

ANNAMARIA CONTINI  
(Università di Modena e Reggio Emilia)

## Poetica e pittura della metafora in Proust

In altri termini, non si tratta di dire che esistono *anche* metafore visive [...] o che esistono *anche* – forse – metafore olfattive o musicali. Il problema è che la metafora verbale richiede spesso, per essere in qualche modo spiegata nelle sue origini, il rinvio a esperienze visive, auditive, tattili, olfattive<sup>1</sup>.

### 1. Centralità della metafora

Nella *poetica* di Marcel Proust, la metafora sembra svolgere in maniera esemplare il ruolo di *istituzione* dominante, di principio-guida del lavoro letterario<sup>2</sup>. La centralità stilistica della metafora traspare tanto dalle riflessioni che Proust le dedica esplicitamente quanto dal peso che essa assume nella concreta pratica della scrittura. Del resto, l'onnipresenza della metafora nella *Ricerca del tempo perduto* è stata oggetto di numerosi studi, che ne hanno analizzato le complesse emergenze a livello lessicale, sintattico, tematico, contestuale, nonché la capacità di strutturare il tessuto del racconto associando tra di loro, in una fitta rete di rimandi, i diversi segmenti narrativi del romanzo<sup>3</sup>. È vero che, da un punto

<sup>1</sup> U. Eco, voce *Metafora*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1980, t. ix, p. 192.

<sup>2</sup> Utilizziamo le nozioni di *poetica* e di *istituzione letteraria* nell'accezione proposta dalla *fenomenologia critica* di Luciano Anceschi. Con *poetica* intendiamo dunque «la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali» (L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia, Milano 1962, p. 50); tale riflessione può essere esplicita (espressa, cioè, sotto forma di trattato, manifesto, saggio critico ecc.) o implicita (ricavabile, cioè, tramite appositi rilievi dalle strutture semantiche e sintattiche dell'opera). Con *istituzione letteraria* intendiamo poi un complesso di principi, un piccolo sistema normativo che si costituisce con e per l'opera (*Le istituzioni della poesia*, Bompiani, Milano 1968).

<sup>3</sup> La letteratura critica su questo aspetto dell'opera e della riflessione proustiana è davvero imponente. Ci limitiamo pertanto a segnalare alcuni studi: E.R. Curtius, *Marcel Proust*, trad. it. di L. Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1985 [ed. or.: 1925]; S. Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1951, e Id., *The Image in the Modern French Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1960; G. Picon, *Lecture de Proust*, Mercure de France, Paris 1963; G. Genette, «Proust palinsesto», in *Figure*, trad. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1969, pp. 36-62 [ed. or.: 1966], e Id., «Metonimia in Proust», in *Figure III*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, pp. 41-66 [ed. or.: 1972]; V.E. Graham, *The Imagery of Proust*, Blackwell, Oxford 1966; J. Ricardou, *Miracles de l'analogie. Aspects proustiens de la métaphore créatrice*, «Études proustiennes», II, 1975, pp. 11-39; D.R. Ellison, «Proustian Metaphor and the Question of Readability», in *The Reading of Proust*, John Hopkins University Press, Baltimore 1984, pp. 1-29; J. Kristeva, «Apologie de la métaphore», in *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris 1994, pp. 246-275; S. Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla «Recherche»*, Fetrinelli, Milano 1997;

di vista topologico, tale centralità può essere in parte ridimensionata: Stephen Ullmann, per primo, ha notato l'intrecciarsi, nella scrittura proustiana, di trasposizioni metaforiche (fondate sul rapporto di similarità tra due sensazioni) e di trasposizioni metonimiche (fondate, invece, sul rapporto di contiguità)<sup>4</sup>; successivamente, Gérard Genette ha sviluppato una lettura della *Ricerca* tesa ad evidenziare la base metonimica di molte presunte metafore, e l'influsso delle relazioni di contiguità sulla stessa attività del rapporto metaforico: in altre parole, il «ruolo della metonimia *nella metafora*»<sup>5</sup>. Alla sopravvalutazione dello stile metaforico (e al conseguente occultamento di altre relazioni semantiche) avrebbe contribuito in modo decisivo, secondo Genette, lo stesso Proust, indicando col termine «metafora» qualsiasi figura di analogia, compresa quella coincidente con un paragone esplicito e senza sostituzione<sup>6</sup>. Ora, a nostro avviso il problema consiste proprio in ciò: non appena spostiamo l'attenzione dai rilievi di poetica *implicita* per dirigerla su quelli di poetica *esplicita*, ci accorgiamo che solo la metafora, tra le figure retoriche, diventa oggetto specifico della riflessione proustiana.

All'affermazione, contenuta nell'articolo del 1920 su Flaubert, secondo la quale solo la metafora conferirebbe allo stile una sorta di eternità<sup>7</sup>, fanno eco le celebri tesi del *Tempo ritrovato* sulla «necessità» della metafora, sul suo carattere vincolante in rapporto agli oggetti descritti<sup>8</sup>. Queste tesi sono anticipate in alcuni *Cahiers* scritti da Proust in preparazione del romanzo. Di particolare interesse appare un frammento del *Cahier* 28, risalente all'inizio del 1910, dove lo scrittore riassume la propria teoria dell'arte. Dopo aver chiarito che la realtà artistica è un rapporto tra realtà diverse (ad esempio sensazioni differenti sintetizzate in un'impressione), egli osserva che l'opera d'arte non esiste finché non c'è stile, cioè concatenazione di parole. Segue un esempio, che Proust ricava dalla sua prefazione a *Sésame et les lys* di John Ruskin, dove parlava dell'«odore ozioso

---

N. Aubert, *Marcel Proust: de la pratique traduisante à la métaphore*, «French Forum», 23.2, 1998, pp. 217-233; E. Sparvoli, *L'avventura mancata. Stile in Marcel Proust*, Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, Milano 2003; M. de Beistegui, *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora*, trad. it. A. Aloisi, Ets, Pisa 2013 [ed. or.: 2007]; L. Mattiussi, *Entre terre et ciel: Proust et le double jeu de la métaphore*, in V. Alexandre-Journeau et al., (éds.), *Métaphores et cultures: en mot et en images*, L'Harmattan, Paris 2012, pp. 157-174; G. Bottiroli, *Nomi parole e stili in Proust*, «Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale», 55, 2021, pp. 135-160.

<sup>4</sup> S. Ullmann, *Style in the French Novel*, cit., p. 197.

<sup>5</sup> G. Genette, «Metonimia in Proust», in *Figure III*, cit., p. 42.

<sup>6</sup> Id., «La retorica ristretta», in *ibid.*, pp. 17-40.

<sup>7</sup> M. Proust, *A proposito dello 'stile' di Flaubert*, in *Scritti mondani e letterari*, trad. it. di P. Serini e M. Bongiovanni Bertini, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1984, p. 539 [ed. or.: 1920].

<sup>8</sup> M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1983-1993, 4 voll., t. I, pp. 570-571 [ed. or.: 1913-1927]. D'ora in poi, faremo riferimento a tale edizione con la sigla RTPI, seguita dal numero del volume in cifre romane.

e zuccherato» di certi biscotti della domenica<sup>9</sup>. Nell'aggettivo «ozioso» si concentrano una metonimia e una metafora: la metonimia riguarda la relazione che il vocabolo intrattiene con l'assenza di attività, con l'indolenza tipica di un giorno festivo; la relazione metaforica consiste nell'applicazione dell'aggettivo «ozioso» a un sostantivo che normalmente non gli compete. Già qui, Proust contrappone al linguaggio come nomenclatura, come descrizione astratta e superficiale, un linguaggio capace di restituire quelle reti di rapporti tra elementi diversi in cui consiste la realtà più vera e profonda. Per designare quest'ultimo linguaggio, egli non utilizza il termine «metafora», che compare invece sia in altri passi dello stesso *Cahier* che in altri *Cahiers* dello stesso periodo, come il *Cahier* 29 (risalente al 1909) e il *Cahier* 57 (risalente al 1911)<sup>10</sup>. In ogni caso, anche quando compare, il termine viene utilizzato in un'accezione diversa da quella della retorica classica: Proust è interessato alla metafora non in quanto specifico tropo, distinto dalla metonimia e da altre figure retoriche, bensì in quanto processo di transfert analogico, in quanto strumento sia linguistico che cognitivo.

Una luminosa fine di pomeriggio in una chiesa di campagna potrà diventare un aggettivo, una passeggiata invernale nella foresta ne produrrà forse un altro [...]. E quanto ai minuti di particolare allegria in cui sentimmo improvvisamente in una cosa le qualità, l'essenza incarnata di un'altra, essi ci potranno fornire quello che ne è l'equivalente nel linguaggio, e cioè una metafora<sup>11</sup>.

## 2. La mediazione della pittura

Il *Cahier* 28 ci presenta una prima versione del personaggio di Elstir, un artista immaginario che, incarnando la funzione della pittura nell'apprendistato estetico del narratore, è difficile ricondurre alla figura di un artista reale, benché Proust si sia ispirato a diversi modelli (a Manet, Monet, Renoir, Helleu, Moreau, Harrison, Turner, Whistler, Chardin) per descriverne l'opera<sup>12</sup>. In alcuni fram-

<sup>9</sup> M. Proust, *L'età dei nomi. Quaderni della «Recherche»*, a cura di D. De Agostini e M. Ferraris con la collaborazione di B. Brun, Mondadori, Milano 1985, pp. 66-67.

<sup>10</sup> Cfr. *ibid.*, p. 86; Id., *Matinée chez la Princesse de Guermantes. Cahiers du «Temps retrouvé»*, eds. H. Bonnet, B. Brun, Gallimard, Paris 1982, pp. 165, 176.

<sup>11</sup> *Ibid.* La traduzione è nostra.

<sup>12</sup> Su tali modelli, cfr. G.C. Argan, *Elstir o della pittura*, «Letteratura», 9, 1947, pp. 209-216; J. Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Droz, Genève 1951; R.T. Riva, *A Probable Model for Proust's Elstir*, «Modern Language Notes», 78, 1963, pp. 307-313; J. Grenier, «Elstir ou Proust et la peinture», in A. Adam et al., (eds.), *Proust*, Hachette, Paris 1965, pp. 199-211; P. Kolb, *The Bird of Elstir and Vinteuil*, in L.B. Price (ed.), *Marcel Proust: a Critical Panorama*, University of Illinois Press, Urbana 1973, pp. 147-167; J. Th. Johnson, «*Débâcle sur la Seine*» de Claude Monet: source du «*Dégel à Briseville*» d'Elstir, «*Études proustiennes*», 1, 1973, pp. 163-176; Id., *Marcel Proust et Gustave Moreau*, «Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust», 28, 1978, pp. 614-639; S. Berto (dir.), *Proust et ses peintres*, CRIN, Amsterdam 2000; K. Yoshikawa, *Elstir*, in A.

menti del *Cahier*, egli sembra ancora esitare sui ruoli da attribuire rispettivamente a Elstir e a Bergotte (lo scrittore, altrettanto immaginario, ispirato alla figura di Anatole France) nella formazione del narratore<sup>13</sup>. Come osserva Pierre-Louis Rey, la decisione di affidare a Elstir il compito di esemplificare il potere veritativo dell'arte si deve anche a una motivo tecnico: offrendogli la possibilità di rifarsi a un modello non letterario, Elstir preserva il narratore dai rischi del *pastiche*<sup>14</sup>. Nello stesso tempo, in tale decisione si riflette l'abbandono dell'idea di forma come purezza e armonia che aveva caratterizzato la concezione 'sostanziale' dello stile adottata da Proust fino al *Contro Sainte-Beuve*. Dagli anni 1909-1910, Proust elabora infatti una concezione più complessa, che, mentre recupera aspetti significativi della poetica balzachiana (tra cui la contaminazione tra arte e vita), delinea un'idea costruttiva della forma basata sulla tensione fra senso e immagine, instabilità e permanenza. Allora, il ruolo della scrittura letteraria non sarà più di contrapporre al mondo della vita esteriore un mondo di intatta armonia, ma di vedere la realtà con altri occhi, ripensando radicalmente il rapporto verità-linguaggio<sup>15</sup>. Nella *Ricerca*, ciò che prima era riservato alla pittura diventa una prerogativa di tutta l'arte: «lo stile per lo scrittore, come il colore per il pittore, non è una questione di tecnica, ma di visione»<sup>16</sup>. È questo nuovo ideale stilistico a rendere necessaria la mediazione della pittura nel cammino verso la letteratura.

L'episodio di *All'ombra delle fanciulle in fiore* ambientato nell'atelier di Elstir segna un punto di svolta nell'itinerario del narratore, determinando l'incontro con una Balbec sì trasfigurata dall'arte, ma non più incompatibile con la Balbec reale. Buona parte di tale episodio ruota attorno alla minuziosa descrizione di un quadro immaginario di Elstir, *Il porto di Carquethuit*. Nelle opere giovanili, Proust aveva spesso descritto opere d'arte reali, utilizzando un procedimento stilistico che potremmo avvicinare a quello dell'*ekphrasis*<sup>17</sup>. In senso lato,

---

Bouillaguet et B.G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Champion, Paris 2004, pp. 329-332; Id., *Proust et l'art pictural*, Champion, Paris 2010 ; G. Henrot Sostero, *Proust e l'impressionismo*, «Quaderni proustiani», 10, 2016, pp. 53-70.

<sup>13</sup> M. Proust, *Esquisses*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 voll., t. II, p. 979. D'ora in poi, faremo riferimento a questa edizione con la sigla RTP, seguita dal numero del volume in cifre romane. Cfr. J. Yoshida, *La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites*, in «Bulletin d'Informations Proustiennes», 8, 1978, pp. 15-28.

<sup>14</sup> P.L. Rey, *Notice*, in RTP, II, pp.1313-1335.

<sup>15</sup> Cfr. M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

<sup>16</sup> M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in RTPI, 4, p. 578.

<sup>17</sup> Si vedano in particolare le pagine di Proust su Chardin, Rembrandt, Moreau e Monet, risalenti al periodo 1897-1904: M. Proust, *Ritratti di pittori*, in *Scritti mondani e letterari*, cit., pp. 313-322 [ed. or.:1954]; Id., *Jean Santeuil*, trad. it. di F. Fortini, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1976, pp. 764-771 [ed. or.:1952]. Cfr. S. Berto, *Proust et Monet, la débacle de l'ekphrasis*, in U. Felten, V. Roloff (Hrsg.), *Proust und die Medien*, Fink, München 2005, pp. 21-27; L.

l'*ekphrasis* è la rappresentazione letteraria di un oggetto visivo, cioè una tecnica descrittiva applicata soprattutto alle opere d'arte e caratterizzata dall'interdipendenza tra parole e immagini<sup>18</sup>. Essa veniva praticata già nel mondo antico, come attestano la descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade*, e la definizione che ne offre nel I secolo d.C. il retore alessandrino Elio Teone: «un discorso descrittivo che pone sotto gli occhi in modo vivido l'oggetto che viene mostrato»<sup>19</sup>. Emerge qui un aspetto fondamentale dell'*ekphrasis*: essa non è la rappresentazione di un oggetto nella sua staticità, bensì una sorta di narrazione che articola in modo dinamico i vari momenti di cui l'oggetto si compone, facendone così emergere l'*enargeia*, la vividezza. Come osserva Alessandro Stavru, l'*ekphrasis* – a differenza della *mimesis* – non mira a «riprodurre un oggetto-copia conforme a un oggetto-modello», bensì «lo stesso effetto di vividezza che l'oggetto-modello sarebbe in grado di esercitare sullo spettatore *se fosse realmente presente*»<sup>20</sup>. Tale caratterizzazione dell'*ekphrasis* permane in età moderna, nonostante il suo più deciso polarizzarsi verso la descrizione di un'opera pittorica o scultorea. Anche in Proust, il ricorso a un procedimento efrastico si motiva generalmente per il tentativo di coniugare visualità e scrittura, di 'imitare' la pittura per permettere al lettore di raffigurarsi, di immaginarsi ciò che le parole dicono. Tuttavia, nella rappresentazione letteraria del *Porto di Carquethuit*, sembra prevalere l'esigenza di chiarire la natura dei processi metaforici e il significato che essi assumono nella peculiare conoscenza promossa dal romanzo. L'*ekphrasis* è ormai incorporata in quest'ultimo, trasformata in un racconto immaginario e, soprattutto, finalizzata all'esposizione di una poetica.

### 3. Tra parola e immagine

La descrizione della pittura di Elstir consente a Proust di esporre una teoria della metafora ben diversa da quella tradizionale:

Naturalmente, nell'*atelier* si vedevano quasi soltanto marine dipinte lì, a Balbec. Ma di ciascuna potevo cogliere il fascino, consistente in una sorta di meta-

---

Keller, «Ekphrasis, prosopopée et pastiche. Rhétorique de la description de tableaux chez Proust», in *Lire, traduire, éditer Proust*, Garnier, Paris 2016, pp. 175-185.

<sup>18</sup> Vd. J. Heffernan, *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University Press, Chicago 1993.

<sup>19</sup> Elio Teone, *Progymnasmata*, 118, 7.

<sup>20</sup> A. Stavru, *L'ekphrasis antica tra visualità e scrittura*, in M. Martino, M. Ponzi, (a cura di), *Visualità e scrittura*, Lithos, Roma 2017, pp. 19-32. Giovanni Lombardo rileva che la preistoria dell'*ekphrasis* coincide con quella dell'*enargeia*, in quanto tecnica di visualizzazione che consente a un narratore di mettere sotto gli occhi mentali di chi legge o ascolta un certo evento, generando un flusso di immagini delle cose percepite: G. Lombardo, *La figura inevidente. Retorica e pittura dell'ἐγκάλυψις*, Mucchi, Modena 2021, pp. 11-16.

morfosi delle cose rappresentate, analoga a quella che in poesia si chiama metafora, e scopriro che, se Dio Padre aveva creato le cose dando loro un nome, Elstir le ricreava togliendoglielo, o dandogliene un altro. I nomi che designano le cose rispondono sempre a una nozione dell'intelligenza, estranea alle nostre autentiche impressioni, e tale da costringerci a liberarle di tutto ciò che non si rapporti ad essa<sup>21</sup>.

In queste righe, non troviamo alcun riferimento al problema della comparazione tra due termini diversi, né alla necessità che questo rapporto sia istituito in base a qualche affinità o somiglianza. Prendono spicco, invece, altri due temi: la metamorfosi a livello della rappresentazione visiva; la metamorfosi a livello della nominazione degli enti. Perché Proust propone un'equivalenza tra la metamorfosi visiva (che, in quanto tale, appartiene al dominio della pittura) e la metafora letteraria? In tale equivalenza risuona senz'altro il *topos* del paragone tra poesia e pittura sancito nell'antichità dal celebre detto di Simonide di Ceo: «La pittura è una poesia muta e la poesia una pittura parlante»; un *topos* che sarà ripreso dalla fortunata formula di Orazio *Ut pictura poesis*, «Come nella pittura così nella poesia», per diventare dal Rinascimento in poi un motivo ricorrente del dibattito teorico che segna la storia della critica letteraria e artistica<sup>22</sup>. Ma l'equivalenza proposta da Proust pare andare oltre, implicando una più ampia riflessione sui complessi rapporti tra verbale e visivo che fanno da sfondo al potere tanto euristico quanto creativo della metafora<sup>23</sup>.

Va notato che il tema della metamorfosi dei nomi sembra introdurre un elemento incongruente, eterogeneo al contesto pittorico che ne costituisce il sistema di riferimento. In realtà, come il problema della visione non riguarda solo il pittore, così il problema del linguaggio non riguarda solo lo scrittore: come non può esserci stile senza visione, così la visione non può articolarsi al di fuori di un linguaggio. Anzi, i due tipi di metamorfosi appaiono strettamente connessi: il procedimento metaforico risulta proprio dal loro intreccio, caratterizzandosi come una nuova visione delle cose che presuppone un cambiamento dei loro nomi. Quest'ultimo, peraltro, non si esaurisce su un piano linguistico: i nomi che vanno eliminati o sostituiti non sono solo le designazioni letterali/uni-voche, ma anche le categorie astratte e convenzionali in cui irrigidiamo la realtà, le barriere precostituite che interponiamo tra le cose per poterle spiegare e defi-

<sup>21</sup> M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in RTPI, I, p. 1011.

<sup>22</sup> La massima di Simonide è riportata e commentata da Plutarco, *De Gloria Athenensium*, 3, 346f-347a; per la formula di Orazio, si veda *Epistola ad Pisones*, 361. Cfr. S.S. Scatizzi, *Ut pictura poesis. La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo*, «Camena», 10, 2012, pp. 1-23.

<sup>23</sup> Vd. J-Y. Tadié, F. Callu (éds.), *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, Gallimard, Paris 1999; P. Mathieu, *Proust, une question de vision*, L'Harmattan, Paris 2009; N. Valazza, *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Garnier, Paris 2013.

nire. Facendoci risalire all'impressione suscitata in noi dal mondo sensibile, la metafora si contrappone non all'intelligenza in sé, ma all'esclusiva accentuazione di tale facoltà, al prevalere di una ragione strumentale che svaluta le conoscenze apportate dai processi sensoriali e percettivi.

A volte, alla mia finestra, nell'albergo di Balbec, la mattina, quando Françoise toglieva le stoffe che nascondevano la luce, la sera, quando aspettavo il momento di partire con Saint-Loup, m'era accaduto, grazie a un effetto di sole, di prendere una parte più oscura del mare per una costa lontana, o di guardare con gioia una zona azzurra e fluida senza sapere se appartenesse al mare o al cielo. Ben presto la mia intelligenza ristabiliva fra gli elementi la separazione che la mia impressione aveva abolita. [...] Ma i rari momenti in cui si vede la natura quale essa è, poeticamente – di quei rari momenti era fatta l'opera di Elstir<sup>24</sup>.

La nuova visione del mondo promossa dalla metafora esige un ritorno «alla radice stessa dell'impressione», cioè a quello stato di indeterminatezza, di instabilità percettiva che precede il frazionamento della realtà in compartimenti stagni. Precisiamo che le impressioni originarie di cui parla Proust non si caratterizzano affatto per la loro oggettività; lungi dal costituire una replica esatta della realtà fisica, esse corrispondono a quelle illusioni ottiche che ci fanno scambiare qualcosa per qualcos'altro (un tratto di muro per una lunga strada, una parte più scura del mare per una costa lontana ecc.). Le illusioni ottiche ricreate dalla pittura di Elstir hanno precisamente questa funzione: sovvertire l'immagine stereotipata delle cose, per recuperare la dimensione originaria dell'esperienza e pensare la forma stessa (di un nome, di un concetto, di una categoria) come metamorfosi.

In singolare analogia con alcune tesi tipiche della 'svolta cognitiva' che caratterizza l'odierno dibattito sulla metafora<sup>25</sup>, Proust non considera quest'ultima come il semplice sostituto di un'espressione letterale. A suo parere, la metafora produce un incremento di senso e non un puro slittamento di parole; assume una funzione conoscitiva e non cosmetico-ornamentale. Si tratta di una conoscenza *sui generis*, che non rinuncia all'apertura, all'ambiguità, all'instabilità che caratterizzano il mondo sensibile<sup>26</sup>. Mentre il linguaggio letterale tende a sopprimere la fluidità de nostri vissuti sensoriali e percettivi, la metafora costituisce una sorta di ponte fra linguaggio verbale e percezione. Il cambiamento di nomi operato da Elstir va letto anche in tale direzione: come il tentativo di gettar luce sulla natura delle associazioni cross-sensoriali, di trovare una mediazione fra pensiero pre-ver-

<sup>24</sup> M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in RTPI, 1, pp. 1011-1012.

<sup>25</sup> Cfr. A. Martinengo, *Filosofie della metafora*, Guerini, Milano 2016.

<sup>26</sup> Sulla centralità del sensibile nel romanzo proustiano, si vedano in particolare: J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris 1974; A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, Puf, Paris 2000; M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata 2004.

bale e verbale, portando l'esperienza percettiva a un livello semantico e, viceversa, esplorando il carattere icastico delle stesse metafore verbali<sup>27</sup>. Così inteso, il cambiamento di nomi assume una funzione preliminare nel processo metaforico, dando luogo a una modalità operativa (che chiameremo la *pars destruens* della metafora) di cui la pittura di Elstir ci offre l'esempio più illuminante:

Una delle metafore più frequenti, nelle marine ch'egli aveva con sé in quel momento, era appunto quella che, paragonando l'una all'altro, sopprimeva ogni demarcazione fra la terra e il mare. Era tale confronto, tacitamente e instancabilmente ripetuto in una stessa tela, a introdurvi quella multiforme e potente unità<sup>28</sup>.

#### 4. *Tra conoscenza e innovazione*

Nella sua rappresentazione del porto di Carquethuit, Elstir prepara lo spirito dello spettatore «grazie all'impiego di soli termini marini per la piccola città, e di soli termini urbani per il mare»: attraverso un sapiente gioco di illusioni prospettiche, gli edifici paiono uscire dalle acque, ed essere immersi come battelli in un «polverio d'onde e di sole», mentre la linea frastagliata disegnata dal mare, addentrandosi spesso nella terraferma, induce a scambiare gli alberi delle navi per campanili o comignoli, e le flottiglie da pesca rimaste sul molo per improvvisate piazzette, dove gli uomini possono incontrarsi e discorrere. Allo stesso modo, Elstir descriverà, più tardi, le feste veneziane dipinte da un Veronese o da un Carpaccio, le quali, immerse in un'aria resa liquida dalle esalazioni del mare, creano un analogo effetto di spaesamento: «Non si sapeva più dove finisse la terra, dove cominciasse l'acqua, che cosa fosse ancora palazzo o già nave, caravella, galeazza, Bucintoro»<sup>29</sup>.

Commentando questo passo, Genette nota che tale modello non riflette solamente un ideale pittorico, ma anche la realtà stessa «del paesaggio anfibio che si impone al pittore proustiano davanti al porto di Carquethuit, come s'impone d'altronde a Carpaccio, a Veronese, a Canaletto»<sup>30</sup>. In altri termini, non sarebbe casuale la decisione, da parte di Proust, di far cadere la scelta di Elstir su paesaggi già di per sé anfibi, che consentono di proiettare il rapporto d'analogia su una relazione di contiguità oggettiva; piuttosto, essa sarebbe un'ulteriore dimostrazione della base prevalentemente metonimica delle immagini proustiane.

<sup>27</sup> Per il rilievo che assume tal questione nel dibattito odierno, cfr. C. Cacciari, *Crossing the senses in metaphorical language*, in R.W. Gibbs Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 425-443.

<sup>28</sup> M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in RTPI, I, p. 1012.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 1086.

<sup>30</sup> G. Genette, «Metonimia in Proust», cit., p. 55.

Dal canto nostro, non intendiamo negare l'influsso delle relazioni di contiguità sui processi metaforici illustrati nella *Ricerca*; come direbbe Albert Henri, non c'è metafora che non sia sempre, più o meno, metonimica, in quanto essa, per sovrapporre i campi semici di due termini appartenenti ad ambiti associativi diversi, deve attuarne prima una focalizzazione metonimica, che permetta di isolare, tra tutti i possibili semi di ciascuno dei due campi, una caratteristica comune a entrambi<sup>31</sup>. Peraltro, la vicinanza prodotta dalle metafore di Elstir non corrisponde alla contiguità di cui parla Genette: anzi, abolendo ogni frontiera fissa, ogni demarcazione assoluta tra la terra e il mare, Elstir tratteggia un ordine completamente diverso, all'interno del quale i tradizionali rapporti tra le cose appaiono talmente sovvertiti da impedire un chiaro riconoscimento dei loro confini, una lineare attribuzione dei loro nomi. «Non si sapeva più dove finisse la terra, dove cominciasse l'acqua»: l'istituirsi di questa vicinanza altera, più che conservare, le relazioni spaziali preesistenti, in base alle quali dovremmo constatare come, a dispetto della loro contiguità, il mare non possa avere la consistenza delle colline, né la terra acquisire la schiumosa trasparenza delle onde. La metafora, dunque, si configura come «immagine singolare di qualcosa di noto, immagine diversa da quelle che siamo abituati a vedere, singolare eppure autentica, e proprio per questo doppiamente avvincente, perché ci stupisce, ci fa uscire dalle nostre abitudini e, insieme, ci fa rientrare in noi stessi rammentandoci un'impressione»<sup>32</sup>. Lo *choc* percettivo si deve all'emergere di una particolare strategia d'interazione, basata sul continuo confronto tra elementi diversi. Infatti, non solo la terra viene definita come 'mare', ma anche il mare viene definito come 'terra'; benché la forza dell'elemento marino sia evidente dappertutto, il mare può apparire «così compatto, così terrestre, così circondato di case, da far pensare a una carreggiata di pietre o a un campo di neve, su cui sgomentava veder spuntare una nave, in ripida inclinazione e all'asciutto come una carrozza che si scrolla appena uscita da un guado»<sup>33</sup>. Questo reciproco scambio di attributi, rovesciando sistematicamente i rapporti precedenti, converge in un processo di 'inversione', che si muove – quasi circolarmente – da un termine all'altro:

«A proposito di cattedrali, aggiunse [Elstir] rivolgendosi in particolare a me [...], l'altro giorno vi parlavo della chiesa di Balbec come di una grande scogliera, un grande argine di pietre locali; ma, invertiti i termini, continuò mostrandomi un acquerello, guardate questi scogli (è uno schizzo fatto a due passi da qui, ai Creu-niers), guardate come questi massi potentemente e delicatamente intagliati facciano pensare a una cattedrale». In effetti, si sarebbero detti immensi archi rosa<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> A. Henri, *Metonimia e metafora*, trad. it. di P. Bertinetto, Einaudi, Torino 1975 [ed. or.: 1971].

<sup>32</sup> M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in RTPI, I, p. 1015.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 1014.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 1089.

Proust individua qui un aspetto che, secondo le teorie odierne, sarebbe peculiare delle metafore visive<sup>35</sup>. Le metafore verbali possiedono sempre una certa direzionalità, in quanto l'esistenza di regole grammaticali e sintattiche permette di distinguere, in un'espressione del tipo «L'uomo è un lupo», l'entità in funzione di metaforizzato (l'uomo) da quella in funzione di metaforizzante (il lupo). Al contrario, le metafore visive, nelle quali non esiste a priori una marca di identità del tipo «A è B», sono spesso reversibili: nell'esempio del *Porto di Carquethuit*, potremmo dire sia che «La terra è un mare compatto», sia che «Il mare è una terra liquida». Proust sembra però generalizzare tale aspetto, estendendolo a ogni tipo di metafora. In effetti, esso contribuisce ad accentuare il ruolo destabilizzante della metafora, la sua capacità di disarticolare l'ordine semantico-concettuale preesistente. Parlando di una cosa nei termini di un'altra, la metafora opera una trasgressione categoriale: non si limita, cioè, a designare qualcosa in maniera insolita, ma, violando la legge di pertinenza semantica (per la quale un certo predicato conviene soltanto agli individui compresi in una certa categoria), annulla le frontiere logiche codificate, sospende i modi convenzionali di classificare le cose, di organizzare la realtà. Essa agisce come il *category mistake* (errore categoriale) di cui parla Gilbert Ryle, consistente nel «presentare i fatti di una categoria secondo gli idiomi appropriati a un'altra»<sup>36</sup>; attraverso questo «errore calcolato», la metafora non si contrappone soltanto all'intelligenza schematico-oppositiva, ma anche a quella statico-oggettivante: spezzando la lineare corrispondenza parola-cosa, pensiero-realtà, mette in discussione la stessa idea di una realtà univoca, oggettiva, spiegabile una volta per tutte.

Peraltro, la *pars destruens* della metafora si integra con una *pars construens* che assume una duplice valenza. In primo luogo, essa si identifica con il potere euristico-conoscitivo della metafora, con la sua capacità di trasformare in profondità gli oggetti descritti, individuando nuove relazioni e aperture di senso. Come abbiamo già osservato commentando l'analisi proustiana del *Porto di Carquethuit*, l'abolizione di ogni frontiera fissa tra la terra e il mare attiva un processo di transfert che mette in rapporto non solo due termini, ma anche due regni concettuali. Mentre il linguaggio letterale cerca di sopprimere la fluidità dei nostri vissuti sensoriali e percettivi, istituendo un rapporto di univocità tra parole e cose, la metafora, con la sua intrinseca polisemia, esclude l'unità del significato, mina la fissità sia delle parole, sia degli oggetti a cui esse si riferiscono. La fondamentale differenza tra linguaggio letterale e linguaggio metaforico consiste proprio in

<sup>35</sup> Vd. C. Forceville, E. Urios-Aparisi (eds.), *Multimodal Metaphor*, De Gruyter, Berlin 2009.

<sup>36</sup> G. Ryle, *The concept of Mind*, Hutchinson and Co, London 1949, p. 8. Per il legame tra metafora e trasgressione categoriale, cfr. anche N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, trad. it. a cura di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 1998, pp. 66-88 [ed. or.: 1968], e P. Ricœur, *La metafora viva*, trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1981 [ed. or.: 1975], pp. 255-265.

ciò: là dove c'era identità e univocità, qui c'è alterità e plurivocità; là dove c'era chiusura, linearità e staticità, qui c'è apertura, ambiguità, dinamismo. La metafora ridecrive la realtà all'insegna della metamorfosi: nella sua rappresentazione del mondo, nulla conserva il proprio nome, la propria inalterabile fisionomia. Il nuovo sapere che essa produce si basa infatti su un presupposto essenziale: non è possibile conoscere una cosa se non attraverso un'altra.

In secondo luogo, la *pars construens* coincide con la capacità, da parte della metafora, di articolare la struttura stessa di un nuovo sapere: se la realtà rivela una configurazione dinamica e relazionale, la metafora sarà il modello di una conoscenza che non potrà mai dirsi conclusa, perché da un'innovazione semantica emergeranno altre costellazioni di senso, dal rapporto istituito fra due oggetti nasceranno altre possibili connessioni, dalla ridecrizione della realtà affioreranno altre realtà. Nella metafora non è infatti possibile scindere il momento euristico (per cui essa è strumento di esplorazione del reale) dal momento creativo (per cui essa è produttrice, nello stesso tempo, di nuove emergenze di senso). Fondendo insieme conoscenza e innovazione, la metafora indica uno dei ruoli più importanti della letteratura: espandere la nostra percezione del mondo, potenziare la nostra capacità di nominarlo, addestrando i nostri occhi a vedere le continue metamorfosi del sensibile.