

Chiese assassinate e madri profanate

Francesco Garbelli

Non esiste una superficie veramente bella senza un'orrenda profondità.

Friedrich Nietzsche

1. *All'ombra della contemplazione*

Così com'è andata sviluppandosi nel corso del Novecento, l'arte partecipata si è prefissa, tra le altre cose, di opporsi a quella che è considerata essere una concezione tradizionale dell'opera d'arte; a partire ora dal punto di vista dell'artista, ora da quello dello spettatore, nel tentativo di problematizzare entrambi, si è promosso un modello programmaticamente alternativo tanto per abbattere qualunque indice di passività insito nell'esperienza artistica quanto per confutare le pretese di disinteresse, unicità e autonomia del dominio dell'arte. Certo lo sviluppo di una mentalità consumistica ed edonistica in seno alla società occidentale, strettamente legato ai processi di espansione del sistema capitalistico e della sua industria culturale, avvenuti, pur a singhiozzo, lungo tutto il precedente secolo e oltre, ha contribuito ad accrescere l'insoddisfazione nei confronti di un'arte tradizionalmente fondata su una fruizione contemplativa in ragione di un progressivo deterioramento dell'esperienza individuale in consumo di massa; ma l'obiettivo polemico della partecipazione pare essere più profondo e coincidere con la spettatorialità in se stessa, accusata di relegare autore e spettatore a ruoli non comunicanti, gerarchizzati, ideologicamente orientati, sterili. L'arte partecipata rimprovera all'arte contemplativa di aver sigillato ermeticamente le opere, le quali potrebbero essere accettate, e in un certo senso subite, solo così preformate come sono, senza coinvolgere attivamente chi ne fruisce; la declinazione dell'arte stigmatizzata implicherebbe l'esclusione dello spettatore dal processo di disvelamento della verità artistica, cosicché la sua possibilità di accedere a essa dipenderebbe soltanto dall'offerta, da parte dei membri di un'élite culturale, dei risultati della propria attività specifica.

Sembrerebbe che la concezione tradizionale dell'esperienza artistica sia cristallizzabile in una formula che suona come una giustificazione: una volta partorita dal genio attraverso un atto disinteressato, unico e autonomo, l'opera d'arte richiederebbe al fruitore un atteggiamento qualitativamente identico – disinteressato, unico e autonomo – ma invertito di segno dall'attività alla passività. Dalla prospettiva della partecipazione, invece, non sarebbe necessario che il concetto di arte si determinasse in favore di questa formula, invero un autentico slancio creativo non potrebbe che sollecitare il pubblico a contrastare un comportamento passivo e, abbandonata ogni posizione subordinata, farsi carico da sé dell'esperienza dell'opera d'arte, dandole una connotazione interessata, corale, socializzante. L'arte contemplativa si rivelerebbe, una volta smascherata, il campo dell'alienazione, impermeabile alla critica e ostile a ogni riempimento di senso consapevole e libero da parte del pubblico in occasione dell'esperienza che se ne può avere. E tuttavia questa prospettiva, che, è bene sottolinearlo, non esprime il manifesto dell'arte partecipata ma piuttosto un idealtipo da cui sarà dimostrato che è bene prendere le distanze, fraintende il valore della contemplazione in sede della fruizione artistica. Non solo: a essere frainteso è, ancora più a fondo, il concetto di arte stesso. In generale si può affermare che, secondo l'idealtipo che ne è stato tratteggiato, l'arte partecipata si costruisce attorno a una falsa opposizione all'arte contemplativa; opposizione che non esiste.

L'opera di Marcel Proust, che si colloca tra gli ultimi anni dell'Ottocento e le prime due decadi del Novecento, offre nei riguardi di questo nodo tematico un contributo illuminante; essa è tanto più preziosa in quanto permette di apprezzare l'apparente scontro tra contemplazione e partecipazione "al di qua" di ogni possibile contaminazione consumistica dell'esperienza artistica. Si obietterà che, benché i lavori di György Lukács, di Walter Benjamin e degli autori della Scuola di Francoforte inerenti al fenomeno del consumismo inizino ad apparire dagli anni successivi alla morte di Proust, le forme di estraneazione, reificazione e mercificazione corrompenti la fruizione dell'opera d'arte che passano al vaglio della loro critica concernono i decenni precedenti, indietro forse sino all'ultimo quarto del XIX secolo; che Charles Baudelaire prima e Alexis de Tocqueville prima ancora – per non arretrare addirittura al marchese de Sade – avevano tratteggiato, in un contesto europeo, l'oroscopo di un'inedita decadenza dell'esperienza per causa degli abiti promossi da un nuovo oriz-

_____ Francesco Garbelli, Chiese assassinate e madri profanate _____

zonte economico, politico e sociale. Ma Proust, da idealista che ha in spregio spiegazioni causali di matrice materialista, non prende mai in considerazione questo argomento: non nega infatti la materia e il modo in cui essa si riverbera nelle attività umane, il determinismo, ma riconosce che «la matière est réelle parce qu'elle est une expression de l'esprit»¹ e che pertanto è in definitiva l'azione della mente a rielaborare il determinismo in leggi proprie. Il modello proustiano di esperienza artistica si sottrae allora a qualunque spiegazione riconducibile a determinazioni dell'attività spirituale dell'artista e dello spettatore da parte delle strutture sociali in cui sono inseriti, tenendo conto solo del puro rapporto tra i due poli.

Che proposta è dunque quella proustiana, e perché è importante nell'economia della riflessione sull'arte partecipata che avviene oggi-giorno? Ebbene, per spiegarlo è innanzitutto necessario descrivere la concezione dell'arte rispetto a cui il pensiero di Proust si genera come una costola ribelle. Due nomi si impongono immediatamente a questo proposito: Charles Augustin de Sainte-Beuve e John Ruskin.

Sainte-Beuve è riconosciuto come uno dei fondatori della critica letteraria in Francia. È possibile ricavare un'idea del suo metodo attraverso le parole di Hyppolite Taine, che ne appare entusiasta, e dello stesso Proust, che a lungo tempo meditò e abbozzò uno studio volto a confutarlo, *Contro Sainte-Beuve*, il quale infine sarebbe stato accantonato in favore della stesura di *Alla ricerca del tempo perduto*, che eredita ad ogni modo i medesimi principi e rappresenta la messa in pratica della teoria rimasta sommersa. Taine, che Proust cita nel saggio², scrive in un articolo dedicato al critico letterario che «...il a été un inventeur. Il a importé dans l'histoire morale les procédés de l'histoire naturelle»³. Ciò che del metodo di Sainte-Beuve convince il principale teorico del naturalismo francese è l'identificazione che esso compie tra uomo e opera, ossia l'idea programmatica che le determinazioni caratteriali, sociali e storiche⁴ di un autore, così come esse si palesano nel corso della sua vita, tra-

¹ CSB, p. 111. Del resto Proust non ritiene che le circostanze non abbiano alcun effetto sulla produzione di un dato autore, ma nel corso del processo creativo interverrebbero solo per un decimo, i restanti nove decimi essendo il risultato della sua disposizione spirituale; si veda *ivi*, p. 674.

² Si veda *ivi*, p. 220.

³ H. Taine, *Derniers essais de critique et d'histoire*, Hachette, Parigi 1993, pp. 96-97.

⁴ La scelta di questa terminologia richiede alcune precisazioni. In primo luogo, l'intreccio di fattori presi in considerazione da Sainte-Beuve è più ricco e meno sistematico (esso spazia dai vizi privati ai comportamenti mondani, dal contesto familiare alle tradizioni comunitarie, ecc.): le tre dimensioni elencate ne sono solo una sintesi. In secondo luogo, tale

passino direttamente nella sua creazione artistica. Se questo è vero, contemplare l'arte non è più che frequentare l'artista: lo spettatore potrebbe comprendere un'opera limitandosi a conversare con chi l'ha realizzata o con chi ha conosciuto costui, oppure leggendo le ricostruzioni biografiche – di cui anche l'aneddoto è elemento essenziale – offerte dalla critica. Si tratta di una linea contro cui Proust prende recisamente posizione: «cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend: qu'un livre [e ogni altra opera d'arte] est le produit d'un autre moi que celui nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir»⁵.

Per capire queste ultime righe è importante mettere in chiaro alcuni punti del pensiero proustiano. Innanzitutto Proust accetta che, sul piano gnoseologico, la realtà (delle cose in generale e degli individui in particolare) presenti un fondo oscuro che non è mai dato conoscere⁶: da un lato tale limite è condizione umana, conformemente all'educazione filosofica di matrice kantiana ricevuta dall'autore⁷, dall'altro è quanto scopre «une fréquentation un peu profonde avec nous-même», la quale permette di riconoscere che la biografia esteriore e superficiale non è affatto sovrapponibile a quella intellettuale e profonda, in quanto quest'ultima procederebbe per tappe proprie⁸. A questo va aggiunto, ed è un secondo aspetto di cui tenere conto, che l'inconoscibilità così tratteggiata della realtà dell'opera d'arte non comporta né

sintesi è mutuata dalla celebre codificazione di Taine, secondo cui lo studio delle opere d'arte è riducibile a un'indagine sull'artista secondo le dimensioni di *race*, *milieu* e *moment*. In terzo luogo, per quanto concerne la prima voce dell'elenco ho scelto il termine “determinazioni caratteriali” per indicare sommariamente il plesso di manifestazioni per così dire fenotipiche della personalità individuale e marcare una differenza tanto dalle determinazioni ereditarie esclusive di un popolo – ciò che designa la *race* tainiana, e che non corrisponde all'idea di Sainte-Beuve (si veda CSB, p. 220) – quanto dalle determinazioni psicologiche, che non sono ereditarie.

⁵ Ivi, pp. 221-222.

⁶ Si veda ivi, p. 392.

⁷ In particolare da parte di Alphonse Darlu, insegnante di Proust al liceo Condorcet di Parigi. Si veda J.-Y. Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, Gallimard, Parigi 1996; trad. it. di G. Bogliolo, *Vita di Marcel Proust*, Mondadori, Milano 2002, p. 227.

⁸ Si veda CSB, p. 111. Non è questo il luogo per approfondire quella che Proust chiama una teoria «entièrement personnelle» (C, I, p. 113), ossia la teoria proustiana dell'io moltiplicato; basti osservare che essa si basa sulla distinzione tra una dimensione superficiale dell'io e una profonda, che benché comunicanti sono irriducibili. Che tanto gli io superficiali quanto quelli profondi si sfoglino poi in un gioco stereoscopico di io moltiplicati non fa che rendere più complessa la loro relazione reciproca e con il mondo.

che non esistano leggi che presiedono alla creazione artistica né che occorra astenersi dal tentativo di indagarle – in questo Proust si mostra pervaso dall’animo positivistico⁹ della sua epoca – né, soprattutto, che il dominio della materia sia inerte di fronte allo spirito. Le obiezioni di Proust contro Sainte-Beuve sono mirate a rimettere al centro l’opera rispetto all’uomo, come il prodotto, sì, di leggi necessarie, ma tanto variabili e complesse da risultare ignote, ulteriormente complicate dall’interazione tra determinazioni esteriori e reinterpretazioni interiori, tra passività e attività; pertanto, se non si vuole rinunciare al proposito di comprendere i prodotti dello spirito, bisogna cambiare prospettiva e passare dallo studio della biografia dell’autore alla contemplazione dell’opera in cui la sua vita si travasa subendo una metamorfosi enigmatica, assumere quella stessa disposizione, collocarsi allo stesso livello profondo da cui l’opera è stata partorita. Ciò significa non solo che la contemplazione, poiché relativamente libera «au fond de nous-même», non è colpita che in misura adimensionale dalle cause materiali (ciò che la scagionerebbe da ogni contaminazione consumistica), ma anche che riveste un ruolo fondamentale nell’esperienza autentica dell’opera d’arte. È di fronte a questa riformulazione del compito della critica e ai nuovi problemi che essa porta con sé che occorre chiamare in causa le riflessioni di Ruskin.

È emblematico della transizione da Sainte-Beuve a Ruskin che le prime manifestazioni di insofferenza nei confronti del primo siano racchiuse in un articolo, *Sur la lecture*, scritto da Proust nel 1905 e destinato a diventare l’anno seguente la prefazione di *Sésame et les lys*, opera di Ruskin tradotta in francese dallo stesso Proust¹⁰. Ruskin è uno dei maggiori critici d’arte britannici di età vittoriana, studiato e divulgato appassionatamente da Proust nel primo decennio del Novecento: il suo pensiero, nella sintesi che ne propone Joseph-Antoine Milsand, considera la fantasia «il linguaggio figurato con cui il nostro spirito racconta a se stesso le proprie impressioni»¹¹, linguaggio che «genera un tutto organico» quando l’artista «trasforma le cose con il suo modo di considerarle»¹². La bellezza, che è oggetto, da parte di

⁹ Sullo spirito positivista di Proust si veda M. Piazza, *Passione e conoscenza in Proust*, Guerini e Associati, Milano 1998, pp. 45-157.

¹⁰ CSB, p. 819 (nota).

¹¹ J.-A. Milsand, *L’Esthétique anglaise*, Baillière, Parigi 1864, p. 147; citato in Tadié, *Vita di Marcel Proust* cit., p. 454.

¹² Milsand, *L’Esthétique anglaise* cit., p. 141; citato in Tadié, *Vita di Marcel Proust* cit., p. 392.

Ruskin, di un vero e proprio culto, germina dalla sincerità dell'espressione artistica; in questo tutte le forme d'arte rivelano un'essenza condivisa¹³. La concezione ruskiniana dello statuto dell'arte è dunque opposta a quella di Sainte-Beuve, giacché insiste sulla capacità dello spirito di metamorfosare le circostanze materiali e si colloca oltre il salto qualitativo che ha luogo dalla biografia dell'io mondano a quella dell'io autoriale¹⁴. Si afferma così un principio in sintonia con il *Contro Sainte-Beuve*: comprendere l'opera guardando l'opera perché «ammirando si crede»¹⁵, imparare dall'artista come la sua attività unica abbia ricreato la realtà secondo le leggi estetiche, obbedire, grazie alla contemplazione del mondo sotto lo sguardo dell'autore, al comando «aprends à voir!»¹⁶.

Eppure, nota Proust, Ruskin ricade nello stesso errore di Sainte-Beuve e commette anche un fallo ulteriore e più grave. Per motivi che saranno chiariti in seguito, chiamo il livello a cui si colloca il primo errore “delle chiese assassinate” e quello a cui si colloca il secondo “delle madri profanate”. Il primo errore consiste nell'aver riproposto, all'altezza spirituale dell'arte e non più della vita materiale esteriore, il medesimo paradigma sainte-beuviano dell'esperienza estetica come frequentazione dell'artista, non più inteso come uomo mondano, bensì come uomo di genio (quell'«autre moi que celui nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices»). Se infatti la contemplazione consente di accedere al mondo così come è riformulato dall'artista, allora, ritiene Ruskin, la fruizione di un'opera d'arte è «comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs»¹⁷. La verità sarebbe semplicemente comunicata a uno spettatore passivo da un altro uomo. Il secondo errore

¹³ Ciò che Proust riconosce benché critichi la conclusione che Ruskin ne trae, ossia l'indifferenza del contenuto artistico rispetto alla forma d'arte particolare in cui esso si esprime, in CSB, p. 112.

¹⁴ Si veda anche Robert de La Sizeranne, che nello studio *Ruskin et la religion de la beauté* riprende da *The Queen of the Air* di Ruskin la massima secondo cui «i rapporti estetici tra le specie sono indipendenti dalle loro origini» (R. de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Hachette, Parigi 1897, pp. 205-207; citato in Tadié, *Vita di Marcel Proust* cit., p. 393); Proust lesse lo studio e ne fu indotto a procurarsi anche il libro di Ruskin (Tadié, *Vita di Marcel Proust* cit., p. 454).

¹⁵ La Sizeranne, *Ruskin* cit., p. 329; citato in Tadié, *Vita di Marcel Proust* cit., p. 393.

¹⁶ CSB, p. 178; è una citazione da *L'Ombre des jours* di Anna de Noailles.

¹⁷ Ivi, p. 173. Si tratta di una frase di René Descartes che Proust prende a prestito per descrivere in particolare l'approccio di Ruskin alla lettura, ma dal momento che, come si è detto sopra, sotto questo profilo per Ruskin tutte le arti sono identiche, vale in generale per descrivere la sua concezione dell'esperienza estetica.

_____ Francesco Garbelli, Chiese assassinate e madri profanate _____

discende dal precedente: «si la beauté y est *en théorie* [corsivo originale; ...] subordonnée au sentiment moral et à la vérité, en réalité la vérité et le sentiment moral y sont subordonnés au sentiment esthétique»¹⁸. In altre parole, una contemplazione di ordine meramente passivo espone al pericolo di scambiare la bellezza della rappresentazione artistica con la bellezza dell'oggetto reale, attribuendole, in virtù di una suggestione estetica, una verità epistemica e morale: è la conseguenza dell'accettazione incondizionata del prodotto dello spirito altrui come qualcosa di autonomo, unico e disinteressato rispetto alla propria realtà, ossia, per Proust, l'interpretazione spirituale che se ne riformula individualmente. Se ora proviamo a tornare alle recriminazioni mosse all'indirizzo dell'arte contemplativa da parte dell'idealtipica arte partecipata tratteggiata all'inizio, possiamo riconoscere l'importanza di queste ultime considerazioni. Si tratta infatti della pretesa, da parte di una concezione contemplativa dell'arte quale è quella di Proust, di poter risolvere in seno a se stessa quei vizi che sembravano esserle costitutivamente legati. Definendo le proprie posizioni dapprima in contrasto rispetto a Sainte-Beuve e in accordo con Ruskin, poi avanzando riserve anche verso quest'ultimo, Proust perviene all'idea di esperienza estetica che informa la tesi, esposta sopra, secondo cui l'opposizione tra arte contemplativa e partecipata è falsa.

2. Ottica degli spiriti

La concezione proustiana della fruizione artistica, che è ora il momento di esporre, si specifica dunque a partire dalle correzioni apportate alla teoria ruskiniana; per il momento non prenderemo in considerazione che il primo fallo sottolineato da Proust, in quanto, come si è detto, il secondo deriva da esso. È interessante che Proust ritenga che gli errori di Ruskin si possano superare con lo stesso Ruskin, il quale, se avesse tratto le corrette conclusioni dalle proprie premesse teoriche, non vi sarebbe incappato¹⁹. Il punto in cui Proust corregge il maestro a partire dal loro accordo preliminare è il seguente: «la lecture [e ogni altra esperienza artistica] est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire: elle ne la constitue pas»²⁰

¹⁸ Ivi, p. 131.

¹⁹ «Si Ruskin avait tiré les conséquences d'autres vérités qu'il a énoncées quelques pages plus loin, il est probable qu'il aurait rencontré une conclusion analogue à la mienne» (ivi, p. 174).

ed è pericoloso quando al contrario tende a sostituirsi al risveglio della coscienza dello spettatore, «quand la vérité ne nous apparaît plus comme un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre cœur, mais comme une chose matérielle, déposée entre les feuillets des livres comme un miel tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et déguster»²¹. In questo *caveat* è racchiusa l'essenza della riflessione di Proust, perciò sarà bene dedicarvi particolare attenzione.

Se in prima istanza accostiamo queste parole a quelle che nel *Contro Sainte-Beuve* condannavano il metodo del critico francese (in particolare: «ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le *recréer* [corsivo mio] en nous, que nous pouvons y parvenir»), emerge la cifra dell'argomento: l'esperienza artistica è attività di ri-creazione in sé stessi di quel mondo proprio dell'artista su cui l'opera affaccia come una finestra chiusa, nei riflessi della cui vetrata non può non apparire il volto dello spettatore. Guardare è sempre anche guardarsi; è opera di traduzione, di assimilazione di certe immagini e della luce in cui l'artista le immerge – in una parola dello stile – all'interno del proprio universo di significati, con il risultato di alterare tanto l'opera quanto chi la contempla. L'esperienza estetica non può dunque essere ridotta a un evento passivo, in quanto implica che lo spirito agisca per interpretare ciò che ha di fronte. Ma se contemplare l'arte è già riprodurre in sé il lavoro dell'artista, allora non è più legittimo opporre contemplazione e partecipazione; al contrario, contemplazione è partecipazione.

Celebre è il passo della *Ricerca*: «En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. 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»²². L'uso da parte dello spirito, nel corso della contemplazione-partecipazione che esso compie, dell'«instrument optique» che è l'opera, non obbedisce d'altro canto che a quanto già si delineava in *Sur la lecture*, ossia «une loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits (loi qui signifie peut-être que nous

²⁰ Ivi, p. 178.

²¹ Ivi, pp. 180-181.

²² RTP, III, p. 911.

_____ Francesco Garbelli, Chiese assassinate e madri profanate _____

ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-même)²³. Ci si potrebbe domandare perché Proust definisca provvidenziale la legge da lui scoperta. Il fatto è che se l'esperienza dell'opera d'arte non mobilitasse lo spettatore, essa potrebbe forse avere ancora un valore epistemico, giammai uno morale. La moralità dell'opera è da intendersi in questo caso come la sua facoltà di attivare lo spirito, forzandolo a decifrare una verità per poi riprodurla in se stesso: gli presenta un dovere ad agire e non solo ad accogliere un contenuto.

Nel prodigioso scarto comunicativo che avviene nella solitudine contemplativa²⁴ si compie così una traduzione che non solo arricchisce la realtà dello spettatore, dotandolo di nuovi modelli interpretativi del mondo, ma può anche preparare traduzioni ulteriori. La stessa attività dell'artista è infatti traduzione dal sensibile all'intelligibile²⁵, ovvero di un'impressione o di un'idea dall'invisibile al concreto (inteso come sinonimo di visibile)²⁶. Proust dice delle proprie traduzioni: «J'ai encore deux Ruskin a faire et après j'essaierai de traduire ma pauvre âme à moi»²⁷, riferendosi al progetto ancora fumoso che oscilla tra il *Contro Sainte-Beuve* e la *Ricerca*. Ma c'è di più. Gilles Deleuze ha sottolineato come il pensiero proustiano si impervi sull'«apprentissage»²⁸, l'apprendistato che si deve compiere faticosamente per interpretare i segni e i loro mondi. Lo sforzo interpretativo che secondo Proust lo spirito attua allorché un segno esterno lo colpisce tanto da fargli violenza è garanzia di verità: tradurre è tradire, come suona l'adagio, ma nel senso che la traduzione adempie il tradimento di una verità che si concede solo nella rielaborazione ermeneutica del soggetto coinvolto²⁹. In questo si esprime un'opposizione rispetto a una filosofia fondata sulla riflessione, intesa come pura restituzione

²³ CSB, p. 177. Si noti la ricorrenza del termine *optique*; parrebbe quasi che il lavoro di traduzione che si svolge nell'esperienza artistica sia assimilabile ai fenomeni di rifrazione della luce, il che effettivamente è un'analogia che Proust suggerisce, per esempio, parlando della peculiare filosofia della luce che Rembrandt pratica e insegna in *ivi*, p. 381.

²⁴ «Ce miracle fécond d'une communication au sein de la solitude» (*ivi*, p. 174).

²⁵ *Ivi*, p. 559.

²⁶ *Ivi*, p. 645.

²⁷ C, IV, p. 93.

²⁸ G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Presses universitaires de France, Parigi 1964; trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1967, p. 5.

²⁹ *Ivi*, p. 16. Scrive Proust: «Ce que nous n'avons pas eu à éclaircir nous-mêmes, ce qui était clair avant nous [...], cela n'est pas vraiment nôtre, nous ne savons même pas si c'est le réel» (CSB, p. 559).

passiva di un modello esterno³⁰: «il segno implica un rapporto di eterogeneità»³¹ proprio perché non si apprende dall'artista, bensì con l'artista, e ciò richiede un lavoro attivo, costruttivo, generativo di senso. Ma se così stanno le cose, allora l'opera d'arte non potrebbe avere nemmeno un valore epistemico se non inducesse il fruitore a ricreare la verità contemplandola.

Questo è ciò che ha in mente Proust quando avverte che l'opera d'arte «est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire: elle ne la constitue pas». È lo spettatore che, quando contempla-partecipa, deve farsi carico della ri-creazione del vero; deve farlo in quanto dovere morale. Occorre esperire l'arte «par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre cœur» e non accettarla «passivement dans un parfait repos de corps et d'esprit», perché si tratta del solo modo per realizzare in sé stessi la sua verità. Il lavoro interpretativo è d'altra parte anche il criterio del valore estetico di un'opera, il parametro attraverso cui decretare se ci si trovi di fronte a un capolavoro: «les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux»³². L'importanza dell'attività, in sede contemplativa, è allora totale: se lo spettatore non prende parte a ciò che l'opera e l'artista lo spronano a fare la sua esperienza è mutilata sotto ogni fronte³³. La contemplazione richiede che si ricrei una realtà per poterne trarre significati epistemici, morali ed estetici – e poiché ha luogo con un atto a tutti gli effetti creativo è identica alla creazione che si presume avvenire nell'arte partecipata, cosicché è valido affermare che anche la partecipazione è contemplazione (nell'accezione di atto creativo, interpretativo, espressivo di una realtà che è stata testé esposta).

Prima di dedicarci ai problemi che occuperanno le ultime sezioni di questo testo può essere utile riflettere su una questione ulteriore. Ci si potrebbe chiedere se la concezione proustiana dell'opera d'arte sia

³⁰ Deleuze, *Marcel Proust e i segni* cit., p. 100. Ma si veda anche la nota 25, per proseguire l'analogia con i fenomeni luminosi e costruire in questa accezione un'opposizione tra rifrazione e riflessione.

³¹ Ivi, p. 22.

³² CSB, p. 305.

³³ È possibile intravedere in questa definizione dell'esperienza artistica l'influenza che ebbe su Proust Gabriel Séailles con le sue teorie sull'arte come contemplazione ispirata che sollecita il lavoro dello spirito (si veda Tadié, *Vita di Marcel Proust* cit., p. 230; ma anche Piazza, *Passione e conoscenza in Proust* cit., pp. 61-62).

_____ Francesco Garbelli, Chiese assassinate e madri profanate _____

sostenibile all'interno di un dibattito come quello odierno, in cui termini come "spirito", "materia", "verità" ecc. sono caduti in disuso, o comunque restano legati a metafisiche anacronistiche. In realtà, il punto di vista di Proust è estremamente avanzato, ma sconta l'uso di un lessico che nel tempo è stato oggetto di contestazione. L'adesione di Proust all'idealismo contro il materialismo, di cui si è parlato, non presuppone nessuna metafisica: ciò che Proust vuole affermare è che non esistono fatti, ma solo interpretazioni così come una coscienza le elabora; che non si dà realtà se non nel linguaggio con cui la si esprime o nello spirito che la ricrea. E ancora, che la stessa coscienza è intermittente, affollata da una pluralità di io superficiali e profondi che sono ancora il risultato di un'interpretazione; che lo spirito stesso non è poi altro che una mente individuale innestata su una memoria che interpreta incessantemente³⁴. Ma cosa sia la memoria nella sua essenza ultima è impossibile stabilirlo. La verità cui si può pervenire passa sempre attraverso i suoi filtri: è il risultato dello sforzo teso a restituire a ogni segno un senso che lo ricollochi in un universo di significati che non può non risemantizzarlo e contemporaneamente co-variare con esso, che renda giustizia all'alterità tradotta, che mostri una legge sottesa alla sua produzione; in una parola, è ri-creazione, poiché forza una reinterpretazione. In queste idee non vi è nulla di incompatibile con gli sviluppi della psicanalisi e della filosofia del linguaggio del XX secolo, né, più in generale, con il contesto filosofico post-moderno che ha progressivamente smantellato quelle nozioni universali che in Proust non sono più che contenitori concettuali perennemente rotti dai propri contenuti espansi e instabili. Spogliate di tali vesti, le riflessioni proustiane si dimostrano alquanto affini anche alle più recenti scoperte in campo neuroscientifico³⁵. È dunque a buon diritto che Proust può essere rimesso in gioco ancora oggi.

³⁴ Deleuze lo chiama il «"noi" dell'interpretazione», ossia «un'attività, un puro *interpretare* [corsivo originale], un puro scegliere, che non ha oggetto più di quanto non abbia soggetto» (Deleuze, *Marcel Proust e i segni* cit., p. 119).

³⁵ Il riferimento più noto in questo campo è J. Lehrer, *Proust Was a Neuroscientist*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 2007; trad. it. di S. Bourlot, *Proust era un neuroscienziato*, Codice edizioni, Torino 2008. Tuttavia, a seguito delle contestazioni mosse all'autore, è preferibile muoversi con maggiore cautela rispetto al tema; ad ogni modo lo sviluppo di una disciplina specifica, la neuroestetica, all'interno delle neuroscienze, potrà forse condurre a risultati più soddisfacenti. Resta il fatto che l'idea proustiana di una memoria che riconfigura ogni nuova percezione e si riconfigura essa stessa con quella – ciò che nei termini di Proust è il lavoro dello spirito che esprime la materia, rendendola reale – non sembra essere stata smentita.

La teoria proustiana permette, in definitiva, di reimpostare il problema della falsa opposizione tra contemplazione e partecipazione, in quanto dimostra che simile opposizione non si dà. Ma così si ridefiniscono anche tutti i termini del dibattito. Contemplazione è partecipazione: se questo è vero, conseguentemente i vizi insiti nell'arte contemplativa trapassano nell'arte partecipata, che in virtù della comune radice profonda da cui entrambe scaturiscono non ne è immune. Di quali vizi stiamo parlando? Essi sono già stati accennati allorquando si è trattato di rilevare le critiche mosse a Ruskin da parte di Proust: le chiese assassinate e le madri profanate. Con queste espressioni altisonanti non si vuole che indicare due livelli ai quali un'esperienza artistica può essere fraintesa, due tipologie di aberrazioni all'interno della «loi [...] de l'optique des esprits» che informa tale esperienza. Il primo livello, delle chiese assassinate, si situa all'altezza dell'arte stessa, mentre il secondo, delle madri profanate, a quella della vita: sono entrambi caratterizzati da un atto creativo, poiché, come si è visto, Proust ritiene che lo spirito costituisca la realtà tanto dell'arte quanto della vita con un'interpretazione che traduce la materia in un suo prodotto. Il paragone con le leggi ottiche non è casuale: quanto è stato identificato come vizio non consiste tanto nelle aberrazioni che si determinano ai due livelli, in quanto esse avvengono inevitabilmente, bensì nel loro occultamento. Occorre prendere coscienza di qualcosa che è ineliminabile dal modo in cui si intende un'opera d'arte, e per quanto riguarda la sua comprensione sul piano estetico, e per quanto riguarda le ricadute che essa ha sul piano epistemico e su quello morale. Bisogna perciò domandarsi in cosa consistano le aberrazioni in esame e secondariamente in che rapporto siano con gli errori di Ruskin e perché, se questi implicano il misconoscimento di esse, si producano dei vizi.

3. *Le chiese assassinate*

In memoria delle chiese assassinate è il titolo che Proust dà a una sezione dei *Melanges* che raccoglie alcuni interventi su Ruskin³⁶. In essa non troviamo la critica del primo errore del critico britannico, quello che in questo momento ci interessa – la cui critica è contenuta in *Sur la lecture* – ma del secondo, a dimostrazione dell'intreccio dei

³⁶ CSB, pp. 713-716.

_____ Francesco Garbelli, Chiese assassinate e madri profanate _____

problemi di cui ci stiamo occupando. Ma è il titolo a essere l'oggetto della nostra attenzione. Le chiese assassinate sono le chiese distrutte dalle bombe tedesche nella Prima Guerra Mondiale, ma per Proust la loro distruzione fisica è metafora di una distruzione spirituale, di livello estetico, ancora più grave. Che cos'ha a vedere l'erronea concezione ruskiniana della contemplazione come conversazione passiva con tutto questo?

Si è detto che per Proust la creazione artistica è opera di un «autre moi», detto che si tratti dell'artista che produce l'opera, dello spettatore che la ricrea in sé o, potremmo aggiungere noi, di entrambi quando, in un'opera d'arte partecipata, realizzano congiuntamente il lavoro – lavoro che, in ottica proustiana, ciascuno integra singolarmente nel proprio orizzonte interpretativo³⁷. Ebbene, poiché la realtà stessa è per Proust interpretazione, quello stesso «autre moi» agente è frutto della medesima interpretazione dello spirito: soggetto e oggetto sono una certa traduzione della materia così come lo spirito la configura³⁸. L'unico «vrai moi»³⁹ che Proust riconosca è proprio quel centro individuante, l'attività spirituale che interpreta la memoria, precedente a ogni distinzione tra soggetto e oggetto, tra io e altro. L'atto contem-

³⁷ La ri-creazione in solitudine assicura il pieno dispiegamento delle forze spirituali: fruizione artistica è infatti «recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à puouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même» (CSB, p. 174). *Solitude* è d'altra parte da intendersi come *être chez soi*, non implicando un'idea di isolamento – compatibilmente in effetti con un progetto di «apprentissage» e con un'esperienza di arte partecipata.

³⁸ Si vedano per esempio le affermazioni della *Ricerca*: «[è] une vérité, bien objective celle-là, que chacun de nous n'est pas un, mais contient de nombreuses personnes qui n'ont pas toutes la même valeur morale» (RTP, III, p. 529), «pourquoi, quand on se remet à penser, n'est-ce pas alors une autre personnalité que l'antérieure qui s'incarne en nous? On ne voit pas ce qui dicte le choix et pourquoi, entre les millions d'êtres humains qu'on pourrait être, c'est sur celui qu'on était la veille qu'on met juste la main» (RTP, II, p. 88), «ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments, c'était aussi moi-même. [...] Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé d'une armée composite» (RTP, III, p. 489) e «... Cet être si redouté, si bienfaisant et qui n'était autre qu'un de ces moi de rechange que la destinée tient en réserve pour nous [...]. Ce rechange, au reste, elle l'accomplit de temps en temps, comme l'usure et la réfection des tissus...» (RTP, III, p. 595).

³⁹ «...Notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps» (RTP, III, p. 873). L'espressione «vrai moi» è probabilmente da intendere nel senso di punto di vista individuante, «homme affranchi de l'ordre du temps» nel senso di agente interpretante. Non è questo il luogo per discutere dello statuto ontologico di tale combinazione; si vedano per esempio Deleuze, *Marcel Proust e i segni* cit., pp. 97-167 e Piazza, *Passione e conoscenza in Proust* cit., 133-140.

plativo, che dunque produce una realtà anziché subirla, investe l'io stesso: anche per questo guardare è guardarsi, perché oltre a guardare la realtà illuminandola dei propri significati, nello sguardo si costituisce l'io spettatore.

Proust scopre tale legge riflettendo su due fenomeni strettamente intrecciati: il voyeurismo e il sadismo. Egli scopre non solo una continuità tra il voyeur e il sadico: ciò che rintraccia è anche un plesso composito che li riunisce con i loro apparenti opposti, l'esibizionista e il masochista, svelando come tutti siano riconducibili all'atto di creazione originario. Ecco le aberrazioni: il voyeurismo-esibizionismo delle chiese assassinate, il sadomasochismo delle madri profanate.

Il voyeurismo (riferito alla percezione in generale e non ristretto solamente a quella visiva) è un piacere estetico. Esso nasce dal mito della contemplazione pura: non consiste tanto nel provare godimento attraverso una percezione, quanto nell'idea di scomparire in quanto spettatore, in quanto io, per lasciare che la scena contemplata occupi la totalità dello spazio e del tempo attualmente percepita. Il voyeur si bea della propria auto-disintegrazione. Mario Lavagetto ha osservato, riferendosi alla teoria freudiana, come nell'opera di Proust si sveli la contraddizione interna al voyeur, che lo conduce a diventare un esibizionista, un voyeur del proprio stesso io: egli è «un testimone obbligato, pietrificato e privo di ogni potere di intromissione, con il solo compito di garantire il vincolo di reciprocità che lega chi guarda e chi si offre allo sguardo altrui secondo una dialettica che sembra ossessionare il giovane Proust e che, diceva Freud, lega l'uno all'altro il sadismo e il masochismo articolandosi in tre fasi: a) lo sguardo si indirizza a un oggetto estraneo; b) l'oggetto viene abbandonato e il soggetto rivolge la pulsione di guardare sul proprio corpo determinando «la costituzione di una nuova meta: essere guardati»; c) entra in scena «un nuovo soggetto al quale ci si mostra per essere guardati»⁴⁰. Il voyeur, in altre parole, ricerca una contemplazione tanto pura da astrarsi da lui e includerlo nel proprio panorama. La prima aberrazione, quella che si compie al livello delle chiese assassinate, è dunque l'oscillazione continua tra voyeurismo ed esibizionismo che interessa l'attività dello spirito che contemplando ricrea la verità dell'opera d'arte, e che consente all'io spettatore di illudersi di occupare quel posto proibito: l'«autre moi» si sovrappone con sussulti e sbavature al «vrai moi».

⁴⁰ M. Lavagetto, *Quel Marcell*, Einaudi, Torino 2011, p. 78. La citazione interna è da S. Freud, *Opere*, 12 voll., Boringhieri, Torino 1967-1980, VIII, p. 222.

_____ Francesco Garbelli, Chiese assassinate e madri profanate _____

Ciò su cui Proust insiste quando rimprovera Ruskin in *Sur la lecture* è l'attività dello spirito. Ora, se questa attività non è riconosciuta, se lo spettatore rivolge la propria attenzione su di sé in quanto osservatore e sull'oggetto in quanto osservato secondo un puro atto contemplativo passivo, quando la ri-creazione si esercita essa viene a mancare della consapevolezza di essersi appropriata dell'opera d'arte, che le appare come qualcosa di estraneo. Si cessa di considerare il prodotto artistico come parte di sé, cioè come stilema o significato integrato nell'orizzonte del proprio spirito, tanto che questi ne sia l'autore, quanto che non lo sia – laddove la verità dell'arte, in quanto espressione dello spirito, offre al «vrai moi» il materiale con cui costituire il proprio mondo, l'io e l'altro, ed è pertanto precisamente qualcosa che gli appartiene. Ritenere di poter lasciare che il proprio «autre moi» scompaia dietro una contemplazione immacolata significa ricevere con esso l'opera d'arte come esteriorità e cessare di prendersene cura come qualcosa di proprio, come un patrimonio che anziché annichilire l'io ne espande gli orizzonti di senso, permettendogli di elaborare nuove chiavi interpretative per guardare il mondo. Per questo motivo, ben prima di deplorare le devastazioni fisiche patite dalle chiese francesi nella Grande Guerra, Proust punta il dito contro «l'irreligion d'état» di Francia e la proposta, da essa figliata, di sconsecrare le cattedrali e adoperarle come edifici di pubblica utilità, del tutto svuotate di ogni funzione religiosa: ciò che Proust, che parla da agnostico, discerne chiaramente è il nesso intercorrente tra una concezione passiva della contemplazione artistica, riconducibile a un'aberrazione voyeuristico-esibizionista, la quale in definitiva non è che uno sguardo pago di sé, immerso nella mitica illusione di potersi gettare indifferentemente su qualsiasi oggetto senza che questo apporti alcuna differenza qualitativa allo sguardo medesimo, e il distacco dalle opere d'arte, in questo caso le cattedrali, in quanto erroneamente considerate oggetti passibili di una fruizione immediata ed estrapolabile dal contesto, dal peculiare modo di configurare il mondo suggerito e concentrato in esse – distacco che conduce inevitabilmente alla loro rovina⁴¹.

Sembrirebbe paradossale: la contemplazione passiva di Ruskin, che fa spazio alla verità artistica convincendosi di riceverla intatta, finisce per occultare la visione del mondo che essa implica, mentre quella attiva di Proust, consapevole di operare ogni volta una tradu-

⁴¹ Si vedano, a tale proposito, l'articolo giovanile *L'irreligion d'état* (CSB, pp. 348-349) e la sezione dei *Melanges* intitolata *La mort des cathédrales* (Ivi, pp. 141-149).

zione, la conserva. Ma ecco spiegato l'arcano: poiché lo spirito reinterpreta incessantemente l'esperienza, la concezione ruskiniana non fa che illudersi che tale reinterpretazione non avvenga e, sua mercé, dispensando il fruitore dello sforzo di restituire l'alterità del mondo di cui l'opera è espressione nei propri termini di significato, non ne coglie a dovere la differenza, cosicché essa resta, per così dire, inascoltata; al contrario, quella proustiana insiste proprio sull'«apprentissage» che occorre compiere per imparare a decifrare i segni in sensi che, in un cosmo che non può sfuggire al principio dell'identità del «vrai moi» ordinatore, salvino quell'imprescindibile differenza che impone anche di non sconoscere le cattedrali, reliquie di un modo di vedere il mondo la cui scomparsa è morte di una parte, anche potenziale, di ogni essere capace di attività spirituale.

Si potrebbe dire che le chiese assassinate siano vittime dello sguardo che si gratifica al consumo passivo di un'immagine. Abbiamo visto come questo consumo passivo, spinto a un grado più estremo e più inconscio, divenga consumo della propria stessa immagine di sguardo contemplante. Tale dinamica si realizza facendo un ulteriore passo indietro rispetto al proprio punto di vista, ed è in fondo un'aberrazione necessaria, perché coincide con la condizione dello spirito che interpreta il mondo e produce un soggetto e un oggetto: l'errore consiste nello scambiare la posizione dell'attività spirituale, o del «vrai moi», con quella dell'io, del soggetto che ne è prodotto, poiché induce a credere di poter accedere a un punto di vista impersonale, trascendente, eterno (ciò che, in quanto punto di vista che pur costituente il tempo rimane a sua volta preso in un tempo, non è nemmeno il «vrai moi»)⁴² di fronte a cui tutto ha il valore di mera realtà osservata. È possibile avere una prospettiva a volo d'uccello, vedersi, per così dire, in terza persona al pari di ogni altra cosa, solo attraverso lo sforzo immaginativo di un io che è già il risultato dell'attività spirituale, dacché il suo sguardo, distorto dall'aberrazione che in esso si convoglia, rivolto con chimerica purezza all'opera e a sé mentre la contempla, lo inganna con una visione falsamente oggettiva e falsamente trasparente. Nemmeno l'arte partecipata, che insiste sulla dimensione creativa del fruitore, scampa a questo rischio: esso è proprio di ogni atto ri-creativo, poiché anche il fruitore coinvolto in un episodio di questo tipo di arte può illudersi che non ci sia bisogno di tradurre nel proprio universo seman-

⁴² Si veda Piazza, *Passione e conoscenza in Proust* cit., pp. 140-148.

_____ Francesco Garbelli, Chiese assassinate e madri profanate _____

tico quel mondo spurio che sortisce dall'opera cui hanno contribuito più agenti, dunque plurime menti, plurimi mondi. Anche per l'arte partecipata è perciò fondamentale evitare che il piacere voyeuristico-esibizionistico che il pubblico può provare nell'esperienza artistica ne sterilizzi l'attività ermeneutica.

4. *Le madri profanate*

Il mito della contemplazione assoluta e della fruizione passiva della realtà, che sopisce l'atto ri-creativo con cui lo spirito si appropria della visione del mondo racchiusa in un'opera d'arte, misconosce la differenza di quest'ultima: ancor più gravemente, tuttavia, ne misconosce l'identità, nel senso dell'ormai avvenuta integrazione nell'orizzonte di significati dello spettatore. L'io che guarda, benché si illuda di occupare la posizione del «vrai moi», dalla vera prospettiva del «vrai moi» non è più che ciò che guarda: soggetto e oggetto sono due interpretazioni frutto dell'articolazione del medesimo repertorio di materiali.

Nella memoria l'io e l'altro si riassorbono e si mescolano. Se questo è vero, quando nella vita quotidiana un nuovo io, arricchito dal contenuto dell'arte assimilata come estranea, è riconfigurato, non potrà non avvertire con disagio quel residuo esterno in se stesso e lo proietterà nell'oggetto, senza conoscere l'identità recondita e profonda che con una traduzione riuscita avrebbe legato entrambi pur nelle rispettive differenze. Per questo Proust sostiene che il secondo errore di Ruskin consiste nell'iconolatria, cioè nel credere che ciò che l'arte presenta come bello sia bello in sé, nella realtà, quando non è che un trucco per coprire l'egoismo sotteso all'interpretazione mancata: il soggetto non si accorge che la sua accettazione acritica di qualcosa come bello è la sbrigativa soluzione di un malessere, la riproposizione di un'immagine che non espande il proprio universo semantico, ma ne è una versione per così dire rimasticata. Proust si oppone: «une fois dépouillée de l'esprit qui est en elle [l'impressione offerta allo spettatore dall'opera d'arte], elle n'est plus qu'un signe dépouillé de sa signification, c'est-à-dire rien; et continuer à l'adorer, jusqu'à s'extasier de la retrouver dans la vie sur un corps de femme, c'est là proprement de l'idolâtrie. [...] Je me garderai toujours d'un culte exclusif qui s'attacherait en elles [i fiori nella realtà, in opposizione ai fiori rappresentati in arte] à autre chose qu'à la joie qu'elles nous donnent, un culte au

nom de qui, par un retour égoïste sur nous-mêmes, nous en ferions “nos” fleurs, et prendrions soin de les honorer en ornant notre chambre des œuvres d’art où elles sont figurées»⁴³. Ma in realtà, come emerge dalla citazione della critica proustiana riportata nel primo paragrafo, il problema è più esteso e consiste in generale nella subordinazione di «vérité» e «sentiment moral» al «sentiment esthétique». Non si realizza, per i motivi suddetti, una felice armonizzazione tra gli elementi espressi dallo spirito, giacché la traduzione dei contenuti dell’opera d’arte non si è compiuta in modo da restituirli adeguatamente. L’io è colpito dunque da un’alterazione ed è come Edipo, contaminato e colpevole a propria insaputa. L’opera d’arte misconosciuta dal fruitore passivo fa sì che qualcosa che nella sua realtà ricade sotto il suo sguardo gli appaia aliena, determinando in lui un senso di adorazione perpetua o di ostilità disturbante: «dépouillée de l’esprit qui est en elle, elle n’est plus qu’un signe dépouillé de sa signification, c’est-à-dire rien». Il niente che appare al posto del senso inascoltato dell’arte è l’annuncio della pena che il sacrilego, inconsapevolmente, sta già scontando. Il particolare senso di impurità e colpa che anima il sadomasochista germina proprio dal precedente stadio voyeuristico-esibizionistico. Due autori, René Girard e Maurice Merleau-Ponty, possono darne testimonianza.

Per Girard, che deduce le proprie riflessioni da un insieme di romanzi in cui la *Ricerca* occupa un ruolo principe, «i masochisti brama-no la divinità del mediatore»⁴⁴, ossia dell’altro da sé in quanto modello che inconsapevolmente desiderano essere nel momento in cui lo assimilano nel proprio orizzonte di significati senza sforzarsi di riconoscere traduttivamente la sua alterità. Il desiderio di identificazione con la differenza percepita, che Girard definisce mimetico, è tanto intenso da condurre il masochista ad assuefarsi al proprio disagio, a ricercarlo come prova dell’identificazione mimetica con il modello: il masochista continua a riproporre quella visione aberrante del proprio io in terza persona, godendo pertanto a scorgersi proprio come uno sguardo personale vedrebbe tanto lui quanto il modello, riunendoli in un’essenza comune. Purtuttavia, il suo desiderio è destinato a essere perennemente frustrato: il suo io non può mai riconoscersi come identico al modello, sia perché si illude di occupare la posizione del «vrai moi»

⁴³ CSB, pp. 136-137.

⁴⁴ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Parigi 1977; trad. it. di L. Verdi-Vighetti, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 2021, p. 189.

_____ Francesco Garbelli, Chiese assassinate e madri profanate _____

quando continua a conservare il proprio punto di vista, sia perché non si fonde ad altro che a una versione incompleta e insoddisfatta di se stesso. Prosegue Girard: «il sadismo è il capovolgimento “dialettico” del masochismo. [...] Il sadico non può illudersi di *essere* [corsivo originale] il mediatore senza trasformare la vittima in un altro se stesso. Nell’attimo stesso in cui diventa più brutale, non può impedirsi di riconoscersi *nell’altro* [corsivo originale] che soffre»⁴⁵. Ecco dunque che il masochista, che anela a essere il proprio modello e conosce la propria frustrazione come cifra dell’identità, desidera che anche il modello soffra, al fine di ritrovarsi ancor più saldamente nell’altro: l’aberrazione è totale, la colpa e il castigo divengono il filtro perenne del proprio universo semantico.

Una conclusione analoga è raggiunta da Merleau-Ponty, il quale, facendo uso delle teorie di Henri Wallon, riconduce una relazione affine al sadomasochismo, quella di gelosia, a un’aberrazione che conduce il soggetto a identificarsi con l’altro: «geloso è qualcuno che vorrebbe essere colui che sta contemplando. [...] Nelle relazioni di gelosia si riscontreranno spesso dei fenomeni di crudeltà. [...] Ma allora il male che faccio a lui, lo faccio a me stesso. Provare piacere nel fare del male agli altri, significa, di conseguenza, provare piacere a fare del male a se stessi. E Wallon ritrova qui l’idea psicanalitica del sado-masochismo. [...] È molto vicino alle considerazioni psicanalitiche sull’atteggiamento del *voyeur* [corsivo originale]»⁴⁶. L’esempio che Merleau-Ponty espone subito dopo, al fine di illustrare tali leggi ottiche, è tratto dalla *Ricerca*: «Queste analisi fanno pensare a quelle di Proust. [...] Ci si può ricordare anche della famosa analisi della gelosia del narratore verso Albertine. [...] Il suo amore consiste nel *contemprarla* [corsivo originale] mentre dorme e cioè resta sotto la legge della gelosia, che è identificarsi in uno spettacolo»⁴⁷. Di nuovo, una percezione distorta conduce il voyeur a un’identità che non restituisce la differenza altrui e si gratifica di una contemplazione tinta di venerazione e blasfemia.

Appare evidente come in ambedue le ricostruzioni il sadomasochista sia lacerato ora da una passione fusionale verso l’altro, ora da una conflittuale, entrambe atte a mascherare un’aberrazione fondamentale. L’iconolatria di Ruskin si presta tanto alla venerazione di una bellezza

⁴⁵ Ivi, p. 192.

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l’enfant*, Centre de documentation universitaire, Parigi 1965; trad. it. di P. Filiassi Carcano, Armando, Roma 2015, pp. 131-134.

⁴⁷ *Ibid.*

assoluta, proiettata parossisticamente in una realtà esterna a sé, quanto al supplizio che le fa da contraltare. E non è forse da un errore nello sguardo, di matrice voyeuristico-esibizionista, che il sadomasochista avverte uno squilibrio irrisolto, una frattura nell'«apprentissage» inadempito, pagando lo scotto per aver usurpato il luogo del «vrai moi» senza riconoscere la propria opacità e senza essersi speso in un'interpretazione dell'alterità che fungesse da palestra per il suo spirito?

«Mais laissons ici ce qui mériterait un chapitre à part: les mères profanées»⁴⁸. Così scrive Proust nella *Ricerca*, riferendosi alla profanazione che un figlio compie dell'immagine materna allorché ne eredita i tratti somatici. Questa brevissima frase nasconde in realtà un sacrilegio più profondo, che Lavagetto ha ricostruito collezionando tutti gli episodi di profanazione narrati da Proust nelle sue opere. *Avant la nuit* è il resoconto di una confessione di omosessualità: «c'è [...] un elemento di crudeltà: la confessione viene, alla lettera, inflitta a qualcuno che è costretto ad ascoltare, a condividere, a lasciarsi contaminare perché gli è stato attribuito forzatamente il compito di assolvere»⁴⁹. *Confession d'une jeune fille* ruota attorno al doppio trauma di una giovane sorpresa dalla madre in atteggiamenti lussuriosi e della madre stessa, «costretta a vedere e a essere la contaminata testimone della perversione filiale»⁵⁰. La scena di Montjouvain è probabilmente la profanazione più emblematica: lo spettacolo omosessuale sadomasochistico di Mlle Vinteuil e della sua amica affonda le proprie radici in una perversione voyeuristico-esibizionista, al punto da svolgersi al cospetto del ritratto del defunto Vinteuil nella piena e consapevole volontà di offrire all'effigie del padre una vista blasfema. Ancora, sempre nella *Ricerca*, Lavagetto parla di «un capitolo non scritto e clandestino nell'opera di Proust: la figura di Albertine e quella della madre sembrano fondersi periodicamente. Il narratore allora le contamina [...] promuove [...] una sorta di consapevole "sacrilegio"»⁵¹. Ad accomunare gli esemplari elencati, che esprimono l'idea di profanazione a diversi registri, possiamo rintracciare due elementi ormai noti: la visione di sé in terza persona, dalla prospettiva del «vrai moi», propria del voyeurismo-esibizionismo, e il derivante senso di contaminazione immorale tra l'io e l'altro, tra gli elementi

⁴⁸ RTP, II, p. 908.

⁴⁹ M. Lavagetto, *Quel Marcel!* cit., p. 74.

⁵⁰ Ivi, p. 75.

⁵¹ Ivi, p. 119.

che lo spirito interpreta per produrre la propria realtà. Essere guardati dalla “madre”, figura del proprio doppio, dello spettatore esterno che si crede di essere mentre si è allo stesso tempo oggetto dello sguardo, è considerato un atto di profanazione, come se il vero contaminato non fosse proprio quell’io che siede impunemente sullo scranno del principio individuante di sé e del proprio mondo. Il livello delle madri profanate è il livello a cui ciò che è contemplato al livello delle chiese assassinate entra nella realtà dello spettatore, nello spettatore medesimo: il sadomasochista si contamina di fronte agli occhi materni, elevati immaginariamente a presidio della prospettiva impersonale che si frammischia a quella del suo io.

Si dirà che il livello delle madri profanate non ha più davvero a che fare con l’arte. In effetti, esso non pertiene più al giudizio estetico, bensì alla percezione della realtà e alla condotta morale. Ma l’arte è, nell’autentica esperienza che promette, educazione allo sguardo. Ciò che le opere d’arte insegnano, quando ne si ricrei la verità in sé stessi, è il corretto modo di tradurre la loro differenza, di appropriarsene, di farne una parte di sé che permetta di produrre un cambiamento attraverso una variazione nel proprio modo di percepire il mondo e dotarlo di significati. Anche in questo caso Proust è convinto che il rimedio al secondo errore di Ruskin, l’errore delle madri profanate, sia emendabile con le parole che lo stesso Ruskin scrive per mettere in guardia dall’idolatria, salvo, a detta dell’allievo, esserci caduto egli stesso: «doit vraiment, dans le sens profond du mot, s’appeler idolâtrie, c’est-à-dire le fait de servir avec le meilleur de nos cœurs et de nos esprits quelque chère ou triste image que nous nous sommes créée, pendant que nous désobéissons à l’appel présent du Maître, qui n’est pas mort, qui ne défaille pas en ce moment sous sa croix, mais nous ordonne de porter la nôtre»⁵². Portare la propria croce: ciò che l’agnostico Proust recepisce dal cristianesimo di Ruskin, che corrisponde all’incirca a quanto difende contro «l’irreligion d’état»⁵³, è la coscienza che occorre sviluppare della necessità imposta dall’arte allo spettatore di fare fatica, di elaborare attivamente la verità che essa racchiude. La posta in gioco è capitale, perché equivale alla possibilità di raccogliere una differenza senza ricadere nel disagio di un io che ovunque non coglie che un’immagine sbiadita e insoddisfacente di sé, vittima di una reinterpretazione della

⁵² CSB, p. 129.

⁵³ «Quand on se délivre d’un devoir, on est moins libre, on s’enchaîne à ses mauvais penchants» (Ivi, p. 349).

realtà che gli ripresenta immancabilmente «quelque chère ou triste image que nous nous sommes créée» da servire fino all'esasperazione.

L'esperienza artistica può dunque insegnare a evitare di provare il disagio derivante da quei fenomeni di aberrazione che risultano in un viversi anfibio, in quanto io e in quanto «vrai moi» costituente l'io e la sua realtà. Benché non si possano eliminare, una volta comprese tali leggi ottiche permettono di riconoscere un'identità con l'alterità nel senso di una comune radice nell'interpretazione dello spirito: se la traduzione ha successo, è possibile incontrare la differenza dell'opera d'arte in quanto propria, e liberarsi dall'ossessione sadomasochista di conseguire un'identificazione peccaminosa con quella che in realtà è una versione mutila di sé, sotto lo sguardo imparziale di una madre profanata. L'io è già l'altro, vi è già potenzialmente fuso nel momento in cui entrambi, in quanto interpretazioni, possono convergere in un nuovo io, in un nuovo altro: ma solo quando il segno esterno è oggetto di una traduzione attiva che si sforzi di assegnargli un senso che ne preservi la differenza in seno a un'identità che imponga di prendersene cura, solo allora chi contempla ha epistemicamente e moralmente compreso l'opera d'arte. Ha compreso, in altre parole, il valore che la contemplazione ha in riferimento al suo vivere quotidiano.

Contro la presunta pretesa di disinteresse, unità e autonomia propria dell'arte tradizionale così come essa è superficialmente descritta dall'idealtipica prospettiva dell'arte partecipata, si scopre che una concezione contemplativa di essa è in grado di garantire, anzi esige una fruizione di tipo interessato, corale, sociale. Interessato in quanto lo spettatore è coinvolto con tutto il proprio io nell'opera d'arte: sono la sua stessa identità, la sua stessa vita a essere esposte al rischio di auto-contaminarsi nell'illusione voyeuristico-esibizionista invece che arricchirsi di una verità non più aliena. Corale, perché l'opera d'arte, lungi dall'essere un monolite asportabile e passivamente recepibile, richiede l'esercizio a più voci di tutti i fruitori coinvolti. Sociale per il fatto che, come vuole l'«apprentissage», si apprende a percepire, a far lavorare lo spirito, dal magistero dell'artista, secondo leggi ottiche che valgono tanto per il dominio estetico quanto per quello epistemico e morale. Dal momento che il pubblico di un episodio di arte partecipata non è affatto immune dalla distorsione voyeuristico-esibizionista, e poiché da essa discendono le perversioni sadomasochiste, anche la riflessione sull'arte partecipata può giovare del pensiero di Proust: quest'ultimo infatti, non vedendo alcuna differenza tra contemplazione e partecipazione, prescrive di rico-

_____ Francesco Garbelli, Chiese assassinate e madri profanate _____

noscere il prodotto artistico al crocevia dei significati che vi sono stati infusi, acciocché il fruitore, rendendosi conto dello statuto epistemico ed etico delle immagini che è chiamato a tradurre, eviti di implodere su di sé in una spirale autoreferenziale e, al contrario, restituisca alle espressioni dello spirito un autentico valore. L'arte partecipata non è allora una panacea per problemi legati a forme d'arte più tradizionali, è bensì interrogandosi sul più corretto approccio all'arte di ogni tempo che si ricava, per sanare i malesseri che a torto si imputano alla spettacolarità e che invece, tutto considerato, fanno parte dell'arte come della vita, non una forma artistica preconfezionata, ma una disposizione che fa capo alla responsabilità individuale di ogni spettatore e gli consente di apprendere che il suo vero sé ha gli occhi d'un artista.

Tavola delle abbreviazioni

C: M. Proust, *Correspondance*, 21 voll., a cura di P. Kolb, Plon, Parigi 1970-1993.

CSB: M. Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, suivi de Essais et articles*, a cura di P. Clarac e Y. Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi 1971.

RTP: M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, 3 voll., a cura di P. Clarac e A. Ferré, Gallimard, Parigi 1954.

Abstract

«“Partecipazione” [...] è diventato un termine chiave del lessico artistico e curatoriale, che evoca un campo eterogeneo di pratiche e progetti diretti programmaticamente contro la passività dell'esperienza spettatoriale, la contemplazione “disinteressata”, la pretesa autonomia dell'arte e dei suoi spazi istituzionalizzati e, più in generale, i modi di produzione e di consumo del capitalismo avanzato». A partire da queste parole, tratte dal testo della *call for papers* per il presente numero di *Polemos*, è possibile definire un preciso idealtipo di arte partecipata. Questo articolo si propone di esplorare le riflessioni sull'arte contenute nell'opera di Marcel Proust al fine di dimostrare che tale idealtipo costituisce un'opposizione, quella tra contemplazione e partecipazione, che è in realtà falsa. Come emerge nella concezione proustiana dell'esperienza artisti-

ca, la contemplazione prevede precisamente che lo spettatore si impegni in un'attività interpretativa-traduttiva volta a ricreare in se stesso la verità dell'opera d'arte. Da questa nuova prospettiva, che riesce ad includere in un'unica nozione e l'arte considerata contemplativa e l'arte considerata partecipata, saranno ridefinite e indagate le sue due principali distorsioni, quella voyeuristico-esibizionista, definita al livello "delle chiese assassinate", e quella sadomasochista, definita al livello "delle madri profanate", comprendere e rettificare le quali permette di giungere a un'idea di arte attiva, interessata, corale e sociale.

«“Participation” [...] has become a keyword in the artistic and curatorial vocabulary, which evokes a heterogenous field of practices and projects programmatically directed against the passivity of spectatorial experience, the “disinterested” contemplation, the alleged autonomy of art and its institutionalized spaces and, more generally, advanced capitalism’s ways of production and consumption». Starting from these words, taken from the text of the call for papers for the current issue of Polemos, it is possible to define a precise idealtipe of participated art. This article aims at exploring the aesthetic thought contained in the work of Marcel Proust in order to demonstrate that such an idealtipe of participated art constitutes an opposition between contemplation and participation which is actually wrong. As Proustian conception of artistic experience suggests, contemplation does precisely require the spectator to commit to an interpretative-translational activity aimed at recreating in herself the truth of the work of art. From this new perspective, that is able to include in one notion both the art considered contemplative and the art considered participated, two main distortions will be redesigned and investigated, namely the voyeuristic-exhibitionist one, at the level “of the murdered churches”, and the sadomasochistic one, at the level “of the profaned mothers”. To understand and rectify them allows to come to an idea of art which is active, interested, choral and social.

Parole chiave: Proust; estetica; voyeurismo; esibizionismo; masochismo; sadismo.

Keywords: Proust; Aesthetics; voyeurism; exhibitionism; masochism; sadism.