura fortemente spaziale e multiprospettica. Qui entrano in gioco i piani sequenza³⁴, che si rinviano vicendevolmente come in un gioco di specchi, oggetti che d'altronde popolano il set del film. È come se la lunghezza della frase venisse transcodificata con la densità dell'immagine, dal primo piano agli sfondi. Questa profondità del piano e questa articolazione in diversi livelli, consente allo spettatore di soffermarsi su diversi aspetti, così come il lettore può scegliere diverse diramazioni semantiche nello snodarsi della frase, indugiando sui ricchissimi incisi o prediligendo le anse del "corso" principale.

Così nell'inquadratura di Ruiz possiamo scegliere di soffermarci sulla finestra aperta spalancata sul cielo azzurro e sul suono dello stormire delle fronde, oppure sul movimento innaturale in primo

³³ Come vedremo più avanti, la forte atmosfera onirica che permea il film, favorisce questo slittamento. Sull'importanza del sogno come "maestro di un intreccio tra spazio e tempo" nella *Recherche*, cfr. Rampello 1994: «Il sogno è un altro tempo perché è un tempo sottomesso allo spazio, allo spazio intrecciato in simultaneità: quando ricordiamo un sogno [...] abbiamo negli occhi e nella mente un quadro, dentro cui tutto ciò è avvenuto, non importa se lentamente o a velocità pazzesca, perché ciò che prevale è la cornice che tiene insieme i tempi interni del sogno» (63-64).

³⁴ «Proprio in apertura, per esempio, si passa con un *long take* dal dettaglio dei fogli manoscritti prima alla mano e poi alla figura di Céleste che scrive», Masecchia 2008: 82.

piano delle statue che ricorre ciclicamente quando il tempo perduto sta riaffiorando alla memoria, accompagnato dal leitmotif sonoro di Jorge Arriagada. L'ostentazione del trucco cinematografico – in questo caso lo scorrere delle statue su invisibili pedane mobili (così come il movimento degli alberi intorno al campanile) – attraverso la manipolazione esplicita dell'immagine, rientra in quei procedimenti retorici che Christian Metz definisce "marche di enunciazione" filmica (Metz 1975: 278). Come una sorta di *tableau* di un teatro di posa, la finestra incornicia il movimento degli alberi intorno al campanile. Lo scorrere degli alberi, attraverso un movimento di distorsione prospettica nel piano sequenza, esprime al tempo stesso la vita e la forza dell'immagine evocata, così come la relatività e il divenire di oggetti ed esseri viventi nel tempo e nello spazio, a seconda del punto di vista osservante. Analogamente accade nell'interno della stanza, dove le statue in primo piano, scorrono con un movimento indipendente, ritornando in una posizione sempre diversa, sia nel gioco della disposizione reciproca sia rispetto al punto di vista.

Se nel romanzo i campanili di Martinville rappresentano l'oggetto della prima esperienza estetica – che li vede trasfigurarsi, attraverso la forza della metafora, in creature descritte da molteplici punti di vista e animate da un movimento di unione – nel film di Ruiz, il campanile di Saint-Hilaire condensa con la sua rappresentazione il processo di reminiscenza e trasfigurazione poetica. Inoltre, il campanile è visto dall'interno di una stanza, il luogo per eccellenza in cui, grazie alla solitudine e al lavoro della scrittura, il tempo viene ritrovato e restituito. Sul piano dell'espressione, questo si esprime da una parte grazie a elementi compositivi e profilmici, all'artificiosità dei colori, alla cura dell'inquadratura e all'atmosfera luministica, dall'altra, attraverso i trucchi possibili ai movimenti di macchina, che producono distorsioni prospettiche e accelerazioni innaturali. L'insieme di queste cose produce la dimensione onirica e l'effetto pittorico che caratterizza il film. La voce fuori campo, chiaro indicatore del tempo, ci trasporta nelle pagine del libro e unisce la descrizione della parola letteraria con l'immagine-movimento data dal codice filmico, permeata da una forte carica visionaria e surreale.

Movimenti e rispecchiamenti del desiderio

La rievocazione del soggiorno del narratore a Tansonville, recatosi a far visita a Gilberte (ora Mme de Saint-Loup), è la sequenza che dà avvio alla rappresentazione del tema della gelosia e del desiderio inappagato, che non risparmia quasi nessun personaggio. L'omosessualità maschile e femminile, intrecciata alle sofferenze della gelosia, domina molti dei rapporti a due rappresentati nel film: Gilberte e Robert, Robert e Morel (Vincent Perez), Charlus e Morel, il narratore e Albertine. I personaggi sono descritti nel loro mutare nel tempo, così come i loro ruoli e i rapporti di potere che hanno l'uno verso l'altro. Gilberte, fonte di sofferenza e oggetto di adorazione da parte del narratore (consapevole da bambina del suo potere sul narratore), soffre di una gelosia per Robert che è sia retrospettiva, poiché indirizzata verso l'amore di Robert del passato (l'attrice Rachel), che attuale, in quanto intuisce la presenza di un amante, che non sa essere Morel. Robert, dopo aver sofferto ed essere stato manipolato da Rachel, si trova a vivere una vita doppiamente proibita con Morel, dal quale viene a sua volta manipolato. La bruciante gelosia innescata dalla parte segreta, sfuggente di Albertine, torna a tormentare i sogni di Marcel, confondendo i contorni della stanza di Tansonville con la stanza dell'appartamento condiviso con "la prisonnière". L'incastro delle cornici temporali, governato dalla memoria, riporta il narratore a mettere insieme i fili dell'esistenza, che si intrecciano in una matassa che congiunge l'amore dell'infanzia e l'amore dell'adolescenza, entrambe caratterizzate dall'impossibilità del possesso. Il desiderio si esprime nella tensione costantemente inappagata verso l'altro, irriducibilmente sfuggente, irraggiungibile.

Nelle scene dei ricevimenti, i movimenti dei personaggi segnalano questo doppio movimento, di avvicinamento e di allontanamento, di ricerca e di arresto. Il trucco delle pedane mobili sulle quali, al pari degli oggetti, vengono posizionati gli attori, rientra nella strategia di figurativizzazione del regista, che cerca di trasformare nel testo filmico l'attitudine decifratrice del narratore che, nel romanzo, si proietta su

oggetti, persone e paesaggi, osservati da varie prospettive nel tempo e nello spazio.

Il legame che lega Gilberte a Albertine popola i sogni del narratore, o meglio quell'andirivieni ondivago tra fantasticherie, immaginazione e sogno. Il letto di Marcel, la cui testata è ornata da una decorazione raffigurante il Canal Grande di Venezia, è uno scivolo verso altri spazi e tempi, come le passeggiate in una Combray bagnata dalla pioggia con Gilberte, il cui volto si trasforma, attraverso le dissolvenze, in fotografia e in una sua lettera. Ma sarà Françoise, a notare che la firma non corrisponde a quella di Gilberte ma a quella di Albertine, in un *morphing* dei caratteri che passa attraverso le parole Gilberte–Alberte–Albertine–libertinage.

Fotografie e specchi diventano veicoli di ossessioni e rapporti speculari, come, ad esempio, la sequenza in cui la foto di Morel viene distrutta in un accesso di gelosia da Robert e, dopo uno stacco realizzato con un velocissimo raccordo, lucidata dalla giovane compagna del violinista. La rimembranza del viaggio in treno verso Parigi, costituisce a sua volta un'altra cornice spazio-temporale che ne contiene al suo interno altre, come le immagini menzionate e i ricordi delle cene dai Verdurin. L'alterità dello spazio costituito dal vagone è accentuata nel film dalla rappresentazione del mondo esterno che filtra dalle finestre del vagone, le cui immagini trattate in *chromakey* si staccano segnando il distacco tra le due sfere, il passaggio dalla sfera della realtà a quella del ricordo.

In seguito, la narrazione ci porta a un altro ricevimento dai Guermantes, questa volta durante la guerra. L'ingresso di Odette, che nel film incarna la figura che ci conduce attraverso le soglie, viene interrotto dalla ripresa di un altro luogo: un ristorante durante il coprifuoco. Siamo nel pieno del conflitto e l'atmosfera è piena di diffidenza verso qualsiasi forma di simpatia per i tedeschi, che sia espressa dall'amore per Wagner di Charlus o dalle sonate di Beethoven di Morel. La sequenza dell'incontro con il Barone di Charlus nel ristorante lascia il posto a un momento solitario del narratore in un caffè, attraversato dalle proiezioni di dagherrotipi con immagini della guerra proiettate sulla parete e dalle parole contenute nella lettera di

Gilberte, proveniente da una Méséglise occupata dai tedeschi. L'effetto contrappuntistico dato dall'accostamento tra l'atmosfera ovattata del caffè e la realtà inquietante delle immagini proiettate ricorda la presenza della guerra, che attraversa il film come una cesura che sconvolgerà in modo irrimediabile gli equilibri sociali della società francese.

L'omosessualità maschile, manifesta o latente, si inserisce in questa cesura in una declinazione particolare, mostrando il doppio sfruttamento dei soldati, i cui corpi sono mandati in trincea come carne da macello o protagonisti dei giochi sessuali richiesti dagli avventori abbienti di hotel a ore. Le sequenze dell'hotel gestito da Jupien e frequentato (e posseduto) da Charlus raccontano un mondo a parte in cui la selezione del miglior prodotto (soldato coraggioso o pericoloso delinquente) da parte della clientela aristocratica si svolge nella più completa naturalezza. Il controcanto a questa omosessualità clandestina e decifrata nelle sue dinamiche è rappresentato dall'impeccabile Robert de Saint-Loup, la cui figura è un condensato di grazia aristocratica, naturalezza mondana e plasticità militare. L'omosessualità di Robert oltre a rivelarsi nel suo amore per Morel, personaggio dalla bellezza femminile e privo di qualsiasi velleità eroica (tant'è che si nasconde per sottrarsi alla chiamata alle armi), si rivela anche nell'ostentazione del suo culto per le strategie e la storia militare, per l'estetica militaresca e per la fascinazione verso forme di cameratismo ed eroismo incuranti delle differenze di classe, che lo spingono a morire per salvare il suo attendente.

Durante il viaggio di ritorno in treno da Tansonville a Parigi, va in crescendo nel narratore la disillusione sulla propria vocazione, alimentata dalla lettura dei resoconti letterari dei Goncourt (il *pastiche* di Proust inserito nella *Recherche*) sulle serate mondane dei Verdurin. Il disincanto rispetto a quella che doveva essere la sua vocazione lo precipita in uno stato di apatia e malinconia, acutizzato dalle immagini in movimento dei filari degli alberi che – come era capitato in passato alla vista dei campanili di Martinville dalla carrozza del Dott. Percepied – avrebbero dovuto suscitare quella *scoperta* che invece non si manifesta. È dunque in questo stato che giunge a Parigi e decide, se

non altro per onorare la fascinazione di sempre verso quell'antico nome dall'ultima sillaba "color amaranto", di recarsi alla *matinée* dei Guermantes.

Il divenire del tempo introduce la morte nel film. Cottard, ormai prossimo alla morte, ci viene mostrato nel suo letto mentre chiede le ultime prestazioni a Odette, sua amante³⁵. Il suo funerale sarà seguito da uno più importante per il narratore: quello di Robert, caduto in guerra. Il flashback delle conversazioni con Robert restituisce la fascinazione provata da sempre dal Marchese per la gente del popolo. L'incastro delle sequenze, che riportano a diverse cornici temporali, ci catapulta d'un tratto nell'ascensore del Grand-Hôtel di Balbec, nel momento in cui Marcel interroga il *lift* sui modi ambigui del Barone di Charlus. Un filo sottile continua a tenere insieme i due Guermantes, zio e nipote, entrambi raffinati fuoriclasse del *beau monde* – il primo consapevolmente fiero, il secondo suo malgrado – ed entrambi fatalmente attratti dal proprio genere e dall'estetizzazione della virilità.

Analogamente, i ricordi di Gilberte si trasfigurano in modo ricorrente nei ricordi di Albertine. Il film è percorso da diverse coppie di doppi che attraversano momenti differenti del passato. La ricorrenza del rispecchiamento capovolto nel film ne è la metafora, come quando il narratore, nell'albergo tenuto da Jupien, spia l'interno della stanza 14 bis, dove Charlus si riserva i suoi incontri di piacere. Il regista esprime il legame, non dichiarato esplicitamente (né nel romanzo né nel film) tra i due nella scena del colloquio di Charlus con Jupien nella stanza. In questa scena, l'immagine del barone è riflessa al contrario nel pannello specchiato e rimanda al volto del narratore colto nell'atto di spiare dall'occhio di bue. Con la ripresa dei due volti incorniciati all'interno della stessa inquadratura – sempre estremamente satura, caratterizzata da una composizione pittorica e dall'atmosfera luministica – il

³⁵ La morte di Cottard, eliminata nella versione definitiva del romanzo, è rintracciabile nelle note pubblicate nella nuova edizione della Pléiade della *Recherche*.

linguaggio filmico è in grado di esaltare i sottotesti del romanzo: il volto del narratore nell'occhio di bue potrebbe essere tranquillamente un volto allo specchio. Potremmo vedere nella realizzazione di questa scena un'introduzione al lapsus del narratore³⁶, messo in luce da Mario Lavagetto nel suo saggio *Stanza 43*, che rivela il suo essere "dentro la scena dell'omosessualità" e vanifica tutte le descrizioni atte a stabilire il suo ruolo di mero spettatore capitato per caso³⁷.

Il legame non dichiarato tra i due personaggi continua quando il narratore va a cercare Morel, per conto di Charlus, e lo trova nel suo rifugio nell'avenue 25, malridotto e tossicomane di cocaina, dove si nasconde per sfuggire all'arruolamento. La scena del funerale di Robert – celebrazione intrisa di retorica patriottarda, con le file compatte dei Guermantes da un lato e l'arrivo disordinato dei nuovi parvenus dall'altro, come Mme Verdurin (Marie-France Pisier) e lo stesso Morel, destinati a diventare personaggi eminenti del bel mondo – ospita al suo interno un ennesimo balzo all'indietro: un ricordo di Balbec, dell'incontro di Marcel adolescente, in compagnia di Mme de Villeparisis e di Robert de Saint-Loup, con Charlus. I ricordi di Balbec, raccontati con sequenze dalla breve durata, costituiscono una sorta di punteggiatura che "buca" le sequenze più lunghe dei tempi successivi, segnati dalla gelosia, lo snobismo, l'omosessualità, la guerra e la morte. Fino al rimescolamento della società che la guerra comporta, con i suoi sconvolgimenti economici, che fan sì che il Principe di Guermantes, ormai rovinato, sposi la nuova Duchessa Mme Verdurin, in grado di salvarlo con il suo patrimonio. Le novità del bel mondo vengono

³⁶ Cfr. Proust, *Le temps retrouvé*, III, 1954: 840, trad. it di Franco Fortini, *Il tempo ritrovato*, VII, 1970: 148. Il brano in questione è il passo su Charlus e sulla sua immaginazione sado-medievale, nel quale il narratore racconta come Julien dovette sostituire un letto in ferro al tradizionale letto di legno nella stanza 43. Come ha messo in luce Lavagetto (1991), il brano ricalca in pieno il classico lapsus freudiano, poiché la stanza di Charlus era la 14 bis, mentre la stanza 43 era la stanza ottenuta dal narratore per riposarsi dopo il suo cassis.

³⁷ Cfr. Lavagetto 1991: 124-130.

raccontate al narratore da Gilberte, nel corso della *matinée*. Se da un lato il resoconto di Gilberte, a sua volta pronta a fondare il suo salotto, dà la misura della profondità del cambiamento che ha colpito i rapporti tra borghesia e aristocrazia, dall'altra non è altro che una voce tra le tante, un punto di vista nel brusio delle chiacchiere volte a stabilire quali sono le relazioni che contano e chi sta al di qua o al di là di ciò che è considerato elegante o volgare. Così come la Duchessa di Guermantes, dismesse le scarpe rosse³⁸ e vestita alla moda degli anni Trenta, non può soffrire Gilberte, di nascita borghese e figlia di una ex cocotte, così Gilberte disprezza profondamente Mme Verdurin nelle vesti della nuova Principessa di Guermantes.

Attraverso l'andirivieni dei personaggi al ricevimento, che si offrono allo sguardo "radiografante" del narratore, il regista mette in scena il tema dello snobismo, un aspetto della scrittura proustiana che fu colto tra i primi da Walter Benjamin (in un tempo in cui larga parte dei critici si stupiva che si potessero dedicare tante pagine a qualcuno che si gira nel letto), che nel suo saggio su Proust scrisse:

L'analisi proustiana dello snobismo, che è molto più importante della sua esaltazione dell'arte, rappresenta il punto culminante della sua critica della società. L'atteggiamento dello snob non è altro che la considerazione coerente, organizzata, fermissima della vita dal punto di vista del consumatore perfetto, chimicamente puro. (Benjamin [1929] 1973: 35)

³⁸ Cfr. *Le temps retrouvé*, III, 1954: 1011, trad. it. *Il tempo ritrovato*, VII, 1970: 323. Il riferimento è alla mise in rosso sfoggiata dalla Duchessa di Guermantes in occasione di una festa. In quella circostanza, mentre Swann le comunicava le sue gravi condizioni di salute, che l'avrebbero portato di lì a poco alla morte, la Duchessa, nel congedarlo frettolosamente per recarsi alla cena da Mme Saint-Euverte (dedicando quel tempo alla sostituzione delle scarpe nere con le rosse), dimostrava tutta la sua pochezza e aridità del sentimento per il vecchio amico. Cfr. *Le côté de Guermantes*, II, 1954: 595-597, trad. it. di Mario Bonfantini, *I Guermantes*, III, 1970: 600-602.

Gli incontri del narratore alla *matinée* dei Guermantes lo mettono di fronte a un flusso di chiacchiere in cui la relatività dei punti di vista si unisce allo sprezzo di coloro che in qualche modo hanno avuto un iter simile, fatto di arrampicate sociali. Il testo filmico esprime, nei termini di René Girard (1965: 190), quel "contrasto tra il nulla oggettivo del Faubourg e la prodigiosa realtà che acquista agli occhi dello snob", attraverso i movimenti irrequieti degli invitati e il vuoto vagare dei loro sguardi. Nell'espressione del personaggio-narratore affiora il romanziere interessato al processo di trasfigurazione in oggetto di desiderio di qualcosa che non esiste, qualcosa che egli stesso un tempo ha desiderato e ora non desidera più³⁹.

Gli effetti distruttori del tempo sono resi con brevi sequenze che rappresentano gli ospiti pietrificati in statue di cera, imbalsamati nelle loro ipocrisie, snobismi e idiosincrasie. Brevi intervalli di statue che riprendono vita nel vagare dei personaggi, al contempo uguali e diversi, come il radicale Bloch, di origine ebraica e ora con il nuovo nome di Jacques du Rosier, accompagnato dalla fidanzata americana che si ostina a prendere appunti sulla bizzarra società francese muovendosi come un elefante in una cristalleria e vantando parentele che non sono, tutto sommato, quelle giuste (i Forcheville). E a nulla serve dichiarare la propria affinità con chi da sempre è considerata, insieme a Charlus, il più puro spirito Guermantes, Oriane (la Duchessa), perché, come osserva il personaggio-narratore, "È strano come si considerino i parenti molto vicini o molto lontani a seconda del grado di interesse che rivestono per noi"⁴⁰.

Come il lavoro onirico manipola il materiale del sogno latente, così Ruiz, attraverso determinate strategie testuali, manipola il testo letterario. Ad essere americana, nella *Recherche*, è Mme de Furchy, parente dei Forcheville. Con lo *spostamento* di questa caratteristica di Mme de Furchy alla giovane amica di Bloch, Ruiz rielabora la

³⁹ Cfr. *Ibid.*

⁴⁰ Cfr. sequenza "Il tempo ritrovato", Ruiz 1999.

descrizione dello snobismo contenuta nei passaggi del romanzo⁴¹ nel tempo *condensato*⁴² del testo filmico. Come la freudiana "persona composita"⁴³ condensa gli attributi di persone differenti, attraverso la "figura" della giovane americana – compagna di Bloch e parente dei Forcheville – il regista/autore mette in scena il tema dello snobismo, che nel testo letterario si articola in diversi brani e personaggi.

In questo andirivieni di persone che fingono di non vedersi, abbozzano saluti subito ritirati, ostentano volgarità o discrezione, si cercano e non si trovano, continua a muoversi contro corrente Odette, irridente e forte di un nuovo amante, il Duca di Guermantes, anch'egli vittima della gelosia e precipitato in una genealogia che vede Swann, il narratore, Robert, Gilberte soggetti desideranti e/o oggetto di desiderio.

Dalla parte di Ruiz: adozione e fantasmagoria

La narrazione filmica dell'opera di Ruiz – con le sue dissolvenze incrociate, il montaggio di diverse soglie spazio-temporali, le variazioni di scala e di prospettiva, la saturazione dei piani sequenza e le accelerazioni prospettiche – si snoda attraverso l'incastro di diversi cronotopi (le stanze di Combray, Balbec, Tansonville e Parigi; il palazzo dei Guermantes; Parigi durante la guerra...) e si focalizza sulle diverse articolazioni del narratore-protagonista. La voce del tempo presente è incarnata dallo scrittore, rappresentato nel letto della sua stanza parigina, narratore autodiegetico che mette in scena il personaggio-narratore, evocato nell'intreccio della sua esistenza, nella rete di relazioni che la intessono e le danno corpo, soggetto

⁴¹ Proust, *Le temps retrouvé*, III, 1954: 959-961, trad. it., *Il tempo ritrovato*, VII, 1970: 273-275.

⁴² «Il primo risultato del lavoro onirico è la condensazione. Intendiamo con ciò il fatto che il sogno manifesto contiene meno del sogno latente, ed è quindi una sorta di traduzione abbreviata di quest'ultimo», Freud 1978: 78.

⁴³ *Ibid.*

dell'esperienza e testimone del divenire delle altre esistenze che lo circondano, le quali sono rappresentazioni di un' alterità irriducibile, oggetti di desiderio ma anche proiezioni del sé (come Charlus). Il *moi* del personaggio-narratore si giustappone, nella rievocazione della memoria, ai *moi* corrispondenti ad altri stati evolutivi della sua esistenza: il *moi* adolescente, protagonista delle brevi sequenze su Balbec, alla scoperta del mondo e in bilico tra innocenza e l'incontro con la sofisticatezza dei Guermantes e, infine, il *moi* che inaugura e chiude il film: il bambino alla punta estrema del tempo ritrovato, rappresentato nello spazio aperto della spiaggia, del mare e del cielo azzurro che irrompono nello spazio chiuso che ospita la creazione artistica. Nel finale, l'io, nell'identità di un momento del presente con uno del passato, "ritrova il remoto mondo sprofondato della sua infanzia e la sua essenza senza tempo" (cfr. Jauss 2003: 122).

Come evocato dal titolo, il film si concentra sul tempo ritrovato: il ricevimento dai Guermantes (il *bal de tête*), che avrebbe dovuto essere il luogo nel quale gli effetti del tempo distruttore avrebbero dovuto irrompere con nettezza, non mette in scena tanto l'invecchiamento dei personaggi quanto la loro immagine di un tempo, la loro essenza, conservata dal protagonista. Odette, Mme de Verdurin, Gilberte conservano la freschezza di quando erano giovani, non mostrano il susseguirsi degli anni trascorsi sui loro volti; solamente un breve istante ci mostra di volta in volta i volti invecchiati e ci ricorda che la loro realtà è nel presente.

La visione della memoria che rivive perché rivede, racconta e mostra, e che viene espressa in molti brani della *Recherche* attraverso l'uso dell'imperfetto iterativo, nel film trova espressione attraverso una struttura circolare che fa balenare in modo ricorsivo paesaggi, persone e oggetti, e che si salda a un ritmo temporale che rimanda all'ultima immagine che chiude il film, il moto ondoso dell'oceano sulla spiaggia di Balbec⁴⁴.

⁴⁴ Variazione rispetto al percorso narrativo della *Recherche*, che termina, dopo la scoperta della vocazione innescata dalla catena di resurrezioni

Come il testo letterario è inaugurato e concluso dalla parola "tempo" (*Longtemps/Temps*), il testo filmico si apre con l'immagine dei mulinelli delle acque della Vivonne per concludersi con il frangersi delle onde sul litorale della Normandia.

Quella che poteva sembrare la difficoltà principale, la sfida della transcodificazione di un'opera del Modernismo – distante dal modello aristotelico in tre atti, più praticato nella narrazione cinematografica – non ha costituito un problema per Ruiz, la cui poetica è caratterizzata anch'essa da una forte impronta metanarrativa, dal gusto della digressione e delle lunghe parentesi⁴⁵. La consonanza di poetica, dichiarata dall'autore-regista, rafforza l'idea che solitamente ciò che spinge un autore a cimentarsi in un adattamento sia un'affinità particolare, una corrispondenza di sensibilità e di stile con lo spirito dell'autore dell'opera adattata⁴⁶.

Gli eventi di natura interiore, al centro dell'opera, trovano una riformulazione attraverso i correlativi audiovisivi creati da Ruiz e Taurand, come l'immagine del campanile di Saint-Hilaire, la clessidra rovesciata, il manifesto della pubblicità del cacao o i giochi di rispecchiamento tra i personaggi. Gli stessi mezzi del *medium*, le dissolvenze temporizzate, il montaggio, i movimenti di macchina, il ricorrere dei leitmotif sonori e i trucchi, hanno facilitato la messa in scena del movimento ondivago della memoria. Come afferma Linda Hutcheon:

«I segni interiori esteriorizzati che in *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) di Marcel Proust innescano la memoria del protagonista – la *madeleine* e la mattonella irregolare del

poetiche verificatesi nella biblioteca del palazzo dei Guermantes, con una lunga riflessione sull'arte (che ha luogo nella stanza dello scrittore) conclusa dalla parola *Temps* (che, com'è noto, si ricollega, in un moto circolare, al *Longtemps* dell'incipit).

⁴⁵ Cfr. intervista in Bonnaud 1999.

⁴⁶ Cfr. Hutcheon 2011: 158.

pavimento – possono essere considerati i prefiguratori letterari di queste tecniche cinematografiche». (Hutcheon 2011: 103)

Sulla base delle considerazioni sui livelli di equivalenza rintracciati tra le due opere, possiamo considerare *Le temps retrouvé* una vera trasposizione dell'ultimo volume della *Recherche*, intendendo con tale termine "un processo di figurativizzazione" che mantiene una forte coerenza con i temi e i valori profondi del testo di partenza" (Dusi 2003: 135). Con il suo lavoro di anamorfosi compiuto sul testo originario e di creazione di immagini che riverberano la tradizione fantasmagorica e onirica dei *tableaux* di George Méliès, *Le temps retrouvé* costituisce, rispetto al testo di partenza, "un atto creativo e interpretativo di appropriazione/conservazione" (Hutcheon 2011: 28).

In questo senso, rispetto alla definizione di "adattamento", sembra essere più precisa la definizione di "adozione" proposta dal regista stesso. Questa definizione sembra contenere in sé infatti il legame di natura "parentale" con il testo sorgente insieme al processo di ricreazione dell'opera, reinterpretazione creativa compiuta nell'autonomia delle scelte di poetica e stilistiche del regista/autore.

Tuttavia, la definizione stessa mette in luce i limiti del film, che risulta ostico da fruire come un'opera pienamente autonoma nella sua specificità, godibile esteticamente aldilà della sua duplicità di "opera di palinsesto" (*Ibid.*: 25). Come è stato già ampiamente sottolineato dalla critica⁴⁷, il film, per la quantità di riferimenti intratestuali tra i diversi volumi dell'opera, trasposti attraverso brevi sequenze e nel tempo condensato e distillato del testo filmico, sembra destinato ad essere apprezzato prevalentemente dai conoscitori della *Recherche*, dallo "spettatore consapevole" (*knowing*), per esprimerci con Linda Hutcheon. Questo, perché lo spettatore consapevole è in grado di riconoscere le innumerevoli allusioni al romanzo e orientarsi nel caleidoscopio di scene dallo statuto differente (realtà, sogno, reminiscenza) e corrispondenti a diverse cornici spazio-temporali. A

⁴⁷ Cfr. Ifri 2000.

questa considerazione se ne aggiunge un'altra, che muove dall'idea che solo la lettura pregressa del romanzo, compiuta nel tempo necessario al lettore per inseguire il distendersi delle pieghe concettuali della frase proustiana, consente di attribuire una pienezza di significato all'incastro delle sequenze filmiche, concatenate in una temporalità troppo satura.

Per questo motivo, ho deciso di non soffermarmi sulle sequenze riguardanti l'insorgere delle resurrezioni poetiche nel film, ovvero i momenti topici della *Recherche*, che innescano il ritrovamento del tempo perduto e la scoperta della vocazione: dall'inciampo nelle lastre irregolari del selciato percorso sulla via del palazzo dei Guermantes al tintinnio del cucchiaino sul piattino che evoca i filari di alberi sul bordo della ferrovia nel viaggio in treno verso Parigi, dalla sensazione del tovagliolo inamidato che fa irrompere nella biblioteca l'atmosfera marina della stanza del Grand-Hôtel di Balbec fino alle pagine di *François le Champi* che riportano indietro la mamma e la nonna⁴⁸. Il ritmo che scandisce il susseguirsi delle scene impedisce allo spettatore di immergersi nella natura interiore degli eventi che, se non fosse per la voce fuori campo (trucco eminentemente "letterario"), resterebbero una concatenazione di azioni.

Come ricorda Dusi (2003: 120), Umberto Eco sostiene che «per *trasporre* un romanzo in un film bisogna inevitabilmente esplicitare molte delle proprie inferenze, rendere evidente la propria interpretazione, a partire dai dettagli del mondo possibile messo in scena». Il film di Ruiz, che si distingue per il mantenimento dell'"intenzione del testo" e il "rispetto degli equilibri dell'universo valoriale del testo di partenza"⁴⁹, con le sue aggiunte e sottrazioni rispetto al testo sorgente, nel passaggio alla messa in schermo manca di una più organica strategia testuale tale da permettere allo spettatore

⁴⁸ Cfr. Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, III, 1954: 866-885, trad. it., VII, 1970: 175-198.

⁴⁹ Cfr. "Tra i linguaggi: differenza e trasposizione", Dusi 2003: 51, 77.

non consapevole – privo dei *frames*⁵⁰ di riferimento – di riempire le indeterminatezze dovute ai salti temporali, di ricollocare il significato degli enunciati dei personaggi in una visione che si ancora al loro divenire nel tempo, raccontato nei sette volumi della *Recherche*. Questo limite, a mio avviso, impedisce al testo filmico di trasmettere una piena esperienza estetica allo spettatore non consapevole, perdendo con ciò l'occasione di adempiere a quella funzione ravvisata da Hutcheon nei testi adattati, ovvero di far sopravvivere le storie nel tempo e farle attecchire nel corso del viaggio⁵¹.

⁵⁰ Schemi di conoscenze, scene prototipiche. Cfr. *Ibid.*: 134.

⁵¹ Cfr. Hutcheon 2011: 59, 247.

Bibliografia

- Albano, Lucilla (Ed.), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Benjamin, Walter, *Per un ritratto di Proust, Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.
- Bertini Bongiovanni, Mariolina, *Introduzione a Proust*, Roma, Laterza, 1991.
- Id., *Proust e la teoria del romanzo*, Milano, Bollati Boringhieri, 1996.
- Bonnaud Frédéric, "Raoul Ruiz – du côté de chez Ruiz", *Les Inrockuptibles*, 12/05/1999, <http://www.lesinrocks.com/1999/05/12/cinema/actualite-cinema/raoul-ruiz-du-cote-de-chez-ruiz-11219977>, online.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978), trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nei film*, Parma, Pratiche, 1981.
- Costa, Antonio, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 2011.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I – L'image-mouvement* (1983), trad. it. *L'immagine- movimento*, Milano, Ubulibri, (1984) 2010.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes* (1964), trad. it. *Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 2001.
- Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema e pittura*, Torino, UTET, 2003.
- Curtius, Ernst Robert, *Marcel Proust* (1925), Bologna, Il Mulino, 1985.
- Dahmani, Fatiha, "Mort à Venise ou le Temps retrouvé au cinéma", *Bulletin Marcel Proust* 51, 2001: 125-128.
- Jakobson, R., "Aspetti linguistici della traduzione", *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Ferré, Vincent, «Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux»: M. Proust, R. Ruiz, V. Schlöndorff et H. Pinter, Ed. J. Cléder – J.P., Montier, *Proust et les images*, Rennes, P.U.R., 2003: 203-220.

- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung* (1899), trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Rizzoli, 2 voll., 1986.
- Id., *Introduzione alla psicanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978.
- Gandillot, Thierry, "Du côté de chez Proust", *L'Express*, 20 Mai, 1999.
- Genette, Gerard, *Palimpseste. La littérature au seconde degré* (1982), trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Girard, René, "I mondi di Proust", *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), Milano, Bompiani, 1965.
- Id., "Problemi di tecnica in Proust e Dostoevskij", Girard 1965.
- Grande, Maurizio, "L'operatore-tempo nella narrazione filmica", Albano 1997.
- Grosser, Alfred, "Proust et culture au festival de Cannes", *La Croix*, Juin, 1999.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, trad. it. di Giovanni Vito Distefano, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011.
- Ifri, Pascal, "Le temps retrouvé de Raoul Ruiz ou le Temps perdu au cinema", *Bullettin Marcel Proust*, 50, 2000: 166-175.
- Jauss, Hans Robert, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A la recherche du temps perdu. Ein Beitrag zur Theorie des Romans* (1986), trad. it. *Tempo e ricordo nella Recherche di Marcel Proust*, Firenze, Le Lettere, 2003.
- Lavagetto, Mario, *Stanza 43*, Torino, Einaudi, 1991.
- Landerouin, Yves, "Adapter Proust à l'écran: à propos d'une deuxième voie", *Bulletin Marcel Proust*, 52, 2002: 109-113.
- Masecchia, Anna, *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Metz, Christian, *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani (1972), 1975.
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), Ed. Pierre Clarac – André Ferré, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, 3 voll., trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, Ed. Mariolina Bongiovanni Bertini, Milano, Einaudi-Mondadori, 7 voll., 1970.
- Id., *Contre Sainte-Beuve*, Ed. P. Clarac – Y. Sandre, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971, trad. it. in *Scritti mondani e letterari*, Ed. Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1984.

Rampello, Liliana, *La grande ricerca*, Parma, Pratiche, 1994.

Spitzer, Leo, *Stilstudien* (1928), trad. it *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959.

Tadié, Jean-Yves, *Proust, le dossier* (1983), trad. it. *Proust. L'opera, la vita, la critica*, Milano, Il Saggiatore, 2003.

Filmografia

Le temps retrouvé, Dir. Raoul Ruiz, France 1999.

L'autrice

Emanuela Piga

Emanuela Piga è assegnista di ricerca in Letterature comparate all'Università di Cagliari, ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2009 all'Università di Bologna con una tesi dal titolo *Memoria e rappresentazione della violenza storica nella letteratura del secondo Novecento*. Nel 2008 è stata Visiting Scholar all'Institute of Germanic and Romance Studies della University of London, dove ha portato avanti un lavoro di ricerca su cultura e memoria. Si è specializzata in letterature comparate all'università di Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, con una tesi su alterità e rappresentazione della violenza nella rielaborazione delle figure femminili del mito in Christa Wolf. Attualmente è responsabile di redazione della rivista online e peer-reviewed *Between* e si occupa di memoria e storia nel romanzo europeo.

Email: emanuela.piga@gmail.com

Emanuela Piga, *Dalla frase proustiana all'immagine-movimento: Le temps retrouvé di Raoul Ruiz*

L'articolo

Data invio: 30/08/2012

Data accettazione: 20/09/2012

Data pubblicazione: 20/11/2012

Come citare questo articolo

Piga, Emanuela, "Dalla frase proustiana all'immagine-movimento: *Le temps retrouvé* di Raoul Ruiz", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>