

Francesco Garbelli

Proust le fumiste

Abstract: «Fumisterie transcendentale» – thus Marcel Proust once referred to ridicule, the laughable look of reality, in order to highlight that it may constitute a privileged way of access to the latter. Starting from such a perspective, this article aims to reconstruct Proustian usage of ridicule at different levels of narration – gnoseological, ethical and aesthetical – as well as pointing out how they relate and articulate altogether. As Proust idealistically considers reality the product of an individual esprit, exercising the ridicule proves to be beneficial to get to know experiences as exorcised from one's personal obsessions and idiosyncrasies, so to mature a free and serene standpoint on life and art.

Parole chiave: Proust, Recherche, comico, critica letteraria, romanzo, Bergson, Kant

[...] dobbiamo scoprire l'eroe e anche il giullare che si cela nella nostra passione della conoscenza [...]. Finché continuerete a provare in qualche modo *vergogna* di voi stessi, non sarete dei nostri!

FRIEDRICH NIETZSCHE

Se si osserva una qualsiasi fotografia di Marcel Proust, pochi elementi caratteristici impressionano l'occhio e rassicurano la mente che, per quanto possa non aver cognizione che di quell'unico esemplare, si potranno ritrovare tali elementi immancabilmente al proprio posto in tutti gli altri. Sono tratti che fissano in qualche modo Proust nell'immaginario, permettendo di partecipare suggestivamente del suo spirito, o quantomeno di farsene un'idea. Ed ecco che su quel volto sormontato da un ciuffo ribelle, dietro un paio di baffi da dandy accanito, si può rintracciare un'espressione inconfondibile, che si raccoglie nello sguardo assorto e sornione, d'ineffabile forza penetrativa. Ma c'è qualcosa di più a riversarsi in essa: è un barlume di divertimento, la cristallizzazione di un fremito agli angoli della bocca colta in un eginetico accenno di sorriso.

In effetti, nelle testimonianze di chi conobbe Proust si insiste quasi all'unisono sulla particolare ironia che, traducendosi specialmente in imitazioni brillanti, gli conquistava il favore dei salotti frequentati, e sulla capacità, a essa collegata, di scrutare a fondo l'intima verità dei cuori e delle situazioni. Il medesimo tono ironico, d'altronde, pervade la sua prosa: la narrazione proustiana, ha scritto Erich Auerbach, riesce in «un'impresa di cui tutta la generazione di Proust non era più capace: scoprire nella realtà delle cose il loro *humour*, senza strapparli a forza col sarcasmo e la caricatura» (AUERBACH 1970, 178). Sbaglieremmo dunque a considerare il ridicolo, in quanto categoria formale che racchiude diverse sfumature e declinazioni, come qualcosa di puramente accessorio nell'opera proustiana. A ben vedere, esso vi svolge un ruolo centrale sul piano conoscitivo; ma soprattutto ha fondamentale importanza per il discorso etico che nell'opera si costruisce. Entrambe queste dimensioni, come vedremo, sono catturate e articolate infine anche nelle riflessioni proustiane sulla creazione estetica.

Il lavoro cui ci accingiamo sarà dunque volto a indagare il valore del riso in Proust a diversi livelli. È opportuno fare prima una breve considerazione di tipo metodologico. Benché la

maggioranza dei passi e degli esempi citati provengano dalla *Recherche*, il capolavoro della maturità di Proust, preziose indicazioni sono rinvenibili già nei resoconti sull'infanzia del romanziere, nel *Jean Santeuil* e nei saggi, non certo per una consapevole continuità coltivata da Proust, ma per la coerenza di fondo che, con uno sguardo retrospettivo, possiamo stabilire.

Esaminiamo, in primo luogo, il valore gnoseologico del riso proustiano. È Proust stesso, e già in giovane età, a riconoscere, dichiarare e maneggiare tale valore, impegnandosi in un ripetuto esercizio di quella che definisce «*fumisterie transcendentali*» (C, I, 117): uno sforzo, nelle interazioni sociali, nelle meditazioni private, nelle prove di scrittura e nelle lettere, teso a filtrare kantianamente¹ le esperienze in un'inedita forma a priori, quella del ridicolo. Per esempio, nell'epistola a Robert Dreyfus da cui proviene la definizione, Proust esegue un ritratto quanto mai satirico di sé e delle proprie condotte, in quanto «*[]ouant la comédie, étant autre que moi, j'en puis médire, sans crime. De moi aussi*» (Ivi, 115).² L'idea di fumisteria transcendente di Proust non pare fissarsi solo sul ridicolo in sé, ma anche e soprattutto sulla sua efficacia euristica: «*je ne profite des autres que dans la mesure où ils me font faire [des] découvertes en moi-même [...] par leurs ridicules [...] dont je ne me moque pas mais qui me font comprendre les caractères*» (C, XV, 26-27). Quando Proust assume consapevolmente una posa farsesca per offrirsi in maniera originale allo sguardo proprio e altrui e vi si riferisce, senza troppo rigore, attraverso la nozione di transcendente, bisogna quindi tenere presente che non intende esclusivamente mostrare che un individuo³ non può che dare ai fenomeni che esperisce una forma risibile, ma che questa forma, grazie alla transcendentalità che le è propria, se messa debitamente a fuoco permette ai fenomeni di esporre una faccia altrimenti invisibile che occorre indagare più approfonditamente: si tratta di non arrestarsi all'analisi logico-formale del ridicolo, ma di descriverlo attraverso l'uso e usarlo attraverso la descrizione per indagare le caratteristiche della realtà.

Su che base, dunque, Proust predica la transcendentalità della fumisteria, e cosa fa poi delle verità così scoperte? Cominciamo a rispondere a quest'ultimo quesito. È opportuno ricordare, preliminarmente, che per Proust una verità (talvolta definita "legge") non è tanto un oggetto di speculazione, né tantomeno un soggetto hegelianamente inteso, quanto semmai una relazione, o un fascio di relazioni, passibile di essere visualizzato – dove "visualizzare" deve essere considerato un sinonimo di "esprimere in una forma". Una verità, di conseguenza, non è esclusivo appannaggio di scienziati e filosofi, ma anche e soprattutto degli artisti, i quali nelle loro opere più che trasmettere un contenuto insegnano a vederlo: «*[L]'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même*» (RTP, III, 911). Il valore estetico di un'opera d'arte poggia così sul suo valore epistemico, e da qui ad affermare che rispetto al vivere quotidiano, ove gli aspetti autentici delle esperienze tendono a sfuggire, «*l'art est ce qu'il y a de plus réel*» (Ivi, 880), il passo è breve. Secondo tale prospettiva «*adhèrent à la réalité ces propriétés d'être-invisible, jusqu'à ce qu'une circonstance l'ait dépouillée d'elles*» (RTP, II, 607) e si può pertanto riformulare il compito dell'artista come un «*faire passer l'impression la plus simple en*

¹ L'influenza della critica kantiana, e specialmente delle assunzioni del sistema di Kant passati nel tardo-positivismo spiritualista francese, investe l'intera opera di Proust, ma è particolarmente presente negli anni di formazione al liceo Condorcet, sotto il magistero del kantiano professore di filosofia Alphonse Darlu. Ad ogni modo già in questa fase Proust ne sta mettendo a punto una rielaborazione personale.

² Per una ricostruzione particolareggiata dell'esercizio della fumisteria da parte del giovane Proust in ciascuno di questi ambiti, si vedano CITATI 1995, 15, il primo ad aver richiamato l'attenzione sull'argomento, e LAVAGETTO 2011, 11-36, che ne riprende ed espande le intuizioni.

³ Rispetto a Kant, la cui nozione di io penso esprime l'unità sintetica dell'appercezione in quanto funzione della coscienza di un soggetto, Proust assegna l'attività spirituale originaria a un «*vrai moi*» [RTP, III, 873] individuale che precede (perché stabilisce esso stesso) ogni distinzione tra oggetto e soggetto. Per questo motivo il termine "soggetto" può risultare ambiguo ed è sconsigliabile adoperarlo.

apparence, du monde de l'invisible dans celui si différent du concret) (CSB, 645); il ridicolo, in virtù della proprietà di svelare un lato più vero dei fenomeni, offre allora all'artista che sappia sviluppare le impressioni in tal veste l'agognata «*circonstance*», l'accesso alla materia principe del suo lavoro.

Ancora, tuttavia, resta da dimostrare come e perché questo accesso speciale sia possibile. A questo livello d'analisi ci si può giovare di un confronto tra le strutture della verità artistica e quelle del ridicolo. Quando, nel *Temps retrouvé*, il Narratore medita che l'autentica essenza di un'esperienza è «*quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux*» (RTP, III, 872), portata alla luce da «*le miracle d'une analogie*» (Ivi, 871), sta suggerendo che una verità abbia una struttura tale per cui è in grado di rendere conto di due differenti istanze,⁴ in quanto l'una è esercitata per liberare un significato plastico e universale celato nell'altra, come l'identità di senso che si istituisce quando si traduce una parola con un'altra.⁵ Tale relazione di identità, che, come ha giustamente messo in luce Gilles Deleuze, non si applica solo a coppie di esemplari ma a serie,⁶ si manifesta, come si è detto, in un'immagine – l'immagine di qualcosa in cui si racchiude anche qualcos'altro. Walter Benjamin, cui si deve un'interpretazione dell'opera di Proust in termini affini,⁷ scorgeva in una siffatta nozione di verità uno sviluppo della *correspondance* propria della poetica di Baudelaire:⁸ come negare, in effetti, che queste immagini sono *symbols / Qui [...] observent avec des regards familiers*» (BAUDELAIRE 1996, 32)?

Ebbene, che in un'impressione si rintracci una familiarità nel momento in cui una corrispondenza le sovrappone una figura diversa benché identica – questa struttura è formalmente analoga a quella che presiede alla produzione e all'organizzazione del ridicolo. Questo infatti ostende e associa apparizioni di un medesimo carattere, inclinazione, tic o mania: in questo modo il tipo risalta e si libera un effetto comico. L'anglomania di Odette è ridicola nella misura in cui si ripete negli episodi in cui la cocotte ne fa sfoggio e si trasmette persino nell'eloquio di Gilberte; il giovane Proust si rende ridicolo nella misura in cui espone una posa che lo contraddistingue, ritrovandosi essa volta per volta nei suoi atteggiamenti, o ride delle pose altrui in ragione di un eguale ripresentarsi. In quest'ottica, dacché una verità si fa del pari de «*le miracle d'une analogie*», di un'identità seriale e ripetuta, l'essenza delle cose ha davvero un trascendentale nella fumisteria. Si comprende dunque perché, nella *Recherche*, verità e ridicolo sono esplicitamente affiancati:

Comme un géomètre qui, dépouillant les choses de leurs qualités sensibles, ne voit que leur substratum linéaire, ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules; ou plutôt c'était un objet qui avait toujours été plus particulièrement le but de ma recherche parce qu'il me donnait un plaisir spécifique, le point qui était commun à un être et à un autre (RTP, III, 718).

⁴ Con il termine generico “istanze” ci si riferisce ai dati coscienziali di un individuo, configurazioni discrete entro cui questo li ha memorizzati o li sta memorizzando («*puisque tout objet par rapport à nous est sensation*» [CSB, 211]). Le istanze riunite in una visualizzazione del vero possono riferirsi a oggetti di esperienza diversi o a un medesimo oggetto di esperienze cronologicamente successive.

⁵ «*[J]e m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur*» [RTP, III, 890].

⁶ Si veda DELEUZE 1967, 63-78.

⁷ «I bambini conoscono un emblema di questo mondo [il mondo proustiano, composto da essenze riavvolte nella plasticità dei ricordi], la calza, che ha la struttura del mondo del sogno, quando è arrotolata nel cassetto, ed è insieme “borsa” e “contenuto”. E come essi non si saziano di trasformare queste due cose: la borsa e quello che c'è dentro, con un rapido movimento, in una terza cosa: la calza, così Proust non si stancava di afferrare il tranello, l'Io, per svuotarlo e ritrovare sempre di nuovo quella terza cosa: l'immagine...» [BENJAMIN 1973, 30].

⁸ Si veda BENJAMIN 2012, 189.

Ecco che, reggendosi su un impianto simile a quello posseduto dall'autentica essenza di un fenomeno, la fumisteria consente di avanzare verso di essa e farne materiale dell'opera d'arte. A ben vedere, nella "filosofia" di Proust si può riconoscere un trascendentale più originario,

il quale, sfogliandosi, rende ragione della concordanza tra ciò che è ridicolo e ciò che è vero. Le esperienze, così come esse sono vissute dai personaggi proustiani, si dimostrano infatti sempre condizionate dalla forma a priori della memorizzabilità, il che si articola, nuovamente, secondo la struttura che ci è nota: da un lato un'impressione è registrata dal corpo in una veste ricordabile non del tutto fissata (cosicché la sua autentica identità potrà riapparire nell'ossimorica generalità individuale che la integrerà a un'impressione diversa), «*comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes*» (Ivi, 870), dall'altro i ricordi già acquisiti concorrono a configurare a loro volta quella stessa impressione per poterla leggere, conferendole un significato. In altri termini le esperienze, una volta trasformate in ricordi, continuano ad agire come forme a posteriori: il Narratore ricorre proprio a quest'espressione quando, riflettendo sul rapporto con Albertine, afferma che «[A] *idée de son unicité n'était plus un a priori métaphysique puisé dans ce qu'Albertine avait d'individuel, [...] mais un a posteriori constitué par l'imbrication contingente mais indissoluble de mes souvenirs*» (Ivi, 556). Il reale, diventando oggetto d'esperienza, si carica dunque di una pregnanza simbolica: se, come Proust sostiene nel *Jean Santeuil*, «*notre vie, quelle qu'elle soit, est toujours l'alphabet dans lequel nous apprenons à lire et où les phrases peuvent bien être n'importe lesquelles, puisqu'elles sont toujours composées des mêmes lettres*» (JS, 477), ogni ricordo è un segno all'interno della lingua peculiare di ciascun individuo. Vero e ridicolo poggiano allora ambedue sulla possibilità, insita nel modo in cui i fenomeni si apprendono, di «*rendre aux moindres signes [...] (Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc.) leur sens*» (RTP, III, 897) vale a dire di «interpretare, decifrare, tradurre, trovare il senso del segno» (DELEUZE 1967, 17).

In francese (come in italiano) la parola *esprit* associa in effetti al proprio dominio semantico ciascuna di queste sfere. Innanzitutto, *esprit* è attività mentale – dotata di zone di luce e di ombra – che ricrea la realtà dal punto di vista di ciascun individuo. Ma *esprit* è anche un tono, un carattere, un modo di fare proprio di qualcuno (si pensi all'*esprit* Guermantes). E ancora, *esprit* è spiritosaggine. Si può dire che Proust, nella sua opera, non solo impieghi tutti questi significati, ma che li intrecci per dimostrare quanto in comune abbiano l'un con l'altro: il visibile, come visione e come cosa vista, è dunque risibile.

Non è difficile scorgere, nelle posizioni di Proust, una consonanza con lo sviluppo in senso fenomenologico ed esistenzialistico delle dottrine di Kant nei primi anni del XX secolo. L'idea di un campo esistenziale, di un orizzonte semantico in cui ogni individuo costituisce il proprio mondo e da cui non gli è data facoltà di uscire, eccetto che in episodi di estasi variamente declinati (come la restituzione del senso autentico ai segni), si accorda con le strutture d'esperienza proustiane appena descritte. A questo proposito si comincia a intravedere la trama non già soltanto cognitiva del discorso, ma anche e soprattutto etica. È evidente che, nello iato che così si interpone tra la realtà e il mondo personale che ciascuno ricrea, possono insinuarsi delle mutazioni perniciose, le quali compromettono i rapporti che si possono intrattenere con il proprio sé, con le cose e con gli altri, e le pratiche, i piaceri e i dolori che ne discendono. Sotto questa luce rendersi consapevoli del funzionamento delle proprie esperienze, ristabilire quelle forme entro cui si dà il contatto meno viziato con esse è fondamentale, perché dal modo in cui, attraverso i propri significati, si guarda alla vita dipendono i giudizi e le azioni che vi si producono.

Se si presta dunque attenzione alla dimensione in cui si compie il passaggio al livello etico, assumono rilievo le figure che si sono registrate nella memoria di ogni individuo e che fungono da segni personali per dare senso alle esperienze. Si è detto secondo quali caratteristiche strutturali, per Proust, esse dovrebbero essere oggetto del lavoro dell'*esprit*; sfortunatamente,

però, «[c]’est d’ordinaire avec notre être réduit au minimum que nous vivons» (RTP, I, 656), cosicché, fraintendendo queste caratteristiche, l’uomo si dispone sovente in modo erroneo nei loro confronti. C’è un personaggio, nella *Recherche*, che Proust modella con acribia per rendere conto di questo comportamento (il quale, comunque, è presente in gradi diversi in ogni personaggio): Charles Swann.

In primo luogo, Swann è un collezionista. Oggetto della sua passione non sono soltanto le opere d’arte, ma soprattutto i ricordi, che si sforza di isolare e conservare intatti, come quadri da contemplare.⁹ Quello di Swann è un vero e proprio culto del passato, dal quale è indotto a venerare i riferimenti che ha accumulato nel corso della vita e a non voler vedere altro che quelli nelle esperienze successive, tanto che riesce a trovare bella Odette solo nel momento in cui nei suoi tratti rivede un Botticelli: i segni attraverso cui dovrebbe imparare a leggere la realtà gli si impongono di per se stessi, come esistenze assolute, come significati, e la realtà diviene un pretesto per ribadirla. Swann è vittima di quella che il critico d’arte britannico John Ruskin, nella traduzione che ne esegue lo stesso Proust, definisce *idolâtrie*, vale a dire «*le fait de servir avec le meilleur de nos cœurs et de nos esprits quelque chère ou triste image que nous nous sommes créées*» (CSB, 129).¹⁰ Ignorando che la vera essenza delle immagini che reca nella memoria può essere sviluppata solo assecondando le strutture che la memoria stessa conferisce loro – cioè attraverso l’esercizio della generalità plastica che ogni ricordo possiede per tradurre un’impressione diversa – Swann crede nell’esistenza e nella validità oggettiva della propria collezione di termini noti e abitudinari, scadendo in una spirale di autoreferenzialità. L’*idolâtrie* lo rinchioda così progressivamente in una logorante coazione a ripetere, la quale passa attraverso un’intera fenomenologia di questo spirito malato, che, non desiderando che contemplare quei significati personali che sono anche i suoi carcerieri, si fa voyeur e poi esibizionista – ossia voyeur di se stesso, perché l’immagine che ha di sé rientra nella collezione e la collezione è già egli stesso smembrato e diffuso nel mondo – e, quando soffre perché dominato dalla gelosia di tali significati, quando essi diventano così suoi deliziosi aguzzini, si fa masochista, cioè si assuefa al dolore, e poi sadico, nel senso che ricerca nella violenza compiuta sui significati (e sulla realtà “esterna”, sull’altro, cui pretendono di sostituirsi) una rinnovata punizione per sé. In questa luce, almeno, pare si possano illuminare gli snodi della parabola dell’amore per Odette, amore della cui contemplazione – comprendente egli stesso al suo interno – il dandy si bea, fino a che la situazione non si ribalta in oppressione che egli rivolge a sua volta contro la cocotte.

In secondo luogo, Swann è uno snob. Possiamo considerare lo snobismo, nella descrizione di Jules de Gautier ripresa da René Girard nei suoi studi su Proust, come «l’insieme dei mezzi impiegati da un essere per opporsi all’apparizione, nel campo della conoscenza, del suo vero essere» (GIRARD 2021, 55). Lo snob è un tipo umano che è convinto della propria superiorità sugli altri e si gratifica di trovarne conferma a ogni piè sospinto: facile, infatti, essere i più conformi a un modello imbastito con i propri riferimenti, che restituisce immancabilmente l’autore. Ecco precisamente che Swann, dalla sua prospettiva, desidera essere sempre e solo se stesso, assurdamente pago di tutto il dolore patito, perché, integrandolo tra i riferimenti che gli sono cari, è in grado di tramutarlo in una corazza di auto-giustificazioni. Il suo snobismo consiste allora nel rifiuto di farsi apostata dell’*idolâtrie*, di riconoscere come tali tutti i

⁹ Così Swann, ormai malato, confessa al Narratore: «*Même quand on ne tient plus aux choses, il n’est pas absolument indifférent d’y avoir tenu, parce que c’était toujours pour des raisons qui échappaient aux autres. Le souvenir de ces sentiments-là, nous sentons qu’il n’est qu’en nous; c’est en nous qu’il faut rentrer pour le regarder. [...] [M]aintenant que je suis un peu trop fatigué pour vivre avec les autres, ces anciens sentiments si personnels à moi, que j’ai eus, me semblent, ce qui est la manie de tous les collectionneurs, très précieux. Je m’ouvre à moi-même mon cœur comme une espèce de vitrine, je regarde un à un tant d’amours que les autres n’auront pas connus. Et de cette collection à laquelle je suis maintenant plus attaché encore qu’aux autres, je me dis, un peu comme Maçarin pour ses livres, mais, du reste, sans angoisse aucune, que ce sera bien embêtant de quitter tout cela*» [RTP, II, 703].

¹⁰ Per l’originale, si veda RUSKIN 1905, 66.

feticci che si è costruito e che si conservano solo perché lusingano il suo amor proprio. Dietro una barriera di affabilità e compostezza Swann nasconde un'indisponibilità feroce a rinegoziare le proprie convinzioni e a interrogarsi con maggior approfondimento sulla complessità del reale, cosicché, mentre trova una gratificazione di comodo, i suoi difetti gli sfuggono.

La vita di Swann, in altre parole, si assesta a grande distanza dalla frequentazione di esperienze autentiche e dimostra come ciò comporti ripercussioni negative sulla sua qualità: l'unica consolazione che vi resti è l'oblio concesso dal tempo. Il personaggio non ricerca la verità nella forma che, come si è detto, Proust le ascrive. La sintonia che questa intrattiene con la fumisteria, che abbiamo sottolineato sul piano gnoseologico, acquista nuova linfa su quello etico nel momento in cui si osserva quanto Swann si spenda per evitare a ogni costo il ridicolo.¹¹ Il collezionista snob ha sempre cura di non prendere mai posizione,¹² di dirottare le conversazioni dal confronto tra le opinioni allo sfoggio dell'erudizione,¹³ così da non condividere i propri giudizi esponendoli alla possibilità di essere derisi e messi in discussione; al limite li esprime tra virgolette, prendendo così le distanze da quanto afferma.¹⁴ Il comico è infatti uno stile basso, umile: se i riferimenti di Swann apparissero "inzaccherati" da esso si svilirebbero, perderebbero il valore – feticcistico – che hanno assunto ai suoi occhi. Di conseguenza tutti i suoi accorgimenti per non sembrare ridicolo concorrono a occultare le sue idiosincrasie, garantendo loro protezione e la possibilità di continuare a influenzare indisturbate la sua percezione della realtà e i suoi comportamenti.

L'amara sorte è che, nonostante i suoi sforzi – ma «*les "quoique" sont toujours des "parce que" méconnus*» (RTP, I, 438) – Swann non riuscirà a evitare che tutti i personaggi considerino ridicola la sua storia con Odette, alimentata e configurata proprio dalle tare mentali che tanto difende. Il suo rifiuto del trascendentale della fumisteria comporta il rifiuto di conoscenza in generale: da ciò si produce un fallimento etico, dal momento che la prigione dell'autoreferenzialità procura a Swann una frustrazione perenne. In ragione di ciò, si può ben affermare che quella di Proust è marcatamente un'«etica della conoscenza» (LAVAGETTO 2011, 316) che sa rendere conto in positivo di un riso che «non solleva il mondo, ma lo scaraventa a terra» (BENJAMIN 1973, 33), come un esorcismo contro l'*idolâtrie* delle immagini che infestano surrettiziamente la memoria.

Troviamo un impianto simile nella filosofia di Henri Bergson, che Proust (tra l'altro cugino acquisito del teorico della *durée* e dell'*élan vital*) conosceva abbastanza bene. Anche Bergson si misura con l'idea che ciascun individuo sia circondato da un proprio campo semantico e diffida delle cristallizzazioni della vita – la quale è essenzialmente flusso incessantemente nuovo ed eterogeneo – che inevitabilmente si compiono nel linguaggio: «[c]i muoviamo tra generalità e simboli, come in un campo chiuso [...] viviamo in una zona mediana tra le cose e noi, esteriormente alle cose, esteriormente anche a noi stessi» (BERGSON 1996 a, 126).

A risultare particolarmente problematica è l'immagine, «una certa esistenza che è più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama cosa»

¹¹ Per una discussione approfondita del ridicolo in relazione al personaggio di Swann si veda LAVAGETTO 2011, 284-300.

¹² Con la sola eccezione dell'adesione alla causa dreyfusarda, ma si tratta della scelta di uno Swann "tardo", per così dire sopravvissuto a se stesso.

¹³ «Un homme qui, dans la conversation, évitait les sujets sérieux: et montrait une précision fort prosaïque, non seulement quand il nous donnait, en entrant dans les moindres détails, des recettes de cuisine, mais même quand les sœurs de ma grand'mère parlaient de sujets artistiques. Provoqué par elles à donner son avis, à exprimer son admiration pour un tableau, il gardait un silence presque désobligeant, et se rattrapait en revanche s'il pouvait fournir sur le musée où il se trouvait, sur la date où il avait été peint, un renseignement matériel» [RTP, I, 16-17].

¹⁴ «Je remarquai, comme cela m'avait souvent frappé dans ses conversations avec les sœurs de ma grand'mère, que quand il parlait de choses sérieuses, quand il employait une expression qui semblait impliquer une opinion sur un sujet important, il avait soin de l'isoler dans une intonation spéciale, machinale et ironique, comme s'il l'avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir la prendre à son compte, et dire: "la hiérarchie, vous savez, comme disent les gens ridicules". Mais alors, si c'était un ridicule, pourquoi disait-il la hiérarchie?» [Ivi, 98].

(BERGSON 1996 b, 5), collocata a metà strada tra l'oggetto reale di cui si fa esperienza e l'oggetto virtuale che si trattiene come ricordo puro¹⁵ (anche in questo caso, quindi, il risultato di una reinterpretazione soggettiva): infatti, nell'ordine delle immagini che si dispongono attorno a un individuo componendo il suo mondo, può stabilizzarsi un'idea fissa, la quale dispoticamente orienta l'intero secondo sé. Questa sclerotizzazione, che è originariamente una pecca cognitiva, ha ripercussioni etiche dal momento che, sotto il suo dominio, il carattere del vivente si fossilizza e produce a sua volta una fossilizzazione di tutte le altre componenti vitali, il contatto con la natura cangiante della realtà è negato e si produce uno stato di anghinosi all'interno del quale non esiste più alcuna spontaneità. Insomma, uno scacco alla vita. È a questo punto che, secondo Bergson, deve intervenire il riso. A livello cognitivo, esso risulta proprio dalla scoperta di una rigidità, «[d]el meccanico applicato sul vivo» (BERGSON 1996 a, 58): l'abilità del commediografo consiste nella perizia con cui egli sa scorgere e imitare un carattere che tende a ripresentarsi nelle esistenze individuali. Giacché esso provoca l'intorpidimento degli agenti, paralizzandone le condotte in automatismi, è quindi socialmente sanzionato attraverso il pubblico ludibrio (nella maggior parte dei casi occorre intendere un pubblico ludibrio interiorizzato), cosicché chi ne è colpito, rendendosi conto della vanità da cui è stato agitato fino a quel momento,¹⁶ è indotto a rigettare la propria idea fissa – ad abbandonare la ruskiniana *idolâtrie* – per recuperare quell'elasticità che meglio garantisce la riproduzione individuale e collettiva¹⁷. Il ridicolo si accredita allora anche in questo caso sia come strumento euristico-diagnostico sia come antidoto (socialmente organizzato) sul piano etico.

Non si può non osservare, tuttavia, che se Proust e Bergson mostrano numerosi punti di contatto, vi è enorme distanza tra le assunzioni che agitano i rispettivi pensieri. Per Bergson, il ridicolo esprime la necessità di un rigetto. Se la vita è flusso, essere ridicoli equivale a essere ostili alla vita: è una condizione negativa. Per Proust, al contrario, il ridicolo è uno *skândalon*, un inciampo che non si può liquidare come se nulla fosse. Esso tradisce che i fenomeni ricevono di fronte all'*esprit* la medesima struttura: la vita non gli è affatto opposta. Se dunque secondo Bergson il riso è qualcosa di gaio che nasconde una profonda amarezza,¹⁸ Proust ritiene che il dolore e la vergogna che si provano allorché si umilia l'amor proprio siano lo scotto da pagare per una gioia più grande, quella che deriva dalla contemplazione dell'autentica essenza delle immagini.¹⁹ Solo nel momento in cui queste scoprono la propria risibilità si consuma l'indispensabile distacco per cui si può accettare di comprometterle, di profanarle con un'impressione diversa, facendo valere la loro qualità di forme a posteriori come un principio traduttivo e non come una tirannia del sempre uguale, foss'anche la ripetizione di griglie reputate logiche.²⁰ Così, la verità può essere restituita.

¹⁵ Si veda BERGSON 1996 b, 110-111.

¹⁶ Secondo Bergson, infatti, tutti i tratti del comico possono riassumersi nella vanità (si veda BERGSON 1996 a, 136-138).

¹⁷ «Il comico è quell'aspetto della persona per il quale essa rassomiglia a una cosa, quell'aspetto degli avvenimenti che imita, con la sua rigidità di un genere tutto particolare, il meccanismo puro e semplice, l'automatismo, insomma il movimento senza la vita. Esso esprime dunque una imperfezione individuale o collettiva che richiede la correzione immediata. Il riso è questa correzione stessa» [Ivi, 87].

¹⁸ «Il riso nasce come questa spuma. [...] È, anch'esso, una spuma a base di sale. Come la spuma sfavilla. È la gaiezza. Il filosofo che ne raccoglie per gustarne vi troverà d'altronde qualche volta, per una piccola quantità di materia, una certa dose di amarezza» [Ivi, 152].

¹⁹ «Puisque notre sourde douleur au cœur peut élever au-dessus d'elle, comme un pavillon, la permanence visible d'une image à chaque nouveau chagrin, acceptons le mal physique qu'il nous donne pour la connaissance spirituelle qu'il nous apporte [...]. Les idées sont des succédanés des chagrins; au moment où ceux-ci se changent en idées, ils perdent une partie de leur action nocive sur notre cœur, et même, au premier instant, la transformation elle-même dégage subitement de la joie. Succédanés dans l'ordre du temps seulement, d'ailleurs, car il semble que l'élément premier ce soit l'idée, et le chagrin, seulement le mode selon lequel certaines Idées entrent d'abord en nous» [RTP, III, 906].

²⁰ Deleuze coglie questa differenza quando commenta che «il demone socratico, l'ironia, sta nel prevenire gl'incontri. In Socrate, l'intelligenza ancora li precede; provocandoli, suscitandoli, organizzandoli. L'humour di

Abbiamo ricostruito come, nell'opera proustiana, il riso svolga un ruolo chiave tanto da un punto di vista conoscitivo quanto da un punto di vista etico: la venatura ridicola della narrazione non è dunque un effetto aggiuntivo della sua organizzazione, bensì è il ridicolo stesso a sorreggerne i materiali e gli scopi, non certo da solo ma in qualità di uno tra gli assi principali. Ad ogni modo si può fare a tal proposito un'ulteriore considerazione, e cioè che sussiste, secondo Proust, una speciale solidarietà tra ridicolo e creazione artistica. Si è già descritta l'analogia strutturale che lega i due aspetti sul versante gnoseologico. Nella *Recherche* il pittore Elstir illustra, in positivo, la loro collaborazione sul versante produttivo, ciò che sarà di stimolo per il Narratore ai fini del suo *apprentissage* alla scrittura.

In giovane età Elstir usava frequentare il salotto Verdurin, dove Swann e Odette si incontravano, con il nome di Biche: qui era considerato da tutti un personaggio «*ridicule et pervers*» (RTP, I, 873). Quando il Narratore lo conosce a Balbec molti anni più tardi, costui è un artista affermato: i suoi quadri sono considerati capolavori e gli è riconosciuta la statura del genio, mentre nelle conversazioni e nei modi dimostra saggezza e raffinatezza. Ma ecco che nel suo *atelier* il protagonista rinviene un ritratto di Odette, dal quale deduce, essendo a conoscenza della storia di Swann, che Biche ed Elstir sono la stessa persona.

Il me répondit que si, sans embarras, comme s'il s'agissait d'une partie déjà un peu ancienne de son existence et s'il ne se doutait pas de la déception extraordinaire qu'il éveillait en moi, mais, levant les yeux, il la lut sur mon visage. Le sien eut une expression de mécontentement. Et comme nous étions déjà presque arrivés chez lui, un homme moins éminent par l'intelligence et par le cœur m'eût peut-être simplement dit au revoir un peu sèchement et après cela eût évité de me revoir. Mais ce ne fut pas ainsi qu'Elstir agit avec moi; en vrai maître [...], de toute circonstance, qu'elle fût relative à lui ou à d'autres, il cherchait à extraire, pour le meilleur enseignement des jeunes gens, la part de vérité qu'elle contenait. Il préféra donc aux paroles qui auraient pu venger son amour-propre, celles qui pouvaient m'instruire. «Il n'y a pas d'homme si sage qu'il soit, me dit-il, qui n'ait à telle époque de sa jeunesse prononcé des paroles, ou même mené une vie, dont le souvenir lui soit désagréable et qu'il souhaiterait être abolì. Mais il ne doit pas absolument le regretter, parce qu'il ne peut être assuré d'être devenu un sage, dans la mesure où cela est possible, que s'il a passé par toutes les incarnations ridicules ou odieuses qui doivent précéder cette dernière incarnation-là. Je sais qu'il y a des jeunes gens, fils et petits-fils d'hommes distingués, à qui leurs précepteurs ont enseigné la noblesse de l'esprit et l'élégance morale dès le collège. Ils n'ont peut-être rien à retrancher de leur vie, ils pourraient publier et signer tout ce qu'ils ont dit, mais ce sont de pauvres esprits, descendants sans force de doctrinaires, et de qui la sagesse est négative et stérile. On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses. [...] Je comprends que l'image de ce que nous avons été dans une période première ne soit plus reconnaissable et soit en tous cas déplaisante. Elle ne doit pas être reniée pourtant, car elle est un témoignage que nous avons vraiment vécu, que c'est selon les lois de la vie et de l'esprit que nous avons, des éléments communs de la vie, de la vie des ateliers, des coterie artistiques s'il s'agit d'un peintre, extrait quelque chose qui les dépasse» (Ivi, 863-864).

Elstir ride di sé: in questo modo rifiuta parole «*qui auraient pu venger son amour-propre*», allontanandosi così dall'*idolâtrie*, e sceglie di istruire, di avviare il Narratore verso una verità. Ora, un artista secondo Proust non fa altro che questo: insegna a vedere, a fare proprio un certo «*point de vue sur les choses*» che si è raggiunto solo dopo aver accettato e ri-conosciuto tutte le «*incarnations ridicules ou odieuses*» attraverso cui si è passati. Abbracciando il ridicolo si può infatti distillare dalle esperienze «*quelque chose qui les dépasse*», qualcosa che resta e che si può esprimere in un'opera; e poiché «*personne ne peut faire pour nous*» il lavoro necessario ad apprezzare questa verità, dal momento che vige tra le coscienze, conformemente con l'idea che ciascuna costituisca il proprio mondo, «*une loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits (loi qui*

Proust è d'altra natura: humour ebraico contro ironia greca. Occorre essere predisposto ai segni, aprirsi al loro incontro, aprirsi alla loro violenza. L'intelligenza viene sempre dopo, non vale che allora. *Non c'è Logos, ci sono soltanto geroglifici* [DELEUZE 1967, 93-94].

signifie peut-être que nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-mêmes (CSB, 177), l'opera d'arte esorta il proprio fruitore, nel momento in cui ne decifra il messaggio attraverso i riferimenti personali, a disporsi a considerare risibile il primo, così da scoprire l'essenza comica che contraddistingue anche i secondi. Non esiste un'arte "seria", perché la serietà conserva in sé il germe del feticismo contro cui l'arte, con l'apertura²¹ che la contraddistingue, si scaglia. Così «[*Les lettres de Balzac, par exemple, ne sont-elles pas semées de tours vulgaires que Swann eût souffert mille morts d'employer? Et cependant il est probable que Swann, si fin, si purgé de tout ridicule haïssable, eût été incapable d'écrire la Cousine Bette et le Curé de Tours*» (RTP, III, 720). Che i capostipiti del romanzo moderno siano Cervantes e Rabelais, con i rispettivi *Don Chisciotte* e *Gargantua e Pantagruelle*, è piuttosto riconosciuto. Proust non fa altro che avvedersi che frequentare il ridicolo, assumerlo come strumento euristico per impostarvi un'etica della conoscenza a misura terrena, è quanto si richiede all'invenzione artistica in generale – che essa si esprima in una sonata, un dipinto o anche una tragedia – e alla sua arte, quella del romanzo, in particolare. La lettura girardiana di Proust si sofferma precisamente su questo aspetto: posto che «[t]utte le opere romanzesche mirano al riso» (GIRARD 2021, 137), la *Recherche* trova nella possibilità di ridere dei campi esistenziali di ciascun personaggio la propria vocazione. Ed è interessante il giudizio che George D. Painter, il primo importante biografo di Proust, avanza in proposito del salto di qualità che il romanziere compie dal *Jean Santeuil* alla *Recherche*:

Lo spirito comico, quasi del tutto assente in *Les Plaisirs et le Jour* e nel *Jean Santeuil*, si spiega pienamente nelle parodie ed è sempre presente nella *Recherche*, non solo nella maniera di vedere i personaggi e le loro debolezze ma anche nell'atteggiamento ironico verso se stesso, con il quale Proust riscattò l'autocompiacimento e l'autocompassione che avevano rovinato il *Jean Santeuil*» (PAINTER 2017, 423).

Possiamo rinvenire, in queste parole, il negativo fotografico del confronto tra Swann da una parte ed Elstir e il Narratore dall'altra: ricusando una passione autoreferenziale, nella quale non avrebbe fatto altro che auto-gratificarsi ovvero auto-commiserarsi, Proust accoglie il ridicolo e lo eleva a cifra di una condotta artistica fermamente intenzionata a restituire l'autentico volto delle esperienze.

Per concludere, è importante precisare che le posizioni proustiane in merito alla fumisteria non sono finalizzate alla costruzione di un modello comportamentale unilateralmente, perfettamente virtuoso. È noto che per Proust ciascun individuo si compone di una folla di io diversi e stratificati: «*comme le ciel de la théologie catholique qui se compose de plusieurs ciels superposés [...] notre personne morale se compose de plusieurs personnes superposées*» (CSB, 249). Ognuno di essi è legato alle «costellazioni mitiche che di volta in volta determinano l'orientamento dei suoi desideri» (BONGIOVANNI BERTINI 1996, 127): sarebbe impossibile pretendere che queste costellazioni siano tutte spogliate dei culti che si dedicano loro. Ciò che conta è, semmai, evitare un dogmatico enoteismo, il quale ripiegherebbe su se stessa la monade che ciascun individuo costituisce, avviando le degenerazioni etiche esemplari dalle vicende che vedono Swann protagonista. Anche Elstir, infatti, non è esente dall'*idolâtrie*, ma essa è in lui circoscritta come tratto locale ed è di conseguenza solo in contesti limitati che è patita: non si propaga a quell'*«autre moi que celui nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices»* (CSB, 221-222), l'io dell'artista, che non indulge nel proprio narcotico ma ne fissa l'immagine per estrarne la verità con un libero atto d'invenzione pittorica. Quello di Proust è allora più un invito a considerare che anche le più radicate ossessioni personali possono essere esorcizzate se guardate altrimenti, non nella loro sciagurata e titanica unicità ma nella plasticità attraverso cui rendono possibile interpretare qualcos'altro per restituirne adeguatamente il senso: con

²¹ Su questo tema sono ancora valide le riflessioni di Umberto Eco: «l'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significant» [ECO 1997, 16].

una risata.

Tavola delle abbreviazioni

- JS: MARCEL PROUST (1971), *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et le jours*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»
- CSB: MARCEL PROUST (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»
- RTP I, II, III: MARCEL PROUST (1954), *À la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par P. Clarac et A. Ferré, 3 voll., Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»
- C: MARCEL PROUST (1970-1993), *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, 21 voll., Paris, Plon

Bibliografia

- ERICH AUERBACH (1970), *Marcel Proust: Il romanzo del tempo perduto*, in ID., *Da Montaigne a Proust*, trad. it. di G. Alberti, A. M. Carpi e V. Ruberl, Bari, De Donato
- CHARLES BAUDELAIRE (1996), *I fiori del male*, testo francese a fronte, in ID., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori «I Meridiani»
- WALTER BENJAMIN (1973), *Per un ritratto di Proust*, in ID., *Avanguardia e rivoluzione*, trad. it. di A. Marietti, Torino, Einaudi
- WALTER BENJAMIN (2012), *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in ID., *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi
- HENRI BERGSON (1996 a), *Il riso*, trad. it. di F. Stella, Milano, BUR
- HENRI BERGSON (1996 b), *Materia e memoria*, a cura di A. Pessina, Roma-Bari, Laterza
- MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI (1996), *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri
- PIETRO CITATI (1995), *La colomba pugnata*, Milano, Mondadori
- GILLES DELEUZE (1967), *Marcel Proust e i segni*, trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Torino, Einaudi
- UMBERTO ECO (1997), *Opera aperta*, Milano, Bompiani
- RENÉ GIRARD (2021), *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di L. Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani
- MARIO LAVAGETTO (2011), *Quel Marcell*, Torino, Einaudi
- GEORGE D. PAINTER (2017), *Marcel Proust*, trad. it. di E. Vaccari Spagnol e V. Di Giuro, Milano, Feltrinelli
- JOHN RUSKIN (1905), *Lectures on Art and Aratra Pentelici*, London, George Allen