



Corso di dottorato di ricerca in:

Studi linguistici e letterari

Ciclo 34°

*Il dormiveglia.
Per un'estetica degli interstizi*

Dottorando

David John Watkins

Supervisora

Sergia Adamo

2021/2022

INDICE

SINTESI

INTRODUZIONE

1. TRA DENTRO E FUORI

- 1.1. Interferenze*
- 1.2. Il riverbero del mondo*
- 1.3. Una barriera*
- 1.4. Un luogo di scambio*
- 1.5. La sospensione, l'involontario, l'automa*
- 1.6. L'incipit dell'allucinazione*
- 1.7. Lo psicologo in vestaglia*

2. SCRIVERE NEGLI INTERSTIZI

- 2.1. Il tempo del dormiveglia*
- 2.2. Un involontario senza automatismo*
- 2.3. Tra gli animali, le piante, le cose*
- 2.4. "Un noi senza contenuto"*
- 2.5. Flou*
- 2.6. Il personaggio intermittente, o che cosa significa essere svegli*
- 2.7. Variazioni minime tra la vita e la morte*

3. TECNICHE E POLITICHE DEL DORMIVEGLIA

- 3.1 Più o meno: una minuzia, un trascendentale*
- 3.2 L'attivo-passivo: un automa che scrive*
- 3.3 Illuminazioni profane, sintesi*
- 3.4 Derive confessionali, utopie dell'indice, tristi umanesimi*
- 3.5 Galassie*
- 3.6 "Avrebbe obbedito se fosse stato più desto". La politica del personaggio orizzontale*

CONCLUSIONE

BIBLIOGRAFIA

*Siamo diventati molto poveri di esperienze della soglia.
L'addormentarsi forse è l'unica che c'è rimasta.
(E con essa, però, anche il risveglio).*
Walter Benjamin

*...né nelle cose, né nello spirito,
né esistenza fisica, né esistenza mentale.*
Gilles Deleuze

Sintesi

Non una storia del dormiveglia, bensì un tentativo di pensare attraverso questo stato liminale.

Sebbene la distribuzione dei capitoli non sia priva di una sua linearità temporale, la linea in cui si articola il discorso è essenzialmente discontinua. Senza preoccuparsi troppo di essere esaustiva, essa procede per immagini più emblematiche di altre, momenti-palimpsesto, descrizioni che condensano, talvolta in poche righe, la rottura con una tradizione o, al contrario, la ripresa e la coesistenza di posture che sembravano essere incompatibili. È come se i paragrafi non facessero altro che girare attorno a una medesima scena, a un grande intertesto ossessionato da un'unica situazione – quella di un essere che oscilla tra il sogno e la veglia – ma guardandola da una lanterna magica che, di volta in volta, rende visibile un aspetto diverso, mobilita concetti specifici, apre a problemi teorici che le sono peculiari.

Se la lanterna gira e i concetti chiamati in causa variano al variare delle opere prese in considerazione, l'idea di fondo che anima l'esperimento mentale messo in gioco dal dormiveglia rimane però costante, e coincide con il tentativo di far affiorare, dalla descrizione del semi-dormiente, il suo tratto essenziale: la sua capacità di mettere in questione i dualismi che stanno alla base della nostra tradizione culturale e di aprire uno spazio interstiziale in cui le coppie oppostive che vorrebbero bipartire i nostri gesti, le nostre sensazioni e i nostri pensieri (interiorità/esteriorità, conscio/non conscio, io/mondo, reale/immaginario, soggetto/oggetto, attivo/passivo, ragione/follia, umano/non umano, passato/presente) non sono più pensabili in un rapporto antitetico, ma coesistono in uno stato di massima tensione.

Il primo capitolo (*Tra dentro e fuori*) si concentra sull'impossibilità di tracciare un confine tra le sensazioni esterne e le affezioni interne di cui facciamo esperienza in questo stato intermedio. Riprendendo alcuni classici del pensiero filosofico – Aristotele e Leibniz – faccio emergere, dapprima, le potenzialità intrinseche a questa confusione dell'interiorità e dell'esteriorità, i suoi elementi più fecondi e la sua portata metafisica, individuando nella nozione leibniziana di piccole percezioni un prototipo concettuale di che cosa significhi pensare negli interstizi. Poi, per risaltare il contrasto e la cesura, passo bruscamente al modo in cui il dormiveglia è stato descritto e pensato nella

psicologia di metà Ottocento (Moreau de Tours, Jules Baillarger, Alfred Maury), dove l'ambiguità di questa soglia diviene un paradigma della follia, il momento parossistico dell'allucinazione e della confusione tra l'immaginario e il reale, l'attimo in cui scorgere il passaggio da una vita regolata dai dettami della volontà a quella impulsiva e involontaria dell'automa.

A questa altezza del discorso, stare tra il sogno e la veglia equivale a stare al crocevia tra il normale e il patologico, tra la ragione e la follia, e tra tutti i concetti che queste macrocategorie si portano dietro. Ho tentato dunque di mettere in luce non soltanto i presupposti teorici che rendono possibile la patologizzazione del dormiveglia, ma anche l'utilizzo strategico che lo psicologo fa di questa peculiare condizione, che in alcuni casi assume tutta la valenza di un metodo di osservazione: talvolta, è lo psicologo stesso, come nel caso di Alfred Maury, a porsi in dormiveglia per registrare e descrivere ciò che accade nel proprio corpo e nel proprio pensiero nel momento stesso in cui il soggetto predisposto al loro controllo comincia a venir meno.

Sul rapporto tra letteratura e sogno esistono intere biblioteche. Effetto della psicoanalisi, forse, dell'idea freudiana secondo il sogno è la via principale che conduce all'inconscio. È strano, comunque, che il nesso tra letteratura e dormiveglia sia stato così poco indagato dalla critica. Che io sappia, a parte alcuni articoli che si concentrano su aspetti specifici inerenti a questo o quell'autore, esiste soltanto un libro – *At the borders of sleep. On liminal literature* di Peter Schwenger (2012) – che abbia tentato di cogliere questo rapporto in modo un po' più strutturale, per quanto sia anch'esso costituito, per lo più, da saggi e articoli nati in contesti separati e che spesso prendono in esame altri stati, come il sonnambulismo e l'insonnia. Strano perché, a ben vedere, il dormiveglia è un clima che attraversa molti dei momenti più fondativi della letteratura del secolo scorso. Se già Nerval (di cui si parla nel primo capitolo, per interrompere la linea psichiatrica e mettere in luce il controcanto positivo del *demi-sommeil*) aveva fatto di questa soglia un'atmosfera fondamentale del suo stile, nel Novecento il dormiveglia appare come un ricettacolo delle più importanti innovazioni messe in atto nel romanzo, o in quella strana entità che diviene il romanzo in autori e autrici come Proust, Kafka, Joyce, Beckett, Tozzi, Virginia Woolf.

La domanda che si muove al fondo del secondo capitolo (*Scrivere negli interstizi*) ha dunque a che fare con i molti sensi in cui il dormiveglia costituisce, come dirà Proust, l'unico rinnovamento che esiste nell'arte di raccontare e tenta di

intercettare il modo in cui questo interstizio, in cui la psicologia aveva individuato un paradigma della follia, diviene una condizione di possibilità del gesto letterario.

Il terzo capitolo (*Tecniche e politiche del dormiveglia*) si interroga invece sul paradossale risvolto politico che il dormiveglia porta con sé. Anche in questo caso, si procede per attrito e per contrasto, mettendo a confronto due linee che differiscono notevolmente tra loro. La prima linea, quella surrealista, tende a vedere nel dormiveglia, e in particolare nella pratica della scrittura automatica, una possibilità di liberare il desiderio e gli istinti, di realizzare una sintesi tra la coscienza e le «strane forze» che si agitano nell'inconscio, dando voce a tutte quelle pulsioni che sono state rimosse dalla nostra cultura e dalle nostre società, sino a determinare una politica moralistica e fasulla. La seconda linea – che delinea passando attraverso Henri Michaux, Georges Perec e molti altri (Celati, Kafka, Beckett, Tozzi, Krasznahorkai) – riscopre nel dormiveglia una condizione in cui esercitarsi, tutt'al contrario, a liberarsi dal desiderio e dalla smania di realizzarsi che soffoca e rende via via più invivibili le nostre vite. A queste due linee corrispondono due modi diversi di intendere la letteratura: se la prima privilegia l'espressione dell'intimo, dell'interiorità e della spontaneità irriflessa, la seconda – decisamente più interessante – preferisce la descrizione all'espressione, l'esplorazione di stati impersonali alla confessione di una presunta intimità.

A ciascun capitolo il suo personaggio: lo psicologo in vestaglia per il primo, il personaggio intermittente per il secondo, il personaggio orizzontale per il terzo. Sono figure attraverso cui ho tentato di compendiare alcuni degli aspetti più decisivi emersi nelle rispettive parti che strutturano la tesi.

Introduzione

Siamo sicuri che, in fin dei conti, non abbia detto di più
[...] McCay con *Little Nemo in Slumberland*
che Freud con *L'interpretazione dei sogni*?
Oreste del Buono

È una parola composta, quasi ossimorica. Incorpora in sé due vocaboli lontani tra loro come il giorno e la notte, avvicinandoli fino a provocare un lieve corto circuito. È un transito immobile. Si lascia definire soltanto a patto di mantenere insieme i poli di un dualismo entro cui non cessa di oscillare.

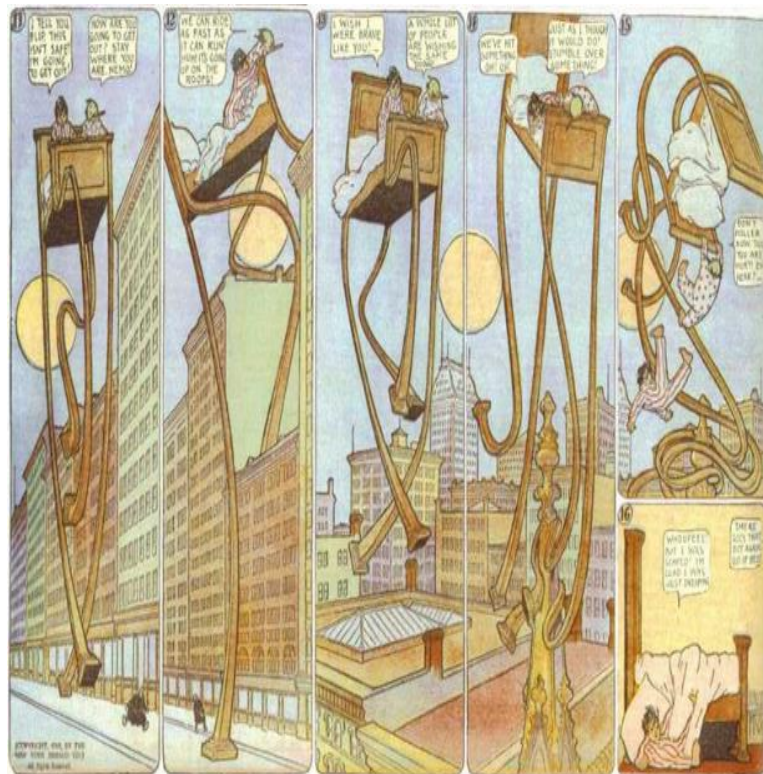
Il suo habitat naturale è l'interstizio, la sua ritmica è intermittente, la sua logica è il chiasmo. Gioca nel paradosso e flirta con la contraddizione. Sta sempre lì lì per essere qualcosa che non è mai del tutto. Galleggia in un infra-mondo, in una specie di ontologia del quasi che non tende a nulla di ulteriore. Ha una strana passione che consiste nel passare in mezzo, nell'insinuarsi, nell'esitare.

Mescola, sovrappone, amalgama, interseca, intreccia, fa coesistere. Non conosce nessuna suddivisione tra il primo piano e lo sfondo. Non appartiene a una specie, né a un genere, né a un individuo, ma sta tra le specie, i generi e gli individui.

Spezza, dilata, interrompe, contrae. Ignora la successione del prima e del dopo, la linea del tempo, la storia, queste parole che qui si convertono in un andirivieni più discontinuo e, dunque, più reale.

È il processo mediante cui scivoliamo nel sonno e quello, inverso e speculare, mediante cui riemergiamo in un risveglio che non ha nulla di definitivo. È l'atmosfera che circonda i nostri gesti più quotidiani.

Ogni sera, non appena chiude gli occhi, Little Nemo si trasferisce in Slumberland, nel paese del sonno leggero (in italiano, il prodigioso fumetto di Winsor McCay sarà conosciuto come *Bubi nel paese del dormiveglia*), ritrovandosi così a gravitare in un mondo in cui i confini tra l'interno e l'esterno sono aboliti.



In questo paese in cui tutto ricomincia sempre daccapo, non c'è nulla che separi il letto dalla strada, la cameretta dalla metropoli, il privato dal pubblico, il dentro dai fuori. Tutto sconfinava nel proprio rovescio, tutto collimava con il proprio contrario. Con quel che resta della sua coscienza, Little Nemo prende nota del fatto che è impossibile viaggiare attorno alla propria stanza senza viaggiare simultaneamente nel mondo.

Per indicare quel paradossale movimento che è l'addormentarsi, i vocabolari ci suggeriscono verbi che tendono al basso (cadere, *to fall, to tumber*), quasi l'assopimento avesse sempre da trafficare con qualche oscura profondità. Little Nemo, invece, non cade nel sonno, ma ascende, sale gradualmente nelle sfere superiori del proprio torpore,

all'insù, sempre più in alto. Il materasso, le lenzuola e il cuscino sono gli strumenti di una possente levitazione. Hanno la stessa leggerezza che anima le mongolfiere. Dormiveglia è il nome di un paese in cui i piedi del letto comunicano con il cielo.

È raro che Little Nemo, nei suoi itinerari celesti, sia solo. Al suo fianco, un pagliaccio notturno, di nome Flip, gli dà coraggio, ma è un coraggio che consiste soltanto nel cessare di opporre resistenza, nell'arrendersi in modo via via più definitivo al moto ascensionale e saltellante che ha ormai preso possesso dei loro corpi.

Poi, però, proprio quando la resa cominciava a tradursi in una specie di gioia, ecco che il terreno, là sotto, viene del tutto a mancare, il ritmo cadenzato dei balzi cede il passo a una brusca cesura, e qualcosa, nell'aria sospesa della città senza tempo, sembra incrinarsi: le caviglie del letto hanno urtato contro le antenne di un grattacielo, e l'urto, inesorabile, interrompe l'ascesa dei due viaggiatori, dirottandola all'ingiù, il corpo a rovescio, verso le regioni impensate e fredde del pavimento.

Adesso, con l'aria di un alieno spiovuto per sbaglio da un pianeta assai più vasto del luogo angusto in cui si ritrova, Little Nemo è tutto nel suo nome: piccolo, e soprattutto nessuno. Non è più il viaggiatore che era nel suo sonno leggero, non è ancora il bimbo che forse tornerà a essere di lì a poco, e di cui non sapremo nulla.

Un giorno, un editore che si chiamava Alfred Humblot ricevette un manoscritto intitolato *Du côté de chez Swann*, inviato da un certo Marcel Proust.

Iniziò a leggere, ma non durò molto. Le prime trenta pagine non facevano altro che descrivere un dormiveglia. Non accadeva nulla. Nessun fatto, nessun evento rilevante. Soltanto questo narratore che si risveglia e si riaddormenta di continuo, e che descrive questo suo perpetuo entrare e uscire dal sonno – senza essere in grado di riconoscere l'epoca e il luogo in cui si trova, senza neanche ricordare il proprio nome.

Nel rimandare il manoscritto al mittente, l'editore spiegò così, con un candore e un'onestà ineccepibili, le ragioni del suo rifiuto: «Sarò forse uno sciocco – scrisse – ma non riesco davvero a comprendere come un signore possa star lì, per pagine e

pagine, a descrivere il modo in cui si gira e si rigira nel proprio letto prima di prendere sonno. Ho un bel prendermi la testa fra le mani»¹.

Prendiamola sul serio, questa scorata perplessità dell'editore, e volgiamo in modo ancora più esplicito la domanda che passa nel suo prendersi la testa fra le mani: perché il dormiveglia dovrebbe costituire l'oggetto di un qualche interesse? Per quale strana ragione, dovremmo sostare tanto in questo interstizio del tutto privo di azione, per quale assurdo motivo descriverne le pieghe, inseguire a parole il marasma di percezioni quasi impercettibili che ci attraversano in questo stato liminale? Vogliamo forse fare sfoggio di abilità analitica, delle minuzie che la nostra sensibilità al dettaglio ci consente di cogliere e mettere in discorso?

Per quanto minuscolo possa essere il suo spazio, per quanto effimera possa esserne la durata, ciò che si smuove nell'immobilità del dormiveglia non è una minuzia. Come l'immagine di Little Nemo liquida i confini che separano l'interno dall'esterno e ci introduce in un mondo obliquo e intermedio, così, allo stesso modo, descrivere un essere che sta tra il sogno e la veglia significa mantenersi in bilico tra tutti i dualismi che articolano e strutturano la nostra tradizione culturale, aprire una breccia tra le opposizioni binarie con cui un essere umano nato in Occidente è generalmente abituato a pensare.

Se la nostra cultura procede per dicotomie, il dormiveglia è il dispetto che la punzecchia dall'interno. Sonno, sogno e veglia, infatti, non sono soltanto stati fisiologici o condizioni psichiche, ma sono anche concetti attorno a cui la nostra tradizione ha variamente distribuito i propri valori e le proprie categorie. Più ancora del binomio vita-morte – termini che nella nostra cultura si intrecciano a più riprese – quello del vigile e del dormiente costituisce una sorta di opposizione primaria, l'alternativa bipolare che divide in due lati le nostre giornate e i nostri modi di stare nel mondo, il giorno e la notte del nostro sentire.

Intorno al campo magnetico di questa opposizione, gravitano tutte le altre coppie oppostive: l'interiorità e l'esteriorità, l'io e il mondo, il soggetto e l'oggetto, la coscienza e l'inconscio, il reale e l'immaginario, l'attivo e il passivo, l'attenzione e la

¹ Lettera citata in FRAISSE L., *Il y a cent ans paraissait «Du côté de chez Swann»*, Synergies Espagne, ISSN 1961-9359, N° 6, 2013, p. 187-197. Traduzione mia.

distrazione, la ragione e la follia, il normale e il patologico, la presenza e l'assenza, l'umano e il non umano.

Usare queste parole è sempre imbarazzante. Più le scomodiamo, più esse incrementano l'evanescenza che le costituisce. Sono perfettamente vuote fintantoché non si coglie la dialettica che le agita, il contrasto e la frizione in cui soltanto acquisiscono un barlume di senso. Il loro significato, ovviamente, varia al variare delle epoche e dei luoghi e, non di rado, slitta fino a diventare del tutto irriconoscibile. Ciò che si intende per "reale" nella psicologia dell'Ottocento, giusto per dirne una, è agli antipodi di ciò che il "reale" indica nel vocabolario della psicoanalisi.

Le parole imbarazzanti si riconoscono subito. Sono quelle che mettono voglia di usare le virgolette. Anche le virgolette sono imbarazzanti, per chi scrive. Denunciano che il problema sta proprio lì, sotto il segno grafico che lo palesa e insieme lo protegge, e rendono evidente che noi stiamo tirando dritto, come se andasse tutto bene.

Non è che il dormiveglia risolva questo imbarazzo. Il suo merito, semmai, è quello di portare l'imbarazzo alle sue estreme conseguenze, di mostrarci che imbarazzante è non soltanto l'utilizzo di queste parole, ma anche la logica binaria che di volta in volta le ripartisce.

Esiste una filosofia implicita in qualunque cosa. Quella del dormiveglia è un'estetica degli interstizi, ovvero un modo di percepire tanto più refrattario ai confini quanto più sensibile a tutto ciò che circola nel framezzo, sui bordi, al limitare tra due mondi apparentemente antinomici. Contro i dualismi e contro le opposizioni, contro la smania di dividere e separare, l'assunto fondamentale di questa estetica afferma che soltanto fra le pieghe si trova l'essenziale.

Si tratterà allora di fare del dormiveglia un'immagine del pensiero, e di pensare, per quanto possibile, attraverso questa immagine.

1.

TRA DENTRO E FUORI

1. Interferenze

Le dormeur éveillé n'est pas séparé
du monde qui l'entoure.
Joseph Delbœuf, *Le sommeil et les rêves*

Nell'interstizio sospeso tra sonno e veglia sostiamo in una zona di indecidibilità in cui, come nell'infanzia, non possiamo distinguere ciò che si muove al fondo della nostra intimità dagli stimoli che continuiamo a percepire dal mondo esterno. I rumori che vengono da fuori non si oppongono alle voci che cominciano a bisbigliare al nostro orecchio interno e che andranno ad alimentare i nostri sogni, ma si confondono con esse: suoni esterni e voci interiori coesistono simultaneamente, amalgamati in un'unica sonorità o, meglio, in un'*interferenza* che sembra mettere in crisi la possibilità di operare una separazione tra un *dedans* e un *dehors*. Se il sonno ha tradizionalmente rappresentato l'immagine di una vita ripiegata su sé stessa, una discesa negli anfratti della propria interiorità, e se il concetto stesso di veglia, d'altra parte, porta con sé l'immagine di una vita attenta e sensibile agli accadimenti esterni, essere in dormiveglia significa indugiare là dove queste due vite vengono a mescolarsi.

La natura evasiva di tutto quanto accade in questo infra-mondo è inseparabile dal torpore che lo accompagna e che lo rende possibile. La sonnolenza che precede lo stato di sonno (o che si prolunga negli attimi del risveglio) implica, anzitutto, un intorpidimento dei sensi, una diminuzione della capacità di ricevere stimoli dal mondo esterno. È in virtù di questa parziale letargia della sensibilità che le sensazioni assumono la vaghezza di un'eco, si affievoliscono gradualmente, divengono sempre più ottuse, si dissolvono in un riverbero lontano.

Aristotele, al cui sguardo non era sfuggita l'esistenza di uno spazio intermedio tra sonno e veglia, allude proprio a questa debolezza del sentire quando, nel *De somniis*, tenta di descrivere quelle piccole sensazioni che, pur mescolandosi alle affezioni del sogno, non coincidono con esso. A volte, poiché sonno e veglia sono sì opposti, ma non si escludono in modo assoluto¹, capita ad alcuni, «che già avevano gli occhi socchiusi», di riconoscere che la luce intravista nel mezzo sonno «era effettivamente

¹ ARISTOTELE, *Parva naturalia. L'anima e il corpo*, A. L. Carbone (a cura di), Bompiani, Milano 2002, p. 195: «giacché nel caso di veglia e sonno è possibile che quando uno dei due è presente in modo assoluto, sia presente in certo modo anche l'altro».

quella della lanterna», o che «le voci dei cani e dei galli», attutite dalla lieve patina di sogno attraverso cui dovevano passare per essere udite, stavano davvero effettuando il loro concerto quotidiano; altri, invece, le palpebre ancora abbassate, «rispondono persino alle domande»; ad altri ancora, che pure hanno «gli occhi del tutto aperti»², appaiono immagini che si muovono nel buio. «Non ogni immagine nel sonno – dice dunque Aristotele – è sogno»³. E se è vero che il sonno è «una sospensione temporanea della sensazione»⁴, una relativa insensibilità alla realtà che ci circonda, è pur vero che, proprio mentre questa anestesia passeggera sembrava averci reso indifferenti al mondo circostante, accade «di avere in qualche modo sensazioni di suoni, di luce, di sapore e di tatto». Ecco allora il mondo baluginare nei nostri sensi attraverso questa luce incerta, questo ronzio, questo incerto toccare: sensazioni che ci colpiscono, precisa Aristotele, «*debolmente e come da lontano*»⁵.

Un problema teorico che attraversa tutta la trattazione aristotelica della vita del dormiente può essere così riassunto: come rendere ragione di quella particolare modalità del sentire che persiste anche nel sonno? In effetti, sin dalle prime battute, Aristotele individua nella presenza delle sensazioni e nel rapporto con il mondo esterno il tratto distintivo della veglia e, nella loro assenza, la caratteristica fondamentale che definisce il sonno: essere svegli equivale, essenzialmente, a essere attraversati dalle sensazioni che vengono dal mondo esterno («riconosciamo chi è sveglio perché ha sensazione»⁶), mentre addormentarsi significa, al contrario, non poter provare sensazioni («è assolutamente impossibile che l'animale che dorme abbia una qualunque sensazione»⁷), divenire sordi al mondo circostante, recedere in sé stessi. Se la veglia è il regime delle sensazioni e dei rapporti con la realtà che si muove fuori di noi, il sonno è un'assenza di sensazioni, uno stato in cui il dormiente, recisi i contatti con quanto accade al suo esterno, si ritira nel proprio interno.

Tuttavia, come precisa Aristotele qualche pagina più avanti, l'assenza di *sensazioni* che definisce il sonno non coincide con una assenza di *affezioni* («è vero che non si vede niente, ma che quanto alla sensazione non si abbia alcuna affezione

² Ibidem.

³ ARISTOTELE, cit., p. 179. Il corsivo è mio.

⁴ Cfr. HELLER-ROAZEN, *Il tatto interno. Archeologia di una sensazione*, trad. it. di G. Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2013, p. 54.

⁵ ARISTOTELE, cit., pp. 193-95.

⁶ Ivi, p. 153.

⁷ Ivi, p. 159.

non è vero»⁸). Nel passaggio dalla veglia al sonno, esemplifica Aristotele, tutto accade come quando i nostri occhi passano dal sole all'ombra, o come quando, dopo aver contemplato a lungo la mobile superficie di un fiume, distogliamo repentinamente lo sguardo, per fissare qualcosa che non si muove. In entrambi i casi, anche quando saranno cessate, le sensazioni di luce o di movimento causate dal sole e dal fiume continueranno a riverberarsi all'interno dei nostri occhi, modificando l'aspetto delle cose che guarderemo: l'ombra ci sembrerà abbagliante, attraversata da vaghe striature luminose; le cose immobili ci sembreranno in movimento, come trascinate nel ritmo del fiume⁹.

Ogni sensazione porta con sé un *che* di avanzo, un residuo; non si esaurisce nel momento stesso in cui accade, ma si riverbera al di là di sé stessa e dell'evento che l'ha causata, «agisce anche di rimando»¹⁰. Questo lascito o riverbero della sensazione esterna, queste striature luminose che l'abbaglio del sole continua a propagare al di qua delle nostre palpebre anche quando siamo passati all'ombra di una stanza chiusa, è ciò che Aristotele chiama *affezione*, ed è in questo senso che egli può affermare che «anche quando il sensibile esterno sia venuto meno, le affezioni sensibili permangono e sono sensibili»¹¹. Come nel «caso dei proiettili», in cui «il motore continua a muovere anche quando non è più in contatto», così «l'affezione non è nei sensori soltanto mentre hanno sensazione, ma anche quando si arrestano»¹².

Quanto più scivoliamo nel sonno, quanto più le sensazioni esterne si attutiscono fino a raggiungere il loro massimo grado di debolezza e ad approssimarsi alla loro assenza, tanto più le affezioni, gli *avanzi* delle sensazioni diurne, questi residui rimasti al fondo di quanto abbiamo sentito nel giorno («i movimenti residui causati dalle affezioni sensibili», «un avanzo dell'affezione sensibile in atto»¹³), riemergono in superficie e divengono evidenti. A occhi chiusi, nel silenzio della notte, possiamo percepire questi movimenti affettivi che continuano a riverberarsi all'interno della nostra sensibilità e che, di giorno, presi nel continuo rumore del mondo, nell'incessante

⁸ Ivi, p. 179.

⁹ Ivi, p. 183-5: «giacché anche quando si muta sensazione l'affezione prosegue, ad esempio passando dal sole all'ombra accade di non vedere niente a causa del fatto che negli occhi ancora permane il movimento causato dalla luce [...]. Se si distoglie lo sguardo da ciò che si muove, ad esempio dai fiumi, soprattutto quelli che scorrono molto velocemente, sembrerà che le cose ferme si muovano».

¹⁰ Ivi, p. 185.

¹¹ Ivi, p. 187.

¹² Ivi, p. 183.

¹³ Ivi, pp. 189-193.

passare da una sensazione all'altra e nell'esercizio attivo dell'attenzione («allorché le sensazioni e l'intendimento collaborano»), siamo stati costretti a respingere¹⁴. Tutto quanto è rimasto ai margini o sullo sfondo indistinto delle nostre affezioni costituisce il materiale che il sogno tende a rendere visibile.

«Si ha sensazione dei piccoli movimenti interni più nel sonno che nella veglia»¹⁵, afferma infatti Aristotele, ed è soltanto in virtù di questa maggiore prossimità a quanto accade all'interno del proprio corpo che il sogno, talvolta, sembra illusoriamente assumere dei tratti divinatori, o farsi portavoce di una profetica capacità di prevedere il futuro. Secondo Aristotele, questa falsa credenza si spiega appunto alla luce del fatto che il sogno, sottraendoci ai «grandi movimenti della veglia»¹⁶, ci consente di prestare ascolto e di vedere, come in una cassa di risonanza o in una lente di ingrandimento, il marasma di minuscole affezioni, minimi movimenti e piccoli gorgi che si agitano al fondo della nostra sensibilità¹⁷. Poiché il sogno amplifica il dettaglio, può capitare, per esempio, di avere una visione del male che già si annida nel nostro corpo, ma di cui prenderemo coscienza soltanto nei giorni a venire.

Se il sogno rappresenta il luogo in cui, sospese le sensazioni esterne, le affezioni interne prendono il sopravvento e si traducono in un turbinio di immagini¹⁸, *il dormiveglia è invece questo trascolorare del fuori nel dentro, o viceversa*. In questo stato di transizione, i suoni, le luci, gli odori che vengono dal mondo raggiungono un grado di debolezza che consente loro di mescolarsi con l'intrico di movimenti, ronzii, visioni sbiadite che si riflettono al di qua delle nostre palpebre e dei nostri sensi. Tra la percezione del soggetto e il brulicare del mondo non vi è alcuna distinzione, ma soltanto amalgama e mistura, trapasso continuo. Catturati in uno stato che non concede

¹⁴ Ivi, pp. 187-9: «Durante il giorno, infatti, essi vengono respinti, allorché l'intendimento e l'intendimento e le sensazioni collaborano, e scompaiono come un piccolo fuoco al cospetto di uno grande o dolori e piccoli piaceri al cospetto di quelli grandi, ancorché quando questi cessano anche quelli piccoli vengono in superficie. Di notte, invece, a causa dell'inattività delle sensazioni parte e per parte e dell'impossibilità di essere in atto, e poiché si verifica il reflusso delle parti esterne verso l'interno, si riportano al principio della sensazione e cessando il turbamento, divengono evidenti».

¹⁵ Ivi, p. 205.

¹⁶ Ivi, p. 201: «I movimenti che si verificano durante il giorno, tranne che non siano molto grandi e forti, sfuggono al confronto dei movimenti della veglia, che sono più grandi. Durante il sonno avviene invece il contrario, giacché si ritiene che quelli piccoli sono grandi [...]. È chiaro dunque che queste cose sono perspicue più nel sonno che nella veglia».

¹⁷ Ivi, p. 189.

¹⁸ Ivi, p. 195. Questa, infatti, la definizione che Aristotele fornisce del sogno: «immagine prodotta dal movimento delle affezioni sensibili, quando ciò avvenga durante il sonno e in quanto si dorme».

consistenza sufficiente né all'uno né all'altro lato della sensazione, oscilliamo in un universo sensibile che non è né dentro né fuori di noi, ma tutte e due le cose insieme.

Portando alle estreme conseguenze l'idea che il dormiente sia un essere chiuso in sé stesso, la psicoanalisi freudiana farà rientrare il sonno nella categoria del narcisismo. Il sonno, suggerisce Freud, è il contrario dell'amore. Quando ci si innamora, la libido è tutta rivolta all'esterno, investita verso fuori, proiettata altrove; quando ci si addormenta, invece, si è presi in un «ritiro narcisistico dell'assetto libidico sulla propria persona»¹⁹. Il dormiente è egoista, troppo interessato a soddisfare il proprio desiderio di dormire per avere energie residue da dedicare alla realtà esterna; persino il sogno, ancor prima di essere la via che conduce all'inconscio, è semplicemente il custode del sonno e del suo piacere narcisistico, ovvero lo strumento che consente al dormiente di continuare a dormire e a godere soltanto di sé.

Ma il dormiveglia ci mostra che il nostro narcisismo è intimamente bucato, aperto, soggetto a continue infiltrazioni. Il nostro ritiro fa acqua da tutte le parti. E non solo perché il mondo rientra in differita, con i suoi avanzi affettivi, a pullulare nelle immagini che vediamo al di qua delle palpebre, ma anche perché è proprio quando chiudiamo gli occhi per accovacciarci nella nostra intimità che perdiamo la corazza che ci difendeva dagli stimoli esterni, quel buttafuori discreto che è la nostra coscienza.

Come scrive Benjamin rileggendo Freud e Bergson, quanto più la coscienza è operativa, quanto più essa è in stato di all'erta, quanto più ci difende dalle sensazioni, tanto meno le sensazioni «penetrano nell'esperienza»²⁰. Fino a qualche minuto fa, prima di cominciare a scivolare nel sonno, le sensazioni che ci colpivano venivano passate al setaccio: la coscienza selezionava quelle più utili e teneva sullo sfondo o ammutoliva le altre, assegnando a ogni evento «un esatto posto temporale»²¹. Adesso, nulla più di tutto questo: nessuna selezione all'ingresso, nessuna distinzione tra un contenuto utile e uno sfondo, nessuna possibilità di ridurre un evento a un punto circoscritto della linea temporale. Per quanto arrivi «debolmente e come da lontano»,

¹⁹ FREUD S., *Introduzione al narcisismo*, trad. it. di Renata Colorni, in *Introduzione al narcisismo. Inibizione, sintomo e angoscia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 32.

²⁰ BENJAMIN W., *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2014, p. 97. Il saggio di Bergson con cui Benjamin si sta confrontando in queste pagine è *Matière et mémoire* (1896).

²¹ *Ibidem*.

per quanto modesta possa esserne l'intensità, tutto si iscrive ora sulla superficie indifferenziata del nostro corpo, senza più chiederci il permesso. Tutto ci attraversa da ogni parte, penetrando senza tempo nel tessuto della nostra esperienza.

Volevamo abbassare le serrande, metterci a riparo, isolarci; eccoci invece più esposti, più cedevoli, più disarmati. Venuta meno la difesa della coscienza, non ancora separati dal brulichio della stanza, il nostro corpo tocca l'apice della sua porosità, come se il dormiveglia, ogni giorno, stesse lì a dirci che tanto più ci ritiriamo in noi stessi, quanto più diventiamo permeabili al mondo, tanto più ci disinteressiamo a ciò che ci circonda, quanto più il circostante, inevitabilmente, penetra in noi.

2. *Il riverbero del mondo*

Se scrivessi qualcosa che avesse per oggetto
soltanto la mia stanza [...], ci farei entrare per forza
il mondo intero, visto che nella mia stanza
io faccio sempre entrare per forza il mondo intero.
Thomas Bernhard, *Perturbamento*

Dormiveglia è anche il nome che diamo a questo mondo ovattato e dissolto in pulviscoli impalpabili che aleggiano alle soglie del percepibile, corpuscoli e particelle che si muovono in sordina, senza farsi notare, alla periferia della coscienza, nel chiaroscuro dei suoi intervalli, nel suo costitutivo *andirivieni*. È come se la debolezza delle sensazioni che ci attraversano, in questo stato intermedio, ci consentisse di oscillare senza soluzione di continuità tra il chiaro e l'oscuro, tra l'avvertibile e l'inavvertibile, tra il consapevole e l'inconsapevole, tra il conscio e il non conscio. Nel dormiveglia, queste grandi categorie, mediante cui siamo soliti suddividere i nostri gesti, le nostre sensazioni e i nostri pensieri, subiscono una sorta di cortocircuito. Dei rumori che passano là fuori, così come delle «voci dei cani e dei galli» di cui parla Aristotele, si potrebbe dire che ne siamo *sì e no* consapevoli, o che essi vengono percepiti e, insieme, rimangono inavvertiti. Non impercettibili, ma quasi.

Se esiste un concetto capace di far vacillare i confini che separano il conscio dal non conscio e di avvicinare questo *sì e no*, questo *quasi* della percezione, esso è senza dubbio quello leibniziano delle *petites perceptions*. Con la sottigliezza di questo concetto, Leibniz tenta di aprire uno spazio, nel vocabolario della filosofia moderna, per accogliere tutte quelle «infinite percezioni» che sono «troppo deboli per essere notate, benché siano pur sempre percepite»²². Quando, passeggiando distratti sulla riva, ascoltiamo il rumore del mare, scrive Leibniz in un celebre esempio, percepiamo al contempo, ma a nostra insaputa, le singole onde che, mescolandosi, compongono il muggito. Che le si percepisca in modo confuso, come *inavvertitamente*, «senza discernere un'onda dall'altra»²³, non significa affatto che esse non vengano comunque percepite. Al contrario, se non percepiamo anche il minimo brusio della più piccola

²² LEIBNIZ G. W., *Scritti filosofici*, Vol. II, D. Bianca (a cura di), UTET, Torino 1967, p. 165.

²³ Ivi, p. 157.

onda, il fluttuare dei suoi micromovimenti e delle increspature in cui si mescola alle altre, allora non potremmo percepire neanche il rumore complessivo del mare.

Allo stesso modo, scrive Leibniz in un altro esempio, «un uomo che dorme sia chiamato da molti altri ad un tempo, e si supponga che la voce di ciascuno di questi non sia abbastanza forte da svegliarlo, ma che il rumore di tutte quelle voci insieme lo svegli»²⁴. Dall'insieme delle voci che risvegliano il dormiente, prosegue Leibniz, se ne isola una, una voce qualunque, tra le tante che costituiscono il rumore. Che rapporto intercorre tra questa voce – debole e singolare, di per sé insufficiente a dissipare il sonno – e la percezione dell'uomo che dorme? Per quanto esile, questa voce non manca di insinuarsi tra le pieghe della percezione del dormiente, e dunque di innescare una qualche forma di pensiero, poiché tra corpo e mente, tra sensazione e «attività dell'anima» sussiste, secondo Leibniz, un ineliminabile parallelismo di fondo. Certo, il dormiente, quando si sarà ridestato, non avrà nessun ricordo di questa voce, eppure, scrive Leibniz, «bisogna che egli sia stato colpito da questa voce in particolare, poiché le parti sono nel tutto, e, se ciascuna parte non fa nessun effetto, non ne farà nemmeno il tutto»²⁵.

Nella semplicità di questi esempi, vi è un duplice gesto teorico, capace di riconfigurare radicalmente il modo in cui tendeva a essere concepita, in epoca moderna, la natura del pensiero. Aprire il vocabolario della filosofia alle *petites perceptions*, prestare finalmente ascolto al loro brusio, significava in primo luogo scardinare un assunto teorico sul quale, seppure per vie opposte, tanto il razionalismo cartesiano quanto l'empirismo di Locke avevano finito per convergere: l'identificazione del pensiero e della coscienza, ovvero il principio secondo cui il pensiero sarebbe, per sua natura, intrinsecamente correlato a un soggetto che sa di pensare²⁶.

È per mettere in discussione questa riduzione del pensiero alla sorveglianza del soggetto pensante che Leibniz, nei *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, non cessa di prendere in esame fenomeni come la distrazione e gli automatismi, lo

²⁴ Ivi, p. 165.

²⁵ Ivi, p. 165.

²⁶ Sulla disputa tra cartesiani e Locke, si veda, ancora, HELLER-ROAZEN, *Il tatto interno*, cit., pp. 147-157. In queste pagine, dopo aver mostrato la paradossale convergenza dei cartesiani e di Locke sull'identificazione del pensiero e della coscienza, Heller-Roazen tratteggia, più approfonditamente, il modo in cui Leibniz riuscì ad aprire una «terza via, che conduceva a una regione della mente che né Descartes né Locke avevano immaginato: una regione in cui la coscienza e la sua assenza s'incontrano sul terreno delle piccole percezioni incessanti e infinitamente piccole», p. 157. Cfr. anche LISKE M.-T., *Leibniz*, trad. it. di Paolo Rubini, Il Mulino, Bologna 2007, p. 188 e sgg.

svenimento e lo stordimento, il sonno senza sogni, il sonno parziale e gli stati intermedi che accompagnano il passaggio dal sonno alla veglia, individuando proprio in questi stati i paradigmi di un modo della percezione e del pensiero che non sia dell'ordine della coscienza, ma che si muovi al di qua, al di là di essa. Se Locke aveva affermato che supporre un pensiero di cui il pensatore stesso è inconsapevole sarebbe assurdo, perché equivarrebbe a «scindere un uomo in due differenti persone»²⁷, Leibniz risponde:

Quando si dorme, anche se non si fanno sogni, non si è mai privi di pensieri. Il risveglio stesso lo dimostra e più uno è pronto a svegliarsi più è sensibile a ciò che accade all'esterno, benché questo sentimento non sia sempre così forte da causare il risveglio. [Che l'anima pensi in un uomo addormentato ed al momento immediatamente successivo in un uomo sveglio, senza che l'anima se lo ricordi] non soltanto è facile a concepirsi, ma qualcosa di simile l'osserviamo ogni giorno da svegli, perché vi sono sempre oggetti che colpiscono i nostri occhi e i nostri orecchi, e di conseguenza anche l'anima, senza che noi ce ne accorgiamo, fino a quando uno di essi, raddoppiando la sua azione o per qualche altra ragione, non divenga così forte da attirarla a sé; in questo caso si avrebbe come un sonno parziale rispetto a un determinato oggetto, sonno che diventa totale quando la nostra attenzione cessa per tutti gli oggetti indistintamente [...]. In una parola, è una grande sorgente di errori sostenere che nell'anima non ci siano altre percezioni al di fuori di quelle di cui si ha coscienza.²⁸

Nulla di più naturale, dunque, che essere scissi in due differenti persone, se per essere scissi in due differenti persone si intende questo percepire senza la consapevolezza di percepire, questo pensare senza avere alcuna coscienza di pensare; ciò che potrebbe essere considerato come strano, semmai, è che le persone in cui siamo scissi siano soltanto due, tanto la nostra percezione e i nostri pensieri rifuggono da ogni parte non solo qualsiasi struttura monolitica, ma anche qualsiasi bipartizione²⁹.

A differenza di quanto sosteneva Aristotele, dice infatti Leibniz, persino nel sonno più profondo continuiamo a percepire, in qualche modo, ciò che accade all'esterno. Non esiste uno stato in cui il nostro corpo possa cessare di essere collegato

²⁷ Ivi, p. 153. LOCKE J., *An Essay Concerning Human Understanding*, trad. it. *Saggio sull'intelletto umano*, V. Cicero e M. G. D'Amico (a cura di), con testo originale a fronte, Bompiani, Milano 2004, libro II, cap. I, par. 11, p. 167: «se fosse possibile che l'anima formuli i suoi pensieri mentre il corpo giace nel sonno [...] senza che l'uomo ne sia consapevole o ne prenda parte, è certo allora che Socrate dormiente non è la stessa persona di Socrate desto [...]. Infatti, se separiamo del tutto la coscienza dalle nostre azioni e sensazioni [...] sarà difficile sapere dove si colloca l'identità di un individuo».

²⁸ LEIBNIZ, *Scritti filosofici*, cit., pp. 242-244.

²⁹ A questo proposito, in tempi recenti, cfr. N. K. HAYLES, *L'impensato. Teoria della cognizione naturale*, trad. it. di Silvia Dal Dosso e Gregorio Magini, Effequ, Firenze 2021.

al mondo che ci circonda, non una condizione in cui la nostra anima possa isolarsi da quanto si muove al di fuori di noi: addormentati o quasi, percepiamo il mondo senza accorgercene, senza poterlo dire a noi stessi, nello stesso modo oscuro e confuso in cui nella veglia percepiamo, per esempio, le increspature delle più piccole onde, passeggiando distratti in riva al mare.

Esiste dunque una forma di pensiero, una *parziale vigilanza* dell'anima che persiste «anche quando dormiamo senza sogni o quando siamo storditi per qualche colpo, per qualche caduta o altro accidente»³⁰, così come, d'altra parte, la nostra stessa vigilanza, i nostri pensieri diurni sono costantemente attraversati da una miriade di *piccoli sonni altrettanto parziali*: oggetti che rimangono sullo sfondo della nostra percezione o che la sfiorano appena, immagini soltanto intraviste, rumori rispetto ai quali il nostro ascolto è come addormentato («in questo caso si avrebbe come un *sonno parziale* rispetto a un determinato oggetto»³¹).

Una parziale vigilanza nel sonno, piccoli sonni disseminati nella veglia: gli esempi con cui Leibniz tenta di descrivere le *petites perceptions* tendono verso questo *chiasmo*, questo chiaroscuro in cui la distinzione del sonno e della veglia si fa più articolata, meno prevedibile, soggetta a continue interferenze.

Ecco allora emergere il secondo gesto teorico che il concetto delle piccole percezioni ci suggerisce di compiere. Non si tratta soltanto di affermare la possibilità di un modo del pensiero e della percezione che si muove al di qua della coscienza di un soggetto; si tratta anche, e soprattutto, di mostrare che il conscio e il non conscio, il pensiero consapevole della veglia e la percezione incosciente del sonno (o, per dirla con le categorie della filosofia moderna, il chiaro e l'oscuro, il distinto e il confuso) non sono pensabili nei termini di un'antitesi o di un'opposizione, intervallati come sono da un numero infinito di stati intermedi che costituiscono quelle minime pieghe mediante cui una percezione, cambiando gradualmente tono e intensità, si trasforma, sino a passare in un'altra percezione³².

³⁰ Ivi, p. 240.

³¹ Ivi, p. 242.

³² Sulla nozione di piega in Leibniz, cfr. DELEUZE, *La piega. Leibniz e il barocco*, D. Tarizzo (a cura di), Einaudi, Torino 2004, e in particolare, il capitolo 7, parte III, intitolato *La percezione nelle pieghe*, pp. 140 e sgg., dove Deleuze afferma che «le piccole percezioni sono il passaggio da una percezione a un'altra, nonché le componenti di ogni percezione. Esse costituiscono, insomma, lo stato animale o animato per eccellenza: l'inquietudine». A proposito di questi passaggi intermediari in relazione al sonno e alla veglia, Heller-Roazen scrive: «Nella transizione dall'assenza alla presenza della consapevolezza,

Tra la percezione cosciente e il brulichio indistinto delle piccole percezioni, infatti, non esiste qualcosa come un salto o una differenza di natura, ma un unico graduale *continuum*³³; anzi, il rovesciamento di prospettiva che Leibniz realizza in queste pagine finisce per affermare – contro una tradizione che tendeva a escludere la possibilità di un modo di pensare e di percepire non vagliato dalla coscienza – che sono proprio le *petites perceptions* a rendere possibile la percezione cosciente: «Ciò che si nota – afferma infatti Leibniz – deve pur essere composto di parti che non lo sono, nulla potendo nascere d’un colpo, il pensiero non meno del movimento»³⁴. In altre parole, le grandi percezioni chiare e coscienti («ciò che si nota», come ad esempio il ruggito del mare) non sono che l’esito della mescolanza di percezioni più minute e più oscure (il brusio delle piccole onde), che ci attraversano senza sosta, senza che noi ce ne accorgiamo. Come scrive Deleuze nel suo saggio su Leibniz: «una percezione cosciente non affiorerebbe mai se non integrasse un insieme infinito di piccole percezioni [...]. Ogni percezione cosciente implica un’infinità di piccole percezioni che la preparano, la compongono e la seguono»³⁵.

È ciò che il dormiente risvegliato dalle voci, che Leibniz ci invita a considerare più da vicino, esemplifica nel modo più esplicito: il suono rimarchevole che determina il risveglio implica un’infinità di piccoli suoni inizialmente *inappercepiti*, che cominciano a insinuarsi nel sonno prima che un soggetto possa dire a sé stesso “ecco, sono sveglio”; frase che diviene pronunciabile soltanto a partire dal momento in cui quegli stessi suoni, quei bisbigli che precedono il risveglio, si integrano tra loro, fino a rendere possibile un suono o un rumore che si faccia notare. Il risveglio, il chiarore di una coscienza, accade in questa soglia, e non è che questa soglia, esito dei bisbigli integrati in un suono notevole. «Non saremmo mai svegliati dal più grande frastuono del mondo se non avessimo la percezione del suo cominciamento, per piccolo che sia»³⁶. Come i tanti bisbigli non sono l’antitesi del frastuono, ma ciò di cui il frastuono si compone e attraverso cui prende vita, così le piccole percezioni non si oppongono a ciò che chiamiamo coscienza, ma ne costituiscono la condizione di possibilità. Sono

tali intermediari, per definizione, non [...] sarebbero ridicibili né allo stato dormiente né alla lucidità della mente desta», cit., p. 173.

³³ È ciò che Leibniz chiama la *legge di continuità*. Cfr. LEIBNIZ, *Scritti filosofici*, cit., p. 174: «la natura non fa mai salti [...] dal piccolo al grande e dal grande al piccolo si passa sempre per un termine medio [...] le percezioni distinguibili vengono per gradi da quelle che sono troppo piccole per essere notate».

³⁴ Ivi, p. 245.

³⁵ DELEUZE, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., pp. 141-42.

³⁶ LEIBNIZ, *Scritti filosofici*, cit., 174.

dunque le stesse *petites perceptions* a comporre le percezioni di cui abbiamo coscienza, o, per dirlo al rovescio: il chiarore della coscienza non è che una possibilità intermittente del suo risvolto meno consapevole e più oscuro.

La debolezza delle piccole percezioni è anche il luogo in cui si afferma una potenza cosmica, il punto di giunzione tra il microscopico e il macroscopico, tra monade e mondo³⁷. Esiste infatti un senso ulteriore per cui queste percezioni che si muovono al confine tra l'avvertibile e l'inavvertibile sono, come Leibniz ribadisce a più riprese, «di un'efficacia maggiore di quanto non si pensi»³⁸. Minuscole e periferiche, brulicanti e confuse, prive di un centro che le unifichi e le rischiarì, le piccole percezioni descrivono il modo in cui ogni corpo, a sua insaputa, «risente di tutto ciò che accade nell'universo»³⁹. Infatti, poiché «tutte le cose cospirano tra loro» e tutte le monadi sono tra loro interconnesse, non esiste un movimento che non produca un qualche effetto anche sui corpi più distanti, «per cui ogni corpo subisce l'azione non solo dei corpi che lo toccano [...], ma per loro tramite risente anche dell'azione di quegli altri corpi che toccano quelli con i quali esso è a contatto immediato»⁴⁰. È per questo effetto di riverbero che ogni monade percepisce ed esprime, seppur in modo confuso, parziale e inconsapevole, la totalità del mondo, divenendo essa stessa uno «specchio vivente e perpetuo dell'universo»⁴¹. Nella lingua di quel lettore estroso della filosofia leibniziana che è stato Carlo Emilio Gadda⁴², diremo anzi che le piccole percezioni costituiscono la trama sfilacciata e l'intrico nel *pasticciccio* del mondo, «il nodo, o groviglio, o garbuglio, o gnommero» mediante cui ogni cosa, senza sosta, risuona, confusamente, in un'altra.

Parlare di piccole percezioni significa dunque affermare che la solitudine di un corpo è impossibile. Esse sono il nome del legame – più discreto e al contempo più tenace – che esiste tra il singolo e il resto dell'universo, il concetto che descrive la

³⁷ Ivi, p. 174: «Sono esse [le piccole percezioni] che formano [...] quelle impressioni che i corpi esterni fanno su di noi e che racchiudono l'infinito, *quei legami che ciascun essere ha con tutto il resto dell'universo*. In conseguenza di queste piccole percezioni si può anche dire che il presente è carico del passato e gravido dell'avvenire, che tutte le cose cospirano tra loro (*sùmpnoia pànta*, come diceva Ippocrate) e che nella più piccola delle sostanze, occhi penetranti, come quelli di Dio, potrebbero leggere la connessione di tutte le cose dell'Universo».

³⁸ Ibidem.

³⁹ LEIBNIZ, *Monadologia*, traduzione, note introduttive e commento di A. Tettamanti, p. 44.

⁴⁰ LEIBNIZ, *Monadologia*, cit., pp. 44-5.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Sul rapporto tra Leibniz e Gadda, tra gli altri, cfr. DONNARUMMA, «Riformare la categoria di causa»: Gadda e la costruzione del romanzo, in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* (EJGS 4/2004).

capacità che ogni essere senziente ha di percepire il mondo intero sotto forma di riverbero.

La loro sottile forma di esistenza ci costringe a dire che ovunque, in ogni istante, quale che sia la cosa che stiamo o non stiamo facendo, per quanto sterile e angusto possa essere il luogo entro cui ci troviamo, siamo inevitabilmente votati a percepire l'universo nella sua totalità spaziale e temporale. Per una specie di effetto domino senza origine e senza punto d'arresto, in ogni minimo pulviscolo del nostro sentire, si insinuano in noi i luoghi più lontani, i tempi più remoti. Senza rendercene conto, siamo costantemente attraversati dai cambiamenti atmosferici che stanno avvenendo nell'altro emisfero del globo terrestre e dagli sbalzi umorali che essi provocano in un individuo che non parla la nostra lingua e che mai conosceremo. Nella nostra cameretta, è sempre il mondo intero a piovigginarci addosso, a predisporre quel *non so che* di fondo che fa il tono dei nostri giorni e l'aria entro cui ci muoviamo.

La meteoropatia non è un disturbo psichico. È l'indice di una particolare sensibilità alle piccole percezioni, di una vocazione a portare ciò che solitamente resta sullo sfondo in primo piano. Nel dormiveglia mattutino, quando la semioscienza in cui galleggiamo non ha ancora organizzato alcuna gerarchia tra le sensazioni che ci colpiscono, siamo tutti meteoropatici. Malgrado gli occhi chiusi, a dispetto delle serrande abbassate, nonostante il sonno ci trattenga ancora tra le sue braccia, qualcuno o qualcosa, in noi, si è già svegliato e ha già preso nota del tempo che fa là fuori. Il narratore di *À la recherche du temps perdu*, affetto da una sana ossessione per tutto ciò che ha a che fare con le atmosfere, chiamava questo rilevatore mattutino del clima con un nome particolare: il *personaggetto barometrico* («le petit personnage barométrique», «le petit personnage intérieur, salueur chantant du soleil»⁴³).

Questo curioso personaggetto – forse il più trascurato dalla critica proustiana – è senza dubbio la comparsa più gioiosa di tutta *La Recherche*. Indifferente alle vicende esistenziali del narratore, sordo alle sue gelosie e alle sue velleità letterarie, il personaggetto barometrico ha un'unica passione: il meteo. Dei tanti elementi che costituiscono una vita, egli si interessa soltanto alle variazioni atmosferiche, all'aria che ci circonda e ci avvolge.

⁴³ PROUST M., *La prisonnière*, Folio classique, Gallimard, Paris 1982, p. 11. Tutti i volumi di *À la Recherche du temps perdu* saranno citati da questa edizione, che riprende il testo dell'Édition Pléiade, stabilito a partire dai manoscritti autografi da P. Clarac e A. Ferré, sempre per Gallimard, nel 1954.

L'importanza che il narratore attribuisce a questo messaggero mattutino, che bisbiglia alla sua coscienza ancora felpata dal sonno portando notizie climatiche dal mondo esterno, è immensa⁴⁴. Il personaggetto barometrico è l'addetto alle *petites perceptions*, lo specialista della percezione delle sostanze più immateriali, quei sassolini aerolitici che vengono, come da lontano, a modificare i nostri umori, insinuandosi in noi con fare discreto, ma senza badare minimamente ai drammi che costellano i nostri giorni e alla successione cronologica dei nostri calendari («je m'éveillai de bonne heure, et, encore à demi endormi, ma joie m'apprit qu'il y avait, interpolé dans l'hiver, un jour de printemps»⁴⁵).

Questo barometro dell'aria circostante non è soltanto la prima voce che il narratore sente parlare al principio di ogni mattino. È ancora grazie al fiuto sottile di questo personaggetto che il narratore può cogliere e descrivere l'atmosfera che rende tanto particolare un paesaggio e indovinare il clima che permea i corpi intravisti, quella specie di umore visibile nei gesti, udibile nelle voci, intuibile nelle pause che inframezzano le parole, respirabile nel ritmo dei nostri movimenti: il solfeggio in cui camminiamo, lo sfondo entro cui si stagliano le nostre espressioni facciali, la tonalità che emana da ogni nostro minimo atteggiamento. Se il personaggetto barometrico non esistesse, le descrizioni proustiane perderebbero tutta la loro patina. E poiché, come il narratore ripete spesso, ci si innamora non tanto di un individuo, quanto piuttosto del paesaggio e della musica che quell'individuo porta con sé, nessun amore sarebbe per lui possibile senza il fiuto preliminare del barometro che sempre lo accompagna.

Delle miriadi di personaggi che compongono il narratore proustiano, questo nunzio canoro del sole è il più indistruttibile, più duro a morire persino del personaggio intermittente, che è invece l'addetto alla percezione delle analogie, il filosofo capace di scorgere le essenze, i punti che accomunano i luoghi, i volti, i tempi, i caratteri più disparati. Disteso sul proprio letto, immerso nelle sue fantasticherie, il narratore arriva infatti ad affermare che, durante la sua agonia, quando tutti i suoi "io" saranno morti, basterà che un raggio di sole attraversi il suo ultimo respiro perché quel barometrico

⁴⁴ PROUST, *Le côté de Guermantes*, I, cit., p. 102: «encore veloutée d'avoir dormi, ma conscience, comme ces organes préalablement anesthésiés, par qui une cautérisation, restée d'abord insensible, n'est perçue que tout à fait à sa fin et comme une légère brûlure, n'était touchée qu'avec douceur par les pointes aigües des fifres qui la caressaient d'un vague et frais gazouillis matinal».

⁴⁵ PROUST, *La prisonnière*, cit. p. 136.

personaggetto, indifferente alla sua morte, si rallegrì e si metta a cantarellare: «“Ah! Enfin, il fait beau”»⁴⁶.

Terza via tra empirismo e razionalismo, brusio sì e no percettibile che riconfigura i rapporti tra conscio e non conscio, trait d'union tra monade e mondo, spiraglio sempre aperto tra la camera da letto e l'universo, le piccole percezioni sono un prototipo concettuale di che cosa significhi pensare negli interstizi.

⁴⁶ PROUST, *La prisonnière*, cit., p. 11.

3. Una barriera

I medici considerano il limite
estremo tra la veglia e il sonno
come una sorta di alienazione mentale.

Charles-Chrétien-Henri Marc, *De la folie considérée
dans ses rapports avec les questions médico-judiciaires*

È nella confusione dell'interiorità e dell'esteriorità, quest'interstizio in cui il dentro e il fuori non si fronteggiano come un io e un non-io, ma sono permeabili l'un l'altro, che la psicologia e la psichiatria del XIX secolo tendono a collocare alcuni dei fenomeni più caratteristici di quell'esperienza a cui la nostra cultura ha dato il nome di *folia*. L'impossibilità di distinguere le due vite, l'interiore e l'esteriore, appare ora essere intimamente correlata all'incapacità di tenere separati i registri del reale e dell'immaginario, del tangibile e del fantasmatico: ciò che sul piano fisiologico si presenta come una mescolanza o un'interferenza tra la sensazione esterna e i movimenti interni dell'affezione sensibile corrisponde, sul piano intellettuale, al punto in cui le immagini prodotte dall'*esprit* e gli oggetti percepiti confluiscono in una sorta di fusione. È qui, in questa «fusione imperfetta»⁴⁷ tra i fantasmi dell'interiorità e gli eventi esterni del mondo reale, che gli alienisti e gli psicologi dell'Ottocento vedono aprirsi lo spazio entro cui si muove l'esistenza dell'«alienato». Nell'alienazione mentale, come scriverà Alfred Maury, «il s'opère une confusion, une association *entre le réel et l'imaginaire*, entre ce que l'esprit perçoit réellement du dehors et ce qu'il tire de ses propres créations»⁴⁸.

Certo, la psicologia del XIX secolo, come è stato spesso sottolineato, opera all'interno di un paradigma teorico che afferma l'esistenza di un sostanziale «connubio tra il sogno e il morboso» e di un immaginario che «che fa dell'onirico il sosia mimetico

⁴⁷ MOREAU J. (DE TOURS), *Du haschisch et de l'aliénation mentale. Études psychologiques*, Collection «Esquirol», Paris 1845.

⁴⁸ MAURY A., *Le sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent ; suivies des Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leur rapport avec le phénomène du sommeil* (1861), Didier, Paris 1865, p. 138.

del patologico»⁴⁹: studiosi e studiose come Jean Rigoli⁵⁰, Jacqueline Carroy⁵¹ e Vanessa Pietrantonio, per esempio, hanno giustamente messo in evidenza le diverse modalità in cui, in questo periodo, gli psicologi hanno tendenzialmente concepito il sogno come un *analogon* della follia, uno specchio in cui guardare (vedremo i presupposti fondamentali che sottendono a questa analogia nei prossimi paragrafi) il decorso della patologia mentale⁵². Dall'*idéologue* Pierre Cabanis allo spiritualismo di Maine de Biran, dalle tassonomie di Moreau de la Sarthe alle ricerche sperimentali di Moreau de Tours e di Alfred Maury, l'«eclissi notturna dell'io»⁵³ che si verifica nel sonno e nel sogno, e in modo più eclatante nel sonnambulismo (potremmo definire il sonnambulo come colui che, dormendo, *realizza* i propri sogni), sarà infatti paragonata all'eclissi di un soggetto in preda ai «deliri della follia» e dell'«*aliénation mentale*»⁵⁴. Si comprende così la grande proliferazione di studi che, ben prima della *Traumdeutung* freudiana, hanno tentato di sottrarre l'onirico al meraviglioso e al religioso, per farne l'oggetto di un discorso scientifico⁵⁵. Con una *boutade*, si potrebbe dire che l'onirico sia potuto uscire dal dominio del religioso soltanto a patto di rientrare in quello del patologico e del morboso. Tutto accade infatti come se questi psicologi (soprattutto a partire dalla metà del secolo), analizzando “l'uomo che dorme o che sogna”, stessero simultaneamente tentando di descrivere, e di comprendere più da vicino, “l'uomo che sragiona”, il “folle” o l'“alienato”⁵⁶.

⁴⁹ PIETRANTONIO V., *Dal visibile all'invisibile: i simulacri del sogno*. In *Archetipi del sottosuolo. Sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo*, V. Pietrantonio (a cura di), Francoangeli, Milano 2012, pp. 16-17.

⁵⁰ RIGOLI J., *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Fayard, Paris 2001.

⁵¹ Fondamentali, in questo ambito, gli studi di Jacqueline Carroy. CARROY J., *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800- 1945)*, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris 2012; CARROY J., PLAS R., *La volonté et l'involontaire : l'exemple de l'automatisme*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, J.-L. Cabanès, D. Philippot, P. Tortonesi (éds), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012. CARROY J., NATHALIE R. (eds.), *Alfred Maury, érudit et rêveur. La science de l'homme au milieu du XIXe siècle*, PUR, Rennes 2007. CARROY J., OHAYON A., PLAS R., *Histoire de la psychologie en France XIXe – XXe siècles*, La Découverte, Paris 2006.

⁵² Non mancano certo le eccezioni. Penso, ad esempio, a J. DELBŒUF, a proposito del quale J. Carroy osserva: «Delbœuf se situe parmi ceux qui placent le rêve du côté de l'enfance plus que de la folie et il souligne que 'celui qui dort est plus ou moins un enfant'», *Nuits savantes*, cit., p. 191.

⁵³ J. CARROY, *Nuits savantes*, cit., p. 126. Traduzione mia.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 13.

⁵⁶ A questo proposito, cfr. CANGUILHEM G., *Le normal et le pathologique* (1966), Presses Universitaires de France, Paris, trad. it. di D. Buzzolan, *Il normale e il patologico*, Einaudi, Torino 1998; FOUCAULT M., *Il potere psichiatrico*, in particolare Lezione del 30 gennaio 1974, p. 243 e sgg., dove Foucault, rileggendo Moreau, sostiene che, per lo psicologo, «non si tratta semplicemente di stabilire un paragone tra la follia e il sogno, ma di fissare un principio di analisi». RIGOLI, *Lire le délire*, cit., in particolare i capitoli intitolati *Raconter soi-même* e *La fin d'une écoute: Moreau de Tours*, p. 413 e sgg. PIETRANTONIO V., *op. cit.*

D'altra parte, però, è pur vero che spesso, anche quando lo psicologo si spinge sino ad affermare non soltanto un'analogia tra sogno e follia, ma una sostanziale *identità* tra questi due stati, il sogno di cui si parla non coincide necessariamente con un sogno vero e proprio, quanto piuttosto con un vago *stato di sogno*, un *état de rêve* che sembra come impossessarsi delle condizioni psichiche del soggetto a prescindere dal suo essere sveglio o dormiente⁵⁷. Ciò che caratterizza la situazione dell'«alienato», almeno per come viene definita in quest'epoca, è anzitutto uno *sconfinare del sogno nella veglia*: frammenti di sogno che *persistono* al risveglio, resi come indipendenti dallo stato fisiologico del sonno; immagini e voci che *sgorgano* dall'interiorità di un corpo trasognante, insinuandosi nella realtà del giorno. Più che il sogno in sé e per sé, è la sua intrusione nel regime della veglia a definire il tipico della «malattia mentale». Ritroviamo infatti questo intersecarsi del sogno e della veglia nella definizione stessa di follia che viene rilanciata e, per così dire, ufficializzata, nell'ambito della psicologia ottocentesca, da Dominique Esquirol: l'alienato, si legge alla voce *Hallucination* del *Dictionnaire de sciences médicales*, è colui che «*rêve tout éveillé*»⁵⁸, colui la cui esistenza appare intrappolata in uno stato crepuscolare che, come nel dormiveglia, non consente di distinguere il lato notturno e il lato diurno delle nostre vite.

Che questo *stato di sogno* sia qualcosa di molto più simile a un dormiveglia che a un sogno vero e proprio ce lo suggerisce nel modo più chiaro Joseph Moreau de Tours, un allievo di Dominique Esquirol che, portando alle estreme conseguenze gli assunti teorici del suo maestro, tenterà di dimostrare, come recita il titolo di una sua opera del 1855, *l'identité de l'état de rêve et de la folie*. Nel definire questo *état de rêve*, che secondo Moreau contiene in sé il nucleo essenziale che si ritrova al fondo di qualsiasi patologia mentale (*le fait primordiale de la folie*) e che riassume tutte le sfumature e tutte le varietà del delirio, lo psichiatra parla appunto di uno stato particolare che è contemporaneamente di sonno e di veglia, di un «*rêve incomplet*» o

⁵⁷ A questo proposito, cfr. JEANNERET M., *La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours*. In: *Romantisme*, 1980, n°27. *Déviations*. pp. 59-75. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1980.5321> www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_27_5321, p. 69: «Le concept de rêve, trop lié au sommeil, prête à malentendu; il vaut mieux parler d'*état de rêve*: notion applicable à l'homme endormi, mais aussi à l'homme de la veille encore engagé dans un processus onirique». Lo psicologo che più di ogni altro ha sostenuto l'identità dello stato di sogno e della follia è Moreau de Tours, cfr., oltre al *Du haschisch*, un saggio intitolato, appunto, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*. *Annales médico-psychologiques*, Paris 1855.

⁵⁸ ESQUIROL J.-É. D., *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, I, J.-B. Ballière, Paris 1838, pp. 159-202.

di «un rêve sans sommeil»⁵⁹. Nel suo testo più importante, intitolato *Du haschisch et de l'aliénation mentale*, Moreau afferma chiaramente che il dormiveglia è il paradigma del delirio, il prototipo dell'alienazione: «*plus j'approfondis ce singulier état de demi-sommeil, plus je suis porté à le regarder comme le type de celui que l'on est convenu d'appeler délire, aliénation mentale, etc.*»⁶⁰. Nelle prime pagine del libro, troviamo un passaggio in cui emergono i presupposti teorici che sottendono a questa identità tra la condizione del *demi-sommeil* e la follia:

Il semble donc que deux modes d'existence morale, deux vies ont été départies à l'homme. La première de ces deux existences résulte de nos rapports avec le monde extérieur, avec ce grand tout qu'on nomme l'univers ; elle nous est commune avec les êtres qui nous ressemblent. La seconde n'est que le reflet de la première, ne s'alimente, en quelque sorte, que des matériaux que celle-ci lui fournit, mais en est cependant parfaitement distincte.

Le sommeil est comme une barrière élevée entre elles deux, le point physiologique où finit la vie extérieure, et où la vie intérieure commence.

Tant que les choses sont dans cet état, il y a santé morale parfaite, c'est-à-dire régularité des fonctions intellectuelles [...]. Mais il arrive que sous l'influence de causes variées, physiques et morales, ces deux vies tendent à se confondre, les phénomènes propres à l'une et l'autre, à se rapprocher [...]. Une fusion imparfaite s'opère, et l'individu, sans avoir totalement quitté la vie réelle, appartient, sous plusieurs rapports, [...] au monde idéal.

Cet individu, c'est l'aliéné.⁶¹

Se nel regime psichiatrico il dormiveglia può divenire un paradigma della follia, ciò accade perché lo psichiatra – in linea con uno dei tratti più caratteristici della cultura occidentale – presuppone un dualismo alla base dell'esistenza umana. Da una parte, i nostri rapporti con il mondo esteriore, la nostra vita in comune, il nostro senso della realtà e della materia che esiste fuori di noi; dall'altra, invece, la nostra interiorità, la nostra vita privata e immaginaria, quel mondo fantasmatico che Moreau chiama *ideale* proprio perché sembrerebbe concentrarsi tutto nell'al di qua della nostra mente e del nostro *esprit*. Spartiacque tra queste due declinazioni perfettamente distinte della nostra esistenza, sarebbe appunto il sonno, questa *barriera* innalzata tra la *vie extérieure* e la *vie intérieure*, il *punto fisiologico* a partire dal quale i rapporti con il mondo reale si dissipano, il soggetto si chiude in sé stesso, e l'immaginario comincia a parlare.

⁵⁹ MOREAU J. (DE TOURS), *Du haschisch*, cit., p. 39.

⁶⁰ Ivi., p. 227. Corsivo mio.

⁶¹Ivi, pp. 41-42.

Questa bipartizione tra un dentro e un fuori, questo antagonismo tra il reale e l'immaginario, tra l'esistenza oggettiva del mondo e quella soggettiva del corpo e della mente, funziona adesso come un criterio che consente allo psichiatra di suddividere, ai due lati del medesimo foglio, la *salute morale* dall' *alienazione*: sani e normali saranno coloro che riusciranno a mantenere intatta la dicotomia, coloro che mostreranno di vivere e pensare nel rispetto di questa *barriera*; folli e malati, invece, coloro che la infrangeranno, muovendosi tra acque ambigue, dove l'interno e l'esterno, il fantasmatico e il reale sconfinano l'uno nell'altro.

Di questa infrazione, il dormiveglia è il simbolo. Non stupisce che lo psichiatra guardi con sospetto questo interstizio tanto refrattario ai confini, ai dualismi e alle bipartizioni che sorreggono l'edificio stesso della sua ideologia.

D'altra parte, anche i fenomeni più caratteristici del delirio – l'allucinazione e l'illusione – sono comprensibili sullo sfondo dell'opposizione tra *vie intérieure* e *vie extérieure*. Che cosa significa, infatti, essere *illusi* o *allucinati*? Senza la pretesa di restituire la complessità di un dibattito, com'è quello sull'allucinazione, che richiederebbe un lavoro a parte⁶², possiamo comunque isolare un aspetto che ricorre costantemente nelle sue diverse definizioni, e che riguarda proprio la *confusione* delle sensazioni esterne e delle immagini interiori o mentali.

Questa confusione può darsi in modi e gradi diversi. Benché prossimi, i concetti di allucinazione e di illusione non sono sovrapponibili. La sensazione che percepiamo dal mondo esterno – un suono, un volto – può essere turbata dalle nostre immagini o impressioni interne – un altro suono, un altro volto che immaginiamo o ricordiamo, un oggetto altro che ci passa per la mente. Percepiamo, ma l'immagine mentale si sovrappone all'oggetto percepito. Vi è un'associazione erronea, un errore nella processazione del dato esterno. Il volto di un perfetto sconosciuto (oggetto esterno, percepito) viene scambiato per quello di un amico a cui si stava pensando (immagine interiore, mentale). Questo è ciò che gli psicologi del XIX secolo chiamano *illusione*. L'illusione è un cortocircuito tra dentro e fuori, è il fuori che viene distorto dal dentro. L'*allucinazione*, invece, implica la totale assenza di contatto sensoriale con il mondo esterno. «Dans les hallucinations – si legge sin da Esquirol – il n'y a pas ni sensation ni perception [...], puisque les objets extérieurs n'agissent plus sur les

⁶² Cfr., per esempio, la tesi di dottorato di M. GHIDONI, *Utopie ed eterotopie del corpo: le allucinazioni agli albori della psichiatria*, 2011.

sens»⁶³. Nell'allucinazione, non percepiamo nulla dalla realtà, viviamo in una sorta di *a parte*, siamo sordi al circostante, i nostri sensi non hanno più niente a che fare con il mondo; sono le nostre stesse immagini mentali e le nostre impressioni interne ad essere tanto dirompenti da traboccare all'esterno e farsi prendere per reali. Allucinata è dunque quella sensibilità che vive in isolamento, respingendo le sensazioni esterne e proiettando nel mondo ciò che accade al proprio interno. È il dentro che si *sostituisce* al fuori, l'immaginario che mette a tacere il reale.

Luogo dello sconfinamento, il dormiveglia sembra essere una delle condizioni più favorevoli all'insorgenza di questi fenomeni. Vedremo infatti come un altro psichiatra di questo periodo, Jules Baillarger, istituisce un legame tra dormiveglia e allucinazione, destinato ad avere ampia fortuna: passando per l'opera di Alfred Maury, esso continuerà a ripresentarsi nella psicologia francese dell'Ottocento almeno fino a Hyppolite Taine⁶⁴, per poi essere ripreso nel Novecento da Bernard Leroy⁶⁵ ed arrivare fino alle opere di psicologia fenomenologica con cui esordisce Jean-Paul Sartre⁶⁶.

Nel frattempo, tuttavia, non mancherà chi, di questa soglia, offrirà il controcanto positivo, intravedendo in essa un modo di conoscere e di fare esperienza del mondo.

⁶³ ESQUIROL, *Des maladies mentales*, cit., p. 191.

⁶⁴ TAINE H., *De l'intelligence*, Vol. I, Librairie Hachette, Paris 1870, p. 97 e sgg.

⁶⁵ B. LEROY, *Les visions du demi-sommeil. Hallucinations hypnagogiques*, Félix Alcan, Paris 1926.

⁶⁶ In particolare, il paragrafo sulle *Immagini ipnagogiche*, in SARTRE J.-P., *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, trad. it. di R. Kirchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007, pp. 60-80.

4. Un luogo di scambio

Il delirio non è una scoria della realtà, ma è parte
di essa, e a volte la sua parte più preziosa.
Mircea Cărtărescu, *Solenioide*

Negli stessi anni in cui la psicologia va sempre più assimilando l'*état de rêve* alla follia, nello stesso clima culturale in cui Moreau de Tours indica l'«*état mixte et particulier*» del dormiveglia come il «paradigma» di ogni forma di alienazione, troviamo uno scrittore che fa di questa soglia una delle atmosfere fondamentali della propria opera: Gérard de Nerval⁶⁷.

Soprattutto nei suoi ultimi testi, *Sylvie* (1853) e *Aurélia* (1855), il narratore di Nerval entra in scena come un essere «*plongé dans un demi-somnolence*»⁶⁸. Il suo timbro di voce e la sua andatura sono intrisi dell'aria ambigua e crepuscolare che caratterizza questo stato in cui – come si legge nell'incipit di *Sylvie* – «*l'esprit résiste encore aux bizarres combinaisons du songe*»⁶⁹. L'universo mentale di questo narratore è sempre in bilico tra «forme vaghe», «metafisici fantasmi», «ricordi quasi sognati». Qui, in questo bilico tra sogno e ricordo, egli può esperire la reversibilità del tempo, accedere a una temporalità in cui passato e presente non si succedono, ma coesistono in una sorta di sincronismo divino⁷⁰.

Il narratore di Nerval è un tipo che trova il culmine della propria felicità in una passeggiata mattutina all'aperto, senza che nulla accada, dopo una notte di insonnia o

⁶⁷ Segnalo le letture critiche che mi sono state particolarmente utili per scrivere queste pagine su Nerval: GAUTIER T., *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la Poésie Française 1830-1868*, Charpentier et Cie Libraires-Éditeurs, Paris 1874; PROUST, *Contro Sant-Beuve*, in *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di Paolo Serini, Il Saggiatore, Einaudi, Torino 1958, pp. 184-289; BEGUIN A., *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (1937), Le Livre de Poche, Paris 1993; PACHET P., *La force de dormir*, Gallimard, Paris 1988; RIGOLI J., *Lire le délire*, cit.; LATINO P., *La promenade de Nerval. Souvenir et Rêve*, L'Harmattan, Paris 2018; COLLOT M., *Gérard de Nerval: du réel à l'imaginaire*, Hermann, Paris 2019; M. JEANNERET M., *La folie est un rêve*, cit.; GAILLARD F., *Nerval, ou les contradictions du romantisme*. In: *Romantisme*, 1971, n°1-2. *L'impossible unité*, pp. 128-138. DOI : https://doi.org/10.3406/roman.1971.5381www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1971_num_1_1_5381.

⁶⁸ NERVAL G., *Œuvres complètes*, III, Édition publiée sous la direction de J. Guillaume et C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1993, p. 540-41.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ COLLOT, *Gérard de Nerval: du réel à l'imaginaire*, cit., p. 145.

quasi, essendo appena riemerso da un «sonno strano». Vacillando nel torpore, egli diviene più permeabile dalla realtà che lo circonda, dalle campane che sembrano produrre un suono irreali, dai minimi dettagli che incontra per strada e che gli appaiono avvolti, tutti, in una luce la cui potenza è direttamente proporzionale alla sua capacità di sfumare i confini che separano una cosa dall'altra.

È stato Marcel Proust, in alcune delle pagine più appassionate del *Contre Sainte-Beuve*, a sottolineare come il dormiveglia sia non soltanto una condizione accidentale in cui il narratore di *Sylvie* o di *Aurélia* verrebbe talvolta a trovarsi, ma qualcosa come una luce che bagna la scrittura nervaliana nel modo più essenziale. Nel tentativo di sottrarre Nerval alla critica letteraria d'inizio Novecento, che tendeva a relegarlo nella figura di un singolare «epigono del Settecento»⁷¹, Proust definisce l'originalità dell'opera nervaliana nei termini di una particolare *atmosfera*, una parola che, nel vocabolario proustiano, indica niente meno che il tratto più caratteristico di uno stile letterario: un'atmosfera è quel «qualcosa d'indefinito e di ossessionante» che puntella il respiro stesso di una scrittura, essa è l'*inesprimibile* che, pur non venendo mai esplicitamente espresso, entra comunque in un libro, fino a raccoglierne l'essenza («tutto sommato, solo l'inesprimibile, solo quel che si credeva di non poter far entrare in un libro, resta in questo»⁷²).

Anche lo stile ha una natura interstiziale: è quella specie di voce che «non sta nelle parole» ma che, ben più radicalmente, si insinua «tra una parola e l'altra»⁷³, definendone l'umore di fondo. È l'aria che tira tra le pagine di un libro, è ciò che del testo ci rimarrà addosso anche quando ne avremo dimenticato la trama, i nomi dei personaggi, le coordinate spazio-temporali in cui la vicenda era ambientata. Qualora intendessimo imitare un autore, riprodurre la patina della sua scrittura, sarebbe proprio questo ciò che dovremmo trattenere nel nostro orecchio interno e fare a nostra volta risuonare: non le sue parole, ma l'aria che passa tra di esse (è ciò che Proust chiama spesso *air de la chanson*).

Nel caso di Nerval, quest'atmosfera viene a coincidere, scrive Proust, con una «specie di sogno», quasi le parole che leggiamo, nelle sue opere (le pagine del *Contre Sainte-Beuve* si soffermano particolarmente su *Sylvie*), fossero state scritte da «un

⁷¹ PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, in *Giornate di lettura*, cit., p. 206.

⁷² Ivi, pp. 213-14.

⁷³ Ibidem.

artista che, addormentandosi, prenda nota delle successive fasi del passaggio dalla veglia al sonno, sino al momento in cui il sonno rende impossibile questo sdoppiamento»⁷⁴. È sullo sfondo di questo sdoppiamento tra un io vigile e un io che scivola nel sonno – afferma Proust, anticipando quella che sarà anche una postura altrettanto caratteristica del narratore della *Recherche* – che prendono forma gli elementi costitutivi della poetica nervaliana: la confusione dei piani temporali, i «quadri» che, pur dipingendo elementi reali, sono pervasi «di un colore irreal», nonché il modo in cui Nerval riesce, per così dire, a fronteggiare o a «chiarire a sé stesso» l'avanzamento della propria «follia», estraendo da essa e dalle sue «sfumature ambigue» le «leggi profonde» e le impressioni più «inafferrabili dell'animo umano»⁷⁵.

In *Aurélia*, questo sdoppiamento, questo continuo *glissement* tra i due stati, si complica ulteriormente, fino a dissolvere la frontiera che li divide e a determinare «un'osmosi della vita onirica e dell'attività diurna»⁷⁶. Se sin dalle prime pagine veniamo introdotti nell'«engourdissement nébuleux» che caratterizza «les premiers instants du sommeil», attraversando i quali l'io continua, sotto altra forma («sous une autre forme»), «l'œuvre de son existence»⁷⁷, man mano che avanziamo nella lettura del testo, che si presenta come il *resoconto* e la *trascrizione* di una malattia, diviene sempre più difficile comprendere quale tra queste forme dell'io ci stia parlando.

Il vagabondare del narratore dentro e fuori Parigi, tra case di cura, cliniche, boschetti e cimiteri, il suo incessante altalenare tra beatitudine e disperazione, tra un senso di morte imminente e la percezione dell'eternità di tutto ciò che esiste (saliscendi che sarà interrotto soltanto dalla guarigione descritta nelle ultime pagine), sono infatti segnati da quello che Nerval, nella prima parte del testo, definisce, con un linguaggio apparentemente prossimo a quello medico, come un «*épanchement du songe dans la vie réelle*»⁷⁸. E ogni volta che il narratore tornerà a riflettere retrospettivamente sulla propria condizione, lo farà mettendo l'accento proprio su questo *sconfinamento* in forza del quale le barriere tra sogno e veglia vengono squarciate da tutti i lati, fino a capovolgerne, talvolta, i rapporti, ovvero fino a ritrovare, nelle visioni diurne a occhi aperti, un onirismo più pervasivo di quello che caratterizza le visioni del sonno («la

⁷⁴ Ivi, p. 207.

⁷⁵ Ivi, p. 214.

⁷⁶ JEANNERET M., *La folie est un rêve*, cit., p. 59.

⁷⁷ NERVAL, *Œuvres complètes*, III, cit., p. 695.

⁷⁸ Ivi, p. 699.

seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première, tout se transfigurait à mes yeux»⁷⁹).

A prima vista, la stessa malattia di cui Nerval, mettendo in pratica l'idea secondo cui «la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie»⁸⁰, intende fornire la trascrizione, sembrerebbe ruotare tutta attorno a questa impossibilità di tenere separati registri che solitamente si presentano come antitetici⁸¹. Venuta meno la distinzione tra sogno e veglia, anche la sensazione esterna e l'impressione interna, l'evidenza tangibile e la trasfigurazione fantasmagorica si confondono nella febbre del suo incedere, tutto potendo appartenere, simultaneamente, sia al reale che all'immaginario:

Cette vision céleste, par un de ces phénomènes que tout le monde a pu éprouver dans certains rêves, ne me laissait pas étranger à ce qui se passait autour de moi. Couché sur un lit de camp, j'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont la voix avait retenti dans la même salle. Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette vision résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire, – distinctement partagée par vision et réalité. [...] Je fermai les yeux et j'entrai dans un état d'esprit confus où les figures fantasques ou réelles qui m'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives.⁸²

Non sorprende che gli psichiatri dell'epoca si siano tanto interessati a Nerval, né che lo stesso Moreau de Tours, leggendo *Aurélia*, e soffermandosi soprattutto sull'espressione dell'*épanchement du songe dans la vie réelle*, abbia potuto credere di trovarvi una conferma alle sue tesi sull'identità dello stato di sogno e della follia, una descrizione rigorosa di quell'*état intermédiaire* in cui lo psichiatra, come si è visto, aveva individuato il nucleo essenziale della patologia mentale. «C'est précisément ce que j'avais dit presque dans les mêmes termes», commenta entusiasta Moreau de Tours, consigliando ai suoi colleghi di leggere quest'opera tanto ricca di «*documents de psychologie morbide*»⁸³: essendo stata scritta da un soggetto che non ha appreso i meccanismi della follia sulle pagine di un libro, ma che li ha sperimentati in prima persona, suggerisce lo psichiatra, essa contiene dei *documents* grazie ai quali la

⁷⁹ Ivi, p. 701.

⁸⁰ Ivi, p. 700.

⁸¹ Scrive limpidamente M. JEANNERET, cit., p. 59: «Un état intermédiaire où le sujet, sollicité simultanément par les impressions du monde extérieur et les fantasmagories de son imagination, trouve l'expression la plus juste de son trouble».

⁸² NERVAL, *Œuvres complètes*, cit., p. 700-1.

⁸³ JEANNERET, cit., p. 70.

psichiatria potrà affinare l'arte di riconoscere un alienato e di distinguere il suo profilo da quello degli "uomini sani e normali".

L'affermazione dello psichiatra di questa coincidenza tra le proprie tesi e il testo di Nerval è interessata, discutibile, parziale. E non soltanto perché ridurre un testo letterario a un documento clinico è un gesto che si può compiere soltanto a patto di misconoscerne la vera natura, ma anche perché ciò che le pagine di *Aurélia* finiscono per rendere visibile è quanto di più distante si possa immaginare dall'ideologia mediante cui Moreau de Tours propone di rileggerle.

Tale distanza si gioca su due piani, strettamente connessi tra loro. In primo luogo, essa consiste nel *sottrarre la confusione del sogno e della veglia al patologico*, per mostrarne invece la peculiare forma di conoscenza che la contraddistingue e farne l'espressione di una potenza letteraria; ma facendo parlare le potenze implicite di questi stati intermedi e refrattari ai dualismi, si tratterà anche, al contempo, di *sovertire il senso della categoria del patologico* o, per dirla con Michel Jeanneret, di rimettere in discussione «la distribution ordinaire du normal et du pathologique»⁸⁴. Se lo psichiatra sosteneva che la follia è ciò con cui la ragione non intrattiene alcun rapporto, perché, come egli afferma senza troppi giri di parole, «on est fou ou on ne l'est pas, mais on ne saurait l'être à moitié, aux trois-quarts, de face ou de profile», il gioco di *Aurélia* consiste invece nel dare voce a tutti questi spazi interstiziali e irriducibili a questa bipartizione: è nel cuore stesso della malattia che Nerval vede aprirsi la possibilità di una salute più vasta.

Certo, è lo stesso Nerval ad attribuirsi la parte del malato e, in un certo senso, a sollecitare una lettura medico-scientifica della sua opera. Infatti, come si è detto, egli presenta il *récit* di *Aurélia* come la trascrizione di una malattia: «Je vais essayer de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans mon esprit», ma subito aggiunge: «et je ne sais pourquoi je me se sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux pourtant»⁸⁵. La *maladie* non è che il nome di uno stato in cui il narratore afferma di non essere mai stato meglio. Ecco già affiorare, sin dalle righe introduttive, un utilizzo ambiguo, anzi dissidente, del linguaggio medico, che caratterizzerà tutto il testo. Giusto per fare qualche esempio, quando i medici tenteranno di spiegare scientificamente «l'état

⁸⁴ M. JEANNERET, cit., p. 72.

⁸⁵ NERVAL, cit., p. 695.

cataleptique» nel quale il narratore era piombato per diversi giorni, attribuendolo a una tipologia di «aberration», egli paleserà, al loro cospetto, tutta la sua insofferenza («les récits de ceux qui m’avaient vue ainsi me causaient une sorte d’irritation quand je voyais qu’on attribuait à l’aberration d’esprit les mouvements et les paroles coïncidant avec [...] une série d’événements logiques»⁸⁶), e tra le mura della clinica non cesserà di denunciare «l’impuissance de leur art»⁸⁷. D’altra parte, quando il narratore si avvicinerà a un paziente che rifiuta qualsiasi tipo di nutrimento e di comunicazione verbale, non avrà soltanto la sensazione di trovarsi di fronte a un malato, bensì quella di aver incontrato, finalmente, un «interprète sublime»⁸⁸. Proprio in virtù del suo congedo dal linguaggio e della sua condizione al confine tra la vita e la morte («un sphinx aux portes suprêmes de l’existence»⁸⁹), questo paziente sembra offrire al narratore la possibilità di parlare all’«oreille de Dieu sans le mélange de la pensée d’un autre»⁹⁰ – tanto che si potrebbe quasi dire che il personaggio con cui il narratore instaura la relazione più profonda non sia Aurélia, di cui in fondo ci viene detto ben poco, né il suo ricordo, più intermittente che fisso, ma questa breve comparsa intravista in una casa di cura («il me semblait qu’un certain magnétisme réunissait nos deux esprits»⁹¹).

Lungi dall’essere bizzarrie di un *esprit* in preda al delirio, questi episodi che tendono a screditare l’arte medica e a esaltare la figura del malato non sono che gli effetti di superficie di una consapevole presa di posizione e di un gioco che spesso si danno in forme più sottili. Analizzando il modo in cui il discorso psichiatrico viene utilizzato in *Aurélia*, Jean Rigoli parla infatti di un «*récit de folie dissident*»⁹², dove il senso più profondo di questa dissidenza consiste nel chiamare incessantemente in causa il linguaggio della medicina, ma solo per *esautorarlo dall’interno*⁹³: una sorta di bilinguismo o di «*art de l’entre-deux*»⁹⁴ che consente a Nerval di mimetizzarsi, di volta in volta, nei panni dell’alienista o in quelli dell’alienato, di prendere a prestito le parole e gli atteggiamenti linguistici del malato o del medico, per poi neutralizzarli entrambi

⁸⁶ NERVAL, *Œuvres complètes*, cit., p. 708.

⁸⁷ Ivi, p. 737.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ivi, p. 744.

⁹⁰ Ibidem

⁹¹ Ibidem.

⁹² RIGOLI, *Lire le délire*, cit., p. 528.

⁹³ Idee fisse o fissazioni, illusioni, stati catalettici, aberrazioni, visioni insensate o morbide sono termini che ricorrono nel testo con grande frequenza.

⁹⁴ RIGOLI, *Lire le délire*, cit., p. 528.

(«le projet nervalien de neutraliser l'opinion médicale en se l'assimilant»⁹⁵), contaminandoli con credenze incompatibili tanto con il discorso scientifico quanto con il pensiero dominante e i valori borghesi della sua epoca, oppure tentando di affermare forme di conoscenza che finiscono per sovvertire la logica stessa su cui tale discorso, tale pensiero e tali valori trovavano il proprio fondamento.

La confusione del sogno e della veglia svolge appunto questa duplice funzione. Agitando un palinsesto di tradizioni che variano da Dante e Apuleio a Swedenborg, dalla Cabala al misticismo, dal magnetismo al panteismo, dall'animismo alla metempsicosi⁹⁶, Nerval intravede nella confusione dell'*état de rêve* non una morbosa chiusura al mondo, bensì la possibilità di accedere a una seconda dimensione dell'esistenza, un'apertura verso un «souterrain vague», un limbo in cui anche il «monde des Esprits»⁹⁷ diviene finalmente percepibile: è in questa sonnolenta confusione, infatti, che il narratore percepisce quanto labile sia il confine che separa i morti dai vivi e intravede il modo peculiare che i morti hanno di persistere nel mondo. Questa affermazione di una forma di eternità di tutto ciò che esiste è il vero terreno problematico su cui si muove il testo, che segue l'andamento di un climax: dal dubbio sull'eternità alla fissazione, dall'idea fissa alla certezza o convinzione acquisita («ce *dout* éternel de l'immortalité»⁹⁸, «une *idée persistant* [...] qu'il ny avait plus de morts»⁹⁹, «la *certitude* de l'immortalité et de la coexistence de toutes les personnes que j'avais aimées»¹⁰⁰).

L'eternità che Nerval percepisce in questo stato tra sogno e veglia ha poco a che fare con la fede in un'esistenza ultraterrena dell'individuo; essa presuppone, tutt'al contrario, la dissoluzione del concetto di individuo che la sua epoca aveva posto al centro dei propri valori. Come ha mostrato Françoise Gaillard, lo stato di sogno e le «sphères crépusculaires»¹⁰¹ che troviamo descritti in *Aurélia*, così come la sua credenza in una sorta di animismo collettivo o il suo panteismo, non sono i vagheggiamenti di un poeta rinchiuso nella propria torre d'avorio, né tanto meno i miti che strutturano il

⁹⁵ Ivi, p. 568.

⁹⁶ A proposito dei tanti rimandi intertestuali messi in atto da Nerval, e della sua capacità di scomparire all'interno del proprio testo, si leggano le parole di T. GAUTIER, *Histoire du romantisme*, cit., p. 134: «Gerard de Nerval semblait prendre plaisir à s'absenter de lui-même, à disparaître de son œuvre, à dérouter le lecteur».

⁹⁷ NERVAL, *Œuvres complètes*, cit., p. 695.

⁹⁸ Ivi, p. 708.

⁹⁹ Ivi, p. 737.

¹⁰⁰ Ivi, p. 749.

¹⁰¹ GAILLARD, *Nerval, ou les contradictions du romantisme*, cit., p. 129.

suo dolore psichico, ma devono essere letti in un senso politico, come l'esito poetico di situazione conflittuale propria di un'epoca storica: essi costituiscono anzitutto un antidoto al «caractère atomisé de la société-collection d'individus, assemblage d'éléments autonomes», un rovescio dell'individualismo che andava sempre più affermandosi nella borghesia francese della «monarchie de Juillet»¹⁰².

Nei mezzi sogni, negli stati misti che Nerval descrive, vi è infatti un elemento costante. È tipico di tali stati mettere il narratore nella condizione di poter finalmente intravedere che la vita di un individuo non ha nulla di individuale, ma è sempre composta da «traits de plusieurs personnes»¹⁰³. In queste visioni, egli diviene consapevole del fatto che le qualità e i caratteri che ci compongono non ci appartengono in modo esclusivo, ma sono destinati a vagare al di qua e al di là di noi stessi, a trasmigrare in altri corpi, altri luoghi, altre epoche, altre forme di vita¹⁰⁴. Nulla può arrestare questo processo in forza del quale, a ogni momento, gli individui si scambiano tra loro qualità fisiche e morali.

Contro l'individualismo della propria epoca, Nerval recupera un groviglio di tradizioni che tendono tutte a affermare il carattere intrinsecamente collettivo di ogni esistenza, nonché le forze invisibili che intercorrono, rendendoli essenzialmente inseparabili, tra il singolo individuo e tutto il cosmo: dal tema del doppio che viene ripreso e declinato nei modi più svariati (credenze orientali, tradizione cabalistica, commedia plautina) al magnetismo astrale che lega tutti gli esseri animati in una «vaste conspiracy»¹⁰⁵, a sua volta attraversata da «une réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles »¹⁰⁶.

Neanche il narratore è un individuo, un'entità autonoma e chiusa in sé stessa. Netta è in lui la sensazione di essere abitato da una catena ininterrotta di uomini e di donne («il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même»¹⁰⁷) e di subire l'influsso degli astri e delle stelle¹⁰⁸.

¹⁰² Ivi, p. 134.

¹⁰³ NERVAL, *Œuvres complètes*, cit., p. 708.

¹⁰⁴ Ivi, p. 740.

¹⁰⁵ Ivi, p. 739.

¹⁰⁶ Ivi, p. 740.

¹⁰⁷ Ivi, p. 704.

¹⁰⁸ Ivi, p. 738.

Il senso che in Nerval assume l'affermazione dell'eternità è strettamente legato a questa concezione non individuale dell'esistenza. È proprio perché non esistiamo in quanto individui, che «nous sommes immortels»¹⁰⁹; è soltanto perché ogni singolarità è costitutivamente composta da una miriade di esseri altri, che «les traits des parents morts» (quel tono di voce, quel tic, quel modo di camminare la cui assenza ci addolora) possono essere ritrovati anche qui, sulla terra, ma trasposti altrove, come fossero stati letteralmente «reproduits dans d'autres»¹¹⁰, astratti dall'individuo in cui li avevamo conosciuti, ma ripresi nei modi di dire e di fare di una persona qualunque intravista per strada. Nell'infra-mondo a cui Nerval dà voce in *Aurélia*, ogni corpo è come duplicato dal suo fantasma, più consistente e più reale del corpo che accompagna, proprio perché suscettibile di ripetizione. È così che i morti *coesistono* accanto ai vivi, come se esistessero simultaneamente, ascoltando i nostri discorsi e assistendo, «muets observateurs, aux phases de notre existence»¹¹¹, così come i nostri piedi, camminando, non possono che affondare «dans les couches successives des édifices de différents âges»¹¹². Ed è grazie alla percezione di questa coesistenza che si può affermare che «le neant n'existe pas» e che «notre passé et notre avenir sont solidaires»¹¹³.

Mescolanza del sogno e della veglia, dunque, come condizione privilegiata per percepire e far parlare potenze antitetiche all'individualismo di un'epoca che, almeno per questo aspetto, prefigura quella successiva. D'altra parte, oltre all'individualismo, esiste un altro motivo, un altro bersaglio contro cui questi stati misti e intermedi vengono esplorati dal narratore: farla finita con quel dualismo soggetto-oggetto che, a partire da un certo modo kantiano di intendere la filosofia, aveva strutturato la forma di ogni possibile conoscenza, limitando l'esperienza conoscitiva a «des rapports purement cognitifs, dans lesquels le moi, distinct de l'objet de sa connaissance, ne peut que le cerner sans jamais éesperer puouvoir en découvrir l'essence»¹¹⁴.

Questa gnoseologia che suddivide oggetto e soggetto in un rapporto dicotomico e frontale, entra nel novero degli elementi che costituiscono, secondo Nerval, lo *scetticismo* della propria epoca («enfant d'un siècle sceptique»¹¹⁵), termine con cui egli

¹⁰⁹ Ivi, p. 704. Sul nesso eternità-concezione non individuale dell'esistenza, cfr. GODANI, *Tratti. Perché gli individui non esistono*, Ponte alle Grazie, Firenze 2020.

¹¹⁰ Ivi, p. 703.

¹¹¹ Ivi, p. 703.

¹¹² Ivi, p. 706.

¹¹³ Ivi, p. 704.

¹¹⁴ GAILLARD, cit., p. 132.

¹¹⁵ NERVAL, cit., p. 732: «contre ces années de scepticisme et de découragement politique».

indica non tanto una precisa corrente filosofica, quanto piuttosto una stanchezza di fondo che potremmo ritrovare anche nel positivismo più rigoroso.

Anche la psicologia ottocentesca, a modo suo, aveva fatto di questa struttura dualistica un criterio per distinguere la salute morale dall'alienazione, relegando le infrazioni di tale dicotomia nell'ambito del patologico e del morboso. Agli occhi dello psichiatra, come si è visto con l'esempio di Moreau de Tours, ogni volta che il soggetto e l'oggetto, la *vie intérieure* e la *vie extérieure*, il reale e l'immaginario cessano di costituire i poli antitetici di un'endiadi e si confondono tra loro, non si può che scivolare nel turbine delle allucinazioni e delle illusioni, delle visioni deliranti e insensate.

Per Nerval, infrangere questi dualismi significa invece avvicinare l'unica *guarigione* possibile. Essa deve passare per una forma peculiare di religione, contrapposta al sapere filosofico; ma non bisogna lasciarsi trarre in inganno dal modo in cui Nerval utilizza queste categorie: il sapere filosofico non è la filosofia *tout court*, ma lo scetticismo della sua epoca, il regno delle distinzioni, la mania di separare; d'altra parte, la religione a cui egli si riferisce, lungi dall'essere assimilabile all'idea di un Dio sovrano e creatore, altro non è che una filosofia più antica, che afferma una sostanziale identità tra Dio e natura.

Il Dio di Nerval non è il Dio della Bibbia, ma quello dei panteisti, e si risolve, come egli scrive chiaramente, nella «somme des êtres», perché coincide con tutto ciò che esiste («Dieu est partout»¹¹⁶). È un Dio «impuissant et perdu dans son immensité»¹¹⁷. Tratto costitutivo di questo *panteismo* – che non rappresenta una categoria storiografica precisa, ma «una corrente che attraversa come un vento il pensiero», come Emanuele Dattilo ha sottolineato nel suo bel saggio¹¹⁸ – è l'affermazione dell'identità tra io e mondo, tra spirito e materia, tra essere e pensiero: «Comment, me dirais-je, si chiede similmente Nerval, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle? Tout vit, tout agit, tout se corrsepond»¹¹⁹.

Le ultime pagine di *Aurélia* vanno tutte nella direzione di una «découvert prédialectique de l'identité du sujet et de l'objet»¹²⁰, così come le *convinzioni* che il narratore afferma di aver *acquisito* dall'*état de rêve* che ha caratterizzato gli anni più

¹¹⁶ Ivi, p. 725.

¹¹⁷ Ivi, p. 722.

¹¹⁸ DATTILO E., *Il dio sensibile. Saggio sul panteismo*, Neri Pozzi Editore, Vicenza 2021.

¹¹⁹ Ivi, p. 740.

¹²⁰ GAILLARD, cit., p. 132.

critici della sua esistenza, quando la sua anima vagava «incertaine entre le vie et le rêve»¹²¹, consiste nel fatto di aver scoperto che il soggetto non è qualcosa di separabile dal mondo di cui fa parte.

È proprio attraversando questi stati liminali, in cui i confini e le distinzioni si dissolvono, che egli può finalmente intuire, come si legge nelle ultime battute del testo, che «*il existait entre le monde externe et le monde interne un lien*»¹²² e che questi due mondi, al contrario di quanto sosteneva Moreau de Tours, non sono separati da una barriera, ma rifluiscono senza sosta l'uno nell'altro. Patologica non sarà dunque la loro confusione, ma la presunzione di costituire, in quanto soggetti, un mondo a parte, un'entità separabile da quel «grand tout qu'on nomme l'univers»¹²³.

Affermare l'esistenza di un legame tra mondo esterno e mondo interno significa anche sostenere che *l'immaginazione non inventa, ma rivela, non crea, ma intercetta*, che essa non procede in modo arbitrario, a seconda dei nostri capricci soggettivi, ma coglie elementi inscritti nella realtà, il grumo di senso che evapora dalle cose. «L'imagination humaine, scrive Nerval, n'a rien inventé qui ne soit vrai»¹²⁴. Le immagini mentali sono fatte della stessa stoffa di cui sono fatte le cose del mondo: *tutto ciò che è reale è anche immaginario, tutto ciò che è immaginario è già reale*.

Il dormiveglia, in *Aurélia*, svela al narratore il lato fantasmatico della sua esistenza, nel senso in cui gli fa percepire che egli stesso è composto da una pluralità di fantasmi. Gli spiriti che egli intravede nell'*état de rêve* hanno un loro corrispettivo nella realtà che lo circonda. Scivolando nel sonno, il narratore scopre che la morte non esiste, che le sue attuali caratteristiche, non avendo nulla di individuale, sono destinate a permanere al di là della fine cronologica della sua vicenda esistenziale. Ma questa scoperta, per Nerval, non si deve dissipare al risveglio, deve piuttosto sconfinare nella veglia, modificare il nostro pensiero e il nostro atteggiamento.

D'altronde, non occorre aspettare le ultime pagine di *Aurélia* per trovare tracce dell'affermazione di un'identità tra soggetto e oggetto, di un continuo interscambio tra interiorità e esteriorità nell'opera di Nerval. Come ha mostrato Michel Collot, è sufficiente soffermarsi sul modo in cui Nerval descrive un paesaggio. Se l'orizzonte è

¹²¹ NERVAL, cit., p. 722.

¹²² Ivi, p. 749.

¹²³ Moreau, *Du haschisch*, cit., p. 39.

¹²⁴ NERVAL, cit., p. 717.

il punto di passaggio dal visibile all'invisibile, il paesaggio rappresenta «un *espace transitionnel* entre le dehors et le dedans, un *lieu d'échange* entre le réel et l'imaginaire»¹²⁵.

Che si tratti di descrivere un paesaggio che si profila in lontananza o di risalire dagli «inferi» di una crisi esistenziale, si tratterà in ogni caso, per Nerval, di volgere la confusione in senso positivo – di convertire la *barriera* in un *luogo di scambio*.

¹²⁵ COLLOT, *Gérard de Nerval: du réel à l'imaginaire*, cit., p. 81.

5. *La sospensione, l'involontario, l'automatismo*

Non sono più *io*, cerco me stesso al risveglio
da un sonno che mi ha restaurato dalle
agitazioni della veglia, e non mi ritrovo.
Maine de Biran, *Journal*

Le nostre giornate cominciano e finiscono senza di noi. Il loro inizio ci precede, ci coglie sempre impreparati, ci prende, per così dire, in contropiede, arrivando in un anticipo non circoscrivibile al tempo degli orologi; il loro volgere alla fine, d'altra parte, va di pari passo con un graduale dissolvimento di tutte quelle facoltà in cui la nostra cultura ha tradizionalmente individuato i tratti più caratteristici di una vita adulta e propriamente umana: l'attenzione, la riflessione, la volontà. Alle soglie del sogno e del risveglio, queste facoltà che, per usare il vocabolario della psicologia di questo periodo, farebbero di noi una *persona* o un *soggetto attivo*, sono letteralmente sospese. Non è più una persona, quella cosa che si addormenta, non ancora, quella che si risveglia.

C'è modo e modo di pensare questo spazio sospeso e impersonale. Vedremo come spesso, in letteratura (come già in Nerval), esso verrà a coincidere con un'esperienza cosmica e straniante insieme. Venuta meno la persona, è il mondo in cui siamo immersi a parlare in noi; sospese le facoltà più tipiche dell'umano, possiamo percepire la continuità che ci lega alle altre forme di vita, siano esse animali o vegetali, organiche o inorganiche. In una poesia intitolata *Demi-sommeil*, Victor Hugo ha descritto questo processo con una semplicità pari soltanto alla sua precisione: «Pendant que je deviens une chose, je sens / Les choses près de moi qui deviennent des êtres»¹²⁶. Nel dormiveglia, tutto accade nella forma di questo chiasmo: nel momento stesso in cui il mio essere comincia a prendere le sembianze inerti di una *cosa*, ecco che le cose stesse, a partire dagli oggetti che circondano il mio corpo, rivelano di possedere un *essere* che io non sospettavo, e la cui capacità di manifestarsi è direttamente proporzionale all'intensità con cui io vengo meno.

Nell'ambito della psicologia del XIX secolo, invece, questo spazio impersonale è prevalentemente popolato da forze involontarie che agiscono all'interno

¹²⁶ HUGO V., *Vers de Victor Hugo*. <https://www.poesie-fertile.fr/?p=6462> (consulté le 10 février 2021).

della materia organica del corpo: viscere, impulsi, spasmi muscolari, eccitazioni nervose, tendenze, inclinazioni, determinazioni istintive, automatismi. L'assopimento della persona segna il risveglio dei suoi istinti. Più noi diveniamo passivi, più essi si fanno attivi. La nostra notte è il loro giorno. Affrancati dalla volontà, svincolati dalla giurisdizione di un volere personale che li controlli e li passi al setaccio, gli impulsi sono liberi di circolare nel nostro corpo e di esprimersi al suo interno nell'anarchia che li caratterizza. Molto prima che Freud ponesse la sessualità al centro della vita onirica, il connubio tra il sogno e l'istinto sessuale è già esistente: «pendant le sommeil, les organes de la generation – si legge in un testo di inizio Ottocento – acquièrent plus d'excitabilité»¹²⁷.

Per rendere conto delle nozioni che affronteremo in questo e nei prossimi paragrafi, occorre percepire il cambio di prospettiva, il nuovo paradigma della vita sensibile che si viene ad affermare proprio agli inizi del XIX secolo con gli psicologi di cui abbiamo cominciato a trattare e di cui tratteremo. Come ha evidenziato Vanessa Pietrantonio introducendo *Archetipi del sottosuolo*, e come, per altre vie, ha fatto emergere Paolo Godani in quel libro stupendo che si intitola *Il corpo e il cosmo. Per un'archeologia della persona*, la psicologia francese di questo periodo ha ridisegnato il senso che attribuiamo alla parola *sensibilità* e il modo in cui pensiamo il brulichio di forze oscure che si agitano nella vita organica, il nostro immaginario del corpo vivente¹²⁸.

L'aspetto decisivo di questa svolta – rintracciabile nei *Rapports du physique et du moral de l'homme* di Cabanis (1802), testo che influenzerà in vario modo tutta la psicologia del secolo – consiste nell'attribuire un'autonomia, e un'importanza via via crescente, alle *impressioni interne* che si muovono nel *sottosuolo fisiologico* e che, adesso, cominciano a essere pensate come «assolutamente indipendenti alla loro origine da quelle che ricevono gli organi dei sensi propriamente detti»¹²⁹. In altre parole, le impressioni interne (che preparano il terreno a quello che sarà il concetto di

¹²⁷ CABANIS, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, t. II, Dixième Mémoire, Crapart, Caille et Ravier, Paris 1802, p. 633.

¹²⁸ PIETRANTONIO, *Dal visibile all'invisibile*, cit., p. 10: «una nuova visione scientifica che attribuisce [...] un diverso ruolo alla sensibilità, ampliandone il raggio d'azione, concepandola come una forza attiva e autonoma». GODANI P., *Il corpo e il cosmo. Per una archeologia della persona*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2021, p. 123: «Dall'istinto alla pulsione, tutto un garbuglio di nozioni che rimandano alle forze inconscie radicate nelle viscere dell'organismo vivente avrà la funzione di spostare l'asse della determinazione psico-fisica dall'esterno delle condizioni sociali verso l'interno delle tendenze organiche». Cfr. anche MORAVIA S., *Il pensiero degli Idéologues*, p. 240 e sgg.

¹²⁹ CABANIS, citato in PIETRANTONIO, *Dal visibile all'invisibile*, cit., p. 10.

pulsione in Freud¹³⁰) non derivano da ciò che la nostra sensibilità percepisce dal mondo, non sono, come lo erano le affezioni di cui parlava Aristotele o le *petites perceptions* leibniziane, il *riverbero* dei suoni e delle luci, o il *residuo* degli odori e delle consistenze tattili che si sono posate sulla superficie dei nostri sensi, ma sono originariamente abbarbicate nell'interiorità del nostro organismo vivente. Esse non sono più intese, come lo erano classicamente, come il riflesso di ciò che un corpo ha ricevuto da un fuori, ma come una spinta che sale direttamente dall'interno degli organi e delle funzioni vitali («les produits des diverses fonctions vitales»¹³¹).

Tale è infatti la definizione che Cabanis dà dell'*istinto*¹³². Il suo stesso etimo, si legge nel *Secondo Mémoire dei Rapports*, sembra derivare dall'idea di un dentro, un'interiorità (*in* o *en*), unita all'idea di una eccitazione che punge o che stimola (*stieein*), una forza del tutto «étrangère aux impressions des corps extérieurs environnants»¹³³. Una triplice *autonomia* definisce dunque l'esistenza delle determinazioni istintive o degli impulsi: essi sono radicati nell'interno del corpo e si muovono «nelle tenebre della vita vegetativa»¹³⁴ in modo del tutto indipendente dalla sensibilità esterna e dalla realtà circostante; non sono riconducibili al ragionamento, alla riflessione, o alla coscienza del soggetto che si limita a subirli; sono assolutamente autonomi rispetto alla volontà, al discernimento o alla scelta. Non appartengono all'ordine della libertà, dunque, ma a quello del *naturale* e del *necessario*. Esiste anzi un *fatalismo* degli impulsi, che emerge appunto negli stati psicofisici in cui l'esercizio della volontà è assente o compromesso. È il caso del sonno e del sonnambulismo, della *rêverie* e dell'alienazione. In tutti questi stati, scrive per esempio lo psicologo spiritualista Theodore Jouffroy, «l'homme s'est retiré, et notre nature vit comme une chose; tout ce qui se passe en nous est *fatal*; nous sommes retombés sous la loi de la nécessité, qui se joue de nous, comme elle se joue de l'arbre et de nuages»¹³⁵.

È difficile sopravvalutare l'importanza che le categorie del volontario e dell'involontario hanno avuto nel dibattito scientifico e psicologico di quest'epoca. In

¹³⁰ Cfr. GODANI, *Il corpo e il cosmo*, cit., in particolare il paragrafo intitolato *Nascita della pulsione*, pp.163-171.

¹³¹ CABANIS, *Seconde Mémoire*, T. I, cit., p. 103.

¹³² Ibidem. «L'istinto è il prodotto delle eccitazioni i cui stimoli agiscono nell'interno», *Archetipi del sottosuolo*, cit., p. 52.

¹³³ Ivi, p. 119.

¹³⁴ PIETRANTONIO, *Dal visibile all'invisibile*, cit., p. 11.

¹³⁵ Cfr. CARROY J., PLAS R., *La volonté et l'involontaire: l'exemple de l'automatisme*, cit., p. 26. Corsivo mio.

un certo senso, si potrebbe dire che i concetti stessi di conscio e non conscio coincidano senza resto con quelli di volontario e involontario, tanto stretto è il legame con cui essi si presentano nella psicologia del XIX secolo. Come ha scritto Jacqueline Carroy, infatti, «la lecture des textes qui utilisent l'adjectif *inconscient* au XIXe siècle montre que le terme est la plupart du temps associé à celui d'involontaire et se présente comme l'absence, le déficit ou le palliatif de l'activité volontaire»¹³⁶. Tante sono le nozioni che si stringono attorno alla dicotomia del volontario e dell'involontario che converrebbe prendere un foglio e dividerlo in due parti. Dal lato della volontà, metteremo le nozioni di *attività, libertà, iperorganico, cosciente, umano, persona, io* – vocaboli che implicano, tutti, un esercizio volontario delle nostre facoltà. Dal lato dell'involontario, invece, metteremo le nozioni di *passività, necessità, organico, non cosciente (inconscient), animale o vegetativo, spontaneo o machinal, impersonale, assenza o sospensione dell'io* – termini e formule che ora appaiono legati da una curiosa sinonimia.

Anche la tendenza a sottolineare l'aspetto patologico del sonno e dei fenomeni che si danno al suo limitare è strettamente legata al tema dell'involontario. Se la psicologia e la psichiatria del XIX secolo paragonano il dormiveglia alla follia, se l'*homme qui s'endort* può costituire una controfigura dell'*homme qui déraisonne*, non è soltanto perché in questa soglia, come si è visto nei paragrafi precedenti, gli eventi esterni e reali si confondono con quelli interni e fantasmatici. Esiste anche un'altra via, che è forse la più battuta. Agli occhi dello psicologo del XIX secolo, il “folle” e l’“uomo che si addormenta” sono accomunati dal fatto di aver perduto il potere della volontà. I pensieri, le immagini e i ricordi da cui il folle è colpito procedono nel suo *esprit* senza che egli possa intervenire attivamente per determinarne la durata e il concatenamento: “folle”, in questo senso, è colui i cui gesti e i cui pensieri non sono preceduti né accompagnati da nessun volere personale, colui che *non vuole pensare ciò che pensa e che pensa ciò che non vuole pensare*, essendo costretto a subire delle idee che prendono forma come suo malgrado, indipendentemente dalla sua *volontà*, al di fuori della sua *attenzione*, al di là della sua *riflessione*.

Rispetto al teatro della sua mente, al cospetto delle immagini che popolano il suo stesso pensiero, il folle non sarebbe che un *testimone passivo*. Similmente, il dormiveglia può essere definito come il momento in cui le facoltà che presiedono al

¹³⁶ Ivi, p. 23.

nostro agire battono in ritirata, l'atmosfera rarefatta entro cui cessiamo di volere, di riflettere, di essere attenti. Dormiveglia è questo transitare dall'attivo al passivo.

Quando questa passività, questo stato in cui si è attraversati da processi involontari, ha definitivamente preso il sopravvento, si entra in ciò che gli psicologi di questo periodo chiamano *automatismo*, una nozione che, a partire da un certo momento del XIX secolo, si afferma come un criterio fondamentale per descrivere, misurare e comprendere tutti i fenomeni che gravitano attorno alla follia. Secondo questo principio, «il folle è colui nel quale si trova turbata la delimitazione, il gioco, la gerarchia del volontario e dell'involontario», e le varie manifestazioni dell'alienazione mentale, «le allucinazioni, i deliri, l'idea fissa, il desiderio maniaco, sono il risultato dell'esercizio involontario delle facoltà, che predomina sull'esercizio volontario in seguito a un accidente morboso del cervello»¹³⁷.

Se la psicologia dell'«uomo sano e normale» si situa sotto il segno della volontà, dell'attività, dell'attenzione e del libero esercizio delle proprie facoltà, quella dell'«alienato» si colloca invece dalla parte dell'*involontario* e della *passività*, della *spontaneità* e del *meccanico*, dell'*animale* e del *vegetativo*, modi diversi, e spesso correlati, di nominare l'automatismo della vita organica, sottratta al chiarore della coscienza di sé e al controllo dell'io. In questo senso, si può dire che l'automatismo è il *termometro* con cui il regime psichiatrico misura il grado patologico di un dato comportamento: quanto più un comportamento è affrancato dalla volontà personale del soggetto, quanto più è radicato nell'automatico, tanto più esso sarà ascrivibile al registro della «malattia mentale».

Un testo che esemplifica e teorizza in modo chiaro e deciso questa tendenza a identificare la figura del folle con quella dell'automa, e a spiegare i fenomeni dell'alienazione con il vocabolario dell'involontario, è *La théorie de l'automatisme étudiée dans le manuscrit d'un monomane* (1856) di Jules Baillarger. Come si comprende dal titolo, si tratta di un testo in cui è l'alienato stesso a prendere parola per descrivere in prima persona la propria malattia. Non solo, perché oltre a descriversi, l'alienato teorizza, misura tutta la distanza che lo separa dalla «normalità», distinguendo, con una lucidità che susciterà l'entusiasmo e l'approvazione dello psichiatra¹³⁸, un pensiero sostenuto dalla volontà e dall'attenzione («naturale e

¹³⁷ M. FOUCAULT, *Gli anormali*, cit., pp. 143-144.

¹³⁸ Cfr. J. RIGOLI, *Lire le délire*, cit., pp. 409-10.

intellettuale») da un pensiero *subito*, fissazione o sussulto coercitivo che segnala la presenza del «patologico»:

L'homme jouissant de la pensée naturelle et intellectuelle – afferma infatti il *monomaniacque* – a l'esprit successivement d'idées diverses et toujours nouvelles [...] Quand une idée ne lui convient pas, il la chasse de son esprit [...] ; mais moi, je n'ai jamais pu le faire, je n'ai jamais pu me débarrasser des images lascives qui m'ont toujours persécuté [...] Privé de la pensée naturelle, et de la réflexion intellectuelle, si je puis m'exprimer ainsi, je n'ai jamais pu avoir une idée suivie, je n'ai jamais pu avoir, comme tout le monde, la tête occupé d'un objet quelconque, d'une lecture, je le répète, je n'ai jamais été capable d'un moment d'attention. *C'est la matière qui a toujours pensée en moi*¹³⁹. Je n'ai enfin jamais pu donner un autre cours à mes idées, je retrouve partout des tableaux indécents dont je ne puis me débarrasser.¹⁴⁰

È la materia che ha sempre pensato in me, scrive il *monomaniacque*, nel suo nitido dettato. Non poter aver un'idea che non sia interrotta dalla *matière*, dagli impulsi che provengono dagli organi interni, né poter interrompere liberamente un flusso di immagini e di idee che pure si riconoscono come «inconvenienti»; non *pensare*, dunque, ma *essere pensati*, come se tra il soggetto e il proprio pensiero si interponesse un'inerzia, una resistenza impossibile da scalfire. E di che cos'altro si potrebbe trattare, chiosa lo psichiatra, come altro potremmo definire questo stato di alienazione, se non come «*l'automatisme du rêve transposé dans la veille*»¹⁴¹? Sveglia o dormiente che sia, afferma Baillarger, l'alienato si trova in una situazione analoga a quella del sognatore: come quest'ultimo, anch'egli non ha il potere di sbarazzarsi delle idee, né di arginare la *sbordatura* di immagini che lo perseguitano. In entrambi i casi, il soggetto non è più padrone del proprio pensiero, che procede indifferente alla sua volontà.

Secondo il Foucault de *Les Anormaux*, questa suddivisione del normale e del patologico sull'asse del volontario e dell'involontario segnerebbe una vera e propria cesura nel discorso psichiatrico dell'Ottocento. È al limitare della metà del secolo, a partire da Baillarger – sostiene Foucault nella lezione del 12 febbraio 1975 – che assistiamo alla nascita di una seconda psichiatria, che rompe con la precedente perché definisce la follia non più (come ancora accadeva in Dominique Esquirol) nei termini di un *errore* o di un mancato *rappporto con la verità*, bensì di un *rappporto turbato con*

¹³⁹ Il corsivo è nostro.

¹⁴⁰ J. BAILLARGER, *La théorie de l'automatisme étudiée dans le manuscrit d'un monomaniacque*, AMP, 3 serie, t. II (1856), pp. 57-8.

¹⁴¹ Ivi, p. 57.

la volontà, una sospensione della padronanza volontaria che trova nel sogno il suo esempio più adeguato. Ma è pur vero che, come hanno sottolineato Jacqueline Carroy e Regine Plas, l'opposizione tra attività volontaria e automatismo passivo, così come la tendenza a individuare nel sogno uno stato analogo a quello della follia, attraversano la psicologia francese del XIX secolo sin dai suoi primi decenni¹⁴². Anzi, è curioso che lo stesso *monomaniaque* di Baillarger utilizzi, con una precisione prossima al tecnicismo, un vocabolario già messo a punto nella tradizione psicologica francese.

Nelle opere di Maine de Biran, per esempio, questa duplicità intrinseca alla vita dell'*esprit*, questa lotta costante tra la volontà e il suo rovescio automatico, è già chiaramente formulata¹⁴³. *Homo simplex in vitalitate et duplex in humanitate*¹⁴⁴: a una prima natura, animale e impersonale, che dipende esclusivamente dalle funzioni organiche del corpo e dagli impulsi involontari che dettano la propria legge nel buio del «sottosuolo fisiologico»¹⁴⁵, si oppone una seconda natura, la più propriamente umana, personale, libera, volontaria, cosciente di sé. Più precisamente, il *proprio* dell'umano, secondo Biran, è nell'intersecarsi di queste due nature: è tra lo sforzo (*l'effort*) compiuto dalla volontà e la resistenza esercitata dalla materia organica (*la résistance de la matière*, la stessa *matière* menzionata dal *monomaniaque* di Baillarger), è in questo attrito tra l'attivo e il passivo, tra forza cosciente e massa organica che nasce in noi il senso intimo (*le sens intime*) della nostra esistenza individuale, il nostro *moi* personale. Della fatica di cui consiste l'atto di volere, l'*io* (*moi*) è il nome; la volontà è «le moi lui-même»¹⁴⁶. E se l'*io* coincide con questo sforzo del volontario sull'involontario, se essere umani significa questa faticosa lotta intestina tra un agire e un patire, allora ogni volta che la volontà è assente o come sospesa, assieme allo *sforzo* anche l'*io* si perde, il sentimento della propria esistenza individuale viene meno, e si ritorna a una vita animale.

Questa sospensione della volontà che collima con la perdita dell'*io* e del sentimento della propria esistenza, è ciò di cui ogni sera, scivolando nel sonno, ripetiamo il decorso. L'alternanza del sonno e della veglia, infatti, porta al massimo

¹⁴² Cfr. J. CARROY, R. PLAS, *La volonté et l'involontaire : l'exemple de l'automatisme*, cit., pp. 23-37 ; J. CARROY, *Nuits savantes*, cit., pp. 25-28.

¹⁴³ A questo proposito, cfr. A. CAVALLETTI, *L'immemorabile. Il soggetto e i suoi doppi*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2020.

¹⁴⁴ Ivi, p. 52.

¹⁴⁵ Riprendo questa felice espressione da V. PIETRANTONIO, *Dal visibile all'invisibile*, cit., pp. 7-28.

¹⁴⁶ J. CARROY, R. PLAS, cit., p. 24.

grado di visibilità il bipolarismo inscritto nella vita umana, il suo essere costantemente in bilico «entre deux modes alternatifs d'existence»: un primo modo nel quale viviamo, sentiamo e agiamo con l'intimo sentimento della nostra esistenza, delle nostre impressioni e dei nostri atti; l'altro in cui viviamo, sentiamo e agiamo non solo «sans conscience, sans moi, sans souvenir», ma rimanendo stranieri («comme étrangers»¹⁴⁷) a tutto ciò che abbiamo provato, sentito o immaginato nell'altro stato. Dalla vita personale della veglia, dalla possibilità di dire *io* e di percepire lo sforzo di cui è fatto il lavoro della nostra volontà, si passa alla vita automatica e impersonale del sonno, questa porzione dell'esistenza del tutto staccata dalla persona («une portion d'existence tout à fait détachée ou séparée de la personne»¹⁴⁸).

¹⁴⁷ DE BIRAN M., *Nouvelles considérations sur le sommeil, les songes et le somnambulisme*. Deuxième partie. *Des facultés qui subsistent dans le sommeil, et des songes*. Œuvres Philosophiques par V. Cousin. Paris, Librairie de Ladrangé, 1841, tome deuxième, pp. 234.

¹⁴⁸ Ivi, p. 240.

6. L'incipit dell'allucinazione

Non seulement ici nous voyons l'image
qui est devenue hallucination, mais nous
la voyons en train de devenir telle.
Hyppolite Taine, *De l'intelligence*

Per la psicologia di questo periodo, addormentarsi significa dunque prendere congedo dall'io e dalla volontà, farsi stranieri alla propria vita, discendere nei labirinti di un'esistenza passiva e impersonale, scivolare da una condizione umana a uno stato che di umano ha poco o nulla, perché in totale balia degli istinti e dei loro automatismi. Il dormiveglia, preso dal lato dell'assopimento, segna il punto in cui all'umano subentra l'automa, è l'uomo che cede all'animale che è in lui, l'incipit di una *vie purement végétative* in cui l'impulso è abbandonato a sé stesso e alla sua irriflessa spontaneità; viceversa, al risveglio, come scrive Baillarger con una formula destinata a circolare anche nei testi di psicologi a lui successivi, «l'homme reprend la place de l'animal»¹⁴⁹.

Se è vero, come hanno mostrato Carroy e Plas, che il tema dell'automatismo ha una storia più lunga rispetto a quella ricostruita da Foucault, e che precede di qualche decennio l'opera di Baillarger, è anche vero, tuttavia, che egli è il primo a introdurre con insistenza il tema del dormiveglia al cuore del dibattito scientifico, e a ritagliare, ai margini dei temi più frequentati del sogno e del sonnambulismo, uno *spazio specifico* a questo stato liminale. «Que se passe-t-il dans les centres nerveux – si chiede Baillarger – au moment du sommeil? Par quel mécanisme se produit cette suspension de l'action des sens et du sentiment de notre propre existence ? et quand les forces sont réparées, comment se fait le retour à l'état de veille? Voilà ce qu'on ne sait point encore aujourd'hui»¹⁵⁰.

Non che questo *spazio* fosse estraneo alla psicologia francese del XIX secolo; anzi, come si è detto, l'*état de rêve* di cui parla Moreau de Tours (il *Du haschisch* di Moreau e il saggio sul dormiveglia di Baillarger vengono pubblicati entrambi nel 1845¹⁵¹) implica una confusione del sogno e della veglia, così come la parola stessa di

¹⁴⁹BAILLARGER J., *De l'influence de l'état intermédiaire à la veille et au sommeil sur la production et la marche des hallucinations*. Partie 1. Extrait des « Annales médico-psychologiques », (Paris), tome VI, 1845, pp. 1-29 e 168-195, p. 190.

¹⁵⁰ Ivi, p. 1.

¹⁵¹ Il saggio di Baillarger era già stato presentato all'Académie Royale de Médecine nel 1842, per poi essere pubblicato nel 1845. Cfr. *Archetipi del sottosuolo*, cit., p. 369.

demi-sommeil torna a più riprese nella sua opera, tanto da costituire uno dei modi che definiscono l'essenza dell'alienazione. Simbolo e paradigma della follia, del caos e dello sconfinamento, della dissociazione delle idee e della dissoluzione dell'individuo. Non solo: come vedremo nel prossimo paragrafo, il dormiveglia è anche la postura a partire dalla quale lo psicologo può osservare i fenomeni che descrive e legittimare il proprio discorso. Gli stessi psicologi si rappresentano e si analizzano con gli occhi socchiusi, a un passo dalla perdita della coscienza e dal sonno: Moreau de Tours nel dormiveglia tipico dell'haschisch e, poco più tardi, Alfred Maury in pantofole e vestaglia. Cabanis, d'altra parte, aveva già rilevato, nei primissimi anni del secolo, la *discronia dell'assopimento*, ovvero il principio secondo cui «les divers organes ne s'assoupissent que successivement, et d'une manière très-inégale»¹⁵². Dapprima si addormenta la vista, poi il gusto, l'olfatto, l'udito, infine il tatto, il più insonne fra i sensi: un principio che, riconoscendo uno sfasamento relativo alla rapidità con cui i vari organi di senso si assopiscono, può essere considerato come la premessa fisiologica del dormiveglia, che stabilisce un procedere per sbalzi e per gradi intrinseco all'addormentarsi e al risvegliarsi.

Quando Baillarger pubblica *De l'influence de l'état intermédiaire à la veille et au sommeil sur la production et la marche des hallucinations*, questo stato intermedio è dunque ben presente nelle riflessioni dell'epoca, ma come una presenza talvolta umbratile, spesso parassitaria, a tratti metaforica. Tema che appare per brevi accenni, sempre alle spalle del sogno (Cabanis); metafora di una confusione tanto vaga e indistinta da poter coincidere con la forma stessa di un'esistenza, come quella dell'alienato o del mangiatore di haschisch (Moreau de Tours). Il dormiveglia di cui parla Baillarger, invece, non è quello stato vago, esperibile in qualsiasi momento della giornata, in cui frammenti di sogno irrompono nelle attività diurne; esso indica, in modo più circoscritto, gli istanti che precedono il sonno e quelli che segnano le tappe del risveglio. Ciò che contraddistingue il gesto di Baillarger è anzi la *necessità esplicita di distinguere il sogno dal dormiveglia* e di prendere quest'ultimo termine nel senso più letterale possibile. «J'insiste sur ce point parce que c'est, je crois, une distinction qu'on devra faire désormais, que celle des hallucinations survenant dans l'état

¹⁵² CABANIS, *Rapports*, X, cit., p. 630.

intermédiaire à la veille et au sommeil, et des hallucinations qui ont lieu pendant le sommeil»¹⁵³.

Circoscrivere questo spazio liminale, spostare il baricentro del discorso psichiatrico sulle soglie del sogno, significa, per Baillarger, isolare un punto privilegiato da cui spiare l'insorgere delle allucinazioni e la predisposizione che un soggetto ha nei confronti di esse. È la tesi di fondo del suo saggio: il dormiveglia è il luogo *par excellence* delle esperienze allucinatorie, delle quali costituisce, insieme, il punto di insorgenza e il momento di parossismo. «Le passage de la veille au sommeil – scrive infatti Baillarger – ne se fait pas d'une manière brusque»¹⁵⁴. Prima che sopraggiunga il sonno profondo, cadiamo in un primo livello di assopimento in cui l'influenza della volontà è assente; il sentimento dell'io continua a persistere, ma vacillando, a intermittenza, intervallato da piccoli vuoti, così come vacillano e si fanno intermittenti le percezioni che vengono dal mondo esteriore: percezioni via via più confuse, incoerenti, e che costituiscono, secondo lo psichiatra, «une sorte de délire passager»¹⁵⁵. Questo delirio che si dà nel passaggio tra il sonno e la veglia provoca a volte allucinazioni anche a chi è in stato di salute («dans l'état de santé»), ma ne produce in modo particolare nei soggetti predisposti alla follia («sur les sujets prédisposés à la folie»¹⁵⁶).

Nel preludio del sonno, il preludio delle allucinazioni, il loro primo bisbiglio, il segno che le anticipa e che le rivela. È un connubio, questo, che troveremo anche nel «malato di nervi» più celebre del Novecento, Daniel Paul Schreber, il quale collocherà l'esordio delle proprie allucinazioni in uno stato di dormiveglia, sottolineando il rapporto che esiste tra la comparsa del fenomeno allucinatorio e questa condizione liminale: «mentre ero ancora a letto, di mattina (non so più se mezzo addormentato o già sveglio) ebbi una sensazione che mi fece un effetto singolare. Era la rappresentazione che dovesse essere davvero bello essere una donna che soggiace alla

¹⁵³ BAILLARGER J., *De l'influence de l'état intermédiaire à la veille et au sommeil sur la production et la marche des hallucinations*, cit., p. 172.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 1-2: «Le passage de la veille au sommeil ne se fait pas d'une manière brusque. On est d'abord averti par une sensation particulière ; puis la tête devient lourde, les idées s'embarrassent et on tombe dans un premier degré d'assoupissement ; l'influence de la volonté a cessé, que le sentiment du moi persiste encore. On a, pendant quelques instants, conscience de certaines perceptions, mais ces perceptions saut confuses, incohérentes, et constituent avant le sommeil complet une sorte de délire passager que presque tous les physiologistes ont indiqué. Si cet état de demi-sommeil, ordinairement très court se prolonge, il constitue la somnolence, et l'espèce de délire dont j'ai parlé est désigné sous le nom de rêvasserie».

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

copula. – Questa rappresentazione [...] io l'avrei respinta, come posso ben dire, se fossi stato in piena coscienza»¹⁵⁷.

Schreber ante-litteram e senza nome, i vari «malades» osservati, interrogati e discussi da Baillarger serviranno allo psichiatra per confermare questa ipotesi: è nell'istante sospeso del dormiveglia, nel momento stesso in cui un soggetto perde il sostegno della volontà e il sentimento della personalità comincia a cancellarsi («le sentiment de la personnalité commençait à s'effacer»¹⁵⁸) che i malati hanno incontrato per la prima volta le allucinazioni che continuano a insidiare le loro esistenze. Leggendo queste pagine, scritte in una forma simile al referto, in cui lo psichiatra riferisce i punti salienti del colloquio avuto con i suoi pazienti, troviamo una casistica di operai, fruttivendole, domestiche, sarti che, prima di addormentarsi, sentono voci che sembrano sprigionarsi dal cuscino, minacce, ingiurie, accuse che provengono dal letto e che li costringono a rispondere, a gridare nel buio; o pazienti che vedono farfalle, uccelli, topi che volano e corrono senza sosta nella stanza, volti che si confondono l'uno nell'altro; o, ancora, corpi aperti dalla sensazione di essere trasportati in aria, che sentono le membra spezzarsi, che hanno l'impressione di essere immersi nell'acqua sino alle ascelle¹⁵⁹.

Tra i molteplici esempi riferiti da Baillarger, ce n'è uno particolarmente emblematico, perché fa emergere tutto il moralismo e il maschilismo (non è un caso che la maggior parte dei casi analizzati dallo psichiatra sia costituita da donne appartenenti a un ceto sociale basso) che animano la pretesa oggettività del medico, nonché una delle ossessioni che attraversa la psicologia e la fisiologia dell'assopimento: l'idea, come si è già accennato, che esso venga a coincidere con il momento in cui gli istinti sessuali raggiungono la loro massima espansione. Trattandosi di un documento capace di farci sentire, per così dire, il tono di voce dello psichiatra, vale la pena di citarlo per intero. Si intitola *Illusions ayant leur point de départ dans les organes génitaux et devenant*, e recita così:

J'ai donné des soins à une jeune fille chlorotique et monomane qui éprouvait spontanément dans les organes génitaux des sensations tantôt voluptueuses et tantôt douloureuses. La sensibilité de ces organes était si exaltée, que la marche, et quelquefois même le simple contact des draps pendant la nuit suffisait pour développer des crises. Cette-malade passait ses journées dans un fauteuil, les jambes

¹⁵⁷ SCHREBER D. P., *Memorie di un malato di nervi*, trad. it. di F. Scardanelli, Adelphi, Milano 1974, pp. 56-7.

¹⁵⁸ BAILLARGER, *De l'influence*, II, cit., p. 168.

¹⁵⁹ BAILLARGER, *De l'influence*, I, cit., pp. 3-29.

relevées et écartées ; quelque peu décente que fût cette posture, elle prétendait n'en pouvoir supporter d'autre, parce que le simple rapprochement des cuisses donnait lieu aux sensations qu'elle voulait éviter. Dans une série de lettres qu'elle m'a adressées, cette malade décrit avec soin tous les accidents qu'elle a éprouvés, et je trouve signalé dans l'une d'elles le paroxysme qui a lieu dans les hallucinations au moment du sommeil.

« J'ai eu vers ce temps, dit-elle, de très fortes sensations qui se répandaient partout et qui me produisaient un calme et une paix d'esprit inexprimables. Pour les combattre, je travaillais continuellement, souvent depuis cinq heures du matin jusqu'au soir ; je me donnais ma tâche, je m'occupais avec acharnement, je me privais toujours d'un peu de sommeil dont j'aurais eu grand besoin dans le milieu du jour ; mais aussitôt que je voulais m'y livrer, les sensations devenaient si excessives qu'il me semblait que j'aurais été coupable de m'y exposer. » J'ajouterai que cette jeune fille – aggiunge soddisfatto lo psichiatra – est aujourd'hui mariée et complètement guérie.¹⁶⁰

Indecenza e sconvenienza, voluttà e lascivia delle sensazioni; senso di colpa direttamente proporzionale al piacere che si prova, redimibile solo con l'ostinazione dei compiti prefissati e del lavoro; infine, la guarigione suggellata dal matrimonio, quasi a fare tutt'uno con esso. Si dirà: ma è la paziente stessa, non il medico, a sentirsi in colpa nel provare queste «sensazioni intensissime», questi orgasmi che producono nel suo animo «una calma e una pace inesprimibili», così come era stato il *monomaniaque* in prima persona, nel documento citato precedentemente, a riconoscere l'«indecenza» dei propri pensieri. Analizzando le strategie e le strutture retoriche che sottendono a questo curioso accordo tra l'ideologia dell'alienista e le parole dell'alienato, i molti documenti in cui i malati sembrano parlare nello stesso linguaggio del medico, talvolta anche con termini tecnici, per descrivere le proprie patologie, Jean Rigoli ha affermato che (come nel caso di Nerval) occorre lasciare aperta la possibilità che «le malade, tout en adoptant le langage de la médecine, cherche en réalité à dire autre chose, à réévaluer son expérience en l'investissant d'un tout autre sens»¹⁶¹. Insomma, in questi documenti è difficile stabilire dove cominci la voce del paziente e dove finisca quella del medico.

Ciò che è certo è che un'intenzione moraleggiante continua spesso a farsi sentire. Ed è proprio questa patina morale a far sì che il momento del sonno venga percepito come un momento tanto pericoloso, poiché è qui che più siamo esposti, secondo lo psichiatra, a quelle sensazioni che noi stessi vorremmo tenere alla lontana,

¹⁶⁰ Ivi, p. 29.

¹⁶¹ RIGOLI, *Lire le delire*, cit., p. 412.

ma da cui siamo sopraffatti proprio perché, nel frattempo, la nostra volontà ci ha abbandonato. Immagini e ricordi che ci prendono alle spalle, istinti che approfittano dell'inerzia del nostro potere personale («inertie du pouvoir personnel»¹⁶²). La diminuzione della vigilanza corrisponde a un allentamento della difesa. Illusioni e allucinazioni non sono soltanto un cortocircuito tra sensazione esterna e immagine mentale, o la seconda che sostituisce surrettiziamente la prima; esse sono anche – è questo l'aspetto che sembra più interessare Baillarger – l'esito dell'involontario, di una memoria e di un'immaginazione divenute ormai indipendenti dal volere personale. («l'exercice involontaire de la mémoire et de l'imagination»¹⁶³). Per interromperle, sarà necessario innescare, nel soggetto che ne è preda, l'esercizio attivo della volontà, costringendolo a fissare la propria attenzione su un oggetto determinato.

Tutte le illusioni e le allucinazioni riportate da Baillarger sono infatti collegate alla postura stessa del semi-dormiente. Le palpebre che si abbassano, il corpo che si sdraia, la testa china, o appena appoggiata sul guanciale: è come se i movimenti con cui un corpo transita dalla veglia al sonno contenessero in sé stessi la capacità di neutralizzare le nostre resistenze volontarie e di favorire così le visioni allucinatorie. «Il suffisait en effet à la malade de quitter la position horizontale – osserva Baillarger – pour que la voix cessât de se faire entendre [...] La position horizontale paraît même contribuer beaucoup à la production des hallucinations»¹⁶⁴. Talvolta, è lo psichiatra stesso ad abbassare le palpebre del paziente, per sondare con mano queste piccole transizioni. «Il m'est arrivé plusieurs fois de lui abaisser moi-même les paupières, et aussitôt elle me nommait une foule d'objets qui lui apparaissaient. [...]. Le simple abaissement des paupières suffit pour provoquer chez quelques malades des hallucinations de la vue»¹⁶⁵.

Il medico che abbassa le palpebre della paziente. È un gesto indicativo. Ci consente di percepire con quale ostinata attenzione si indaghino ora tutti i fenomeni che si danno al limitare del sonno, a partire da quelli più fisici e materiali.

Le allucinazioni del sogno porteranno alle estreme conseguenze le visioni embrionali del dormiveglia e saranno forse ancora più deliranti, più clamorose, più insensate, ma anche più volatili e innocue, perché del soggetto, ormai completamente

¹⁶² BAILLARGER, *De l'influence*, cit., p. 181.

¹⁶³ Ivi, p. 181.

¹⁶⁴ Ivi, p. 20; p. 179.

¹⁶⁵ Ivi, p. 23; p. 178-9.

scivolato nel sonno, esse non coglieranno che la sua assenza. In questo senso, scrive Baillarger, le immagini sognate «ont beaucoup moins d'influence sur l'esprit des malades, sont beaucoup moins dangereuses», mentre quelle del dormiveglia «affectent l'imagination bien plus vivement», perché ci prendono in uno stato in cui, presenti assenti, non ci siamo ancora completamente eclissati, e siamo dunque più suscettibili alle immagini e agli impulsi che ci attraversano: «Comme le disent les malades, ce n'est pas un rêve ; on voit et on entend bien réellement»¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Ivi, p. 172.

7. *Lo psicologo in vestaglia*

Je m'observe tantôt dans mon lit,
tantôt dans mon fauteuil, au
moment où le sommeil me gagne.
Alfred Maury, *Le sommeil et les rêves*

Stare tra la veglia e il sonno equivale a stare in bilico tra la ragione e la follia. Man mano che ci si addormenta, le sensazioni si convertono in allucinazioni, i pensieri in deliri, i discorsi in sproloqui mentali. L'interstizio è dunque una zona rischiosa, certo, ma è anche una posizione strategica. Posizionandosi al crocevia tra l'uno e l'altro stato, sostando in questo stato intermedio, lo psicologo può registrare, con gli ultimi residui di vigilanza, ciò che accade nel proprio corpo e nel proprio pensiero nel momento stesso in cui il soggetto predisposto al loro controllo comincia a venir meno. Facendo del dormiveglia un vero e proprio *metodo di osservazione*, egli potrà, per così dire, *buttare un occhio sulla follia*. Nel dormiveglia, la ragione e l'assenza di ragione, il senso e il non-senso possono guardarsi reciprocamente in faccia, vedere ciò che li accomuna, scorgere il bivio in cui le loro strade si dividono.

Ciò che il sogno offre allo psicologo in due tappe diverse del suo lavoro – ovvero la possibilità di discendere nel labirinto del corpo e dei fantasmi mentali per poi risalire in superficie – il dormiveglia glielo offre in un tempo solo.

Non a caso, nei testi della psicologia dell'Ottocento, intorno alla metà del secolo, vediamo spuntare un curioso personaggio, che troverà la sua incarnazione più compiuta in Alfred Maury, ma che non mancherà di fare la sua comparsa anche sotto altri nomi. Dovessimo introdurre questo personaggio, diremmo che si tratta di uno psicologo che è anche paziente di sé stesso. Uno psicologo tanto particolare da presentarsi al pubblico con gli occhi a mezz'asta, alterato dall'haschisch o, più semplicemente, sdraiato sul letto o sulla poltrona, e che il più delle volte se ne sta lì, in pantofole, in camera sua, sempre sul punto di addormentarsi o di risvegliarsi. È così che egli fa ricerca: è lo psicologo in vestaglia.

Lo psicologo in vestaglia lavora nello spazio ambiguo della *rêvasserie*, questa declinazione notturna della *rêverie*, che si dà alle soglie del *rêve* propriamente detto: una fantasticheria ancora più vaga e delirante della fantasticheria, più agitata e

turbিনosa, più venata di inquietudine e d'angoscia. Negli occhi socchiusi di questo curioso personaggio, nella sua «identité à éclipse, vacillant entre somnolance et vigilance»¹⁶⁷, possiamo vedere all'opera il tentativo, compiuto dallo psicologo, di sperimentare su di sé, in prima persona, una condizione analoga a quella dell'alienato, di essere colui che sragiona e, insieme, colui che osserva dall'interno i meccanismi del proprio delirio – il tentativo di mettersi nei panni del folle e di tradurre in discorso ciò che sembrava destinato a rimanere per sempre al di qua del linguaggio.

È a partire da questi presupposti che Moreau de Tours – in *Du haschisch et de l'aliénation mentale* – inaugura il metodo dell'*osservazione intima o interiore*. Sin dalle prime pagine del libro, infatti, troviamo l'idea secondo cui quella del folle sarebbe nella quasi totalità dei casi una parola inaffidabile. Costretto a una lingua imprevedibile e buca, sempre pronta a camuffarsi e a deragliare, il folle non è in grado di descrivere ciò che gli accade. D'altra parte, anche se egli trovasse un linguaggio atto a dire il turbinò che lo tempesta, lo psichiatra non lo potrebbe comunque comprendere, perché il linguaggio dell'uno rimarrebbe inaccessibile all'altro¹⁶⁸. Finché lo psichiatra rimarrà confinato nel recinto della propria "normalità", la follia rimarrà per lui un enigma o, peggio ancora, una teoria astratta, la fredda pagina di un libro. Nel rapporto paziente-psichiatra, l'ascolto e l'osservazione sono pratiche insufficienti. Alla base delle sperimentazioni di Moreau, sta questo diktat: *non possiamo comprendere la follia dall'esterno, dobbiamo scivolarci dentro*. Lo psichiatra dovrà dunque avvicinarsi, in carne e ossa, all'oggetto del proprio studio, fare tutt'uno con esso, toccare il delirio con mano: «pour savoir comment déraisonne un fou – afferma Moreau –, il faut avoir déraisonné soi-même, *mais* avoir déraisonné sans perdre la conscience de son délire [...] L'expérience personnelle est ici le *criterium* de la vérité»¹⁶⁹.

Il gioco dello psichiatra sta tutto in questo *ma*, che definisce la sua astuzia e la sua posizione interstiziale: sragionare, ma senza perdere del tutto la coscienza, delirare, ma senza andare fino in fondo, mantenersi sul bordo che separa e raccorda ragione e follia. È la funzione fondamentale dell'haschisch e del dormiveglia che esso induce in chi lo assume. Se l'haschisch ha il privilegio d'«être un état mixte entre sommeil et

¹⁶⁷ CARROY, *Écrire et analyser les rêves avec maury et Freud*, in CARROY J., NATHALIE R. (eds.), *Alfred Maury, érudit et rêveur. La science de l'homme au milieu du XIXe siècle*, p. 115.

¹⁶⁸ DE TOURS M., *Du hachisch*, cit., p. 33. «les aliénés qui peuvent réfléchir sur ce qui se passe dans leur for intérieur sont rares». E anche fosse, quello degli alienati rimane «un langage auquel nous sommes nécessairement étrangers».

¹⁶⁹ Ivi, p.34; p. 4.

veille», esso ha anche quello di introdurci nel paradosso di un *delirio cosciente di sé*, di farci stare, letteralmente, con i piedi su due staffe, aprendo uno spazio in cui potremo circolare a nostro piacimento tra il buio della follia e una ragione finalmente rischiarata. Volete comprendere i fenomeni dell'alienazione mentale? Allora fate come me, dice lo psichiatra, prendete dell'haschisch. Preso nelle giuste dosi (l'haschisch di cui parla Moreau de Tours è assai diverso da quello che possiamo conoscere noi, a cominciare dal fatto che non veniva fumato, ma ingerito in un preparato, il *dawemesk*), esso ci consentirà di conservare quel tanto di lucidità che basta a farci *spie del nostro stesso delirio*. Al fondo della nostra confusione, rimarrà comunque attivo un *osservatore interno*, saremo abitati da un *testimone* che prenderà nota del nostro accesso febbrile. E sarà grazie alla persistenza di questo osservatore – suggerisce Moreau – che potremo fare ciò che i folli non hanno mai potuto fare: descrivere quest'esperienza, fare della follia l'oggetto di un discorso comprensibile.

Duplicità della soglia. Se è vero che per la psicologia prefreudiana, come si è visto, il dormiveglia rappresenta un paradigma della follia, il punto di insorgenza e l'estremo parossismo delle illusioni e delle allucinazioni, se è vero che essa tende a individuare in questo breve interstizio «il momento più rischioso della giornata»¹⁷⁰ (come dirà Kafka a proposito del risveglio), è anche vero, tuttavia, che è proprio tale interstizio a costituire una delle condizioni privilegiate da cui lo psicologo osserva e descrive sé stesso, per poter studiare – come si legge in uno dei testi più emblematici di questo periodo – *l'intelligenza messa a nudo (l'intelligence en déshabillé)* e comprendere quello che essa diviene quando si scrolla di dosso quel vestito ufficiale che chiamano ragione e «cette contenance quelque peu fatigante que l'on nomme conscience»¹⁷¹. Esiste anzi una vocazione alle visioni allucinate, un *profilo ideale del rêvasseur*, che lo psicologo, curiosamente, fa vanto di incarnare nella sua stessa persona.

Alla costitutiva ambivalenza di questo stato corrisponde dunque una ambivalenza della sua funzione. Dormiveglia come *paradigma dell'alienazione mentale*, emblema della confusione tra reale e immaginario e del trapasso dal volontario all'involontario, dal personale all'impersonale, dall'umano al non umano, ma anche come *posizione strategica e metodo*, soglia attraverso cui lo psicologo si affaccia per

¹⁷⁰ KAFKA, *Il processo*, a cura di G. Zampa, Adelphi, Torino 2020, p. 21.

¹⁷¹ MAURY, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 5.

mettere a nudo la propria intelligenza e spiare il rovescio non cosciente del pensiero, consegnando gli esiti di questa analisi a un discorso che a sua volta mescola teoria e narrazione, scienza e racconto, linguaggio medico e stilemi tipici dell'autobiografia.

Il libro in cui tutti questi elementi vengono a convergere è *Le sommeil et les rêves: études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent* (1861) di Alfred Maury, un testo che, andando ben oltre la cerchia degli specialisti, entrerà nell'immaginario degli ultimi decenni del XIX secolo sino a diventare «une référence presque aussi classique que *L'interprétation du rêve* peut l'être actuellement»¹⁷². Erudito e antiquario, autodidatta e studioso di psicologia che, pur senza diplomi o titoli ufficiali, entra nel cuore del dibattito scientifico del suo tempo, attento lettore dell'opera di Cabanis, nonché amico di Baillarger e Moreau de Tours, esploratore della memoria involontaria, Alfred Maury è senza dubbio la figura che meglio incarna la *psicologia degli interstizi* che stiamo tentando di mettere a fuoco. E non soltanto perché è lui a coniare il termine di *allucinazioni ipnagogiche* (le allucinazioni che conducono al sonno) e *ipnopompiche* (quelle che accompagnano il risveglio) che diverranno veri e propri ambiti di ricerca nello studio scientifico del sonno¹⁷³, ma soprattutto perché i suoi testi finiscono per dare vita a un *teatro sperimentale del dormiveglia*.

Con Maury, la camera da letto diviene infatti qualcosa di simile a un laboratorio clinico. E insieme alla camera, anche la poltrona e la carrozza, altri luoghi tipici dell'assopimento che ritornano a più riprese nella sua opera. Prima che la psicoanalisi portasse i suoi divanetti, la psicologia sperimentale si era già attrezzata di letti e poltrone. Sottratti al privato, tali luoghi appaiono ora allo psicologo come gli scenari più adatti a portare avanti la propria ricerca, in cui egli figurerà, al contempo, come il soggetto che osserva e l'oggetto che viene osservato.

Per esplorare la «patogenia mentale», Baillarger interrogava il paziente, ne indagava sommariamente la biografia, gli abbassava le palpebre nel tentativo di sondare l'allucinazione al suo stato nascente; a Moreau de Tours, bastava mangiare dell'haschisch; per Maury, infine, non è neanche più necessario che lo psicologo alteri sé stesso. Nessun bisogno di mezzi esogeni. La follia è qui, disponibile, a portata di

¹⁷² CARROY, *Nuits savantes*, cit., p. 79.

¹⁷³ Cfr. MAVROMATIS A., *Hypnagogia. The Unique State of Consciousness Between the Wakefulness and the Sleep*, Routledge, London 1991.

mano. Per conoscerla e descriverla, sarà sufficiente addormentarsi e risvegliarsi, lasciarsi andare a un andirivieni tra sogno e veglia, che dovrà essere diligentemente annotato e registrato in un *cahier*, proprio come farebbe un medico con il caso che segue.

In questo *Nocturnal*, questo diario redatto «entre sommeil et veille, dans un état intermédiaire entre déprise et reprise de soi»¹⁷⁴, confluiranno le osservazioni derivate da una sperimentazione quotidiana, una *expérimentation de tous les jours*¹⁷⁵ che testimonia, tra le altre cose, il lato antimetafisico e cabanisiano della sua psicologia, tutta intenta a mettere in primo piano i fenomeni osservabili sul piano del corpo (*les faits physiologiques*), e a deporre termini come «anima» (*âme*) e «cause prime» (*causes premières*) nel guazzabuglio delle parole inservibili. Scrive Maury:

Je m'observe tantôt dans mon lit, tantôt dans mon fauteuil, au moment où le sommeil me gagne; je note exactement dans quelles dispositions je me trouvais avant de m'endormir, et je prie la personne qui est près de moi de m'éveiller, à des instants plus ou moins éloignés du moment où je me suis assoupi. Réveillé en sursaut, la mémoire du rêve auquel on m'a soudainement arraché est encore présente à mon esprit, dans la fraîcheur même de l'impression. Il m'est alors facile de rapprocher les détails de ce rêve des circonstances où je m'étais placé pour m'endormir. Je consigne sur un cahier ces observations, comme le fait un médecin dans son journal pour le cas qu'il observe.¹⁷⁶

Questa sperimentazione ha un che di teatrale, e di un teatro non privo di una certa comicità: l'immagine di un *savant* che sobbalza di continuo dal letto alla scrivania per rincorrere a parole le immagini impalpabili che precedono e popolano i suoi sogni, costituisce di per sé uno scenario che predispone al riso. Comica è questa *mescolanza degli stili*, lo scarto che sussiste tra lo studioso, con tutta la sua serietà e il suo rigore da scienziato positivista, e l'atto di mostrarsi nell'atteggiamento dismesso e disarmato del sonno. Comico è questo sonno che si fa pubblico, che viene osservato da ogni lato¹⁷⁷, come comiche sono spesso le risposte che si forniscono agli altri sonnecchiando – frasi involontarie, dette a nostra insaputa, che rispondono non tanto alla domanda che ci è appena stata posta, quanto piuttosto al mezzo sogno in cui ci eravamo mentalmente trasferiti:

¹⁷⁴ CARROY, *Nuits savantes*, cit., p. 37.

¹⁷⁵ MAURY, *Le sommeil et les rêves*, cit., Préface, p. II: «pour poursuivre avec fruit l'étude de ce curieux phénomène, il est indispensable de s'astreindre à une expérimentation de tous les jours».

¹⁷⁶ Ivi, pp. 1-2.

¹⁷⁷ Ivi, p. 83: le parole farfugliate nel mezzo sonno suscitano «une hylarité bruyante».

Un jour, par exemple, je m'étais assoupi pendant une lecture ; la personne qui lisait m'adresse sur un passage qu'elle venait de lire ; je réponds : Il n'y a pas de tabac dans ce lieu ; ce qui n'avait absolument aucune relation ni de sens, ni de mots, ni de son avec la parole qui m'était adressée. Ma réponse provoque naturellement une hilarité bruyante, et mon assoupissement est tout à coup dissipé. [...] j'avais répondu à mon rêve et non à la question.¹⁷⁸

A volte, entrano in scena anche altri personaggi, parenti convocati al capezzale dello psicologo per osservare ciò di cui egli, dormendo o quasi, non potrebbe avvedersi – la disposizione e i sussulti delle braccia e delle gambe, le parole pronunciate a occhi chiusi, il ritmo del respiro e l'apertura della bocca – come per tentare di radiografare il corpo sognante, di catturarlo sia da dentro che da fuori; altre volte, questi testimoni vengono sottratti alla condizione passiva del *voyeur* e vengono invitati a interagire attivamente con lo psicologo semi-addormentato sulla sua poltrona, a insinuarsi negli interstizi del suo assopimento, a punzecchiare dall'esterno il torpore dei suoi sensi:

je priais une personne placée à mes côtés, lorsque le soir je commençais à m'endormir dans mon fauteuil, de provoquer en moi certaines sensations dont elle ne m'avait pas prévenu, puis de me réveiller lorsque j'avais déjà eu le temps d'avoir un songe.¹⁷⁹

Senza avvertire preliminarmente lo psicologo dei mezzi di volta in volta utilizzati, essi dovranno allora sfiorargli le labbra o l'estremità del naso con una piuma, avvicinarlo con un fiammifero acceso o un ferro caldo, versargli gocce d'acqua sulla fronte, bisbigliarli parole all'orecchio, cospargere del profumo intorno al suo corpo, far passare sorgenti luminose davanti ai suoi occhi; poi, dopo avergli concesso giusto il tempo necessario all'incipit di un sogno, essi dovranno svegliarlo di soprassalto. Appena ridesto, scoprendo finalmente ciò che è stato fatto del suo corpo dormiente, lo psicologo potrà tracciare il diagramma del rapporto che intercorre tra le sensazioni esterne e quelle immaginarie, indagare il modo in cui la mente amplifica e trasfigura, allucinandoli, gli stimoli reali indotti dalle persone che vegliano al suo fianco.

Non di rado, lo psicologo si vergogna, con ostentato pudore, dei contenuti delle proprie allucinazioni, di mettersi in ridicolo dinnanzi ai propri lettori¹⁸⁰. Nel suo diario notturno, non è soltanto l'intelligenza a essere messa a nudo, ma è lo psicologo

¹⁷⁸ Ivi, p. 83.

¹⁷⁹ Ivi, p. 131.

¹⁸⁰ Come ha notato Carroy, è tipico dei *Nocturnales* innescare una retorica del “mettersi a nudo” e della sincerità, come un patto autobiografico riservato al notturno.

stesso a spogliarsi, a togliersi di dosso il proprio ritegno. «Rien n'est plus humiliant – scrive infatti Maury – que de voir un moment de sommeil ou d'assoupissement nous ravalier [...] au niveau de l'enfant qui vagit ou du veillard qui radote»¹⁸¹. L'*homme en demi-sommeil* è simile a un *enfant* o a un *veillard en enfance* («l'homme en enfance est dans un état perpétuel de rêvasserie»¹⁸²), a un demente o a un *idiot*. Come spesso accade ai personaggi di Beckett, che schivano la maturità per trattenersi in uno stato che è insieme quello del neonato e quello del moribondo, lo psicologo in vestaglia è costantemente trascinato verso gli estremi della propria esistenza. Entrare e uscire dal sonno significa intraprendere un immobile viaggio nel tempo: basta un leggero assopimento, perché tutta la nostra armatura intellettuale venga portata via, abolito l'adulto che è in noi, ripristinato l'infante con i suoi vagiti e prefigurato il vecchio con il suo farneticare.

Nel dormiveglia, infatti, noi non immaginiamo; siamo, piuttosto, lo zimbello delle immagini che guizzano, autonome, nel mulinello della nostra mente. In questo interstizio, scrive Maury, «l'esprit est le jouet des images évoquées par l'imagination, celles-ci le remplissent tout entier, le mènent où elles vont, le ravvisent comme au-dehors de lui»¹⁸³. Non è più il soggetto a pensare, a dare forma alle immagini; sono loro, le immagini, a imporsi da sé stesse, attraversando il soggetto. Una contemplazione passiva in cui la mente è portata come fuori di sé, un'anarchia dell'immaginazione, un pensiero che ha la stessa natura del flash, dello spasmo, del tic, *un pensiero senza pensatore*: ecco come potremmo definire la condizione mentale che esperiamo in questo «demi-état de torpeur»¹⁸⁴.

Nel testo di Maury, viene inoltre a rinsaldarsi il nesso tra dormiveglia e memoria involontaria, esemplificato nelle metafore del *caleidoscopio*, del *phantascope* e delle lanterne magiche che continueranno a circolare a lungo in letteratura. L'assopimento risveglia il ricordo. Confuse e rapsodiche, le allucinazioni e le immagini che passano davanti ai nostri occhi nel *demi-sommeil* sembrano obbedire alla sola logica del vortice e del turbinio, appaiono e scompaiono con grandissima rapidità, dissolvendosi le une nelle altre, ma il loro contenuto, talvolta, non è che la ricombinazione di elementi mnestici («c'est une sorte de kaléidoscope qui fait passer

¹⁸¹ Ivi, p. 4.

¹⁸² Ivi, p. 84.

¹⁸³ Ivi, p. 49.

¹⁸⁴ Ibidem.

devant nos yeux une série de figures dont les éléments étaient contenus dans la mémoire»¹⁸⁵), che riaffiorano alla mente con una vivacità assai più intensa di quanto non accada nei ricordi volontari della veglia. Tali immagini sono al contempo fantastiche e vivide, illusorie ma più reali, come dice Maury, dei quadri più realisti. Possono assumere le singolari sembianze di una folla di piccoli personaggi che eseguono movimenti eccentrici e conversano sogghignando tra loro, di paesaggi in miniatura che si confondono come in un *fondus enchâiné*, di un affresco di Michelangelo o di forme puramente geometriche, ma possono anche riportare al nostro occhio interiore il volto di un affetto perduto, farci rivivere un lutto: «ainsi j'ai vu bien souvent – scrive Maury – la figure de mon père, que j'ai eu le malheur de perdre en 1831. Ses traits se sont présentés alors à mon œil interne, avec une vivacité que mon simple souvenir ne pourrait jamais leur rendre»¹⁸⁶. A immagini apparentemente arbitrarie si alternano dunque questi significativi *spasmi della memoria*, «un mouvement spasmodique qui réveille une impression antérieurement perçue»¹⁸⁷.

Lo stesso discorso vale anche per le allucinazioni ipnagogiche dell'udito, del tatto e del gusto¹⁸⁸. Nella calma e nell'oscurità della notte, scrive Maury, si possono sentire parole sussurrate a bassa voce, come un suono che viene da lontano e che non si riferisce a nulla, frasi senza né capo né coda che si rinsaldano a ciò che si stava pensando e che si affacciano all'orecchio come suoni interni o semi-esterni; altre volte, invece, questi suoni riproducono, come un'eco in differita, ciò che si è sentito in passato, ripetono le sillabe del nostro nome o passaggi musicali che non credevamo di aver registrato tanto fedelmente¹⁸⁹. Sul piano tattile, Maury racconta di aver avuto a volte l'impressione di essere morso da un ratto, pizzicato da un'ape, o accarezzato sulle spalle dalle mani di una donna.

In ogni caso, si ha a che fare con sensazioni involontarie, spontanee, automatiche, affrancate dal giudizio e dalla ragione. Certo, anche durante la veglia, «une foule d'idées naissent de même spontanément dans notre esprit», ma fintantoché siamo vigili, «la volonté se n'empare, les combine avec d'autres idées volontairement appelées, de façon à en tirer des conceptions et des jugements»; in questo stato semi-

¹⁸⁵ Ivi, p. 171,

¹⁸⁶ Ivi, p. 64.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Quelle olfattive, invece, sono per Maury le più gravi, le più sintomatiche di una follia incipiente, Ivi, pp. 74-5.

¹⁸⁹ Ivi pp. 72-74.

assopito, invece, veniamo a coincidere senza resto con ciò che percepiamo, «nous n'allons guère au-delà de ces sensations et de ces perceptions»¹⁹⁰.

Sebbene Maury non manchi di sottolineare e mettere a frutto alcune delle potenzialità intrinseche al dormiveglia – come quella di risvegliare in noi le impressioni del passato, o di consentirci di porci al confine tra il conscio e il non conscio –, la sua opera conserva l'accezione patologica con cui la psicologia del XIX secolo interpreta i fenomeni involontari. Come tutto ciò che gravita attorno alla vita del dormiente, anche questo breve interstizio appartiene «à un ordre de phénomènes intermédiaires entre la physiologie et la pathologie»¹⁹¹. Esso costituisce l'«embryogénie du rêve», lo stato embrionale del sogno, il quale a sua volta fornisce la «forme élémentaire» del delirio e della follia.

Dovessimo indicare un testo in cui il legame tra il patologico e l'involontario viene rimesso in discussione, dovremmo riferirci al *De l'intelligence* (1870) di Hyppolite Taine¹⁹². In quest'opera – in cui Alfred Maury è convocato a più riprese come un pioniere –, assistiamo infatti a un radicale rovesciamento di prospettiva. La *volontà* e l'*identità dell'io* – le facoltà che in tutti gli psicologi che abbiamo chiamato in causa figuravano come garanti della psicologia dell'«uomo sano e normale» – vengono relegate al rango delle parole inutili e vuote, chimere metafisiche al pari dell'anima e delle cause prime.

La volontà appare ora come il retaggio di un cristianesimo interessato a mantenere «la doctrine absurde de la liberté» che lo spinozismo di Taine non può che rifiutare: non esiste qualcosa come una facoltà pura di prendere decisioni, non esiste un momento in cui un soggetto possa mettersi a parte delle circostanze esterne che lo costituiscono per deliberare liberamente tra sé e sé. L'identità dell'io viene invece liquidata con la famosa metafora del polipaio: lungi dall'essere qualcosa di unitario, l'*esprit* è un *polypier d'images*, un polipaio di immagini mutevoli a cui corrispondono

¹⁹⁰ Ivi, p. 76.

¹⁹¹ Ivi, p. 78.

¹⁹² TAINÉ, *De l'intelligence*, 2 Voll., Librairie Hachette, Paris 1870.

altrettante personalità. A prescindere dal suo stato di salute mentale, ogni individuo è composto da molteplici persone, rispetto alle quali la parola *io* non può avere presa¹⁹³.

D'altra parte, lo stesso meccanismo dell'allucinazione, per Taine, descrive non più soltanto il funzionamento di una psiche alterata, bensì anche quello della psiche più normale. L'allucinazione non è una percezione falsa; tutt'al contrario, è la percezione – qualunque percezione – a essere una «hallucination vraie»¹⁹⁴. L'abbicci del percepire, sostiene Taine, è in sé e per sé allucinatorio. E se per gli psicologi precedenti gli stati che favoriscono l'insorgere delle allucinazioni – come il dormiveglia e il sogno – servivano a rendere più visibile la psicologia del patologico, adesso è la psicologia *tout court* a esserne rischiarata.

Non a caso, quando dovrà descrivere le transizioni dal sonno alla veglia, Taine non attingerà al repertorio metaforico della follia, ma parlerà, più semplicemente, di una *crisalide*¹⁹⁵, come a dire che il dormiveglia è il luogo della metamorfosi, la breccia aperta tra il giorno e la notte in cui vengono a coesistere in nuce tutti i personaggi – molteplici e contraddittori, mutevoli e volatili – che si danno il cambio nei nostri gesti e che rispondono al suono del nostro nome.

¹⁹³ A questo proposito, cfr. il bel libro di CHITUSSI B., *Lo spettacolo di sé. Filosofia della doppia personalità*, Meltemi, Milano 2018.

¹⁹⁴ TAINE, *De l'intelligence*, Vol. 2, cit., p. 10.

¹⁹⁵ Ivi, p. 160.

2.

SCRIVERE NEGLI INTERSTIZI

1. *Il tempo del dormiveglia*

Forse l'eterno è in questo dormiveglia
di calce mista a biacca senza bagliore...
Remo Pagnanelli, *Epigrammi dell'inconsistenza*

La vocazione del dormiveglia è quella di infrangere le dicotomie. Sul piano del tempo, è la possibilità di suddividere il passato e il presente a essere messa fuori gioco. Negli interstizi tra il sonno e la veglia, la parola *tempo* ha un senso più simile a quello che essa assume quando si parla del *meteo*, che non a ciò che essa indica negli orologi o nei calendari. Nessun segmento, nessuna successione lineare, nessuna cronologia – soltanto un andirivieni di climi, di escursioni termiche, di arie e venti che si intersecano e che spazzano via la determinazione del *qui* e dell'*ora*.

In un romanzo di Giuseppe Bonaviri intitolato *Il dormiveglia* (1988), una compagnia di personaggi dai tratti allegorici vaga per il mondo discutendo le peculiari caratteristiche di questo stato intermedio. Nel lungo e tortuoso tragitto che dalla Sicilia li porta sulla Luna per poi farli ridiscendere sui grattacieli di New York, essi non parlano d'altro, poiché tutto, là fuori, converge inesorabile verso il loro interesse comune, tutto è immagine del dormiveglia, tutto lo richiama. La consistenza stessa dei corpi di questi personaggi, sempre lì lì per disfarsi in una «vacua luminosità»¹, sembra essere uscita dal «presonno»², così come il paesaggio che di volta in volta li circonda è leggibile, ai loro occhi, come un'infinita variazione sul tema del dormiveglia, quasi la natura, nelle sue molteplici manifestazioni, non fosse altro che un'instancabile produzione di processi analoghi a quelli mediante cui si entra e si esce dal sogno. Basta scorgere fra le zolle uno scarabeo che, con le zampe posteriori, raccoglie particelle di sterco e poi le arrotola in palline lisce e scure, per sentirli esultare: «Ah! possiamo paragonare questa aggregazione di particole al formarsi delle immagini nel dormiveglia»³.

Il dormiveglia, infatti, è come un Dio aristotelico, un motore immobile del mondo, e tutti gli esseri, naturalmente, tendono a questo stato in cui il «razionale e il

¹ BONAVIRI G., *Il dormiveglia. Sicilia-Luna-New York*, Mondadori, Milano 1988, p. 8.

² Ivi, p. 64.

³ Ivi, p. 11.

notturmo» possono «coesistere»⁴: «la rosa, il cardellino, e l'agnello che prega Gesù, come ultimo fine, hanno il dormiveglia [...] e al di fuori del dormiveglia [...] non ci sono ambiguità, angos, o piacere»⁵.

A rendere il dormiveglia un che di adatto a trattenere in sé la totalità degli enti è senza dubbio la peculiare temporalità che vige in questo stato. Se «la vera realtà si trova nel presonno», suggeriscono i personaggi di Bonaviri, è anzitutto perché è qui che il tempo si sbarazza dell'illusorio succedersi dei fatti e si manifesta per ciò che realmente è: uno «scompiglio»⁶ in cui la suddivisione del prima e del dopo con cui vorremmo organizzare e scandire gli eventi della nostra vita non ha più luogo a procedere.

Il tempo del dormiveglia non scorre in una linea, ma «si imbuca in un cosmo a più raggiere»⁷ entro cui coesistono tutti i tempi possibili. Le immagini che ci attraversano potrebbero essere di oggi o di ieri, provenire da un giorno molto lontano o dare forma a un evento mai vissuto. Volendo, potremmo chiamare la coesistenza dei tempi di cui facciamo esperienza nel dormiveglia come «*un remoto presente futuribile*», ma solo a patto di precisare che a nessuna di queste tre parole è concesso di mantenere intatto il proprio significato. Nell'«immensa possibilità combinatoria» che definisce il «pensiero dormivegliante»⁸, in quella forma di «*pescaggio*»⁹ pressoché casuale attraverso cui sensazioni, immagini e memorie apparentemente perdute si impastano tra loro per riaffiorare in superficie, le parole del tempo (il prossimo e il remoto, l'adesso e il futuro) risultano essere indifferenti, intercambiabili, simultanee.

Un primo aspetto che lega in modo essenziale il dormiveglia al romanzo – a ciò che per romanzo si è cominciato ad intendere a partire dal secolo scorso – è che entrambi hanno a che fare con un tempo che non è né lineare né univoco, bensì dissestato e discontinuo, un tempo che procede a balzi, a strappi, per affondi e repentine ritirate.

⁴ Ivi, p. 64.

⁵ Ivi, p. 8.

⁶ Ivi, p. 44: «là sotto, dove tutto concorreva a creare lo stato del dormiveglia, c'era uno scompiglio del comune scorrere del tempo. Secondo lui, il succedersi dei fatti è puramente illusorio perché la vera realtà si trova nel presonno, nel quale possediamo un grande potere di pescaggio di memorie dimenticate».

⁷ Ivi, p. 45.

⁸ Ivi, p. 218.

⁹ *Ibidem*.

Il tratto forse più caratteristico del romanzo novecentesco consiste infatti nell'affermare che è impossibile raccontare una vita racchiudendola in un ordine che nella vita non percepiamo¹⁰. Nel volgere di poche ore, possiamo oscillare tra età diverse, provare sensazioni che ci fanno andare avanti e indietro tra l'infanzia e la vecchiaia; possiamo percepire giornate di primavera interpolate nell'inverno e discendere innumerevoli volte nel medesimo fiume.

Come le età più varie possono coesistere in un solo volto, così le epoche in una via. A ogni passo che facciamo per strada, siamo inevitabilmente immersi in una molteplicità di periodi storici e in una mescolanza di diverse geografie. È qualcosa di cui facciamo esperienza ogni giorno, quando vediamo, giustapposti in pochi metri, l'insegna di un ristorante che fa tanto anni '90, un negozio di sigarette elettroniche, una chiesa dell'Ottocento, un Kebab, una rigatteria dinanzi alla quale sfreccia un monopattino che trasporta un corpo lido e incamiciato al suo lavoro. Non è possibile camminare per le strade di una città senza camminare, simultaneamente, in una stratificazione di epoche. Una trama che avanza indisturbata da un prima a un dopo non può che essere, pertanto, posticcia e fasulla: «la vita non è una serie di lampioncini disposti in ordine simmetrico»¹¹.

Da quando Virginia Woolf ha scritto questa frase, in *Modern Fiction*, è passato circa un secolo. Eppure, nonostante tutti i cambiamenti che nel frattempo hanno modificato il nostro modo di scrivere e di stare al mondo, il problema di svincolare la narrazione dall'ordine temporale che la vorrebbe sempre di nuovo imbrigliare, è tutto fuorché superato, e il romanzo è ancora pienamente coinvolto nel tentativo di «comprendere come ogni cosa sia legata all'altra al di là del tempo e dello spazio»¹², di edificare nuove *stereometrie* e di inventare modi credibili di dire che «non esistono né un passato né un futuro»¹³, ma «esistono momenti senza inizio né fine»¹⁴, come scriveva W. G. Sebald a cavallo tra il XX e il XXI secolo. Se si legge l'epilogo di uno dei romanzi più acclamati del 2020, *Cronorifugio* di Georgi Gospodinov, si ha in effetti

¹⁰ Tra i tanti riferimenti possibili, cfr. AUERBACH E., *Il calzerotto marrone*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Einaudi, Torino 2000, pp. 305-338.

¹¹ WOOLF V., «Modern Fiction», *The Common Reader: First Series*, The Hogarth Press, London, trad. it. di Liliana Rampello, *Il romanzo moderno*, in WOOLF V., *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di Liliana Rampello, Il saggiatore, Milano 2011, pp. 222-230.

¹² SEBALD W. G., *Soggiorno in una casa di campagna. Su Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser e altri*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2012, p. 132.

¹³ SEBALD, *Gli Emigrati*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2007, p. 194.

¹⁴ SEBALD, *Austerlitz*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2002, p. 199; 274.

l'impressione che il tempo non sia mai trascorso, tanto l'urgenza che vi viene formulata sembra ricalcare quella espressa da Virginia Woolf:

i romanzi e le storie danno un falso conforto di ordine e di forma. Sembra quasi che qualcuno tenga tutti i fili dell'azione, conosca l'ordine e la conclusione, quale scena viene dopo un'altra. Un libro davvero audace, audace e sconcertante allo stesso tempo, sarebbe quello in cui tutte le storie, accadute e non accadute, fluttuino intorno a noi nel caos primordiale, gridino e sussurrino, preghino e sghignazzino, si incontrino e si separino nel buio.¹⁵

Che esista una profonda parentela tra il tempo non cronologico del romanzo e lo «scompiglio» temporale del dormiveglia ce lo mostra nel modo più evidente *À la Recherche du temps perdu* di Marcel Proust. Vi è infatti un motivo strutturale per cui il narratore proustiano esordisce passando in rassegna i modi diversi di addormentarsi e risvegliarsi che hanno caratterizzato la sua vita, descrivendo, per pagine e pagine, lo spaesamento che caratterizza questi stati di transizione. Se Proust sente l'esigenza di «envelopper les premières pages du roman dans une atmosphère de demi-sommeil»¹⁶, come dichiara in una lettera, è proprio perché questo interstizio gli consente di introdurre, sin da subito, l'inedito rapsodico e la discontinuità cronologica che caratterizzeranno tutti i volumi del romanzo.

Sottrarre la narrazione al falso conforto dell'ordine e della forma, neutralizzare quel “qualcuno” che tiene tutti i fili dell'azione, farlo vacillare nello stesso caos in cui vacillano gli eventi della vita: tutto questo viene a coincidere, nell'opera di Proust, con la figura di un narratore semi-addormentato, che cade nel sonno e si risveglia nel mezzo della notte senza sapere in quale epoca né in quale luogo si ritrovi, senza ricordare il proprio nome e senza avere alcuna coscienza della propria individualità («quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais»¹⁷).

Il filo che il narratore della *Recherche* tiene in mano è dunque un filo essenzialmente spezzato, perché se è vero, come si legge nell'incipit, che «un homme

¹⁵ GOSPODINOV G., *Cronorifugio*, trad. it. di Giuseppe Dell'Agata, Voland, Roma 2021, p. 206.

¹⁶ PROUST M., *Lettre à Robert*, 1925, citata in VIAL F., *The Unconscious in Philosophy, and French and European Literature: Nineteenth and Early Twentieth Century*, Ed. by Mary-Rose Barral, Editions Rodopi, Amsterdam 2009.

¹⁷ PROUST M., *À la recherche du temps perdu, I, Du côté de chez Swann*, Folio classique, Gallimard, Paris 1982, p. 14. Tutti i volumi della *Recherche* saranno citati da questa edizione, che riprende il testo dell'Édition Pléiade, stabilito a partire dai manoscritti autografi da P. Clarac e A. Ferré, sempre per Gallimard, nel 1954.

qui dort tient en circle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes», è altrettanto vero che, nell'attimo incerto del risveglio, «leur rangs peuvent se mêler, se rompre»¹⁸. Nessuna continuità viene allora a sanare la frattura che separa il tempo in cui i suoi occhi si sono chiusi da quello in cui hanno cominciato a riaprirsi, nessun indizio per calcolare il numero delle ore trascorse. La striscia di luce che egli intravede sotto la porta potrebbe appartenere tanto all'alba quanto alla mezzanotte: essere un primo bagliore aurorale o una luce elettrica che sta per essere spenta.

Ignaro dell'ora e del giorno in cui sta riaprendo gli occhi, il dormiente appena risvegliato è un essere che vacilla tra tutte le epoche della propria esistenza, un essere che infrange, nell'esitazione stessa del suo percepire, la dicotomia tra passato e presente. E quando, nel *Temps retrouvé*, il narratore si fermerà a riflettere sulla natura dell'extra-temporale, ovvero su quella peculiare qualità del tempo che, «commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux»¹⁹, non potrà fare a meno di paragonarla al tempo senza tempo del *demi-sommeil*, all'incertezza «qu'on éprouve parfois devant une vision ineffable, au moment de s'endormir»²⁰. L'eternità non è una durata ininterrotta nella linea del tempo senza fine, ma è un intreccio dei tempi, l'atmosfera dilatata in cui un momento risuona nell'altro, dando vita a un amalgama non più collocabile in un punto di una linea.

Come il tempo, così anche lo spazio, nel dormiveglia, non ha nulla di solido e definito, ma è uno spazio aperto e plurale, sciolto in un *cinema della pura dissolvenza*²¹. Assieme all'orologio e al calendario, anche la mappa del luogo («le plain du lieu»²²) è stata abbandonata. Tutto, attorno al narratore proustiano, assume l'andamento del vortice. La piattaforma girevole del risveglio fa sì che le pareti di un luogo comunichino senza soluzione di continuità con l'interno di un altro luogo, che i muri non stiano fermi, ma corrano in tutte le direzioni:

Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en enduire la direction du mur, la place de meubles, pour reconstruire e pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les

¹⁸ Ivi, p. 13.

¹⁹ PROUST M., VIII, *Le temps retrouvé*, cit., p. 229.

²⁰ Ivi, p. 233.

²¹ A questo proposito, il riferimento classico è POULET G., *L'espace proustien*, Gallimard, Paris 1963.

²² PROUST M., I, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 14.

murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres.²³

Dice bene Manganelli: «non ci si sveglia mai nella propria stanza»²⁴. Appena apriamo gli occhi, potremmo essere ovunque. Il narratore non può dire se la camera in cui si trova sia quella di Combray o Balbec, di Parigi o Doncières. Non è da nessuna parte e, insieme, è in tutti i luoghi in cui ha abitato. Le città in cui lo vedremo camminare nel corso del romanzo appaiono ora intrecciate nella sola memoria che resta, quella del corpo, che gliele fa intravedere tutte, ma come evocazioni turbinanti e confuse di un cinetoscopio in cui le immagini che si succedono non possono essere isolate le une dalle altre²⁵.

Senza questo corpo sospeso tra tutte le camere della propria vita, senza questa radicale *suspension del dove e del quando*, la *Recherche* sarebbe letteralmente impensabile, perché non verrebbe innescato il movimento che le è più proprio: l'immigrazione di un luogo nell'altro e la mescolanza dei piani temporali²⁶.

È stato Roland Barthes, in una conferenza del 1978 intitolata *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*, a rimarcare il valore fondativo del dormiveglia descritto nelle pagine iniziali del capolavoro proustiano, la sua capacità di inaugurare «une conscience dérégulée, vacillante, intermittente», dove «la carapace logique du Temps est attaquée» e «il n'y a plus de chronologie»²⁷. È grazie a questo vacillamento tra i tempi e tra i luoghi che Proust può lasciarsi alle spalle la logica su cui si fonda la forma tradizionale del *récit* e sottrarre i frammenti ricordati alla falsa permanenza della biografia. In questo senso, come scrive anche Antoine Compagnon, il dormiveglia è «il nocciolo del sistema narrativo della *Recherche*», la «vera trovata»²⁸ del romanzo, il segreto della sua struttura paradossale.

²³ Ibidem.

²⁴ MANGANELLI G., *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Adelphi, Milano 2016, p. 57-8.

²⁵ PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 16: «ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope».

²⁶ Vedi, per esempio, PROUST, *Le temps retrouvé*, cit., p. 232: «cette immigration dans un hôtel de Paris d'une plage normande». A questo proposito, cfr. GENETTE G., *Figures II*, Editions du Seuil, 1929, trad. it. di F. Madonia, *Figure II, La parola letteraria*, Einaudi 1972, p. 166 e sgg.

²⁷ BARTHES R., «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» (1978), in Barthes. *Textes choisis et présentés par Claude Coste*, Éditions Points, Paris 2010, p. 476 e sgg.

²⁸ COMPAGNON A., *Proust entre deux siècles*, trad. it. di Francesca Malvani, *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella Recherche*, Einaudi, Torino 1992, p. XI.

Non a caso, quando il romanzo ha appena cambiato o sta per cambiare scenario, quando il narratore si trasferisce in un nuovo paese o in una nuova fase della sua vita simbolica, è molto probabile che egli si rappresenti e descriva alle soglie del sogno, come se fosse la stessa *Recherche*, assieme al suo narratore, ad avere un bisogno periodico di scivolare nel sonno, dimenticare sé stessa, e ripartire, ma non senza aver prima indugiato in quel piccolo choc di ogni giorno che chiamiamo risveglio. Il letto è il «perno immutabile» attorno a cui ruotano gli avvenimenti della vita che ci viene raccontata. All'ouverture di *Combray* fanno eco, come vedremo, tante altre aperture, disseminate in alcuni dei momenti più significativi dell'opera e correlate tra loro da un gioco di rimandi intratestuali.

D'altronde, sarà il narratore stesso, nella *Prisonnière*, a istituire un esplicito parallelismo tra il dormiveglia e un modo nuovo di raccontare, dichiarando che gli avanzi del sonno, i «débris du sommeil», costituiscono per lui «la seule invention», l'unico «renouvellement qui existe dans la manière de conter»²⁹.

Ecco allora che questo interstizio, in cui la psicologia aveva individuato un paradigma della follia e dell'alienazione mentale, si rivela essere niente meno che una condizione di possibilità del gesto letterario.

²⁹ PROUST M., VI, *La prisonnière*, cit., p. 146.

2. *Un involontario senza automatismo*

Ad ogni modo io sono convinto che quando si è un po' addormentati ci si capisca meglio: non c'è più la furia dell'intelligenza per mettersi al di sopra degli altri, e allora certe volte si riesce a incrociare i pensieri.
Gianni Celati, *Cinema Naturale*

Nel rendere ragione della persistenza del dormiveglia nella *Recherche*, diverse letture critiche hanno sottolineato l'importanza che la psicologia dell'Ottocento riveste nell'opera proustiana, la quale è stata spesso riletta come un punto di sintesi e di approdo delle ricerche psicologiche avvenute tra la seconda metà del XIX secolo e il primo decennio del Novecento, un *creuset de la psychologie expérimentale*, come recita il sottotitolo di uno studio di Edward Bizub, *Proust et le moi divisé*³⁰. Per la messa in scena del sonno e del dormiveglia, è proprio Alfred Maury, il nostro psicologo in vestaglia, a essere generalmente riconosciuto come l'«inspirateur d'un des thèmes majeurs de *La Recherche*»³¹.

È vero: alcuni dei tanti episodi di assopimento e risveglio che costellano il romanzo di Proust sembrano essere dei «veritables pastiches de Maury»³², così come, d'altro canto, a rileggere alcuni passaggi di *Le sommeil et le rêve* dopo aver letto la *Recherche*, si ha talvolta l'impressione di essersi imbattuti in una bozza di un notturno proustiano, in un Proust senza lo stile di Proust. La figura del narratore che oscilla tra il sonno e la lettura e che ha l'impressione di coincidere senza resto con le immagini del libro che si riverberano al di qua dei suoi occhi appena chiusi («il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage»³³) richiama da vicino una delle posture più tipiche dello psicologo in vestaglia; gli oggetti e le metafore con cui Proust esemplifica e traduce il *tourbillon d'images* tipico del *demi-sommeil* (il cinetoscopio, il

³⁰ BIZUB E., *Proust et le moi divisé: creuset de la psychologie expérimentale*, Droz, Genève 2006.

³¹ RICHARD N., CARROY J., Introduction, in *Alfred Maury, érudit et rêveur. La science de l'homme au milieu du XIXe siècle*, sous la direction de Jacqueline Carroy et Nathalie Richard. Rennes: PUR, 2007, p. 20. Vedi anche, per esempio, DÉCHANET-PLATZ F., «Le sommeil et les rêves dans *À la recherche du temps perdu*: Proust lecteur d'Alfred Maury», *Fabula / Les colloques, L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite: Littérature, psychologie, psychanalyse*, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1638.php>, page consultée le 04 mai 2020; CONTINI A., *La biblioteca di Proust*, Nuova Alfa, Milano 1988; o, ancora, FINN M. R., *Figures of the Pre-Freudian Unconscious from Flaubert to Proust*, Cambridge University Press, 2017.

³² RICHARD, CARROY, Introduction, in *Alfred Maury, érudit et rêveur*, cit., p. 20.

³³ PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 11.

caleidoscopio, la lanterna magica) circolavano già da tempo nei testi della psicologia sperimentale.

Tuttavia, al di là del fatto che questi modelli vengono a mescolarsi nel palinsesto della scrittura proustiana con altre esperienze estetiche di tutt'altro tipo, distanti tra loro sia nel tempo che nelle forme (*Le mille e una notte*, *The time machine* di H. G. Wells, le opere di Maeterlinck³⁴), bisogna rendere giustizia dello scarto teorico e del rovesciamento di valori che sottendono all'interesse tutto particolare che Proust riserva agli stati liminali.

Si sono viste le ragioni che portavano psicologi come Moreau de Tours, Jules Baillarger e Alfred Maury a patologizzare lo stato intermedio al sonno e alla veglia. Zona ambigua in cui le impressioni interne e le immagini mentali si confondono con le sensazioni esterne, atmosfera rarefatta in cui il sostegno della volontà e delle facoltà attive viene meno, il dormiveglia rappresentava per loro il luogo dell'illusione e dell'allucinazione incipiente, il momento in cui il proprio dell'umano comincia a farsi soverchiare dalla forza bruta degli istinti e degli impulsi viscerali. Si veniva ad affermare così un implicito *aut aut*, un'immagine della vita secondo cui il soggetto è preso tra queste due alternative: essere un soggetto vigile, attento, riflessivo, volontario, padrone di sé e cosciente del confine che esiste tra sé e il mondo, tra la «vie intérieure» e la «vie extérieure» – oppure essere un animale passivo, un allucinato preda degli incubi e delle creazioni spontanee della propria immaginazione, un *automa*. Certo, lo stato intermedio al sonno e alla veglia costituiva, anche per loro, una soglia necessaria da indagare, nonché una posizione strategica che poteva persino venire a coincidere con un metodo di ricerca, ma la sua funzione, in ultima istanza, rimaneva quella di consentire allo psicologo di cogliere il punto di scissione tra una psicologia “sana”, riassunta nella figura dell'*hommé éveillé*, e una *psychologie morbide*, esemplificata dal *rêveur*.

L'opera di Proust ci consente invece di percorrere una terza via, un modo di sentire e di pensare che non sia né dell'ordine del volontario, né dell'ordine del mero impulso.

³⁴ BRUN B., *Le fauteil magique*, in *Mille et une nuits dans La Recherche*, Editions Rodoli B.V., Amsterdam – New York, NY 2004.

In un certo senso, è la letteratura stessa, per Proust, a neutralizzare questa falsa alternativa, perché essa costituisce, di per sé, un'attività essenzialmente interstiziale, irriducibile tanto alla volontà di un soggetto vigile quanto all'automatismo degli impulsi e delle determinazioni istintive che brulicano nel corpo del dormiente. In una lettera in cui tenta di compendiare con un'immagine ciò che significa, secondo lui, praticare il genere del romanzo, egli afferma: «c'est un peu le même genre d'effort prudent, docile, hardi, nécessaire à quelqu'un qui dormant encore, voudrait examiner son sommeil avec l'intelligence, sans que cette intervention amenât le réveil»³⁵. Scrivere equivale dunque a collocarsi in una terra di nessuno, né inconscio né coscienza, né analisi né oblio, ma continuo innesto dell'una nell'altro: scrivere, in questo senso, è insinuare nel sonno il bagliore dell'intelligenza, evitando però che quest'ultima dissipi del tutto il buio che pure intende rischiarare.

In questa metafora che fa del dormiveglia il luogo stesso del fare letterario, vi è tutta l'idea di una scrittura, com'è quella proustiana, che trova nell'ibrido e nella contaminazione la sua cifra più caratteristica: una scrittura, cioè, che si muove incessantemente sul crinale tra la letteratura e la filosofia e che è come una *terza via* tra saggio e romanzo, senza essere ascrivibile a nessuna delle due forme. Come sostiene Compagnon, infatti, la *Recherche* è «il romanzo dell'*entre-deux* [...]: situata ad un livello intermedio tra il romanzo e la critica, tra la letteratura e la filosofia, tutta l'opera e tutto nell'opera è misto, ibrido, intermedio»³⁶. Quando il narratore proustiano, nel *Temps retrouvé*, dirà che *lo scrittore è anzitutto un traduttore* («le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur»³⁷), continuerà a ragionare in linea con questa estetica degli interstizi. Figura interstiziale *par excellence*, il traduttore proustiano è colui che fa la spola tra un piano e l'altro del discorso, oscillando non tanto tra due lingue, quanto piuttosto tra due diverse modalità discorsive: il traduttore è colui che si insinua tra il particolare e l'universale, tra l'individuo e la «legge» che nell'individuo momentaneamente si incarna, per intravedere ciò che, in un vissuto, non si lascia ridurre al suo lato meramente biografico e personale.

Ma l'aspetto teorico in cui Proust prende le distanze da Maury nel modo più inequivocabile riguarda la gerarchia tra il volontario e l'involontario e il significato

³⁵ PROUST M., *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de Pléiade, Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, Paris 1971, p. 640.

³⁶ COMPAGNON A., *Proust tra due secoli*, cit., p. 40-1.

³⁷ PROUST M., VIII, *Le temps retrouvé*, cit., p. 251.

stesso che queste parole vengono ad assumere nelle due opere. Più vicino a Taine che non a Baillarger o a Maury, Proust non crede nel primato della volontà sull'involontario, né tanto meno nella correlazione tra quest'ultimo e il patologico. Tutt'al contrario, è la volontà, la cui presenza rappresentava per Maury l'indice di un "sano" funzionamento della psiche, a divenire in Proust qualcosa di simile a un ostacolo che ci separa dalla realtà delle cose. La volontà è un ingombro; volere ci rende più pesanti e più goffi. D'altra parte, l'involontario proustiano ha poco a che spartire con gli istinti e gli impulsi che tanto hanno ossessionato la psicologia da Cabanis in avanti; esso non si risolve in quel meccanismo di chiusura e discesa in sé stessi in forza del quale un soggetto viene riassorbito dal proprio marasma interiore, ma indica, il più delle volte, un movimento che apre all'esterno: a essere veramente decisivi, nell'involontarietà proustiana, non sono gli impulsi del corpo, ma gli stimoli che vengono da fuori. La *medeleine* sta sul tavolo; l'inciampo arriva dal selciato.

Se tutte le esperienze più significative del protagonista della *Recherche* (e non solo i suoi ricordi) accadono sotto il segno dell'involontario, è perché è soltanto senza volerlo che possiamo incontrare il mondo, cogliere un'essenza della realtà che ci circonda. «La verità, l'essenza – come scrive Alessandra Aloisi – è qualcosa in cui possiamo solo imbatterci: qualcosa che può solo venirci incontro o piombarci addosso dall'esterno»³⁸. Le scoperte fondamentali non possono essere precedute da un volere personale, ma accadono per caso, sono intrinsecamente fortuite. Finché cerchiamo intenzionalmente qualcosa (si tratti di un amore o di una verità dell'arte), siamo destinati a mancarla. Similmente, le idee non nascono dalle nostre intenzioni, ma «vengono dal mondo»³⁹, sono le succedanee di un incontro o di un dolore che ci costringe a pensare. È soltanto allora che l'intelligenza può e deve intervenire, come una risposta necessaria a uno choc, «resultat d'une violence dans la pensée»⁴⁰.

La volontà non è poi così innocente: il suo effetto principale è quello di sottomettere una vita a uno scopo, di soffocarla all'interno di una logica dei mezzi e dei fini che falsifica sul nascere l'incontro e vanifica la possibilità stessa di qualsiasi scoperta. Il paradosso della ricerca, di quella *recherche* che Proust pone come oggetto del proprio romanzo, è tutto qui: affinché una qualche scoperta possa realmente

³⁸ ALOISI A., *La potenza della distrazione*, Mulino, Bologna, p. 82.

³⁹ BESTEGUI M., *Per un'estetica della metafora*, in FERRARI D., GODANI P., *La sartoria di Proust. Estetica e costruzione nella Recherche*, ETS, Pisa 2010, pp. 17-46.

⁴⁰ DELEUZE G., *Proust et les signes* (1964), Puf, Paris 2010, p. 24-25.

accadere, è necessario che il ricercatore non la attenda al varco o che un imprevisto gli consenta di prendere alle spalle la propria volontà e le proprie aspettative.

Non è soltanto il pensiero del folle, dunque, a muoversi involontariamente, è il pensiero *tout court*, e soprattutto quello che si manifesta nell'arte, a essere involontario. Sul piano dell'arte, infatti, il fortuito e l'involontario sono sinonimi dell'inevitabile e del necessario, mentre il volontario lo è dell'arbitrario, di tutto ciò che avrebbe potuto essere altrimenti: «nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, [...] nous ne la faisons pas à notre gré»⁴¹. Quando in un'opera si percepisce la volontà dell'autore che la precede, allora quell'opera non funziona. In questo senso, l'involontario è il marchio che contraddistingue l'autenticità di un pensiero e di un'opera d'arte, ciò che affranca un'esperienza estetica dal rango del capriccio individuale. Il dramma di chi, come il protagonista proustiano, *vuole* scrivere consiste appunto nel desiderare qualcosa che, per sua natura, è refrattaria alle dinamiche del volere personale. Il che non significa che la scrittura debba essere, come penseranno i surrealisti, un processo automatico o immediato, spontaneo o irriflesso; significa, piuttosto, che le scoperte che la rendono necessaria non possono essere comodamente predisposte da un soggetto, ma hanno la stessa natura di un inciampo⁴².

L'arte dell'attrice più importante della *Recherche*, la Berma, consiste tutta nel fare del gesto e della voce un che di autonomo e indipendente dalla volontà dell'artista. Ascoltando la sua dizione, guardando le movenze delle sue braccia e delle sue mani, lo spettatore non vi scorge un esito raggiunto dall'artista («une réussite de l'artiste»), bensì un'offerta della vita («une donnée de la vie»), perché le intenzioni e gli studi preparatori della Berma si sono interamente convertiti in una qualità timbrica della voce e sono stati completamente riassorbiti dalle sue modulazioni, così come i suoi gesti sembrano essere alimentati esclusivamente da ragionamenti che hanno perduto «leur origine volontaire»⁴³. A differenza del corpo degli altri attori, il cui pensiero intenzionale non si è ancora completamente sciolto nell'esecuzione e rimane come un residuo inerte nel gesto e nella voce, quello della Berma è un corpo spiritualizzato,

⁴¹ PROUST M., VIII, *Le temps retrouvé*, cit., p. 239-30.

⁴² Mi riferisco, ovviamente, all'episodio dell'inciampo sul selciato raccontato nel *Temps retrouvé*.

⁴³ PROUST M., III, *Le côté de Guermantes I*, cit., p. 57.

ovvero un corpo che realizza, nella concretezza dei suoi movimenti, una perfetta coincidenza tra l'interiorità e l'esteriorità, tra il visibile e il mentale⁴⁴.

Il primato dell'involontario sul volontario è percepibile anche nella vita quotidiana, dove soltanto le parole e i gesti che non avremmo voluto dire o fare tradiscono una verità di qualche tipo. Si potrebbe quasi dire che ciò che l'attrice realizza a forza di studio e dedizione, ciascuno di noi lo realizza, nella vita di ogni giorno, per sbadataggine e distrazione. La parola che ci fugge di bocca, il movimento impensato della nostra mano, il modo in cui, per fuggire a un imbarazzo, muoviamo gli occhi nell'aria circostante, finendo per appoggiarli in un punto che avremmo preferito evitare: questi piccoli dettagli sono per Proust tutt'altro che minuzie e rappresentano, anzi, il solo oggetto degno di interesse in una conversazione.

L'avesse incontrata tra le pagine di un libro, Proust avrebbe senza dubbio approvato l'idea di Kafka secondo cui «uno dei mezzi del male è il dialogo»⁴⁵, ma avrebbe aggiunto che è proprio nel male e nella menzogna da cui esso è per lo più costituito che non cessa di passare una forma di verità, un «linguaggio indiretto»⁴⁶ fatto di *gaffes*, di parole, toni di voce e micromovimenti involontari, insomma di tutte quelle espressioni che, non avendo un rapporto diretto col pensiero, per ciò stesso lo rivelano («des expressions sans rapport avec la pensée et qui par cela même la révèlent»⁴⁷).

Questo rovesciamento del senso dell'involontario – che da indice del morboso e del patologico diviene il segno dell'artistico e del veritativo – si riflette nel modo in cui Proust pensa e descrive il dormiveglia.

Nel capitolo centrale delle *intermittences du cœur*, infatti, il momento in cui gli occhi si chiudono e si comincia a scivolare nel sonno viene definito come l'ora «*plus veridique*»⁴⁸, appunto perché, in questa soglia, la volontà viene sospesa e il soggetto (ma vedremo che cosa significhi, questa parola, nel dormiveglia proustiano) può percepire ciò che la sua stessa presenza non gli consentiva di percepire. È nel mezzo sonno che il narratore può vedere, come una prima volta, il volto della nonna morta da un anno, e avvertire tutta la potenza del lutto (la «*contradiction si étrange de la*

⁴⁴ Ibidem. Quello dell'attrice, scrive Proust, è un «*corps qui, au contraire des corps humaine, n'est pas un obstacle opaque, mais un vêtement purifié, spiritualisé*».

⁴⁵ KAFKA F., *Quaderni in ottavo*, a cura di Italo A. Chiusano, Feltrinelli, Milano 2018, p. 46.

⁴⁶ GENETTE, *Proust e il linguaggio indiretto*, in *Figures II*, cit., p. 166.

⁴⁷ PROUST M., *Le temps retrouvé*, cit., p. 168.

⁴⁸ PROUST M., V, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 184.

survivance et du néant entre-croisés en moi»⁴⁹). In modo analogo, i primi istanti del risveglio, questi «momenti sgravati dal peso di ogni fardello materiale», sono per Proust delle prospettive privilegiate da cui guardare alla nostra vita, perché è lì, in quell'attimo in cui le immagini e le parole affiorano in noi senza essere camuffate dalle pretese della nostra coscienza, che i segni di un carattere affiorano in superficie. È come se «le premier vocable que nous retrouvions (soit au moment de réveil, soit après un évanouissement), même avant la notion de l'heure qu'il est, du lieu où nous sommes, presque avant le mot 'je'», scrive Proust, fosse «plus nous que nous-mêmes»⁵⁰.

È nella *Prisonnière* che la portata rivelativa che Proust attribuisce alle parole involontarie del dormiveglia emerge con maggiore evidenza. In questo libro claustrofobico e violento, in cui il protagonista, tormentato dalla gelosia, si è ormai ridotto a essere nient'altro che un secondino del proprio amore, vediamo spesso Marcel spiare Albertine nel sonno, contemplare il ritmo del suo respiro, intercettare le parole che le escono di bocca come per caso mentre è ancora con gli occhi chiusi ma già mezzo sveglia («les yeux fermés, elle s'éveillait à demi»⁵¹). Nell'ostinata ricerca di segni a cui il geloso sacrifica tutte le proprie energie, questi bisbigli, queste frasi mozze che si danno al di qua del discorso, risultano essere molto più rivelatorie di tutte le altre⁵². È in quel primo, delizioso momento d'incertezza («ce premier moment délicieux d'incertitude»⁵³) che Albertine dice tutto ciò che nella vita quotidiana non può dire, confondendo il nome di Marcel con quello dell'amante («elle dit tendrement en s'adressant à moi: "Andrée"»⁵⁴) e lasciando vibrare nell'aria l'affermazione più cristallina del proprio desiderio⁵⁵.

Malgrado il contesto asfissiante da cui sgorgano, queste parole colte allo stato nascente hanno lo strano potere di disinnescare, foss'anche solo per un attimo, il circolo vizioso che lega il protagonista al proprio sentimento, lasciandogli intravedere le tracce

⁴⁹ Ivi, p. 183.

⁵⁰ PROUST M., II, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 452.

⁵¹ PROUST, *La prisonnière*, p. 134.

⁵² A proposito delle parole involontarie, cfr. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 196: «Ces paroles, de la sorte qui est la seule importante, involontaires, nous donnant la radiographie au moins sommaire de la réalité insoupçonnable que cacherait un discours étudié».

⁵³ PROUST, *La prisonnière*, p. 86.

⁵⁴ Ivi, p. 134.

⁵⁵ Cfr. Ivi, p. 406 e sgg., dove il rapporto tra il narratore e Albertine diviene in tutto e per tutto uno spionaggio tra due esseri mezzo addormentati, con il narratore che, in dormiveglia, intercetta le parole che Albertine si lascia a sua volta sfuggire nel sonno: «Pendant qu'elle me parlait, se poursuivait en moi, dans le sommeil fort vivant et créateur de l'inconscient [...] la recherche de ce qu'elle avait voulu dire», p. 408.

di un modo altro di stare nel linguaggio – un modo in cui le frasi, come disincarnate dall'individuo che le pronuncia, divengono espressione di una bellezza pura:

de même que les yeux clos donnent une beauté innocente et grave au visage en supprimant tout ce que n'expriment que trop les regards, il y avait dans les paroles non sans signification, mais entrecoupées de silence, qu'Albertine avait au réveil, une pure beauté qui n'est pas à tout moment souillée, comme est la conversation, d'habitudes verbales, des rengaines, de traces de défauts.⁵⁶

Al contrario di quanto credeva Maury, che individuava in esse il risvolto più debole e automatico delle frasi pronunciate nella piena consapevolezza di sé, le frasi mozze del dormiveglia rappresentano per Proust il rovescio positivo della conversazione, l'al di là dell'affettazione e della posa, la libertà della parola dai *tic verbali* e dagli automatismi che puntellano le forme coscienti del nostro interagire. Né volontarie né automatiche, non più o non ancora insudiciate dal carico di intenzioni personali da cui sono abitualmente precedute nei dialoghi, le parole del dormiveglia sono il segno di una «naturalezza al quadrato» e godono della stessa innocenza del «respiro».

Dovessimo trovare un modo di entrare nel dormiveglia di Albertine, di coglierlo non più dall'esterno, come Marcel è costretto a fare, ma dall'interno, nel flusso magmatico che precede la voce e da cui spuntano le sue poche parole, dovremmo forse cambiare libro e rivolgerci a un altro momento fondativo della letteratura del Novecento: il monologo finale di Molly nell'*Ulysses* di James Joyce.

Ecco un altro letto, altre gelosie, altri piani temporali che franano gli uni sugli altri, ecco altre parole che si muovono alle soglie del sogno. Lo “yes” che scandisce e scompagina la sintassi di Molly è pronunciato, anch'esso, nel balbettio appena percettibile del mezzo sonno e tutta la colata di immagini, ricordi, frammenti sovrapposti del giorno, ragionamenti intrapresi e subito lasciati in sospeso è interamente ambientata in una situazione simmetrica e speculare a quella in cui abbiamo appena visto Albertine:

⁵⁶ Ivi, p. 136. Il corpo che dorme è disarmato e disarmante. Questa contemplazione del sonno che porta un momento di pace nelle burrasche della coppia è presente anche in Tolstoj, quando all'apice dell'invivibilità del loro amore, Anna Karenina guarda Vronskij che dorme. TOLSTOIJ L., *Anna karenina*, trad. it. di C. Zonghetti, Einaudi, Torino 2017, p. 814: «Vronskij stava dormendo della grossa. Anna si avvicinò e restò a guardarlo a lungo, reggendo alta la candela sopra il viso di lui. Ora che dormiva sentiva di amarlo al punto di non riuscire a trattenere le lacrime, ma se si fosse svegliato...».

In *Ulisse*, per raffigurare il balbettio di una donna che si addormenta – scrive Joyce in una lettera –, avevo cercato di finire con la parola meno forte che potessi sentire. Avevo trovato la parola, “yes”, che si pronuncia appena, che significa l’assentimento, l’abbandono, la distensione, la fine di ogni resistenza.⁵⁷

Solo, ciò che in *Albertine* viene descritto dall’esterno, Molly ce lo fa sentire, per così dire, da dentro. Non c’è più un narratore al suo capezzale, un orecchio intento a registrare i guizzi linguistici che escono dalla sua voce, ma è il dormiveglia stesso a parlare attraverso di lei, a sciogliere le frasi del suo mentale, a moltiplicarne e disperderne le direzioni, a portare il linguaggio verso un’esultanza che sale nella stessa misura in cui la coscienza perde il proprio diritto di parola.

⁵⁷ GILLET L., *Stele pour James Joyce*, Editions du Sagittaire, Paris 1941, p. 111, cit. in PEDONE F., *Ordovico or viricordo. La coscienza nuova di tempi, memorie, storie in Finnegans Wake*, introduzione a JOYCE J., *Finnegans Wake, libro III, cap. 3 e 4, libro IV*, E. Terrinoni e F. Pedone (a cura di), Mondadori, Milano 2019, p. LXIV.

3. Tra gli animali, le piante, le cose

Esiste soltanto un'unica superficie,
mille volte mossa e variata.
Rilke, *Rodin*

Non esiste un'antropologia del dormiveglia. Un essere umano che scivola nel sonno non è un essere esclusivamente umano, ma è un essere che non si lascia più differenziare dalle altre forme di vita: addormentarsi significa regredire – o meglio, sconfinare – verso l'animale, il vegetale, l'inorganico. Spogliati della nostra volontà, venuto meno lo sforzo con cui tentiamo di opporre resistenza al mondo che ci circonda, non siamo poi così diversi da una pianta che respira o da un oggetto appoggiato sopra una superficie. Addormentandosi, scrive Jean-Luc Nancy in *Tombe de sommeil*, «tutto diventa uguale a sé stesso e al resto del mondo». In questo stato, non si conosce che «l'uguaglianza, la misura comune a tutti e che non ammette punti di scarto né di disparità»⁵⁸. Per quanto radicato possa essere il nostro antropocentrismo, la pretesa umana di occupare un posto d'eccezione nella “scala del vivente” viene confutata ogni notte, smentita dai nostri occhi che si chiudono e che accedono a un mondo in cui le differenze tra l'umano e il non umano sono abolite⁵⁹. «Non avendo allora nessun alimento di idee – come affermano i personaggi allegorici di Bonaviri – diventiamo infinita sostanza nera in cui ci immergiamo con tutte le cose del mondo»⁶⁰.

La stessa posizione orizzontale che assumiamo per prendere congedo dalla veglia è un'immagine di questo livellamento, come se, abbandonando la posizione eretta, abbandonassimo anche il potere che essa sembra implicare. È ciò che afferma Elias Canetti commentando una curiosa espressione di Kafka – «l'angoscia della posizione eretta» – che compare in una lettera a Felice. «La posizione eretta, chiosa Canetti, rappresenta il potere dell'uomo sugli animali, ma è proprio in questa chiara posizione di potere che egli è più esposto, più visibile, più attaccabile. Giacché questo potere è anche la sua colpa, solo se ci sdraiamo per terra tra gli animali possiamo vedere le stelle che ci salvano dall'angosciante potere dell'uomo»⁶¹.

⁵⁸ NANCY J.-L., *Tombe de sommeil*, Editions Galilée, 2007, trad. it. di R. Prezzo, *Cascare dal sonno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, p. 35.

⁵⁹ Per una critica alla metafora della scala del vivente da un punto di vista biologico, cfr. HEAMS T., *Infravies. Le vivant sans frontières*, Éditions du seuil, Paris 2019.

⁶⁰ BONAVIRI, *Il dormiveglia*, cit., p. 39.

⁶¹ CANETTI E., *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, in *La coscienza delle parole* (1976), trad. it. Adelphi, Milano 2007, pp. 196-197.

Dopo tutto, era anche in virtù dell'umana pretesa di costituire un'eccezione nella catena dell'essere se, per lo psicologo, l'assopimento aveva una natura patologica. «Il est triste – si legge in *Le sommeil et les rêves* – d'avoir à constater notre misère»⁶². Per psicologi come Jules Baillarger o Alfred Maury, malgrado il loro interesse, nonostante il risvolto comico che talvolta non mancavano essi stessi di sottolineare, fenomeni come l'assopimento e il sonno rimanevano qualcosa di essenzialmente triste. Mostrando la costitutiva incostanza delle nostre facoltà e i buchi intermittenti del nostro «*self power*»⁶³, tali fenomeni ci costringono infatti a constatare quanto una vita umana non abbia nulla di esclusivo rispetto agli altri esseri che popolano il mondo, ma sia per molti aspetti indistinguibile da quella degli animali, delle piante e delle cose: triste essere privati, giorno dopo giorno, del nostro volere personale e della nostra razionalità, per essere ricondotti a un grado zero dell'esistenza che lo psicologo definisce nei termini di una «*décomposition de la pensée voisine de la mort*»⁶⁴.

Sottratta alla tristezza che la psicologia le riservava, anche la perdita degli attributi umani che si verifica nel sonno e nei suoi stati limitrofi cambia di segno e acquisisce, in Proust, un senso tutto positivo.

È difficile trovare una descrizione di questi stati, nella *Recherche*, in cui non compaiano metafore animali e vegetali. Nei primi istanti del risveglio, il narratore avverte di essere privato di tutto, fuorché di un sentimento dell'esistenza tanto semplice e primitivo come quello che freme «au fond d'un animal»⁶⁵. Nel suo corpo disteso non permane che una generica sensazione di galleggiare nel mondo, di essere mosso da una vita impercettibile, quasi inanimata, come quella della medusa. Chiudendo gli occhi, spogliandosi dei vari caratteri d'umanità («en fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ces différents caractères d'humanité»⁶⁶), Albertine si trasforma in una pianta, animata solo dalla «vie inconsciente des vegetaux, des arbres»⁶⁷; se ne sta lì, immobile, tutta riassunta nel suo corpo, ma al contempo non cessa di fuggire verso forme di vita sempre più remote, e

⁶² MAURY, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 4.

⁶³ DE TOURS M., *Du haschisch*, cit., p. 96.

⁶⁴ MAURY, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 4.

⁶⁵ PROUST, *Du côté de chez Swann*, p. 14.

⁶⁶ PROUST, *La prisonnière*, cit., p. 80-81.

⁶⁷ Ibidem. Cfr. anche DELEUZE-GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, 1980, trad. it. di M. Carboni, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, p. 334: «Albertine può sempre imitare un fiore, ma solo quando dorme e si compone con le particelle del sonno, un neo e il tessuto della sua pelle entrano in un rapporto di stasi e movimento che la pongono nella zona di un vegetale molecolare: divenire-pianta di Albertine».

man mano che il suo sonno aumenta di intensità, smette anche di essere una pianta, per divenire un intero paesaggio («son sommeil [...] c'était pour moi tout un paysage»⁶⁸). Il sonno di Albertine è la fuga immobile dell'amata dalla prigione entro cui l'amante la vorrebbe trattenere: è l'apice e insieme l'impossibilità della sua prigione.

Quello che dorme è adesso un corpo abbandonato al solo vento del proprio respiro («son souffle aussi léger, réduit à la simple expiration de l'air nécessaire»⁶⁹). Contemplandolo dall'esterno, il narratore vede una fisiologia che non ha più nulla di materiale: una brezza, un «pur chant des Anges», un «bruit divin»⁷⁰. Simile al corpo dell'attrice, anche quello della dormiente viene ora descritto come un corpo spirituale.

L'animale e l'angelico, il botanico e il divino, il teatrale e il naturale. Evidentemente, la funzione di queste metafore non è quella di descrivere una degradazione dell'umano verso i regni inferiori, bensì quella di mostrare, girando attorno a un corpo che sonnecchia o che dorme, *la sostanziale uguaglianza e la reciproca permeabilità delle varie forme di vita*, ovvero di far emergere un elemento trasversale che passa senza soluzione di continuità dagli angeli alle meduse, dagli animali alle piante, dai corpi ai paesaggi⁷¹.

Anche la descrizione più impolitica, come dirà Jacques Rancière, può «stravolgere l'ordine del mondo nella sua interezza»⁷². Nella descrizione di un respiro inframezzato di sonno, si agita infatti il germe di una radicale sovversione, il cui tratto fondamentale consiste nel dissolvere l'ordine gerarchico con cui incaselliamo gli individui, i generi e le specie, per farli coesistere tutti in un medesimo piano.

Questa dissoluzione delle gerarchie è per Proust l'effetto essenziale dello *stile*, la lezione che egli trattiene dalla lettura di Flaubert, ma anche dall'osservazione dei quadri di Chardin e Rembrandt. Un elemento che accomuna molte delle opere verso cui Proust ha mostrato più interesse è una certa capacità di sabotare la differenza di

⁶⁸ PROUST, *La prisonnière*, cit., p. 81.

⁶⁹ Ivi, p. 82.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Sulla permeabilità delle forme di vita, cfr. COCCIA E., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2018.

⁷² A questo proposito, cfr. RANCIÈRE J., *La politica della letteratura*, trad. it. di A. Bissanti, Sellerio, Palermo 2010, p. 20: «L'assolutizzazione dello stile era in primis la rovina di tutte le gerarchie che avevano dominato l'invenzione dei soggetti, la composizione delle azioni e l'adeguatezza delle espressioni. [...] Questa formula non stravolgeva soltanto le regole delle arti poetiche, ma l'ordine del mondo nella sua interezza, tutto il sistema dei rapporti tra i modi d'essere, i modi di fare, i modi di parlare. L'assolutizzazione dello stile era la formula letteraria del principio democratico dell'eguaglianza».

valore che separa l'alto e il basso – il sublime e il mediocre, il maestoso e l'ordinario – nella consueta percezione delle cose. Nei quadri di Chardin, «tutto è amicizia», un'amicizia che ritrova, nel ciarpame più infimo e quotidiano, la stessa bellezza che risplende negli oggetti più rari e raffinati: qui, «un volgare recipiente è altrettanto bello di una pietra preziosa»⁷³; in modo ancora più visibile, il genio di Rembrandt sta tutto nell'immettere, nella camera più semplice, lo stesso splendore di una chiesa o lo stesso mistero di una cripta, nel far passare, in ciò che è più frusto e familiare, «il riflesso di quell'essere che sentiamo dappertutto e che non possiamo cogliere in nessun punto»⁷⁴.

Non esiste un oggetto più bello di un altro, «non ci sono cose più o meno preziose»; l'essere è dappertutto, il riflesso della sua luce non conosce punti d'appoggio privilegiati: proprio perché passa ovunque, non può essere colto in nessun punto determinato, non più di quanto non sia possibile coglierlo in un altro. In questo senso, la materia dell'arte è *indifferente*, e l'arte stessa è il luogo in cui viene proclamata «la divina uguaglianza di tutte le cose davanti allo spirito che le considera»⁷⁵.

Anche a proposito di Flaubert, il primo elemento stilistico che Proust intende sottolineare è la sua capacità di trasmutare tutte le parti della realtà «in una medesima sostanza, dalle vaste superfici, dal monotono scintillio»⁷⁶. Lo stile di Flaubert ignora la bellezza della metafora («in tutto Flaubert non c'è forse una sola bella metafora»⁷⁷); la sua è una bellezza tutta grammaticale, ma che nulla ha a che vedere con la semplice correttezza, e che anzi forza la grammatica per sciogliere tutti gli elementi della frase in «un movimento continuo, monotono, opaco, indefinito»⁷⁸, eliminando al suo interno qualsiasi elemento di spicco e facendo sì che ogni cosa trattata venga a disporsi, senza scarto, accanto alle altre. Il modo scorretto in cui Flaubert utilizza i pronomi personali, per esempio, serve a «collegare due paragrafi per non interrompere una visione»⁷⁹, mentre la congiunzione, nel suo dettato, non ha la funzione assegnatale dalla grammatica, ma «è l'indicazione che sta per cominciare un'altra parte del quadro, che sta per riprendere l'onda fluente»⁸⁰; gli avverbi e le preposizioni, d'altra parte, hanno

⁷³ PROUST, *Ritratti di pittori*, in *Giornate di lettura*, cit., pp. 31-32.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, cit., p. 229.

⁷⁷ PROUST, *A proposito dello stile di Flaubert*, in *Giornate di lettura*, cit., p. 312.

⁷⁸ Ivi, p. 313. Sul monismo di Flaubert, AZOULAI J., *L'Âme et le Corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, coll. « Études romantiques et dix-neuvièmistes », Classiques Garnier, 2014.

⁷⁹ Ivi, p. 314.

⁸⁰ Ivi, p. 318.

un valore esclusivamente ritmico, sono funzionali soltanto a garantire il «ritmo regolare» caratteristico delle frasi flaubertiane, dove tutto deve essere stretto, appianato e concatenato nella continuità di un solo flusso, in una visione dilatata, prolungata e continua, la stessa che percepiamo nel tempo verbale più utilizzato da Flaubert: l'imperfetto.

Come Proust ripete spesso, lo stile non è certo una mera questione di tecnica, ma porta con sé un atteggiamento, una visione del mondo. La «continuità ermetica dello stile» di Flaubert, infatti, è il correlativo di un'operazione più profonda: eliminare il privilegio dell'umano sul non umano, abolire la preminenza del soggetto sull'oggetto, subordinare l'occhio che guarda alla cosa che viene guardata. Nessuna continuità stilistica sarebbe possibile se il soggetto della visione non venisse sottratto al suo potere, messo in una posizione essenzialmente minoritaria. Analizzando alcune descrizioni dell'*Éducation sentimentale*, Proust osserva come i veri protagonisti, nelle descrizioni di Flaubert, non siano gli uomini, bensì le cose. Emancipate dalla funzione accessoria a cui vengono abitualmente ridotte, esse non sono più soltanto strumentali al procedere della trama. Al contrario, il soggetto degli imperfetti di Flaubert sono proprio gli oggetti, di cui il personaggio, che non prende parte attiva all'azione, subisce la visione. Se questo utilizzo dell'imperfetto «modifica interamente l'aspetto degli uomini e delle cose»⁸¹, è perché sovverte il rapporto che solitamente vige tra i due termini, finendo per affermare, in un modo tanto più implicito quanto più radicale, che «nelle cose c'è altrettanta vita che negli uomini»⁸². In questa «visione continua, omogenea», «gli uomini sono non già superiori, ma inferiori alle cose»⁸³.

Il primo piano è lo sfondo, e viceversa. Sebbene Proust paragoni l'importanza di queste invenzioni stilistiche alla «rivoluzione copernicana» messa in atto dalla filosofia di Kant, non possiamo non notare come le due rivoluzioni vadano in direzioni diametralmente opposte: se quella kantiana consiste nell'affermare, contro il realismo della filosofia classica, che sono gli oggetti a modellarsi sulla costituzione del soggetto conoscente, quella flaubertiana ci fa percepire, tutt'al contrario, che sono i soggetti a essere plasmati dalla potenza delle cose; se la prima pone la finitudine del soggetto umano al centro del mondo e della conoscenza, inaugurando quello che Foucault

⁸¹ Ivi, p. 317.

⁸² Ivi, p. 315.

⁸³ Ivi, p. 316.

chiamerà il «sonno antropologico»⁸⁴ tipico della filosofia moderna, la seconda contiene in sé il germe del risveglio da questo genere di sonno, perché implica la radicale messa a margine degli elementi antropologici a favore di quelli infra-umani – e, in definitiva, soltanto quest’ultima direzione, liberando il centro dell’universo dalla presenza dell’uomo e vanificando la possibilità stessa di una postazione privilegiata da cui osservare il cosmo, ripete il gesto di Copernico e merita di essere detta copernicana.

Di rivoluzioni copernicane è fatto anche il dormiveglia. Ricordiamo il chiasmo con cui Victor Hugo, nella poesia intitolata *Demi-sommeil*, descriveva la mutua inversione tra soggetto e oggetto di cui facciamo esperienza in questo stato: «Pendant que je deviens une chose, je sens/ Les choses près de moi qui deviennent des êtres». E continuava: «Mon mur est une face et voit; mes deux fenêtres,/ Blêmes sur le ciel gris, me regardent dormir»⁸⁵. Nel dormiveglia, è l’essere umano a farsi oggetto degli oggetti che lo circondano, è il soggetto a essere la cosa guardata dai muri e dalle finestre della stanza, a loro volta divenute parti attive della visione. Qualcosa di simile accade in Proust, dove il rapporto tra il soggetto del dormiveglia e il luogo in cui esso si trova viene spesso descritto nei termini di una fusione, di un’immersione, di un divenire del corpo che si fa cosa tra le cose della stanza, non più separabile dai mobili, non più diverso dal legno di un armadio:

Je me rendormais, et parfois je n’avais plus que de courts réveils d’un instant, le temps d’entendre les craquements organiques des boiseries, d’ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l’obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n’étais qu’une petite partie et à l’insensibilité duquel je retournais vite m’unir.⁸⁶

Il sonno, come diceva Nancy, è il luogo dell’indifferenziato e dell’uguaglianza, lo stato che non contempla disparità e dove tutto viene a coincidere con il resto del mondo. Ma è solo nei «courts réveils d’un instant»⁸⁷, nel barlume di coscienza che ci sorprende tra un sonno e l’altro, che possiamo assaporare questa divina indifferenza, sentire questa misura trasversale agli esseri e comune a tutte le cose.

⁸⁴ FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. A. Panaitescu, Rizzoli, Milano 2016; a questo proposito, cfr. RONCHI R., *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano 2017, pp. 112-120.

⁸⁵ HUGO V., *Vers de Victor Hugo*. <https://www.poesie-fertile.fr/?p=6462> (consulté le 10 février 2021).

⁸⁶ PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 12.

⁸⁷ Ibidem.

Percepire di non essere che la minima parte di un tutto, una particella del luogo in cui si è immersi: ecco una beatitudine conoscibile nel dormiveglia.

3. “Un noi senza contenuto”

e io stesso non sapevo se ero un uomo
o un monello; e così a cavallo degli anni
non ero né una cosa né l'altra – non ero nessuno.
Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*

Per Josef K., il risveglio è «il momento più rischioso della giornata»⁸⁸. Può accadere di tutto. Ci si può risvegliare trasformati in uno scarafaggio, o in stato di arresto, in camera propria, senza sapere perché. In fondo, non c'è nulla di cui stupirsi («“certo, sono stupito – dice K. all'ispettore – ma non sono poi molto stupito”»⁸⁹). Anzi, a pensarci bene, a essere davvero strano non è il fatto che, riaprendo gli occhi, la realtà sia radicalmente mutata e la nostra vita letteralmente stravolta; il difficile da comprendere, piuttosto, è come, «svegliandoci la mattina», noi possiamo ritrovare, «almeno nel complesso, tutto allo stesso posto in cui era stato la sera»⁹⁰. L'essere che siamo nel sonno è tanto diverso da quello che siamo nella veglia, ciò che siamo a occhi chiusi così incomparabile rispetto a ciò che siamo a occhi aperti, che non si capisce per quale strana ragione, nel passare dall'uno all'altro, si riesca ogni volta nell'impresa di ricucirsi al proprio passato, di rientrare, anima e corpo, nella propria stanza, di aggirare la spaccatura tra noi e noi stessi che nel frattempo si è verificata. Ciò che è certo è che, per compiere questa delicatissima ricucitura, occorre «un'infinita presenza di spirito», un'inesauribile «prontezza»: una volta varcata la soglia, «si può stare di buon animo per tutto il giorno»⁹¹.

Descrivendo la brusca riemersione da un sonno di piombo, Proust fa un esempio che assomiglia molto alle atmosfere e alle vicende del *Processo* di Kafka. A volte, l'«*étourdissement du réveil*», dice il narratore proustiano, è tanto grande che non si è in grado di distinguere nulla di ciò che accade e l'unico modo di non tradirsi, in quel momento, è rimanere in silenzio, come quando si viene arrestati da un giudice che

⁸⁸ KAFKA F., *Il processo*, a cura di G. Zampa, Adelphi, Torino 2020, p. 21. Sul risveglio in Kafka, cfr., tra gli altri, MORRIS J., *Josef K.'s (A + x) Problem: Kafka on the Moment of Awakening*, *The German Quarterly*, Vol. 82, No. 4, Fall 2009, pp. 469-482; MALETTA R., *Sopra un frammento del giovane Kafka*, in *Materiali di Estetica*, N. 4.2, 2017, pp. 131-157; RELLA F., *Scritture estreme. Proust e Kafka*, cit., p. 21 e sgg.; sull'indistinzione sogno/veglia in Kafka, vedi i capitoli centrali di PACHET P., *La force de dormir*, Gallimard, Paris 1988.

⁸⁹ KAFKA, *Il Processo*, cit., p. 21.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

conosce, sul nostro conto, particolari che non ci vengono rivelati e che noi stessi ignoriamo («un juge instruit de circonstances vous concernant, mais dans la confidence desquelles on n'a pas été mis»⁹²). Curiosa coincidenza, a riprova che tutti i grandi scrittori, come afferma Proust a più riprese, si toccano in qualche punto.

Tuttavia, anche il rischio che corriamo al risveglio non è privo di un suo caratteristico piacere: è il piacere di non essere nessuno, di non avere un nome, di librarsi in uno spazio anteriore a tutte le determinazioni della nostra personalità che le faccende del giorno esigeranno, e di percepire, nel modo più nitido, quanto volatile e inconsistente siano il nostro io e la nostra identità.

Questo piacere che nega l'anagrafe, questa tabula rasa dell'identità che dà il via alle nostre giornate, è una sensazione che si fa percepire in massimo grado quando ci si risveglia da un sonno molto profondo, in una camera da letto nuova, come una stanza d'albergo, per esempio, o in una casa in cui ci si è appena trasferiti, comunque in un luogo non abituale, non arredato da quell'arredatrice esperta («aménageuse habile»⁹³) che è l'abitudine. Allora, ancora per qualche istante dopo la cessazione di un simile sonno, osserva il narratore proustiano, sembra di essere dentro un'aurora, senza più essere nessuno («on s'éveille dans une aurore [...], n'étant personne, prêt à tout»⁹⁴): «du noir orage qu'il nous semble avoir traversé (ma nous ne disons même pas nous) nous sortons gisants, sans pensées: un "nous" qui serait sans contenu»⁹⁵.

Quella cosa che al mattino riapre gli occhi non è certo un io, ma non è neanche *l'homme instinctif*, l'automa di cui parlavano gli psicologi: è *un noi senza contenuto*.

Esiste un *qualunquismo* del risveglio. Non sapendo più dove siamo, potendo essere ovunque, potremmo anche essere *chiunque*. Tutti gli individui che siamo stati, tutti quelli che avremmo potuto essere, che abbiamo tentato o rischiato di diventare, vengono a intersecarsi, accennati appena, nella penombra dei nostri occhi socchiusi, e tutti ci appaiono come opzioni essenzialmente indifferenti. Sospesi tra tutte le camere della nostra vita, esitanti tra tempi e spazi diversi, non abbiamo *un'immagine* da attribuire a noi stessi e con cui instaurare un rapporto stabile, ma oscilliamo tra una

⁹² PROUST, *La prisonnière*, cit., p. 144.

⁹³ PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 17.

⁹⁴ PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, cit., p. 432.

⁹⁵ *Ibidem*. Corsivo mio.

congerie di volti, caratteri, personaggi, che ci sembrano, tutti, declinazioni ugualmente possibili della nostra identità⁹⁶.

In questo senso, scivolare verso la veglia significa anche rimanere sospesi nel *possibile*, percepire la nostra stessa realtà come una pura possibilità, una carta tra le tante che potremmo pescare dal mazzo. «On a souvent près de soi, dans ces premières minutes où l'on se laisse glisser au réveil, une variété de réalités diverses où l'on croit pouvoir choisir comme dans un jeu de cartes»⁹⁷. Ma significa anche, e soprattutto, avvertire quanto precario e reversibile sia il legame che ci unisce al nostro io, non comprendere la ragione per cui, fra le miriadi di esseri umani che potremmo essere, sia proprio l'essere che eravamo il giorno prima a tornare («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»⁹⁸), stupirsi soltanto del fatto che, cercando il proprio pensiero, la propria personalità come si cerca un oggetto smarrito, si ritrovi il proprio io, e non un altro qualsiasi («finit-on par retrouver son propre "moi" plutôt que tout autre»⁹⁹).

In effetti, nell'istante in cui riapriamo gli occhi, nulla ci appare più distante da noi di ciò che noi stessi eravamo nel momento in cui li abbiamo cominciati a chiudere. Non percepiamo alcun vincolo con l'io che eravamo prima di addormentarci, né tanto meno con il personaggio che siamo stati nel nostro ultimo sogno, divenutoci, d'un tratto, del tutto estraneo («au réveil, nous sommes une autre personne qui ne se soucie guère que celle à qui elle succède ait eu à fuir en dormant devant des assassins»¹⁰⁰). Siamo indifferenti alle sue gioie e alle sue preoccupazioni, ai drammi che ci hanno fatto sudare nel sonno e che ci risultano – adesso, appena un soffio più tardi – perfettamente incomprensibili, «comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure»¹⁰¹. È una cesura, una piccola morte seguita da una altrettanto piccola resurrezione, un frammento che subentra al posto di un altro frammento e che, prendendo coscienza di sé, diviene immemore del suo predecessore.

⁹⁶ Vi è anche, dice Proust, un'androginia del sonno e del primo risveglio: «la race qui l'habite [...] est androgyne», *La prisonnière*, cit. p. 432.

⁹⁷ PROUST, *Le côté de Guermantes I*, cit., p. 106, *La prisonnière*, cit., p. 145.

⁹⁸ PROUST, *Le côté de Guermantes I*, cit., p. 106.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ PROUST, *Albertine disparue*, cit., p. 247.

¹⁰¹ PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 11.

Il semi-dormiente, il sognatore, l'appena ridestato: nessuna continuità, nessuna sintesi è in grado di ricomporre i frammenti in un'unità superiore, intervallati come sono da un susseguirsi di buchi e amnesie. Prese in una reciproca dimenticanza, ciascuna di queste figure vive all'oscuro delle altre, anche se, talvolta, nel darsi il cambio, esse si possono incontrare: si è allora in una situazione analoga a quella di una *crisalide* in metamorfosi («une chrysalide en voie de métamorphose [...] une créature double aux diverses parties de laquelle ne convenait pas le même milieu»¹⁰²).

Come il tempo del dormiveglia è discontinuo, un interseco di epoche e periodi diversi che procedono a balzi, senza seguire il decorso di una linea, così il suo soggetto è un incessante farsi e disfarsi di immagini frammentarie e molteplici, un viavai di personaggi – umani e non – che si avvicinano tra loro senza il sostegno di un io individuale («ma vie m'apparut comme quelque chose de si dépourvu du support d'un moi individuel identique et permanent»¹⁰³).

Come si passa, allora, dai «milioni di esseri» che potremmo incarnare a *quell'*essere che, nelle ore successive, risponderà al nostro nome? E come può, il dormiente appena ridestato, riallacciarsi all'io che era nella sera precedente? Come ci si riaggancia al passato più prossimo? Come si rientra, come ci si reintegra nel giorno?

È soltanto il lento e faticoso lavoro della memoria volontaria a ricollocarci nella camera in cui ci eravamo addormentati, a passare al setaccio tutte le stanze *possibili*, fino a farci atterrare in quella *attuale*, e a ricomporre, a poco a poco, i tratti del nostro io («les traits originiaux de mon moi»¹⁰⁴). In un passaggio di *The Waves*, il romanzo più spericolato di Virginia Woolf, un personaggio di nome Bernard – che, com'è tipico dei personaggi woolfiani, rifiuta il «fardello della vita individuale»¹⁰⁵ – a un certo punto

¹⁰² PROUST, *Le côté de Guermantes I*, cit., p. 106.

¹⁰³ PROUST, *Albertine disparue*, cit., p. 245.

¹⁰⁴ PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit, p. 14: «j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposait à peu à peu les traits originaux de mon moi».

¹⁰⁵ WOOLF, *Le onde*, trad. it. di Maura del Serra, Newton Compton, Roma 1992, p. 92. Vedi anche: «la follia dell'esistenza personale», p. 168. E, soprattutto, le pagine finali del romanzo: «Non c'è divisione fra me e loro. Mentre parlavo, sentivo: "sono Lei". Questa differenza a cui diamo tanta importanza, questa identità a cui siamo così febbrilmente attaccati, è stata sopraffatta», pp. 203-204.

si chiede: «quale di queste persone sono io?». Risposta: «Dipende molto dalla stanza»¹⁰⁶.

L'io dipende dalla stanza. Non ha nulla di originario. Il risveglio ce lo dimostra ogni giorno, nel modo più chiaro: è soltanto dopo aver preso coscienza della camera in cui ci si trova e aver riconosciuto il suo mobilio, che qualcosa come un io può prendere forma, quel determinato io non essendo che un effetto dell'aria che gira nella stanza e dei ricordi che le sono annessi, una derivata della realtà che lo circonda («sans doute la chambre, ne l'eussions-nous vue qu'une fois, éveille-t-elle en nous des souvenirs auxquels de plus anciens sont suspendus»¹⁰⁷).

Effetto instabile e provvisorio, naturalmente, soggetto alle stesse variazioni che muovono l'elemento aereo da cui esso è composto. Come scrive Dario Ferrari, «questa identità non ha un valore di effettivo ritrovamento del sé»¹⁰⁸. Il passaggio dal «noi senza contenuto» a quell'io che, ripresa coscienza, si rialza dal letto, non ha nulla della salda acquisizione. Non si tratta di una progressiva, irreversibile cristallizzazione, di un processo lineare che dal piano dell'indeterminato e del molteplice conduce, una volta per tutte, a quello dell'unico e dell'individuale, bensì di una fissazione transitoria, una breve sosta, un intermezzo recitato da un attore destinato ben presto a uscire di scena. E non soltanto perché, com'è ovvio, l'alternanza dei giorni e delle notti ci fa ripetere sempre di nuovo tale processo, ma soprattutto perché, anche nel tempo circoscritto di una giornata o di un'ora, la nostra soggettività è assai più prossima a quella baruffa di individui diversi che popolano gli stati di transizione che non a una struttura coesa, coerente, unitaria.

Il dormiveglia è dove più si fa visibile il viavai di personaggi che siamo, la situazione che meglio esemplifica l'inesistenza di un io, l'*ambiance* che mette in luce i molti sensi in cui la nostra vita non può che rimanere straniera al «più lurido di tutti i pronomi»¹⁰⁹. In altre parole, gli interstizi tra sonno e veglia portano alle estreme conseguenze dinamiche che caratterizzano la vita *tout court*: consentono al romanziere

¹⁰⁶ Ivi, p. 73.

¹⁰⁷ PROUST, *Le côté de Guermantes I*, p. 106. È il contrario di quanto afferma ISHERWOOD C., all'inizio di *A Single Man* (1964), trad. it. di D. Villa, *Un uomo solo*, Adelphi, 2009, p. 9: «Il risveglio comincia con due parole, *sono* e *ora*. Poi ciò che si è svegliato resta disteso un momento a fissare il soffitto, e se stesso, fino a riconoscere *Io*, e a dedurne *Io sono ora*. *Qui* viene dopo».

¹⁰⁸ Dario Ferrari, *La menzogna dell'io*, cit., p. 67.

¹⁰⁹ GADDA, *La cognizione del dolore*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Adelphi, Milano 2017, p. 85.

di sottolinearle, di metterle sotto una lente di ingrandimento e di creare quell'atmosfera mobile e soffusa che soltanto l'assenza di un'identità fissa e definita può creare.

La facilità con cui, una volta svegli, dimentichiamo le sofferenze patite nel sogno, la discontinuità con cui l'appena ridesto, come in una metempsicosi, prende il posto del sognatore: tali fenomeni non sono forse una sorta di *zoom* sulla «serie ininterrotta di piccole morti»¹¹⁰ che costellano la nostra esistenza e attraverso le quali cambiamo continuamente il nostro carattere, i nostri modi di fare? Non capita forse anche a noi, nella vita luminosa del giorno, di essere presi in una costante amnesia di ciò che eravamo, di vivere in una totale indifferenza al cospetto di ciò che, nel passato, tanto ci ha fatto gioire o soffrire? E la sensazione di essere sospesi nel possibile, di brancolare tra una sfranta miriade di esseri che potrebbero indossare tutti il nostro nome – non è forse l'estremizzazione della molteplicità di individui che coesistono nei nostri gesti e nelle nostre parole, una *mise en abyme* degli innumerevoli io che ci compongono e tra i quali sempre ci barcameniamo, avvertendo di continuo lo sfasamento temporale che sussiste tra di essi?

Ecco allora la necessità letteraria del dormiveglia, o, meglio, l'impossibilità di descrivere una vita senza coglierla in questo stato interstiziale: «on ne peut bien décrire la vie des hommes – scrive Proust – si on ne la fait baigner dans le sommeil où elle plonge et qui, nuit après nuit, la contourne comme une presqu'île est cernée par la mer»¹¹¹.

¹¹⁰ A questo proposito, cfr. ancora FERRARI, *La menzogna dell'io*, cit., dove si mostra che questa concezione delle piccole morti che costellano una vita è una ripresa di un tema caro a psicologi come Taine e Ribot.

¹¹¹ PROUST, *Le côté de Guermantes I*, p. 102.

5. *Flou*

Aveva percepito il mondo come da una
rete impalpabile che gli velava gli occhi.
W. G. Sebald

Il corrispettivo visivo del dormiveglia è lo sfocato. È l'immagine sottratta ai contorni, alla certezza dei bordi. Quando siamo nel mezzo sonno, noi non vediamo le cose; le intravediamo sfilare dentro o davanti i nostri occhi senza riuscire a individuare il punto in cui l'una comincia e l'altra finisce, senza poter stabilire un confine tra esse.

Sono immagini intrinsecamente confuse. Non hanno, neanche loro, un'identità definita, ma sono costituite da una fusione di elementi eterogenei. Volti, paesaggi, nebulose, iridescenze, luccichii, profili che dissolvono gli uni negli altri. Immagini che non vengono mai da sole, dunque, che sono sempre una folla: «une foule d'images bizarres, de figures grimaçantes, de paysages qui se fondent les uns dans les autres»¹¹². *Dissolving views* è il termine tecnico che Maury prende a prestito dall'inglese per descrivere il carattere fluido e sfocato di queste piccole visioni.

Quale che sia il momento del dormiveglia che ci fermiamo a considerare, questo effetto di dissolvenza permane. I nostri occhi possono essere aperti o chiusi, così come la nostra coscienza può essere sul punto di risvegliarsi o di addormentarsi, ma le immagini intraviste saranno comunque sfocate, sgranate, mosse, a bassa definizione.

I «miraggi ipnagogici», come scrive Vladimir Nabokov nella sua autobiografia, sono definibili come «la fitta di un'immagine consecutiva con cui la lampada appena spenta ferisce la notte palpebrale»; non appena chiudiamo gli occhi, «le sinestesi visive» acquistano «una qualità *flou*»¹¹³, e allora si possono scorgere, «quasi proiettate sulla parte interna della palpebra, figure grigie che incedono tra alveari, o pappagallini neri che svaniscono via via tra nevi alpine, o una lontananza mauve che si dissolve al di là di alberature in movimento»¹¹⁴. D'altra parte, quando ci svegliamo nel mezzo di un sogno, i nostri occhi, benché sembrino aperti, non sono propriamente aperti; sarebbe più corretto dire, come puntualizza Maury, che essi sono soltanto spalancati,

¹¹² CARROY, *Nuits savantes*, cit., p. 94.

¹¹³ Corsivo nel testo.

¹¹⁴ NABOKOV V., *Speak, memory* (1947), trad. it. di A. Raffetto, *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, Adelphi, Milano 2010, p. 37.

écarquillés. Come se l'organo della vista fosse ancora troppo indaffarato a smaltire le scorie delle immagini oniriche, alle quali cominciano lentamente a sovrapporsi anche quelle della realtà circostante. Per un attimo, ciò che resta della notte palpebrale si fonde con ciò che la retina inizia a intravedere del giorno.

Le visioni del dormiveglia sono dunque paragonabili, scrive Maury, a quelle di un *miope* che, incapace di distinguere gli oggetti intravisti a distanza, ne mescola le forme, ne cancella i perimetri, abolisce le linee di demarcazione che separano le cose¹¹⁵.

Quest'universo senza linee di demarcazione è l'oggetto proprio di un'estetica degli interstizi. Rovesciando l'assunto comune, che identifica la miopia con il polo negativo della nitidezza, quest'estetica ci invita invece ad affermare che una visione sfocata, disadatta a cogliere i confini, ha più presa sulla realtà di una visione netta o ad alta definizione, perché è la realtà stessa a essere priva di confini, di frontiere individuabili con chiarezza. «Le linee non esistono in natura»¹¹⁶. Il che non significa necessariamente approdare a un'estetica del caos, ma cambiare la traiettoria, il centro di interesse dello sguardo: uno sguardo interstiziale è uno sguardo che, letteralmente, *intra-vede*, perché pone attenzione non tanto agli oggetti o agli individui considerati dentro il recinto della propria identità, quanto piuttosto a ciò che passa tra di essi, all'aria che circola nel mezzo. Si vedranno sì delle forme, delle vaghe silhouettes, ma queste non saranno mai appannaggio esclusivo di un solo oggetto, di un solo individuo, di un solo luogo; saranno forme migranti, qualità vacanti tra una molteplicità di personaggi o di luoghi.

Passeggiando per le vie affollate di Marsiglia, nel dormiveglia indotto dall'haschisch, Walter Benjamin scopre di possedere, alla stregua di un pittore, un particolare «talento fisiognomico»¹¹⁷, che lo fa sprofondare totalmente in una contemplazione dei volti che lo circondano. L'aspetto più gioioso di tale contemplazione («un senso di felicità sommerso nel profondo»¹¹⁸) consiste, come dice Benjamin riprendendo una frase di Johannes V. Jensen, nel farsi sensibili «a tutto ciò

¹¹⁵ MAURY, cit., p. 50: «Quand on s'éveille au milieu d'un rêve, [...] il est, au reste, vrai de dire que, bien qu'ouverts, les yeux ne perçoivent point encore distinctement les objets, qu'ils ne sont en réalité qu'*écarquillés*»; p. 60: «Il arrive alors à peu près ce qui se produit fréquemment chez le *myope*: celui-ci, ne distinguant nettement les objets à distance, les transforme, par un travail de son imagination, en d'autres fort différents, dont son œil croit reconnaître les diverses parties ».

¹¹⁶ BALZAC H., *Le chef-d'œuvre inconnu. Pierre Grassou*, trad. it. di Davide Monda, *Il capolavoro sconosciuto. Pierre Grassou*, testo francese a fronte, Milano, BUR, 2019, p. 129.

¹¹⁷ BENJAMIN W., *Immagine di città*, E. Ganni (a cura di), Einaudi, Torino 2007, p. 94.

¹¹⁸ Ivi, p. 98.

che vi è di affine nel mondo», ovvero nel lasciarsi andare a una fantasia «improvvisamente avida di gustare ciò che è uguale ovunque»¹¹⁹: volti perfettamente sconosciuti rivelano allora di avere tratti che ne richiamano altri a noi noti («in ogni nuovo volto prendeva forma davanti ai miei occhi una persona nota»¹²⁰), già intravisti non solo nella cerchia dei nostri conoscenti, ma anche in quella di personaggi storici come «Dante e Petrarca», o persino degli animali; in un modo analogo, le strade si confondono, il selciato di Marsiglia ci sembra poter essere tranquillamente «anche quello parigino»: quando della realtà non restano che le sue sfumature («vedevo infatti unicamente sfumature: queste, tuttavia, erano tutte uguali»¹²¹), uomini e cose sono «costretti ad entrare nei più straordinari rapporti reciproci»¹²².

Questa ebbrezza contemplativa, a cui Benjamin non manca di attribuire un «senso politico»¹²³, non ha dunque il proprio fondamento nel ridurre l'ignoto al già noto, ma nello scovare sempre nuovi punti di contatto e di comunanza tra elementi disparati, nel cogliere, al variare dei corpi, dei tempi e dei luoghi, l'analogia che li attraversa e che libera, al cuore delle loro differenze, la luce di un'essenza generale.

È lo stesso piacere, la stessa gioiosa scoperta di cui parlava Nerval descrivendo una delle visioni che lo hanno persuaso che la morte non esiste – visione nella quale compaiono tre figure che non solo condensano in sé i volti dei parenti e delle amiche del narratore, ma che si scambiano anche tra loro, continuamente, i rispettivi tratti fisiognomici. Queste figure, prese in una costante traslazione, fluida e reciproca, di caratteri e qualità, appaiono a Nerval come le espressioni molteplici di una sola potenza collettiva, frange della stessa onda, declinazioni diverse della «medesima vita»:

Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre ; le sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacun était ainsi un composé de toutes.¹²⁴

Tratti del volto che vagano da una figura all'altra, senza appartenere a nessuna di esse; toni di voce, modi di fare, gesti che migrano senza sosta, che fanno di ogni

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ivi, p. 95.

¹²¹ Ivi, p. 98.

¹²² Ivi, p. 100.

¹²³ Ivi, p. 98.

¹²⁴ NERVAL, *Œuvres complètes*, cit., pp. 708-09.

figura il composto di tutte le altre. Visioni oniriche, si dirà, nient'altro che sogni, o comunque visioni distorte, dovute all'alterazione dei sensi, al lavoro immaginifico delle sostanze psicotrope o della follia. Visioni simili, d'altronde, agli «uomini fatti fugacemente» che verranno descritti da Schreber nelle sue *Memorie di un malato di nervi*, apparizioni di figure umane proiettate per breve tempo, in cui convivono una molteplicità di individui, spesso defunti da secoli, che conducono «una cosiddetta vita di sogno» e che sono sempre in procinto di «dissolversi di nuovo»¹²⁵.

Eppure, la letteratura sembra intrattenere un rapporto privilegiato con questo genere di visioni nebulose, aeree, intermedie. Nel caso di Proust, si potrebbe anzi dire che sia la natura stessa dei personaggi letterari a avere la stessa consistenza di una nebulosa o di una «vaga costellazione», e che sia proprio questo carattere proteiforme e impalpabile dei personaggi proustiani a costituire la loro potenza e, insieme, la loro concretezza, il loro paradossale raccordo con la realtà, la loro inesauribile capacità di avere presa sul tessuto delle nostre vite. È proprio perché sono, per così dire, fatti d'aria che i personaggi della *Recherche* sono tanto concreti.

Se guardiamo il modo in cui Proust descrive la prima apparizione della *petite bande* delle *fanciulle in fiore* sulla spiaggia di Balbec, per esempio, non possiamo non accorgerci di quanto essa richiami da vicino quella delle tre figure apparse nella visione trasognata di Nerval. Ciò che conta, al di là della ripresa testuale, è che anche qui ciò che l'occhio del narratore contempla, proprio in virtù della sua visione miope e sfocata, è un insieme di tratti che galleggiano sulla superficie dei corpi, tratti vacanti, indipendenti dagli individui in cui momentaneamente si incarnano, «qualità non istanziate in un soggetto particolare»¹²⁶:

Quand je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et *cette absence, dans ma vision, de démarcations* [...] propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile.¹²⁷

Parfois l'une faisait tomber sa voisine, et alors un fou rire, qui semblait la seule manifestation de leur vie personnelle, les agitait toutes à la fois, effaçant,

¹²⁵ SCHREBER, *Memorie di un malato di nervi*, cit., p. 24-25.

¹²⁶ GODANI, *Proust radiografo*, cit., p. 91. Potremmo leggere la *Recherche* come il più grande elogio della miopia che sia mai stato scritto. Sull'argomento, cfr. DAUBIGNY F., *Le roman de l'écrivain myope*, in *Proust Aujourd'hui* 6 (2008), pp. 127-143.

¹²⁷ PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 439.

confondant ces visages indécis et grimaçantes dans la gelée d'une seule grappe scintillante et tremblante.¹²⁸

La fluidità che informa le allucinazioni ipnagogiche di Nabokov o di Maury (questi «visages indécis et grimaçantes» richiamano anche la «foule d'images bizarres, de figures grimaçantes» descritta dallo psicologo), la patina di tratti anonimi e indecisi che caratterizza le visioni sognanti di Nerval e che ritornerà nell'ebbrezza contemplativa di Benjamin, tutto ciò corrisponde al modo in cui il narratore proustiano vede e ci fa vedere i personaggi del romanzo. Ciò che era o sarà sogno e allucinazione è qui un modo di guardare la realtà circostante.

Tutto accade come se le *evocazioni turbinanti e confuse* descritte nel dormiveglia iniziale di Combray si propagassero ben al di là dei singoli episodi in cui il narratore è effettivamente in uno stato di dormiveglia, per andare a costituire il modo stesso della sua visione, l'inclinazione del suo sguardo, la patina attraverso cui egli percepisce il mondo.

Rileggiamo: *cette absence, dans ma vision, de démarcations*. L'assenza di confini nella visione del narratore – questa visione, dunque, letteralmente sconfinante, o questa «logica dello sconfinamento»¹²⁹ fatta visione – non è infatti circoscrivibile all'apparizione della *petite bande*, che ne rappresenta, semmai, un caso particolarmente emblematico. Se la visione del narratore proustiano è *senza confini*, è perché anche ciò su cui si posa il suo sguardo – si tratti di un personaggio o di un paesaggio – è essenzialmente privo di bordi e di delimitazioni precise: privo, cioè, di un principio di individuazione che lo contenga o lo racchiuda in sé stesso. Tutti i personaggi della *Recherche* sono infatti trascinati in un inarrestabile processo metamorfico che li rende l'uno la controfigura, sia pur parziale e reversibile, dell'altro. A seconda del momento del romanzo che consideriamo, o dalla prospettiva da cui lo interroghiamo, possiamo intrecciare nuove parentele tra i personaggi, o sciogliere antiche alleanze.

Odette, per esempio, è già Gilberte, e Gilberte è già Albertine¹³⁰; Albertine non cessa di confondersi con Andrée e con tutta la vita anonima e collettiva della *petite bande*, dalla quale si stacca solo a intermittenza, per essere sempre di nuovo inghiottita

¹²⁸ Ivi. p. 439 e sgg.

¹²⁹ BESTEGUI, *Per un'estetica della metafora*, cit., p. 28.

¹³⁰ PROUST, *Albertine disparue*, cit., p. 120: «Je pouvais presque croire que l'obscurité personnelle, la sensualité, la nature volontaire et rusée de Gilberte étaient revenues me tenter, incarnées cette fois dans le corps d'Albertine, tout autre et non pourtant sans analogies».

nel gruppo, nella banda, nella tribù; «Morel est l'Albertine de Charlus»¹³¹, e Charlus, questo personaggio che innalza la mondanità al livello della poesia finendo per rimanere intrappolato in un eterno salotto senza scrittura, è perciò stesso uno Swann portato alle sue estreme conseguenze e, insieme, un rischio o una deriva possibile del narratore, una sua pressante tentazione; agli antipodi di Charlus, in questo senso, potremmo mettere le figure di Vinteuil, di Bergotte, della Berma, di Elstir, i veri artisti, le tappe fondamentali attraverso cui il narratore procede nel suo apprendistato, ma, dal punto di vista delle vicende amorose, è Swann la controfigura del narratore, il quale, a sua volta, diviene una declinazione, su un altro piano ancora, di sua Zia Léonie, una parente con cui egli avrebbe giurato di non avere nulla in comune ma che pure, a un certo punto, sembra essere trasmigrata in lui («transimgrée en moi»¹³²) e rivivere integralmente nei suoi modi – così che il protagonista del romanzo e una figura in fin dei conti secondaria vengono a sovrapporsi. In un romanzo governato dal principio della metamorfosi e della mescolanza, non esiste una reale distinzione tra personaggi principali e personaggi secondari, gli uni riverberandosi inevitabilmente negli altri.

In ogni personaggio transitano, come incapsulati in esso, altri personaggi. Il verbo delle qualità e dei caratteri, siano essi intesi in senso fisico o morale, è un verbo volatile: *migrare*. I volti sono sempre l'*esito di un miscuglio*, un mix o una rivisitazione di altri volti, ancora visibili in controluce¹³³. L'amore più esclusivo non riguarda mai esclusivamente la persona amata, ma si rivolge sempre verso «quelque chose de plus vaste qu'un individu»¹³⁴, perché l'individuo che amiamo è inseparabile da tutti gli individui che transitano al suo interno e che informano i suoi gesti e i suoi lineamenti, inseparabile dal paesaggio e dalle atmosfere che il suo corpo si porta dietro, dalla pluralità di mondi che la sua presenza implica e presuppone. Il dolore che crediamo essere più intimamente nostro è un sentimento che, in realtà, ha poco o nulla di particolare¹³⁵. Lo stesso sguardo può illuminare «des animaux humains différents»,

¹³¹ TADIÉ, *Proust et le roman*, pp. 228-229.

¹³² PROUST, *La prisonnière*, cit., pp. 90- 92. «Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent nus jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts, demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale».

¹³³ PROUST, *À l'ombre des jeunes filles*, cit., p. 169: «Par moments, quand Gilberte riait, on distinguait l'ovale de la joue de son père dans la figure de sa mère comme si on les avait mis ensemble pour voir ce que donnerait le mélange». Sulla maniera proustiana di descrivere i volti, cfr. BENHAÏM A., *Panim. Visages de Proust*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2006.

¹³⁴ PROUST, *Albertine disparue*, cit., p. 121.

¹³⁵ Spinozismo proustiano: «se un po' di piacere si mischiava alla mia pena, era perché la sapevo una particella dell'amore universale». R3, p. 140.

così come lo stesso cielo mattutino può illuminare «lieux de la terre situés bien loin l'un de l'autre»¹³⁶. Tra i più svariati caratteri e tra i più diversi tipi umani esiste una sorta di *magnetismo*, una capacità di contagiare e di farsi contagiare¹³⁷. I salotti sono luoghi altamente contagiosi. Le pose e gli accenti, i modi di dire e di fare, gli stili e le mode non fanno che migrare dall'uno all'altro esponente della vita mondana e – attraverso di essi, mediante i loro movimenti – circolano di salotto in salotto, passano in mezzo alle invidie e agli antagonismi, liquidando le barriere che dividono le parti: come i due *côtés*, il *côté de Swann* e il *côté de Guermantes* che bipartiscono la geografia del romanzo, alla fine, rivelano di convergere l'uno nell'altro, così, allo stesso modo, tutti i personaggi confluiscono infine nella medesima pasta gelatinosa, nello stesso ballo primordiale, la cui rappresentazione, inevitabilmente mostruosa e caricaturale, è l'episodio della *Matinée Guermantes*.

Man mano che si avanza nel romanzo, questo vento che dissolve gli individui e l'unicità dei luoghi (il «mito della loro separazione e delle loro rispettive singolarità»¹³⁸) in un amalgama via via più vasto, si fa dunque più possente. Il solo modo di essere “diversi” o “originali”, nell'arte come nella vita, è riunire in sé «divers individualités»¹³⁹. È la natura stessa a introdurre, come scrive Proust, una persona nel corpo di un'altra persona («quand la nature introduit une personne dans un nouveau corps»¹⁴⁰), a operare mediante quel continuo processo di scambio multidirezionale che ha un nome semplice e antico: il tempo. Non a caso, è una situazione abbastanza tipica, per il narratore proustiano, incorrere in quello che si definisce comunemente come uno *scambio di persona*, e c'è tutto un gioco di rimandi alla commedia plautina che torna in vari momenti del romanzo¹⁴¹. Questi episodi non sono dei semplici *divertissements*, esercizi di stile in cui Proust mette in mostra la propria capacità di maneggiare generi e forme diverse, né servono soltanto a impreziosire la narrazione con dei colpi di scena, ma rivelano, al contrario, una legge che sottende all'estetica del capolavoro proustiano. Passando di esperienza in esperienza, il narratore comprende che, a dispetto delle nostre

¹³⁶ PROUST, *Le côté de Guermantes I*, cit., p. 275.

¹³⁷ PROUST, *À l'ombre des jeunes filles*, cit., p. 314: «une sorte d'aimantation attire et retient si inséparablement les uns après les autres certains caractères de physionomie et de mentalité que quand la nature introduit une personne dans un nouveau corps, elle ne la mutile pas trop».

¹³⁸ GENETTE, *Figure II, La parola letteraria*, trad. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1972, p. 175.

¹³⁹ PROUST, *La prisonnière*, cit., p. 189: «le seul moyen qu'il y a d'être effectivement divers: réunir divers individualités».

¹⁴⁰ PROUST, *À l'ombre des jeunes filles*, cit., p. 314.

¹⁴¹ Lo scambio di persona più clamoroso del romanzo si trova in *Albertine disparue*, cit., pp. 208-218. Episodio che si conclude, significativamente, con queste parole: «Cette perpétuelle erreur qui est précisément la 'vie'».

pretese di originalità, siamo tutti nella stessa situazione dei *Menecmi* di Plauto, tutti destinati a confonderci in una gemellarità variabile e diffusa, tutti inevitabilmente votati a disperderci in un equivoco più vero. Egli finisce per affermare una sorta di scambismo o di intercambiabilità ontologica: più che un genere letterario, la commedia degli equivoci è per lui una legge universale.

È proprio questa impossibilità di identificare i personaggi e gli oggetti, questa intercambiabilità ontologica, che le visioni sfocate, come quelle che caratterizzano gli stati intermedi al sonno e alla veglia, ci consentono di intravedere. Le illusioni ottiche vanno più a fondo di una visione apparentemente corretta, nitida, normata, e sono, paradossalmente, meno illusorie di essa. I caleidoscopi del buio, il cinetoscopio, le lanterne magiche – tutte queste metafore della dissolvenza e del chiaroscuro che attraversano la *Recherche* dal dormiveglia iniziale alla *matinée* finale – divengono paradigmi di una visione che, perdendo la percezione dei contorni, si rivela essere capace di intercettare l'unica cosa che conta: l'aria che circola *tra* i personaggi, i paesaggi, i luoghi.

In fondo, le tele di Elstir, il personaggio che più di ogni altro incarna l'estetica proustiana, mostrano come questo mondo senza individuazioni definitive è precisamente ciò a cui l'arte deve mirare. Se il compito dell'artista è quello di cogliere il mondo allo stato nascente, «la nature telle qu'elle est, poétiquement»¹⁴², allora egli dovrà necessariamente «habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue»¹⁴³, e rappresentare, come in una metafora, *una cosa mediante un'altra*. Per dipingere una città, per esempio, Elstir utilizza dei termini marini, dei termini urbani per dipingere il mare. In tal modo, mescolando tratti urbani e tratti marini sino a fare degli uni l'essenza degli altri, le sue marine «rivelano un piano in cui, a monte della loro differenziazione in elementi distinti e pienamente individualizzati, mare e terra comunicano profondamente»¹⁴⁴, e finiscono così per ricreare la «multiforme et puissante unité»¹⁴⁵ che lega gli elementi della natura.

¹⁴² PROUST, *À l'ombre des jeunes filles*, cit., p. 492.

¹⁴³ Ivi, p. 493.

¹⁴⁴ BESTEGUI, *Per un'estetica della metafora*, cit., p. 28.

¹⁴⁵ PROUST, *À l'ombre des jeunes filles*, cit., p. 493.

Frequentare Elstir, per il narratore, significherà soprattutto esercitarsi in questa visione interstiziale del mondo, apprendere un'arte il cui segreto consiste nell'abolire i confini e le opposizioni dall'occhio e dalla mente.

6. *Il personaggio intermittente, o che cosa significa essere svegli*

Il mio vegliare era una specie di sonno.
Beckett, *Molloy*

I confini tra sonno e veglia sono meno prevedibili di quanto generalmente si creda. Ogni mattino, siamo come costretti a sgusciare via da questo limbo che non si estingue con l'avanzare delle ore, ma che continua ad aleggiare sulle nostre giornate. Ne usciamo con le facce stravolte, sentiamo sgretolarsi sul nostro viso epoche che non abbiamo mai vissuto, e non appena ci specchiamo, è come se queste epoche, inconciliabili tra loro, si fissassero negli occhi. Chiediamo all'acqua fredda di restituirci il nostro volto, ma non otteniamo che vaghe promesse e un sentore di beffa e derisione. Non è sufficiente alzarsi dal letto per essere svegli: alla minima distrazione, ecco una parte di noi ripiombare nel limbo, invitarci nell'ovatta di quell'infra-mondo, vacillare. Mentre parliamo, mentre lavoriamo, mentre facciamo come se stessimo lì in ciò che stiamo facendo, c'è qualcosa in noi che persiste in questo strano esilio, qualcosa che se ne rimane a letto, con gli occhi a mezz'asta, in un mondo senza prassi. Le nostre giornate stanno a galla su questa superficie lievemente addormentata.

Che l'atto del risveglio non conduca necessariamente alla veglia, ma che sia anzi una strategia inconscia per continuare a dormire, o a sognare nella realtà, sarà un ritornello frequente nella psicoanalisi di Jacques Lacan. *On se réveille pour continuer à dormir dans la réalité; on ne se réveille que pour continuer à rêver*. Frasi che tornano spesso nelle lezioni degli anni '60 di Lacan, e il cui significato, sia pur variabile, è stranamente intuibile. Basta pensare, per esempio, a quei risvegli di soprassalto che, proprio nel momento in cui stiamo avvicinando un *point d'horreur*, mettono fine ai nostri incubi o ai nostri sogni particolarmente angosciosi¹⁴⁶. L'idea di Lacan è che in quel punto sia contenuta una verità che noi non sopportiamo e che, nietzschianamente, non ci possiamo permettere. Il risveglio è allora la prova paradossale del fatto che non ci vogliamo svegliare. Tornare alla *realtà* equivale a fuggire il *reale* che passa nel sogno. Non il sogno, ma la realtà è l'evasione. Aprire gli occhi è un modo di continuare

¹⁴⁶ Sulla nozione di risveglio in ambito psicoanalitico, cfr. KORETZKY C., *Le réveil. Une élucidation psychanalytique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012. Sull'impossibilità del risveglio in Lacan, cfr. soprattutto pp. 14-15; p.195 e sgg.

a tenerli ben chiusi, tirare su la testa dal cuscino è un modo di girarla dall'altra parte. Volessimo svegliarci, dovremmo forse continuare a sognare nel sogno, trattenerci nell'angoscia dell'incubo, guardare in faccia la medusa. O, in altre parole, andare in analisi. Non fosse che, anche lì, a quanto pare – come lo stesso Lacan dirà negli anni '70 –, *on ne se réveille jamais*¹⁴⁷.

L'impossibilità di distinguere nettamente il sogno dalla veglia, il *rêver tout éveillé* non è – come era per Esquirol o per Moreau de Tours – il tratto fondamentale che definisce la vita del folle, ma è ciò che accade comunemente nei nostri giorni. Questa riconfigurazione del rapporto sogno-veglia, o questa delicata interferenza dei due termini presuppone, ovviamente, l'idea freudiana per cui i sogni, lungi dall'essere insensati, *significhano*, e significano qualcosa che non siamo così facilmente disposti ad ammettere a noi stessi. Presuppone anche, per così dire, un divorzio del reale da ciò che comunemente chiamiamo realtà. Vi è del reale nel sogno che la realtà di tutti i giorni fatica ad accettare.

In un modo altro e per lo più indipendente dalle formulazioni psicanalitiche¹⁴⁸, anche la letteratura del secolo scorso ci ha abituati a scompaginare la suddivisione del sonno e della veglia, a una risemantizzazione di questi termini. Per riassumere, potremmo dire che non esiste alcuna barriera in grado di suddividere nettamente il sonno dalla veglia, nessun garante della loro bipartizione, nessuno spartiacque. In scrittori e scrittrici come Joyce, Proust, Woolf, Musil, Beckett, Tozzi, questi due poli, considerati nel loro significato più profondo, obbediscono soltanto a una *logica dell'intermittenza e dell'andirivieni* che rimane del tutto indifferente non solo al tempo cronologico degli orologi e dei calendari, ma anche alle nostre stesse condizioni fisiologiche. Vi è una ritmica del nostro essere svegli o dormienti indipendente e autonoma rispetto ai cicli sonno-veglia che scandiscono la successione dei nostri giorni e delle nostre notti.

Esiste un modo dormiente di essere svegli e un modo estremamente vigile di sonnecchiare. Il dormiveglia, come le piccole percezioni di Leibniz ci avevano già suggerito, è anche in questo chiasmo. Il fatto che i nostri occhi siano aperti, che le nostre braccia si muovano, che i nostri doveri vengano portati a compimento non

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Proust e Freud, per esempio, non si sono mai letti né conosciuti. A questo proposito, tra gli altri, cfr. TADIÉ, *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Gallimard, Paris 2012.

esclude in alcun modo la possibilità attuale del nostro letargo, così come, d'altra parte, la nostra aria assente, il nostro essere sempre anche altrove, le nostre sbadataggini e le nostre distrazioni non escludono, ma anzi rendono possibile, un lavorio o un'attenzione di un altro tipo, che è quella che poi *si fa* scrittura.

È la nostra stessa presenza a essere intermittente, a seguire un *va-et-vient* che non possiamo mai prevedere né predisporre fino in fondo. «Una giornata qualunque include molto più non-essere, che essere»¹⁴⁹, come scrive Virginia Woolf, perché gran parte del suo tempo rimane avvolta in «una sorta di ovatta indefinibile»¹⁵⁰, una polvere troppo leggera e sottile per risvegliare la nostra coscienza. «Si cammina, si mangia, si vedono le cose, si fa quel che c'è da fare»¹⁵¹, ma è come se stessimo dormendo e il nostro corpo fosse trascinato per il mondo da una melodia che non ci riguarda, o che ci riguarda solo da molto lontano. Poi, però, incastonati in questi momenti di ovatta e sbadiglio mentale che costituiscono la linea mediana delle nostre vite, capita di svegliarsi o, meglio, di essere svegliati. Non è che un attimo, un breve interstizio in cui, semplicemente, giunge in noi la sensazione nitida di essere qui, nel mondo, di esserci affrancati dal mormorio mentale che ci teneva intrappolati, di esserne usciti, finalmente, fuori da quel grande malinteso che ci ostiniamo a chiamare “noi stessi”. Poco importa, perché adesso si sente che il mondo è, si percepisce l'esistenza di un rapporto che lega tra loro le cose, si ha l'impressione che le «parti staccate» si possano «mettere insieme», e che là, dietro l'ovatta, sullo sfondo delle nostre vite, vi sia un grumo di senso che persiste, un «simbolo» o un «concetto» che ci precede e che è destinato in qualche modo a permanere¹⁵².

Non è necessario che accada nulla di eccezionale affinché questi «momenti eccezionali» possano accadere. È un'estasi sobria, che si compone di piccole, piccolissime percezioni, simili a quelle descritte da Leibniz negli esempi del dormiente appena ridestato e del passeggiatore che ascolta il rumore del mare. Il primo ricordo della Woolf – il ricordo su cui, come scrive nei suoi appunti autobiografici, poggia tutta

¹⁴⁹ WOOLF, *Moments of being*, trad. it. di Nadia Fusini, *Momenti di essere*, in *Saggi Prose Racconti*, I Meridiani Mondadori, Milano 1998, p. 1103. Cfr. anche MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*, trad. it. di Anita Rho, *L'uomo senza qualità*, a cura di Adolf Frisé, Einaudi, Torino 2014, p. 125 e sgg., il paragrafo intitolato *Spiegazione ed intermittenze di un normale stato di coscienza*: «tutte le manifestazioni dell'intimo sono oggi le isole subito svanite di un secondo stato di coscienza che s'inserisce temporaneamente in quello solito».

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ivi, p. 1105-06.

la sua vita – consiste proprio in quest’immagine, che compendia in un’unica scena entrambi gli esempi leibniziani:

Mezzo addormentata, mezza sveglia, sono nel mio letto [...] Sento le onde rompersi, uno, due, uno, due, mandando spruzzi d’acqua sulla spiaggia; le onde si rompono uno, due, uno, due, dietro la tenda gialla [...] Sto sdraiata e sento gli spruzzi e vedo la luce, e penso, sembra impossibile che io sia qui; e provo l’estasi più pura che riesca a concepire.¹⁵³

È sempre facendo qualcosa di molto semplice come il passeggiare o lo stare sul letto in dormiveglia che ai personaggi di Virginia Woolf arrivano, per così dire, i pensieri e le sensazioni più metafisiche. Quanto più il pensiero va in alto, quanto più vaste si fanno le sensazioni, tanto più umile e insignificante è il gesto che le accompagna. È posando un cucchiaino o servendo la carne sul piatto che la signora Ramsay sente di essere «parte dell’eternità»¹⁵⁴ e indovina una qualche forma di stabilità, una sostanza immune al mutamento, che brilla dietro le cose; è raddrizzando le sedie e rimettendo a posto un libro che Clarissa Dalloway incontra la propria felicità¹⁵⁵. L’essenziale, per Virginia Woolf, non è mai nei singoli atti, ma è sempre tra un atto e l’altro, *between the acts*, come nel titolo del suo ultimo romanzo.

Tutto accade a fasi, tutto procede a tratti. Ci si risveglia soltanto a intervalli irregolari, nello spazio minimo che separa un pensiero da un sovrappensiero, una sensazione vera e propria dalle miriadi di piccole percezioni confuse e indistinte che la precedono¹⁵⁶. È questo un senso ulteriore per cui, come scriveva Proust, *non è possibile descrivere una vita senza immergerla nel sonno da cui spunta ed è circondata*. Perché se importante è l’attimo in cui il nostro spirito o la nostra mente si risveglia (lo si può chiamare *estasi, epiphany, moment of being, intermittence du cœur, altro stato*, ma è meglio tenerle da parte, queste grandi parole, e vedere che cosa, sotto di esse, continua a pulsare), altrettanto importante, anzi assolutamente necessaria, è la grande distesa di sonno e di semicoscienza che lo prepara, il sovrappensiero e la quasi apatia da cui, di volta in volta, spunta un pensiero e riemerge una sensazione.

¹⁵³ Ivi, p. 1096.

¹⁵⁴ WOOLF, *To the lighthouse*, trad. it. di Nadia Fusini, *Al faro*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 96; stessa struttura, sia sintattica che scenica, a p. 78: «Mentre serviva la minestra, aveva la sensazione di essere al di sopra di tutto, fuori da tutto – come se ci fosse un vortice, e si poteva o starci dentro, o rimanerne fuori, e lei ne era fuori».

¹⁵⁵ WOOLF, *Mrs. Dalloway*, trad. it. di Nadia Fusini, *La signora Dalloway*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 168.

¹⁵⁶ Ivi, p. 32: «eccolo l’istante di quel mattino di giugno, su cui tutti gli altri mattini premevano».

Che cosa potrebbero essere la vita e la letteratura se noi fossimo, come si dice, sempre presenti a noi stessi, sempre vigili e attenti a ciò che accade, sempre padroni delle nostre scelte e delle nostre azioni, della selezione degli oggetti su cui focalizzare la nostra attenzione? Una vita siffatta prenderebbe ben presto, senza dubbio, le pieghe dell'incubo, di una prigione in cui carcerato e secondino hanno lo stesso volto e lo stesso nome. E la letteratura? Che tipo di letteratura implicherebbe questa specie di insonnia o di onnipresenza del soggetto?

L'episodio in cui il narratore proustiano, leggendo il *Journal des Goncourts*, sembra decidersi in modo definitivo ad abbandonare la letteratura e il progetto di scrivere il libro, risponde a questa domanda. È il momento più critico della *Recherche*, perché il narratore si convince non soltanto di non avere talento letterario, ma anche che la letteratura, in sé, non abbia alcun valore. A ispirargli questo nichilismo radicale, come detto, è la lettura del *Journal des Goncourts*, di cui Proust, in queste pagine, imita lo stile. La cosa curiosa è che, nel dare vita a questa imitazione o *pastiche*, Proust utilizza tutti gli elementi (personaggi, ambientazioni ecc.) del suo stesso romanzo, facendoci così vedere, in controluce, che cosa sarebbe stata la *Recherche* se fosse stata scritta nello stile dei Goncourt. È la *Recherche* che esce da sé stessa per divenire, momentaneamente, l'opera di un altro autore.

Ora, che cosa c'è di tanto insopportabile, agli occhi del narratore, nello stile dei Goncourts? Cos'è che il suo orecchio interno non può tollerare, nel loro *Journal*, e che lo induce a credere che la letteratura – visto che il *Journal* è l'opera del momento – non sia altro che intralazzo e intrattenimento? È che il *Journal*, almeno per come lo rilegge e riscrive Proust, è la declinazione di una forma volgare di realismo che, proprio perché intenzionata a registrare in modo vigile ciò che accade e a riprodurre fedelmente i fatti, è quanto di più lontano dalla realtà si possa immaginare¹⁵⁷.

Il correlativo letterario di uno spirito sempre vigile e attento, sempre presente e padrone a e di sé stesso, è dunque un'esile *letteratura di annotazioni*, del tutto incapace di cogliere quel non so che di immateriale che le cose divengono non appena noi le percepiamo. In questo tipo di letteratura, gli eventi appartengono tutti al *registro*

¹⁵⁷ Sono le stesse premesse teoriche da cui comincia il saggio di SITI W., *Il realismo è impossibile*, Nottetempo, Roma 2013, p. 33: «è necessario segnalare quanto ci sia di contrario al realismo nelle scritture che più sembrano rilanciarlo». Cfr. PROUST, *Le temps retrouvé*, cit., p. 244-45: «C'est que les choses [...] sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel [...] De sorte que la littérature qui se contente de "décrire les choses", d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité».

mortifero dei fatti, i personaggi sono ridotti a identità fisse e ben individuate, i dettagli rimangono inchiodati all'ambito del particolare, senza mai approdare a un piano ulteriore. Qui, un dolore è soltanto sé stesso. Anche la *Recherche* abbonda di dettagli, certo, ma tali dettagli, come scrive Proust, non sono soltanto minuzie, perché vengono guardati come al *telescopio*. Per questo le sofferenze del narratore proustiano non sono mai esenti da una qualche forma di gioia, perché il telescopio della letteratura, incorporandole in un sentimento più ampio, «commun à tout l'humanité», riesce a farci intravedere anche in esse le particelle di un «universel amour»¹⁵⁸.

La realtà non è riducibile a ciò che accade. Per tentare di renderle giustizia, è necessario mettere i fatti tra parentesi, percepirla obliquamente, come di sbieco, attraverso una lieve patina di sonno o distrazione. Per cogliere la realtà, occorre non possedere ciò che solitamente si chiama “spirito di osservazione” – quell'attenzione di cui il narratore proustiano, non senza una punta di orgoglio, lamenta spesso il proprio deficit («mon incapacité de regarder et d'écouter»¹⁵⁹).

Se si osserva la postura di fondo che il narratore assume nei salotti e negli incontri mondani, ci si accorge infatti che egli conserva sempre una sorta di noncuranza nei confronti del *che cosa* venga detto o fatto, ma ci si accorge anche che questa distrazione, in fondo, non è che una forma suprema di attenzione per il *come* del dire e del fare: uno sguardo che vede non tanto il *qui e ora* dei gesti, quanto piuttosto il *modo* che attraverso quei gesti si esprime; un orecchio che tiene come in sordina il contenuto particolare di un discorso, perché troppo intento a origliare la strana musica che si insinua tra le sue parti:

Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un *personnage intermittent*, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. [...] Comme un géomètre qui dépouillant les choses de leurs qualités sensibles ne

¹⁵⁸ PROUST, *Le côté de Guermantes I*, cit., p. 144-45: «Et puis ces sentiments particuliers, toujours quelque chose en nous s'efforce de les amener à plus de vérité, c'est-à-dire de les faire rejoindre à un sentiment plus général, commun à toute l'humanité, avec lequel les individus et les peines qu'ils nous causent nous sont seulement une occasion de communier: ce qui mêlait quelque plaisir à ma peine, c'est que je le savais une petite partie de l'universel amour».

¹⁵⁹ PROUST, *Le temps retrouvé*, cit., p. 40. Sulla centralità della distrazione nell'opera proustiana, cfr. ancora ALOISI, *La potenza della distrazione*, cit., pp. 69-84. Similmente, WOOLF: «io non ho il dono della realtà», cit. in CORDELLI F., *Le voci in capitoli*, postfazione a *Between the Acts*, trad. it. di F. Wagner e F. Cordelli, *Tra un atto e l'altro*, Ugo Guanda Editore, Milano 2020, p. 183. In fondo, che la realtà non sia riducibile a ciò che accade, è un'idea desumibile già dal nono paragrafo della *Poetica* di Aristotele, nella sua distinzione tra storia e poesia. Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Laterza, Bari 2016, pp. 19-21: «compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto, ma ciò che potrebbe avvenire. [Lo storico] dice le cose accadute [...] Per questo motivo la poesia è più filosofica e seria della storia».

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*. Ce n'était que quand je l'apercevais que mon esprit – jusque-là *sommeillant*, même derrière l'activité apparente de ma conversation, dont l'animation masquait pour les autres un total *engourdissement spirituel* – se mettait tout à coup joyeusement en chasse, mais ce qu'il poursuivait alors [...] était situé à *mi-profondeur*, au-delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus retraite. Aussi le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui [...] J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais.¹⁶⁰

Come una visione sfocata può essere un modo di schivare il nitido dei contorni, delle linee e delle superfici per sconfinare lo sguardo verso un più profondo intravedere che prende ad oggetto le qualità che circolano tra più individui o più luoghi, così, allo stesso modo, questa *sonnolenza*, questo *torpore mentale* che avvolge costantemente il narratore, è la sola condizione che rende possibile il risveglio di un personaggio – il *personaggio intermittente* – la cui massima gioia consiste nel ritrovare, tra una pluralità di esseri, dei punti in comune, che nel vocabolario proustiano si dicono *essenze*.

È proprio perché non ascolta ciò che il commensale di turno sta dicendo, che il narratore può intercettare quell'accento o quel gesto involontario che gli rivela il carattere del commensale che ha di fronte. Semi-cieco e quasi sordo a ciò che accade, insensibile a ciò che degli esseri può essere soltanto constatato, egli può lasciare che il proprio sguardo vaghi tra gli interstizi di una «profondità mediana». Ed è soltanto quando il narratore, assorto in questa visione interstiziale, percepisce un tono di voce già sentito altrove o un gesto già intravisto nei modi di dire o di fare di altri personaggi, che il suo torpore mentale si dissipa e il risveglio, finalmente, trova il suo vero significato.

È necessario intravedere un'essenza per svegliarsi, ma è necessario essere distratti e quasi addormentati per poterla intravedere. In questo senso, usare il dormiveglia in letteratura, inquadrare il mondo dagli occhi di un narratore che, anche nelle conversazioni mondane di un salotto, rimane parzialmente assopito, è un modo di uscire dalle secche di un certo "realismo", intendendo con questa parola, tanto

¹⁶⁰ PROUST, *Le temps retrouvé*, cit., pp. 40-41.

mutevole e scivolosa¹⁶¹, ciò che Proust definiva come una letteratura di annotazioni, interamente incentrata sulla mimesi dei particolari e dei fatti.

Uscendo da questo tipo di realismo, il personaggio intermittente, avvolto nel suo dormiveglia costitutivo, non approda, tuttavia, a una forma di “idealismo”, alla convinzione, cioè, che la realtà altro non sia che un prodotto mentale, che il mondo, fuori del soggetto, non esista: convinzione che potrebbe invece insinuarsi e prendere corpo in una letteratura interamente basata sul sogno.

Nel *Temps retrouvé*, il narratore definisce il sogno come una seconda musa («seconde muse»), ma denuncia in esso un modo illusorio di ritrovare il tempo perduto. Mostrandogli quante vite si possano vivere a occhi chiusi, senza che nulla stia accadendo nel mondo esterno, l'attività onirica lo aveva convinto del «caractère purement mentale de la réalité»¹⁶², mettendolo, cioè, nella stessa situazione in cui si trova Descartes all'inizio delle sue *Meditazioni metafisiche*¹⁶³. Sappiamo però che tale «tentazione soggettivista»¹⁶⁴ non è che una fase attraverso cui l'apprendistato del narratore deve passare per lasciarsi alle spalle le illusioni tipiche del realismo, ma che presenta, a sua volta, altrettante illusioni teoriche. Se è vero che la realtà non è riducibile a ciò che accade, come vorrebbe un certo realismo, è altrettanto vero che il mondo non è riducibile alla rappresentazione mentale di un soggetto, come vorrebbe invece un certo idealismo.

Si tratta dunque di schivare entrambe le prospettive – opposte, ma ugualmente deludenti – del realismo e dell'idealismo, e di porsi al crocevia, nel chiasmo che ci consente di essere «réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits»¹⁶⁵. La sola realtà che interessa al romanziere è una realtà immateriale che non è «né nelle cose né nello spirito»¹⁶⁶, ma che insiste alla frontiera in cui i poli vengono a intersecarsi senza che l'uno possa rivendicare un primato sull'altro.

E se la vigilanza è la postura che più si addice al realista, e il sogno quella che più si addice all'idealista, il dormiveglia è il solo luogo propizio alla ricerca di questa

¹⁶¹ A questo proposito, cfr. BERTONI F., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

¹⁶² Ivi, p. 280.

¹⁶³ DESCARTES, *Meditazioni metafisiche*, a cura di Sergio Landucci, Laterza, Bari 2018.

¹⁶⁴ A questo proposito, cfr. DELEUZE, *Proust et les signes*, cit., in particolare il capitolo III, *L'apprentissage*, pp. 36-50.

¹⁶⁵ Ivi, p. 76.

¹⁶⁶ DELEUZE, *Logica del senso*, trad. it. di Mario de Stefanis, Feltrinelli, Milano 2009, p. 27.

realtà immateriale – la frontiera aperta che ci suggerisce, ancora una volta, di passare in mezzo alle opposizioni.

7. *Variazioni minime tra la vita e la morte*

L'homme a un besoin méconnu:
il a besoin de faiblesse.
H. Michaux

Gli stati liminali tra la vita e la morte vengono spesso descritti alla stregua di un dormiveglia. Un dormiveglia iperbolico, se vogliamo, in cui le caratteristiche fondamentali di questo interstizio vengono portate alle loro estreme conseguenze. La figura del moribondo, contrapposta e speculare a quella del neonato, porta con sé l'immagine di un volto che oscilla tra la presenza e l'assenza, «come quel ch'or apre or chiude / gli occhi, mezzo tra 'l sonno e l'esser desto»¹⁶⁷. Il dormiveglia è forse il primo e spesso l'ultimo modo in cui il nostro corpo percepisce il mondo.

In alcune delle pagine più inesaurevoli degli *Essais*, Michel de Montaigne utilizza l'analogia tra il dormiveglia e gli istanti che precedono la morte come un esercizio per liberare sé stesso dal timore con cui tali istanti vengono prefigurati nell'immaginazione.

Sono, queste, pagine in cui Montaigne mostra quanto di Epicuro vi sia nel suo modo di filosofare. L'argomento del saggio (il sesto del secondo libro) può essere infatti considerato come una messa a punto e insieme una rivisitazione narrativa del precetto epicureo secondo cui «la morte non costituisce nulla per noi»¹⁶⁸, perché tra lei e le nostre sensazioni non può esservi alcun rapporto, la morte non essendo altro, come scrive Epicuro, che un'assenza di sensazioni. È materialmente impossibile avere sensazione della morte. Di qui, il famoso ritornello: «Quando noi viviamo la morte non c'è, quando c'è lei non ci siamo noi»¹⁶⁹, al quale solitamente si obietta: sì, d'accordo, ma il *morire*? Di questo avremo sensazione. E in fondo è proprio questo, della morte, a intimorirci, non il fatto in sé, bensì il processo che la accompagna; è l'immaginare noi stessi moribondi, nella sofferenza e nella malattia, nello sfacelo della vita che

¹⁶⁷ TASSO T., *Gerusalemme liberata*, a cura di Marziano Guglielminetti, Garzanti, Milano 2000, vol. 1, VIII, 26, p. 243.

¹⁶⁸ EPICURO, *Lettera sulla felicità (a Meneceo)*, in *Opere*, a cura di G. Arrighetti, Einaudi, Torino 1973. «Poi abituati a pensare che la morte non costituisce nulla per noi, dal momento che il godere e il soffrire sono entrambi nel sentire, e la morte altro non è che la sua assenza». A questo proposito, cfr. GODANI, *Sul piacere che manca. Etica del desiderio e spirito del capitalismo*, DeriveApprodi, Roma 2019.

¹⁶⁹ Ibidem.

sfinisce; o, peggio ancora, l'immaginare e il vedere – altra cosa di cui siamo condannati ad avere sensazione – i nostri cari in questo stato.

Ecco allora l'opportunità, secondo Montaigne, di raccontare un episodio autobiografico che abbia a che fare con gli stati in prossimità della morte, per mettere concretamente alla prova la teoria e *saggiare*, com'è iscritto nell'etimo stesso degli *Essais* (*essayer*, saggiare), ciò di cui si intende ragionare e parlare. È per tale motivo che questo saggio, in cui Montaigne racconta una caduta da cavallo, si intitola *De l'exercitation*¹⁷⁰: si tratta, a tutti gli effetti, di esercitarsi, non tanto a morire, quanto piuttosto a neutralizzare le passioni tristi che al morire e al moribondo sono solitamente associate, ovvero la paura, quando immaginiamo noi stessi su un letto di morte, e la compassione, quando immaginiamo o vediamo un nostro caro in fin di vita. Occorre avvicinare la morte quel tanto che basta per poter poi raccontare gli istanti che la precedono in un modo che liberi tali istanti dalla patina di fatalità e di eccezionalità tragica in cui solitamente li avvolgiamo nelle nostre narrazioni e nelle nostre immaginazioni. Occorre essere non morti ma quasi, e poi tornare in sé stessi, tra i vivi, per poter dire: non vi è nulla di eccezionale nel morire. L'immaginazione, suggerisce Montaigne, esagera ed esaspera la realtà, e mentre siamo in salute compiangiamo i malati molto più di quanto non compiangiamo noi stessi quando, ammalandoci, facciamo esperienza diretta della malattia. E lo stesso si può e si deve dire per gli stati liminali tra la vita e la morte.

Dopo essere caduto violentemente da cavallo, nell'unico svenimento (*évanouissement*) della sua vita, Montaigne è tramortito, il volto ferito, esanime come un tronco. I suoi compagni, vista la gravità dell'incidente, lo danno per morto. Provano e riprovano a rianimarlo, ma niente; soltanto due ore più tardi, quando la notizia della sua morte sembra ormai un fatto acquisito, Montaigne comincia a dare qualche segnale di vita, per poi vomitare il grande quantitativo di sangue che nel frattempo si era accumulato nello stomaco. È a questo punto che comincia una descrizione – tanto delicata e chirurgica da farci dimenticare che siamo negli ultimi decenni del XVI secolo – degli stati di semioscienza, ovvero di queste *prime sensazioni* («*premiers sentiments*») mediante cui Montaigne ritorna gradualmente in sé stesso, ma che

¹⁷⁰ Su questo episodio, cfr., tra gli altri, COMPAGNON, *Écrire la vie II*, lezione al Collège de France, 2010, <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/crre-la-vie-II-cours-du-2-mars-2010.htm>; JENNY L., *L'expérience de la chute: de Montaigne à Michaux*, Puf, Paris 1997; AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001, pp. 34-37.

inizialmente sembrano essere molto più vicine alla morte che alla vita («plus approchants de la mort que de la vie»):

Quand je commençai à y voir – scrive Montaigne –, ce fut d’une vue si trouble, si faible, et si morte, que je ne discernais encore rien que la lumière [...] Il me semblait que ma vie ne me tenait plus qu’au bout des lèvres: je fermais les yeux pour aider ce me semblait à la pousser hors, et prenais plaisir à m’alanguir et à me laisser aller. C’était une imagination qui *ne faisait que nager superficiellement en mon âme*, aussi tendre et aussi faible que tout le reste: mais à la vérité non seulement exempte de déplaisir, ains *mêlée à cette douceur que sentent ceux qui se laissent glisser au sommeil*.¹⁷¹

Le sensazioni che si provano nell’imminenza della morte sono assimilabili al languore con cui si scivola nel sonno. Nell’uno come nell’altro caso, è tutto un lieve galleggiare sui bordi del sensibile, un nuotare alla superficie dell’anima, tra sensazioni che hanno un che di aurorale e crepuscolare insieme. Se non dobbiamo temere lo stato del morente, né compatire coloro che lo stanno attraversando, è soprattutto perché, in esso, la nostra presenza al mondo e a noi stessi si è fatta tanto vaporosa e sottile, e il nostro io un che di tanto impalpabile ed evanescente, che persino il dolore più acuto vi si converte in una sorta di piacere estatico: il piacere tipico della resa e del lasciarsi andare.

Appena ripresi i sensi, ma prima di tornare del tutto in noi stessi, vi è una soglia in cui la possibilità del dolore, malgrado tutta la violenza dell’incidente, sembra essere fisicamente interdetta, o tramutarsi immediatamente, come nel racconto di Montaigne, in una sensazione dolce e tranquilla: una debolezza che rasenta l’anestesia, uno stato in cui la vita è percepibile appena, essenzialmente privo, dunque, di qualsiasi sofferenza. Il corpo spossato dagli sbocchi di sangue, il volto vermiglio e scavato dallo *choc* appena subito non *significano* affatto che Montaigne stia provando un dolore, poiché quello tra la vita e la morte è un dolore che, letteralmente, non ci appartiene, *n’est pas à nous*, una pena che non possiamo attribuire a noi stessi, così come non ci appartengono i dolori che il nostro piede o la nostra mano sentono mentre noi dormiamo («les douleurs que le pied ou la main sentent pendant que nous dormons, *ne sont pas à nous*»¹⁷²).

¹⁷¹ MONTAIGNE, *Essais*, trad. it. di Fausta Garavini, con testo francese a fronte a cura di André Tournon, *Saggi*, Bompiani, Torino 2012, p. 662.

¹⁷² Ivi, p. 666.

Non esiste qualcosa come un soggetto o un io degli ultimi istanti di vita; non siamo propriamente noi, a morire, perché morire è un verbo che, nell'esperienza e a dispetto delle fantasie della grammatica, non si lascia coniugare alla prima persona.

Il paragone con il dormiveglia, che viene qui definito, con un'immagine stupenda, come una *balbuzie del sonno* («Il nous advient ainsi sur *le bégaiement du sommeil*, avant qu'il nous ait du tout saisis, de sentir comme en songe ce qui se fait autour de nous, et suivre les voix, d'une ouïe trouble et incertaine, qui semble ne donner qu'aux bords de l'âme»¹⁷³), serve a Montaigne per tratteggiare i lineamenti di questa *vita minima e depersonalizzata*, in cui il corpo, pur continuando a muoversi, a parlare e a rispondere alle domande che gli vengono poste, non fa più capo a nessuno¹⁷⁴.

In questo baluginare tra lo stordimento e l'assenza, si possono persino prendere delle iniziative, come sembra fare Montaigne ordinando un cavallo (così gli sarà successivamente riferito dai suoi compagni) per agevolare il ritorno a casa della moglie, ma non bisogna lasciarsi ingannare: dietro la logica razionale e premurosa di tali iniziative, non c'è nessuno («ils ne venaient pas de chez moi»), poiché esse non nascono da un animo sveglio («âme éveillée»), ma sono mezzi pensieri nebulosi che vengono prodotti direttamente dai sensi della vista e dell'udito («c'étaient des pensements vains en nue, qui étaient émus par les sens des yeux et des oreilles»), piccoli effetti mossi soltanto da un'abitudine *non mediata* dalla presenza di un soggetto capace di intendere e di volere («des légers effets que les sens produisaient d'eux-mêmes, comme d'un usage»), come dimostra il fatto che Montaigne, nel frattempo, è rimasto tanto inconsapevole del luogo da cui viene quanto di quello verso cui si sta dirigendo («Je ne savais pour tant ni d'où je venais, ni où j'allais»¹⁷⁵). Una volta tornato a casa propria, egli non sarà in grado di riconoscere le mura domestiche, e avrà bisogno di farsi raccontare più e più volte le circostanze e le varie fasi di questo episodio dai suoi testimoni per convincersi che l'incidente fosse realmente accaduto, e che fosse accaduto proprio a lui.

**

¹⁷³ Ivi, p. 664.

¹⁷⁴ AGAMBEN, *Infanzia e storia*, cit., p. 35: «Ci sono dunque delle esperienze che non ci appartengono, che non possiamo dire "nostre", ma che, proprio per questo, proprio perché sono, cioè, esperienze dell'inesperibile, costituiscono il limite ultimo cui può spingersi la nostra esperienza nella sua tensione verso la morte».

¹⁷⁵ MONTAIGNE, *Essais*, cit., p. 666.

C'è un che di straniante nel notare come molte delle caratteristiche con cui Montaigne descrive la soglia tra la vita e la morte in questo episodio – tanto singolare da compendiare «in sé come un emblema tutta la ricerca degli *Essais*»¹⁷⁶ e tanto originale da annunciare con qualche secolo di anticipo «il dilagare del concetto di inconscio nel secolo XIX»¹⁷⁷ – tornano in modo pressoché invariato in diversi testi distanti tra loro nel tempo e nelle lingue.

La filosofia del secolo scorso ci ha spesso incoraggiato a credere che il morire sia qualcosa che ci riguarda in prima persona e di cui si possa dire, come scrive Heidegger, che esso è «mio in modo assolutamente insostituibile», un'incombenza sempre presente che bisogna «assumersi in proprio»¹⁷⁸.

Secondo questa prospettiva – evidentemente antitetica a quella da cui ci parlava Montaigne –, morire rappresenta la «*possibilità più propria*» e più «*privilegiata*»¹⁷⁹, quella possibilità che fa di me ciò che io soltanto sono, l'evento attorno a cui, per cui, verso cui si definisce il *proprio* di ciascun individuo, oltreché di un essere, quello umano, che si contraddistinguerebbe nettamente dagli animali *proprio* per la sua mirabile capacità di presentire la *propria* morte, di patire in anticipo, sulla *propria* pelle, gli inesorabili effetti della *propria* finitudine. Senza questa angoscia di fondo, il nostro modo di essere nel mondo, i nostri atteggiamenti, i nostri gesti e i nostri pensieri sarebbero inevitabilmente condannati all'inconsistenza delle *chiacchiere*, dispersi in una genericità diffusa e in una quotidianità fasulla. Quando il morire dell'individuo viene rimosso o sostituito da un generico «si muore»¹⁸⁰, non è soltanto il nostro rapporto con la morte a farsi falso, ma è il rapporto che intratteniamo con noi stessi e con gli altri ad assumere le sembianze di una camuffa. Un'esistenza, secondo Heidegger, può dirsi autentica se e solo se al fondo della sua situazione emotiva suona una voce che ripete il ritornello della morte individuale.

Eppure, se ci mettiamo a cercare descrizioni di questo stare in prossimità della morte, questa possibilità che riguarda ciascuna esistenza in ciò che in essa vi è di più intimo e insostituibile, ci ritroviamo sotto gli occhi una molteplicità di testi che sembrano essere l'uno il *pastiche* o l'imitazione (consapevole o inconsapevole che sia)

¹⁷⁶ AGAMBEN G., *Infanzia e storia*, cit., p. 35.

¹⁷⁷ Ivi, p. 37.

¹⁷⁸ HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, a cura di Alfredo Marini (con testo a fronte), Meridiani Mondadori, Milano 2006, p. 709.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Ivi, par. 51, seconda sezione, *Essere-alla morte e quotidianità dell'esserci*, pp. 713 e sgg.

dell'altro. Testi per lo più autobiografici, che vorrebbero testimoniare un'esperienza del tutto eccezionale occorsa a un individuo, finiscono per costituire una sorta di grande intertesto attraversato da motivi che ritornano, *tòpoi*, luoghi essenzialmente comuni.

Anche l'episodio degli *Essais*, il più autobiografico dell'opera¹⁸¹, è una riscrittura di un altro testo di Montaigne, la *Lettre à son père sur la mort de La Boétie*¹⁸² (1570). In questa breve lettera, Montaigne descrive, in un periodo precedente all'inizio della scrittura della sua opera principale, gli ultimi giorni di vita del suo migliore amico, Étienne de La Boétie, morto tra le sue braccia, poco più che trentenne, a causa di una grave malattia. Se fossimo filologi, potremmo divertirci a riportare tutte le occorrenze, i sintagmi, le espressioni e le formule che accomunano la descrizione dell'andirivieni tra presenza e assenza di La Boétie morente con la rappresentazione dello svenimento di Montaigne.

Negli intervalli coscienti che inframezzano il suo continuo *évanouir, se réveiller*, anche La Boétie parla della nebbia che aleggia nella sua vista offuscata, dove tutto tende a confondersi («une confusion de tout choses [...] dans le quel tout était pêle-mêle et sans ordres»), ma senza arrecare alcuna traccia di dolore o dispiacere («il n'avait eu nul déplaisir à tout cet accident»¹⁸³), quasi egli fosse divenuto, esattamente come scriverà più tardi Montaigne, del tutto estraneo a ciò che di più intimo sembrava esservi in lui: «le maux que nous sentons en nous – queste alcune tra le sue ultime parole –, ce n'est pas nous proprement qui les sentons»¹⁸⁴.

Si dira: è l'antico ideale della bella morte, della fermezza del saggio dinnanzi all'istante supremo. È l'effetto di una retorica dell'*exemplum* a cui la nostra sensibilità, che degli *exempla* e degli idoli tollera soltanto il crepuscolo, rimane ormai del tutto

¹⁸¹ COMPAGNON, *Écrire la vie II*, lezione al Collège de France, 2010.

¹⁸² MONTAIGNE, *Lettre à son père sur la mort d'Étienne de La Boétie*, préfacée et commentée par Jean-Michel Delacomptée, Gallimard, Paris 2012. Possiamo leggere la *Lettre à son père* come una lettera tra fantasmi. Nel periodo in cui la scrive, Montaigne ha abbandonato la carica di magistrato per ritirarsi nell'ozio vivace della sua biblioteca, ma non ha ancora cominciato a scrivere gli *Essais*; Étienne de La Boétie non è ancora conosciuto come l'autore del *Discours de la servitude volontaire*, opera scritta tra i sedici e i diciotto anni e la cui pubblicazione era stata affidata, assieme a tutti gli altri suoi scritti, proprio a Montaigne; il destinatario della lettera, il padre di Montaigne, non leggerà mai le parole che gli sono state indirizzate, perché in realtà è morto da qualche anno. Un'altra grave perdita aleggia tra le righe di questo testo: quello della figlia di Montaigne, venuta a mancare l'anno prima.

¹⁸³ Ivi, p. 31.

¹⁸⁴ Ivi, p. 85. Al capezzale del moribondo, sentendo l'amico parlare dell'imminenza della morte come di un evento che non ha nulla di eccezionale né di particolarmente spiacevole, Montaigne dice a sé stesso: «cela me servirait d'exemple pour jouer ce même rôle à mon tour». L'episodio della caduta da cavallo raccontato negli *Essais* può essere considerato un modo di mantenere fede a questa promessa.

sorda e indifferente. Ma i tratti fondamentali di queste descrizioni, al di là delle retoriche entro cui sono o non sono presi, continuano a vagare nei secoli.

Le sensazioni liminali tra la vita e la morte che Montaigne registra dalla voce dell'amico morente – e che diverranno le sue nell'episodio della caduta da cavallo – vengono a loro volta riscritte, per esempio, nella seconda passeggiata delle *Rêveries* (1776-78) di Rousseau. Qui, dopo aver raccontato un incidente che lo vede investito da un cane danese, svenuto a terra e ridotto in fin di vita, Rousseau descrive le prime sensazioni provate nel tornare in sé in termini pressoché identici al suo predecessore – la calma inebriante che sospende la possibilità del dolore, la delizia di essere immersi in una sensazione allo stato nascente, il sentimento di un'esistenza «troppo lieve per essere identificata con qualcosa, e tanto meno con sé stessi»¹⁸⁵:

La nuit s'avançoit. J'aperçus le Ciel, quelques étoiles, & un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentois encore que parlà. Je naissois dans cet instant à la vie, & il me sembloit que je remplissois de ma légère existence tous les objets que j'apercevois. Tout entier au moment présent je ne me souvenois de rien; je n'avois nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venoit de m'arriver; je ne savois ni qui j'étois, ni où j'étois; je ne sentois ni mal, ni crainte, ni inquiétude. Je voyois couler mon sang, comme j'aurois vu couler un ruisseau, sans songer seulement que ce sang m'appartint en aucune sorte. Je sentois dans tout mon être un calme ravissant auquel, chaque fois que je me le rappelle je ne trouve rien de comparable dans toute l'activité des plaisirs connus.¹⁸⁶

Questo percepire il proprio sangue come qualcosa che non ci appartiene in alcun modo, questa beatitudine che collima con un'indifferenza suprema, questo non avere alcuna nozione della propria individualità, questo dormiveglia che ci viene a prendere nelle prime e nelle ultime balbuzie della vita sono tutte sensazioni che troviamo descritte anche negli studi psicologici di Alfred Binet e Victor Egger, che nel 1896 aprono un dibattito sullo stato mentale dei morenti (*État mental des mourants* è il titolo dell'articolo di Alfred Binet) e sul significato che la parola 'io' assume in questo stato (*Le moi de mourants* è invece il titolo dell'intervento di Egger). Le loro speculazioni teoriche si basano sulla testimonianza diretta di tre medici che, in seguito a incidenti, sono stati o hanno creduto di essere «en imminence de mort», oltreché sulle

¹⁸⁵ HELLER ROAZEN, *Il tatto interno*, cit. p. 180.

¹⁸⁶ ROUSSEAU, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Garnier-Flammarion, Paris 1964, pp. 48-49.

testimonianze dei pazienti: casi di annegamento, cadute di alpinisti, soldati gravemente feriti¹⁸⁷.

Dalla disanima di tutti questi casi, Egger e Binet si ritrovano a girare attorno a quattro costanti, quattro *faits constants* che accomunano trasversalmente tutte le testimonianze dei moribondi: una rapidità estrema del pensiero e dell'immaginazione; una visione panoramica di tutta la propria vita, o, quanto meno, una selezione di fotogrammi mentali che riesce però a dare la sensazione di aver rivisto, in pochi istanti, una vicenda biografica nella sua interezza; un sentimento di beatitudine («un sentiment de béatitude», «le bien-être du mourant»¹⁸⁸) e una sorta di anestesia naturale del dolore, come quella descritta nei dormiveglia e negli stati di semicoscienza di Montaigne e Rousseau, che vengono esplicitamente menzionati dagli psicologi.

Commentando l'episodio della caduta da cavallo raccontato negli *Essais*, incuriosito da questa paradossale beatitudine del moribondo e interrogandosi circa le ragioni di questa *défaillance* mista a benessere e indifferenza, Victor Egger fa una interessante osservazione. Se il piacere, per Aristotele, era l'epifenomeno dell'atto – scrive Egger – il benessere è qui l'epifenomeno del «moins-être» (essere-meno) e del «non-acte»¹⁸⁹ (non-atto). Il benessere, in altre parole, è tutto ciò che resta nel momento stesso in cui il *moi* comincia a venire meno, è la tonalità di fondo di una coscienza divenuta incapace di compiere sforzi o di correre dietro ai propri desideri, e di un corpo la cui forza è diminuita al punto da mettere fuori uso qualsiasi capacità di agire. Allora, è come se il mondo che siamo diminuisse e si dilatasse ad un tempo; come se ci fosse un godimento naturalmente inscritto nella debolezza più estrema.

**

Uno scrittore che avrebbe avuto molto da dire sullo stato mentale dei morenti, e che se avesse potuto si sarebbe inserito a gamba tesa nel dialogo tra Egger e Binet, è Thomas Bernhard, che del confine tra la vita e la morte ha fatto il terreno di elezione della propria opera. Il suo personaggio-tipo, essenzialmente malato, sta sempre lì lì per morire o per impazzire, e ciò che il personaggio del padre-medico fa fare al figlio-

¹⁸⁷ Gli articoli di Egger e di Binet sono raccolti in BINET A., *Psychologie des mourants. État mental des mourants*, Editions Dupleix, 2017.

¹⁸⁸ Ivi p. 120.

¹⁸⁹ EGGER, *Le moi des mourants: nouveaux faits*, in BINET, *Psychologie des mourants*, cit., p. 120: «Le bien-être du mourant c'est la tonalité d'une conscience appauvrie, incapable d'effort, de désir et de pensée active, fermée à toute sensation forte. Si le plaisir, selon Aristote, est l'épiphénomène de l'acte, le bien-être, la douceur, est ici l'épiphénomène du moins-être et du non-acte».

narratore in *Perturbamento* – portarlo in giro nelle case dei pazienti e dei malati terminali per «imparare a conoscere la gente»¹⁹⁰ – è ciò che l’opera di Bernhard, nel suo complesso, fa fare ai suoi lettori. Inoltrarsi in quest’opera equivale a ritrovarsi in un immenso e grottesco *trapassatoio*, come quello che ci viene descritto in un volume della sua autobiografia – *Il respiro. Una decisione* (1978) – interamente ambientato nell’ospedale in cui Bernhard, diciottenne, venne ricoverato d’urgenza per una grave malattia polmonare¹⁹¹.

In un certo senso, è come se Bernhard esasperasse l’essere-per-la-morte di Heidegger sino a farne vedere il risvolto ridicolo e convertirne l’angoscia in un fattore comico. Malgrado gli insulti intelligentemente rivolti a Heidegger in *Antichi maestri*¹⁹², Bernhard è heideggeriano sia nel sostenere che la morte debba essere un oggetto costante del pensiero, sia nel credere, come si legge nella sua autobiografia, che «ciascuno muore in modo diverso»¹⁹³. Tuttavia, se la consapevolezza della finitudine e l’angoscia che le viene dietro erano per Heidegger i presupposti necessari per dischiudere il lato autentico di un’esistenza, esse divengono in Bernhard «situazioni emotive» che rivelano quanto ridicolo sia il nostro essere nel mondo.

L’ospedale, in Bernhard, è sempre un luogo «micidiale» (pochi personaggi sono tanto oggetto delle sue critiche quanto i medici e gli psichiatri), ma è anche un luogo in cui, malgrado i medici, ci si libera di molti fardelli e si impara a ridere di sé stessi. Stare tra la vita e la morte, attraversare questa soglia è propedeutico, per così dire, alla nascita del riso, e per quanto Bernhard affermi che ciascuno muore in modo diverso, la sua descrizione di questa esperienza-limite assomiglia da vicino a tutte quelle che abbiamo visto sinora:

tutto era in me nebuloso e quanto mai indistinto [...] in quel lasso di tempo avevo verosimilmente raggiunto la soglia più bassa delle mie capacità percettive e, di conseguenza, non avvertivo il benché minimo dolore. Non ero in grado di capire in quale parte dell’ospedale mi trovassi in quel momento, né avevo idea di dove fosse la mia camerata [...] da un lato avevo l’impressione che da un momento all’altro sarei stato schiacciato e dunque soffocato, dall’altro mi sentivo leggero, come privo di peso [...] ma qualsiasi cosa stesse per accadermi io ero da tempo rassegnato a tutto, avrei lasciato che facessero di me qualsiasi cosa, a causa dei medicinali che mi

¹⁹⁰ BERNHARD T., *Perturbamento*, a cura e con un saggio di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 1981, p. 43.

¹⁹¹ Una situazione analoga si trova, per esempio, in BERNHARD, *Il nipote di Wittgenstein. Un’amicizia*, trad. it. di Renata Colorni, Adelphi, Milano 1989. In entrambi i casi, il protagonista è ricoverato e, qualche stanza più in là, è ricoverata anche una persona a lui cara: il nonno nel primo caso, Paul, l’amico, nel secondo.

¹⁹² BERNHARD, *Antichi maestri*, trad. it. di Anna Ruchat, Adelphi, Milano 1992.

¹⁹³ BERNHARD, *Il respiro. Una decisione*, Adelphi, Milano 1989, p. 23.

erano stati nel frattempo somministrati non avevo più neanche un briciolo di forza di volontà, mi era rimasta soltanto l'inerzia, [...] anche l'angoscia era sparita, ormai restavano in me soltanto calma e indifferenza.¹⁹⁴

Ciò che si è detto di Bernhard – che la sua opera si muove ai confini tra la vita e la morte – può essere detto di W. G. Sebald in modo ancora radicale. Se pensiamo alla situazione media dei personaggi e dei narratori di Sebald, vediamo venire verso di noi una schiera di fantasmi che girovagano nella nebbia. Nel loro passeggiare, nella sorda esigenza che li costringe a mettersi sempre di nuovo in cammino, troviamo una sorta di implicito compendio di alcune delle opere su cui Sebald non ha mai smesso di tornare. È come se i suoi vagabondaggi letterari fossero riusciti a coniugare, sfumandoli gli negli altri, il lato contemplativo delle *promenades* di Rousseau con il ritmo convulso e logorroico in cui camminano i personaggi di Bernhard, l'andamento arioso della passeggiata di Robert Walser con quello rattrappito del Gregor Samsa kafkiano.

Nei suoi personaggi, questi modi diversi di attraversare il tempo e lo spazio talvolta convivono tra loro, altre volte uno di essi sembra prevalere sull'altro, ma ciò che sempre permane al fondo dei loro passi è una sensazione di radicale spaesamento che li rende più simili a degli spettri che a degli esseri umani in carne e ossa. A prescindere dal luogo geografico in cui si trovano fisicamente, essi passeggiano sempre al confine tra la vita e la morte, tra crisi respiratorie e crolli nervosi, «al limite tra il dormiveglia e il ronzio della stanchezza»¹⁹⁵, immersi in un'atmosfera ovattata in cui il tempo si dilata sino a rendere percepibile tutta la sua inesistenza, e dove i corpi, più che avanzare nello spazio, sembrano galleggiare nell'aria, a rallentatore, «come sotto l'influsso di sedativi», quasi fossero «mongolfiere»¹⁹⁶ andate «già per un tratto al di là del mondo terreno»¹⁹⁷.

È nei ricoveri ospedalieri che i personaggi di Sebald fanno le loro esperienze più gioiose, quelle in cui percepiscono, nel proprio corpo, la stessa leggerezza che

¹⁹⁴ Ivi, p. 15.

¹⁹⁵ SEBALD W. G., *Vertigini*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2003, p. 132.

¹⁹⁶ SEBALD, *Gli anelli di saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2010, p. 28. La mongolfiera è un simbolo ricorrente in Sebald: cfr. anche, per esempio, le pagine conclusive del saggio su Robert Walser, in SEBALD, *Soggiorno in una casa di campagna. Su Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser e altri*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2012.

¹⁹⁷ SEBALD, *Gli anelli di saturno*, cit., p. 100. «La mattina dopo all'aeroporto di Schiphol regnava un'atmosfera così meravigliosamente ovattata da farti credere d'essere già per un tratto al di là del mondo terreno. A passi lenti, come sotto l'influsso di sedativi o come si stessero muovendo in un tempo dilatato, i viaggiatori vagavano per le diverse sale».

consente alle mongolfiere di levitare verso l'alto. È la «singolare leggerezza»¹⁹⁸ con cui il convalescente riguarda alla propria vita, è quella luce peculiare con cui, per un attimo, intravediamo la necessità di tutto ciò che ci è accaduto e ci sentiamo redenti dal dolore, è il sentimento estatico di chi, né vigile né dormiente, fluttua ai bordi dell'essere, trascinato soltanto dal piacere oppiaceo degli analgesici:

Ricordo distintamente che analoghi veli di vapore avvolgevano la mia coscienza quando mi ritrovai disteso nella mia stanza all'ottavo piano dell'ospedale, dopo l'operazione subita a tarda sera. Sotto il meraviglioso effetto degli analgesici che circolavano dentro di me, disteso nel letto metallico con le sponde, mi sentivo come un viaggiatore in mongolfiera, fluttuante senza gravità in mezzo alle montagne di nuvole che gli si accumulavano tutt'attorno. Talvolta i teli ondeggianti si aprivano e io guardavo fuori, incontro alle remote lontananze color indaco e verso il basso dove, inestricabile e nera, intuivo la presenza della Terra [...] Attraverso il vuoto roboante mi giungevano all'orecchio le voci delle due infermiere, che mi controllavano il polso e, di tanto in tanto, mi inumidivano le labbra [...] e credo di esser stato raramente così felice come quella notte sotto la loro tutela.¹⁹⁹

Che questo stare a un passo dalla morte – in scritture tanto lontane tra loro quanto lo possono essere quelle di un Montaigne e di uno Sebald – venga di volta in volta descritto come una beatitudine o un apice della felicità toccata in sorte a una vita, non contiene in sé nulla di macabro, né deve essere interpretato come l'effetto di una presunta pulsione di morte. Quando Deleuze, in quel testamento filosofico che è *L'immanence: une vie...*, intende esemplificare il concetto di *immanenza* con delle situazioni concrete, non può fare a meno di riferirsi a questi stati liminali tra la vita e la morte: il sorriso del neonato, la vita impercettibile del moribondo, magistralmente ritratta da Dickens in *Our mutual friend*²⁰⁰.

Il neonato, il moribondo, queste figure liminali sono, come il dormiveglia, l'espressione di un modo di essere che «non si riferisce a un oggetto e non appartiene a un soggetto»²⁰¹. Sono momenti in cui, semplicemente, la vita si fa percepire per ciò che è: non la vicenda inerente a questo o a quell'individuo, bensì soltanto *una* vita, una

¹⁹⁸ SEBALD, *Vertigini*, cit., p. 29: «La convalescenza che, una volta guarito, [Beyle] trascorse nell'Italia settentrionale, fu improntata a un senso di debolezza e di serenità tali da fargli apparire in una luce totalmente nuova sia la natura circostante sia lo struggimento amoroso che continuava ad agitarlo». Per fare un altro esempio, vedi le pagine dedicate al ricovero di Paul Beryter, in seguito a un'operazione di cataratte, in SEBALD, *Gli Emigrati*, cit., p. 70.

¹⁹⁹ SEBALD, *Gli anelli di Saturno*, cit., p. 28.

²⁰⁰ DELEUZE G., *L'immanence: une vie*, trad. it. di F. Polidori, *L'immanenza: una vita*, Mimesis, Milano 2010, versione disponibile in rete: http://immanent.altervista.org/deleuze-limmanenza-una-vita/?doing_wp_cron=1661182976.3163979053497314453125.

²⁰¹ *Ibidem*.

potenza puramente «impersonale, e tuttavia singolare», che non si lascia ingabbiare negli «accidenti della vita esteriore e interiore»²⁰².

Per questo, gli stati liminali sono intrisi di una peculiare forma di beatitudine. Beatitudine non è che il nome di una vita, quando questa si sottrae al dualismo soggetto/oggetto, all'individuo, ai suoi capricci personali.

**

Esiste un senso ulteriore in cui, nel dormiveglia, avvertiamo quanto poroso sia il confine che separa la vita e la morte. Interstizio attraverso cui il corpo semicosciente del moribondo oscilla tra la presenza e l'assenza, il dormiveglia è anche una delle condizioni più favorevoli a farci percepire lo strano modo che i morti hanno di persistere nel mondo. Le soglie del sogno sono un crocevia di fantasmi. Qui, a occhi socchiusi, intratteniamo conversazioni immaginarie con gli assenti e con i morti, e sentiamo con forza che essi, lungi dallo starsene chiusi in un cimitero, sono ancora «attorno a noi»²⁰³, informano i nostri pensieri e i nostri atteggiamenti, scivolano tra i nostri umori, si insinuano nelle pieghe del nostro carattere, modificano le forme delle nostre vite. I morti popolano l'aria che respiriamo.

Nulla di esoterico. Non è necessario credere in un dio, né essere mistici, per percepire la loro presenza. Il limbo di cui parlava Nerval, quell'infra-mondo in cui veniva a trovarsi non appena iniziava a scivolare nel sonno e in cui poteva percepire la presenza degli spiriti, ha una sua concretezza, un risvolto quotidiano che la letteratura del secolo scorso ha più volte messo in luce. Come l'opera di Sebald mostra a ogni occasione, non è possibile stabilire un confine netto tra il regno dei vivi e quello dei morti: vivi e morti non sono gli uni la negazione o l'antipodo degli altri, ma sono coinquilini, convivono nello stesso mondo.

Certo, questa convivenza con i morti prende spesso la forma del ricordo involontario, dell'immagine luttuosa che si risveglia spontaneamente nella memoria, come uno spasmo che ci prende alle spalle e ci fa trasalire. È un classico della letteratura del dormiveglia. Quando le occupazioni del giorno non ci possono più distrarre e la coscienza allenta i suoi meccanismi di difesa, ci ritroviamo faccia a faccia con i nostri lutti, e le voci dei nostri defunti tornano a parlare al nostro orecchio interno. Alfred

²⁰² Ibidem.

²⁰³ SEBALD, *Le Alpi nel mare*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2011, p. 49.

Maury che, nelle allucinazioni ipnagogiche, ritrova il volto del padre, con una vivacità e un'esattezza di dettagli che nessun ricordo diurno aveva saputo fornire; il narratore proustiano che, dopo un anno di indifferenza – quella strana indifferenza con cui spesso si risponde a un evento troppo grande per essere immediatamente sentito –, viene come trafitto dall'immagine della nonna, e d'un tratto percepisce, proprio alle soglie del sogno, tutta la vastità del dolore che ne circonda la perdita.

Ma questo nostro convivere con i morti non è un fatto esclusivamente psicologico. Non è solo ricordo, non è solo lutto e dolore. L'aspetto più importante dell'episodio proustiano – il celebre capitolo delle intermittenze del cuore – non è tanto la psicologia involontaria che vi viene descritta, che è anche ciò su cui la critica si è per lo più soffermata; l'essenziale arriva qualche pagina più in là, quando il narratore, ancora mezzo addormentato, riapre lentamente gli occhi e, intravedendo la mamma entrare nella camera da letto, si accorge che essa ha assunto i modi di fare della nonna appena sognata («ce n'était plus ma mère que j'avais sous les yeux, mais ma grand'mère»²⁰⁴). Nel breve volgere di un anno, mentre il narratore non poteva ancora permettersi di sentire il dolore per la perdita della nonna, ecco che questa, nel frattempo, è tornata a vivere nei gesti e nel volto della madre.

E non si tratta soltanto di genetica, di atavismo, di una successione ereditaria. A dispetto della mortalità dell'individuo, le «cellule morali» da cui l'individuo è composto, osserva il narratore, sono assai più durature: possono trasmigrare da un corpo all'altro, apparire e scomparire a più riprese nel corso di una vita, accomunare a fasi alterne due caratteri che si ignorano l'un l'altro, tracciare, a nostra insaputa, tutto un reticolo di vite parallele²⁰⁵.

A una psicologia dell'intermittenza corrisponde dunque una *metafisica dell'intermittenza*: i morti convivono accanto ai vivi, proprio perché i vivi non cessano di rimettere inconsapevolmente in circolo i modi di fare che i morti avevano a loro volta incarnato. Come dirà Clarissa Dalloway nella sua *teoria trascendentale*, la parte più essenziale di una vita, al di là della sua fine anagrafica, può tranquillamente sopravvivere nell'al di qua, rimanere attaccata a certi luoghi, in certi oggetti, o «addosso a una persona qualsiasi»²⁰⁶. Se le qualità da cui un soggetto è composto non

²⁰⁴ PROUST, *Le temps retrouvé*, cit., p. 194.

²⁰⁵ Ivi, pp. 302-322.

²⁰⁶ WOOLF, *La signora Dalloway*, cit., p. 138.

appartengono esclusivamente a quel soggetto, allora noi possiamo ritrovare, *addosso a una persona qualsiasi*, quel *non so che di fondo* tanto caratteristico dell'essere che abbiamo perduto.

È in questo senso assai concreto, visibile e niente affatto religioso che «le mort, come scrive Proust, continue à agir sur nous»²⁰⁷. E forse non è un caso che questa riflessione metafisica spunti dai mezzi pensieri del dormiveglia, dalle tinte sfocate che contraddistinguono questo interstizio e che consentono al narratore di guardare i corpi in controluce e intravedere la persistenza dei morti nei gesti e nei volti di chi è ancora in vita.

²⁰⁷ PROUST, *Le temps retrouvé*, cit., p. 195.

3.

*TECNICHE E POLITICHE
DEL DORMIVEGLIA*

1. Più o meno: una minuzia, un trascendentale

Solo fra le pieghe si trova l'essenziale.
Walter Benjamin

Che cos'ha da offrire, il dormiveglia, alla letteratura? Un tempo che spezza la logica fasulla della successione, che procede a balzi, senza né prima né dopo, un tempo in cui coesistono più tempi; la possibilità di descrivere una forma di vita permeabile da altre forme di vita, svincolata dai capricci della volontà, che non ha nulla di esclusivamente umano, che si confonde con l'ambiente circostante, che è cosa tra le cose; un'atmosfera in cui possiamo percepire, nel modo più nitido, che non siamo persone chiuse nel recinto di un'identità, ma un viavai di personaggi, un corridoio di comparse che entrano e escono dalla scena, una crisalide in metamorfosi, una baruffa di individui e di specie; un modo sfocato di guardare il mondo, gli occhi né aperti né chiusi che dissolvono i confini tra gli oggetti, che non vedono i contorni di un volto, ma che proprio per questo sono più disposti a intravedere in controluce le analogie e i punti di contatto tra oggetti e volti diversi, a origliare risonanze tra i luoghi più lontani; un ritmo della narrazione, un continuo andirivieni tra presenza e assenza, tra sbadiglio e folgorazione, tra pensiero lucido e brusio mentale, un'intermittenza dei personaggi che riconfigura i rapporti tra sonno e veglia in una logica che non è più quella dell'opposizione, ma quella del chiasmo; una declinazione quotidiana degli stati liminali tra la vita e la morte, nonché l'aria in cui intercettiamo la presenza dei morti, questi inquilini ideali.

Se il dormiveglia è un clima che aleggia in momenti tanto fondamentali della nostra letteratura e che offre al romanziere *l'unico rinnovamento che esista nel modo di raccontare*, è per questa sua costitutiva capacità di muoversi al di qua e al di là delle forme, di portare un sano scompiglio nelle trame del tempo lineare e delle fisse identità, di smuovere i confini del nostro pensiero assuefatto alle bipartizioni e ai dualismi. Forse, se gli interstizi tra sonno e veglia sono tanto importanti per la letteratura, è perché la letteratura stessa è una pratica essenzialmente interstiziale che si muove sui bordi

della coscienza, che non è né razionale né irrazionale, che fa dell'immaginazione una cosa reale e della realtà una cosa tutta da immaginare¹.

I personaggi letterari hanno la stessa consistenza delle immagini del dormiveglia. Sono una presenza più aerea e immateriale degli oggetti che tocchiamo e un sogno più nitido di quelli che facciamo dormendo («un rêve plus claire que ceux que nous avons en dormant»²). Il rapporto che instauriamo con essi non è né astratto né concreto, ma tutte e due le cose assieme. È una convivenza incorporea. Appartiene allo stesso ordine delle innumerevoli conversazioni immaginarie che ci sorprendiamo a intrattenere tra un gesto e l'altro, chiacchierando mentalmente con amicizie lontane, con persone che abbiamo perduto, con gente mai vista prima, con le scrittrici e gli scrittori che più ci sentiamo addosso. Questi interlocutori immaginari, proprio come i personaggi di un romanzo, non sono lì, nella stanza in cui li avvertiamo, eppure non cessano di insinuarsi tra noi e noi stessi, di virare dall'interno le pieghe del nostro parlottio mentale, di modificare il nostro pensiero e i nostri umori, il nostro atteggiamento. Sono soprattutto loro, queste presenze assenze, a rendere vivibile la nostra realtà quotidiana.

E se non è possibile descrivere una vita senza immergerla nel sonno da cui spunta ed è circondata, se non è possibile restituire la patina di un giorno passato nel mondo senza restituire la semioscienza che ci avvolge, è forse perché la nostra vita, a prescindere dallo stato fisiologico in cui ci troviamo, assomiglia a un dormiveglia. Stesso vacillamento, stesso andare su e giù, stessa ondulazione; stessi strappi e stessi arresti imprevedibili e repentini. I nostri gesti e i nostri pensieri, i nostri affetti e le nostre parole non fanno che dondolare di continuo tra il conscio e il non conscio, fermandosi nell'uno o nell'altro polo soltanto a intermittenza.

Interessarsi al dormiveglia non significa rispolverare l'annosa retorica del dubbio, andare in cerca del criterio che ci consenta di distinguere una volta per tutte il sogno dalla realtà, l'ideale dall'empirico, l'io dal mondo; significa al contrario

¹ A questo proposito, vedi anche il libro di SCHWENGER P., *At the borders of sleep. On liminal literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012. Che io sappia, è l'unico libro che abbia trattato un po' più da vicino, e senza focalizzarsi su un solo autore, il rapporto tra dormiveglia e letteratura, sebbene esso sia per lo più costituito da una serie di saggi che prendono in considerazione anche il sonnambulismo e l'insonnia.

² PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 104. In queste pagine, Proust fornisce una sorta di definizione dello statuto ontologico del personaggio letterario: «La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler».

accettare che i piani sono sempre intricati tra loro, che non esiste una suddivisione netta e univoca del vigile e del dormiente né di tutte le rispettive polarità che questi due stati si portano dietro e che variano al variare delle epoche e dei luoghi.

Pensare attraverso il dormiveglia significa affermare che tutto accade nell'interferenza e nel dissesto, in un continuo interseco dei piani. Nell'arco di ventiquattro ore, non ci addormentiamo soltanto quando chiudiamo gli occhi e ci sdraiamo su una superficie più o meno adatta a farci perdere tutto il nostro peso, così come il risveglio non è mai unico né definitivo nel volgere di un giorno. Assopimenti e risvegli costellano senza sosta le nostre giornate. Usciamo e rientriamo in noi stessi una miriade di volte al giorno, andiamo e torniamo. L'alternanza del sonno e della veglia che suddivide il nostro tempo in un lato notturno e in un lato diurno non è che la spettacolarizzazione estrema di una serie di piccoli sonni e risvegli improvvisi disseminati in tutti i momenti e in tutti i modi del nostro stare al mondo.

A cavallo tra il XX e il XXI secolo, uno scrittore come David Foster Wallace, prendendo le distanze dal cosiddetto "minimalismo" americano, avvertirà l'esigenza di portare all'estremo le potenze dello stile digressivo per rendere il più possibile giustizia al marasma di pensieri semicoscienti e di piccole percezioni che sottendono e circondano i nostri gesti e le nostre conversazioni. Basta infatti osservare il più banale dei nostri dialoghi quotidiani, per accorgersi che «chi parla» non è mai «concentrato unicamente su quel che dice o su ciò che ascolta. Per la testa, intanto, ci passano sempre altri pensieri, e più o meno consapevolmente l'attenzione si sposta di continuo»³. Le continue digressioni che troviamo nelle opere di Wallace, le trame affastellate e disperse in un groviglio che è anche un metodo, le note a piè pagina che interrompono e moltiplicano incessantemente i piani del discorso tra i quali la lettura è chiamata a muoversi e spartirsi, sono traduzioni stilistiche di questo «*più o meno consapevolmente*» entro cui ci spostiamo di continuo: la distrazione sistematica, il rumore di fondo in cui siamo immersi dalla testa ai piedi.

Questo nostro essere simultaneamente coinvolti in una serie indefinita di discorsi paralleli, a cavalcioni tra ciò che stiamo dicendo e ciò che stiamo per dire, tra la voce che esce dalla nostra bocca e quella con cui non cessiamo di parlare a noi stessi

³ WALLACE D. F., <https://tlon.it/4129-2/>, Intervista apparsa su Il Manifesto il 1 Luglio 2006. A questo proposito, cfr. anche BOSWELL M., "The Constant Monologue Inside Your Head": *Oblivion and the Nightmare of Consciousness*, in Bos-well M. – Burn S. J. (edited by), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 151-170.

neanche mentre parliamo con gli altri, questo nostro essere sia al di qua che al di là della nostra voce, a galla tra più immagini e più ricordi che fanno sì e no in tempo a prendere un abbozzo di forma, tra gli stimoli e le sensazioni che nel frattempo non cessano di piovigginarci addosso dal luogo in cui ci troviamo, dal telefono che vibra nella tasca, dalla voce e dall'espressione facciale della persona con la quale nonostante tutto stiamo intrattenendo una conversazione di cui ricorderemo persino qualche stralcio negli anni a venire: questo nostro essere quasi sempre in più tempi e più luoghi⁴.

La confusione che infine si genera nella lettura di un romanzo come *Infinite Jest*, e che ci costringe a tornare indietro per comprendere a che punto eravamo rimasti prima che questa o quella digressione avesse inizio è – o, quanto meno, intende essere – un effetto di realtà più profondo della descrizione più minuziosa di un dettaglio strappato al paesaggio o all'arredamento di un interno borghese. E l'effetto di realtà, in questo caso, fa tutt'uno con il tentativo di mostrare come ogni pensiero, ogni parola, ogni gesto, ogni fatto qualunque che innerva la nostra esistenza implichi, per sua natura, una nuvolaglia sommersa di fatti mai pienamente vissuti, di gesti rimasti allo stato di cenno, di parole ancora da sillabare e di mezzi pensieri, né vigili né dormienti, che si fermano e rintoccano confusamente alle soglie della nostra coscienza.

Forse, la letteratura non smetterà mai di fare i conti con le *petites perceptions*, di attraversare in lungo e in largo i luoghi più periferici e marginali del percepire, di insinuarsi nelle zone di passaggio mediante cui una percezione diviene un'altra percezione. Perché ciò che è più decisivo è non tanto la frase particolare che infine pronunciamo, quanto piuttosto il brusio generale da cui quella frase, per un attimo, prende congedo; perché «gli eventi più significativi», le svolte più gioiose o più devastanti di una vita si danno esattamente lì: non al centro, bensì «alla periferia della coscienza»⁵, ovvero nello spazio esiguo in cui la nostra coscienza viene a collimare con tutto ciò che coscienza non è.

Descrivere un risveglio, dire il lieve trambusto che ci prende mentre ci assopiamo, equivale pertanto a guardare con una lente di ingrandimento qualcosa che ha a che fare con tutto ciò che siamo: un continuo ondeggiare – in modo *più o meno* consapevole – tra le sponde del conscio e del non conscio. Il dormiveglia è un intervallo

⁴ *Quasi* sempre. Per una descrizione della coscienza nei momenti in cui coincidiamo senza resto con ciò che stiamo facendo, cfr. SARTE, *La trascendenza dell'ego*, ecc.

⁵ WALLACE, *L'anima non è una fucina*, in *Oblio*, trad. it. di Giovanna Granato, Einaudi, Torino 2020.

minimo, un momento tanto breve da essere prossimo all'inesistenza e, insieme, un'atmosfera che permea tutta una vita; una minuzia e un trascendentale.

**

Nel capitolo precedente, l'opera attraverso cui e con cui abbiamo più scritto e pensato è stata *La Recherche*. Se ci siamo tanto soffermati su quest'opera non è solo per la grande ricorrenza di episodi in cui gli stati liminali vi vengono descritti o raccontati, ma soprattutto perché, in Proust, l'affermazione di un legame *necessario* tra dormiveglia e letteratura va di pari passo con un'estetica che fa dell'interstizio la sua cifra più caratteristica. Il dormiveglia è «la vera trovata» di questo romanzo, il segreto della struttura paradossale di quest'opera in cui tutto, come scrive Compagnon, è misto, intermedio, *entre-deux*, frammezzo che mette in crisi le antinomie e configura nuovi rapporti tra i contrari.

A cominciare dalla sua forma, che è una *terza via* tra il saggio e il romanzo, una soluzione meticcica tra il genere dei concetti e quello degli affetti – alla sua temporalità, intessuta di sensazioni che non appartengono né al passato né al presente, ma sono comuni a entrambi; dallo sguardo sfocato del suo narratore, posto a una profondità media tra il particolare e l'universale, tutto intento a intravedere le analogie e le essenze comuni che circolano tra i personaggi – alla sua postura intermittente, il suo modo di origliare come di traverso o di starsene leggermente in disparte nei salotti, in quello strano mix di attenzione e distrazione, di presenza e assenza che definisce il suo stare nel mondo; dai quadri di Elstir, che fanno brillare le zone d'ombra in cui terra e cielo, mare e città si compenetrano sino a scoprire di avere una natura in comune – ai tanti momenti in cui i personaggi proustiani, trascinati in una metafisica dell'involontario, rivelano di possedere una natura difficilmente distinguibile da quella animale e vegetale, o si ritrovano in condizioni che liquidano il confine che separa i morti dai vivi.

Insomma, leggendo *La Recherche*, possiamo trarre la stessa preziosa lezione che il narratore proustiano apprende contemplando le tele del suo pittore preferito: quella di *abolire le opposizioni* dalla nostra mente. Qui, il dormiveglia è il clima che rende possibile un'estetica – e un'estetica è anzitutto un modo di percepire – interamente votata allo sconfinamento e all'interstizio.

Ora, negli stessi anni in cui Proust, rinchiuso in una camera da letto, portava forsennatamente a termine la propria opera, tra le strade di Parigi prendeva vita un movimento di artisti – pittori e, soprattutto, poeti – che conferisce al dormiveglia un’importanza altrettanto decisiva e che, per altre vie, intende svelare il carattere fittizio di tutti i dualismi e le antinomie («*le caractère fictive des vieilles antinomies*»⁶) che ossessionano la nostra tradizione culturale: il Surrealismo.

È possibile immaginare qualcosa di più distante dalla *Recherche* proustiana del *Poisson soluble* di André Breton? Tra Proust e Breton, è nientemeno che il rapporto tra letteratura e vita a essere rovesciato. Se per Proust *la verità della vita è la letteratura*, per Breton, invece, la *poesia* è un *vissuto* che si oppone alla letteratura, un *immediato* che sta al di là non soltanto del bene e del male ma anche del bello e del brutto, un sentire che precede l’estetica; se per il primo la vita di chi scrive è un *esperimento* che trova la propria ragion d’essere nella scrittura e nella trasfigurazione letteraria, per il secondo la scrittura deve essere sempre di nuovo ricondotta al livello della vita di chi scrive, farsi *trascrizione* della sua materia più fisica e pulsante, dei suoi impulsi, dei suoi desideri; se per Proust una critica che intenda spiegare un’opera facendo riferimento alla biografia dell’autore non può che sfociare nel discorso più pettegolo e disastroso, per Breton, come si legge in *Nadja*, il critico dovrebbe cercare il proprio materiale di lavoro «al di fuori dell’opera», nella «persona dell’autore»⁷.

Le differenze tra l’estetica proustiana e l’antiestetica dei surrealisti sono tanto evidenti che sottolinearle è forse un esercizio superfluo. Tuttavia, è sintomatico che atteggiamenti tanto diversi, almeno in due punti, si vengano a toccare: la centralità che entrambi accordano agli stati liminali e l’insofferenza che entrambi manifestano nei confronti delle bipartizioni. In un certo senso, quando il narratore proustiano descrive e commenta le parole del dormiveglia bisbigliate da Albertine – quelle parole non del tutto prive di significato, cariche di una bellezza non insudiciata dalle intenzioni – ci fornisce, senza volerlo, un compendio ante-litteram della poetica surrealista, così come i surrealisti, d’altra parte, fanno dell’infrazione dei dualismi, tanto importante nell’opera proustiana, l’ideale supremo della propria arte:

⁶ BRETON A., *Manifestes du Surréalisme. Premier Manifeste, Second Manifeste, Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non, Position Politique du Surréalisme, Poisson Soluble, Lettre aux voyantes, Du Surréalisme en ses œuvres vives*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Montreuil 1962, p. 153.

⁷ BRETON, *Nadja*, trad. it. di Giordano Falzoni, Einaudi, Torino 2007, p. 7.

Tout porte à croire – si legge nel *Secondo Manifesto* – qu’il existe un certain point de l’esprit où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement⁸.

Per «realiser l’homme» (vedremo il senso di questa infelice espressione), i surrealisti si sollevano «contre tous les dualismes»⁹. E se è vero che il Surrealismo, più che una scuola, è un insieme di metodi e di tecniche, è altrettanto vero che buona parte delle sue tecniche tende, come vedremo, alla ricerca di questo *point de l’esprit* in cui le antinomie vengono a cadere.

⁸ BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, cit., p. 154.

⁹ ALQUIÉ F., *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, Paris 1955, p. 10. Oltre al libro di Alquié, imprescindibile, sull’argomento, ALEXANDRIAN S., *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris 1974.

2. *L'attivo-passivo: un automa che scrive*

Questa mano attiva di una
passività senza eguali.
M. Blanchot

Fingiamoci surrealisti, immaginiamo di prendere parte a questo insieme di metodi e di tecniche che ha attraversato svariati decenni del secolo scorso e che ha dato vita a «un'impresa di conoscenza e a un fallimento altrettanto esemplare»¹⁰.

Diciamo: tanto più la coscienza molla la presa sul caos anarchico che pullula nelle regioni più sotterranee del nostro *esprit*, tanto più il nostro super-io viene spodestato, tanto più il nostro io si allenta e si fa passivo, quanto più la poesia si fa disponibile. Poesia è il nome di tutto ciò che parla a partire dal momento in cui quel groviglio di operazioni, di sorveglianze e auto-censure che chiamiamo coscienza comincia a venire meno. Poesia è ogni volta che il censore da cui siamo abitati viene messo il più possibile fuori uso.

Poesia è la combinazione più fortuita di parole, l'aleatorio delle immagini, il gratis necessario del linguaggio. È il rifiuto di tutto ciò che è letteratura; è ciò che resta al di qua della separazione dell'opera e della vita. Poesia è la frase sottratta alla preoccupazione, l'aldilà dell'etica e dell'estetica («je ne connais du goût que le dégoût»¹¹), il pensiero senza il pensatore («Il faillait que le pensé succombât enfin sous le pensable»¹²). Vietata è per noi la parola astratta dall'immediatezza del sentire («je veux qu'on se taise quand on cesse de ressentir»¹³).

La poesia è l'inciampo di chi parla nel parlato, è «là dove parlare precede sempre sé stesso»¹⁴. Poesia è il lapsus. Poesia è la sbadataggine, la dimenticanza, l'atto mancato. Poesia è lo *stato secondo*, la spersonalizzazione.

Chiunque può essere poeta, a prescindere dalla sua cultura, dalla sua estrazione sociale, dai suoi interessi, dal suo voler essere o meno poeta. Basta che la parola prenda in contropiede la volontà dell'autore, la sua riflessione, il suo giudizio; basta che la

¹⁰ CHITUSSI B., *Filosofia del sogno. Saggio su Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2006, p. 25.

¹¹ NAVILLE P., *Révolution Surréaliste*, n. 3, 15 avril 1925, in ALQUIÉ, cit., p. 71.

¹² BRETON, *Manifestes*, cit., p. 210.

¹³ Ivi, p. 20.

¹⁴ BLANCHOT M., *Lo spazio letterario*, trad. it. Fulvia Ardenghi, Il Saggiatore, Milano 2018, p. 190.

frase venga prima del critico che è in noi e che la vorrebbe valutare e correggere. Buona parte della nostra vita, noi la passiamo vagliando tutto ciò che diciamo e facciamo, spiando, come da un occhio ulteriore, il nostro corpo e le sue movenze, rimproverandoci per la natura niente affatto decorosa dei nostri istinti e dei nostri desideri, facendo come se questi non esistessero, mettendo l'inconscio in sordina, auto-valutandoci e auto-mutilandoci, sorvegliandoci da un *alto* che presupponiamo essere la nostra testa: l'aldilà di questo mutuo spionaggio a cui spesso si riduce il rapporto che intratteniamo con noi stessi, il silenzio di questo rimprovero, il rovescio di questa rimozione è la poesia.

Il soggetto della poesia, colui o colei che la scrive, non è un individuo, non un io né un autore, bensì una sorgente (*source*) non ancora addomesticata dalla nostra volontà. «C'est, en effet, par où il cesse de s'appartenir qu'il nous appartient»¹⁵. Perché anche se siamo abituati a leggerla precipitata su un foglio di carta, la poesia non è scritta: è *dettata*. Non da un improbabile dio, ma da qualcosa che è qui, in noi, negli intervalli del nostro pensiero cosciente.

Il dormiveglia è l'habitat naturale della poesia. E la poesia ha la stessa natura delle allucinazioni che precedono il sonno. È un *recitativo ipnagogico*. Nasce e muore quando vuole lei, spontaneamente, come l'amore. Non avendo rapporto con ciò che nel soggetto è volontà, riflessione, attenzione, coscienza, scrutinio razionale, essa procede, per natura, in modo automatico. Nel mezzo sonno, quando le frasi vengono a sorprenderci al buio e ci piovono dentro la testa risuonando al nostro orecchio interno come se fossero state dette da un estraneo, non possiamo non essere poeti.

L'homme qui s'endort non è un folle, come pensavano gli psichiatri; o forse sì, ma soltanto a patto di riconoscere che il folle è anzitutto un poeta. Là dove la psichiatria vedeva un alienato, noi intravediamo un artista. Noi, che siamo surrealisti, guardiamo l'isteria con la stessa ammirazione con cui voi, che siete borghesi, contemplate le vostre opere d'arte comodamente rinchiusi in un museo o leggete le vostre poesie tristemente edificanti («l'hystérie c'est la plus grande découverte poétique de la fin du XIXe siècle»¹⁶). Non vogliamo che la follia venga esclusa dalla nostra società, ma non vogliamo neppure che essa venga inclusa, se è vero che includere, in fin dei conti, non significa altro che disciplinare e normalizzare. Perché non sono i cosiddetti folli a dover

¹⁵ BRETON, *Manifestes*, cit., p. 194.

¹⁶ Cfr. *La Révolution Surréaliste*, n. 11, 15 Mars 1928.

imitare i cosiddetti normali; saremo noi, piuttosto, a tentare di raggiungere uno stato – come quello ipnagogico – che «n’ait plus rien à invier à l’aliénation mentale»¹⁷.

«*Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre*»¹⁸. Il verso da cui tutto ha inizio, l’immagine-prototipo, la combinazione di parole in cui il Surrealismo ritrova la propria fondazione mitica, è un verso del dormiveglia. Breton non ha voluto, non ha cercato quel verso; è stato quel verso a trovare Breton, a fare breccia tra i suoi pensieri proprio mentre stava per addormentarsi, facendo irruzione così, senza preavvisi, con un’immagine che sembra non avere significato, ma che invece, a ben vedere, ci propone di cambiare il senso che diamo alla parola *significato*. Quel verso, quell’immagine, come i sogni per Freud, non è affatto insensata: quell’immagine *significa*; anzi, significa molto più di tutte le frasi confezionate che ci scambiamo a lavoro e con cui conserviamo la buona parvenza delle nostre famiglie, ma il suo significato è involupato in un linguaggio che noi non siamo ancora in grado di decifrare. Mettersi in ascolto di questo linguaggio solitamente rimosso o relegato nella sfera del non-senso: ecco il nostro compito, la nostra vocazione.

Nel dormiveglia, la scrittura è questa forma di ascolto, una registrazione delle voci e delle immagini che si producono in noi automaticamente, senza il nostro intervento. Se la scrittura ordinaria ci lascia insoddisfatti, è proprio perché esclude «l’état de demi-sommeil»¹⁹, questo stato in cui l’automatismo prende il sopravvento e il censore o il critico che siamo al cospetto di noi stessi viene finalmente messo a tacere: è soltanto allora che si parla davvero.

Gli psichiatri e gli psicologi del XIX secolo (da cui Breton prende moltissimo) vedevano nell’automatismo un termometro della follia o, quanto meno, una versione degradata del pensiero volontario e cosciente; per Bergson, l’automatismo pertiene alla sfera del comico, è l’oggetto del nostro riso: si ride di tutto ciò che, dinnanzi all’infinito variare della vita, si arrocca nella forma della ripetizione, del tic, del gesto impensato che torna e riafferma sé stesso a prescindere dalla situazione e dal contesto in cui si trova²⁰; per Sklovskji, l’automatismo è il bersaglio implicito della poesia, ciò da cui la

¹⁷ BRETON, *Manifestes*, cit., p. 209.

¹⁸ Ivi, p. 34-35: «Une soir donc, avant de m’endormir, je perçus, nettement articulée au point qu’il était impossible d’y changer un mot».

¹⁹ ALEXANDRIAN S., *Le surréalisme et le rêve*, cit., p. 93.

²⁰ BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1899), trad. it. di Federica Sossi, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Feltrinelli, Milano 1990.

scrittura ci può e ci deve salvare con i suoi procedimenti *stranianti*²¹. Per noi, invece, straniante e rivelatorio, poetico e salvifico è l'automatismo stesso, questo *essere parlati* che coincide, a nostro avviso, con la *natura reale del pensiero* e, insieme, con la *conditio sine qua non* della poesia. Anzi, dovessimo definire il Surrealismo in poche righe, diremmo così:

SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.²²

Il nostro problema, dunque, sarà quello di predisporci a questo automatismo, di provocare questo modo automatico di incedere delle immagini nel nostro pensiero, di inventare «des procédés de captation automatiques des images du demi-sommeil»²³ e di rendere più probabile l'insorgenza di queste «phrases plus ou moins partielles qui, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit»²⁴. Ci troviamo insomma nel paradosso di *volere l'involontario*, di cercare, coscientemente, un linguaggio che sia al di qua della nostra coscienza. Frasi come quella da cui Breton è stato sorpreso all'avvicinarsi del sonno, noi vorremmo averle sempre a nostra disposizione, apprendere una tecnica che ci consenta di richiamarle a nostro piacimento. Dobbiamo trovare un *escamotage* che ci permetta di essere *attivi in modo passivo*, di essere attori che si limitano a guardare il proprio teatro interiore. Scrivere, ma senza esercitare alcun potere sulla nostra scrittura, scrivere così come si ascolta, *sondare* e *captare* le voci che parlano prima del nostro volere; *trascrivere* soltanto quelle voci, lasciandole il più possibile a sé stesse, senza intrometterci troppo.

Tanto più io sarò debole, quanto più forte sarà la mia ispirazione²⁵. Tutte le tecniche del Surrealismo, per quanto mutevoli e variegate, condividono questo assunto: la potenza dell'ispirazione è direttamente proporzionale alla debolezza del soggetto. Tutte intendono garantire all'artista il minimo grado di premeditazione nei confronti della propria opera. Tutte affermano che l'opera è un mezzo «che conduce

²¹ SKLOVSKIJ V., *O teorii prozy* (1917), trad. it. di Maria Olsoufieva, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, De Donato Editore, Bari 1966.

²² BRETON, *Manifestes*, cit., p. 40.

²³ ALEXANDRIAN S., *Le surréalisme et le rêve*, cit., p. 206.

²⁴ BRETON, *Manifeste*, cit., p. 32.

²⁵ Cfr. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., pp. 185-196. Il capitolo dedicato alla scrittura automatica è intitolato, non a caso, *L'ispirazione, la mancanza di ispirazione*.

all'ispirazione»²⁶, non il contrario; tutte tendono a ricalcare, per vie diverse, l'esperienza dell'allucinazione ipnagogica udita casualmente da Breton, a reintrodurre nel mondo e nel linguaggio il fortuito delle immagini e delle frasi del dormiveglia.

«Nous dormirons à la poursuite de la connaissance»²⁷. I *sonni – les seances de sommeils* tenute nell'atelier di Breton a partire dal 1922 – sono tra le prime tecniche escogitate dai surrealisti. Sono incontri collettivi in cui il poeta – l'eroe e la vittima di questa pratica sarà Robert Desnos – si induce all'auto-ipnosi, a una *transe* ipnotica che gli consente di raggiungere uno *stato di spersonalizzazione* e di dialogare a voce alta con sé stesso, gli occhi chiusi e le movenze imprevedibili di un automa, mentre gli altri mettono a verbale le parole e gli scambi di battute, i gesti e i toni di voce che escono dal suo rapimento. A leggere i verbali e le descrizioni di questi incontri, si ha l'impressione di una pratica che sta a metà strada tra la seduta spiritica e un rischioso gioco da tavolo: una seduta spiritica in cui, come osserva Alexandrian, ciò che viene convocato non è uno spirito dell'aldilà, ma una forza dell'al di qua – la si chiami inconscio o *état seconde*, automatismo o passività, pulsione o desiderio. Lungi dall'essere una pratica innocua, il *sommeil hypnotique*, questo stato in cui il soggetto è mosso da una potenza che pur essendo in lui non è in suo potere, finisce per sviluppare una sorta di assuefazione in Robert Desnos e per condurlo ai limiti della follia («il diritto di non scegliere è un privilegio, ma è un privilegio estenuante», «l'immediato non è affatto prossimo [...] anzi ci sconvolge»²⁸), tanto che Breton si vedrà costretto a interrompere le sedute per evitare gli episodi di violenza che cominciavano a verificarvisi.

In fondo, il surrealista è colui che ha preso sul serio l'idea di Rousseau secondo cui «non si può scrivere con la penna in mano». Non si può scrivere con l'intenzione di scrivere. Scrivere significa farla finita con le intenzioni. Scrivere è come passeggiare, e passeggiare significa dimenticare sé stessi, entrare in uno stato in cui «le immagini si tracciano nel cervello, vi si combinano da sole, come nel sonno, senza il concorso della volontà»²⁹. In Rousseau, c'è tutta una precettistica inerente alle condizioni necessarie per raggiungere quella che potremmo definire la *piccola estasi del passeggiatore*, perché la passeggiata è quell'esperienza in cui comprendiamo che l'estasi non è un

²⁶ Ivi, p. 195.

²⁷ RIGAUT J., *Écrits*, Gallimard, Paris 1970, in ALEXANDRIAN, *Le surréalisme et le rêve*, cit., p. 107.

²⁸ BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 188.

²⁹ ROUSSEAU, *Rousseau giudice di Jean-Jacques*, trad. it. di Pierangela Adinolfi, in *Scritti autobiografici*, Einaudi, Torino 1997, p. 942.

evento eccezionale riservato a pochi individui eletti, ma è infinitamente disponibile. Andiamo in estasi ogni volta che dimentichiamo noi stessi, ogni volta che cessiamo di essere spie del nostro corpo. L'automatismo, in Rousseau, svolge esattamente questa funzione: bisogna che il passeggiatore ripercorra a più riprese lo stesso itinerario, che conosca il sentiero tanto bene da non doversi più porre la questione del dove, che l'incedere dei suoi passi sia abbastanza regolare da non essere più un oggetto del pensiero: bisogna che il corpo vada da sé. Senza scopo, senza mèta: è solo a partire dal momento in cui non siamo più costretti a chiederci dove stiamo andando che iniziamo propriamente a passeggiare. Ed è lì – in questo grado zero della beatitudine in cui godiamo non di qualcosa in particolare, ma del sentimento più generico dell'esistenza e del nostro essere nel mondo – che passano le idee, le frasi che spalancano le porte del nostro pensiero, l'incipit del libro che forse scriveremo.

L'automatismo di cui parla Rousseau, affine alla più antica nozione di abitudine, non è del tutto sovrapponibile all'automatismo di cui parla Breton, più legato invece alle nozioni di istinto, di impulso e di pulsione elaborate dalla psicologia dell'Ottocento e dalla psicanalisi freudiana, ma in entrambi i casi si tratta di aprire uno spazio in cui il soggetto venga liberato dal peso della propria volontà.

La tecnica più caratteristica dei surrealisti, infatti, è la scrittura automatica, la produzione di *textes automatiques* perseguita attraverso i metodi della *rapidità* o delle *libere associazioni*. Il manoscritto de *Les champs magnétiques*, opera di Breton e Soupault, consta di cinquanta fogli. Tempo di stesura: un solo giorno. Se l'impossibilità della poesia è l'intenzione, se la volontà è la morte dell'arte, si tratterà allora di accelerare il ritmo della scrittura sino a raggiungere una sorta di ebbrezza, fare della rapidità un mezzo che conduce all'allucinazione, andare tanto veloci da far sì che la scrittura preceda le intenzioni dello scrivente. Più andremo veloci nello scrivere, più saremo passivi rispetto alla forma e ai contenuti della nostra scrittura, più si potrà dire che essa sia *venuta da sé*, più le sue immagini e la sua sintassi, sciolte dalla miseria delle nostre velleità letterarie, porteranno il marchio dell'evento naturale.

Il mormorio che attraversa la nostra mente – ecco un duplice presupposto teorico dei surrealisti – è inesauribile («fiez-vous au caractère inépuisable du murmure»³⁰), ma la parola scritta può andare alla stessa velocità del pensiero («la

³⁰ BRETON, *Manifestes*, cit. p. 45.

vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole»³¹), di questo pensiero *spontaneo*, così diverso da ciò che abitualmente intendiamo per pensiero. La mano può trascrivere l'immediato: senza interessarsi minimamente della resa letteraria («avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement»³²), occorre allora lasciare che l'immediato parli al nostro posto. Occorre schivare l'autore e togliere di mezzo tutto ciò che implica una posizione autoriale, non lasciarsi il tempo di correggere e di correggersi, non essere più responsabili di ciò che si scrive, eliminare qualsiasi forma di reticenza.

La scrittura automatica – ma vedremo quanto di illusorio ci sia in tutto questo – è una *scrittura senza autore*. Sia perché è quasi sempre l'esito di uno scrivere fisicamente insieme, di sedute collettive in cui l'energia psichica dei singoli individui è immersa in un flusso a più teste, in un'ipnosi diffusa; sia perché essa consiste, essenzialmente, nel mettere il soggetto in uno stato di passività *pressoché* totale, dove quel “pressoché” sta a indicare il grado minimo di attività richiesta al poeta per registrare e trascrivere le immagini e i pensieri da cui è attraversato. La scrittura automatica, potremmo dire, è un tentativo di *volgere la scrittura verso la pura trascrizione*: il poeta non è l'autore, il responsabile delle parole che leggeremo, ma il *medium* del mormorio che si muove al di qua della sua coscienza³³. Per questo, le “associazioni” da cui sono composti i suoi versi e le sue frasi si dicono “libere”: libere dall'autore, dal suo potere decisionale, dal suo arbitrio.

Si può dire delle libere associazioni – metodo che Breton, ex-medico, aveva già utilizzato quando faceva l'assistente per Raoul Lerouy – ciò che Freud afferma a proposito della situazione psichica in cui bisogna porsi per auto-analizzarsi e parlare all'analista, per raggiungere quell'«abbandono dell'atteggiamento critico»³⁴ necessario a non respingere le formazioni inconscie, i pensieri, le rappresentazioni più scomode e più sconvenienti che passano per la nostra mente. Anche in questo caso, bisogna porsi in uno stato simile a quello del dormiveglia:

Affinché osservi sé stesso con tutta l'attenzione possibile, conviene che assuma una posizione rilassata e chiuda gli occhi. [...] Chi osserva sé stesso deve sforzarsi soltanto di reprimere la critica. [...] Si tratta di creare uno stato psichico che abbia una certa analogia, nella distribuzione dell'energia psichica, con lo stato

³¹ Ivi, p. 37.

³² Ibidem.

³³ Cfr. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 187: «La scrittura automatica ci ricorda proprio questo: che il linguaggio che possiamo avvicinare grazie a lei non è affatto un potere».

³⁴ FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, trad. it. di Daniela Idra, Einaudi, Torino 2012, pp. 103-04.

in cui ci si trova prima di addormentarsi. Mentre ci addormentiamo, in seguito al cedimento di una determinata azione volontaria che lasciamo agire sul corso delle nostre rappresentazioni, compaiono le rappresentazioni non volute.³⁵

Stessa postura, d'altronde, in cui si poneva il nostro psicologo in vestaglia («je m'observe tantôt dans mon lit, scriveva Maury, tantôt dans mon fauteuil, au moment où le sommeil me gagne»³⁶), che Breton ha letto ancora prima di leggere i testi freudiani (in Francia, lo studio di Freud sui sogni è stato inizialmente recepito come una continuazione, se non un'imitazione, degli studi sperimentali di Alfred Maury³⁷). Nel poeta surrealista, le posture dello psicologo in vestaglia e quella del paziente in analisi convivono, ma vengono messe al servizio della poesia: ciò che per Maury costituiva un esercizio per mantenersi in bilico tra ragione e follia e studiare il risvolto non cosciente del pensiero, e ciò che per Freud rappresenta la *Stimmung* necessaria a un'auto-analisi scevra di reticenze, costituisce invece, per il poeta surrealista, la condizione stessa della scrittura, l'*ambiance* mentale in cui calarsi per fare arte. Un testo scritto in questa modalità – il *texte automatique* – avrà lo stesso timbro e la stessa andatura di una voce che parla nel mezzo sonno.

Nel Surrealismo, il rapporto tra dormiveglia e poesia viene dunque sistematizzato. Il dormiveglia è il metodo. Non si tratta più di utilizzare le potenzialità letterarie di questo stato all'interno di un romanzo-saggio, di immettere la narrazione sotto il segno di quest'atmosfera vaporosa che è anche, come scriveva Proust, l'unico rinnovamento che esiste nel modo di raccontare, ma si tratta di porsi in dormiveglia per poter cominciare a scrivere, ovvero di cercare qui, in questo stato in cui l'attività della scrittura va di pari passo con la passività dello scrittore, l'unica forma possibile di ispirazione.

Per quanto apparentemente lontane dal dormiveglia e dalla scrittura automatica, anche le altre tecniche surrealiste (dalla passeggiata al cinema muto, dall'alcol alle sostanze psicoattive, dal *collage* al *frottage*, dai *mots de jeux* al *jeux de définitions*)

³⁵ Ibidem.

³⁶ MAURY, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. IV.

³⁷ Cfr. ALEXANDRIAN, *Le surréalisme et le rêve*, cit., p. 25. Sull'importanza che la psicologia del XIX secolo riveste per il Surrealismo, vedi anche p. 47 e sgg.: «On se content trop souvent de penser que Breton s'est appuyé exclusivement sur Freud [...] Avant d'être le zélateur de la psychanalyse, il s'est nourri de ce qu'il y avait de meilleur dans les sciences humaines du XIX siècle»: le ricerche di Alfred Maury, Hervey de Saint-Denis, Pierre Janet, Charles Richet costituiscono, per Breton, una base imprescindibile, sia per quanto riguarda la scrittura automatica, sia per ciò che concerne, più in generale, la sua concezione dell'universo onirico, delle allucinazioni ipnagogiche, dell'*inconscient*.

mirano tutte a creare un corto circuito tra il vigile e l'onirico, a iniettare nella conversazione, o nell'accostamento delle immagini, la stessa ineccepibile stramberia delle frasi farfugliate tra un sogno e l'altro.

Ma qual è l'urgenza che anima questa assidua ricerca di corto circuiti tra il sogno e la veglia? Qual è l'esigenza che si esprime in queste tecniche e in questi giochi? Quale il significato e il risvolto politico di «questa mano attiva di una passività senza eguali»?

3. Illuminazioni profane, sintesi

Le conscient, thèse.
L'inconscient, antithèse.
A quand la synthèse?
René Crevel

I surrealisti hanno sempre dichiarato di essere, come recita il nome di una delle loro riviste, al servizio della rivoluzione (*Le Surréalisme au service de la révolution*). Ma come è possibile conciliare la passività caratteristica dell'*état de rêve* (da intendere, al solito, in senso ampio: allucinazioni, stati ipnagogici, ebbrezza, ecc.) in cui opera il poeta surrealista con una prassi realmente rivoluzionaria? La passività non è forse agli antipodi dell'urgenza che muove alla rivoluzione? Che rapporto ci potrebbe mai essere tra un'allucinazione ipnagogica e un'azione capace di scardinare i rapporti di potere che regolano e soffocano una società? Insomma, quando pensiamo a un rivoluzionario, la prima immagine che ci viene in mente non è certo quella di un tipo mezzo addormentato, che se ne sta lì, passivamente, a parlare a sé stesso con gli occhi socchiusi.

Non solo: se si guardano i contenuti, gli argomenti, i soggetti delle poesie surrealiste, è difficile trovare riferimenti alla sfera politica. Il *merveilleux* e l'*espoir*, l'amore – quell'amore così idealizzato, quella peculiare ripresa dell'amore cortese messa in atto dalla poesia surrealista – sembrano suggerire l'idea di un gruppo di artisti avulsi dal proprio tempo, estranei, se non intenzionalmente sordi, ai problemi concreti delle classi più basse e alle esigenze del proletariato.

A questa seconda obiezione, con un atteggiamento simile a quello che oggi possiamo ritrovare in un pamphlet come *Contro l'impegno* di Walter Siti³⁸, Breton risponderà mostrando le miserie di una poesia sottomessa ai dettami di un'ideologia e facendo valere le ragioni di un'arte che si preoccupi soltanto di affinare i propri metodi e di insistere nella propria ricerca. Non si può fare arte e essere al contempo convinti di avere una lezione da impartire al resto dell'umanità. La poesia non ha messaggi da veicolare. I legami tra arte e politica sono tanto più forti quanto più sono impliciti e obliqui, tanto più solidi quanto meno ostentati e frontali. È probabile che una poesia che non tratta in modo esplicito un tema politico o rivoluzionario sia più politica e rivoluzionaria di una poesia tutta intenta a rimarcare i suoi legami con la politica e con

³⁸ SITI W., *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021.

la rivoluzione, poiché non è aderendo a questo o quel *diktat* ideologico, ma è continuando a essere semplicemente sé stessa che l'arte può essere politica e sovversiva. E continuare a essere sé stessa, per l'arte, significa continuare a cambiare rotta, rendere possibili nuovi modi di percepire, rifiutare il conforto di una posizione acquisita una volta per tutte³⁹.

Ma il problema di tenere assieme passività e rivoluzione rimane. È stato Pierre Naville – in un libro intitolato *La révolution et les intellectuels*⁴⁰ (1928) – a denunciare l'incompatibilità dell'atteggiamento estatico-contemplativo dei surrealisti e della loro aspirazione a costituire un'opposizione rivoluzionaria. La tesi fondamentale di Naville consiste nell'affermare che non è possibile pensare, come sembrano invece fare i surrealisti, una liberazione dello spirito senza abolire – nella prassi, nell'azione – le forme di vita borghesi. L'abolizione della borghesia deve necessariamente precedere la liberazione spirituale, la seconda non essendo pensabile al di fuori della prima. Se l'attitudine anarchica che informa lo spirito del Surrealismo non cede il passo a una dialettica e a una condotta rivoluzionaria, se le sue spinte sovversive non convergono in una disciplina marxista, allora il Surrealismo è destinato a fallire.

In un saggio densissimo, intitolato *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei* (1929) – saggio che, come ha detto Barbara Chitussi, è leggibile come «un paravento teso davanti ai *Passages*»⁴¹ – Walter Benjamin dialoga in sottotraccia con il testo di Naville, nel tentativo di rovesciare le critiche di quest'ultimo e di far emergere il germe dialettico e intrinsecamente rivoluzionario del Surrealismo. Vedremo come l'atteggiamento di Benjamin nei confronti dei surrealisti sia tutt'altro che univoco o privo di riserve, ma per adesso mettiamo l'accento sugli elementi che egli indica come i più fecondi.

Secondo Benjamin, il risvolto più genuinamente politico del Surrealismo è quello di aver dato vita a una serie di esperienze che, nell'atto stesso in cui cancellano «la soglia che c'è tra il sonno e la veglia», allentano «l'individualità come un dente cariato»⁴². L'opera più preziosa del Surrealismo non è un'opera, bensì le *esperienze* che accompagnano tutte le sue opere, poiché sono proprio tali esperienze, in cui

³⁹ BRETON, *Position politique du Surréalisme*, in *Manifestes*, cit., pp. 236-274.

⁴⁰ NAVILLE P., *La révolution et les intellectuels*⁴⁰ (1928), Gallimard, Paris 1975.

⁴¹ CHITUSSI B., *Frattura ed evento fra Benjamin e Adorno* / con Barbara Chitussi [Scenari sull'evento - III], 2020, https://www.youtube.com/results?search_query=chitussi.

⁴² BENJAMIN W. *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 320-333.

«diviene impossibile pronunciare la parola io»⁴³, a rendere possibile qualcosa come una collettività. Allentare l'io è la condizione di possibilità del collettivo. Cancellare il confine tra sonno e veglia, fare esperienza di una soglia in cui il rapporto che abbiamo con noi stessi non è più pensabile sotto il segno dell'autonomia e della padronanza, è un gesto *di per sé* politico, perché fa cadere l'elemento su cui la religione più devastante degli ultimi secoli – il capitalismo⁴⁴ – ha da sempre fatto leva per accrescere sé stessa sino a fagocitare tutte le forme di vita presenti nelle nostra società: «l'individuo, l'uomo interiore»⁴⁵, quella strana invenzione della nostra cultura che il Benjamin degli scritti giovanili, criticando lo schema nevrotico entro cui Kant ha immaginato e ridotto l'umana coscienza, chiamava *il mitologema dell'io psicosomatico*.

Come si è visto nei capitoli precedenti, il dormiveglia non consente di distinguere il dentro dal fuori, l'interiorità dall'esteriorità, il soggetto dall'oggetto. È quella soglia in cui io e mondo si rivelano essere due nomi di una medesima sostanza. Il lato più fecondo delle esperienze surrealiste, secondo Benjamin, si gioca in questo punto: facendo perdere all'individualità «i propri connotati definiti», esse rendono possibile «un reciproco abbandonarsi di soggetto e oggetto», in cui anche «il conoscere non è più un atto impositivo sull'oggetto, ma piuttosto un convergere del soggetto con l'oggetto fino alla loro completa indistinzione»⁴⁶. Se esiste un compito della filosofia a venire, è proprio quello di dare spazio a queste esperienze che si danno al di qua del dualismo, che non prevedono un fronteggiarsi tra due entità metafisiche, ma che si collocano in una sfera impersonale: se Kant aveva posto nel soggetto le condizioni di possibilità dell'esperienza, il compito della gnoseologia futura sta tutto nell'«eliminare la natura soggettiva della coscienza conoscente» e nel «trovare, per la conoscenza, la sfera della neutralità totale rispetto ai concetti "oggetto" e "soggetto"»⁴⁷.

Il concetto di esperienza (*Erfahrung*) che Benjamin intende edificare nei vari tasselli del suo mosaico critico-filosofico va sempre in questa direzione anti-soggettiva e anti-dualistica; all'altezza del saggio sui surrealisti, simili esperienze, accomunate dalla tendenza a sciogliere i confini dell'individuo e a liquidare l'opposizione dell'io e

⁴³ CHITUSSI, *Frattura ed evento fra Benjamin e Adorno*, 2020.

⁴⁴ BENJAMIN, *Capitalismo come religione*, in *La politica e altri scritti. Frammenti III*, a cura di Dario Gentili, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 52-54.

⁴⁵ BENJAMIN, *Il surrealismo*, cit., p. 333.

⁴⁶ CHITUSSI, *Filosofia del sogno: saggio su Walter Benjamin*, cit., p. 24.

⁴⁷ Il corsivo è mio. BENJAMIN, *Sul programma della filosofia futura*, 1917-18; OCI, 334, cit. in PINOTTI (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, p. 31.

del mondo, prendono il nome di *illuminazioni profane*. Esempi di illuminazioni profane – su cui Benjamin si sofferma rileggendo *Nadja* di Breton – sono l'amore, quando non si riduce a una faccenda esclusivamente personale; la passione per gli *oggetti demodés*, per gli oggetti inutili e insignificanti, ormai inservibili e sottratti all'uso, e che, nell'atto stesso in cui «cominciano a scomparire», si fanno portatori di un «nichilismo rivoluzionario»⁴⁸, perché la loro stessa sopravvivenza sta lì a testimoniare contro l'idea dominante del progresso e del tempo lineare. Illuminazioni profane sono anche la passeggiata, quel modo di attraversare la città la cui incarnazione più compiuta sarà la figura del *flâneur*, e l'«esibizionismo morale», ovvero ogni atteggiamento che intacca la discrezione e infrange il culto dell'*intérieur*, il mito di quella vita privata entro cui i «piccoli borghesi arrivati»⁴⁹ hanno costruito il proprio nido.

Come sempre accade in Benjamin, città e pensiero, architettura e filosofia non designano ambiti o discipline separate, ma sono l'una l'immagine e il risvolto dell'altra. Il culto dell'*intérieur* è il corrispettivo architettonico di un pensiero divenuto succube di una *mitologia dell'interiorità*, il vezzo casalingo che rispecchia e traduce la triste esigenza – triste di una tristezza a cui la sensibilità moderna si è abituata al punto da non riconoscere più come tale – di tracciare un confine netto tra la vita propria e quella degli altri. E se, come affermerà un frammento dei *Passages*, il borghese è colui che «ama trasformare la natura in *intérieur*»⁵⁰, allora ogni modo di vivere e pensare che incrina l'interiorità a favore dell'esteriorità, il segreto a favore del visibile, il nascondiglio a favore dell'esibizione, la tana a favore della strada, deve essere considerato come un modo rivoluzionario di vivere e pensare. In questo senso, abitare in una *casa di vetro* – come facevano i tibetani che Benjamin aveva incontrato a Mosca, i quali avevano fatto voto di «non soggiornare mai in ambienti chiusi» – è «una virtù rivoluzionaria per eccellenza»⁵¹, appunto perché, abolendo la soglia che separa il dentro dal fuori, disinnescava il principio che sta alla base della borghesia.

La città che meglio esemplifica un possibile antidoto alla tristezza borghese e alla smania moderna di trincerarsi in sé stessi è Napoli: «l'esistere, che per l'europeo del nord rappresenta la più privata delle faccende, è qui, come nel kraal degli ottentotti, una questione collettiva». Per Benjamin, Napoli è l'immagine di una «dilatazione dei

⁴⁸ BENJAMIN, *Il surrealismo*, cit., p. 324.

⁴⁹ Ivi, p. 323.

⁵⁰ BENJAMIN, *I «Passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann e Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2002, vol. I, p. 234.

⁵¹ BENJAMIN, *Il surrealismo*, cit., p. 323.

confini», di una «libertà di spirito»⁵² e di un'esuberanza perfettamente contrapposte alla seriosa solitudine la cui immagine in forma di città è la Berlino di inizio Novecento.

L'esibizionismo tipico dei surrealisti, la loro passione per lo scandalo e per la vita dissipata per le strade di Parigi, il lato, per così dire, napoletano del Surrealismo, sono dunque forme di ebbrezza in cui Benjamin riconosce un portato rivoluzionario capace di andare ben al di là dei circuiti dell'ebbrezza. Rispetto a queste illuminazioni profane, l'hashish e l'oppio possono certo avere una funzione propedeutica, ma soltanto nella misura in cui ci consentono di esperire un modo non individuale di stare al mondo che deve poi essere ricreato e ritrovato anche nelle esperienze più comuni, come la lettura, la passeggiata, il pensiero. Anzi, «proprio questo allentamento dell'io nell'ebbrezza – dice Benjamin sempre a proposito dei surrealisti – è nello stesso tempo l'esperienza viva e feconda che ha consentito a queste persone di sottrarsi al dominio dell'ebbrezza». Dovessimo compendiare in una formula la missione più propria del Surrealismo, diremmo dunque che essa consiste nel «conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione»⁵³.

Quando Breton tenterà di chiarire la posizione politica del Surrealismo (*Position politique du Surréalisme*, 1935), tuttavia, lo farà in una prospettiva diversa da quella adottata da Benjamin. Una prospettiva essenzialmente freudiana. Infatti, l'assunto di base attorno a cui Breton costruisce il proprio discorso è che i mali delle nostre società derivano tutti dall'aver rimosso – dai discorsi filosofici, dalle espressioni artistiche, dalle istituzioni, dalle pratiche di vita – una parte di noi stessi: quella parte notturna, difficilmente governabile, che parla prima della nostra coscienza. L'umanità occidentale è un'umanità mutila e parziale, che non ha ancora cominciato a fare i conti con i propri impulsi, con quelle *strane forze* che si muovono nelle profondità dell'*esprit*. È un'umanità scissa, rigidamente divisa in due, che si ostina a nascondere a sé stessa l'esistenza di quei desideri inconsci che, secondo Freud, trovano un appagamento – sia pur deformato dalla censura – nella nostra vita onirica, nelle immagini e nelle trame sbrandellate dei nostri sogni («il sogno non è insensato [...] è un fenomeno psichico del tutto valido, più precisamente è l'appagamento di un

⁵² BENJAMIN, *Immagini di città*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2007, p. 13.

⁵³ BENJAMIN, *Il surrealismo*, cit., p. 321; p. 330.

desiderio»⁵⁴, «il sogno è l'appagamento (camuffato) di un desiderio (represso, rimosso)»⁵⁵), ma anche nei nostri atti mancati e nei nostri più piccoli sintomi nevrotici, nella *psicopatologia* di cui è fatta, secondo l'analista, la nostra *vita quotidiana*⁵⁶.

Il primato che la nostra cultura ha da sempre accordato alla veglia sul sogno e la nostra tendenza a considerare la notte come una parentesi insignificante del giorno non sono che i sintomi e gli effetti di questa rimozione, così come la bipartizione, astratta e rigorosa, tra un mondo onirico e un mondo della realtà non fa che rispecchiare la scissione che dilania la nostra soggettività dall'interno, costringendoci a un rapporto parziale e falso con noi stessi. Rovesciando il presupposto di Naville – secondo cui ogni trasformazione spirituale è del tutto inutile se non è preceduta da una concreta trasformazione sociale –, Breton tende a sostenere che fintantoché continueremo a rimuovere il notturno che è in noi e a vivere in balia dei dualismi e delle opposizioni binarie (conscio/ non conscio; ragione/ follia; desiderio/ ragione; immaginario/ reale; meraviglioso/ quotidiano), tutti i nostri atti politici, tutte le trasformazioni sociali in cui ci impegneremo saranno condannate a rimanere monche e a riportare in sé gli errori che le hanno precedute.

Fintantoché gli esseri umani che siamo di giorno continueranno a misconoscere gli animali che siamo di notte, fintantoché gli esseri razionali che tentiamo di essere in mezzo agli altri continueranno a provare vergogna dei propri istinti e paura delle proprie pulsioni, nessuna rivoluzione potrà avverarsi sino in fondo. I dualismi, le antinomie, le rigide opposizioni (e quella tra sogno e veglia è l'opposizione primaria, l'opposizione da cui derivano tutte le altre opposizioni) sono *les vrais alambics de la souffrance*⁵⁷: abbattere questo sistema dualistico che permea la nostra cultura e che struttura le nostre società è la rivoluzione più radicale a cui si possa ambire, se non la sola rivoluzione possibile.

Abbattere i dualismi, nel vocabolario dei surrealisti, significa dunque affermare: per troppo tempo, abbiamo rimosso la parte istintiva, pulsionale, desiderante e promosso quella cosciente, logica, razionale; è tempo di imparare a guardare in faccia

⁵⁴ FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 122-156, i paragrafi che si intitolano *Il sogno è l'appagamento di un desiderio* e *La deformazione del sogno*.

⁵⁵ Ivi, p. 155.

⁵⁶ I surrealisti conoscono prima la *Psicopatologia della vita quotidiana* di Freud e soltanto dopo *L'interpretazione dei sogni*. A questo proposito, cfr. ALEXANDRIAN, *Le surréalisme et le rêve*, cit., p. 49.

⁵⁷ BRETON, *La clé des champs*, Editions du Sagittaire, Paris 1953, p. 71.

anche il più inammissibile dei nostri desideri. Se la notte è là dove parlano – per come possono – i nostri desideri inconsci, allora dobbiamo *fare pace con la notte che è in noi*. Siamo abituati a vivere e pensare in forma di antitesi. La grammatica più elementare del nostro pensiero procede per opposizioni. Adesso, è *necessario che il diurno incontri il notturno*. È tempo di riconoscere – come si legge ne *Le paysan de Paris* di Louis Aragon – che noi siamo soltanto là dove i «contraires» in cui credevamo di essere suddivisi risultano invece essere «melés», e che «nous n’existons qu’en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir»⁵⁸.

Propriamente *surreale* non è che questo incontro tra il giorno e la notte del nostro sentire. La stessa definizione di *surrealtà*, infatti, coincide senza resto con la *confusione* di questi due stati contrapposti, la *sintesi* tra i due mondi, troppo a lungo separati, del sogno e della veglia («je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de *surréalité*»⁵⁹), sintesi alla quale deve corrispondere una *conciliazione* tra il dritto e il rovescio della nostra personalità. Surrealtà significa trovare, per ogni antitesi, i *vasi comunicanti* che la risolvono in un’unità superiore⁶⁰.

Conciliazione, risoluzione, sintesi. La politica del Surrealismo trova qui il suo punto essenziale, in questo hegelismo paradossalmente applicato all’immediato. Il suo vero bersaglio polemico non è la coscienza, né la razionalità, né la veglia, bensì la parzialità a cui abbiamo ridotto le nostre forme di vita e la separazione di questi concetti – che sono anche modi di stare al mondo – dai loro contrari. In modo speculare, il suo ideale non è tanto la dispersione nell’irrazionale, quanto piuttosto la “totalità”, il recupero di *tutte* le facoltà psichiche, la soluzione degli opposti. «Le surréalisme n’aime pas perdre la raison: il aime tout ce qui la raison nous fait perdre»⁶¹. La vera alternativa non è tra il conscio e l’inconscio, tra autocontrollo e disinibizione, tra regola e spregiudicatezza, ma tra l’*homme mutilé* e l’*homme total*.

Sin dal primo *Manifeste*, Breton assegna alla scrittura automatica un compito politico: quello di mantenere allo stato anarchico la banda di giorno in giorno più temibile dei desideri («maintenir à l’état anarchique la bande chaque jour plus

⁵⁸ ARAGON L., *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris 1972, p. 15.

⁵⁹ BRETON, *Manifestes*, cit., p. 27.

⁶⁰ BRETON, *Les vases communicants*, Gallimard, Paris 1955.

⁶¹ ALQUIÉ F., *Philosophie du Surréalisme*, cit., p. 151.

redoutable de ses désirs»⁶²). Il dettato automatico è un esercizio che libera il nostro desiderio e che del desiderio ci insegna la lingua, iniziandoci alla sua anarchia, ma questo esercizio, a sua volta, è funzionale a portare i nostri desideri e le nostre pulsioni inconse alla luce della nostra coscienza. Per questo, Breton potrà dire che la scrittura automatica – non: benché, ma proprio perché fa lo sgambetto a tutto ciò che in noi è cosciente – conduce coloro che la praticano a un *più di coscienza* («plus de conscience»⁶³): essa è la lastra di quanto ancora non conosciamo del nostro teatro interiore, la radiografia del buio, la *sonda* che, captando quei contenuti abitualmente rimossi, ci consente di avere un'immagine più completa di noi stessi e un'idea più adeguata del mondo in cui viviamo.

E se lo psicologo in vestaglia si poneva tra sogno e veglia per studiare in sé stesso i meccanismi della follia e distinguerli da quelli della ragione, il poeta surrealista si pone nel medesimo interstizio, ma nel tentativo di operare una *sintesi* tra il lato più razionale e il lato più istintivo delle nostre vite, per far sì che desiderio e pensiero coesistano nel ritmo di un medesimo verso, persuaso ormai del fatto che, senza una tale sintesi, la società che ci aspetta non potrà che assumere la forma soffocante del recinto: un circuito chiuso, impaurito di sé stesso, sottomesso alle logiche della rimozione e dell'esclusione.

⁶² BRETON, *Manifestes*, cit., p. 31.

⁶³ Ivi, p. 268.

4. *Derive confessionali, utopie dell'indice, tristi umanesimi*

A parte che si paga, la psicoanalisi
è un po' come la confessione.
Giuseppe Berto, *Il male oscuro*

E che cosa ritrova, al di qua dell'autore e della sua sorveglianza, il poeta surrealista? A che cosa conduce questo paradosso di un'attività passiva, questa liberazione a occhi socchiusi dalle censure della propria coscienza? Chi o che cosa compare alla fine di questo automatismo con cui un soggetto dovrebbe poter prendere sé stesso alle spalle? Insomma, sulla carta, in fondo a questa rischiosa opera di trascrizione, al poeta, che cosa rimane?

Tendenzialmente, una specie di confessione. Ricordi di infanzia, ossessioni, angosce, ambizioni personali. Grandi conoscitori del Surrealismo – come Sarane Alexandrian – hanno visto in questa tendenza della scrittura automatica a far riemergere sul foglio «*réminiscences infantiles*» e «*allusions autobiographiques*»⁶⁴ un esito positivo di questa pratica, il segno della sua vocazione a essere una lastra dell'inconscio. Non una pratica che si limita ad assemblare parole in modo casuale e bizzarro, ma un esercizio che, esprimendo la spontaneità irriflessa del pensiero, riesce a rendere conto delle preoccupazioni e dei sentimenti più nascosti che si annidano nel mondo interiore del pensatore⁶⁵. A nostro avviso, invece, questa piega intimistica della scrittura decreta, più che il successo dell'automatismo, il suo scacco definitivo. Come scrivono Deleuze e Guattari nel loro saggio su Kafka, quello di «riportarci sempre al ricordo d'infanzia» è il «triste destino» delle associazioni libere⁶⁶.

Fingendoci surrealisti, abbiamo elogiato l'automatismo per la sua capacità di sottrarre la scrittura all'autore e liberare le «strane forze» che si muovono al di qua della nostra coscienza, ma ecco che, proprio in virtù dei processi automatici, l'autore ritorna sulla pagina con ciò che egli ha di meno interessante: la sua biografia privata, il

⁶⁴ ALEXANDRIAN, *Le surréalisme et le rêve*, cit., p. 96.

⁶⁵ Ivi, p. 97: «On voit que l'écriture automatique ne consiste pas à dire n'importe quoi, où à assembler des mots avec un parti pris de bizarrerie. En y exprimant le tout-venant de la pensée, on rend compte de ses préoccupations et de ses sentiments».

⁶⁶ DELEUZE-GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. di Alessandro Serra, Quodlibet, Macerata 2010, p. 12.

suo passato personale, i saliscendi della sua intimità. *Uscito dalla porta della coscienza, l'autore rientra dalla finestra delle libere associazioni*. Quella scrittura che si voleva più anti-autoriale di tutte, eccola ripiombare nelle secche di una postura eminentemente confessionale. Volevamo afferrare e trascrivere l'immediato, eccoci rinchiusi nel circoletto dei nostri traumi infantili.

Non è un caso che le critiche più puntuali della scrittura automatica siano state formulate da un tipo che, pur ricorrendo spesso alla prima persona singolare, non ha mai concesso alla propria scrittura di scivolare nell'intimismo: Henri Michaux⁶⁷. Come una sorta di Gorgia novecentesco, Henri Michaux è colui che, dinanzi all'ostentato entusiasmo dei surrealisti, afferma: l'immediato non si può dire; e anche se fosse dicibile, non sarebbe affatto interessante come voi credete.

In una serie di appunti giovanili intitolati *Surréalisme*, Michaux osserva infatti che il presupposto teorico che sorregge la scrittura automatica è un'illusione e nient'altro. I surrealisti credono di aver inventato la *mot-seconde*, la parola rapida al punto da riuscire a trascrivere l'immediato, ma questa trascrizione non può essere tecnicamente realizzata («la pensée est plus libre que l'escargot de sa traduction»⁶⁸). Le immagini che guizzano nel dormiveglia sono più rapide delle frasi che le vorrebbero tradurre sulla pagina. Non esiste qualcosa come una coincidenza tra parola e pensiero irriflesso. La scrittura automatica si muove all'interno di un'utopia dell'indice: postula che la parola possa indicare, come un dito indice, il *qui* più immediato della nostra esperienza, dimenticando però che questo 'qui', non appena lo si avvicina, è già divenuto un 'altrove'. Il dito è più pesante del pensiero, più lento e macchinoso della materia su cui lo vorremmo puntare («La faute en est en partie aux doigts de Breton, à son rôle d'accompagnateur»⁶⁹). E se l'oggetto a cui mira la parola surrealista, almeno nel suo primo momento, è l'immediatezza del vissuto e delle pulsioni, delle immagini

⁶⁷ Su Michaux, i libri che ho trovato più interessanti e utili per la mia ricerca, sono i seguenti: BELLOUR R., *Henri Michaux*, Gallimard, Paris 1986; ID., *Lire Michaux*, Gallimard, Paris 2011; VERGER R., *Onirocosmos. Henri Michaux et le rêve*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004; TROTET F., *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, Albin Michel, Paris 1992. Accenni importanti all'opera di Michaux, si trovano sparsi molti libri di Deleuze e Guattari. Sull'assonanza tra Proust e Michaux in rapporto al dormiveglia e agli stati intermediari come condizioni privilegiate del gesto letterario, si veda l'articolo di FRAISSE L., *Proust et Michaux: assonances profondes*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Mars-Avril 1995, n. 2., pp. 219-238.

⁶⁸ MICHAUX H., *Le Surréalisme*, in *Qui je fus*, précédé de *Les Rêves et la Jambe. Fables des origines et autres textes*, Gallimard, Paris 2000, pp. 154-170.

⁶⁹ Ivi, p. 156.

inconscie e dei desideri, allora questa parola sarà sempre in ritardo, destinata a cadere a fianco al proprio oggetto, a mancarlo di volta in volta.

A ben vedere, anche lo stato di abbandono pressoché totale in cui le associazioni libere dovrebbero aver luogo ha un che di illusorio. Addormentare il censore che è in noi e raggiungere un rilassamento che consenta di parlare alla carta senza reticenze non è così facile come i surrealisti ci vorrebbero far credere. «On n'y arrivera pas de sitôt à ce relâchement complet. Rien n'est difficile à l'homme comme de se reposer»⁷⁰. Il riposo, questo stato su cui Michaux avrà così tanto da dire, non è affatto obbediente. Anzi, proprio la volontà di ottenerlo, quasi si trattasse di uno scopo da raggiungere, ne rende meno probabile la fruizione. Come scrive Michaux con quel fare da Charlie Chaplin che costituisce una delle declinazioni più deliziose del suo stile: si dica a qualcuno di distendere il braccio, ed ecco che il braccio resta teso («Reposez-vous le bras, lui dit-on, et le bras reste tendu»⁷¹). In altri termini, la pratica del dettato automatico si muove nel celebre *paradosso della spontaneità*. Pretendere di mettere delle parole su un foglio senza esercitare una forma di autocontrollo sulla propria scrittura equivale a dire a un ipotetico interlocutore: “sii spontaneo!”. L'effetto, inevitabile, è quello di moltiplicare l'ansia e la tensione, allontanando indefinitamente la presunta spontaneità del soggetto a cui ci rivolgiamo.

Ma la critica più elementare e insieme più radicale che Michaux muove all'automatismo ha a che fare con la mancanza di stile spesso riscontrabile negli esiti di questa pratica. Il dettato automatico è una forma di *incontinenza*. Se quella di ridurre la scrittura a un *dito* che indica un immediato è un'operazione illusoria, essa ha comunque l'effetto di neutralizzare quel lavoro stilistico che solo rende una scrittura degna di questo nome⁷². *Scrittura meno stile uguale confessione*. Quando non c'è stile,

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Sintomatico, a questo proposito, l'odio dei surrealisti per la descrizione, esplicito sin dal *Primo Manifesto*, dove arrivano a deridere Dostoevskij per la sua passione descrittiva. Alla descrizione, i surrealisti oppongono l'utopia della “pura espressione”. Capitale, invece, l'osservazione di CAILLOIS R., *L'incertezza dei sogni*, trad. it. di Angelica Tizzo, SE, Milano 2014, 86-7. In queste pagine, Caillois sottolinea come i surrealisti abbiano fallito nel loro tentativo di restituire sulla pagina l'atmosfera del sogno, perché animati da un eccessivo entusiasmo e da uno stupore sempre esplicito e manifesto. *Lo stupore è esattamente ciò che manca nel sogno*, dove l'insolito non ha nulla di assurdo, ma viene presentato come la cosa più normale. Questa, d'altronde, è una delle tante lezioni di Kafka che Michaux ha fatto propria: «è in questo modo che i romanzi di Kafka riescono a rendere con tanta esattezza l'atmosfera del sogno: si aprono con un evento insolito, che disorienta immediatamente il lettore, ma che viene presentato con tanta sfrontatezza e tanta perentorietà da privarlo di ogni possibilità di dubbio. Poi seguono descrizioni di un minuzioso realismo [...] Infatti l'universo del sogno, contrariamente all'opinione comune, non è né vago né confuso. È duro e incisivo».

si rimane inevitabilmente ingarbugliati in un piano intimistico, perché lo stile è precisamente quella cosa che attraversa un vissuto, foss'anche il più autobiografico, trasponendolo su un piano ulteriore. Lo stile è quella potenza mediante cui il narratore proustiano poteva trattare la propria pena fino a tramutarla e a riconoscere in essa una particella dell'amore universale. *Lo stile è ciò che salva l'esperienza dai vissuti.*

L'esperienza che diviene oggetto di una narrazione o di una poesia, infatti, non è mai soltanto un vissuto, né tanto meno ciò che accade, ma è anzi proprio ciò che, nel vissuto e negli accadimenti, non è stato vissuto sino in fondo. L'esperienza attraversa i vissuti in un modo obliquo, molto discreto, senza farsi immediatamente notare, senza neppure tradursi, sin da subito, in un sentire, ma rimanendo come a uno stato latente, come un implicito ancora da dischiudere, che passa tra le pieghe di ciò che ci accade.

La memoria involontaria in Proust o le *correspondances* in Baudelaire, come scrive Benjamin, sono gli esempi moderni dell'irriducibilità dell'esperienza al vissuto. «Parte integrante della *mémoire involontaire* può diventare solo ciò che non è stato vissuto espressamente»⁷³. Al di là del contenuto particolare dei ricordi, la funzione della memoria involontaria è quella di mostrarci che i giorni più significativi della nostra vita «non sono contrassegnati da alcuna esperienza vissuta»⁷⁴, ma da esperienze di altro tipo, che non possono essere vissute in diretta, poiché divengono disponibili soltanto *in differita*. Tali esperienze, le sole che interessino alla letteratura, sono fatte di quella materia sottile, quasi impercettibile, che aleggia sui bordi dei momenti, di cui pure raccoglie, senza farsi vedere, il residuo di senso che li percorre. Se è la letteratura a essere la verità della vita, e non il contrario, è perché la memoria non è lo strumento che recupera il passato, ma «la condizione di possibilità dell'esperienza»: le immagini che essa ci presenta non solo giungono inattese, ma sono «immagini che non avevamo mai visto prima che ci ricordassimo di loro»⁷⁵.

Quando Proust faceva del dormiveglia una metafora del gesto letterario, dicendo che per lui scrivere un romanzo equivale a essere come un uomo che rischiarà con l'intelligenza il processo attraverso cui scivola nel sonno, intendeva dire che la letteratura è un luogo in cui gli estremi vengono tenuti in uno stato di massima tensione: quanto più la materia è inconscia, acefala e brutta, tanto più l'intelligenza è chiamata a

⁷³ BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, cit., p. 94.

⁷⁴ Ivi, pp. 116-17.

⁷⁵ Cfr. PINOTTI, *Costellazioni*, cit., p. 112.

intervenire; quanto più ci si inoltra nell'intimo e nel particolare, tanto più la scrittura, attraverso lo stile, deve tradurre e trasporre i propri contenuti. Se il compito dello scrittore è quello di un traduttore, è appunto perché scrivere significa trasporre, fare la spola tra particolare e universale, senza mai accomodarsi in nessuno dei due piani. Il luogo del romanzo è questo inframezzo. E quando Proust, proseguendo nella metafora del semi-dormiente, affermava che il romanziere è colui che, pur rischiando il proprio sonno, non si lascia svegliare in modo definitivo, intendeva dire che l'intelligenza di cui il romanzo si alimenta non è quella delle fredde astrazioni, ma quella peculiare intelligenza capace di incorporarsi alle cose che tratta. E *l'intelligenza incorporata alle cose* è la definizione più concisa che possiamo dare dello stile⁷⁶.

Soltanto lo stile può affrancare la scrittura dalle angosce e dai desideri personali di chi scrive. L'errore fondamentale di Breton – errore che è anche un monito al nostro discorso, perché ci mostra il modo in cui un certo utilizzo del dormiveglia può scivolare verso un'utopia dell'immediato e una postura confessionale – è stato quello di credere che fosse sufficiente chiudere gli occhi e mettersi in uno stato passivo per liberare la scrittura dall'io, di vagheggiare una poesia che preceda il lavoro stilistico, mentre quella passività e quel vagheggiamento lo hanno condotto a *ridurre il poetico all'intimo* e a *sdraiare la poesia sul lettino di un set analitico*. Certo, anche lo stile del paziente che parla in analisi – come ne *Il male oscuro* di Giuseppe Berto⁷⁷ – può essere uno strumento letterario, ma deve essere appunto lavorato in uno stile che apra una breccia tra le parole e la crisi esistenziale di chi e di cui si parla. Lasciato a sé stesso, il mormorio delle libere associazioni porta con sé la tristezza di una parola ancorata alla vicenda personale che la precede. In un frammento significativamente intitolato *Les membres du confesseur*, commentando la prima opera di testi automatici scritta da Breton, Michaux se la ride in questo modo: «*Poisson soluble: des poèmes en prose, dites-vous? Heu! Heu! Ce sont des confessions*»⁷⁸.

Questa deriva confessionale della scrittura automatica, tuttavia, è a sua volta un effetto di superficie di un'illusione ancora più profonda che parla al cuore del Surrealismo: aver creduto che la psicoanalisi freudiana fosse compatibile con uno spirito rivoluzionario. È probabile che nella diffidenza che Michaux riserva ai

⁷⁶ PROUST, *Osservazioni sullo stile*, in *Giornate di lettura*, cit., p. 304.

⁷⁷ BERTO G., *Il male oscuro. Romanzo*, Neri Pozza, Milano 2016. Cfr. SCAFFAI N., *Nevrosi del racconto Stile e psicoanalisi nel "Male oscuro" di Berto*, in *Letteratura e Psicanalisi in Italia*, a cura di Gianfranco Alfano e Stefano Carrai, Carocci, Roma 2019.

⁷⁸ MICHAUX, *Le Surréalisme*, cit., p. 154.

surrealisti si riverberi l'insofferenza che egli ha sempre mostrato nei confronti delle teorie di Freud, e in particolare del modo in cui la sua psicoanalisi concepisce e rappresenta la vita onirica⁷⁹.

«L'analisi – dice infatti Freud – ci insegna che il desiderio stesso all'origine del sogno, il quale ne raffigura l'appagamento, deriva dalla vita infantile, cosicché, con nostra sorpresa, *nel sogno troviamo il bambino che continua a vivere con i suoi impulsi*»⁸⁰. Come per molti suoi contemporanei, anche per Michaux vedere nel sogno l'appagamento di un desiderio che rimanda alla sfera delle pulsioni sessuali e, tramite esse, all'infanzia del sognatore equivale a operare una riduzione dell'universo onirico. Più radicalmente, Michaux non accetta che nel corpo possa esservi una forza – come la pulsione sessuale secondo Freud – che abbia uno statuto privilegiato rispetto alle altre forze che ci attraversano e ci colpiscono dall'esterno. Nel corpo non ci sono zone più importanti di altre, né ciò che viene dal suo interno può essere anteposto a ciò che esso riceve da fuori. È come se egli avesse intuito – anticipando alcuni degli esiti più interessanti della filosofia contemporanea⁸¹ – che fare delle pulsioni l'elemento più determinante delle nostre vite significa anche immaginare che il nostro corpo possa essere separato dal mondo che lo circonda.

Come ha mostrato Godani, il concetto di pulsione è antitetico a quello, più tradizionale, di sensazione. Se la sensazione viene da fuori, come il lascito dell'incontro tra un corpo e la realtà circostante, la pulsione, invece, sale da dentro, pulsa dall'interno dell'organismo, indipendentemente dalle sensazioni che il corpo riceve dall'esterno. L'effetto fondamentale del concetto di pulsione è quello di isolare e interiorizzare, di recidere e *personalizzare*: ciò che proveniva dal mondo, ora si agita nelle tendenze organiche; ciò che era visibile e in superficie, adesso è invisibile e profondo; ciò che si posava sulla pelle, ora punge al di qua di essa; ciò che era derivato, adesso è originario; ciò che si muoveva su un piano comune, ecco che si muove sul piano delle differenze e delle idiosincrasie individuali. Così, nel momento stesso in cui affermiamo l'esistenza di un'interiorità pulsionale indipendente dalle sensazioni esterne, il nostro corpo non appare più come una delle infinite variazioni della natura, ma come un'eccezione –

⁷⁹ Sparsa un po' ovunque nell'opera di Michaux, la diffidenza/insofferenza nei confronti della concezione onirica di Freud si fa visibile sin dal giovanile *Le Rêves et la Jambe*, cit., ed è ancora presente nel più maturo *Façons d'endormi. Façons d'éveillé*, Gallimard, Paris 1969.

⁸⁰ FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 181. Corsivo nel testo.

⁸¹ GODANI, *Il corpo e il cosmo. Per un'archeologia della persona*, cit.; FOUCAULT, *Gli anormali*, cit., soprattutto pp. 126-150.

labirintica, buia, ripiegata su sé stessa – che spezza la catena dell'essere. Quella magra figura tagliata fuori dal tessuto comune del mondo è la *persona*.

La pulsione non è dunque quella potenza carica di promesse sovversive che immaginavamo, la forza autentica e dirompente mediante cui incrinare le ipocrisie della civiltà, ma una nozione che, più tristemente, rompe la continuità tra corpo e cosmo, irrigidendo questi due termini in due polarità separate. E se per i surrealisti la rivoluzione veniva a coincidere con l'abolizione delle antinomie, allora essi non hanno compreso che, appoggiandosi sul terreno pulsionale della psicoanalisi freudiana, tali antinomie sono destinate a essere non solo conservate, ma anche rafforzate. Infatti, come il dettato automatico non è sufficiente a liberare la scrittura dall'io, ma anzi promuove un ritorno alla biografia dell'autore, così, allo stesso modo, la mania di liberare le pulsioni e i desideri inconsci non fa che rilanciare una concezione personalistica dell'esistenza, secondo la quale il nostro destino, isolato dall'esterno, figura come l'esito autistico delle nostre tendenze profonde.

D'altronde, se le parole hanno un senso, il fatto stesso che l'ideale a cui aspira il Surrealismo sia la realizzazione dell'«*homme total*» dovrebbe bastare a metterci in guardia. Come l'esistenzialismo, anche il surrealismo è un umanesimo⁸². Come l'esistenzialismo, anche il surrealismo immagina una soggettività umana che, per dirsi libera, è costretta a negare e trascendere una a una le forme della realtà, a dirsi e sentirsi sempre al di là dei propri atti, senza mai coincidere con le proprie manifestazioni esteriori.

Per quanto Nerval venga invocato a più riprese come un mentore del Surrealismo, l'immaginazione di cui parla Breton ha ormai poco a che vedere con l'immaginazione che vedevamo all'opera nei testi nervaliani. Se l'avesse rimuginata con più attenzione, Breton non avrebbe sottoscritto l'idea, che in *Aurélia* decreta la guarigione del narratore, secondo cui «l'imagination n'a rien inventé qui ne soit vrai»: questa idea, come si è visto, era resa possibile dalla scoperta di un legame tra mondo interiore e mondo esteriore. Come il corpo pulsionale, così anche l'immaginazione, per i surrealisti, non è più inscritta nella natura, ma ha perduto il suo statuto ontologico per rientrare nei ghirigori del soggetto e della sua spontaneità individuale. L'immaginazione si riduce a faccenda solitaria. Immaginare, adesso, non significa

⁸² Mi riferisco a SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris 2017. Testo che riprende la conferenza pronunciata da Sartre a Parigi il 29 ottobre 1945.

intercettare un grumo di senso che evapora dalla realtà del mondo, ma è un atto psichico di una soggettività che nega e trascende, che derealizza e rifiuta il mondo. Come osserva Alquié, essere freudiani, per Breton e compagni, comporta l'adesione a una «*conception humaniste*» che, «mettant l'homme au centre des choses, et au principe de ses propres pensées», si sostituisce a una «vision cosmologique et panthéistique»⁸³.

Il desiderio – dunque il sogno, visto che il sogno freudiano è l'espressione del desiderio – è la punta di diamante di questa *concezione umanista* che «refuse le donné et le derealise»⁸⁴. Oscillare tra sogno e veglia, per Nerval, significava accedere a un piano del mondo ontologicamente più profondo e, per così dire, più reale del piano in cui transitano le parole e le azioni più vigili. Oscillare tra sogno e veglia significava dunque conoscere: percepire la persistenza dei morti, intravedere l'eternità di tutto ciò che è, entrare, anima e corpo, nella realtà circostante. In questo nuovo senso, invece, immaginare, desiderare, sognare sono gradazioni diverse di un medesimo rifiuto del mondo, declinazioni di un solo processo mediante cui un soggetto umano dà le spalle alla realtà che lo circonda, tenta di oltrepassarla e bucarla da ogni lato, ambisce, cioè, a trascenderla, e si richiude infine in uno strano altrove: la propria interiorità.

Si ritorna così, passando dall'altro lato, in quella che Benjamin definiva la tana del borghese.

⁸³ Il corsivo è mio. ALQUIÉ, *Philosophie du Surréalisme*, cit., pp. 179 e sgg. In queste pagine, Alquié discute della concezione umanista intrinseca alla visione di Freud e di Breton, ma considerando questo nuovo umanismo un valore positivo.

⁸⁴ Ibidem.

5. Galassie

C'è una buona parte di polvere che arriva dallo spazio, pulviscolo cosmico, infinitesimi granelli di comete e di meteoriti che ricadono sulla terra [...], come se una voce dal cosmo lanciasse notizie attraverso un afflato di polvere.
Daniele del Giudice, *L'orecchio assoluto*

È per andare contro quest'esito personalistico e umanistico di un certo Surrealismo – questo processo di interiorizzazione già implicito nel concetto freudiano di pulsione – che Michaux afferma, ogni volta che ne ha l'occasione, di disprezzare il sogno. Se il sogno è la voce, sia pur distorta, del desiderio e delle pulsioni sessuali, e se sognare, in fondo, implica un continuo rimando all'infanzia del sognatore, ai suoi complessi e ai suoi traumi più originari, allora il sogno ha poco o nulla di interessante.

«I sogni, come scrive Freud, hanno bisogno di premesse»⁸⁵. Per interpretarli, per dischiuderne il senso e ritrovare il contenuto latente nel contenuto manifesto, occorre conoscere la biografia, e in special modo l'infanzia, di colui o di colei che sogna. Per Michaux, il fatto stesso che il sogno necessiti di tutte queste premesse biografiche basta a fare del sogno, e della volontà di interpretarlo, un oggetto indigesto e un'attività invero poco entusiasmante, almeno dal punto di vista letterario. Tutto questo voltarsi all'indietro, questo guardare all'infanzia come a una fase ormai lontana della propria vita provoca qualcosa di simile a un torcicollo. Il personaggio che Michaux edifica attraverso la propria scrittura è un tipo assai indisposto al proprio passato, affetto da un «manque de disposition pour le passé»⁸⁶, da un'insofferenza per tutto ciò che rientra nell'ambito della «histoire» e delle «biographies». Egli deve fare un grande sforzo per cercare nei propri sogni l'oggetto di un qualche interesse. Ogni volta, comunque, la stessa delusione: «pas grand-chose dans mes rêves»⁸⁷. I sogni, come si legge in *Façons d'endormi façons d'éveillé*, finiscono per apparirgli tutti «d'une grande médiocrité, matériaux mesquins le plus souvent réalistes»⁸⁸. Forse,

⁸⁵ FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, il capitolo intitolato *La deformazione del sogno*, pp. 132-156.

⁸⁶ MICHAUX, *Façons d'endormi. Façons d'éveillé*, Gallimard, Paris 1969, p. 81.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 47.

coloro che fanno mostra di avere i sogni tanto a cuore, scrive beffardo Michaux, hanno soltanto paura di «*perdre leur homme*»⁸⁹.

Lo sbadiglio con cui Michaux fruga nel proprio passato, questo mix di noia e ostentato snobismo nei confronti dei sogni, sono i corollari di un'idea dell'inconscio alternativa a quella proposta da Freud e ripresa da Breton (non a caso, Michaux sarà un faro costante per gli autori dell'*Anti-Œdipe*). Come mostreranno i libri dedicati alla sperimentazione delle sostanze psichedeliche, il subconscio, per Michaux, «*n'est pas ce que certains pensent, une sorte de réserve dormante, contenant les secrets d'autrefois*». Il *subconscient* – e già l'utilizzo di questo termine, anziché di *inconscient*, è indicativo di una presa di distanza da Freud – non si alimenta del passato, ma si rigenera senza sosta, di continuo, «*à chaque minute, à chaque instant*»⁹⁰: non è incagliato in un periodo circoscritto di un'esistenza, non intrattiene un rapporto particolare con questa o quella fase della nostra vita, non custodisce i segreti della nostra infanzia. Il subconscio non è passivo, ma è attivo. È sempre di nuovo chiamato a fare spazio, a fare piazza pulita, a ricominciare tutto daccapo, a reinventarsi.

Alla «mediocrità» del sogno freudiano, alla concezione umanistica che lo sorregge e al suo essere costitutivamente voltato all'indietro, Michaux afferma dunque di preferire, di gran lunga, gli stati di transizione, i «*passaggi*» da una condizione all'altra, l'interferenza tra mondi opposti, «*la vita nelle pieghe*»⁹¹. Come il narratore proustiano, anche quella strana, non identificabile figura che dice io nelle prose e nelle poesie di Michaux, e che si muove con stregata disinvoltura tra i registri del saggistico e del narrativo, del poetico e del medico, del fantastico e del reportage, del comico e del cosmico, anche questo io proteiforme, si diceva, è sempre preso nel tentativo di mantenere i poli del conscio e del non conscio in uno stato di massima tensione: «*Comment noter une absence quand on est absent? Mais je devais, je savais que je devais la circonscrire, en prendre ma conscience, avec ma conscience en loque prendre la mesure de mon inconscience*»⁹².

⁸⁹ MICHAUX, *Passages (1937-1963)*, Gallimard, Paris 1963, p. 56.

⁹⁰ MICHAUX, *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, Paris 1967, p. 208.

⁹¹ Gli stati di transizione sono onnipresenti nell'opera di Michaux, e spesso sin dai titoli dei suoi libri: *La vie dans les plis*, *Passages*. Come scrive Bellour, *passaggi* è una parola che sembra contenere in sé tutta l'opera di Michaux (BELLOUR, *Lire Michaux*, cit., p. 336). In *Ecuador*, Michaux scrive: «*La phrase est le passage d'un point de pensée à un autre point de pensée*».

⁹² MICHAUX, *Connaissance par les gouffres*, cit., p. 168. Gli altri libri sulle sostanze psicoattive di Michaux sono: *Miserable miracle*, 1956; *L'infini turbulent*, 1957; *Les grandes épreuves de l'esprit*, 1966.

I libri di Michaux sulle sostanze psichedeliche sono anche questo: un corpo a corpo tra il linguaggio e ciò che spesso viene relegato, in modo forse troppo sbrigativo, sotto la categoria dell'ineffabile. Nessun compiaciuto abbandono: più la sensazione si approssima all'indicibile, più la frase che la insegue si fa esatta, chirurgica, impietosa; più aumenta lo spaesamento, più la sintassi trova il ritmo necessario a descriverlo. E certo non è un caso che, in questi libri, l'attenzione di Michaux si focalizzi su quegli stati liminali, estremamente indicativi per cartografare il funzionamento del nostro *esprit*, in cui l'effetto della sostanza comincia a dileguare, e il soggetto, perduto il suo sostegno chimico, si ritrova a vagare in un mondo che non è né quello della droga né quello del quotidiano, ma un delicatissimo ponte teso tra i due emisferi («instructif autant que la drogue est l'après-droque, et particulièrement l'aussitôt après»⁹³).

Similmente, agli occhi di Michaux, ciò che possiamo esperire nel passaggio dal sogno alla veglia è decisamente più interessante di quanto accade nel sogno vero e proprio. Optare tra il sogno e il dormiveglia equivale qui a prendere posizione tra due atteggiamenti incompatibili, due modi opposti di intendere e praticare la letteratura.

Preferire gli stati di transizione al sogno, per Michaux, significa preferire l'esteriorità all'interiorità, la descrizione alla confessione, la sperimentazione al ricordo del proprio passato, l'esplorazione di spazi non umani e impersonali all'espressione dell'io, delle sue angosce e dei suoi desideri; in altre parole, significa intendere la scrittura come una pratica che *non esprime ma modifica* il soggetto che scrive («La phrase est le passage d'un point de pensée à un autre point de pensée»), come un movimento che porta altrove, lontano da sé stessi, verso un'aria più respirabile. Il disprezzo del sogno porta con sé un certo disgusto per tutto ciò che si vuole autentico, originario, sincero, per qualsiasi discorso arroghi il vanto e la pretesa di esprimere i meandri di un'intimità («Sincère? J'écris afin que ce qui était vrai ne soit plus vrai», «J'écris pour me parcourir»⁹⁴), così come, d'altra parte, l'interesse per gli stati di transizione fa da *pendant* a una specie di amore per uno spazio più vasto, non circoscrivibile all'interiorità di un individuo.

Quella demolizione dell'individuo e dell'uomo interiore che Benjamin cercava affannosamente nei surrealisti, la troviamo soltanto ai margini, anzi felicemente fuori,

⁹³ MICHAUX, *Les grandes épreuves de l'esprit, et les innombrables petites*, Gallimard, Paris 1966, p. 19.

⁹⁴ MICHAUX, *Passages*, cit., p. 93-95.

del Surrealismo, in un Michaux che dice: «l'homme le plus réservé se fait encore un bain des alentours»⁹⁵. Anche il più riservato degli esseri umani è tutto immerso nella realtà che lo circonda, anche l'*intérieur*, per citare il titolo di un'altra opera di Michaux, è qualcosa che viene da *lointain*⁹⁶. L'essenziale di una vita non è mai dentro, ma fuori, nei dintorni visibili del corpo, nello spazio che lo investe, in ciò che circola e si insinua *tra* un essere e l'altro. «Je voudrais pouvoir dessiner les effluves qui circulent *entre* les personnes. J'aimerais aussi peindre l'homme en dehors de lui, peindre son espace»⁹⁷. *L'espace du dedans* non è che una piega dell'*espace du dehors*⁹⁸.

Spazio, *espace*. C'è una specie di godimento, in Michaux, nell'usare questa parola. «L'amour, c'est une occupation de l'espace»⁹⁹. Se l'amore è definibile come un'occupazione dello spazio, è perché lo spazio è ciò che troviamo non appena usciamo minimamente da noi stessi, la vita sottratta alla camicia di forza della nostra prospettiva, alla tristezza dei monologhi interiori e degli aggettivi possessivi: «Qui ne voit que, nous aussi, nous ne pouvons trouver l'espace qu'à la condition d'abandonner le nôtre, notre perspective de carcan?»¹⁰⁰. Scrivere, o disegnare, alla maniera di Klee (un riferimento costante per Michaux), equivale a condurre una battaglia contro lo spazio, o, per meglio dire, a distruggere il proprio spazio personale e le geometrie assassine («les tueuses géométries») che lo perimetrano, per far sì che lo spazio ritorni a essere ciò che è sempre stato: «un immense rendez-vous de cent espaces qui baignent les uns dans les autres et où baignent avec nous les objets et les êtres»¹⁰¹.

Per Michaux, quanto più veniamo spogliati, invasi dalle forze esterne, quanto più il mito della nostra interiorità rivela la propria inconsistenza costitutiva, tanto più ci approssimiamo a uno stato di beatitudine. Uno dei testi più emblematici di tutta la sua opera – *Dépouillement par l'espace*, resoconto di un'esperienza psichedelica – descrive appunto questa sensazione. Man mano che la sostanza fa effetto, collocato tra le alture di una montagna, Michaux si sente sempre più attraversato dalla potenza del paesaggio che lo circonda, sempre più svuotato dei propri attributi personali, fino a

⁹⁵ MICHAUX, *Passages*, cit., p. 67.

⁹⁶ MICHAUX, *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, Gallimard, Paris 1972.

⁹⁷ MICHAUX, *Passages*, cit., p. 66-67.

⁹⁸ MICHAUX, *L'espace du dedans. Pages choisies (1927-1959)*, Gallimard, Paris 1966. Sull'idea che l'*espace du dedans*, in Michaux, sia una piega dell'*espace du dehors*, si vedano diverse osservazioni in DELEUZE, *Foucault*, trad. it. di Pier Aldo Rovatti e Federica Sossi, Cronopio, Napoli 2009.

⁹⁹ MICHAUX, *Passages*, cit., p. 19.

¹⁰⁰ Ivi, p. 48.

¹⁰¹ Ivi, p. 49.

rimanere aggrappato soltanto a un'unica sensazione: quella di essere diventato, egli stesso, lo spazio circostante. «Dépouillé, je filais, projeté; dépouillé de possessions et d'attributs. [...] nettoyé de toute consistance, de toute propriété. [...] L'espace m'espacifiait [...] j'étais investi d'espace au point où nous étions presque pareils, indifférenciés»¹⁰².

Contemplare, scrive Michaux, significa essere ricevuti e, per poter essere ricevuti, occorre toccare il limite sopportabile della perdita del proprio io («la limite de ce que comme perte de moi je pouvais supporter»¹⁰³). La contemplazione è quello stato in virtù del quale il cielo che stiamo guardando cessa di essere l'oggetto di uno sguardo soggettivo, di una comoda, distaccata ammirazione («Admiration: antichambre, rien qu'antichambre»¹⁰⁴), per divenire il luogo di una mutua ricezione («Je recevais le ciel et le ciel me recevait»¹⁰⁵). La contemplazione è quando ciò che sembrava essere solido e finito, a cominciare dal nostro corpo, si rivela essere aereo, permeabile, indefinito e incircoscritto, inconsistente e permanente insieme, particella cosmica fatta della stessa natura di un paesaggio. La contemplazione è la fine della «*conscience dualisante*» e l'inizio di una «*conscience cosmique*», è l'affermazione, esperita sulla pelle, di un ineliminabile *monismo di fatto* («*monisme de fait*»¹⁰⁶).

Questa coscienza cosmica, che le sostanze psicoattive possono talvolta risvegliare, è forse l'unico soggetto che resta negli stati di transizione, la forma che assume la nostra coscienza nel passaggio dal sogno alla veglia. È come se l'estasi, l'apertura allo spazio cosmico resa possibile dalle sostanze, lungi dall'essere un'esperienza anomala, fosse ripetibile, nel piccolo, ogni giorno; allo stesso modo, il risveglio più comune porta con sé – seppur ridotto in scala – lo stesso senso di straniamento con cui, svanito l'effetto della sostanza, un soggetto s'appresta a ripercorrere le distanze siderali che lo separano da sé stesso. In un testo intitolato *Arriver à se réveiller*, Michaux porta questo afflato cosmico del dormiveglia alla sua massima espressione. Ecco un breve estratto da queste pagine, che meriterebbero di essere riportate tutte per intero:

¹⁰² MICHAUX, *Les grandes épreuves de l'esprit*, cit., pp. 117-125.

¹⁰³ Ivi, p. 117.

¹⁰⁴ Ivi, p. 116.

¹⁰⁵ Ivi, p. 118.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 125-26.

Si l'on pouvait m'apercevoir alors conformément à mes impressions, j'apparaîtrais comme une mer de nuages, une mer globuleuse de masses de flocons, immense objet qui confine sans doute à la stratosphère.

Tout nuage que je suis, je ne laisse pas de me rendre compte qu'il y a des ennemis à cet état, qu'il faudra prochainement redevenir actif, déterminé, réduit en taille... et qu'il serait prudent de m'y acheminer (s'il n'est pas trop tard pour me réveiller jamais). Je m'y emploie aussitôt.

Pour y arriver, pour arriver à la forme que je devine devoir m'être la plus propice, je vise en tâtonnant à devenir une forme à pied ou à pattes ou à pseudopodes.

Avec beaucoup de pattes, j'espère trouver plus rapidement le sol dont je me trouve dangereusement loin.

Je ne peux toutefois commencer par là. La planète gazeuse (ou l'immensément gigantesque amibe chloroformée) que je suis devenu ne le permet pas encore.

Courage! Dans cette masse demeure un vouloir.¹⁰⁷

Più che un testo, *Arriver à se réveiller* è un palinsesto spettacolare, leggibile come una riscrittura dell'incipit della *Recherche* e, insieme, come una rivisitazione de *La metamorfosi* kafkiana, ma ha in sé anche un certo modo à la *Beckett* di far parlare un personaggio che trova il proprio genio soltanto ai limiti della propria demenza, una voce che si muove tra sillogismi implosi, tra la constatazione più evidente, quasi tautologica, della situazione più banale e il risvolto ridicolo a cui quelle stesse premesse conducono, se solo le si porta alle loro estreme conseguenze. Qui, la complessità di quell'operazione che è il riuscire a svegliarsi viene portata a una drammaticità tale da sconfinare nel comico. Vedere scorrere a rallentatore tutti i minimi passaggi fisici e spirituali che conducono al risveglio, sentire questa voce che si parla, che cerca di darsi consiglio, che si incoraggia, come se si trovasse in una situazione di estremo pericolo, suscita qualcosa come un riso, ma è uno di quei risi mentali attraverso cui, leggendo, si ha l'impressione che la realtà non sia poi così distante da come essa viene descritta nelle pagine più comiche e più iperboliche.

Certo, risvegliarsi è un'impresa che ripetiamo ogni giorno, ma nei primi attimi del risveglio non c'è ancora, in noi, la memoria delle precedenti riuscite, nessun ricordo e nessun presagio delle gesta gloriose con cui in passato abbiamo ottenuto la nostra vittoria. Ogni volta, sempre più impreparati, dobbiamo ripercorrere il processo daccapo. Gli errori che commettiamo in questo passaggio, infatti, ci insegnano soltanto a sbagliare ulteriormente, e la delicatezza della nostra situazione è data dal fatto che

¹⁰⁷ MICHAUX, *Passages*, cit., p. 51-2.

basta fallire una sola volta nell'impresa per rimanere così, per sempre, intrappolati in questo spazio indeciso¹⁰⁸. Per tornare a mettere i piedi per terra, per ridiscendere nel mondo dei desti e degli affaccendati, bisognerà dunque procedere per tentativi, andare incontro a numerosi fallimenti; bisognerà cercare degli strumenti mediante cui uscire dal pianeta che siamo diventati, inventare o resuscitare da zero delle zampe che ci consentano di svincolarci dalla nostra posizione astrale, prendere congedo dallo stato gassoso in cui ci siamo dissolti per riapprodare al solido e al definito.

Non solo: lo stato gassoso, il pianeta che siamo attualmente, ha i suoi nemici («il y a des ennemis à cet état»¹⁰⁹). Risvegliarsi sembra quasi presupporre la sensazione di un'ostilità rivolta a quella massa immensa e vaporosa che siamo mentre non siamo ancora nulla di preciso, «ni feuille, ni homme, rien»¹¹⁰. Fosse per noi, magari, rimarremmo anche in questo stato nebuloso in cui coesistono tutti i possibili, senza determinarci in un essere particolare, ma nell'aria in cui siamo dispersi, a un certo punto, iniziamo a presentire ciò che già esigono da noi le ore a venire: esse ci richiedono di entrare, dapprima, all'interno di una specie, di sceglierne una e una soltanto, per poi rimpiccolirci e particolarizzarci ancora, aderire a un genere, prendere un volto, assumere un'identità definita e circoscritta, e infine rimetterci a lavoro, tornare a essere attivi e funzionali.

In questo senso, riuscire a svegliarsi equivale a riuscire a realizzarsi, auto-determinarsi, giungere a una definizione, unica e riconoscibile, della propria personalità. E se l'essenza, come scrive Michaux, è ciò che resta quando non si ha più nulla con cui perimetrare i propri confini, quando non vi è nulla che metta all'opera, che faccia funzionare, nulla che renda definiti, particolari, piccoli («L'essence: ce qui reste quand on n'a plus à se baisser, à s'employer, à fonctionner, à se rendre défini, particulier, petit»¹¹¹), l'uscita dallo stato gassoso che siamo chiamati a realizzare nel risveglio implica niente meno che un'amputazione – mai realizzabile sino in fondo – dell'essenza che ci costituisce.

Nell'istante dilatato e senza tempo del primo risveglio, nelle galassie che siamo al primo mattino, parla dunque un'etica che ogni giorno ci sussurra all'orecchio lo

¹⁰⁸ Ivi, p. 55: «Quoique, en somme... de nombreuses fois dans l'ensemble de ma vie j'en sois sorti. Mais il suffit d'une fois qu'on ne sache plus s'y prendre, et l'on y demeure à tout jamais, jusqu'à la mort».

¹⁰⁹ Ivi, p. 51.

¹¹⁰ Ivi, p. 56.

¹¹¹ MICHAUX, *Les grands épreuves*, cit., p. 50.

stesso assunto. Essa ci dice che nulla è più triste della *realizzazione personale*, che nulla è tanto mortifero quanto il fatto di *riuscire* a diventare, come si dice, *qualcuno*. Il senso politico del dormiveglia non sta nel liberare, con il suo delirio inconscio e spontaneo, le «strane forze» che si muovono nelle «profondità del nostro *esprit*», né tanto meno nel tenere a briglia sciolta, come scriveva Breton, «la banda di giorno in giorno più temibile dei desideri», ma sta piuttosto nel liberarci dalla smania di realizzarci che rende via via più invivibili le nostre vite.

Tocchiamo qui uno degli assi portanti della poetica di Michaux. Sia nella vita che nell'arte, l'incompiuto è sempre più del compiuto. Desiderabile è soltanto l'incompletezza, l'incircoscritto, ciò che non si può realizzare. Così, per esempio, l'infanzia, lasciandoci incompiuti, non è lo stato in cui non siamo ancora adulti, né la potenza in miniatura tesa verso l'atto dell'adulità; è semmai l'adulto (per usare la bella formula di Bruno Schulz, che Michaux avrebbe certo apprezzato) a dover sempre di nuovo *maturare verso l'infanzia*. «*Adulte – achevé – mort: nuances d'un même état*»¹¹².

L'infanzia sta a una vita come il risveglio a una giornata. Il risveglio è l'infanzia del giorno, la situazione in cui quotidianamente riviviamo non la *nostra* infanzia, con i suoi traumi e i suoi complessi, ma l'infanzia in quanto tale, *la galassia che è una vita al di qua del suo destino*. Ma, come il dormiveglia ci insegna, le fasi o i periodi – si tratti di un solo giorno o di un'esistenza intera – non si susseguono in un prima e in un dopo, il tempo non avendo nulla di lineare. E come il bambino non è l'antecedente dell'adulto, bensì un modo di essere che può insinuarsi e ricomparire negli interstizi di qualunque età, così, allo stesso modo, l'essere aereo che eravamo prima di riaprire gli occhi e tornare in noi stessi non è il passato dell'essere attivo e definito che saremo nelle ore a venire, ma è un'atmosfera che potrà continuare a soffiare dentro i nostri gesti più vigili: «*la grande partie de ma vie, scrive Michaux, je l'aurai vécue comme une galaxie*»¹¹³.

¹¹² MICHAUX, *Passages*, cit., p. 37.

¹¹³ Ivi, p. 56.

6. «Avrebbe obbedito se fosse stato più desto»: la politica del personaggio orizzontale

Miliardi di relazioni, miliardi di storie, miliardi,
ma si riducevano a una sola, che conteneva tutte le altre:
la lotta tra ciò che resiste e ciò che tenta
di sconfiggere la resistenza.
László Krasznahorkai, *Melanconia della resistenza*

A prescindere dai nostri orientamenti politici, le nostre giornate cominciano e finiscono sempre sotto il segno dell'anarchia. Nell'interstizio tra sogno e veglia, quando la nostra vita assume la forma di una galassia ancora priva di un destino personale, facciamo esperienza – un'esperienza discreta, quasi impercettibile, ma non per questo meno indicativa – di una vita anarchica, perché l'anarchia, come suggerisce Benjamin, non è che la vita sottratta al destino.

Il destino, per Benjamin, è quella particolare nozione – comune al mito e al diritto – che definisce il «contesto colpevole di ciò che vive»¹¹⁴ e che, nel concreto, si traduce nel sentimento costante di un debito insanabile e infinito. L'ambito del destino è quell'ambito in cui l'infelicità assume i tratti di una colpa individuale e in cui entrambi questi elementi – colpa e infelicità – assumono i tratti dell'inevitabile. Il capitalismo, in questo senso, è una macchina che produce destini, che alimenta, nutrendosene a sua volta, quella percezione diabolica che fa da sfondo alle nostre vite e che, ciascuno per conto proprio, ci fa dire: la mia infelicità, che è anche la mia colpa, è il mio inevitabile destino; la mia colpa, che è anche il mio destino, è la mia inevitabile infelicità. Se garantire e promuovere la tristezza insita in questo genere di affermazioni – ovvero stringere in un solo nodo individuo, colpa, infelicità, destino, e fare del *mio* l'*inevitabile* – è la funzione propria del potere giuridico, scioglierne la matassa è invece il gesto tipico dell'anarchia.

Il germe anarchico del dormiveglia – il suo essere in contrapposizione al destino, al potere giuridico, alla colpa – si traduce in un sentimento molto semplice, quasi elementare. Il più delle volte, si tratta di un sentimento che non proviene da una precisa ideologia, che non è sorretto da un pensiero consapevole, ma che anzi coincide con una specie di noncuranza trasversale alle ideologie e ai pensieri consapevoli. È un

¹¹⁴ BENJAMIN, *Destino e carattere*, in *Angelus Novus*, cit., p. 35.

sentimento che ha l'*allure* di un'alzata di spalle, del gesto che non chiede altro che scrollarsi di dosso il peso di una situazione, di un ruolo, di un'istituzione, di un obiettivo, di un precetto, di un'aspettativa, di un pericolo, di un dovere.

È il sentimento con cui Plume, il personaggio più comico di Michaux, diviene tanto indifferente al proprio destino da mantenersi al di fuori dalla logica del processo, rifiutando non tanto l'accusa, quanto piuttosto il fatto di doversi difendere, e appisolandosi proprio nel momento in cui il giudice lo condanna a morte («- L'esecuzione avrà luogo domani. L'accusato ha qualcosa da aggiungere? - Mi scusi, disse lui, non ho seguito il caso. E si riaddormentò»¹¹⁵). È il sentimento con cui Xavier de Maistre, in *Voyage autour de ma chambre*, converte la prigionia in una vacanza liberatoria. È il sentimento che permette a Gregor Samsa di risvegliarsi al di fuori della propria specie.

È il sentimento con cui Baratto (nella prima delle *Quattro novelle sulle apparenze* di Celati), mentre sta correndo come suo solito nel campo da rugby, avverte la strana impressione che quella «partita non lo riguardi», un'impressione che cresce tanto da indurlo a lasciare il campo. Ritrovando quel senso di totale estraneità alla propria partita anche negli altri ambiti della propria esistenza, «come se gli fosse girato il cervello da un momento all'altro»¹¹⁶, Baratto smette di parlare, di rispondere alle domande che gli vengono rivolte, e si fa muto, sempre, ovunque, persino a scuola, dove pure qualche parola la dovrebbe dire, visto che è un insegnante e considerato che, a quanto pare, «è illegale non parlare nell'insegnamento»¹¹⁷. Al suo sguardo sempre più assorto, la scuola appare ormai soltanto un puro «gioco di ombre che si allungano sul pavimento e cambiano direzione a poco a poco nel corso della mattina»¹¹⁸.

Adesso, Baratto è uno che vive con «le braccia conserte» e gli «occhi chiusi», uno che lascia la porta dell'appartamento sempre aperta, incurante di chi possa entrare. È come se il suo corpo fosse stato improvvisamente privato dei nervi e delle passioni che lo tenevano in tensione e ora non potesse fare altro che galleggiare nel mondo in un andamento morbido, snervato e spassionato insieme. L'unica passione che gli è rimasta è infatti quella di «trattenere il fiato» e di addormentarsi («sa, si addormenta») su tutte le superfici che la scuola continua a mettergli generosamente a disposizione, e

¹¹⁵ MICHAUX, *Un certo Piuma*, trad. it. di A. Giuliani, Bompiani, Milano 1989, p. 14.

¹¹⁶ CELATI, *Quattro novelle sulle apparenze*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 20.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ivi, p. 28.

il preside ha certo ragione nel dire che Baratto «sembra un'ombra che passa senza darsi il pensiero d'essere un'ombra. Un apparire che è già uno scomparire. Come se niente in lui si agitasse per comprovare qualcosa»¹¹⁹.

Potremmo chiamare *orizzontale* quel personaggio in cui l'assenza di agitazione – questo non voler più «comprovare qualcosa» – diviene la nota fondamentale, se non l'unica, del suo modo di stare al mondo. Orizzontale perché, certo, si tratta spesso di un personaggio che sta tra il catatonico e il narcolettico, un *Oblomov* che vive sdraiato e che trova nel letto, o in qualche altra superficie, il suo habitat naturale, ma orizzontale anche perché, cosa ben più importante, è un personaggio essenzialmente disteso, che passa nel mondo «senza darsi pensiero d'essere un'ombra»¹²⁰. Se rappresentassimo graficamente i suoi umori, otterremmo una linea retta, il segno di una pacata indifferenza. È un'apatia, la sua, attraversata da qualcosa che sarebbe riduttivo circoscrivere al solo registro dell'apatia. A volte, il personaggio orizzontale prende le maschere dell'accidioso e dell'inetto, ma si discosta da entrambi perché non ha né il senso del peccato che paralizza e rattrista il primo né quello dell'ironia che smuove e raffredda il secondo. Malgrado la sua presenza tanto impercettibile da confondersi con un'assenza, nonostante i suoi passi diretti soltanto verso la sparizione, o forse proprio per questi motivi, è un personaggio da cui proviene una strana calma.

La sua tonalità di fondo è quella dell'imbambolato. Nel suo volto, nella sua bocca che immaginiamo aperta, risplende uno sbigottimento senza stupore o uno stupore senza entusiasmo. Nella maggior parte dei casi, il personaggio orizzontale sembra proprio un idiota e, nei suoi esiti più felici, noi non sappiamo dire se sia un vero tocco di mente o un finto tonto. Il bene che egli ci offre è anzi quello di persuaderci a poco a poco, e senza neppure volerlo, che nella sua ebetudine a occhi socchiusi vi sia più saggezza di quanta non ce ne sia nei nostri occhi spalancati, nel nostro costante allarmismo e nella tenacia con cui coltiviamo le nostre angosce, nel nostro darci tanto da fare per metterci in salvo o per raggiungere questo o quel traguardo.

In una città assediata dalla catastrofe imminente, in un miasma di umori che oscillano tra l'angoscia e i «deprimenti sintomi dell'allarmismo collettivo»¹²¹, vive un

¹¹⁹ Ivi, p. 33.

¹²⁰ Sui “solitari coricati”, si veda il bell'articolo di BRAVI A., *Modi del sentire / Solitari coricati*, <https://www.doppiozero.com/solitari-coricati>, apparso su Doppiozero, il 10 febbraio 2021.

¹²¹ KRASZNAHORKAI L., *Melanconia della resistenza*, trad. it. di Dóra Mészáros e Bruno Ventavoli, Bompiani, Milano 2018, p. 163.

personaggio di nome Valuska. Trentacinquenne, frequentatore di mescite di bassa lega, vagabondo senza reddito e senza progetti, diseredato dalla madre per la sua condotta, deriso dai suoi concittadini, Valuska è rimasto straniero all'angoscia che sembrava essergli destinata: è il messaggero di una gioia malinconica, calma, difficile da spiegare, la gioia di «un essere etereo, che non sembra fatto di carne e ossa ma di una sostanza immateriale»¹²².

Quasi fosse uscito dall'*Ethica* di Spinoza, col suo sguardo che non contempla la morte ma che vede ogni minima manifestazione del mondo *sub specie aeternitatis*, Valuska ignora il senso della parola catastrofe: non capisce bene che cosa sia, quel futuro di cui gli altri si preoccupano tanto, perché non ha mai imparato «a conciliare il corso immutabile dell'universo di cui lui stesso era parte (una parte molto effimera) con la nozione filosofica del tempo che passa»¹²³. E proprio perché il suo sguardo è cieco al tempo cronologico della storia, Valuska ha spesso l'impressione di percepire nel modo più nitido «l'ordine indistruttibile che con il suo potere meraviglioso e immenso regola in un insieme la vita effimera di tutti gli esseri che popolano in mutua dipendenza i continenti e i mari, il cielo e la terra, l'acqua e l'aria»¹²⁴. Se c'è una catastrofe, per lui, è la frequenza con cui questa parola, catastrofe, viene utilizzata dai suoi contemporanei: catastrofica è la paura montante che si respira nell'aria e che si insinua nella voce ebbra degli amici.

Valuska cammina, cammina in continuazione, «a occhi chiusi, instancabile»¹²⁵. La storia della sua vita si risolve interamente nella storia dei suoi itinerari. Anche quando passeggia, il personaggio orizzontale, come fosse rimasto sdraiato, non sta mai con i piedi per terra. Ha la testa letteralmente tra le nuvole, perché la sua unica passione è il cosmo, quella «regale quiete dell'universo»¹²⁶, così lontana dall'agitazione convulsa che anima i discorsi della gente. Talvolta, i compagni di bevute, beffardi, lo distolgono dal suo contemplare con una pernacchia o con una risata, e lo apostrofano chiedendogli: «“Ehi, János, che si dice oggi nel cosmo?”», ma Valuska, lungi dall'offendersi, coglie sempre «un sapore di genuinità e benevolenza nel gesto beffardo»¹²⁷. Da più parti, tentano di richiamarlo al dovere della tristezza, di riportarlo

¹²² Ivi, p. 220.

¹²³ Ivi, p. 94.

¹²⁴ Ivi, p.113-14.

¹²⁵ Ivi, p. 132.

¹²⁶ Ivi, p. 95.

¹²⁷ Ibidem.

quaggiù, nel male che si va consumando dappertutto, di trascinarlo nell'incubo della storia, di aprirgli gli occhi, ma Valuska non è fisicamente capace di distrarsi «dalla vastità mozzafiato del cosmo». Sembra essere «prigioniero di una galassia trasparente»¹²⁸.

Per quanto minuscola e drammatica possa essere la nostra esistenza, il personaggio orizzontale ci osserva da una sorta di telescopio naturalmente installato nei suoi occhi. Ogni sera, insieme agli ultimi rimasti dell'osteria, Valuska si cimenta in una strana performance (è la scena che apre *Le armonie di Werckmeister* di Béla Tarr, tratto da *Melanconia della resistenza* di László Krasznahorkai): dispone gli uomini in cerchio e chiede a ciascuno di essi di interpretare un pianeta, di fare la luna, il sole, la terra, di comportarsi come si comportano le galassie e orbitare nel mondo vasto e infinito della bettola scalcinata che hanno eletto a loro dimora; lui, intanto, si impegnerà a fornire «una dimostrazione pratica [...] dell'eternità», a far comparire sulla scena «la breccia [...] attraverso la quale anche noi, semplici uomini, possiamo vederla, l'eternità»¹²⁹. Se gli uomini si prestano alla recita, se accettano di imitare il moto dei pianeti, è soltanto per ritardare la chiusura dell'oste, ridere tra loro di quel tipo strampalato e continuare nel vino.

Valuska non è del tutto ingenuo. Sa che, agli occhi degli altri, la «profonda bontà della sua natura sempre in bilico tra il sonno e la veglia»¹³⁰ appare come il sintomo inequivocabile di un deficit mentale. Sa di essere universalmente considerato come uno «svitato», un «puro idiota», un «matto vero». È quasi «grato alla città di non “chiuderlo nel posto di quelli come lui”»¹³¹. In genere, quando incontriamo personaggi vagamente simili a Valuska, se proprio vogliamo fare i gentili nei confronti della leggerezza che li anima e che noi non comprendiamo, diciamo che essi sono degli irresponsabili, ma forse dovremmo dire, più esattamente, che essi non sono suscettibili alla tristezza che la nostra tristezza pretende da loro.

Soltanto il suo migliore amico – Estzer, un musicista in congedo dal mondo – riconosce in Valuska «una presenza angelica tra le forze distruttrici della decadenza»¹³² e comprende che la sua idiozia, che è anche il suo genio, consiste nel «guardare le cose

¹²⁸ Ivi, p. 123.

¹²⁹ Ivi, p. 86.

¹³⁰ Ivi, p. 217.

¹³¹ Ivi, p. 95.

¹³² Ivi, p. 123.

nel loro insieme e non nei particolari»¹³³, nell'intravedere, tra i disastri delle contingenze e delle circostanze, il frammento di eternità che le attraversa e la necessità che le redime.

Certo, non sempre un personaggio riesce a mantenere intatta la calma metafisica che ha intravisto e portato con sé a spasso per il mondo. Non è facile conservare l'ottica di Spinoza per tutta la durata di un romanzo. Capita che a un certo punto la lente del telescopio si incrina, che la storia arrivi, col suo fiato mortifero, ad avvelenare quella peculiare forma di resistenza che parlava nella leggerezza di un personaggio felice di essere deriso, nella discrezione della sua bontà perennemente imbambolata tra il sonno e la veglia; capita che persino Valuska perda il senso dell'eterno e dell'insieme e venga risucchiato interamente nel *qui e ora*, nella «congiura dei particolari»¹³⁴, nella depressione dell'attualità; capita che il suo sguardo venga reciso dalla galassia trasparente che lo avvolgeva e il suo corpo, non più aereo, inchiodato al peso della sua documentabile condizione.

Ma è vero anche l'inverso. E forse nessuno, meglio di un personaggio kafkiano, può conoscere l'impercettibile levitazione con cui ci si sottrae al peso della propria storia, la gioia liberatoria del gesto con cui, ormai esausti, si dice basta, basta al groviglio di nodi che speravamo di sciogliere, basta ai sottintesi e alle allusioni, alle spiegazioni e ai meccanismi sempre ancora da interpretare; basta alla volontà di sapere che cosa ci aspetta di là dalla porta, basta a tutto questo tendere e attendere; basta al bisogno colpevole di comprovare la propria innocenza, basta alla voglia perversa che ci spinge senza tregua a mettere le cose a posto, la coscienza in ordine, le carte in regola: basta al potere della legge e del destino.

Quando K. raggiunge l'agognato colloquio con un funzionario del castello, è tarda notte. Se *Il Castello* fosse una tragedia, questo colloquio – per ottenere il quale K. sembrava disposto a sacrificare tutto e al cui esito sono appese le sorti del proprio destino – sarebbe l'acme, il momento decisivo.

K., però, è troppo stanco per prendere parte alla tragedia. È dall'inizio del romanzo che non dorme un sonno tranquillo. Il suo sonno, come è tipico dei personaggi kafkiani, è sempre stato esposto alle intrusioni e alle brutte sorprese, continuamente

¹³³ Ivi, p. 162.

¹³⁴ Ivi, p. 201.

intervallato dall'arrivo imprevisto di altri personaggi – dispettosi come solo gli aiutanti sanno esserlo, pericolosi come solo i funzionari della legge sono tenuti a diventare¹³⁵. Più che dormire, K. ha potuto soltanto sonnecchiare sotto gli occhi degli altri. Adesso, proprio quando la situazione è tale da richiedere tutta la determinazione e la vigilanza di cui è capace, K. è «esausto»¹³⁶.

È vero che anche i funzionari del castello sono stanchi, perennemente affaccendati come sono tra incartamenti e scartoffie, drogati da una burocrazia di cui non possono fare a meno («tutti sono stanchi qui. Non è mica da poco, ad esempio, il lavoro che ho dovuto sbrigare ieri e anche oggi»¹³⁷), ma la stanchezza di K. è un'altra cosa: è *la stanchezza, calma e implacabile insieme, di chi non ce la fa più*. È la stanchezza di chi non ha più speranze, ma non ha neanche più la forza necessaria per disperare.

È grazie a questa stanchezza senza fondo che K. cessa finalmente di tenersi in considerazione o, per meglio dire, di mantenersi al centro della propria vicenda. Adesso, infatti, sono soprattutto i discorsi che lo riguardano in prima persona a risuonare al suo orecchio come un rumore indistinto che suscita in lui una reazione quasi allergica, una inappellabile avversione («si rendeva ben conto che il discorso di Bürgel lo riguardava probabilmente assai da vicino ma ora provava una grande avversione contro tutte le cose che lo riguardavano»¹³⁸). Il mancato adempimento del ruolo a cui si sapeva destinato – quella posizione di agrimensore che gli era stata inspiegabilmente negata e per riconquistare la quale si era tanto affannato – non rientra più nel novero delle sue preoccupazioni («Sì, ne soffro, disse K. adagio, e sorrise tra sé, perché proprio in quel momento non ne soffriva affatto»¹³⁹). Come Plume e Baratto, K. ha l'impressione che quella partita non lo riguardi più, che nulla gli sia anzi più lontano di tutto ciò che lo ha fatto arrivare fin là.

Così, quando il funzionario Bürgel, invaso da una portentosa parlantina, comincia a esaminare i dettagli del suo caso, a passare in rassegna i regolamenti, gli intricati meccanismi, le competenze necessarie, le probabilità di riuscita, i fallimenti sempre possibili, le parti in causa che sottendono alla sua delicata situazione, ecco che

¹³⁵ KAFKA, *Il castello*, trad. it. di Anita Rho, Mondadori, Milano 2011, p. 241.

¹³⁶ Ivi, p. 241.

¹³⁷ Ivi, p. 243.

¹³⁸ Ivi, p. 245.

¹³⁹ Ivi, p. 244-45.

K. entra in un dormiveglia che neutralizza la gerarchia tra il funzionario e il contendente e che lo installa in una sensazione che non contempla né successi né fallimenti, ma che vuole soltanto perseverare in sé stessa. Trasportato via dal torpore, il contendente non contende più a nulla e tutta la gravità della sua condizione gli appare ormai senza peso:

K. era già mezzo appisolato, ma si sveglia bruscamente. “Ma perché tutto questo? Perché?” si chiedeva, e di sotto le palpebre abbassate osservava Bürgel non come un impiegato che dibatteva con lui gravi questioni, ma come qualcosa che gli impediva di dormire e per lui non aveva altro significato. [...]

K. dormiva, non era però un vero sonno, forse udiva le parole di Bürgel meglio che durante la faticosa veglia, le parole gli percuotevano l'orecchio ad una ad una, ma la fastidiosa coscienza lo lasciava in pace; si sentiva libero, non era più Bürgel che teneva lui, bensì lui che qualche volta cercava a tastoni Bürgel; non era ancora calato nella profondità del sonno, ma vi si andava immergendo. Questo non se lo sarebbe lasciato portar via da nessuno. Aveva l'impressione di aver riportato una grande vittoria. [...]

K. approvò sorridendo, adesso gli sembrava di capire perfettamente ogni cosa; non perché se ne inquietasse, ma perché ora era convinto che tra un istante si sarebbe addormentato, e questa volta senza interruzioni né sogni; fra i segretari competenti da una parte e quelli incompetenti dall'altra, e di fronte alla folla delle parti “occupatissime” sarebbe caduto in un sonno profondo, fuggendo così lontano da tutto.¹⁴⁰

Ecco, il personaggio orizzontale è uno che si chiede: “ma perché tutto questo?”, ma non con la pesantezza risentita di chi dice: “perché proprio a me?”, bensì con la nonchalance, serena e scioperata, con cui talvolta, intravedendo il principio di un ulteriore affanno finalizzato al raggiungimento di un traguardo, ci si domanda: “ma chi me lo fa fare?”. Indipendentemente da ciò che si farà o non si farà in seguito, il lato liberatorio e benefico di questa domanda sta nell'interrompere la triste dialettica di speranze e paure che ci teneva appesi al pensiero del nostro futuro, spazzando via l'importanza, pretenziosa e corrucciata, che attribuivamo mentalmente a tutte le persone che, su quel futuro, sembravano possedere un qualche potere decisionale.

Nelle immagini che confondono il sogno e la veglia, K. intravede un segretario nudo, simile a un dio greco, agitarsi nella lotta e, d'un tratto, comprende quanta comicità vi sia in tutto quell'affaccendarsi, quanto siano buffi gli addetti al suo destino, questa nozione di cui adesso, d'altronde, non saprebbe davvero che fare, se non riderne. «Era assai comico – e K. ne sorrise dolcemente nel sonno»¹⁴¹.

¹⁴⁰ Ivi, p. 247; p. 248; p. 250.

¹⁴¹ Ivi, p. 248.

Il sorriso che percorre il volto di K. mentre si abbandona al sonno è il sorriso dell'anarchia, la piega fisiognomica di una vita liberata dal fardello del destino e della legge. Ovvio, dinnanzi alla legge non si possono trovare vie di uscita definitive, ma solo faglie, crepe, interstizi che aprono varchi a intermittenza, come intermittente è il sorriso. Ma per quanto breve possa essere dal punto di vista della durata, questo *riso immemore del futuro* è il luogo in cui viene ad affermarsi una potenza che potremmo chiamare, rovesciando la formula di Benjamin, il *contesto innocente di ciò che vive*.

Ciò che i funzionari e i signori non potranno mai accettare – perché è proprio lì, forse, che fiutano la resistenza più tenace al loro triste esercizio – è la tranquillità di questa innocenza, questa *gioia a priori* che si muove senza attendere il verdetto delle loro carte: «uno che passa – diranno indignati – sopra a qualunque cosa, alla legge come al più normale riguardo umano, con ottusa e trasognata indifferenza, uno a cui non importa nulla di rendere quasi impossibile la distribuzione dei documenti e di nuocere alla reputazione della casa»¹⁴². Poche cose fanno trasalire un uomo di potere quanto uno sbadiglio elargito al suo cospetto nel momento più opportuno.

Il segreto del personaggio orizzontale, ciò che rende possibile la sua «trasognata indifferenza» e il suo sorriso, sta forse nella sua incapacità di viverci in prima persona. La sua deficienza, dunque il suo dono, è tutta in questa sfasatura: nel non agire, ma nel limitarsi a contemplare quel soggetto che risponde al suono del proprio nome. Senza farci vedere il lavoro che prepara la sua deficienza, dandoci a intendere che non ha fatto nulla per meritarsi la beatitudine insita in questo minimo scarto, tutto accade come se il personaggio orizzontale stesse *non dentro, ma a fianco alla propria vita*.

Gli avvenimenti che gli toccano in sorte non sembrano riguardarlo più di quanto non lo riguarderebbe un rumore che entra dalla finestra di una casa che non è la sua. Il personaggio orizzontale sa – ma è un sapere *a pelle* – che non ci è dato vivere in diretta ciò che ci accade, che l'attore che siamo chiamati a interpretare è soprattutto uno spettatore. Fosse per lui, resterebbe lì per sempre, semplicemente a guardare, senza neanche chiedersi di chi sia quel corpo che compie tutti quei curiosi movimenti. Al limite, il personaggio orizzontale, sdraiato nei luoghi più improbabili della superficie terrestre, può arrivare, come il Molloy di Beckett, a dimenticarsi non soltanto della

¹⁴² Ivi, p. 266.

propria identità, ma del fatto stesso di essere vivo: «non mi capitava di dimenticare soltanto chi ero, ma anche che ero, di dimenticare di essere»¹⁴³.

Anche quando la sua dimenticanza non tocca simili vette, il personaggio orizzontale rimane comunque *a latere* della propria persona. La sua vita è quanto di meno immediato si possa immaginare. Tutto deve filtrare attraverso svariate distanze, percorrere viaggi interstellari, prima di poterla toccare. Tutto è come già accaduto, e chissà quando. Tutto è obliquo e indiretto, patinato in una specie di lontananza. Tutto è vissuto come per sentito dire. Come dice Frieda a proposito delle offese subite, delle ingiurie più gratuite che *forse* (ma forse, visto che a lei non è dato ricordare) ha ricevuto dai signori del castello: «“che vuoi che me ne importasse? La mia impressione era che fosse un qualcosa che era avvenuto molti anni prima o che non fosse neanche accaduto a me, che l’avessi soltanto udito raccontare o che l’avessi io stessa già dimenticato”»¹⁴⁴.

Spettatori in differita di uno spettacolo che ci riguarda solo vagamente. È come se Pietro, il protagonista di *Con gli occhi chiusi*, guardasse alla propria vita dalla vita di un’altra persona e come se questa persona avesse gli occhiali sporchi e non facesse nulla per pulirli. Al mattino, anziché andare incontro al fare di ogni giorno, egli rimane il più a lungo possibile disteso sul letto a «dare un’altra intonazione a quei sogni che si hanno durante il dormiveglia quando pare che siamo in grado di smettere o di continuare il sonno»¹⁴⁵. I giorni gli passano a fianco. Persino nel dolore più frontale, quando perde la madre, Pietro ha l’impressione di non essere il destinatario degli accadimenti della propria esistenza; si appoggia ai guanciali del letto, tenta di convincersi al pianto, quasi costringendosi ad assumere su di sé il peso del dolore che dovrebbe naturalmente derivargli dalla sua situazione, ma che pure non riesce a sentire: «dentro di sé chiedevasi se anche gli altri sentivano così poco»¹⁴⁶.

Vivendo la propria vita in seconda o in terza persona, essendo scollato dalle proprie azioni e rimanendo come appisolato al di qua di esse, il personaggio orizzontale non è mai virile. È perfettamente privo di orgoglio. Gli occhi chiusi di Pietro, le sue «mani in tasca», la sua «aria assennata o impertinente»¹⁴⁷ sono le immagini antitetiche

¹⁴³ BECKETT, *Molloy*, trad. it. di Piero Carpi De’ Resmini, in *La trilogia. Molloy. Malone muore. L’innominabile*, Mondadori, Milano 1970, p. 56.

¹⁴⁴ KAFKA, *Il castello*, trad. it. di Umberto Gandini, Feltrinelli, Milano 2021, p. 86.

¹⁴⁵ TOZZI, *Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*, prefazione di Gianni Celati, Feltrinelli, Milano 2017, p. 121.

¹⁴⁶ Ivi, p. 49.

¹⁴⁷ Ivi, p. 52.

alle «mani al petto» e al «pugno chiuso»¹⁴⁸ del padre, alla sua viscida virilità e alla sua vitalità violenta, al suo attivismo tanto più orgoglioso e disinvolto quanto più avvelenato e rancoroso. Quando il padre si infuria per il furto subito e si ostina nella ricerca del colpevole, sollecitando il figlio a fare giustizia e a farsi onore, Pietro «alza le spalle, pensando: hanno rubato perché sono poveri»¹⁴⁹. Meglio rimanere «felicitamente impigliati»¹⁵⁰ nell'inerzia e nella stasi, meglio continuare a farsi derubare, piuttosto che aderire a quel modello mortifero di vita che porta il nome di *uomo*.

Il dormiveglia del personaggio orizzontale è infatti un modo – magari involontario, talvolta più fisiologico che cosciente – di disertare, di mancare a un appuntamento decisivo con il proprio destino, con la storia, con la legge dei funzionari e dei padri: un modo immobile di sabotare l'uomo che si dovrebbe realizzare in lui.

Del personaggio orizzontale si può dunque dire, come fa Tozzi col suo Pietro, che egli «avrebbe obbedito se fosse stato più desto»¹⁵¹. Se il dormiveglia è consustanziale alla sua involontaria disobbedienza, è proprio perché, in questo blando interstizio, il vitalismo del modello attivo, energico, virile a cui dovrebbe aderire viene neutralizzato e sospeso. Il dormiveglia è la conca socchiusa del suo dire basta a tutto quell'eccesso di azioni e reazioni che lo tempestano da ogni parte. Anche il romanziere, per parlare del suo personaggio orizzontale, deve disobbedire al flusso della narrazione, interrompere la concatenazione degli eventi e acquietarla nel tempo immobile di un tipo che avverte come intollerabile essere ciò che gli viene richiesto di essere o – differenza minima, spesso nulla – ciò che egli stesso vorrebbe diventare.

Possiamo allora guardare al personaggio orizzontale come a un filosofo antico catapultato in un'altra epoca. Il dormiveglia in cui egli si trattiene svolge infatti una funzione analoga a quella degli esercizi spirituali con cui i filosofi antichi, come ha mostrato Pierre Hadot, lavoravano su sé stessi per fare della teoria una pratica e modificare nel concreto il proprio modo di stare al mondo¹⁵². Se la letteratura del secolo scorso è tanto prodiga di personaggi orizzontali, è per un'urgenza diffusa di rilanciare,

¹⁴⁸ Ivi, p. 55. A questo proposito, cfr. LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le opere, le idee*, Laterza, Roma 1995; CHIURCHIÙ L., *Primavera d'incertezza. Mito e malattia della giovinezza in Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Vitaliano Brancati*, EUM, Macerata 2021, pp. 147-207.

¹⁴⁹ Ivi, p. 69.

¹⁵⁰ CHIURCHIÙ, *Primavera d'incertezza*, cit., p. 155.

¹⁵¹ TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, cit., p. 10.

¹⁵² HADOT P., *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. it. di Angelica Taglia, Einaudi, Torino 2005.

in una società asfissata dall'utile e dal funzionale, uno stile di vita perfettamente antitetico a questi valori.

La politica che questi personaggi ci propongono, ovviamente, non è una politica, ma è anzi il tentativo di liberare la vita dalla politica. Se rimangono a letto, o se si limitano a vagare per le strade senza mèta, è appunto per insistere in questo paradossale esercizio, volto soltanto a liberare una forma di vita dagli imperativi più o meno implicitamente iscritti nella società in cui si trovano. Nessuna lotta, solo una ostinata sottrazione, un tenersi a margine.

Come dice lo studente protagonista di *Un uomo che dorme* di Georges Perec – che ne costituisce forse la formulazione più compiuta e consapevole –, il personaggio orizzontale aspira soltanto a «tenersi lontano da ogni progetto, da ogni smania», a «essere senza desideri, senza risentimenti», persino «senza ribellione»¹⁵³. La sua lotta contro «il funzionale», in cui egli riconosce «il peggiore di tutti i valori, il più subdolo e il più compromettente»¹⁵⁴, coincide con un unico imperativo che afferma: «devi dimenticarti di sperare, di intraprendere, di riuscire, di perseverare»¹⁵⁵. La sola legge a cui presta ascolto, la sana violenza che innerva la sua pacatezza e che immette al suo interno un'urgenza sovversiva, lo esorta unicamente a uccidere in sé stesso «l'uomo proteso in avanti», a fare fuori «l'uomo con lo sguardo fisso all'orizzonte, l'uomo che guarda dritto davanti a sé»¹⁵⁶. Dall'altra parte della vita e dell'azione, rarefatto in una specie di inesistenza, egli apprende l'arte di essere «un'ombra» e di «guardare gli uomini come fossero pietre»¹⁵⁷.

La sua «vocazione alla calma»¹⁵⁸, lo strano mix di resistenza e resa che parla nei suoi occhi socchiusi può rovesciarsi, tuttavia, in un umore assai prossimo alla depressione, quella inappellabile tristezza con cui, talvolta, egli si si sorprende a dire a sé stesso: «sei solo e vai alla deriva»¹⁵⁹. Se il personaggio orizzontale si deprime, infatti, è perché, a differenza dei filosofi antichi, è solo, ma se è solo, è perché non può sopportare i rapporti di potere impliciti nella *quasi* totalità delle relazioni («se solo

¹⁵³ PEREC G., *Un uomo che dorme*, trad. it. di Jean Talon, postfazione di Gianni Celati, Quodlibet, Macerata 2009, p. 54

¹⁵⁴ Ivi, p. 67.

¹⁵⁵ Ivi, p. 56.

¹⁵⁶ Ivi, p. 27.

¹⁵⁷ Ivi, p. 57.

¹⁵⁸ Ivi, p. 30.

¹⁵⁹ Ivi, p. 110.

l'appartenenza alla specie umana non fosse accompagnata da quest'insopportabile frastuono [...] questa graticola che chiamiamo vita, questi miliardi di intimazioni, incitamenti, moniti»¹⁶⁰). Un personaggio orizzontale, per esempio, non potrà mai avere un cane: la sola idea di un essere che gli obbedisce e che gli chiede costantemente «di essere il suo padrone» suscita in lui un ribrezzo insindacabile e primordiale. La sua solitudine è *anche* l'esito di questo rifiuto a esercitare una qualsiasi forma di potere, il tentativo estremo di conservarsi in una neutralità che lo ponga al riparo dalla mortifera dialettica servo-padrone.

Se questa neutralità che è tutta la sua vita gli sembrava essere una liberatoria via di uscita, arriva il giorno in cui il personaggio orizzontale comincia a fiutare in essa nient'altro che una scappatoia, scialba e fasulla. All'apice della sua solitaria tristezza, quando la volontà di sottrarsi alla storia viene a collimare con i sentimenti più suicidari, egli percepisce la trappola in cui è caduto: «quest'illusione pericolosa di essere – come dire? – inespugnabile, di non offrire alcuna presa al mondo esterno, di scivolare sulle cose»¹⁶¹. Il suo disincanto per l'azione non sarà mica il risvolto di un'illusione ulteriore, l'«ebbrezza fallace della vita sospesa»¹⁶² entro cui egli rimane come arroccato? La sua assenza di orgoglio non sarà forse la camuffa di un orgoglio al quadrato, la fastidiosa e intellettualistica vanità che gli fa supporre di poter vivere di sola contemplazione?

Quando il personaggio orizzontale, agitato da tanti dubbi, si alza dal letto per uscire dalla sua stamberga e scendere in strada, egli ha ormai l'impressione nitida di essere spacciato. Sente su di sé il peso di essere diventato l'irrisolta espressione di un paradosso vivente: il paradosso di chi, scettico da sempre verso qualunque azione, non può più neanche credere nella reale consistenza di una vita meramente contemplativa. Né attivo né inattivo, egli si trascina per le vie come «un sonnambulo sveglio»¹⁶³, nauseato dall'odore stucchevole che continua a uscire dai suoi stessi pensieri.

Immaginiamo però che il personaggio orizzontale, proseguendo mestamente a zozzo tra le vie, incontri un altro personaggio, che cammina in una tristezza simile alla sua. Supponiamo che, in un angolo qualunque della strada, l'anonimo studente di Perec intraveda, col suo sguardo spento, lo sguardo altrettanto spento di Baratto; ipotizziamo che anche K. e Valuska, Molloy e Plume, in quel momento, passino di là e che tutti,

¹⁶⁰ Ivi, p. 44-45.

¹⁶¹ Ivi, p. 113.

¹⁶² Ivi, p. 142.

¹⁶³ Ivi, p. 113.

dopo poco parlare, vengano attraversati dalla sensazione, tipica di un'amicizia nascente, di essersi già incontrati da qualche parte; scorgiamo l'aria di sorpresa che passa nei loro volti quando essi, chiacchierando del più e del meno, intuiscono che interagire senza incappare immediatamente nei soliti meccanismi di potere è forse possibile; origliamo la gioia semplice e indiscutibile delle loro voci che scoprono, a poco a poco, di essere parte di un unico libro, scritto dimenticato e riscritto a più riprese e di cui essi costituiscono i singolari brandelli.

Probabile, in effetti, che questo incontro sia già avvenuto; possibile che possa verificarsi ancora. Quando l'anonimo studente di Perec prendeva congedo dal suo autore e arrivava in libreria, correva l'anno 1967.

Conclusione

*Questo stato della coscienza,
suddivisa dalla veglia e dal sonno
in una molteplicità di spicchi e sezioni,
va ora solo trasposto dall'individuo alla collettività.*
Walter Benjamin

Non sono soltanto i corpi e le coscienze dei singoli a scivolare nel sonno, a sognare, a riemergere nella veglia; anche le epoche si addormentano, anche le epoche sognano, e anch'esse, talvolta, si possono risvegliare.

Non sorprende che sia stato il più grande pensatore della soglia – Walter Benjamin – ad affrancare le categorie del sogno e del risveglio dal piano individuale a cui la psicoanalisi freudiana le aveva circoscritte, senza tuttavia riaffondarle nelle profondità mitiche e ancestrali dell'inconscio junghiano.

I sogni non sono poi così evanescenti. Hanno la loro scorza. Possono essere toccati. Si esibiscono senza sosta. Non è necessario entrare all'interno di una singola psiche, né scomodare gli archetipi, per poterli intravedere. Basta affacciarsi alla finestra, andare al bar, accendere uno smartphone, ascoltare la musica, guardarsi intorno. Le città in cui viviamo sono sogni concreti, fantasmagorie di pietra. Le strade, le vetrine dei negozi, le architetture, le piattaforme virtuali, tutti i luoghi entro cui siamo immersi sono un deposito di sogni comuni, una colata onirica, il residuo di una collettività sognante e di una notte collettiva.

E in mezzo a questi sogni ne passano altri, meno evidenti ma non per questo ineffabili o misteriosi, semplicemente più rarefatti e difficili da captare, anche perché sono quelli che non vengono mai raccontati: sono i sogni irrealizzati, che sono rimasti incompiuti, a vagare nell'aria, come alle soglie delle cose; sono sogni pur sempre collettivi, ma di una collettività disseminata e che dal punto di vista della storia è perdente; sono sogni che tendono, dunque, a essere rimossi dai discorsi, tenuti come stracci sotto il tappeto ufficiale, messi in sordina dalla mitologia dominante di turno.

Riportare questi stracci in superficie, ovvero risvegliare il lato rivoluzionario rimasto inespresso nei sogni irrealizzati del passato è il compito principale dello storico, almeno di quella peculiare tipologia di storico prefigurata da Benjamin. Perché se è vero, come scriveva già Michelet, che «ogni epoca sogna la successiva», è anche vero, come aggiunge Benjamin, che «il sogno attende segretamente il risveglio»¹.

Che il lavoro dello storico abbia a che fare con il risveglio non significa affatto che egli, dall'alto della sua scrivania, debba risvegliare le coscienze dei suoi contemporanei alla stregua di un improbabile funzionario dell'umanità, ma significa, in un modo più sottile e meno moralistico, che la sua vocazione è quella di intravedere nel cascame del passato – tra gli scarti, i rifiuti, i residui, i rottami, tra tutto ciò che nella storia è latenza e latitanza – il dettaglio ancora assopito che soltanto adesso, nel nostro presente, può essere risvegliato e divenire attuale, necessario, salvifico.

Né nostalgica né volta al futuro, la sola speranza che anima lo studio si rivolge al passato, ma a un passato che non ha mai incontrato la propria attualità e che, pertanto, è come dovesse ancora accadere.

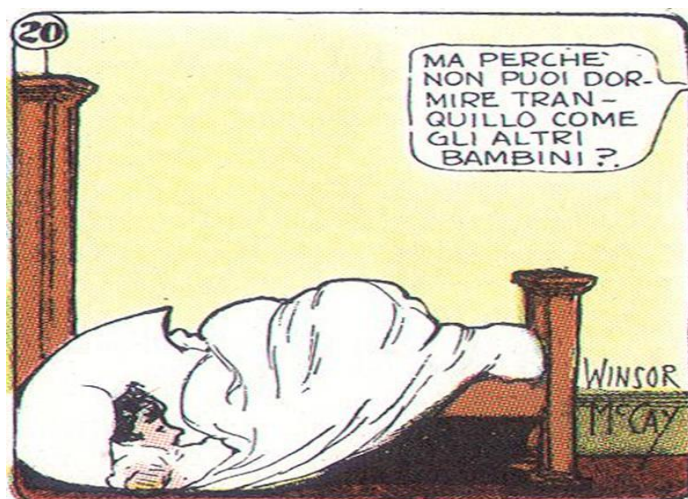
Come la memoria involontaria non recupera un vissuto, ma rende possibile l'esperienza che in quel vissuto era rimasta inespressa e che si fa disponibile per la prima volta nel ricordo, così, allo stesso modo, lo storico guarda gli scarti della storia e «le vestigia dell'inappariscente», guidato dal presentimento che «ogni passato può ottenere un grado di attualità più alto che al momento della sua esistenza»².

Lo storico – ma sarebbe meglio dire: chiunque studi o faccia ricerca – non studia per sapere, per conoscere che cosa sia accaduto esattamente in un determinato periodo, bensì per contro effettuare il discorso che sta alla base del potere e delle «forze mitiche» che avvelenano la sua epoca, facendo riaffiorare, dai residui del passato, dei possibili antidoti da utilizzare contro di esse. Per scardinare la logica del mito che rende via via meno vivibile la sua vita, egli non può fare altro che «accendere la miccia del materiale esplosivo riposto nel ciò che è stato» e trascinare quel materiale inesplosivo verso la superficie del risveglio: «c'è un sapere non-ancora cosciente di ciò che è stato, la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio»³.

¹ BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, I, cit., p. 434.

² Ivi, p. 437.

³ Ivi, p. 432.



L'interstizio tra sogno e veglia, e in particolare l'attimo del risveglio imminente, diviene così il paradigma («il caso esemplare»⁴) di un modo di intendere la ricerca e di guardare obliquamente all'indietro il cui prototipo non si trova nell'opera di uno storico, ma nell'incipit del capolavoro proustiano.

Era necessaria la follia sin troppo lucida di Benjamin per scorgere nel dormiveglia iniziale della *Recherche* l'immagine-emblema che dispiega il funzionamento ideale della ricerca storica e, aggiungiamo noi, della ricerca *tout court*. «Ogni esposizione storica deve cominciare così come Proust comincia il racconto della sua vita: con il risveglio»⁵. E ancora: «ciò a cui Proust allude con l'esperimento della dislocazione dei mobili nel dormiveglia mattutino [...] non è nulla di diverso da ciò che qui va assicurato sul piano della storicità, e collettivamente»⁶. Gli stessi frammenti che compongono l'opera più grande e incompiuta di Benjamin, i *Passages di Parigi*, intendono essere, nel loro complesso, «un esperimento di tecnica del risveglio»⁷.

Questa posizione interstiziale è anzitutto un atteggiamento. La postura che il ricercatore assume al cospetto della propria epoca è di per sé un intermedio tra il sogno e la veglia. Se l'epoca in cui viviamo è fatta di sogni, se è essa stessa il sogno o l'incubo di un'epoca che la precede, credersi del tutto svegli equivale a pretendere di essere al di sopra del proprio tempo. Questa pretesa di una totale e indefettibile vigilanza, questo guardare dall'alto ai sogni del mondo in cui si vive, è ciò che definisce la postura del

⁴ Ibidem.

⁵ Ivi, p. 520.

⁶ Ivi, p. 433.

⁷ Ivi, p. 432.

moralista e del nostalgico-reazionario, l'errore in cui, secondo Benjamin, è caduto a più riprese un certo marxismo ortodosso⁸. D'altra parte, non si tratta neppure di abbracciare la postura opposta, ma ugualmente rovinosa, dell'entusiasta e dell'enfatico, di abbandonarsi totalmente, come sembrano fare talvolta i surrealisti, ai sogni e alle fantasmagorie del momento («mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui si vuole trovare la costellazione del risveglio»⁹), perché lasciarsi andare al sogno significa anche accettare come un dato di fatto la mitologia che il sogno esprime e da cui è a sua volta costituito.

Né sciolto nell'entusiasmo del presente né atrofizzato nel rimpianto dei bei tempi andati, chi studia passa tra le vie della propria epoca con un fare distratto e defilato, un piede dentro uno fuori, vigile quel tanto che basta a non farsi trascinare totalmente dai suoi elementi mitici, addormentato abbastanza per intravedere il vento nuovo che attraversa i sogni di quella collettività di cui è egli stesso parte e espressione.

È a chi abita questa posizione defilata e interstiziale (per Benjamin: Baudelaire e Proust) che le epoche amano parlare, perché esse hanno un «modo pudico, e cioè scaltro e frivolo, di comunicare [...] il loro segreto più vero e profondo»¹⁰. Come le persone, così anche le epoche non dicono ciò che conta ad alta voce, ma lo bisbigliano, e non alla «persona con cui hanno più confidenza», quella che sta sempre lì, in attesa della notizia, ma a «un individuo qualsiasi»¹¹, quello che sembrava avere la testa altrove.

Ma se la ricerca si colloca, come il narratore proustiano, nell'attimo del risveglio imminente, è perché questo interstizio è in grado di offrirci sia un modello temporale che non ha più nulla a che spartire con «la concezione mitica del tempo lineare», sia una dialettica che – a differenza di quella hegeliana a cui si rifacevano i surrealisti – non approda a una risoluzione degli opposti in una sintesi o in un'unità superiore, ma mantiene gli estremi «in uno stato di massima tensione»¹².

⁸ Cfr., per esempio, BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 435: «non c'è antitesi più scialba e ottusa di quella che pensatori reazionari come Klages si sforzano di istituire tra lo spazio simbolico della natura e la tecnica».

⁹ Ivi, p. 511.

¹⁰ BENJAMIN, *Per un ritratto di Proust*, in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. di A. M. M. Solmi, Einaudi, Torino 1979, p. 31.

¹¹ Ibidem.

¹² Sul nesso tra il concetto di soglia e l'attimo del risveglio, cfr., tra gli altri, COSTA M. T., *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008 e CHITUSSI B., *Filosofia del sogno: saggio su Walter Benjamin*, cit., p. 39.

Nel vocabolario di Benjamin, il mito non è certo una parola che indica una narrazione edificante in cui riconoscersi. *Mito* è il nome di tutto ciò che, di volta in volta, soffoca una vita, la cappa irrespirabile che il potere, nelle sue più varie e minuscole declinazioni, stende sul mondo, e *mitico* è l'aggettivo che accompagna tutto ciò contro cui Benjamin ha scritto e pensato. Ma se c'è un mito che persiste in tutti gli altri miti, un errore di pensiero che li accomuna trasversalmente e li rende possibili, è l'idea che il tempo scorra in una linea, in un decorso continuo, «omogeneo e vuoto»¹³, l'idea asfissiante di un prima che tende regolarmente a un dopo.

Fintantoché non ci saremo liberati di questa immagine nevrotica del tempo, finché non avremo convertito nella pratica delle nostre ricerche e della nostra scrittura gli effetti di una temporalità non più lineare, le nostre guerriglie contro i discorsi, i poteri e le mitologie che ci deprimono e ci uccidono saranno destinate a ricadere nella retorica che esse stesse vorrebbero contrastare.

I rivoluzionari lo sanno. Nell'urgenza che li porta in strada, passa una specie di tacita e condivisa consapevolezza del fatto che il primo bersaglio da abbattere sono loro, le lancette degli orologi, e che l'inizio di una rivoluzione coincide con l'interruzione del tempo cronologico, con l'attimo in cui quel dispotico ticchettio viene finalmente messo a tacere: «nella Rivoluzione di Luglio – ci ricorda Benjamin nelle *Tesi* – quando scese la sera del primo giorno di battaglia, avvenne che in molti luoghi di Parigi, indipendentemente e nello stesso tempo, si sparasse contro gli orologi delle torri»¹⁴.

Trasporre l'incipit della *Recherche* su un piano storico-collettivo, insinuare la logica del dormiveglia nella ricerca equivale a convertire questo sparo in un metodo, ad affermare la necessità di «far saltare il *continuum* della storia»¹⁵ e di farla finita con quegli atteggiamenti che, su quel *continuum*, trovavano il loro fondamento: lo storicismo e il progressismo.

La lezione più evidente che un ricercatore può trarre dalla lettura di Proust è che il passato non può essere «accostato in maniera storiografica»¹⁶. Si ha un bel credere, come è tipico dello storicista, che il passato sia un punto fermo su una linea, e che lo

¹³ BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, cit., p. 83.

¹⁴ *Ivi*, p. 84.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 437.

storico possa armarsi di buona volontà e percorrere a ritroso la sequela dei fatti, delle cause e degli effetti; qualunque lettore di Proust sa, sin dalle prime pagine, che *il passato non ha nulla di statico*, e che non siamo certo noi ad andare verso «ciò che è stato», ma è ciò che è stato, semmai, a fare «irruzione improvvisa» nella nostra «coscienza risvegliata»¹⁷.

È come se a ogni attimo disastroso della nostra epoca corrispondesse una sua controfigura redenta, una sua possibilità di salvezza che sta in un altro attimo del passato, il quale, a sua volta, trova adesso, in controluce al presente, il suo senso più proprio. È ovvio, tuttavia, che non siamo noi a stabilire le tempistiche in cui si stringono queste corrispondenze tra tempi eterogenei, ovvio che non siamo noi a decidere – arbitrariamente – la ritmica discontinua di queste sottili alleanze, la cui necessità è data soltanto dai problemi concreti in cui viviamo e dalla risonanza che tali problemi hanno con quelli da cui ci parla questa o quell'immagine del passato.

Ciò che possiamo fare è esercitarci a scorgere questo interseco dei tempi e sollecitare questa riemersione di un senso *inesaurito* in ciò che è stato, intercettare il punto in cui questo senso ancora da dischiudere viene a collidere con il discorso che abbiamo bisogno di demolire e con il mito a cui stiamo tentando di sottrarci. In modo speculare, possiamo anche esercitarci a fiutare il momento in cui quell'immagine riemersa dal passato esaurisce il suo senso e cessa di parlare alla nostra epoca (nel linguaggio di Benjamin, fiutare il punto in cui un'immagine perde l'attimo della sua conoscibilità), e sbarazzarci opportunamente di essa, perché quando un'immagine, pur avendo cessato di parlarci davvero, viene mantenuta in circolo e riproposta con un'enfasi sempre più immotivata, ecco che la sua funzione, da sovversiva che era, si rovescia in una nuova e fiacca ideologia.

Fine dello storicismo, dunque, fine dell'idea di un passato avvicinabile storiograficamente, fine della presunta neutralità e del disinteresse dello studioso, questi valori astratti in cui sublimiamo il poco interesse che, in effetti, anima e suscita la sua documentatissima ricerca. D'altra parte, non appena le si sottrae la scarsa logica del prima e del dopo che la sorregge e la teleologia che la rassicura, la parola stessa di *sviluppo* – quella parola attorno a cui il progressista infiocchetta la propria filosofia

¹⁷ Ivi, p. 432.

della storia e mediante cui vorrebbe mantenere le nostre speranze appese a un fantomatico futuro – appare d'un tratto, e irrimediabilmente, svuotata di senso.

È in questo senso che il tempo, per chi studia, non è percorribile né all'avanti né all'indietro, ma sempre e soltanto a balzi, per congiunzioni fulminee e discontinue, come fulminee e discontinue sono le immagini del primo risveglio.

La «rivoluzione copernicana» di cui il dormiveglia ci offre il paradigma («la svolta copernicana e dialettica della rammemorazione»¹⁸) non si limita dunque a invertire i termini del rapporto tra passato e presente, ma arriva ad affermare la possibilità della loro mutua compenetrazione e a modificare – ecco l'elemento più essenziale – la natura stessa dell'oggetto da cui la ricerca è costituita: *non più dati o fatti, bensì soltanto immagini*.

Il modo in cui il passato si congiunge al presente, infatti, non è un dato ma un'immagine («l'immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione»¹⁹), e l'immagine, a sua volta, non si definisce come qualcosa che pertiene al solo ambito del visivo, né tanto meno come un contenuto meramente psicologico o introspettivo, ma come il luogo in cui tempi eterogenei e poli opposti coesistono senza essere sciolti in una conciliazione²⁰.

L'immagine, in altre parole, è per natura indifferente agli ambiti e ai settori disciplinari entro cui barrichiamo le nostre ricerche. Un'immagine può essere linguistica, sonora, architettonica, storica, autobiografica, paesaggistica, teatrale, sportiva (la palla da baseball in *Underworld* di De Lillo, ecco un'immagine). In un certo senso, poco importa, perché ciò che fa di lei un'immagine non è certo l'ambito da cui proviene, ma la sua natura interstiziale, la tensione tra gli estremi che si instaura e si conserva al suo interno, la peculiare dialettica che la muove e insieme la trattiene: «l'immagine è la dialettica in situazione di stallo», una «soglia fra l'immobilità e il movimento»²¹.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ A questo proposito, cfr. DIDI-HUBERMAN G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, 2007.

²⁰ Cfr. PINOTTI, *Costellazioni*, cit., pp. 75-76: «In Benjamin Bild [immagine] non rinvia primariamente all'ambito della visione [...] un'immagine può essere definita dialettica nel senso che in essa convivono plasticamente momenti opposti, senza che questa opposizione venga però risolta in una sintesi superiore». I *passages*, per esempio, sono un'immagine dialettica proprio perché in essi il vecchio si compenetra al nuovo, la casa alla strada, l'interno all'esterno.

²¹ AGAMBEN, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 28.

L'immagine dialettica è l'infrazione del dualismo, l'interstizio in cui in cui i tempi si intrecciano e le polarità si incontrano e stridono alla frontiera. Immagine è la compenetrazione irrisolta, il vecchio che sta nel nuovo, l'interno esteriore, la strada-abitazione, come nei *passages* parigini. L'immagine sta alla storia come il gesto sta all'azione. Come il gesto è un mezzo puro, una cesura che interrompe la logica dei fini a cui è sottomessa l'azione, così l'immagine è la soglia che spezza il decorso a cui è sottomessa la storia.

Non è di sintesi e conciliazioni che abbiamo bisogno, ma di interstizi e di soglie. Malgrado l'omonimia, la dialettica con cui Benjamin definisce l'immagine non ha nulla di hegeliano. Non si tratta più di perseguire la dinamica – mitica e fasulla – dello sviluppo e del movimento incessante, né di attuare un superamento delle antitesi in un'unità superiore. Si tratta di lavorare nell'ambiguità e nell'irrisolto, nella cesura e nel framezzo, di situarsi «là dove la tensione tra gli opposti è al massimo» e di indugiare nel paradosso di «questa sospesa irrequietezza del pensiero»²².

Dire che l'oggetto della ricerca è l'immagine equivale dunque a dire che il solo ambito possibile della ricerca è la soglia. Al contrario di quanto accade nell'opera di un Kant – dove la filosofia è chiamata a individuare i limiti entro cui sarebbe legittimo pensare e la critica a innalzare i confini che custodiscono il suo esercizio – Benjamin intende la filosofia come un «abbattimento dei confini» e come «uno sforzo incessante» di convertire i confini in soglie, ovvero in «zone di passaggio» che possono essere attraversate ma sulle quali «è dato anche di sostare»²³.

Soltanto in questa quiete in bilico è possibile fare esperienza del pensiero – quella strana e felice esperienza di cui il dormiveglia è l'immagine.

²² AGAMBEN, *Ninfe*, cit., p. 32.

²³ Cfr. COSTA M. T., *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, p. 13.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

AGAMBEN G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001.

- *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

ALEXANDRIAN S., *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris 1974.

ALOISI A., *La potenza della distrazione*, Il Mulino, Bologna 2020.

ALQUIÉ F., *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, Paris 1955.

ARAGON L., *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris 1972.

ARISTOTELE, *Parva naturalia. L'anima e il corpo*, A. L. Carbone (a cura di), testo greco a fronte, Bompiani, Milano 2002.

- *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Laterza, Bari 2016.

AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Einaudi, Torino 2000.

BACHELARD G., *La poetica della rêverie*, trad. it. di Silvestri Stevan, Edizioni Dedalo, Bari 2008.

BAILLARGER J., *De l'influence de l'état intermédiaire à la veille et au sommeil sur la production et la marche des hallucinations*. Partie 1. Extrait des «Annales médico-psychologiques», (Paris), tome VI, 1845, pp. 1-29 e 168-195.

- *La théorie de l'automatisme étudiée dans le manuscrit d'un monomaniacque*, AMP, 3 serie, t. II (1856).

BARTHES R., *Textes choisis et présentés par Claude Coste*, Éditions Points, Paris 2010.

BECKETT S., *La trilogia. Molloy. Malone muore. L'innominabile*, Mondadori, Milano 1970.

BEGUIN A., *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (1937), Le Livre de Poche, Paris 1993.

BENJAMIN W., *I «passages» di Parigi*, 2 voll., a cura di Rolf Tiedemann e Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2002.

- *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2014.

- *Immagini di città*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2007.

- *Infanzia berlinese*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2007.

- *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012.

- *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. di A. M. M. Solmi, Einaudi, Torino 1979.

- *Strada a senso unico*, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi 2006.

- *La politica e altri scritti. Frammenti III*, a cura di Dario Gentili, Mimesis, Milano-Udine 2016.

BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1899), trad. it. di Federica Sossi, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Feltrinelli, Milano 1990.

- *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, trad. it. di Adriano Pessina, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Bari 1996.

BERNHARD T., *Perturbamento*, a cura di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 2022.

- *Il respiro. Una decisione*, trad. it. di Anna Ruchat, Adelphi, Milano 2004.

- *Il nipote di Wittgenstein. Un'amicizia*, trad. it. di Renata Colorni, Adelphi, Milano 2021.

- *Antichi maestri*, trad. it. di Anna Ruchat, Adelphi, Milano 1992.

BERTO G., *Il male oscuro. Romanzo*, Neri Pozza, Milano 2016.

BERTONI F., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

BESTEGUI M. DE, *Aesthetics after Metaphysics. From Mimesis to Metaphor*, Routledge, London 2012.

BINET A., *Psychologie des mourants. État mental des mourants*, Editions Dupleix, 2017.

BLANCHOT M., *Lo spazio letterario*, trad. it. Fulvia Ardenghi, Il Saggiatore, Milano 2018.

BONAVIRI G., *Il dormiveglia. Sicilia-Luna-New York*, Mondadori, Milano 1988.

BRETON A., *Manifestes du Surréalisme. Premier Manifeste, Second Manifeste, Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non, Position Politique du Surréalisme, Poisson Soluble, Lettre aux voyantes, Du Surréalisme en ses œuvres vives*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Montreuil 1962.

- *La clé des champs*, Editions du Sagittaire, Paris 1953.

- *Les vases communicants*, Gallimard, Paris 1955.

- *Nadja*, trad. it. di Giordano Falzoni, Einaudi, Torino 2007.
- *Les poèmes d'André Breton*, www.comptoirelitteraire.it

CABANÈS, PHILIPPOT, TORTONESE (eds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012.

CABANIS P.-J.-G., *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Crapart, Caille et Ravier, Paris 1802.

CAILLOIS R., *L'incertezza dei sogni*, trad. it. di Angelica Tizzo, SE, Milano 2014.

CANETTI E., *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, in *La coscienza delle parole* (1976), tr. it. Adelphi, Milano 2007.

CANGUILHEM G., *Le normal et le pathologique* (1966), Presses Universitaires de France, Paris, trad. it. di D. Buzzolan, *Il normale e il patologico*, Einaudi, Torino 1998.

CARROY J., *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800- 1945)*, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris 2012.

CARROY J., PLAS R., *La volonté et l'involontaire : l'exemple de l'automatisme*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, J.-L. Cabanès, D. Philippot, P. Tortonese (éds), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012.

CARROY J., NATHALIE R. (eds.), *Alfred Maury, érudit et rêveur. La science de l'homme au milieu du XIXe siècle*, PUR, Rennes 2007.

CARROY J., OHAYON A., PLAS R., *Histoire de la psychologie en France XIXe – XXe siècles*, La Découverte, Paris 2006.

CĂRTĂRESCU M., *Solenoid*, trad. it. di Bruno Mazzoni, Il Saggiatore, Milano 2021.

CAVALLETTI A., *L'immemorabile. Il soggetto e i suoi doppi*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2020.

CELATI G., *Cinema naturale*, Feltrinelli, Milano 2001.

- *Quattro novelle sulle apparenze*, Quodlibet, Macerata 2016.

- *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata 2016.

CHITUSSI B., *Filosofia del sogno: saggio su Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2006.

- *Lo spettacolo di sé. Filosofia della doppia personalità*, Meltemi, Milano 2018.

COCCIA E., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna 2018.

- *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, trad. it. di Simona Mambrini, Einaudi, Torino 2022.

COMPAGNON A., *Proust entre deux siècles*, trad. it. di Francesca Malvani, *Proust tra due secoli. Miti e clichés del decadentismo nella Recherche*, Einaudi, Torino 1992.

DATTILO E., *Il dio sensibile. Saggio sul panteismo*, Neri Pozzi Editore, Vicenza 2021.

DE BIRAN M., *Nouvelles considérations sur le sommeil, les songes et le somnambulisme*. Deuxième partie. *Des facultés qui subsistent dans le sommeil, et des songes*. Œuvres Philosophiques par V. Cousin. Paris, Librairie de Ladrangé, 1841, tome deuxième, pp. 234-258.

DEL GIUDICE D., *I racconti*, Einaudi, Torino 2016.

DELILLO D., *Underworld*, trad. it. di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino 2014.

DESCARTES, *Meditazioni metafisiche*, a cura di Sergio Landucci, Laterza, Bari 2018.

DECHANET-PLATZ F., *L'écrivain, le sommeil et les rêves (1800-1945)*, Gallimard, Paris 2008.

DELBOEUF J., *Le sommeil et les rêves considérés principalement dans leurs rapports avec les théories de la certitude et de la mémoire*, Paris 1885.

DELEUZE G., *Proust et les signes* (1964), Puf, Paris 2010.

- *La piega. Leibniz e il barocco*, D. Tarizzo (a cura di), Einaudi, Torino 2004.

- *Logica del senso*, trad. it. di Mario de Stefanis, Feltrinelli, Milano 2009.
- *L'immanenza: una vita*, trad. it. di F. Polidori Mimesis, Milano 2010, versione disponibile in rete: http://immanent.altervista.org/deleuze-limmanenza-una-vita/?doing_wp_cron=1661182976.3163979053497314453125.
- *Foucault*, trad. it. di Pier Aldo Rovatti e Federica Sossi, Cronopio, Napoli 2009.

DELEUZE-GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. di Alessandro Serra, Quodlibet, Macerata 2010.

- *L'Anti-Edipe*, Les Éditions de Minuit, 1972, trad. it. di Alessandro Fontana, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.
- *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, 1980, trad. it. di M. Carboni, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2010.

DIDI-HUBERMAN G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, 2007.

- *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di Davide Tarizzo, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005.
- *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, trad. it. di Chiara Tartarini, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

EPICURO, *Lettera sulla felicità (a Meneceo)*, in *Opere*, a cura di G. Arrighetti, Einaudi, Torino 1973.

ESQUIROL J.-É. D., *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, I, J.-B. Ballière, Paris 1838.

FALCHINELLI E., *La mente estatica*, Adelphi, Milano 1989.

- *Su Freud*, a cura di Lamberto Boni, Adelphi, Milano 2012.

FOUCAULT M., *Les mots et les choses : une archéologie de sciences humaines* (1966), trad. it. di E. A. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2016.

- *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973-1974)*, Seuil/Gallimard, Paris 2003, trad. it. di M. Bertani, *Il potere psichiatrico, Corso al Collège de France (1973-1974)*, Feltrinelli, Milano 2019.

- *Les anormaux, Cours au Collège de France (1974-1975)*, Seuil/Gallimard, Paris 1999, trad. it. di V. Marchetti e A. Salomoni, *Gli anormali, Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2009.

FREUD S., *Introduzione al narcisismo*, trad. it. di Renata Colorni, in *Introduzione al narcisismo. Inibizione, sintomo e angoscia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

- *L'interpretazione dei sogni*, trad. it. di Daniela Idra, Einaudi, Torino 2012.

- *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni*, trad. it. di Carlo Federico Piazza, Michele Ranchetti, Ermanno Sagittario, Editore Boringhieri, Torino 1971.

- *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. it. di Marilisa Tonin Dogana ed Ermanno Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

- *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio di sapere*, trad. it. di Anna Maria Marietti e Renata Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

- *Cinque conferenze sulla psicoanalisi. L'io e l'es. Compendio di psicoanalisi*, trad. it. di Angela Staude, Cesare L. Musatti, Renata Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

GADDA, *La cognizione del dolore*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Adelphi, Milano 2017.

- *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di Giorgio Pinotti, Adelphi, Milano 2018.

GAUTIER T., *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la Poésie Française 1830-1868*, Charpentier et Cie Libraires-Éditeurs, Paris 1874.

GENETTE G., *Figure I, Retorica e strutturalismo*, trad. it. di F. Madonia, Einaudi 1988.

- *Figures II*, Editions du Seuil, 1929, trad. it. di F. Madonia, *Figure II, La parola letteraria*, Einaudi 1972.

- *Figure III*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976.

- *Palinsensti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997.

GODANI P., *Il corpo e il cosmo. Per un'archeologia della persona*, Neri Pozza, Milano 2021.

- *Tratti. Perché gli individui non esistono*, Ponte alle Grazie, Firenze 2020.

- *Sul piacere che manca. Etica del desiderio e spirito del capitalismo*, DeriveApprodi, Roma 2019.

GOLDSTEIN J., *The Post-Revolutionary Self. Politics and Psyche in France, 1750–1850*, Harvard University Press, Cambridge 2008.

GOMBROWICZ W., *Ferdydurke*, trad. it. di Irene Salvatori e Michele Mari, il Saggiatore, Milano 2020.

GOSPODINOV G., *Cronorifugio*, trad. it. di Giuseppe Dell'Agata, Voland, Roma 2021.

GREANEY M., *Sleep and the Novel. Fictions of Somnolence from Jane Austen to the Present*, Palgrave Macmillan, London 2019.

HADOT P., *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. it. di Angelica Taglia, Einaudi, Torino 2005.

HAYLES N. K., *L'impensato. Teoria della cognizione naturale*, trad. it. di Silvia Dal Dosso e Gregorio Magini, Effequ, Firenze 2021.

HEAMS T., *Infravies. Le vivant sans frontières*, Éditions du seuil, Paris 2019.

HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, a cura di Alfredo Marini (con testo a fronte), Meridiani Mondadori, Milano 2006.

HELLER-ROAZEN, *Il tatto interno. Archeologia di una sensazione*, trad. it. di G. Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2013.

HUGO V., *Vers de Victor Hugo*. <https://www.poesie-fertile.fr/?p=6462> (consulté le 10 février 2021).

ISHERWOOD C., *A Single Man* (1964), trad. it. di D. Villa, *Un uomo solo*, Adelphi, 2009.

JOUVET M., *Le sommeil et le rêve*, Les Éditions Odile Jacob, Paris 1992.

KAFKA F., *Il processo*, a cura di G. Zampa, Adelphi, Torino 2020.

- *Il castello*, trad. it. di Anita Rho, Mondadori, Milano 2011.
- *Il castello*, trad. it. di Umberto Gandini, Feltrinelli, Milano 2021.
- *Tutti i racconti*, trad. it. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 2017.

- *Quaderni in ottavo*, a cura di Italo A. Chiusano, Feltrinelli, Milano 2018.
- *Diari (1910-1923)*, a cura di Ervino Pocar, con un saggio di Remo Cantone, Mondadori, 1977.
- *Aforismi e frammenti*, a cura di Giulio Schiavoni, trad. it. di Elena Franchetti, scelta e introduzione di Ferruccio Masini, BUR, Milano 2004.

KORETZKY C., *Le réveil. Une élucidation psychanalytique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012.

KRASZNAHORKAI L., *Melanconia della resistenza*, trad. it. di Dóra Mészáros e Bruno Ventavoli, Bompiani, Milano 2018.

LEIBNIZ G. W., *Scritti filosofici*, Vol. II, D. Bianca (a cura di), UTET, Torino 1967

- *Monadologia*, traduzione, note introduttive e commento di A. Tettamanti.

LEROY, *Les visions de demi-sommeil. Hallucinations hypnagogiques*, Félix Alcan, Paris, 1926.

LOCKE J., *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), trad. it. *Saggio sull'intelletto umano*, V. Cicero e M. G. D'Amico (a cura di), con testo originale a fronte, Bompiani, Milano 2004.

MANGANELLI G., *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Adelphi, Milano 2016.

MARC C.-C.-H., *De la folie considérée dans ses rapports avec les questions médico-judiciaires*, J.B. Baillière, Paris, 1840.

MAURY A., *Le sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent ; suivies des Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leur rapport avec le phénomène du sommeil* (1861), Didier, Paris 1865.

MAVROMATIS, *Hypnagogia: The Unique State of Consciousness Between Wakefulness and Sleep*, Routledge, London 1987.

MAZZONI G., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

McCAY W., *Little Nemo (1905-1909)*, a cura di Alexander Braun, Taschen 2017.

MICHAUX H., *Qui je fus*, précédé de *Les Rêves et la Jambe. Fables des origines et autres textes*, Gallimard, Paris 2000.

- *Façons d'endormi. Façons d'éveillé*, Gallimard, Paris 1969.
- *Passages (1937-1963)*, Gallimard, Paris 1963.
- *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, Paris 1967.
- *Les grandes épreuves de l'esprit, et les innombrables petites*, Gallimard, Paris 1966.
- *Plume*, précédé de *Lontain intérieur*, Gallimard, Paris 1972.
- *Un certo Piuma*, trad. it. di A. Giuliani, Bompiani, Milano 1989.
- *L'espace du dedans. Pages choisis (1927-1959)*, Gallimard, Paris 1966.

MONTAIGNE, *Essais*, trad. it. di Fausta Garavini, con testo francese a fronte a cura di André Tournon, *Saggi*, Bompiani, Torino 2012.

MOREAU J. (DE TOURS), *Du haschisch et de l'aliénation mentale. Études psychologiques*, Collection «Esquirol», Paris 1845.

- *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, *Annales médico-psychologiques*, Paris 1855.

NABOKOV V., *Speak, memory (1947)*, trad. it. di A. Raffetto, *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, Adelphi, Milano 2010.

NANCY J.-L., *Tombe de sommeil*, Editions Galilée, 2007, trad. it. di R. Prezzo, *Cascare dal sonno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

NAVILLE P., *La révolution et les intellectuels (1928)*, Gallimard, Paris 1975.

NERVAL G., *Œuvres complètes*, III, Édition publiée sous la direction de J. Guillaume et C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1993.

PACHET P., *Nuits étroitement surveillées. Études psychologiques*, Gallimard, Paris 1980.

- *La force de dormir*, Gallimard, Paris 1988.

PAGNANELLI R., *Quasi un consuntivo (1975-1987)*, a cura di Daniela Marceschi, Donzelli, Roma 2017.

PEREC G., *Un uomo che dorme*, trad. it. di Jean Talon, postfazione di Gianni Celati, Quodlibet, Macerata 2009.

PIETRANTONIO V., *Dal visibile all'invisibile: i simulacri del sogno*. In *Archetipi del sottosuolo. Sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo*, V. Pietrantonio (a cura di), Francoangeli, Milano 2012.

- *Maschere grottesche. L'informe e il deforme nella letteratura dell'Ottocento*, Donzelli, Roma 2018.

PROUST M., *À la recherche du temps perdu*, I, *Du côté de chez Swann*, Folio classique, Gallimard, Paris 1982.

- II, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Folio classique, Gallimard, Paris 1982.

- III, *Le côté de Guermantes*, 2 voll., Folio classique, Gallimard, Paris 1982.

- IV, *Sodome et Gomorrhe*, Folio classique, Gallimard, Paris 1982.

- V, *Sodome et Gomorrhe*, Folio classique, Gallimard, Paris 1982.

- VI, *La prisonnière*, Folio classique, Gallimard, Paris 1982.

- VII, *Albertine disparue*, Folio classique, Gallimard, Paris 1982.

- VIII, *Le temps retrouvé*, Folio classique, Gallimard, Paris 1982.
- *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de Pléiade, Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, Paris 1971.
- *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di Paolo Serini, Il Saggiatore, Einaudi, Torino 1958.
- *Pastiches et mélanges*, Gallimard, Paris 2016.

RANCIÈRE J., *La politica della letteratura*, trad. it. di A. Bissanti, Sellerio, Palermo 2010.

RIGAUT J., *Écrits*, Gallimard, Paris 1970.

RIGOLI J., *Lire le delire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Fayard, Paris 2001.

RILKE R. M., *Rodin*, trad. it. di C. Groff, SE, Milano 2004.

RONCHI R., *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano 2017.

ROUSSEAU J.-J., *Les rêveries du promeneur solitaire*, Garnier-Flammarion, Paris 1964.

- *Rousseau giudice di Jean-Jacques*, trad. it. di Pierangela Adinolfi, in *Scritti autobiografici*, Einaudi, Torino 1997.

SARTRE J.-P., *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, trad. it. di R. Kirchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007.

- *La trascendenza dell'ego*, a cura di Rocco Ronchi, Marinotti, Milano 2011.
- *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris 2017.

SCHREBER, *Memorie di un malato di nervi*, trad. it. di F. Scardanelli, Adelphi, Milano 1974.

SEBALD, *Gli Emigrati*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2007.

- *Austerlitz*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2002.
- *Vertigini*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2003.
- *Gli anelli di Saturno*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2010.
- *Soggiorno in una casa di campagna. Su Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser e altri*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2012.
- *Le Alpi nel mare*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2011.

SCHWENGER P., *At the borders of sleep. On liminal literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

SITI W., *Il realismo è impossibile*, Nottetempo, Milano 2013.

- *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021.

SKLOVSKIJ V., *O teorii prozy* (1917), trad. it. di Maria Olsoufieva, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, De Donato Editore, Bari 1966.

SPINOZA, *Etica*, a cura di Paolo Cristofolini, Edizioni ETS, Pisa 2010.

TAINE, *De l'intelligence*, 2 Voll., Librairie Hachette, Paris 1870.

TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Marziano Guglielminetti, Garzanti, Milano 2000.

TOLSTOIJ L., *Anna karenina*, trad. it. di C. Zonghetti, Einaudi, Torino 2017.

TOZZI F., *Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*, prefazione di Gianni Celati, Feltrinelli, Milano 2017.

WALLACE D. F., *Infinite Jest*, trad. it. di Edoardo Nesi, con la collaborazione di Annalisa Villosesi e Grazia Giua, Einaudi, Torino 2016.

- *Oblio*, trad. it. di Giovanna Granato, Einaudi, Torino 2020.

- <https://tlon.it/4129-2/>, Intervista apparsa su Il Manifesto il 1 Luglio 2006.

WOOLF V., *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di Liliana Rampello, Il saggiatore, Milano 2011.

- *Saggi Prose Racconti*, trad. it. di Nadia Fusini, I Meridiani Mondadori, Milano 1998.
- *Al faro*, trad. it. di Nadia Fusini Feltrinelli, Milano 2021.
- *La signora Dalloway*, trad. it. di Nadia Fusini, Feltrinelli, Milano 2018.
- *Le onde*, trad. it. di Maura del Serra, Newton Compton, Roma 1992.
- *Tra un atto e l'altro*, trad. it. di F. Wagner e F. Cordelli Ugo Guanda Editore, Milano 2020.

WORTHAM S. M., *The poetics of sleep. From Aristotle to Nancy*, Bloomsbury, London 2013.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

AA.VV., *Mille et une nuits dans La Recherche*, Editions Rodoli B.V., Amsterdam – New York, NY 2004.

AGAZZI E., *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Roma, Artemide, 2007.

AZOULAI J., *L'Âme et le Corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, coll. «Études romantiques et dix-neuviémistes», Classiques Garnier, 2014.

BELLOUR R., *Henri Michaux*, Gallimard, Paris 1986.

- *Lire Michaux*, Gallimard, Paris 2011.

BERTINI M. B., *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

BIZUB E., *Proust et le moi divisé: creuset de la psychologie expérimentale*, Droz, Genève 2006.

BRUGNOLO S., *Dalla parte di Proust*, Carocci, Roma 2022.

CAROL J., *Sebald's Vision*, New York, Columbia University Press, 2015.

CHIURCHIÙ L., *Primavera d'incertezza. Mito e malattia della giovinezza in Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Vitaliano Brancati*, EUM, Macerata 2021.

COLLOT M., *Gérard de Nerval: du réel à l'imaginaire*, Hermann, Paris 2019.

CONTINI A., *La biblioteca di Proust*, Nuova Alfa, Milano 1988.

COSTA M. T., *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008.

EILAND H., JENNINGS M. W., *Walter Benjamin. Una biografia critica*, trad. it. di Alvise La Rocca, Einaudi, Torino 2016.

FAILLOIS B. DE, *Sept conférences sur Marcel Proust, suivies de Lecteurs de Proust*, édition établie, annotée e préfacée par Luc Fraisse, Editions de Faillois, Paris 2019.

FINN M. R., *Figures of the Pre-Freudian Unconscious from Flaubert to Proust*, Cambridge University Press, 2017.

FERRARI D., GODANI P., *La sartoria di Proust. Estetica e costruzione nella Recherche*, ETS, Pisa 2010.

GENTILI D., *Il tempo della storia. Le tesi «Sul concetto di storia» di Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2020.

GHIDONI M., *Utopie ed eterotopie del corpo: le allucinazioni agli albori della psichiatria*, tesi di dottorato, 2011.

- HENRY A., *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Klincksieck, Paris 1983.
- INNAMORATI M., *Freud*, Carocci editore, Roma 2015.
- JENNY L., *L'expérience de la chute: de Montaigne à Michaux*, Puf, Paris 1997.
- LATINO P., *La promenade de Nerval. Souvenir et Rêve*, L'Harmattan, Paris 2018.
- LISKE M.-T., *Leibniz*, trad. it. di Paolo Rubini, Il Mulino, Bologna 2007.
- LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le opere, le idee*, Laterza, Roma 1995.
- MACCHIA G., *L'angelo della notte*, Rizzoli, Milano 1988.
- MORAVIA, S., *Il pensiero degli idéologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- PINOTTI A., *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.
- POULET G., *L'espace proustien*, Gallimard, Paris 1963.
- SCHWARTZ, SHARON (ed.), *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*, trad. it. di Chiara Stangalino, Roma, Treccani, 2019.
- SOSSI F., *Filosofia di Proust. Saggi sulla scrittura e la morte*, Edizioni Unicopli, Milano 1988.
- TADIÉ, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans "A la recherche du temps perdu"*, Gallimard, Paris 1971.
- *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Gallimard, Paris 2012.
- TEDESCO S., *Fuoco pallido. W. G. Sebald: l'arte della trasformazione*, Milano, Meltemi, 2019.
- TROTET F., *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, Albin Michel, Paris 1992.
- VERGER R., *Onirocosmos. Henri Michaux et le rêve*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004.

VIAL F., *The Unconscious in Philosophy, and French and European Literature: Nineteenth and Early Twentieth Century*, Ed. by Mary-Rose Barral, Editions Rodopi, Amsterdam 2009.

ARTICOLI

BOSWELL M., “*The Constant Monologue Inside Your Head*”: *Oblivion and the Nightmare of Consciousness*, in Bos-well M. – Burn S. J. (edited by), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

BRAVI A., *Modi del sentire / Solitari coricati*, <https://www.doppiozero.com/solitari-coricati>, apparso su Doppiozero, il 10 febbraio 2021.

DAUBIGNY F., *Le roman de l'écrivain myope*, in Proust Aujourd'hui 6 (2008), pp. 127-143.

FRAISSE L., *Proust et Michaux: assonances profondes*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Mars-Avril 1995, n. 2., pp. 219-238.

- *Il y a cent ans paraissait «Du côté de chez Swann»*, Synergies Espagne, ISSN 1961-9359, N° 6, 2013, pp. 187-197.

CALZONI R., “*Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W.G. Sebald*”, Eds. M. Piazza - Sara Guindani-Riquier, *Effetti di verità: documenti e immagini tra storia e finzione*, Roma, Roma Tre-Press, 2016, pp. 49-66.

- “*Poetica della distruzione e culto delle rovine in Austerlitz di W. G. Sebald*”. *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Eds. Davide Borrelli e Paola di Cori, Lampi di Stampa, 2010, pp. 113-28.

DÉCHANET-PLATZ F., «*Le sommeil et les rêves dans A la recherche du temps perdu: Proust lecteur d'Alfred Maury*», *Fabula / Les colloques*, «L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite» : Littérature, psychologie, psychanalyse, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1638.php>, page consultée le 11 janvier 2022.

DI NOI B., *Poetica del risveglio e Materialismo antropologico nei Passages di Benjamin*. In: *Altre Modernità, Scrivere la terra, abitare l'utopia tra comunità e migranza* – 09/2019, pp. 110-130.

DONNARUMMA R., «*Riformare la categoria di causa*»: *Gadda e la costruzione del romanzo*, in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* (EJGS 4/2004).

GAILLARD F., *Nerval, ou les contradictions du romantisme*. In: *Romantisme*, 1971, n°1-2. L'impossible unité? pp. 128-138. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1971.5381> www.persee.fr/doc/roman_00488593_1971_num_1_1_5381.

JEANNERET M., *La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours*. In: *Romantisme*, 1980, n°27. Déviances. pp. 59-75. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1980.5321> www.persee.fr/doc/roman_00488593_1980_num_10_27_5321.

LANE J., *Falling asleep in the Wake: Reading as Hypnagogic Experience*. In : *Re: Joyce. Text-Culture-Politics*, Brannigan J., Word G., Wolfreys J. (eds.), Palgrave Macmillan, London 198.

- *Between Sleep and Waking : Montaigne, Keats and Proust*. In : *Thinking on Thresholds. The Poetics of Transitive Spaces*, edited by Subha Mukherji, Anthem Press, London-New York 2013.

MALETTA R., *Sopra un frammento del giovane Kafka*, in *Materiali di Estetica*, N. 4.2, 2017, pp. 131-157.

MORRIS J., *Josef K.'s (A + x) Problem: Kafka on the Moment of Awakening*, *The German Quarterly*, Vol. 82, No. 4, Fall 2009, pp. 469-482.

PEDONE F., *Ordovico or viricordo. La coscienza nuova di tempi, memorie, storie in Finnegans Wake*, introduzione a JOYCE J., *Finnegans Wake, libro III, cap. 3 e 4, libro IV*, E. Terrinoni e F. Pedone (a cura di), Mondadori, Milano 2019.

PETER J.-P., *Sommeil, rêve, anesthésie, somnambulisme : le problème de la conscience dans les représentations de l'homme en sommeil*. In : *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 43 n. 4, Octobre-décembre 1996. Médicalisation et professions de santé XVIe-XXe siècles, pp. 578-592.

PONZI M., *Benjamin e il surrealismo: teoria delle avanguardie*. In: Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini, a cura di C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 295-319.

RONDINI A., “La Torre e il Giardino. Per un’interpretazione de *Gli anelli di Saturno* di W. G. Sebald come viaggio iniziatico”, ENTHYMEMA; XXIV; Milano, Università deli Studi di Milano, 2019, pp. 105 – 126.

QUERCY P., *La sensation, l'image et l'hallucination chez Taine*. In: L'année psychologique. 1925 vol. 26. pp. 117-150; doi : <https://doi.org/10.3406/psy.1925.6239>
https://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1925_num_26_1_6239

SCAFFAI N., *Nevrosi del racconto Stile e psicoanalisi nel "Male oscuro" di Berto*, in *Letteratura e Psicanalisi in Italia*, a cura di Gianfranco Alfano e Stefano Carrai, Carocci, Roma 2019.

SIMON A., *De Sylvie à la Recherche : Proust et l'inspiration nervalienne*. In: Romantisme, 1997, n°95. Romans. pp. 39-49; doi : <https://doi.org/10.3406/roman.1997.3181> https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_95_3181

VENTURI R., “Lontano da dove. Paesaggi dell’anima e figure della memoria in W. G. Sebald”, Ed. Roberto Franzini Tibaldeo, *Prospettive integrate. Il paesaggio tra etica estetica ed ecologia*, Edizioni Marcovaldo, 2006, pp. 85-101.

VIDEO

CHITUSSI B., *Frattura ed evento fra Benjamin e Adorno / con Barbara Chitussi* [Scenari sull'evento - III], 2020, https://www.youtube.com/results?search_query=chitussi.

COMPAGNON A., *Écrire la vie II*, lezione al Collège de France, 2010, <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/crire-la-vie-II-cours-du-2-mars-2010.htm>.