

IL TRIDENTE ?????

ATQUE
MATERIA TRAI FISCOFIA E PSICOTERAPIA



a cura di Paolo Francesco Pieri

LA COSCIENZA E IL SOGNO A PARTIRE DA PAUL VALÈRY

Eugenio Borgna, Stefano Catucci, Fabrizio Desideri,
Mauro La Forgia, Roberto Manciocchi, Atsuo Morimoto,
Felice Ciro Papparo, Amedeo Ruberto, Carlo Sini,
Silvano Tagliagambe, Masanori Tsukamoto,
Paul Valéry, Benedetta Zaccarello

Moretti & Vitali

SOMMARIO

Introduzione	9
<i>Paolo Francesco Pieri</i>	
PARTE PRIMA – DAL SOGNO ALLA COSCIENZA	
Frammenti del “Cahier Somnia”	21
<i>Paul Valéry</i>	
Viatico <i>après coup</i> . Note di accompagnamento alla traduzione	35
<i>Benedetta Zaccarello</i>	
Il sogno e la coscienza (Peripezie del sapere)	41
<i>Carlo Sini</i>	
La vita è sogno	47
<i>Silvano Tagliagambe</i>	
“Sogno ed esistenza”. Note su Binswanger	97
<i>Eugenio Borgna</i>	
“Reimparare a sognare”. Note su sogno, immaginazione e politica in Michel Foucault	103
<i>Stefano Catucci</i>	
PARTE SECONDA – IL SOGNO A PARTIRE DA PAUL VALÉRY	
Sulla polarità tra “estesica” e “poietica”: intorno al <i>Discorso sull'estetica</i> di Paul Valéry	121
<i>Fabrizio Desideri</i>	

Dalla magia naturale del sogno all' <i>ars</i> dell'esitazione in Paul Valéry	145
<i>Felice Ciro Papparo</i>	
Gradi del disegno. Per una poetica del sogno in Paul Valéry	161
<i>Masanori Tsukamoto</i>	
Il sogno e la po(i)etica in Paul Valéry	183
<i>Atsuo Morimoto</i>	
PARTE TERZA – I SOGNI NEI RIVERBERI DELLE NOSTRE PRATICHE	
Coscienza e sogno in psicoterapia	201
<i>Amedeo Ruberto</i>	
Psicoterapia e sogno come pratiche retoriche	211
<i>Mauro La Forgia</i>	
Stati di sonnolenza. Ovvero quando sonno e veglia non sono fenomeni uniformi ma ampie classi di fenomeni	225
<i>Roberto Manciocchi</i>	
Gli Autori	243

Paolo Francesco Pieri

Introduzione

Dentro il solco di un dialogo ormai ultraventennale tra esponenti della pratica filosofica e di quella psicoterapeutica, questo libro raccoglie differenti saggi che ruotano intorno al sogno, che la psicologia moderna – come già Platone e Aristotele – assume come l'azione dell'immaginazione nel sonno. Rispetto a questo, i saggi di cui il libro si compone, si soffermeranno sul fatto che ciò che nel pensiero fa problema è la discriminazione tra il sogno e la veglia, e sul fatto che la coscienza onirica vada colta nella sua relazione biunivoca con la coscienza desta, e ciò sia, in generale, nelle nostre pratiche quotidiane sia, nello specifico, nelle pratiche psicoterapeutiche.

La prima parte del libro prova ad analizzare il percorso che dal sogno conduce alla coscienza e viceversa.

Questa si apre con alcune pagine di Paul Valéry, dove emerge una ricerca approfondita intorno al viaggio della coscienza nel suo eclissarsi nel sonno e nel suo risvegliarsi, veicolando una domanda neanche tanto sotterranea rispetto a che cosa sia il sogno e insieme a questo che cosa sia la coscienza. Come sappiamo, questo poeta e pensatore, tutte le mattine all'alba, per cinquant'anni, tra il 1894 e il 1945, scrive quasi trentamila pagine che poi comporranno la edizione anastatica *in folio* dei *Cahiers*. Degli oltre duecento *Cahiers* che sono stati redatti, qui si è scelto di pubblicare, per la prima volta in italiano, una piccola ma significativa antologia del *Cahier Somnia* che Valéry compose nel 1911. Si tratta, come la titolazione indica, di un raro quader-

no a tema che, tra l'altro, raccoglie riflessioni sulla teoria del sogno e osservazioni sulla fisiologia del sogno, ma persino frammenti della esperienza onirica dello stesso Valéry (Benedetta Zaccarello).

D'altra parte c'è da considerare che sogno e coscienza non sono che gli effetti delle peripezie in cui il nostro sapere è ogni volta implicato. Deriva da qui, per un verso, che tra l'esperienza del soggetto desto e quella del soggetto che sogna sussiste una chiara discontinuità e, insieme, una sotterranea continuità, e, per un altro verso, che tra un'esperienza verbalmente rappresentata e un'esperienza vissuta c'è una differenza che mai può venire, una volta per tutte, colmata (Carlo Sini).

Proprio sul problema della discriminazione tra sogno e vita cosciente Platone diceva: «Nulla vieta di credere che i discorsi che ora facciamo siano tenuti in sogno; e quando in sogno crediamo di raccontare un sogno, le somiglianze delle sensazioni nel sogno e nella veglia è addirittura meravigliosa» (*Teet.*, 158c). E questo tema riecheggava nel secolo XVII e nel XVIII presso filosofi ma anche poeti. Da un lato, scriveva Shakespeare: «Noi siamo della sostanza di cui sono fatti i sogni e la nostra breve vita è racchiusa in un sonno» (*Tempest.*, atto IV, scena I). Dall'altro lato, Calderón de la Barca sviluppava il medesimo tema ne *La vita è un sogno* (1635) quando scriveva: «Sono dunque le glorie così simili ai sogni, che quelle vere son tenute per false e quelle finte per certe? C'è così poco dalle une alle altre che si fa questione di sapere se quel che si vede o si gode sia un sogno o verità?» (atto III, scena X). Proprio a partire da una tale prospettiva si riflette sul fatto che nel sogno accade un rovesciamento della prospettiva, anche temporale, con cui siamo soliti guardare al mondo, e in questo rovesciamento della percezione di noi, e del rapporto con quello sfondo esterno in cui siamo collocati, entriamo dentro un archivio pluridimensionale che la coscienza non può che abbandonare (almeno parzialmente). E ciò sarebbe reso possibile perché, nel sonno, si dà un allentamento o addirittura una rottura del di-segno già stabilito del "reale", che da solo permette un disegno che ancora non c'è: una sostituzione o una alternativa del disegno che c'è. Ci viene ricordato che, alla maniera di Jung, il sogno può essere inteso come un lavoro di bricolage, ma anche come un archivio delle totalità delle determinazioni possibili del mondo (prima di ogni selezione operata dalla co-

scienza), e che l'attività onirica, per un certo verso, costituisce un esercizio di preparazione all'intreccio tra realtà (kantiana) ed effettualità, tra senso del possibile e vincoli del qui e ora. Emerge in tutto questo l'idea che la conoscenza è un sistema dinamico che, in quanto tale, continuamente oscilla e si ristrutturata, e che, quindi, la "significatività" umana è profondamente segnata dalla capacità di articolare percettivamente e concettualmente, linguisticamente ma anche emotivamente, più mondi di senso. E sempre da qui emerge che per ogni porzione di mondo sussiste una polisemia di significati possibili, overosia che per lo stesso ambito di realtà e di esperienza esiste una vasta gamma di significati alternativi. In altri termini, e più precisamente, il processo di acquisizione e conquista della conoscenza è un lavoro creativo che si svolge sulla materia ricca e ampia del reale possibile. Overosia la conoscenza è un lavoro creativo che ha a che fare non già con un movimento di ampliamento ed estensione, bensì con un atto di selezione e restringimento del possibile: è, ogni volta, un togliere ed escludere dalle opportunità pressoché illimitate del possibile aderendo al sistema dei vincoli dettati e imposti dall'adesione all'"effettualità", vale a dire al reale come ci si presenta qui e ora, e quindi nelle circostanze spaziali e temporali nelle quali esso è percepito e concettualizzato. Si tratta, come si vede, di passare da una ontologia delle cose a una ontologia delle relazioni, così come di abbandonare la naturalità immediata del mondo per intendere la naturalità del mondo come il risultato delle relazioni intenzionali e pragmatiche che uniscono (configurano) sia il soggetto che agisce e che conosce, sia l'oggetto verso il quale lo stesso soggetto dirige la propria attenzione, sicché soggetto e oggetto stanno in un rapporto correlativo di attribuzione reciproca di senso (Silvano Tagliagambe).

Ma ancora sul problema platonico della discriminazione tra sogno e vita, un pensatore come Voltaire, da parte sua, scriveva: «Se gli organi da soli producono i sogni della notte perché non potrebbero produrre da soli le idee del giorno?» (*Dictionnaire philosophique*, 1764, art. "Songes"). E, dalla sua parte, Schopenhauer: «La vita e il sogno sono pagine di uno stesso libro. La lettura continuata si chiama vita reale. Ma quando l'ora abituale della lettura (il giorno) viene a finire e giunge il tempo del riposo allora spesso seguiamo ancora, fiaccamente senza ordine e connessione, a sfogliare qua e là qualche

pagina, spesso è una pagina già letta, spesso un'altra ancora sconosciuta, ma sempre dello stesso libro» (*Die Welt*, I, § 5). Ed è proprio Binswanger che pone in modo ineludibile una serie di correlazioni tematiche tra sogno ed esistenza indicando una circolarità di esperienze tra il sogno e la veglia: veglia e sogno sono comuni modi di essere costitutivi dell'esistenza, per cui la comprensione del fenomeno del sogno è possibile quando ci si avvicina al sogno considerandolo parte di una struttura esistenziale: vale a dire il sogno è una particolare modalità di esistenza diversa da quella della veglia che però, con questa, ha una comune costituzione a priori. A partire da questo e cioè dal fatto che il sogno indica un modo esistenziale di essere, le esperienze dei sogni e degli stati sognanti vanno assunte come condizioni umane nelle quali si danno fenomenologicamente a vedere tutte quelle espressioni della vita che l'ordine della razionalità considera insignificanti, sicché ogni indagine del sogno deve essere volta ad approfondire il suo contenuto esplicito e manifesto, che è il solo che permette di conoscere cosa si animi e cosa si viva nell'esistenza del sognatore (Eugenio Borgna).

Sottrarre il sogno al destino dell'interpretazione ingenuamente riduttiva della psicoanalisi e più ampiamente a un'ermeneutica dei simboli è poi il compito che un pensatore come Foucault si dà a partire da Binswanger. Infatti per Foucault, il sogno merita di essere colto nella sfera dell'esperienza, perché è proprio nel sogno che la nostra esistenza trova l'opportunità di una fuga in avanti, evidenzia la possibilità di un salto dei limiti e dei vincoli che la veglia ci impone, mettendo così alla prova la capacità di immaginare altro e di pensare diversamente. E sempre per Foucault, ciò cui il sogno conduce ha a che fare non già con le forme simboliche bensì con le strutture fondamentali dell'esistenza e quindi con una antropologia dell'immaginazione cui semmai le forme simboliche mettono capo. Il sogno va quindi inteso come luogo del puro possibile, di un possibile che è tale se non è già stato recintato e quindi circoscritto: se è vero che i limiti costituiscono per il soggetto una dimora sicura, nel sogno lo stesso soggetto è gettato in un oltre che come tale non è più né controllabile né prevedibile. Ed in questa condizione il sognatore viene ad essere situato in un laboratorio, dove è l'immaginazione a essere chiamata ad esercitarsi. Ma un tale esercizio onirico non ha nulla a

che fare con la pura fantasticheria o il vaneggiamento: esso, per un verso, è sempre embricato con lo stato della veglia e a questa costantemente rinvia, e, per un altro verso, veicola sempre una struttura di verità, e per un altro verso ancora, implica la partecipazione dei soggetti in gioco. Il sogno, la sua esperienza, è certamente un'apertura al possibile che richiede una pluralità di interpretazioni, ma ha a che fare con un'apertura che dipende non solo dalla libertà del dormiente rispetto ai vincoli della veglia, ma anche dall'esistenza di certe domande che vengono ridefinite continuamente, e a darsi in maniera irrevocabile (Stefano Catucci).

Strettamente connessa con la prima, la seconda parte si propone di riflettere sulla svolta ineludibile che Paul Valéry impone al tema del sogno. In questa – dopo un'importante riflessione sulla polarità tra “estesica” e “poietica” che nasce dal *Discorso sull'estetica* dello stesso Paul Valéry (Fabrizio Desideri) – si prova ad analizzare il sogno a partire da alcuni fondamentali studi.

Proprio ripercorrendo la lunga ricerca valeriana intorno al fenomeno del sogno, emerge che nel pensare sognante il soggetto parteciperebbe al fluttuare dell'essere, ovvero che sotto la dimensione del sonno, dove per l'appunto accade il sogno, il pensare e l'essere possono diventare la stessa cosa. Ciò farebbe immaginare un'architettura del soggetto conoscente e agente che è strutturata intorno all'arte dell'esitazione: vale a dire il soggetto sognante (come per altri versi il soggetto amoroso) si configurerebbe come un soggetto esitante, e come tale attardato nell'informe, dove il suo sentire e vedere supererebbero la significazione perché il campo del significativo è ridotto alla materialità di un senso non ancora divenuto significativo. La coscienza sognante del dormiente renderebbe quest'ultimo non già un soggetto creativo bensì un soggetto artigiano alle prese con la “pasta” del linguistico: e cioè il soggetto sognante lavorerebbe la materia linguistica e maneggiando plasticamente l'informe ne ricaverebbe – allusivamente – più forme possibili. Sempre nel campo del sogno che per Valéry, nei decenni, ha rappresentato un luogo di sfida quotidiana, emerge altresì, sul versante dell'oggetto, che la cosa (il *quid*) è collocato in uno spazio percettivo indipendente dalla percezione del soggetto, per cui dà a vedere un suo lato che è fuori dall'azione

del suo nome, e proprio perché non può essere tradotta in un nome preciso la cosa im-percepita si impone così com'è, ovverosia come qualcosa su cui il soggetto non può ancora avere presa talché essa, dettando al soggetto dei termini impossibili a dirsi, lo rivela come stato di coscienza non ancora in atto: come coscienza che non utilizzando ancora se stessa è coscienza inutile. Al soggetto concreto il soggetto sognante mostrerebbe una maniera di essere e significare, dove le “cose” – conservando una certa indipendenza dalla percezione del soggetto e venendo assunte da una res cogitante in estensione più che in intenzione – danno a vedere un'altra possibile via di costituzione mondana. Nello stato di sonno e nell'attitudine sognante, da un lato, le cose apparirebbero in una costituzione che passa non già per il nome bensì per la forma e il colore, e dall'altro, il soggetto non si farebbe prendere dall'urgenza del conoscere che come tale si risolverebbe, solo e sempre, in un ri-conoscere univoco, talché si attarderebbe a rappresentare le cose cogliendole non più nella loro uniformità ma nella loro multiformità (Felice Ciro Papparo).

Ancora nella ricerca valeriana emergerebbe un nesso profondo tra sogno e attività di creazione, per cui del fenomeno onirico potrebbe essere colta la forza formativa delle sue immagini. In questo senso la potenza del sogno è potenza delle immagini, e ciò che diventa evidente è il nesso tra sogno e disegno. Più che lo scrivere diventerebbe infatti importante il disegnare, e quindi, prima che la nominazione diventerebbe essenziale l'azione del disegno – che è la sola in grado di abbozzare in forma visiva quegli elementi onirici che è difficile indicare verbalmente. Ciò condurrebbe all'idea che i fenomeni onirici vanno “afferrati” non tanto nel loro contenuto significativo, quanto nella loro forma corporea e funzionale, e quindi quando sono ancora vicini alla profondità opaca del corporeo. Se tra disegno e sogno c'è un'analogia, questa sussiste quando pensiamo a un gesto grafico che non sia né controllato né volto intenzionalmente a rappresentare un oggetto pre-esistente – d'altronde ogni formazione onirica è incontrollata, e più che con un atto ha a che fare con una produzione spontanea, che solo successivamente conduce a un riconoscimento delle cose prodotte. Se il sogno è un disegno, occorre pensare a un disegno diretto non già dalla volontà bensì da una forma di automatismo che può accadere senza l'intervento della co-

scienza vigile. Ancora, se il sogno è un disegno, esso un disegno distratto: un disegno che viene a darsi nell'assenza di un soggetto capace di padroneggiare la situazione e di prendere le necessarie decisioni per seguire un fine. E ancora di più, se il sogno è un disegno, esso è un disegno che si fa «de proche en proche» su quel supporto che ogni volta è dato dallo stato sognante stesso: il sogno è un disegno dove, nel momento della sua formazione, non sono ancora dati né l'oggetto né il soggetto disegnatore, né, tanto meno, le intenzioni di quest'ultimo (Masanori Tsukamoto).

Se nel risveglio si origina il mondo ordinario nella sua consistenza, e insieme a questo, la coscienza metodica e critica che lo concepisce e lo plasma, nel sonno è la facoltà onirica che è in grado di creare quelle immagini che diventano componenti fondamentali della composizione poetica o che addirittura, contengono *in nuce* il materiale poetico. Lo stato onirico e lo stato di sonno vanno fundamentalmente assunti come una condizione di risonanza, il cui effetto, spontaneo e non calcolato, accade per la debolezza delle sollecitazioni e per l'effetto non ammortizzato delle stesse impressioni sensibili del dormiente. È così che il sogno viene assunto come un sistema in cui il mondo risuona talora armonicamente e armoniosamente, tal'altra dolorosamente e disordinatamente – dandosi come una specie di sottosuolo della coscienza: come una profondità dell'esperienza dell'essere che lo fa diventare intraducibile in termini discorsivi e quindi priva di un nome, e molto vicina all'emozione musicale e alla danza. In questo senso si può dire che l'artista è un dormiente che veglia o un sognatore ben sveglio, che, restando nel sogno e nelle risonanze che la profondità dell'essere induce, è in grado, attraverso i mezzi coscienti, di farne un'opera finita (Atsuo Morimoto).

D'altronde con questo libro viene pensato il nesso sistematico sogno-coscienza, che a suo modo, condensa quel nesso, magari più articolato, che è: Corpo-Linguaggio-Mondo, e che il precedente volume (Corpo-Linguaggio) aveva iniziato a sviluppare. La terza parte, in effetti, propone un'indagine sui sogni cogliendoli nel loro riverbero con le pratiche psicoterapeutiche.

Parlare del nesso coscienza e sogno conduce necessariamente a riflettere sulla modalità che assumiamo nel concepire l'articolazio-

ne tra conscio e inconscio. Se d'altronde affrontiamo, come è opportuno affrontare, tale problema fondamentale, che comunque resta sul tappeto della pratica terapeutica a orientamento analitico, emerge che il nesso che lega conscio e inconscio è stato posto da Freud in termini di contraddizione e da Jung in termini antinomici. Apparirebbe ormai inutile il primo approccio che conduce a prendere in considerazione il sogno come "via regia" per la comprensione di un inconscio separato dalla coscienza. Risulterebbe invece utile assumere conscio e inconscio nel loro carattere antinomico, per cui sono simultaneamente e necessariamente correlati reciprocamente: dove c'è l'uno compare l'altro, ma anche, ognuno è ogni volta dentro l'altro (Amedeo Ruberto).

Il sogno accade dentro competenze linguistiche, più o meno organizzate, di un individuo che è alla ricerca di senso relativamente al mondo in cui si trova collocato. In questa prospettiva, la produzione onirica attiene a quell'individuo tragico che è ogni volta intento a prestare voce a quelli che Binswanger chiama "esistenziali ontologici". In altri termini, il sogno è un continuo lavoro immaginativo che riproduce le radicali forme di presenza nel mondo che il linguaggio cattura, costringendo l'uomo a un confronto cogente – senza scotomizzazioni e senza artifici retorici (Mauro La Forgia).

È forse il sogno quell'interstizio della nostra attività di veglia, o se si vuole quello sfondo che modella le figure del nostro pensiero cosciente? Accade di fatto che il sognare e il vegliare sono attività che si danno simultaneamente e relativamente tra loro. C'è da un lato un'attività di veglia che si produce nel sonno (coscienza onirica), e c'è, da un altro lato una coscienza sognante (*dream-like memory*). D'altronde: "cosa è sogno?", ma anche "che cosa è veglia?". E poi, il sogno e la veglia sono tra loro due opposti correlati? Secondo la teoria bioniana del sogno e le sue suggestive considerazioni, tutti noi attraversiamo stati coscienti a condizione che nella vita della veglia si sia capaci di sognare – per quanto ciò è pianamente osservabile soltanto in soggetti con disturbi psicotici. Diventa interessante partire dalla prospettiva bioniana perché lì il sogno è inteso come una attività metabolica che è in grado di fornire materiale per il nostro pensiero cosciente e quindi di offrire quelle potenzialità di significato che vengono alla luce nei nostri prodotti narrativi. Ciò che emergerebbe

è che noi sogniamo sempre: c'è un sognare che talora ricordiamo al mattino, ma c'è anche un sognare che ci accompagna sempre nella nostra veglia. Ed emergerebbe altresì che è assolutamente difficile stabilire i confini tra i diversi stati di coscienza: da un lato la vigilanza e dall'altro il sogno – con tutte le importanti ricadute nella pratica terapeutica (Roberto Manciocchi).

Si ringrazia Benedetta Zaccarello per l'attenta collaborazione prestata nella preparazione di questo libro.

PARTE PRIMA
DAL SOGNO ALLA COSCIENZA

Paul Valéry

Frammenti del “Cahier Somnia”
(excerpta – 1911)¹

Sogno

Ero in una sala da bagno che adesso è a piastrelle e cemento.

C'era un *parquet* in legno. Colava acqua, abbondantemente – temevo le infiltrazioni e mi dicevo: Eppure è piastrellato – e cercavo le piastrelle – e trovavo invece dei buchi enormi. L'acqua colava nel soffitto sottostante. A forza di cercare la ceramica, ne trovavo tracce lungo i muri.

La perdita d'acqua era accompagnata da un significato morale d'indistinta minaccia. Come trovare la chiave di questa composizione?

In questo sogno il ricordo della realtà, il ricordo in corso, al livello dell'ultima realtà percepita, non è annullato, ma sopravviene in forma di difesa, di obiezione contro un falso presente.

Come rendersi padroni di questo sperpero? Trovare ciò che è risposta, e ciò che è domanda. Trovare lo stato di intima divisione di queste funzioni. Ugualmente i ricordi sezionati, astratti dal loro ordine, dal loro valore – e com'è che questa separazione si verifica *durante* il sonno e cessa al risveglio?

Bisognerebbe spingersi lontano, molto lontano per trovare – Ai confini dell'essere e del conoscere. Qui tendono l'uno verso l'altro. Ciò che io sono si esprime in ciò che io so – ingenuamente. Ma *ciò che io sono* qui, nel sogno, è lo *stato istantaneo*. Invece nella veglia questa nozione è estesa – ed emerge da ciò che io so – ne emerge più nella costruzione di una finzione che realmente. Da sveglio non so ridurmi a puro essente: eppure, non son altro!

In sogno, questo stato istantaneo è dunque in *equilibrio reversibile* con ciò che io so in quel medesimo istante. Un equilibrio mobile. E non c'è più un passato positivo – un passato legato a dei fatti.

(Non confondere questo equilibrio reversibile con quello realizzato dall'attenzione. L'accostamento del sogno all'attenzione è una delle vette da raggiungere – un capolavoro dell'analisi.)

) In somma, nel sogno. Le mie rappresentazioni *seguono* dunque (1) certe *fluttuazioni y* (psicologiche, etc.) e le figure così ottenute – vengono giudicate, vengono *risposte* – come se esse appartenessero all'insieme reale e ristretto delle figure ordinarie. (

Complicazione delle azioni reciproche.

E nuovi problemi quali (1) che richiede uno studio della divisibilità delle rappresentazioni, questione delicatissima.²

*

Colui che dorme non porta più in sé quelle articolazioni o organi che permettono di risalire la corrente. Non può più farsi leva, di cui una parte s'abbassa, l'altra solleva. Il punto d'appoggio manca e tutto si compone in un solo movimento di deriva, di impotenti rotazioni. La risultante del sognatore è la medesima di quella delle azioni che subisce.

Questo punto d'appoggio, questo mare, questo suolo, – sono il presente esterno e la sua relazione col mio corpo percepito.

(1) Questa analisi può applicarsi al sogno. Allora M è un'immagine, e *non una macchina*. Ho allora un'analogia tra il *sogno* e l'*atto*.

D'altra parte, l'idea è uno strumento di montaggio, allorché questo stesso montaggio non sia rappresentato come conforme all'idea. L'idea non ha alcun senso se un non accompagnata da un qualche montaggio.

I montaggi sono costruzioni di funzioni complesse che suppliscono al numero finito delle funzioni semplici.

Non c'è montaggio che in presenza di un fuori: mentre il funzionamento della macchina montata compete al sistema-individuo.

Lo zero relativo e lo zero assoluto dell'attività.

Non ci sono montaggi nel sonno. Poco o per nulla sensibili nella veglia, non figurano nel sogno, i cui atti immaginari sono i gesti di un'ombra, che tutto toccano e niente colpiscono.

Ma queste modifiche, per quanto insensibili, fanno la potenza del pensiero vigile. Mettono in opera quella relazione totale e uniforme delle mie funzioni che è la realtà.

Il genere di modifiche che costituisce e popola il sogno si produce senza preparazione alcuna. Ciò che ha luogo, ha luogo senza l'intermediazione di correlazioni da istituire.

Nel sogno, non si danno quelle relazioni che subordinano all'assemblaggio di particolari contatti o profili il funzionamento o l'applicazione di forze.

Le "forze" o correlazioni *caratteristiche* della veglia si possono paragonare a forze materiali, mentre le altre a forze impalpabili: oppure dire che le forze materiali sono *rappresentate* dalla coscienza vigile diversamente che in base ai loro effetti. Nella veglia, io possiedo movimenti altri che quelli guidati dal contatto. non³

*

Scarabeo sul dorso posato, faccio strani sforzi. Sfinisco, balbetto con le zampe, imbrogliamini.⁴ Allo stesso modo in sogno. Così, allo stesso modo, qualcuno che sia ricollocato nel proprio passato, in un'altra età, con altre intenzioni, e abitudini altre.⁵

*

Ben visto stanotte, uscendo da un sogno della febbre per liberarmi, ben visto il fantastico del sogno, nella sua natura così semplice:

Tiravo qualcuno per un braccio, il braccio si allungava resistendo, fino a un limite che era al di sopra del mio sforzo. Al risveglio trovo la chiave: la sensazione resta la stessa, ma tutto il sistema di rappresentazione cambia. Il braccio che si allungava ero io che tiravo col petto. Pensare consiste innanzitutto nel produrre soluzioni, *data* una situazione. Soluzioni che constano di immagini che devono permettere di annullare d'un sol colpo la situazione stessa, in modo che si possa passare a un'altra.

Quando sono sveglio, esiste un oggetto che si chiama "il Mio corpo" che *rende ineguali* rispetto a sé tutte le rappresentazioni, e che è un riferimento costante. In sogno questo corpo non è costante. Non ve n'è che l'idea.

*

Piedi legati. Paralisi. Disobbedienza.

Confusione tra le resistenze.

Lo sforzo di colui che sogna, si ostina senza poter scoprire che un piccolo movimento indirizzato in un'altra direzione lo libererebbe. Spinge furiosamente una porta, invece di tirarla a sé. Non può dividere l'idea di aprire da quella di uno dei sensi del suo sforzo. Poiché fa solamente ciò che gli detta il suo impulso, e l'estensione attuale della coscienza non comporta la libertà di mettere tutto il possibile al servizio del proprio desiderio. Gli è proibito ogni aggiramento, ogni manovra indiretta che implichi l'apparente allontanamento dal fine, la perdita del rapporto o del contatto immediato tra idea e atto.

Non esiste scelta tra i mezzi. Una *risultante* perpetua si impone.⁶

*

Figure prima del sonno. Stati speculari.

Quel fantasma colpisce. Ma sono *io* che do il colpo. Ciò che è esterno non ha *forza*. E il mio sopracciglio aggrottato senza pensarci, fa sì che l'immagine dell'uomo che mi guarda aggrotti le sopracciglia. Mi rifletto su un niente speculare.

Vedo ciò che faccio e ciò che ignoro di *fare*, come atti altrui, pose. Mi si guarda. *Mi* si parla, anche. Non mi attribuisco parola interiore che laddove io la possa considerare come attesa da me, utilizzabile, o spiegabile dal resto di me.

) Visionario: colui che non può attribuirsi o spiegarsi le proprie visioni o audizioni. Semplicemente si *crede* a un terzo che parla o che è presente – credere è collocare all'esterno. Il sogno è innanzitutto credulità. (

Le variazioni di queste figure sono le mie, e posso ignorare che lo sono e ignorare le mie.

Ci sono variazioni impercettibili e visibili *sullo schermo*.

L'occhio puntato. L'orecchio teso.

Non vedo il mio volto se non in uno specchio.

Le variazioni delle mie immagini sono immagini di mie variazioni.

Ma le immagini stesse non sono mie, – sono ricordi o macchie; attuali, residuali, cioè stati o frazioni della superficie *non-io*.

Il mio volto in uno specchio, se non lo conoscessi per mio, sarebbe un'immagine *sconosciuta*, estranea, di cui mi apparterrebbero i movimenti. Parrebbe una meravigliosa coincidenza tra l'aspetto e le variazioni di questo essere, e le mie emozioni;

Le figure che si vedono prima del sogno hanno come scheletro la mia attitudine corporea e oculare.

Tutto ciò che vediamo è una specie di atto.⁷

*

L'attore che piange, non piange tutto intero. E il sognatore che vola, non vola tutto intero. Ma nell'uno, una parte piange; nell'altro, un'altra vola. E non si tratta della medesima ripartizione.

Mondo del non-senso, del controsenso, dell'equivoco, del *calembour*, della sciarada e del rebus.⁸

*

Il sognatore è come un mentitore che trova sempre ancor più da dire, fino a che si allontana definitivamente dal vero; sorta di verosimile e di possibile.

Il mentitore tira le conclusioni del suo dire iniziale, spinto sempre più lontano, nella perfezione e nella fragilità, spinto sia da chi lo interroga, sia dal suo stesso zelo.

Il sognatore soddisfa le condizioni del suo stato con qualsiasi cosa, con risposte e soluzioni di fortuna, come si risponde a una domanda imbarazzante con un gioco di parole. Un *calembour* costante, un qui-pro-quo.

Ci vuole un nome per questo fantasma. Gli si mette il primo venuto. Ma io voglio vederlo più da vicino. E lui si mette una figura *qualunque*. Io so che sei *tu*, ma quella non è la tua figura.

Se ho troppo caldo, bisogna subito che intorno ci sia un forno. Ciò che sarebbe un paragone, qui si *distende* fino a diventare un'immagine reale. Così come un gas occupa tutto il volume – le impressioni del sognatore occupano tutta la forma e tutte le funzioni libere, *integrano* brutalmente le variazioni date per mezzo dei ricordi. E in quanto procedimento, vive, fa mondo in quegli intervalli che nella veglia esistono, ma sono brevi e vengono corretti – – X⁹

Unità “artificiale”

83¹⁰ Il medesimo specchio per tante cose che si ignorano. Sono pieno di cose che si ignorano tra di loro.

Dimentico addormentandomi che questo o quello non deve essere pensato – poiché inutile, insensato *a priori*, etc.

X Il sogno è il regno del *prolungamento analitico*.

Come le forze di trasmissione capillare non si rivelano che a distanza insensibile, così le azioni reciproche che appaiono nel sogno, sono nascoste nella veglia. Ma, man mano che le tensioni della veglia si allentano, le tendenze elementari si fanno sentire, e ciò che non poteva esistere che allo stato istantaneo, impercettibile, intermedio, infinitamente trascurabile, irreali – diviene l’elemento principale e il tutto.

Le resistenze passive, deboli, che erano trascurate in precedenza, divengono notevoli, oggetti, *eventi*.¹¹

*

Traduzione, forbici. Io sogno delle forbici – qualcuno mi scuote; dopo un’interruzione di dormiveglia, sogno delle forbici *spezzate*; così ho ripreso il tema e l’ho modificato come ho potuto – hanno potuto. L’interruzione è stata connotata dalla rottura delle forbici – e forse da una rottura *reale* dell’immagine delle forbici. Percepisco un’audacia, che è necessario avere, un limite da superare – come dire? bisogna insistere sulla *materializzazione delle immagini psichiche*, il segreto è là. Le nostre immagini sono una sorta di materia o una specie di stato della materia → organica, organizzata ← che è impercettibile direttamente ma viene progressivamente plasmata dalla percezione.¹²

*

Traduzione.¹³

... Come se il sogno fosse l’immagine che si forma nella testa di un bambino a seguito di una descrizione *verbale*, il cui oggetto originario (ciò che è visto, cioè, dal narratore) sarebbe realtà o ricordo.

Colui che sogna è il lettore ingenuo del libro costruito da colui che veglia.

Il bambino non può ricevere che ciò che è in grado di produrre: se gli viene porto un racconto, per definirne gli esseri, trae da questo

racconto solo le loro immagini, non i loro possibili o le loro proprietà, che ignora – vede solo ciò che vede, il letterale, l'immediato.

La stessa cosa accade per quello che vedo in sogno – se vi sono dei ricordi, questi non funzionano come *segni*, segni di un reale concluso e passato, ma rappresentano le cose tali e quali.

(Il ricordo è un segno il cui senso non può essere *interamente* trovato – ciò significherebbe risalire il tempo. Ora, ciò che è intero non si riverifica mai due volte. Il *tutto* dell'uomo non può ricominciare).

Il sogno non può essere interamente *costituito*.¹⁴

*

Il sogno è lo stato in cui le figure sono reali. Come se le parole del linguaggio assumessero un senso primitivo, e l'idea che questa traslazione suggerisce. Tutte queste immagini, semi-immagini, ombre d'immagini che nella veglia, *parlano di tutto*, s'interpongono, illuminano brevemente, rendono possibile utilizzare l'intero mondo o un suo frammento in relazione a un fatto preciso, costituiscono un vocabolario analogico, il supporto del linguaggio verbale.

Tutte queste immagini *ridotte a essere capitali*, ricondotte al loro ruolo di esseri e private del loro ruolo transitivo, costituiscono la sostanza del sogno.¹⁵

*

Non è possibile che la mente produca quel che potrebbe ricevere e vice versa?

) Il sogno che faccio è estraneo a ciò che la mia mente vigile produce normalmente (

Non forgerei mai quel sogno che pure è fatto di elementi miei.

Il dettaglio, l'accidentale della vigilia, determina tutto il sogno.

Ciò che di giorno non porta a niente, trionfa nella notte.¹⁶

*

)) Fare una teoria del sogno¹⁷, significa rappresentarlo per mezzo dei fenomeni della veglia, cui si siano applicate regole speciali, una sorta di regole *speciali di calcolo*. ((

Comprendere il sogno, per me, consisterebbe nel trovare queste regole.

Una posizione del genere, almeno, mette pienamente in luce una difficoltà cruciale e delicata. Mostra in modo semplice e chiaro che non possiamo teorizzare che ciò che riusciamo a rendere sufficientemente *oggettivo*.

C'è di più. Non soltanto i fenomeni, ma anche le regole di calcolo – soprattutto la *distinzione* necessaria tra i fenomeni e queste stesse regole, quello che ci permette, cioè, di generalizzare artificialmente il sogno – non sono che falsificazioni.

Il sogno consiste precisamente nel confondere queste cose. Leggi combinatorie ed esseri, o simil-esseri, sono della stessa natura.

– Forse che ciò che regola la *veglia* è *l'assenza di una combinatoria generale*??!

Nella veglia si verifica sempre una giustapposizione di cose non articolate tra loro. Variabili indipendenti e loro funzioni concomitanti. Io sono – e io penso – io leggo e ho freddo – etc. mentre questo è impossibile in sogno, dove tutto si compone.

→ Sì, ma ci sono delle macchine <–

Cfr. Il verbo Colui che parla/mangia Etc.¹⁸

*

→ Combinazioni <–

Il sogno è innanzitutto questione di combinazioni. Queste combinazioni esistono nella coscienza vigile, sotto forma di qui-pro-quo e di confusione prodotta dal passaggio troppo rapido da un oggetto dell'attenzione a un altro. Io leggo la lettera di A e quella di B molto velocemente et penso aver letto in B ciò che è in A.

Ora, queste confusioni tendono sempre a organizzarsi in sceneggiature; si inventa in un attimo tutto ciò di cui c'è bisogno perché questi aggregati abbiano un significato d'insieme.

141¹⁹ Questi incidenti della veglia vengono a volte reimpiegati. La letteratura se ne serve enormemente. La ricchezza degli scrittori, dei poeti, il loro saper introdurre un gran numero di cose tanto distanti tra loro, questa fecondità, pienezza, capacità di estensione, è dovuta proprio all'impiego di quegli accidenti dell'attenzione. Cfr. il fabbricatore di versi. Coltura del caso.

Nel sogno la com-posizione è una legge insormontabile – rigorosa.

E sua conseguenza è la modifica reciproca dei dati.

Nel sogno hanno luogo modifiche reciproche, laddove nella coscienza vigile si ha *alla fin fine la scelta* di una posizione o un elemento fisso, e se il giudizio si modifica in virtù di un fatto nuovo, questo fatto a sua volta si propone come avulso da ogni possibile modifica. Se al contrario un fatto si modifica in virtù dell'attenzione, l'attenzione stessa si propone come indipendente dal fatto. La riflessione è quel ritorno o mantenimento delle condizioni che si presuppongono essere fisse che permette di avanzare nell'adattare una domanda.

La veglia, invece, è possibilità di indipendenza – attività in più parti.²⁰

*

Traduzione

Conosciamo il sogno solo attraverso il ricordo.

Innanzitutto, il sogno è ricordo. → Sulla via di – nell'operazione stessa del ricordo.<–

E forse gli attribuiamo un senso per poterne serbare ricordo e nello stesso momento, quando ce ne ricordiamo, lo interpretiamo senza saperlo, per via di una naturale necessità: e l'indovino che aveva proprio questo compito, non faceva se non quello che facciamo noi. Solo attribuiamo un senso allegorico, laddove noi diamo un senso letterale. Noi diciamo: vedevo un uomo etc.

Ciò che conforta questa opinione, sono le immagini che si hanno prima del sonno – che è immagine di cose, ma priva di significati.

Quando il sogno si rapporta a un accadimento recente, della vigilia, o del giorno stesso – in modo che l'accadimento stesso interviene fedelmente o parzialmente nel sogno – e non indirettamente, conservandone ad esempio l'atmosfera, o l'impressione generale, questo sogno non è molto diverso dalle immagini che negli stadi che precedono il sonno riflettono quell'accadimento. È un prolungamento probabile di quest'ultimo.

Bisogna distinguere il sogni per prolungamento e quello iniziati durante il sonno.²¹

*

In prossimità del sonno, le idee si avvicinano alla sensibilità: le leggi della sensibilità elementare prendono il sopravvento, un'idea si

fa simile a una sensazione in quanto presenza, durata, mescolanza. Ne risulta che le idee prendono realtà, ma che questa realtà resistente è instabile, inconcludibile.

Nota che da svegli non teniamo conto, a meno di non esservi costretti, delle leggi che regolano le nostre sensazioni *particolari*, fluttuazioni complementari, contrasti.

L'intelletto [*entendement*] è il nome dell'ambito in cui ci sottraiamo a queste leggi immediate.²²

*

Il sognatore spaventato che corre – attraversa paesi, si sente correre.

Ma la sua corsa è come una corsa-in-generale. L'idea di star correndo non si mescola in profondità ai suoi cambiamenti di prospettiva. Non ogni passo conta. Non ha luogo quell'ingranaggio assoluto, quella relazione stretta del contatto.

Egli non è che il diavolo che lo forza e lo cavalca.

È costretto a correre come è costretto a essere costretto e ucciso dal risveglio, alle pendici del giorno.

Oppure mai! Come un pezzo della biella corre dietro l'altro.

Niente che sia reale lascia intravedere fratture. Bisogna che tutto si tenga o perisca. Qui la materia (del sogno) non è mai in un accordo tale con le *forme* che qualcosa sussista nonostante il fatto che il resto cambi.²³

*

→ Traduzione ←

Molto spesso il sogno, quello che poi può essere analizzato a piacimento, – è già di per sé un'interpretazione. Si forma per dar conto di qualcosa.

Interpretarlo, significa interpretare un'interpretazione. $R_1, I_1 - I_2$

Una prima interpretazione viene attribuita all'informe nell'ottica della *fretta*.

Ci si affretta a vedere quello che sappiamo di star vedendo; s'indovina, si completa troppo rapidamente, tra n metafore possibili dell'oggetto realmente percepito si adotta la prima che sopravviene e le si adatta l'oggetto.

Poi viene la 2^a interpretazione – (che ha luogo tutta durante la veglia) e si interpreta la 1^a secondo i sentimenti, i desideri, le paure, le domande intime.²⁴

*

–> Traduzione <–

Al risveglio, tutto quello che abbiamo sognato sembra carico di senso. Simbolico. Perché non ne troviamo le proprietà. Ci è praticamente impossibile, qualsiasi esse siano, poiché si confanno in parte a quelle delle veglia.

Siamo fatti per dare a ogni pensiero un suo senso, oppure annullare radicalmente ciò che non ne ha. Come nel caso dei *lapses*. – Ma il sogno, ritornando, impone la sua strana totalità. Non possiamo rigettarla parzialmente.

Queste produzioni elementari, disegni curiosi, alberi di Saturno, si formano dapprima intorno a un germe o nocciolo che ha natura di sensazione, come per *spiegare* questa prima discontinuità rispetto al sonno, questo venire a mancare del niente, questo oltraggio all'insensibilità – presenza che non può restare isolata, ridotta a se stessa.

E una tale arborescenza progressiva e successiva, si estende da sola, incontra se stessa, si oppone dei rami, perde il proprio filo, si misconosce regolarmente e come secondo una legge. E queste formazioni hanno un senso reale del conoscibile, al quale il sognatore non può ritornare per riferirvisi. Esse sono dunque segni, ma segni multiformi, arbitrari, ciechi di un accadimento o di uno stato che non sarà mai svelato. Sono segni che non conducono al loro senso.

Allora colui che si sveglia li guarda e cerca loro un senso, ma in generale non ne ha da dare loro, non ha che l'insieme o il territorio in cui questo senso, quest'origine e questo limite *non possono essere*.²⁵

*

Osservazione del sogno.

“Ho sognato che ti parlavo”

Già questo resoconto è mendace. Tende a far pensare così: (“*Io ti parlavo*” scena analoga a un evento della veglia, immaginabile) – e poi questo stesso episodio collocato d'un sol gesto, di colpo – sotto il segno: *Sogno*.

Sola differenza con un episodio reale: che questo accadeva *in* un sogno – sotto l'effetto del sogno.

E lo stesso accade per le più bizzarre sceneggiature – C'era questo e quello – *ma* era un sogno – O ancora: io ti parlavo – *ma* non eri tu e io non sapevo quel che dicevo. Era la mia voce, eppure, etc.

Più il racconto è fedele, più il ricordo è preciso, meno coglieremo il sogno stesso, ciò che trascende il linguaggio. Tutte queste correzioni mostrano che l'osservatore ha la sensazione che il suo racconto sia un'interpretazione.²⁶

*

->119<-²⁷

b Esco dal sogno. Dall'esplorare, cioè, la materia stessa del mio pensiero – dal guardare *troppo da vicino* gli accidenti, le trame grossolane, i buchi, i disordini parziali, – e dal guardarli ancora da *spettatore*: come se fosse dal mio posto – e io ne fossi fuori.
c)) Come se vedendo un reggimento in disordine sul campo – io pensassi che si trova in un certo qual ordine – strano, inspiegato – ma pur sempre un ordine. ((

Posso perfino considerare come un ordine abituale (in sogno) quello che al risveglio mi sembrerà un disordine inestricabile.

E questo disordine è così sottile che si insinua in elementi mai disarticolati o disarticolabili durante la veglia, che sembrano indivisibili alla coscienza dell'uomo sveglio.

Se dunque prendiamo in considerazione tutte le combinazioni possibili, se potissimo farlo – da questo punto di vista non ci sarebbe più il sogno.

Esiste una scala (come per le grandezze) per gli *ordini*.

-> *Disordine* <-²⁸

*

Analogie. Chi si sveglia, emerge... con le sensazioni degli occhi, delle orecchie, delle membra, della pelle. Il sogno rifluisce; l'impotenza irregolarmente si ritira; la pesantezza a malincuore si ritira, la linea di confine delle realtà e delle ombre si disegna.

Poi il sogno si arresta. *Non andrà più oltre*. Rimane circondato da fosse dove giacciono cose e parti eternamente immerse. Il corpo ve-

ro. Questo corpo sembra il luogo di trasgressioni e regressioni successive; le une lasciando al suolo esseri che portava il flusso del sonno e che la marea calante non recupera.

Il sogno non scende fino al fondo. Sussistono isole, mentre altre sono già ricollegate al continente. Esistono isole permanenti e isole intermittenti.²⁹

*

Al risveglio, al ritirarsi delle onde, le cose si scoprono in un qualche ordine.

Anche il legame tra le parti cambia. Si può andare da tal punto a tal altro restando col piede all'asciutto. Questo e quello rimangono separati. Non si passerà mai dall'uno all'altro, che pure si toccano attraverso le profondità. Il mio corpo, il mio pensiero; i miei sensi, i miei movimenti; le mie impressioni e i miei ricordi, – isole rispettive.³⁰

[Scelta dei passi e traduzione a cura di Benedetta Zaccarello]

Note

- 1 Il "cabier Somnia" figura alle pp. 299-353 di P. Valéry, *Cabiers 1894-1916*, vol. X, Paris, Gallimard, 2006 donde provengono i frammenti scelti qui tradotti.
- 2 Cfr. *ivi*, pp. 229-230.
- 3 Frase incompiuta.
- 4 Nel testo francese "embrouillamini", espressione ottenuta da Valéry innestando una desinenza latina sul verbo francese *embrouiller* e che abbiamo qui reso per calco.
- 5 Cfr. *ivi*, p. 235.
- 6 Cfr. *ivi*, p. 242.
- 7 Cfr. *ivi*, pp. 246-247.
- 8 Cfr. *ivi*, pp. 247-248.
- 9 Probabilmente si tratta di un rimando alla frase che chiude il frammento, preceduta da un analogo segno "X".
- 10 È possibile che questa cifra indichi il numero di pagina di un'opera non meglio identificata cui Valéry fa riferimento nel corso delle note di *Somnia*.

- 11 Cfr. *ivi*, pp. 263-264.
- 12 Cfr. *ivi*, p. 269. L'intero frammento è barrato da Valéry.
- 13 Nel testo francese “*traduction*” sembra indicare una sotto-rubrica di note riguardanti, appunto, la “traduzione” dell’esperienza diurna in portato onirico, ovvero la sintassi e il linguaggio della creazione del sogno.
- 14 Cfr. *ivi*, p. 275.
- 15 Cfr. *ibidem*.
- 16 Cfr. *ivi*, p. 281.
- 17 “-> sarebbe secondo me <-” si trova aggiunto da Valéry al di sopra di questa frase.
- 18 Cfr. *ivi*, p. 296.
- 19 Probabile rimando bibliografico di Valéry. Cfr. *supra*.
- 20 Cfr. *ivi*, pp. 297-298.
- 21 Cfr. *ivi*, pp. 306-307.
- 22 Cfr. *ivi*, p. 307.
- 23 Cfr. *ivi*, p. 317.
- 24 Cfr. *ivi*, p. 328.
- 25 Cfr. *ivi*, p. 335.
- 26 Cfr. *ivi*, pp. 340-341.
- 27 Probabilmente ancora un rimando bibliografico di Valéry.
- 28 Cfr. *ivi*, pp. 343-344.
- 29 Cfr. *ivi*, pp. 346-347.
- 30 Cfr. *ivi*, p. 347.

Benedetta Zaccarello
Viatico *après coup*.

Note di accompagnamento alla traduzione

Il lettore che s'avventuri nell'immenso diario astratto dei *Cahiers* (oltre ventinovemila pagine nell'edizione anastatica *in folio*), vi troverà a stento una manciata di rimandi alla vita vissuta del loro autore, e quasi nessun racconto redatto in prima persona, ad eccezione, curiosamente, di qualche *récit de rêve*, di cui una buona parte si trova raggrumata nel quaderno da cui provengono i frammenti qui presentati. Si tratta di uno dei pochi *cahiers* tematici della serie degli oltre duecento che si considerano far parte di quest'opera-corpus, redatta tutte le mattine all'alba tra il 1894 e il 1945. Nella successione dei quaderni, *Somnia* – composto intorno al 1911 – precede un altro fascicolo a tema intitolato *Langage*, che a sua volta si lascia seguire da *Temps*.

Ma sia nel confronto con questa breve e anomala serie tematica, sia rispetto a quel *mélange* di note sparse di cui si compone la successione cronologica dei quaderni, *Somnia* emerge come un oggetto testuale particolarmente strano. Se è vero che la varietà è il principio di composizione che anima l'opera capitale di Valéry, la compatta unità tematica che il titolo del quaderno sembra promettere subito si sfalda in una galassia se possibile ancor più eterogenea di quella che caratterizza l'andamento dei quaderni non tematici, ammassando nelle sue pagine un deposito di frammenti di sogno, di abbozzi di teorie del funzionamento onirico, di elementi di fisiologia del sognatore, di tentativi e metodologie d'analisi. E ancora (probabilmente) sembrano spuntare qua e là abbozzi di progetti di scrittura riguardanti il sogno, e note di lettura alla letteratura d'argomento. C'è perfino una spettra-

le ontologia, popolata di figure e di “esseri” (termine che solo in queste pagine viene impiegato con tanta frequenza dalla prosa di Valéry, recalcitrante per principio ad ogni forma di ipostatizzazione).

Fino nel registro della scrittura di cui s'intesse, *Somnia* fa così mostra di una *inconcinnitas* tutta sua. La piccola antologia che qui se ne riporta tenta di rappresentare, imponendo certamente un ordine improprio (ma anche questo, a sentire Valéry, dovrebbe essere caratteristico della macchina sognante), mentre tenta di mimare l'andamento sistematico e incostante al tempo stesso del testo d'origine, il suo fluire pensato e disordinato insieme, in una mescolanza di toni, temi e fasi che quasi sembra imitare l'incostante ciclicità di sogno e veglia.

Molto meno si è potuto fare sul piano della traduzione. Intervento non meno selettivo dell'antologizzazione di cui sopra, la versione qui prodotta sceglie piuttosto di far cenno verso la teoria che le tessere del testo di Valéry sembrano comporre in mosaico, normalizzando alcune incongruenze linguistiche e, qua e là, anche l'anomalo uso che della punteggiatura fa l'autore dei *Cahiers*.¹

Si è scelto così di accompagnare la comprensione intuitiva di un tale apporto teoretico a scapito di un'ulteriore pista di lettura di cui balza agli occhi la possibilità proprio al momento di consegnare questo testo: e se *Somnia* fosse la traccia di un esperimento di scrittura dettata da regole altre rispetto a quelle che strutturano la redazione del *corpus* in cui quel quaderno si inserisce?

Per quanto frammentaria, la prosa dei *Cahiers* abitua il lettore a un suo ritmo e a una gamma possibile di stili, a un lavoro preciso sul linguaggio e sulle immagini, sul margine di forzatura dell'uno e delle altre. Chi prenda il ritmo di passo che la lettura dei *Cahiers* impone, si trova come a inciampare entrando in *Somnia*: vi imbecca un sentiero aspro e sassoso, in cui la prosa stranisce, svara, s'inceppa, sembra parlare con una bocca impastata che non conosciamo a Valéry.

Si noti che il lettore accede insensibilmente a questa dimensione ulteriore della scrittura grazie a una pagina potente e ipnotica, apposta successivamente da Valéry in apertura del fascicolo tematico: si tratta proprio di un *récit de rêve*, il racconto del sogno della sala da bagno con cui si è scelto di aprire anche qui la serie delle note presentate. Condotti per mano da una prosa apparentemente narrativa, ci si ritrova presi nel chiuso senza appigli di una stanza il cui pavi-

mento cede, perde, lascia passare. Allo stesso modo, la narrazione subito si slabbra e devia nell'osservazione teorizzante del fenomeno trasposto. E poi ancora subito dopo ci si ritrova, senza sapere come, proiettati nel discontinuo di una ricerca a tentoni che si appropria di tutti gli strumenti a portata di mano: primo fra tutti un linguaggio molto più irto e spoglio e bruto di quello sensibile e cristallino che suona abitualmente nel resto delle pagine di Valéry.

Un lavoro formale precipuo sembra dunque essere all'opera in queste pagine: probabilmente un tentativo di restituire il balbettamento del lume fioco del sonno, un esperimento per dire la sua sconnessa potenza. Come se la parola si facesse carico di riecheggiare l'inquietante disarticolazione dell'esperienza onirica, lasciando aperto un domandare, la ricerca di un ordine di senso celato e suggestivo che chiunque, del resto, conosce proprio dall'esperienza di un risveglio che ricorda a stento di avere sognato. Come se soltanto creando un *analogon* verbale si potesse tentare di comprendere il sogno, oggetto che per sua natura immancabilmente sfugge a ogni contemplazione diretta, trasfigurato com'è da qualsiasi tentativo di racconto, di riduzione a senso, di trasposizione in sistema di segni.

Da un tale approccio metodologico ed epistemologico di Valéry deriva una prosa che tenta di comprendere il fenomeno onirico stratificandone diverse eco possibili, affastellandone calchi come per ottenere un prisma attraverso cui vagliare l'imperscrutabile oggetto analizzato.

E in questa faglia di esperimenti mimetici, anche l'insolita unità materiale del quaderno in questione sembra poter essere letta, allora, come tutt'altro che neutra. Sebbene Valéry tratti del *rêve* in moltissimi luoghi dei *Cahiers*, il micro *corpus* di *Somnia*, nella sua lingua intima e sconnessa, rievoca un *cabier de chevet* o meglio, forse, ne diviene l'immagine letteraria: assomiglia, cioè, a quello che potrebbe essere il risultato in presa diretta di un esperimento sul-*sé-che-dorme*, o ancora la sua trasposizione in genere letterario. Che la lingua di *Somnia*, in altre parole, imiti gli appunti presi da un *Moi* che ancora quasi dorme? Note buttate giù non al risveglio del sapere che le albe trasparenti dei *Cahiers* mettono in scena, ma ancora nel dormiveglia della conoscenza, come un calco di quei passaggi in ombra, di quei cunicoli impervi che inspiegabilmente, ciclicamente conducono dal

dentro al fuori, dal principio di necessità del reale alla dittatura del sogno. Come se Valéry avesse scritto, o ci volesse far credere di aver scritto, dall'orizzontale del giaciglio e non dalla composta verticalità della scrivania. Ancora a mezza via, ancora come a contatto con quella pellicola sensibile su cui per un attimo, ma indiscutibilmente, s'imprime l'enigma di un cinema inspiegabile.

Quel che è certo è che nella filosofia *per disiecta membra* di Valéry, il sogno sembra pulsare come potenza sfuggente e proteiforme, osservata con determinazione e con determinazione a fare «altre cose que du “Freud”». ² E d'altra parte osservata proprio in quanto regno di un assolutamente oltre. Sponda opposta e rimpetto – come forse solo il corpo sa essere nel pensiero di Valéry – il sogno è un “pavimento” che cede a qualsiasi tentativo di edificazione di un pensiero fondante, e in questo suo assoluto cedere, in questo essere senza resistenza, esso scivola alla presa di ogni possibile comprensione: *esprit* senza pensiero, corpo senza peso. E dunque, miracolo mostruoso, esso può essere intravisto solo lateralmente, e per un attimo: un attimo che la coscienza vigile, si sa, non può rendere che attraverso il doppio diaframma del ricordo e dell'interpretazione.

Il *rêve* traspare alla veglia solo nel movimento della marea delle fasi, nel passaggio da ciclo a ciclo, nell'eclissarsi della coscienza in sonno e viceversa. È il regno delle figure, dei corpi senza presa, il cui orizzonte lineare ma senza tempo appare solo per attimi, rallentato, e nel momento in cui si sta perdendo. E tuttavia, la sua diafana inconsistenza si opacizza a fare specchio, e niente come il sogno può *riflettere* la cifra della totalità del *sensibile*, il complesso di percezione e rappresentazione di un fuori che, avveduti, chiamiamo *esprit*.

Così, lo studio del funzionamento del *rêve* è una fisiologia di cui non ha senso chiedersi se essa appartenga a colui che sogna o al dentro-fuori del cinema onirico, ma che delinea una corporeità tutt'altra rispetto a quella che il nostro essere carne ci lascia conoscere: un'organicità che se, come il corpo, risulta essere un doppio dell'*esprit*, fa da lente all'autocomprensione del pensiero in modo molto diverso dal *soma*. Nella sua assoluta “intelligenza”, quest'ultimo incarna infatti un'alterità densa e scarsamente perspicua, scandalo dell'*entendement*, rovescio dello spirito e, al contempo, serbatoio delle immagini che possono ambire a *dire* il pensiero. Al contrario,

il sogno è il prima e il semplice, un oltre che lascia intravedere come nient'altro il volto della coscienza.

Ma proprio perché cade *fuori* dalla coscienza, in un'intermittenza degna della morte epicurea, il sogno è l'unico luogo in cui questa può riflettersi. E, in tal modo, esso diviene essenza filosofica, si articola in un'erotica e in un'estetica, in una fisiologia e in una diottrica, in una poetica e in un'ermeneutica, in una teoria dell'arte e della mente. Una teoria che però, come sempre in Valéry, non viene a trasparire che per frammenti, senza far altro che tentare di evocare un bordo, con forse il suo orrido, un margine da cui sporgersi per circoscrivere quel buio di immagini. Un sole notturno per guardare il quale bisogna saper annerire un vetro, come quando ci si prepara a osservare un'eclissi: bisogna saper inceppare la propria lucidità e contemplare il diaframma per intuire cosa gli stia dietro senza lasciarsi direttamente contemplare: un diaframma che non può essere qui né la pelle né il cristallino (grandi poli del pensiero Valéry), ma solo il linguaggio. E forse, dunque, la scrittura.

Note

- ¹ Sono rimaste invece, va da sé, quelle "impurità" del testo (cifre, rimandi a noi non più comprensibili, frasi interrotte) proprie di una scrittura *ad usum sui* (e della posterità) quale è quella dei *Cabiers*.
- ² P. Valéry, *Cabiers*, C.N.R.S., Paris, 1957-1961, vol. XV, p. 719. Come anche la breve antologia di note riportata in traduzione dimostra, la ricerca di Valéry si allontana decisamente e coscientemente dalla metodologia interpretativa freudiana. Molto critico nei confronti di qualsiasi nozione di "inconscient" e soprattutto del "pansexualisme" che, a suo avviso, caratterizzerebbe la teoria di Freud, Valéry esplora invece la pista di una sorta di fisiologia dello spirito che sogna. In relazione a ciò, le osservazioni di Valéry spaziano dal funzionamento del corpo del sognatore, agli "algoritmi" che dovrebbero regolare la traduzione dell'esperienza vigile in immaginario onirico. E ancora, dalla fenomenologia delle figure del sonno alla relazione tra l'eterogeneità di funzioni della coscienza vigile e la monodimensionalità dello stato di sogno. Si noti come, a più riprese nei frammenti di *Somnia*, l'immagine del cinema, poco o punto consueta a Valéry, sia di spunto all'autore per descrivere il complesso congegno del sogno.

Carlo Sini

Il sogno e la coscienza (Peripezie del sapere)¹

“Sogno o son desto?” si chiede un personaggio da commedia. La sua implicita alternativa è tra sogno e realtà. Ma cosa mai è sogno ovvero qual è la sua realtà? La domanda è antica. Tra i numerosi aspetti problematici che la accompagnano uno in particolare è assai inquietante. Si potrebbe esprimerlo così: *chi* sogna nel sogno? In che senso il sognatore ha la medesima coscienza o è ancora colui che, al risveglio, dice: “Ho sognato”?² I sogni *ci accadono*: non possiamo modificarne a piacere i contenuti e nemmeno intervenire a dirigerli verso fini desiderati, perché appunto “noi” che sogniamo in realtà non ci siamo, non siamo presenti a noi stessi, ovvero non siamo propriamente coscienti di ciò che ci accade (non siamo auto-coscienti), sebbene sia anche innegabile che le immagini del sogno sono opera nostra: di chi se no? (Un tempo però si pensava che fossero opera degli Dei.) Ma “nostra” in che senso? In qualche “luogo” della coscienza quelle immagini devono pure essersi depositate, se poi, da svegli, ce le attribuiamo, essendo in particolare gli unici che ne possono parlare e che le possano ricordare. Certo, non saremmo oggi inclini a renderci “responsabili” di ciò che abbiamo sognato, anche se in altri tempi e in altre culture ciò era ritenuto plausibile. Dell’aver sognato questo o quest’altro potremmo sempre dire di “non averlo fatto apposta”, ma se il contenuto del sogno è particolarmente spiacevole perché urta con i nostri sentimenti e con la nostra coscienza morale, ne siamo anche innegabilmente turbati: faccende dell’inconscio, dice il senso comune, educato al lessico della psicoanalisi. E in

effetti, come osservò una volta Cesare Musatti, proprio il sogno fu la via regia per la scoperta freudiana dell'inconscio, ovvero di un soggetto desiderante e a suo modo pensante che opera dietro le spalle della coscienza desta o autocoscienza che dir si voglia. Quindi il sogno testimonierebbe della "realtà" di un soggetto la cui coscienza non è cosciente di ciò che gli accade, perché la coscienza che è cosciente dell'aver sognato è quella coscienza desta che non sogna e alla quale non accade di sognare (sinché è desta): essa è certa della *sua* "realtà", checché ne dicano i famosi dubbi di Cartesio. "Sogno o son desto?" Così dicono i personaggi da commedia, ben consapevoli della loro finzione retorica. Certo che sono desti e responsabili di ciò che decidono di dire o di non dire; per esempio di chiedersi se sognano o son desti. Ma è proprio così?

Che ognuno di noi, in normali condizioni di veglia, si senta in grado di decidere e di scegliere sul da farsi e sul da dirsi è indubitabile: un'attiva volontà attenta guida le azioni e le parole. Ma questo (è altrettanto indubitabile) non è tutto. Compriamo molti gesti e molte azioni senza espressamente volerlo e senza pensarci affatto e prima di dire qualcosa non pensiamo di solito: ora decido di dire così e così: lo diciamo e basta. Analogamente i pensieri, le idee, come gli impulsi e le immaginazioni ci accadono un po' come ci accadono i sogni: non siamo "noi" a deciderlo o a volerlo, anche se il più delle volte possiamo riprendere quel controllo della situazione che nel sogno ci è inibita. Analogamente di quel che abbiamo sognato (come peraltro di ciò che abbiamo vissuto) ricordiamo quel che ricordiamo e non quel che decidiamo di ricordare, anche se possiamo sforzarci di farlo una volta desti, con esiti in generale piuttosto insoddisfacenti. Proprio questo aspetto della memoria, cioè, come meglio si dovrebbe dire, del suo costitutivo "oblio", rende particolarmente ardua la comprensione della "realtà" del sogno e del soggetto sognatore: chi ne parla e se ne ricorda non lo è, o non lo è più; chi lo è propriamente non ne parla, anche se magari sogna di parlare e di parlarne. C'è un'incongruenza, notata da molti, tra il soggetto desto e quello che sogna e insieme c'è una misteriosa continuità sotterranea tra i due: quella che da sempre suggerisce agli umani di interrogare i sogni per comprendere il proprio destino e la propria verità. Coscienza e autocoscienza, realtà e immaginazione,

stato dormiente e stato di veglia, eventi soggettivi ed eventi oggettivi: sbalottati tra queste problematiche opposizioni, non ci è chiaro come venirne a capo e per lo più non scorgiamo quella che, a mio avviso, è una fruttuosa via d'uscita. Cerco di descriverla riferendomi dapprima a una capitale osservazione del più noto e importante libro di Daniel N. Stern.

In esso, nel corso della nota ricostruzione della formazione dell'autocoscienza infantile, Stern affronta la descrizione di ciò che chiama "Il senso di un Sé verbale" e scrive: «Il linguaggio consente al bambino di cominciare a costruire una narrazione della propria vita. E tuttavia in realtà il linguaggio è un'arma a doppio taglio. Esso fa sì che parti della nostra esperienza divengano più difficilmente comunicabili a noi stessi e agli altri. Inserisce un cuneo tra due forme simultanee di esperienza interpersonale: quella vissuta e quella verbalmente rappresentata (...). E, nella misura in cui agli eventi che hanno luogo nel campo di relazione verbale viene attribuito un valore di 'realtà', ne risulta un'alienazione delle esperienze che hanno luogo negli altri campi. (Possono divenire i campi sommersi dell'esperienza.) Il linguaggio, dunque, produce una scissione nell'esperienza del Sé e sposta l'esperienza della relazione dal livello immediato, personale, tipico degli altri campi, al livello impersonale, astratto, intrinseco al linguaggio stesso».³ Cosa ricaviamo da questa preziosa citazione?

Anzitutto che quando ci chiediamo che cosa siano il sogno e la coscienza sognante, ci comportiamo come se dietro le parole 'sogno' e 'coscienza' stessero "cose" corrispondenti che si tratterebbe di scoprire nella loro supposta "realtà" (tutta la scienza invero tende a domandare in questo modo astratto e incomprensivo di ciò che, *in realtà*, sta facendo). Dimentichiamo cioè che "sogno" e "coscienza" sono anzitutto e propriamente parole, con una loro storia e uno spessore specifico; così come la parola 'realtà' che, dice bene Stern (ma qualche volta tende lui stesso a dimenticarlo), è un fenomeno e un effetto del campo di relazione verbale; un effetto che tende a espellere ogni altra esperienza nel "non-reale", come per certi versi sarebbero i fenomeni "soggettivi" dell'immaginario e del sogno. Il soggetto parlante non si avvede di costruire la cosiddetta e socialmente condivisa "realtà" in base all'esperienza linguistica intersoggettiva, declinata per di più nella sua "storia", cioè in quelle grandi narrazioni e tradi-

zioni che sono le civiltà e le culture. E così la parola 'sogno' non si riferisce a qualcosa di reale o non reale, immaginario oppure oggettivo, psichico o fisico, ma è un segno verbale che riassume un immenso cammino di esperienze e di peripezie del sapere. Dette dal linguaggio, queste esperienze sono in se stesse al medesimo tempo fisiche, emotive e linguistiche (è il linguaggio che, per i suoi scopi, appunto le distingue, non senza buoni motivi e fruttuosi intenti). Ma questo dire non apparirebbe congruo se, per esempio, parlassimo del sognare di certi animali domestici a noi familiari, come il cane o il gatto, che pure riteniamo che indubabilmente sognino, come noi, osservandoli agitarsi nel sonno, diciamo. Analogamente incongruo è immaginare che il sognare sia ciò di cui sarebbero "responsabili" (così, di fatto quanto incredibilmente, si suole parlare "scientificamente") certi luoghi del cervello. No, non ha senso pensare che i cani sognino nello stesso senso in cui sognano gli umani, né che i neuroni facciano esperienze oniriche. Sarebbe come dire che di un'azione volontaria siano responsabili i muscoli che la eseguono, osservava Socrate nel *Fedone*.

C'è una differenza, ha osservato Stern, tra l'esperienza vissuta e l'esperienza verbalmente rappresentata. Per di più la seconda traccia un solco insormontabile tra due modi di vivere il Sé inteso come luogo della esperienza autocosciente: c'è un modo diretto e immediato e un modo indiretto, ovvero trasferito nel linguaggio e assunto perciò come "realtà" intersoggettivamente "valida". Istruito dagli adulti, il bambino impara l'espressione "mal di denti". "Ecco che cos'ho", si dice, "ho quella *cosa* che il papà chiama mal di denti". Il senso di realtà si sposta da un vissuto alla sua traduzione verbale, la quale assume il valore di segno di una "cosa" oggettiva. ? come se due vicende si incontrassero in un punto. Nella prima le complesse strutture di quelli che chiamiamo corpi animali "naturali"; nella seconda l'intera storia della civilizzazione umana attraverso pratiche di lavoro, di conoscenza e di scienza, con i loro riflessi tipicamente linguistici, sino all'attuale arte medica e dentistica.

Analogamente dobbiamo pensare il vissuto della coscienza onirica. La coscienza animale potremmo definirla un'attiva presenza operante, attenta e intenta alle sue esperienze. Come capita a noi, siamo indotti a dire con buoni motivi, capita anche al cane di sognare: così indubabilmente ci sembra e potremmo immaginare esperimenti *ad*

boc per testarlo. Ma certo il cane non può dirsi “Ho sognato”, né può almanaccare sul senso delle immagini che gli fanno eco nella memoria della vita desta, né che questa sia appunto “vita desta” ecc. Abbiamo le nostre ragioni nell’attribuire l’esperienza del sogno alla coscienza del cane, così come sono più che legittime e sensate le nostre analisi fisiologiche, anatomiche, neurologiche, chimiche, biochimiche, fisiche ecc. del corpo animale canino e umano. Non meno legittime, poi, le analisi psicologiche della esperienza onirica. Questo *lavoro della conoscenza*, che ha nel lavoro linguistico la sua prima e ancestrale espressione, traduce in mappe concettuali e operative l’esperienza diretta e, con i suoi successi e le sue vicende vivamente problematiche sul piano della coscienza intersoggettiva, ne modifica parallelamente il senso.⁴ La coscienza onirica entra ora nel campo del sapere mentre ne continua ad accompagnare e a sorreggere l’avventura, cioè il cammino storico-sociale. Non condividiamo più le opinioni di Ippocrate sui sogni e ancora meno quelle di uno sciamano, non però in quanto esse sarebbero difformi da ciò, ovvero da quella “cosa”, che il sogno, o la coscienza sognante, è, ma per ciò che, in relazione a questa parola e a ciò cui essa allude di attuale e di ancestrale, siamo in grado di *fare*, costruendo strategie operative e percorsi di ricerca. Senza Ippocrate, Aristotele, la cultura sciamanica e molto altro ancora non saremmo però mai arrivati a saper fare quello che facciamo e a pensare quello che pensiamo. Nello stesso tempo queste nostre operazioni conoscitive non ci pongono “di fronte” al mondo e alle sue supposte “cose” o “realtà in sé” (alberi e stelle, sogni e ricordi ecc., che poi sono traduzioni verbali di profondissime esperienze preverbalì, di complessi “vissuti” esperienziali ecc.). Concepite sulla base di questo assurdo e indifendibile assunto “oggettivistico”, le nostre opinioni conoscitive, con il loro ingenuo “realismo”, non sono meno superstiziose di come oggi riteniamo che siano le opinioni antiche, per esempio l’attribuire i sogni agli Dei e simili. Attribuirli e considerarli, per esempio e immediatamente, come *effetti* dei neuroni e delle sinapsi è un dire e un pensare irrazionale e insensato. Questo non significa che “lavorare” con neuroni e sinapsi non costituisca una traduzione molto efficace e feconda dei nostri vissuti onirici: mappe di un cammino traslativo che aprono a nuove esperienze, a nuovi effetti e a nuovi prodotti, a nuovi stru-

menti del lavoro conoscitivo; quel lavoro che all'animale è precluso anzitutto per il suo essere ignaro e incapace di quella autocoscienza linguistica e storica che caratterizza la cultura umana e il suo livello, continuamente diveniente, di "realtà" condivisa, nella peripezia del suo "venirne a sapere" operativo e concettuale.

Non ci sono propriamente "sogni" nelle esperienze del mondo animale, sebbene vi siano certo fenomeni che, a livello della nostra traduzione dei vissuti nel linguaggio, aprono il cammino plurimillenario del lavoro della conoscenza e delle sue capacità di trasformazione dell'esistente immediato e di quel vissuto che noi diciamo "animale". Sotto l'etichetta linguistica del "sogno in sé" si svolge allora un cammino idealmente infinito, il cammino che noi attribuiamo oggi alla nostra scienza e alla riflessione filosofica sulla scienza, ma anche alle nostre arti e lettere e alle nostre molteplici scritture, che spesso si contaminano e si influenzano reciprocamente. Un cammino nel quale il mondo, nella sua presenza insormontabile e irriducibile, questa sì "oggettiva" in quanto evento e presupposto inesauribile di ogni sapere e scrittura del sapere, cammina con noi e noi in esso, come sua parte e traduzione emergente. Un cammino, potremmo dire con Nietzsche, nel corso del quale impariamo via via a "sognare più vero".

Note

- ¹ «Il *graha* veramente è il nome. Perché meravigliarsi allora se il nome è il *graha*? Conosciamo il nome di molti e non è forse con il nome che essi sono afferrati per noi?» (*Satapatha Brahmana*, 4, 6, 5, 3, cit. in R. Calasso, *L'ardore*, Adelphi, Milano 2010, p. 248.
- ² Cfr. L. Binswanger, *Sogno ed esistenza*, con una Introduzione di M. Foucault, tr. it., SE, Milano 1993; cfr. anche la mia Prefazione a S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, tr. it., Rizzoli, Milano 2010.
- ³ Cfr. D. N. Stern, *Il mondo interpersonale del bambino*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1987, p. 169.
- ⁴ Sul nesso lavoro-conoscenza rinvio al mio *L'uomo, la macchina, l'automa*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

Silvano Tagliagambe
La vita è sogno

I sogni sogni sono [...] ma che sia realtà o sogno, il giusto conta.
Calderòn de la Barca, *La vida es sueño*

1. *La borsa di Mary Poppins*

A chiunque abbia visto il film *Mary Poppins* sarà rimasta impressa la scena nella quale la fantastica governante tira fuori dalla sua borsa ogni sorta di oggetto dalle dimensioni più disparate.

Quello che allora nello schermo sembrava soltanto un prodotto della fantasia si sta attualizzando grazie a contenitori e archivi che diventano, congiuntamente, sempre più ridotti e sempre più capienti e polimorfi. Ne è dimostrazione lampante il cellulare che abbiamo a portata di mano, ormai diventato un archivio presente e disponibile in ogni momento e in ogni luogo e dal quale possiamo trarre istantaneamente una quantità impressionante e praticamente illimitata di informazioni. Pochissimo spazio e pochissimo tempo, quindi, e l'archivio è dovunque.

C'è da chiedersi se si tratti di una rivoluzione la cui portata e i cui effetti rimangono circoscritti all'ambito della tecnologia o se non si sia invece di fronte a un qualcosa destinato a incidere più in profondità, sino a toccare e coinvolgere la nostra stessa rappresentazione della conoscenza e le modalità di intendere il processo attraverso il quale essa si sviluppa. In particolare è non solo lecito, ma doveroso cercare di appurare fino a che punto questa diversa configurazione

del rapporto contenitore/contenuto sia compatibile con l'immagine tradizionale del processo di acquisizione, incremento ed estensione delle informazioni e dei dati conoscitivi.

Questa immagine, incardinata sull'idea di una radicale differenza tra ragionamento astratto per mosse deduttive e ricerca empirica, è ben resa da questo “esperimento ideale” di John Herschel, astronomo, matematico e chimico, a cui si deve l'introduzione del calendario giuliano nell'astronomia.

Un uomo intelligente, rinchiuso da solo e avente a disposizione un tempo illimitato potrebbe con il ragionamento cogliere tutte le verità della matematica, prendendo l'avvio da quelle semplici notazioni di spazio e di numero di cui egli non potrebbe privarsi senza cessare di pensare. Ma, quali che fossero gli sforzi del suo ragionamento, egli non potrebbe mai raccontare ciò che accadrebbe a un grumo di zucchero immerso nell'acqua, o quale impressione si produrrebbe nei suoi occhi mescolando i colori giallo e blu.¹

Il significato che Herschel attribuisce a questo suo esperimento è che occorre distinguere, in primo luogo, tra ciò che vi è nella realtà esterna e ciò che appartiene al dominio delle operazioni mentali e, successivamente, differenziare le scienze astratte da quelle empiriche, al fine di assegnare a ciascuna di esse la corretta collocazione nel “dispositivo della scoperta”, la cui fonte è costituita dall'esperienza e che segue quindi una strategia che presenta i seguenti tratti distintivi, strettamente legati fra loro:

- è rigorosamente “bottom-up”;
- è caratterizzata dall'“apprendimento all'indietro”, in quanto presuppone che si possa conoscere il futuro soltanto facendo riferimento a ciò che si è verificato nel passato;
- è basata sulla convinzione che si possano scoprire le proprietà di ciò che è (infinitamente) sconosciuto fidando su ciò che è (finitamente) conosciuto;
- tende a classificare come “casuale” tutto ciò che sfugge al principio secondo il quale da precedenti simili debbano derivare conseguenze simili;

- procede per sommatoria e per accumulazione di dati e di informazioni, e quindi estendendo il più possibile la base conoscitiva disponibile;
- per non essere schiacciata dal peso dell'informazione così accumulata fa ampio uso di stratagemmi per ridurne la dimensione e la portata.

Tra questi stratagemmi hanno una posizione di privilegio la *narratività* e la *causalità*. Per capirne la funzione e l'efficacia nell'operare la riduzione appena menzionata basta pensare a un semplice esercizio, presentato dal romanziere E.M. Forster e ricordato da N.N. Taleb. Esso mette a confronto le due affermazioni seguenti: “Il re morì e la regina morì” e “Il re morì e poi morì di dolore anche la regina”.

Notate lo stratagemma – scrive Taleb – benché nella seconda affermazione siano state aggiunte alcune informazioni, la dimensione del totale è stata ridotta. In un certo senso la seconda frase è molto più leggera da portare con sé e più facile da ricordare, in quanto offre una sola informazione al posto di due. Visto che può essere ricordata con minore sforzo, può anche essere riportata, ossia può essere proposta come un'unica idea. È questa, in breve, la definizione e la funzione della narrazione.²

La causalità ha la stessa funzione di riduzione della dimensione dell'informazione. Entrambe spingono a puntare l'attenzione soltanto sui fatti e sugli aspetti che si inseriscono nel tessuto relazionale da esse stabilito e imposto e a far dimenticare, o quanto meno a sottovalutare, quelli che non sembrano avere un ruolo rilevante nell'ambito di questa intelaiatura. Ed entrambe hanno un andamento cronologico, ci conducono a percepire lo scorrere del tempo in una sola direzione, dal passato al futuro e privilegiano il concetto di tempo come *Κρόνος*, nome del dio greco simbolo della misurazione meccanica dello scorrere del tempo.

Gli stessi greci, però, proponevano un'altra idea di tempo, indicata con il termine *Καιρός*, il nome del dio greco che rappresenta una nozione situata del tempo, e cioè il tempo adatto per. Parlare di “tempo adatto per” significa, concretamente, riferirsi allo sforzo e all'obiettivo di trarre vantaggio dalle circostanze, dalle

occasioni: questa espressione sta cioè a indicare la pazienza di aspettare che la situazione evolva per cogliere al volo gli sviluppi favorevoli, la capacità di trovare tutte le opportunità che possono presentarsi nelle circostanze così come si sviluppano allo scopo di trarne vantaggio. Si tratta dunque, come sottolinea Mastroianni, di un concetto di tempo che presuppone l'abilità di trovare e mantenere la giusta distanza tra pensiero e azione, da una parte, e realtà, dall'altra, perché si possa verificare la trasformazione. I termini implicati nella relazione devono a tal scopo risultare non troppo vicini, affinché il pensiero e l'azione non siano travolti dal corso degli eventi, dall'effettualità che giunge a maturazione e si compie, ma neppure troppo lontani, per evitare che essi finiscano col perdere il contatto con il "potenziale della situazione", per non uscire dal campo delle possibilità che si offrono e rischiare così di non essere pronti ad afferrarle al volo.

Esiste – egli scrive – nella filosofia zen, un concetto derivato dal pensiero taoista, che ritroviamo nelle antiche arti marziali giapponesi per descrivere l'unità spazio/temporale nella quale si compone la coppia che si confronta. Questa deve configurarsi in modo tale da permettere ai singoli di far posto a ogni gesto che intenda portare offesa. Così all'aggressività viene consentito di esprimersi in uno spazio-tempo dedicato al suo assorbimento, e alla sua ricomposizione di centro, senza causare danno. I caratteri kanji *Ma* 間, spazio intervallo, distanza, ma anche opportunità, tempo libero, buona occasione, e *Ai* 合, armonia, congiungimento, unione, amore, rappresentano, nella tradizione marziale, la distanza da mantenere nei confronti dell'altro. Quest'ultima può variare, essere enorme o enormemente minima, oppure nulla. Il senso del *Ma Ai* ha anche un carattere più vasto, rappresentando non solo la distanza e l'intervallo nello spazio, ma pure nel tempo. Esprime un movimento di avvicinamento e allontanamento. È la giusta distanza, ma variabile, all'interno della creazione e di chi vi partecipa. Indica quindi una relazione. Quest'intervallo dinamico disegna [...] lo spazio/tempo dell'opportunità, nel senso etimologico di *portus*, inteso quale varco, via, tramite. Dunque, giusta distanza come opportunità. Quello che gli antichi greci chiamavano *καιρός*. Occasione di apertura alla possibilità.³

E non a caso subito dopo lo stesso Mastroianni cita Hillman:

La stessa idea di apertura può essersi sviluppata non solo da *καίρος*, ma anche da *καίρος*, un termine dell'arte della tessitura. Tessere, tempo e fato erano idee spesso collegate. Un'apertura nella trama del fato può significare un varco nel tempo, un momento eterno in cui il disegno si fa più compatto o si allenta: il tessitore spinge la spola e la navetta attraverso l'apertura nei fili dell'ordito al momento critico, il momento giusto, perché il varco nell'ordito ha solo un tempo limitato e il colpo va dato mentre il varco è aperto.⁴

Il termine *καίρος* indica il liccio, che è una parte del telaio a mano. Precisamente i due pettini che incrociandosi divaricano i fili dell'ordito, separandoli alternativamente verso il basso (i dispari), e verso l'alto (i pari), così da poter aprire il passo alla spola che porta il filo della trama. Anche questa seconda valenza epistemologica rimanda, per Hillman, all'idea del varco, dell'apertura come opportunità, momento nel quale si crea *la possibilità di segnare il tempo, di trasformare una serie di fili paralleli in tessuto*.

Il tempo come *κρόνος* privilegia dunque l'idea di una intelaitura già disponibile, in qualche misura preordinata e predefinita, fortemente condizionata e segnata com'è, nel suo sviluppo, dall'incidenza di ciò che è già accaduto, dal riferimento al passato e alle modalità d'ordine già ampiamente collaudate e sperimentate, dall'idea della ripetizione e dell'uniformità. Il tempo come *καίρος*, invece, guarda al momento dell'ideazione e della realizzazione di una nuova trama, considera quest'ultima come l'espressione della capacità di cogliere un'opportunità che si apre più o meno all'improvviso attraverso "un'apertura nella trama del fato", cioè un allentamento e una rottura del disegno prestabilito, che rende possibile la sostituzione di quest'ultimo con un'organizzazione alternativa, che va colta al momento opportuno, perché, come si è detto, "il varco nell'ordito ha solo un tempo limitato e il colpo va dato mentre il varco è aperto".

2. "Realtà" versus "effettualità"

Non è certo azzardato sostenere che uno degli apporti più significativi della "rivoluzione copernicana" di Kant sia costituito dalla dif-

ferenza, che viene tracciata nella *Critica della ragion pura*, tra il dominio dell'“effettualità” e quello della “realtà”.

Per comprendere il senso di questa distinzione è necessario riferirsi al modo in cui Kant affronta e risolve il problema dei “confini” di un concetto e delle procedure che rendono possibile l'applicazione di quest'ultimo all'intuizione. Se, ad esempio, io mi trovo di fronte, *qui*, cioè in un luogo ben determinato, e *ora*, vale a dire in un istante di tempo ben definito, a un animale quadrupede *x* e asserisco che “*x* è un cane”, qual è il fondamento di questo giudizio? Come posso essere sicuro di aver sussunto l'oggetto *x* della mia intuizione sotto il concetto giusto? Per elaborare la sua risposta Kant parte dal seguente esempio:

Il concetto di cane indica una *regola*, secondo cui la mia capacità di immaginazione può tracciare universalmente la figura di un animale quadrupede, senza essere ristretta ad un'unica figura particolare, offertami dall'esperienza, oppure ad ogni immagine possibile, che io sia in grado di raffigurare *in concreto*. Questo schematismo del nostro intelletto, a riguardo delle apparenze e della loro semplice forma, è un'arte nascosta nella profondità dell'anima umana.⁵

Dunque io posso asserire il giudizio: “*x* è un cane” perché tra il concetto di cane e l'oggetto intuito interviene un elemento di mediazione, costituito dallo schema empirico, offerto dall'immaginazione. Questo schematismo fornisce una risposta accettabile se, come nell'esempio proposto, ci fermiamo alle rappresentazioni immediate (“questo quadrupede, qui e ora”) ma si dimostra del tutto insufficiente se vogliamo invece attestarci al livello delle rappresentazioni universali. In tal caso, infatti, non possiamo esimerci dal prendere in considerazione l'eventualità che il mondo non sia più rimasto lo stesso, da quando mi sono formato originariamente il concetto di cane, o che non sia abbastanza stabile da autorizzarmi a elaborare queste rappresentazioni a partire, appunto, da quelle immediate. Non è quindi a partire dalle rappresentazioni empiriche immediate, dal cane che sto guardando in questo specifico luogo e in questo istante, che posso pensare di arrivare, per estensione e generalizzazione, al concetto universale di ‘cane’, quello in cui possono e devono essere fatti rientrare tutti i cani possibili e soltanto quelli.

Questo problema, a giudizio di Kant, può essere convenientemente affrontato e risolto solo ponendosi nella prospettiva di definire quella che egli stesso chiama una “geografia della ragione umana”, sforzandosi cioè di delineare lo spazio di legittima pertinenza di quest’ultima, *tracciandone i confini*. Nella *Critica della ragion pura*, come si sa, viene attribuito a Hume il merito di aver compiuto il primo passo in questa direzione:

Il complesso di tutti gli oggetti possibili è, per la nostra conoscenza, come una superficie piana, che ha il suo orizzonte apparente, quello, cioè, che abbraccia tutto l’ambito di essi, ed è stato detto da noi il concetto razionale della totalità incondizionata. *Raggiungerlo empiricamente è impossibile*, e tutti i tentativi per determinarlo a priori secondo un certo principio sono stati vani. Intanto tutte le questioni della nostra ragion pura mirano a ciò che può essere fuori di questo orizzonte, o in ogni caso sulla linea del suo confine.

Il celebre David Hume fu uno di questi geografi della ragione umana, che credette di essersi bene sbrigato a un tratto di quelle questioni, restringendolo al di là di quell’orizzonte di essa, che egli pur non poté determinare.⁶

Qui Kant si riferisce al “problema di Hume”, quello cui, peraltro, aveva attribuito il merito di averlo svegliato dal suo “sonno dogmatico” e che egli espone nei termini seguenti:

[Hume] si fermò principalmente al principio di causalità, e osservò di esso, del tutto a ragione, che la verità sua, per non dire la validità oggettiva del concetto di causa efficiente in generale, non si fonda su una veduta, o conoscenza a priori: che, quindi, non la menoma necessità di questa legge, ma una semplice possibilità generale di servirsene nel corso dell’esperienza, e però una necessità oggettiva che ne nasce, e che egli dice abitudine, costituisce tutta la sua autorità. E dalla impotenza della nostra ragione a fare di questo principio un che vada al di là di ogni esperienza, dedusse la vanità di tutte le pretese della ragione di sorpassare l’empirico.⁷

Il problema può dunque essere sintetizzato attraverso la seguente domanda: come si passa da una molteplicità di osservazioni a una teoria che permette di prevedere il comportamento della natura? È corretto e scientificamente affidabile il procedimento induttivo (che

permette di passare da tanti casi particolari a un enunciato generale)? Ed è corretto stabilire un nesso di causalità tra eventi a proposito dei quali l'unica cosa che si è autorizzati a dire, in base all'osservazione empirica, è che sussiste una relazione di successione regolare, per cui al primo segue costantemente il secondo? L'esempio tipico di Hume era questo: come possiamo essere certi che domani sorgerà il Sole sulla base del fatto che ogni giorno l'esperienza passata ci ha insegnato che il Sole è sorto? C'è una ragione per cui il futuro debba *necessariamente* somigliare al passato? Il problema riguarda dunque la legittimità del proposito di incardinare la nostra conoscenza su un'idea di uniformità della natura, di regolarità, di previsione del futuro basata sull'estrapolazione delle tendenze riscontrate nel passato, insomma sui tratti distintivi insiti nell'idea di "dispositivo della scoperta" così com'è stata presentata e caratterizzata nel paragrafo precedente. La risposta di Hume era scettica (l'induzione non è uno strumento affidabile per la ricerca della verità); tuttavia l'uomo è portato a "credere" nell'induzione (a *credenze* del tipo "domani sorgerà il Sole") perché guidato dall'abitudine. Ciò che ho visto molte volte accadere mi porta alla credenza che lo rivedrò ancora accadere in futuro.

Secondo Kant, Hume ha pienamente ragione nel sostenere che il problema non può essere risolto né empiricamente, né seguendo la via delle determinazioni a priori. L'unica soluzione possibile è pertanto quella di attribuire al soggetto l'incombenza e la funzione di dettare le regole e di tracciare i confini idonei a garantire la disponibilità di un mondo empirico stabile e regolare. Questo, com'è ampiamente noto, è il senso generale della rivoluzione copernicana, il cui "nucleo" è costituito dalla teoria degli schemi trascendentali e dei principi dell'intelletto che tale schematismo rende possibili, per chiarire la quale Kant parte dall'esempio dello schema empirico, che assume come termine di paragone. E infatti poco dopo il passo precedentemente citato, relativo al "concetto di cane", si trova il seguente:

Lo schema di un concetto puro dell'intelletto è qualcosa che non può essere affatto portato entro un'immagine; piuttosto, esso è soltanto la sintesi pura in conformità di una regola dell'unità, secondo concetti in generale, espressi dalla categoria.⁸

Pur essendo un prodotto dell'immaginazione, lo schema non va confuso con l'immagine, in quanto non è diretto, come questa, a una singola intuizione, bensì a stabilire le condizioni di pensabilità di un oggetto in generale. Esso è quindi il risultato della collaborazione che si istituisce tra immaginazione e concetto. Se prendiamo, ad esempio, lo schema di un triangolo dove la prima fornisce al secondo l'immagine di cui ha bisogno per rappresentare la molteplicità di queste figura geometrica, il riferimento al secondo chiarisce che al concetto di triangolo in generale nessuna immagine sarebbe adeguata. Lo schema del triangolo non può pertanto esistere mai altrove che nel pensiero:

esso è un prodotto e, per così dire, un monogramma della immaginazione pura a priori, per il quale e secondo il quale le immagini cominciano a essere possibili. Le quali immagini, per altro, non si ricollegano al concetto se non sempre mediante lo schema, che esse designano, e in sé non coincidono mai perfettamente con esso (concetto). Lo schema, per contro, di un concetto puro intellettuale è qualche cosa che non si può punto ridurre a immagine, ma non è se non la sintesi pura, conforme a una regola dell'unità (secondo concetti in generale), la quale esprime la categoria, ed è un prodotto trascendentale dell'immaginazione, riguardante la determinazione del senso interno in generale, secondo le condizioni della forma (il tempo) in rapporto a tutte le rappresentazioni, in quanto queste debbono raccogliersi a priori in un concetto conformemente all'unità dell'appercezione.⁹

Secondo Kant, dunque, l'unica via per risolvere il problema della generalizzazione è quella di chiamare in causa un *meccanismo che operi sia al livello percettivo, sia a quello intellettuale*, elaborando il materiale grezzo, fornitogli dall'esperienza, secondo uno schema di forme generali che si possono applicare non solo al caso individuale, ma a un numero infinito di altri casi definiti in modo analogo. Ogni dato sensoriale viene così inserito, prima di essere "trattato", per così dire, dalle categorie, in una configurazione strutturale che non è parte dello stimolo, ma non viene neppure "estratta" intellettualmente da un successivo processo astrattivo. Essa è invece il canale tramite il quale il dato entra nel processo percettivo, per cui ciascun oggetto di quest'ultimo dipende dallo schema categoriale costituti-

vo, che proprio in quanto fornisce un primo processo di classificazione e di configurazione, costituisce la condizione indispensabile perché dal flusso caotico delle impressioni si possano trarre immagini utilizzabili a livello concettuale. Dall'altra parte anche lo schema deve soddisfare alcune condizioni strutturali ben precise: esso, in particolare, deve avere un carattere di regola, ferrea e universale, cioè valevole per qualsiasi soggetto conoscente dotato di intelletto e di un apparato sensibile come quello umano. Proprio perché tali «*gli schemi dei concetti puri dell'intelletto sono le sole vere condizioni, che danno a essi una relazione con gli oggetti, e quindi un significato*». ¹⁰

Una volta stabiliti tutti questi principi dell'intelletto si dispone di un quadro generale all'interno del quale risultano ben fissati quelli che Kant, nel suo linguaggio figurato, chiama i contorni dell'isola della verità e si potrà essere certi che, entro questi specifici contorni, potremo enunciare, ricorrendo a schemi empirici, giudizi come: "questo è un cane" potendo contare su un mondo empirico stabile.

È appunto in questo sfondo che va collocata la distinzione, netta e precisa, tra la *Realität*, categoria della qualità, corrispondente al giudizio affermativo, da una parte, e il concetto di *Dasein* e quelli di *Existenz* e di *Wirklichkeit*, cioè di esistenza e di effettualità, strettamente associati a esso, dall'altra, che rientrano invece nell'ambito delle categorie della modalità. Ciò che emerge da questa distinzione è che la realtà in quanto categoria della qualità non si riferisce all'esistenza effettiva di un qualcosa nel "mondo" esterno, bensì alle determinazioni e ai contenuti che sono propri di un qualcosa in quanto *res*, cioè alla determinazione del contenuto di una cosa in quanto cosa.

Come sottolinea Heidegger, quando ci riferiamo alla realtà così intesa e definita

noi guardiamo alla cerchia dei possibili aspetti come tale, e, più esattamente, a ciò che traccia i limiti di questa cerchia, a ciò che regola e delinea il modo in cui qualcosa deve apparire in generale, per poter offrire la veduta corrispondente. ¹¹

Quale sia il senso e quale l'oggetto di questo sguardo rivolto verso la cerchia dei possibili e puntato su ciò che ne traccia i limiti è ben illustrato e spiegato dall'esempio, proposto nella *Critica della*

Ragion pura, là dove si afferma che cento talleri possibili non si distinguono affatto da cento talleri effettivi, se questi ultimi vengono considerati dal punto di vista che Kant ci invita ad assumere, quello del *Gegenstand* e della sua *Position an sich selbst*, cioè della *res*, che non può variare, sia che venga considerata come possibile o come effettiva, dal momento che si tratta, nell'un caso e nell'altro, dello stesso *quid*. Questo *quid* è l'essenza al quale l'effettualità non fa che aggiungersi successivamente, per cui si può dire che anche l'*esistenza* ha il valore e il significato d'una realtà. Ma è il *quid* in se stesso, in quanto tale, che consente all'oggetto di definirsi, di qualificarsi in un modo specifico che sia sufficiente a differenziarlo da ogni altro: esso, pertanto, costituisce la risposta appropriata e sufficiente alla domanda tendente a stabilire *ciò* che una cosa è, e non ad appurare *se* tale cosa esista. Intesa in questo modo la realtà, come si è detto, designa la *totalità della determinazione possibile della res*.

Cerchiamo di capire meglio il significato di questa distinzione. Con il termine "realtà" intendiamo tutto ciò di cui dobbiamo disporre per afferrare il concetto e il contenuto di un oggetto qualsiasi. Se ci riferiamo a una casa, ad esempio, della sua realtà fanno parte in modo imprescindibile le fondamenta, il tetto, la porta, la grandezza, l'estensione, i colori, insomma tutto ciò che mi serve per potermene fare un'idea corretta ed esaustiva, e quindi tutti i suoi predicati e le determinazioni possibili. Il fatto che essa sussista effettivamente oppure no è inessenziale ai fini della costruzione dell'idea e della sua corrispondente rappresentazione, intesa non nel senso puramente rappresentativo che abbiamo appena finito di precisare. Proprio per questo l'esistenza di ciò che esiste, la sua *effettività*, non è un predicato reale. Essa concerne non il *che cosa* dell'oggetto 'casa', ma il suo *come*, cioè il rapporto che questo oggetto ha con il soggetto conoscente e con la facoltà del conoscere.

Kant è preciso ed esplicito su questo punto. All'inizio del "Chiarimento" dei "Postulati del pensiero empirico in generale" egli infatti dice con molta chiarezza:

Le categorie della modalità hanno questo di particolare, che non accrescono menomamente, come determinazione dell'oggetto, il concetto al quale sono unite, ma esprimono soltanto il rapporto con la facoltà conoscitiva. Quando

il concetto di una cosa è già del tutto completo, io posso chiedermi sempre se questo oggetto sia solamente possibile o reale, e, in questo caso, se sia anche necessario.¹²

Mentre quando parlo di “realtà” mi riferisco alle determinazioni della cosa in quanto tale, a tutto ciò che risulta necessario per poterla pensare in tutta la sua estensione possibile, in tutte le sue possibili varianti e modalità di presentazione, quando parlo invece di “effettualità” non aggiungo un elemento o aspetto che riguardi la cosa “in e per se stessa” ma pongo questa stessa cosa nella relazione conoscitiva. Ed è soltanto in questa relazione, secondo Kant, che il reale si legittima come effettivo.

3. Il “dispositivo della scoperta” perde colpi

Che non solo a livello filosofico, ma anche a quello della ricerca scientifica, la distinzione kantiana tra effettualità e realtà e l’apertura al possibile che essa contempla, abbiano un’importanza e un’influenza tutt’altro che trascurabili lo possiamo desumere dall’autentico “rovesciamento di prospettiva” al quale si perviene seguendo alcune tracce precise che ci vengono offerte dagli sviluppi della fisica contemporanea, soprattutto della meccanica quantistica. Quest’ultima attribuisce infatti allo stato di un sistema il significato di una pura *potenzialità di manifestazione*. Ciò significa assumere come proprio livello fondamentale di riferimento non il “fenomeno”, definito, sulla scia dell’impostazione kantiana, come un qualcosa collocato in modo preciso nella trama dello spazio e del tempo e soggetto all’azione ordinatrice e strutturante del tessuto delle categorie, in particolare della causalità, bensì l’“interfenomeno”, come lo ha chiamato Hans Reichenbach¹³, cioè il possibile allo stato puro, al quale la fisica classica riconosceva diritto di cittadinanza solo nel mondo del pensiero, una “presenza” che possiede un’indeterminazione intrinseca rispetto alle possibili osservazioni che si possono compiere su di esso.

Le conseguenze di questo rovesciamento sono sottolineate con particolare forza e incisività da Paul Dirac, premio Nobel per la fisi-

ca del 1933, uno dei fondatori della meccanica quantistica, di cui sviluppò in particolare una formalizzazione basata sull'algebra non commutativa di operatori.

Nel 1931, sulla base di un sintetico ma efficace bilancio di ciò che era successo nello sviluppo della fisica della seconda metà dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento, egli scriveva:

L'equilibrato progresso della fisica richiede, per la formulazione teorica della fisica stessa, una matematica che divenga continuamente più avanzata. Il che è del tutto naturale, e rientra nell'ambito delle aspettative. Ciò che, invece, non rientrava nell'ambito delle aspettative dei ricercatori scientifici dello scorso secolo sta nella forma particolare che avrebbe preso la direttrice avanzata della matematica: in effetti essi si aspettavano che la matematica sarebbe diventata sempre più complicata, restando tuttavia su una base permanente di assiomi e definizioni, mentre, in realtà, i moderni sviluppi fisici hanno richiesto una matematica che continuamente sposta le proprie fondazioni e diventa sempre più astratta. La geometria non euclidea e l'algebra non commutativa, che un tempo erano considerate pure finzioni della mente e passatempi per pensatori dediti alla logica, si sono ora mostrate del tutto necessarie per la descrizione dei fatti generali del mondo fisico. È presumibile che questo processo di crescente astrazione continuerà nel futuro, e che il progresso in fisica debba essere associato a continue modificazioni e generalizzazioni degli assiomi che stanno alla base della matematica, piuttosto che a uno sviluppo logico di un qualche schema matematico su una fondazione fissa.¹⁴

Quest'ultima citazione, pur appartenendo ormai al repertorio della storia della scienza, non può certamente essere considerata obsoleta. La sua forza sta nell'idea, tuttora attuale, della conoscenza come un sistema dinamico che oscilla e che si ristrutturava di continuo. Questo sistema appare refrattario alla caricatura che ne viene spesso ancora offerta, basata sul presupposto della disponibilità di quel ben oliato e collaudato meccanismo di scoperta di nuovi risultati, che ha nell'induzione il suo elemento trainante e la sua forza propulsiva, che abbiamo schematizzato e riassunto nei suoi tratti essenziali sulla base del riferimento all'"esperimento ideale" di Herschel.

Oggi gli argomenti che possono essere portati per mettere in dubbio, perlomeno, l'idea di poter disporre di un dispositivo affidabile che ci possa facilitare nel compito di acquisizione di nuove conoscenze si stanno moltiplicando e considerevolmente rafforzando. L'idea di un'intelaiatura generale, di una trama alla quale potersi riferire per collocare, come all'interno di un mosaico, le tessere che emergono via via in seguito ai nostri sforzi di "far presa" sulla realtà si sta dimostrando sempre più problematica, in seguito alla quantità di cose che sono da scoprire e da capire appena si getta lo sguardo verso la complessità crescente che si manifesta a tutti i livelli e all'incremento dell'incertezza che ne consegue.

Uno dei presupposti di fondo della fisica classica era la convinzione di poter, almeno in linea di principio, pervenire, nell'ambito del linguaggio della teoria, a una *conoscenza non contraddittoria massimale*, che non può essere estesa in modo coerente a una informazione più precisa, e che *decide semanticamente* tutte le proprietà fisiche rilevanti di cui può godere l'oggetto studiato. Informazioni di questo tipo, tali che anche una ipotetica *mente onnisciente* non potrebbe saperne di più, vengono di solito chiamate *stati puri*. Stati che rappresentano conoscenze non massimali sono invece chiamati *miscela* (o anche *stati misti*).

A mettere in crisi questo presupposto è stata la meccanica quantistica, nel cui formalismo matematico sia gli stati puri sia quelli misti vengono identificati con tipi speciali di oggetti astratti: essi "vivono" in uno spazio astratto che rappresenta "l'ambiente matematico" per gli oggetti fisici studiati (tecnicamente, questi spazi sono chiamati "spazi di Hilbert"). Diversamente da quello che accade nel caso degli stati puri classici, tutti gli stati quantistici sono *logicamente incompleti*. Ciò significa che uno stato puro non può *decidere semanticamente* tutte le proprietà fisiche rilevanti di cui può godere l'oggetto descritto da quello stato. In virtù del celebre *principio di indeterminazione*, formulato da Heisenberg nel 1927, molte proprietà sono necessariamente *indeterminate*. Il suddetto principio stabilisce infatti che, in ciò che chiamiamo "realtà fisica" c'è un grado di incertezza intrinseco e, nel caso di una qualsiasi coppia di variabili canonicamente coniugate, ad esempio la posizione e la velocità di una particella, non si può misurare con-

temporaneamente l'una e l'altra con accuratezza arbitraria. Migliore è la misura della velocità e peggiore diventa quella della posizione, e viceversa. Heisenberg quantificò questa relazione, stabilendo esattamente l'imprecisione della misura dell'una nel caso che l'altra sia invece misurata nel modo più preciso possibile.

A ciò che si verifica nell'ambito di questo livello di base degli interferfenomeni si accoppia l'incertezza informazionale intrinseca dell'osservatore, incertezza ineliminabile, legata com'è ai principi di indeterminazione e di sovrapposizione. L'impossibilità, anche teorica e in linea di principio, e non solo pratica, di spingere la riduzione di questa dimensione fino al punto che anche una ipotetica *mente onnisciente* non potrebbe saperne di più (il "*conoscere intensive*" del "sogno di Galileo"),¹⁵ ci costringe, ancora una volta, a fare i conti con il possibile, inteso, in questo caso, come consapevolezza dell'esigenza di convivere con l'incertezza.

Quest'ultima si conferma, di conseguenza, sempre più come un ingrediente imprescindibile del nostro senso di realtà soggettiva, della nostra condizione di esseri costantemente alle prese con il tentativo di ridurre l'incertezza che ci circonda e domina la nostra esistenza attraverso ogni informazione e conoscenza che acquisiamo, ogni scelta che facciamo, ogni decisione che prendiamo. A questa *incertezza soggettiva*, da sempre avvertita, si sta abbinando la crescente (e inedita) consapevolezza che anche il mondo esterno, quello naturale, presenta un analogo grado di incertezza oggettiva intrinseca, che ci obbliga, come si è visto, ad attribuire "realtà", nel senso kantiano del termine, ai possibili allo stato puro, a ciò che non può essere fatto rientrare nella trama del "pre-ordine" imbastito dal riferimento allo spazio e al tempo, al "qui" e all'"ora" e che la scienza classica riconosceva, proprio per questo, solo come prodotto del pensiero e della sua creatività, risultato di quelle "pure finzioni della mente" di cui parlava Dirac nel passo che abbiamo riportato.

L'intuizione del possibile e la sua presenza diventano, in questo modo, la condizione necessaria non soltanto della percezione di noi stessi, ma anche del nostro rapporto con lo sfondo esterno nel quale siamo collocati, con conseguenze che non possono essere sottovalutate né circoscritte a effetti puramente locali.

4. *L'articolazione dei livelli della memoria*

Se le cose stanno così, risulta non solo legittimo, ma doveroso chiedersi per quale motivo si sia così riluttanti a riconoscere il carattere quanto meno problematico di una rappresentazione della conoscenza e del percorso più efficace ai fini della sua acquisizione basato sul riferimento privilegiato (quando non addirittura esclusivo) al procedimento induttivo.

Un iniziale abbozzo di risposta può scaturire da una preliminare distinzione tra due ordini di questioni che rispondono a esigenze ben differenziate, ma che spesso vengono arbitrariamente confuse.

La prima è quella della spiegazione dell'ordine, dell'organizzazione e della stabilità che caratterizzano i sistemi biologici e il funzionamento dei loro apparati, sia a livello percettivo che cognitivo, molto diversi e molto più efficienti, sotto questo profilo, degli artefatti. Capire l'origine di queste caratteristiche è tutt'altro che agevole, come di evince dalle conclusioni alle quali perviene Stuart Kauffman nel suo libro intitolato, appunto, *The origins of Order*. Questi risultati, basati sullo studio di molto modelli di selezione naturale simulando con i calcolatori la formazione dei paesaggi adattativi che descrivono le biforcazioni e le migrazioni di ipotetiche popolazioni in corso di evoluzione, sembrano confermare che la sola dispersione dei caratteri genetici in combinazione con la selezione naturale non dia luogo a una proliferazione di specie differenziate. Essa pare invece condurre l'intera popolazione di organismi che si autoriproducono verso quella che l'autore chiama la "catastrofe della complessità", dovuta a due precisi fattori. In primo luogo, il fatto che la selezione appaia limitata dalla struttura dei paesaggi adattativi che agisce su di essa; in molti di questi paesaggi, appena gli organismi sotto selezione diventano più complessi, le posizioni ottimali raggiungibili cadono verso le caratteristiche medie della classe di sistemi sui quali la selezione sta agendo.

In secondo luogo, la circostanza che in ogni paesaggio, ogni bilancio mutazione-selezione venga abbattuto; ciò significa che oltre un certo livello di complessità la selezione non riesce a mantenere una popolazione dotata di capacità adattative sui picchi alti dei paesaggi, e la popolazione precipita allora verso le proprietà medie della classe sottostante di sistemi evolutivi.

In pratica ciò significa che ogni popolazione di organismi viventi altamente specializzata, che venisse in qualche modo a formarsi, sarebbe destinata all'estinzione, e i suoi caratteri genetici si disperderebbero in modo tendenzialmente uniforme intorno a quelli di una specie media inferiore. Proprio il contrario di ciò che si osserva in natura.

Secondo Kauffman l'unico modo per colmare questo divaricazione tra ciò che ci dicono la teoria e i calcoli e ciò che si riscontra effettivamente nei processi evolutivi è ammettere che molta parte dell'ordine che si osserva negli organismi si crea spontaneamente nei sistemi di cui siamo composti. Ciò però deve portarci a riconoscere che l'evoluzione è ordine emergente "affilato" dalla selezione, e non semplicemente esito del caso, ingegnosa riproposizione di ciò che si presenta ad hoc e operazione di puro bricolage.

Il problema che rimane aperto a questo punto è quello di capire e spiegare in che modo nasca e si stabilizzi quest'ordine che Kauffman riconosce come un'emergenza spontanea assolutamente fondamentale del vivente. La teoria della rottura spontanea delle simmetrie spiega in maniera efficace come le simmetrie fondamentali della materia si ricombinino generando una ricchissima varietà di oggetti macroscopici dotati di proprietà speciali e potenzialmente capaci di combinarsi tra loro per formare sistemi macroscopici di complessità illimitata. Ma esse sembrano favorire la diversificazione e il disordine, piuttosto che l'organizzazione e l'ordine. Si ha, di conseguenza, l'impressione, che manchi tuttora nella fisica il capitolo tutt'altro che trascurabile dei processi fondamentali di ordinamento e di organizzazione spontanea delle strutture materiali.

Di questo problema si è occupato, sul versante delle neuroscienze e limitatamente, quindi, a ciò che avviene nell'ambito dei processi cerebrali, Edelman, il quale, com'è noto, ha proposto una spiegazione di come, all'interno del cervello, si formino e si stabilizzino aggregati sempre più complessi, basata su principi selettivi che, del cervello medesimo, considerano l'evoluzione, lo sviluppo, la struttura e la funzione. Questa spiegazione, basata sulla teoria della selezione dei gruppi neuronali (TSGN), o darwinismo neurale, si fonda sui seguenti tre principi:

- a) la *selezione nello sviluppo embrionale*, che concerne soprattutto le cellule nervose e i loro prolungamenti e che determina la formazione di un *repertorio primario*, cioè di reti anatomiche, diverse da individuo a individuo, basate sugli schemi di interconnessione nei gruppi di neuroni e fra di loro;
- b) la selezione *in base all'esperienza*, un secondo processo selettivo postnatale, determinato dall'esperienza, che rafforza o indebolisce popolazioni di sinapsi e porta alla formazione di vari circuiti, un *repertorio secondario* di gruppi di neuroni, costituito da schemi funzionali di valore adattativo. In questa fase le differenze individuali, già presenti, a livello morfologico, nel repertorio primario vengono ulteriormente amplificate, in quanto le esperienze comportamentali di ciascun individuo sono uniche;
- c) la selezione sotto forma di "*mapping rientrante*".

Ecco la definizione che ne fornisce lo stesso Edelman:

Questa è forse l'ipotesi più importante proposta dalla teoria, in quanto sta alla base del modo in cui le aree cerebrali che emergono nel corso dell'evoluzione si coordinano tra loro per dare luogo a nuove funzioni.

Per espletare tali funzioni, i repertori primari e secondari devono formare mappe; queste sono collegate da connessioni a parallelismo massiccio e operanti nei due sensi [...]. La segnalazione rientrante avviene lungo queste connessioni: ciò significa che, quando vengono selezionati alcuni gruppi di neuroni di una mappa, possono essere selezionati contemporaneamente altri gruppi di neuroni appartenenti ad altre mappe, diverse ma connesse alla prima dal meccanismo di rientro. Grazie alla segnalazione rientrante e al rafforzamento – in un certo intervallo di tempo- delle interconnessioni tra mappe, si ottengono quindi la correlazione e il coordinamento tra questi eventi di selezione.¹⁶

Questo coordinamento selettivo dei complessi schemi di interconnessione tra gruppi di neuroni, operato dal rientro, assicura, in primo luogo, la coerenza dell'intero sistema rispetto al suo stato momentaneo; in secondo luogo, in quanto integra i risultati non predeterminati dell'attività di parti differenti del sistema (cioè delle diverse mappe e sottomappe in cui esso si articola) rappresenta il principale mecca-

nismo “costruttivo” di cui l’organismo è dotato e la base del suo comportamento. Unitamente alla memoria, esso costituisce dunque il principale anello di collegamento tra la fisiologia e la psicologia.

Per spiegare come avvenga questo collegamento, ovviamente, il rientro deve riuscire a rendere conto della categorizzazione percettiva. C’è, a questo proposito, da ricordare come, a giudizio di Edelman, ciò che chiamiamo “realtà esterna” o “ambiente” sia, in effetti, un semplice sfondo molteplice e indistinto di stimoli, suscettibile di essere ripartito nelle più diverse forme. La percezione si applica, di conseguenza, a oggetti ed eventi, originariamente non “etichettati”, “ritagliati” da questo sfondo e agisce associando i segnali provenienti da molteplici mappe connesse mediante rientro al comportamento sensomotorio del sistema vivente.

Ciò si realizza in una struttura di ordine superiore, chiamata *mapping globale*, che è

una struttura dinamica composta di mappe locali (sia motorie sia sensoriali) connesse da rientro multiplo e in grado di interagire con porzioni del cervello non organizzate a mappe – tra queste vi sono parti di strutture specializzate come l’ippocampo, i gangli basali e il cervelletto. Un mapping globale permette di collegare gli eventi selettivi che hanno luogo nelle sue mappe *locali* con il comportamento motorio dell’animale, con nuovi campionamenti sensoriali del mondo esterno e con altri, successivi, eventi prodotti dal rientro.

Un siffatto mapping globale garantisce la creazione di un ciclo dinamico che mette continuamente in corrispondenza i gesti e la postura di un animale con il campionamento indipendente di vari tipi di segnali sensibili. La selezione di gruppi di neuroni all’interno delle mappe locali di un mapping globale conduce, quindi, a specifiche risposte categoriali [...]. L’attività sensomotoria sull’intero mapping globale *seleziona* i gruppi di neuroni che forniscono l’uscita o il comportamento adeguati, da cui consegue la categorizzazione. In tali sistemi le decisioni si basano sulla statistica delle correlazioni tra i segnali.¹⁷

Abbiamo dunque un processo, nell’ambito del quale dal mondo esterno provengono al sistema segnali che vengono decodificati da gruppi di neuroni più “adatti”, che da quel momento si associano tra loro in una rete nervosa in grado di trattenere la memoria di quello stimolo-evento e di riconoscerlo in futuro. Come risposta a

questo stimolo evento diverse sorgenti di segnali d'uscita portano al movimento, il che, a sua volta, "retroagisce" sul sistema, in maniera non predefinita, e proprio per questo differente da un semplice meccanismo di controllo a *feedback*, alterando il modo in cui i segnali sensoriali vengono recepiti.

Quello che Edelman ipotizza è quindi un processo di trasformazione di evento in memoria innescato dall'azione del primo su una particolare popolazione di neuroni "selezionati" da quella specifica esperienza nell'ambito del ricchissimo repertorio di neuroni disponibili.

I mappaggi globali sono il substrato necessario per correlare categorizzazione e memoria [...]. In un mappaggio globale, variazioni a lungo termine della forza sinaptica favoriranno la mutua attività rientrante di quei gruppi la cui attività è stata correlata attraverso mappe differenti nel corso di comportamenti passati. Quando, ad esempio, ci prepariamo ad afferrare un bicchiere, viene richiamato in memoria un intero insieme di circuiti differenti, già modificati da precedenti variazioni sinaptiche. Tali variazioni sinaptiche su ampie parti del mappaggio globale sono a fondamento della memoria, ma la memoria dei mappaggi globali non è un deposito di attributi prefissati e codificati da richiamare e da assemblare in una logica replicativa, come in un computer. La memoria è invece un processo di ricategorizzazione continua che, per sua natura deve essere procedurale e implica l'attività motoria continua, la quale determina la capacità di ripetere un esercizio: afferrare un bicchiere, nel nostro caso.¹⁸

La memoria è pertanto qualcosa di complesso e multiforme, e proprio per questo si "disloca" a livelli differenti, in quanto ognuno dei suoi molteplici aspetti viene codificato da diversi gruppi o popolazioni di neuroni, in grado di interagire fra di loro per ricostruire, in seguito, l'esperienza nel suo insieme. Ed è altresì vero, viceversa, che uno stesso gruppo di neuroni può codificare aspetti simili di realtà diverse, per cui quella tra eventi e relative memorie non è per nulla (o, perlomeno, non è detto che sia) una relazione di corrispondenza biunivoca. Proprio per questo può succedere che memorie diverse condividano elementi comuni, che talora potrebbero sovrapporsi generando incertezze, confusione, oblio e via dicendo. E anche per

questo un mapping globale è una struttura dinamica e instabile, che varia nel tempo e a seconda del comportamento: a causa di perturbazioni a diversi livelli, esso può ricombinarsi in maniera differente, disfarsi o essere sostituito da un altro.

Tutti i sistemi selettivi condividono una notevole proprietà, al tempo stesso unica ed essenziale per il loro funzionamento. In tali sistemi esistono di regola molti differenti modi, *non necessariamente identici in senso strutturale*, mediante i quali si può manifestare un segnale in uscita. Definiamo questa proprietà degenerazione [...]. In parole povere, la degenerazione si riflette nella capacità di componenti differenti per struttura di produrre risultati o segnali in uscita simili. [...] La degenerazione non è solo un carattere utile dei sistemi selettivi, è anche una loro conseguenza inevitabile. La pressione selettiva dell'evoluzione agisce di regola sugli individui alla fine di una lunga serie di eventi complessi, che coinvolgono molti elementi interattivi in molteplici scale temporali e spaziali. È improbabile che si possano assegnare con precisione funzioni ben definite a sottoinsiemi indipendenti di elementi, o processi, nelle reti biologiche.¹⁹

Se le cose stanno così, allora un ricordo non va identificato con un unico e specifico insieme di variazioni sinaptiche. Infatti, le particolari variazioni sinaptiche associate a un determinato segnale in uscita, e infine a un intero comportamento, cambiano ulteriormente nello svolgimento di quella prestazione. Quando un atto viene ripetuto ad essere evocata non è, dunque, una qualsivoglia sequenza specifica, ma una, o più, tra le varie *configurazioni neurali di risposta* adeguate a quel comportamento.

Alla luce di queste premesse è facile capire perché Edelman non possa che ritenere del tutto erronea qualsiasi concezione della memoria che la assimili a un contenitore, a un "archivio" di ricordi. Non solo non esiste l'archivio, ma neppure è corretto parlare di ricordi, in quanto al livello della memoria così concepita e intesa, che è una costante attività di ricategorizzazione delle risposte agli stimoli, il richiamo di una particolare risposta categoriale, che avviene sempre in situazioni continuamente mutevoli, non può che modificare «la struttura e la dinamica delle popolazioni neurali implicate nella categorizzazione originaria [...]». Un tale richiamo può dare ori-

gine a una *risposta* simile a una risposta data in precedenza (un ‘ricordo’), ma in generale la risposta è modificata o arricchita dai mutamenti in corso». ²⁰

Questo primo livello della memoria è integrato da un secondo, la memoria *a lungo termine*, legata a «mutamenti sinaptici *secondari*, che mettono in relazione fra loro alcuni degli stessi gruppi neuronali che erano implicati in una data memoria a breve termine». ²¹

La stabilità degli aggregati, che come si è visto è una delle loro condizioni di efficacia e di successo, acquista particolare rilievo e importanza nel caso degli stati di coscienza: infatti, anche se i loro contenuti sono soggetti a ininterrotti cambiamenti, questi ultimi debbono essere continui e coerenti a sufficienza da consentirci di riconoscere il mondo intorno a noi in forme di scene dotate di significato e di fare delle scelte e dei progetti. L’unità, la stabilità, la coerenza sono dunque tra le proprietà fondamentali della coscienza, proprietà che possono essere fatte confluire in una spiccata *integrazione*: accanto a esse va presa in considerazione, come suo ulteriore e imprescindibile carattere generale, l’*informatività*, cioè la possibilità di estrarre, in una frazione di secondo, ogni stato di coscienza da un repertorio di miliardi e miliardi di possibili stati alternativi, ognuno con differenti effetti sul comportamento. A uno stato caratterizzato da questi tratti distintivi deve essere sotteso un gruppo di neuroni che faccia parte di «*un aggregato funzionale distribuito che, attraverso interazioni rientranti nel sistema talamocorticale, attua un’integrazione elevata nell’arco di centinaia di millisecondi. Per fondare l’esperienza cosciente è essenziale che tale aggregato funzionale sia notevolmente differenziato, come indicano valori elevati di complessità*». ²²

Questo aggregato viene chiamato da Edelman e Tononi “nucleo dinamico” proprio per sottolineare al contempo l’integrazione e la composizione che muta costantemente.

Un nucleo dinamico è perciò un processo e non una cosa o un luogo, ed è definito mediante interazioni neurali, piuttosto che attraverso la localizzazione specifica, gli schemi di connessione o le attività neurali. Anche se avrà un’estensione spaziale, un nucleo dinamico è in linea di massima spazialmente distribuito, oltretutto mutevole per composizione. Non può dunque essere localizzato in una singola area cerebrale [...]. La nostra ipotesi, evidenziando

il ruolo delle interazioni funzionali tra gruppi distribuiti di neuroni piuttosto che le loro proprietà locali, considera che lo stesso gruppo di neuroni possa a volte far parte del nucleo dinamico e fondare l'esperienza cosciente, ma in tempi diversi esserne escluso ed essere perciò coinvolto in processi non coscienti. Inoltre, poiché far parte del nucleo dinamico dipende da rapide oscillazioni delle connessioni funzionali tra gruppi di neuroni piuttosto che dalla loro contiguità anatomica, la sua composizione trascende i confini anatomici tradizionali.²³

Questo approccio di Edelman è interessante ai fini del nostro discorso e del problema che stiamo cercando di inquadrare e affrontare, in quanto restringe fortemente il raggio d'azione di quello che abbiamo chiamato l'"apprendimento all'indietro", caratterizzato dal presupposto che si possa conoscere il futuro soltanto facendo riferimento a ciò che si è verificato nel passato. Questo tipo di apprendimento caratterizza il livello associativo e causale della memoria, quello in cui il ricordo di un certo evento e/o azione richiama immediatamente il ricordo del risultato che ne è seguito come pure degli eventi e/o azioni che lo hanno preceduto. Questa concatenazione di ricordi in sequenze evocative causali consente di attivare un intero insieme di circuiti differenti, già modificati da precedenti variazioni sinaitiche, permettendo all'organismo vivente di focalizzare l'attenzione sensoriale e di preparare il comportamento successivo più adeguato. Essa funziona come una sorta di algoritmo per la produzione di immagini a mezzo di immagini ed è pertanto assimilabile alla produzione di dati numerici a mezzo di dati numerici tipica dell'algoritmo aritmetico. Sarebbe tuttavia riduttivo e sbagliato ipotizzare, sulla base del riferimento a questo primo livello, che la memoria nel suo complesso sia una sorta di archivio di attributi prefissati e codificati da richiamare e da assemblare in una logica replicativa, come in un computer. Ciò significherebbe, infatti, trascurare il fatto che la significazione umana è profondamente segnata e caratterizzata dalla possibilità di considerare una stessa configurazione da più punti di vista, tra loro interconnessi, e dalla capacità di articolare percettivamente, concettualmente, linguisticamente ed emotivamente più mondi di senso, conferendo allo stesso ambito di realtà e di esperienza una vasta gamma di significati alternativi. È appunto questo il senso pro-

fondo della “degenerazione” quale la intende Edelman, una polise-
mia di significati possibili per la medesima porzione di “mondo”,
che non assume quindi mai, come per l’animale, la configurazione e
l’apparenza di un ambiente monofunzionale e rispondente in modo
immediato ai suoi bisogni.

Il meccanismo associativo e causale di base di cui abbiamo appe-
na esplorato le caratteristiche è indubbiamente presente e attivo nella
memoria, che tuttavia nella sua globalità e articolazione complessiva è
un processo di ricategorizzazione guidato non già dal riferimento al
passato e alla semplice replica di risposte date in precedenza, e quin-
di di comportamenti appresi e collaudati, bensì imperniato sul pre-
sente, che modifica e arricchisce la risposta sulla base delle esigenze
che si affacciano via via e che emergono nel nostro contingente esi-
stenziale, nell’attualità che stiamo vivendo ora.

Riferirsi alla memoria come al “presente ricordato” significa affer-
mare esplicitamente che la percezione della nostra esistenza si dà solo
nel presente, che la sostanza immanente della nostra coscienza è il no-
stro stato presente, e che, di conseguenza, il passato non è altro che la
memoria di esso nello stato presente (il “presente ricordato”, appun-
to) e il futuro, a sua volta, non è altro che la possibilità di realizzazione
di questo stesso stato in rapporto alle emergenze prossime future.²⁴

*5. La conoscenza: processo di estensione e di ampliamento o di sele-
zione e di restringimento?*

Tutto questo ci riconduce, dopo un cammino tortuoso e com-
plesso, all’immagine della “borsa di Mary Poppins”, dalla quale sia-
mo partiti, e alla situazione che si riscontra in seguito agli sviluppi
delle tecnologie dell’informazione e della comunicazione.

Se, per le ragioni esposte, appare problematico continuare a so-
stenere che il percorso di acquisizione di nuove conoscenze è carat-
terizzato dall’“apprendimento all’indietro”, da un procedimento,
cioè, che presuppone che si possa conoscere il futuro soltanto facen-
do riferimento a ciò che si è verificato nel passato, ed è basato sulla
possibilità di scoprire le proprietà di ciò che è (infinitamente) scon-
osciuto fidando su ciò che è (finitamente) conosciuto, risulta, ancora

una volta, non solo legittimo, ma doveroso interrogarsi sulla tenuta della convinzioni associate a queste, che stanno mostrando la corda. In particolare ci si deve chiedere se si possa tuttora affermare, con cognizione di causa e buoni argomenti, che la conoscenza è rigorosamente *bottom-up* e che essa procede per sommatoria e per accumulazione di dati e di informazioni, e quindi estendendo il più possibile la base conoscitiva disponibile.

A confermare quanto sensato e ineludibile sia porre sul tappeto una simile questione c'è il "combinato disposto", mi si passi l'espressione burocratica, della crescente complessità dei sistemi sociali e dello sviluppo delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione, e i nodi cruciali di fronte ai quali questo intreccio ci pone. Tra essi acquista un peso crescente il cosiddetto *surriscaldamento informativo*, provocato dal moltiplicarsi dei centri d'informazione e dal loro sempre maggiore potere di condizionamento nei confronti dei soggetti, individuali e collettivi, dal preoccupante indebolimento di ogni sorta di sistema immunitario rispetto all'informazione, denunciato con forza ed efficacia da Postman il quale in *Technopoly*²⁵ proponeva un'inquietante metafora biologica: l'idea che oggi siamo un po' tutti vittime di una sorta di AIDS (*Anti-Information Deficiency Syndrome*) culturale. La sempre più incondizionata *libertà di accesso* all'informazione presenta infatti, come inevitabile rovescio della medaglia, la diluizione e la perdita del *senso* della comunicazione: l'impressionante incremento quantitativo della massa dei messaggi e dei dati scambiati rende sovente problematico valutarne la qualità. Il surriscaldamento informativo, allo stesso tempo causa ed effetto di una trasparenza comunicativa totale, fa perdere organicità e sistematicità alla cultura e all'informazione, le trasforma in sistemi pletorici e frammentari, che è sempre più difficile organizzare intorno a concetti e idee di fondo e articolare in livelli.

In questa situazione diventano essenziali la capacità del soggetto "intelligente" di esplorare attivamente il suo ambiente di riferimento e, più in generale, la realtà complessiva nella quale vive non per reazione a stimolazioni prodotte da essi, bensì *in funzione di una propria progettualità e delle esigenze del proprio vissuto*. In questo quadro generale, inoltre, ciò che chiamiamo "dato" non è più una configurazione sensoriale, che sussiste in un suo significato autonomo ri-

spetto a questa attività di esplorazione: esso è invece una sorta di “attivatore condizionante”, come lo chiama ad esempio Bourdieu, che «può produrre la reazione oggettivamente inscritta nella sua “formula” solo a condizione che esso possa conferire alla situazione la sua capacità attivante, costituendola secondo i suoi principi, facendola cioè esistere come domanda pertinente in rapporto a una maniera particolare di interrogare la realtà». ²⁶ Ciò vuol dire, come rileva a sua volta Berthoz, «che il cervello non si accontenta di subire l'insieme degli avvenimenti sensoriali del mondo circostante, ma che al contrario esso interroga il mondo in funzione dei suoi presupposti. Su questo principio si fonda una vera fisiologia dell'azione». ²⁷

Ne consegue che

la percezione non è una rappresentazione: è un'azione simulata e proiettata sul mondo. Il quadro che ne risulta non è un insieme di stimoli visuali: è un'azione percettiva del pittore che ha tradotto, col suo gesto, su un supporto vincolante un codice che evoca immediatamente non già la scena rappresentata, ma quella che egli ha percepito. ²⁸

Le informazioni che ogni sistema considera importanti ai fini della propria azione e delle decisioni da assumere in relazione ad essa contribuiscono quindi in modo determinante a definire il contesto e a precisarne la natura e i confini. Il contesto non è dunque un “dato” che ci si possa semplicemente limitare a recepire, ma è anche il risultato della progettualità e degli interventi dei soggetti, individuali e collettivi, che operano nell'ambito di esso.

Questo riferimento privilegiato al meccanismo della *selezione critica* dell'informazione esprime l'esigenza, sempre più sentita e diffusa, non solo sul piano teorico ma anche su quello pratico, di acquisire la capacità (e la relativa competenza) di filtrare *l'informazione (verbale e fattuale)* ai fini delle scelte *teoretiche, tecnologiche e operative* da compiere, valorizzando, così, il tratto di responsabilità connesso all'esistere e all'operare dell'uomo. Solo acquisendo (e facendo acquisire) questa capacità si può sperare di pervenire ad acquisire la capacità di orientarsi e di selezionare in modo appropriato ed efficace idee tra una così vasta quantità di informazioni reperibili, che possono inevitabilmente generare confusione e incertezza.

Questo quadro generale determina un autentico “rovesciamento di prospettiva”, in seguito al quale i processi di costruzione sociale del sapere devono porsi come obiettivo prioritario non tanto la capacità di *accumulare* informazioni e conoscenze, quanto quella di *selezionarle*, discriminando tra ciò che è importante e pertinente e ciò che lo è meno, o non lo è affatto.

Lo scriveva già in modo mirabile Bruno Munari nel suo *Verbale scritto*:

Complicare è facile, semplificare è difficile. Per complicare basta aggiungere, tutto quello che si vuole: colori, forme, azioni, decorazioni, personaggi, ambienti pieni di cose. Tutti sono capaci di complicare. Pochi sono capaci di semplificare. [...] Per semplificare bisogna togliere, e per togliere bisogna sapere cosa togliere, come fa lo scultore quando a colpi di scalpello toglie dal masso di pietra tutto quel materiale che c'è in più della scultura che vuole fare. [...] Togliere invece che aggiungere vuol dire riconoscere l'essenza delle cose e comunicarle nella loro essenzialità. Questo processo porta fuori dal tempo e dalle mode, il teorema di Pitagora ha una data di nascita, ma per la sua essenzialità è fuori dal tempo. [...] La semplificazione è il segno dell'intelligenza, un antico detto cinese dice: quello che non si può dire in poche parole non si può dirlo neanche in molte.²⁹

Se si assume questo punto di vista, il processo di acquisizione e conquista della conoscenza cessa di apparire incardinato sull'obiettivo tradizionale dell'accumulazione e dell'arricchimento di dati e informazioni, fino a comporre “dal basso verso l'alto” un quadro il più esaustivo possibile del mondo che ci circonda. Esso comincia invece a essere concepito sempre più come un percorso *top-down*, l'esito di uno sforzo tenace e costante di *selezione* e di *restringimento*, dall'ambito originario del possibile, con le sue opportunità presso che illimitate, al sistema dei vincoli dettati e imposti dall'adesione all'effettualità, vale a dire al reale quale ci si presenta “qui” e “ora”, cioè nelle circostanze spaziali e temporali nelle quali esso è percepito e concettualizzato. Un cammino che assume la forma di una piramide rovesciata, in quanto parte dall'alto, da una base molto ampia, che tende poi a rastremarsi verso il basso, fino ad assottigliarsi in una sorta di vertice.

In qualche modo l'approccio seguito da Kant nell'impostare la questione del rapporto tra "realtà" ed "effettualità" prefigura questa soluzione. Dire infatti che noi possiamo riconoscere e classificare come 'cane' il quadrupede che abbiamo dinanzi qui e ora soltanto se riusciamo a tracciare i confini della totalità della determinazione possibile di questo specifico animale, cioè dell'intera gamma delle le forme e modalità che esso può legittimamente assumere e in cui può presentarsi in tutte le sue varianti, significa affermare che noi possiamo esperire consapevolmente il nostro contingente esistenziale solo in rapporto a un'intera gamma di possibilità esistenziali alternative, come se l'intuizione del possibile fosse il presupposto necessario per dare significato alla percezione dell'effettuale.

L'assunzione di una prospettiva di questo genere oggi presenta l'ulteriore vantaggio di smorzare la natura eretica della meccanica quantistica e dell'orientamento, che da essa sembra scaturire, ad assumere il possibile come la sostanza propria dell'universo reale, la cui storia fenomenica verrebbe, di conseguenza, a presentarsi come una catena di intersezioni di infiniti possibili. Non solo, ma da questo punto di vista risulta meno arduo dar conto di quell'efficacia, rilevata e sottolineata, come si è visto, da Dirac, anche ai fini della descrizione dei fatti generali del mondo fisico, di quelle che un tempo erano considerate pure finzioni della mente e passatempi per pensatori dediti alla logica.

6. Da κρόνος a καιρός: il sogno e il rovesciamento della prospettiva temporale

Un simile rovesciamento di prospettiva non può risultare senza conseguenze per quanto riguarda l'assetto e l'organizzazione interna del mondo interiore. Tra tutti gli aspetti che potrebbero essere esaminati a questo proposito mi pare opportuno concentrare, in particolare, l'attenzione su uno, forse il più conforme all'analisi fin qui proposta: la questione del rapporto tra la coscienza e il sogno.

La ragione di questa scelta sta anche nell'interesse che, ai fini del discorso sviluppato, assume una geniale riflessione che Pavel Florenskij dedica alla funzione del sogno in *Ikonostas*, dove si parla, ap-

punto, del *realità onirica* come dell'esperienza alla portata di tutti che consente di entrare in contatto con l'*invisibile*; è il trapasso istantaneo che permette di passare da una sfera all'altra della psiche; è il luogo per eccellenza dove si può facilmente acquisire una dimensione alternativa del tempo e dello spazio. Il tempo onirico risponde a regole diverse rispetto a quello della realtà quotidiana: trascorre a velocità infinite, persino *rovesciandosi* su se stesso e trascinando con sé, in questo gioco di ribaltamenti, anche lo spazio.

Si tratta dell'esperienza di *realità diverse* (immaginarie), in altre dimensioni, ma pur sempre effettivamente esistenti:

È noto: in un intervallo che è brevissimo secondo la misura esterna, il tempo del sogno può durare ore, mesi, perfino anni e in certi casi particolari, secoli e millenni. In questo caso nessuno dubita che il dormiente, isolato dal mondo visibile esterno e passando con la coscienza in un altro sistema, acquista anche una nuova *misura del tempo* in forza del quale il suo tempo, rispetto al tempo del sistema da lui abbandonato, trascorre con incredibile velocità. Ma se tutti sono d'accordo, anche senza conoscere il principio di relatività, che nei singoli sistemi, come nel caso osservato, il tempo trascorre secondo una sua velocità e una sua misura, non tutti, però, e nemmeno molti, hanno meditato sulla possibilità che il tempo trascorra a una velocità *infinita* e perfino rovesciandosi su se stesso, e che, col passaggio alla velocità infinita, il suo corso prenda il senso inverso. Ma intanto il tempo davvero può essere istantaneo e fluire dal futuro al passato, dagli effetti alle cause, teleologicamente, e ciò avviene appunto quando la nostra vita passa dal visibile all'invisibile, dal reale all'immaginario.³⁰

Nel sogno, dunque, il tempo non solo scorre celermente, ma

[procede] *incontro al presente, all'inverso* del movimento della coscienza di veglia. Il primo *si capovolge su se stesso* e con esso si capovolgono tutte le sue immagini concrete. Ma ciò significa che noi siamo portati sul piano di uno *spazio immaginario*, per cui lo stesso evento che scaturisce dall'esterno, dal piano dello spazio reale, è visto anch'esso immaginariamente, cioè innanzitutto come se si svolgesse in un tempo teleologico, quale scopo, oggetto di una tensione.³¹

A giudizio di Lotman abbiamo qui un'ipotesi geniale, secondo la quale quando il sogno viene raccontato e trasformato in intreccio narrativo, subisce una trasformazione lungo quattro direzioni principali:

- 1) un evidente aumento del grado di organizzazione, dovuta al fatto che la struttura narrativa si sovrappone a ciò che è stato visto;
- 2) l'eliminazione dalla memoria, in seguito al processo della narrazione, delle tracce reali del sogno, fino al punto che l'uomo si convince di aver visto realmente proprio ciò che ha raccontato. In seguito nella memoria rimane impresso il testo narrato verbalmente;
- 3) il ribaltamento del testo verbalmente organizzato sulle immagini visive conservate nella memoria e la memorizzazione di esso in forma visiva. Così si crea la struttura della narrazione visiva, che unisce il senso della realtà, proprio di tutto ciò che è visibile, e tutte le possibilità grammaticali dell'irrealtà;
- 4) lo scambio tra l'inizio e la fine e il mutamento della direzione del sogno.

Il sogno è una "realtà irreale".

[Eso] si distingue per il suo plurilinguismo: ci immerge non in spazi visivi, verbali, musicali ecc., ma nella loro fusione, analoga a quella reale. La traduzione del sogno nelle lingue della comunicazione umana è accompagnata dalla diminuzione dell'indeterminatezza e dall'aumento della comunicabilità.³²

In seguito a questo processo esso viene osservato e letto "al contrario": il sogno originariamente inenarrabile e imprevedibile, caratterizzato da uno stato di incompiutezza, risultato di un processo di esplosione casuale di frammenti visivi proiettati in ordine sparso e in tutte le direzioni,³³ viene "rettificato", calato e costretto entro una composizione temporale lineare che gli conferisce forma compiuta e sottopone tutti gli avvenimenti di cui si compone a una "ri-valutazione in seconda istanza" che trasforma il casuale in inevitabile. Ciò che originariamente era una delle tante possibilità di sviluppo del processo plurilinguistico in cui il sogno consiste viene inserito all'interno di «un'orbita di senso originariamente imprevedibile.

In seguito avviene un ripensamento di tutta la storia precedente, in modo che l'imprevedibile venga retrospettivamente ripensato come l'unica possibilità». ³⁴

Quella che era soltanto *una* possibilità fra le tante viene, quindi, trasformata nell'*unica* possibilità, in quanto considerata una tappa intermedia del processo che deve necessariamente portare all'esito finale, cioè alla conclusione del sogno, al suo epilogo narrativo. La struttura arborescente, ricca di ramificazioni e di percorsi differenti, del "sogno-evento", a livello del "sogno-racconto", dopo la scelta operata dal narratore, si attenua fino a svanire del tutto, ed entra in scena l'irreversibilità. Benché di fatto non ci sia stata nessuna scelta il sogno viene ripensato e rivissuto come scelta e movimento diretto verso uno scopo: in seguito a ciò l'esplosione perde la sua imprevedibilità e si presenta, nella coscienza degli uomini, sotto forma della prevedibilità della dinamica da essa generata.

Dunque un processo di "esplosione casuale" di frammenti visivi proiettati in ordine sparso e in tutte le direzioni, di possibilità allo stato puro, viene sottoposto a quello che abbiamo in precedenza chiamato un processo di "rastremazione verso il basso" che comprime lo spazio delle possibilità e lo imbriglia in una concatenazione temporale lineare che gli conferisce forma compiuta e fa apparire la trama risultante come l'unica possibilità. La "giusta distanza" tra possibilità ed effettualità, garantita dalla presenza del tempo come *καιρός* si assottiglia sempre più, fino a chiudere uno dopo l'altro i varchi e le aperture che essa rendeva disponibile, trasformando così l'iniziale ordito in una struttura sempre più fitta e compatta, in cui la navetta con il filo della trama segue un percorso presso che obbligato. La dimensione temporale acquista, di conseguenza, i tratti di una concatenazione e successione ordinata: il passaggio dal tempo come *καιρός* al tempo come *κρόνος* fa assumere al sogno l'andamento di una narrazione, che cancella tutti i frammenti che non appaiono in sintonia con lo sviluppo del racconto e li relega nello spazio del casuale e dell'extrasistemico, destinato a una rapida obsolescenza.

Secondo Lotman un altro aspetto interessante di questo processo di "rilettura" e di trasformazione cui, secondo Florenskij, viene sottoposto il sogno è che esso coglie acutamente il destino di ogni creazione artistica.

Tutte le forme di quest'ultima

possono essere rappresentate come varietà di un esperimento intellettuale. L'essenza del fenomeno sottoposto ad analisi viene inserita in un qualche sistema di relazioni che le è improprio. Grazie a ciò l'avvenimento trascorre come esplosione e, di conseguenza, ha un carattere imprevedibile. L'imprevedibilità (l'inaspettato) dello sviluppo degli avvenimenti costituisce il centro compositivo dell'opera.³⁵

Ma è destino dell'opera stessa quello di venire osservata e letta al contrario, proprio come il sogno.

La trasformazione, cui viene sottoposto il momento reale dell'esplosione – filtrata attraverso la selezione della coscienza modellizzante, che trasforma il casuale in regolare – ancora non conclude il processo della coscienza. Al meccanismo viene connessa la memoria, che permette di tornare nuovamente al momento precedente l'esplosione, e ancora una volta, ormai retrospettivamente, rappresentare l'intero processo. Adesso nella coscienza vi saranno come tre strati: il momento dell'esplosione originaria, il momento della sua redazione nei meccanismi della coscienza e il momento del loro nuovo duplicarsi nella struttura della memoria. L'ultimo strato rappresenta la base del meccanismo dell'arte.³⁶

All'interno di questo complesso quadro, articolato in tre strati, l'opera d'arte, che si differenzia dalla realtà per il fatto che ha sempre una fine, viene guardata retrospettivamente proprio a partire dal suo "finale significante", cioè dal luogo conclusivo verso il quale sembrano convergere, finalisticamente, i fili del suo intreccio. E il lettore può assumere, nei confronti di essa, punti di vista differenti, muovendosi da un episodio dell'intreccio all'altro, o operando una seconda lettura con la quale dalla fine si ritorna all'inizio. In tal caso «ciò che era organizzato sull'asse temporale che occupa la lettura si trasferisce nello spazio sincronico della memoria. La consequenzialità viene sostituita dalla simultaneità e ciò conferisce agli eventi un senso nuovo. La memoria artistica in questa situazione si comporta in maniera analoga a quella che P. Florenskij attribuisce al sogno: si muove in una direzione opposta all'asse temporale».³⁷

L'attribuire alla realtà un significato, in particolare nel processo della comprensione artistica, include inevitabilmente in sé la segmentazione: infatti ciò che non ha fine non ha neanche senso, per cui la comprensione è legata alla segmentazione dello spazio non discreto. La tendenza umana ad attribuire alle azioni e agli avvenimenti un senso e uno scopo sottintende uno scomporre la realtà continua in alcuni segmenti convenzionali.

L'arte è lo spazio inesauribile della libertà, della esplorazione di possibilità sempre nuove, forzando di continuo i limiti posti dalle norme:

Il superiore grado di libertà rispetto alla realtà rende l'arte un polo di sperimentazione. L'arte crea il suo mondo, che si costruisce allora come trasformazione della realtà extrartistica, secondo la legge: "se, allora...". L'artista concentra le forze dell'arte in quelle sfere della vita, nelle quali egli indaga i risultati di una accresciuta libertà. In sostanza non fa differenza che oggetto d'attenzione divenga la possibilità di violare le leggi della famiglia, della società, le leggi del buon senso, delle usanze e della tradizione e persino le leggi del tempo o dello spazio.³⁸

Quando questo "campo di sperimentazione creativa", risultato di un esercizio di libertà e di un'indagine non frenata e ipotecata da troppi vincoli, viene fruito da un destinatario qualunque subisce, inevitabilmente, una metamorfosi:

L'oggetto dell'arte, l'intreccio dell'opera d'arte si dà sempre al lettore come già compiuto, come precedente il racconto su di esso. Questo passato si illumina nel momento in cui passa da uno stato di incompiutezza in uno stato di compiutezza. Ciò si esprime, in particolare, nel fatto che, l'intero andamento dello sviluppo dell'intreccio si dà al lettore come passato che, allo stesso tempo, è come se fosse reale. L'azione di un romanzo o di un dramma appartiene a un tempo passato rispetto al momento della lettura. Ma il lettore piange o ride, cioè vive delle emozioni, che al di fuori dell'arte sono proprie del tempo presente. In ugual misura ciò che è convenzionale emotivamente si converte in reale. Il testo fissa la paradossale proprietà dell'arte di trasformare il convenzionale in reale e il passato in presente. In questo sta, tra l'altro, la differenza tra il tempo dello scorrere dell'intreccio e il

tempo del suo compimento. Il primo esiste nel tempo, il secondo si converte in un passato, che allo stesso tempo rappresenta un uscire dal tempo in generale. Questa differenza di principio negli spazi dell'intreccio e del suo compimento rende futili i ragionamenti su ciò che è accaduto ai personaggi dopo la fine dell'opera. Se simili ragionamenti compaiono, essi testimoniano di una percezione non artistica del testo artistico e sono il risultato dell'inesperienza del lettore.³⁹

Questa assimilazione del sogno all'opera d'arte può essere considerata convincente e valutata nel suo corretto significato a due condizioni.

La prima condizione è quella di considerare la narratività non come uno stratagemma per ridurre la dimensione e la portata del peso dell'informazione, ma come il suo opposto, come un qualcosa, cioè, che, almeno in parte, è l'espressione e l'incarnazione di quell'idea-limite di "libro-labirinto" di cui parla Jorge Luis Borges nel racconto *Il giardino dei sentieri che si biforcano*: «Ts'ui Pên avrà detto qualche volta: "Mi ritiro a scrivere un libro", E qualche altra volta: "Mi ritiro a costruire un labirinto". Tutti pensarono a due opere: nessuno pensò che libro e labirinto fossero una cosa sola».⁴⁰

Come si fa a costruire un libro-labirinto? Basta pensare a un qualcosa che sia strettamente infinito e senza centro e realizzarlo elaborando una serie infinita di biforcazioni. «In tutte le opere narrative, ogni volta che si è di fronte a diverse alternative, ci si decide per una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pên, ci si decide – simultaneamente – per tutte. Si *creano*, così, diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano. Di qui le contraddizioni del romanzo».⁴¹ Ogni scioglimento diventa così il punto di partenza di nuove alternative, e quindi di nuove biforcazioni: e il testo diviene una rete crescente e vertiginosa di sentieri divergenti, convergenti e paralleli di tempi che s'accostano, si biforcano, si tagliano o s'ignorano per secoli fino a comporre una trama che comprende *tutte* le possibilità.

L'altra condizione è che si rammenti e si tenga ben ferma la distinzione tra *fabula* e *intreccio*, introdotta dai formalisti russi, in particolare da Viktor Sklovskij qualche anno prima della stesura del trattato *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere di arte figurativa*, e

che per Lotman costituiva certamente un presupposto imprescindibile. Con il primo termine, com'è noto, si indica la sequenza dei fatti raccontati, disposti nell'ordine cronologico in cui si sono svolti e selezionati in base ai loro rapporti di causa-effetto, con conseguente riferimento privilegiato alla narratività e alla causalità. Il secondo termine si riferisce invece al modo in cui i fatti raccontati vengono disposti dal narratore, spesso alterando l'ordine cronologico della *fabula* e/o introducendo fatti che non hanno rapporto di causa-effetto con altri, ma sono liberi (digressioni, descrizioni ecc.)

A giudizio di Sklovskij «lo scrittore, con l'intreccio, *lava il mondo*. Il mondo non fa che confondersi e impolverarsi. Lo scrittore, con l'intreccio, *strofina lo specchio della coscienza*».⁴²

Le modalità di questa operazione di recupero della trasparenza e della brillantezza della realtà sono oggetto del testo sicuramente più rivoluzionario che Sklovskij abbia scritto, opera di riferimento dell'intero movimento dell'Opojaz, denominazione che fa riferimento all'*Obščestvo izučenija poetičeskogo jazyka* (Società per lo studio del linguaggio poetico), dove i teorici russi, aderenti a questo gruppo, si riunivano solitamente. Si tratta dell'articolo *Iskusstvo kak priëm* (L'arte come procedimento), del 1917, in cui venivano enucleate le leggi del linguaggio prosaico e quelle del linguaggio poetico: «Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che, diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'«inconsiamente automatico» tutte le nostre esperienze; se uno ricorda la sensazione che ha provato tenendo in mano per la prima volta la penna, o parlando per la prima volta in una lingua straniera, e confronta questa sensazione con quella che prova ora, ripetendo l'azione per la decimillesima volta, sarà d'accordo con noi. Col processo dell'automatizzazione si spiegano anche le leggi del nostro linguaggio prosaico, con le sue frasi non completate e le sue parole pronunciate a metà. È un processo la cui espressione ideale è l'algebra, in cui gli oggetti vengono sostituiti dai simboli. Nella rapidità del linguaggio pratico le parole non vengono pronunciate fino in fondo, e nella coscienza appaiono appena appena i primi suoni della parola. Questa proprietà del pensiero non solo ha suggerito la via dell'algebra, ma anche la scelta dei simboli (le lettere, e precisamente le iniziali). Con questo metodo algebrico, gli og-

getti vengono considerati nel loro numero e volume, ma *non vengono visti*: li conosciamo solo per i loro primi tratti.

L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione. [...] Ed ecco che per restituire il senso della vita, per 'sentire' gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento": procedimento dell'arte è il procedimento dello *straniamento* (*ostranenie*) degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di "sentire" il divenire dell'oggetto, mentre il "già compiuto" non ha importanza nell'arte*». ⁴³

Come si è visto, secondo Sklovskij il procedimento più efficace di "disautomatizzazione" delle forme della percezione è costituito dall'"intreccio", che ha la funzione di deformare e decontestualizzare la sequenza spazio-temporale "normale" del processo o della vicenda, oggetto della narrazione, che si traduce in un ordine causale-empirico di sequenze narrative. Esso è dunque uno strumento finalizzato alla ricomposizione, in forma diversa, delle unità tematiche proprio per liberarsi da modelli narrativi automatizzati e canonizzati e aumentare il contrasto fra la struttura attesa del racconto (e il sistema di motivazioni psicologiche, sociologiche, ideologiche che la sorreggono) e la struttura alternativa proposta, che fa capo a motivazioni differenti. L'intreccio serve quindi a "demistificare" la storia protesa verso un fine, smontarla, e schiudere la strada a una nuova concezione, aperta e non chiusa, dell'opera, caratterizzata da un punto di vista *costruttivistico* che vede nell'opera medesima l'espressione di una nuova organizzazione dei materiali e della volontà e capacità dell'uomo di dare un senso inedito, una forma e una costruzione originali non soltanto alla letteratura, ma alla vita stessa. «Ogni opera letteraria – conclude infatti Sklovskij – è un nuovo montaggio del mondo, una nuova sorpresa, una nuova apparizione». ⁴⁴

Quanto questa visione dell'opera letteraria ci orienti verso un procedimento costruttivo con i tratti distintivi che stiamo qui cer-

cando di accreditare ed evidenziare, ce lo conferma l'insistenza con la quale uno scrittore come Calvino, sempre attento all'esigenza di trovare una necessità generale di costruzione che condizionasse l'incastro di ogni storia nelle altre, ponga in primo piano la centralità e il carattere essenziale del lavoro di *orchestrazione* dello scrittore. Indicativo in proposito è il seguente brano, tratto dal capitolo conclusivo di *Ti con zero*:

Le intersezioni tra le varie linee ipotetiche definiscono una serie di piani che si dispongono come le pagine di un manoscritto sulla scrivania d'un romanziere. Chiamiamo Alexandre Dumas lo scrittore che deve consegnare al più presto un romanzo in dodici tomi intitolato *Il conte di Montecristo*. Il suo lavoro procede in questo modo: due aiutanti (Auguste Maquet e P. A. Fiorentino) sviluppano una per una le varie alternative che si dipartono da ogni singolo punto, e forniscono a Dumas la trame di tutte le varianti possibili d'uno smisurato iper-romanzo. Dumas sceglie, scarta, ritaglia, incolla, interseca; se una soluzione ha la preferenza per fondati motivi ma esclude un episodio che gli farebbe comodo d'inserire, egli cerca di mettere insieme i tronconi di provenienza disparata, li congiunge con saldature approssimative, s'ingegna a stabilire un'apparente continuità tra segmenti di futuro che divergono. Il risultato finale sarà il romanzo *Il conte di Montecristo* da consegnare alla tipografia. Sui margini della scrivania di ammucchiano le proposte di continuazione della vicenda che i due aiutanti vanno metodicamente compilando. [...] Disponendo una dopo l'altra tutte le continuazioni che permettono d'allungare la storia, probabili o improbabili che siano, si ottiene la linea a zigzag del *Montecristo* di Dumas; mentre collegando le circostanze che impediscono alla storia di continuare si disegna la spirale d'un romanzo in negativo, d'un *Montecristo* col segno meno. Una spirale può girare su se stessa verso il dentro o verso il fuori: se si avvita all'interno di se stessa, la storia si chiude senza sviluppo possibile; se si svolge in spire che si allargano potrebbe a ogni giro includere un segmento del *Montecristo* col segno più, finendo per coincidere col romanzo che Dumas darà alle stampe, o magari per superarlo nella ricchezza delle occasioni fortunate. La differenza decisiva tra i due libri – tale da farli definire l'uno vero e l'altro falso, anche se identici – sarà tutta nel metodo. Per progettare un libro [...] la prima cosa è sapere cosa escludere.⁴⁵

Eccoci dunque approdati, anche seguendo questa via, all'idea che il lavoro creativo non si esercita accumulando, aggiungendo, seguendo un percorso *bottom-up*, ma al contrario si sviluppa togliendo e escludendo: vale a dire partendo da una gamma di possibilità e alternative il più possibile ampia e ricca, e procedendo per eliminazioni successive – secondo un andamento tipicamente *top-down*.

7. *Il sogno come archivio pluridimensionale*

L'aspetto di particolare interesse ai fini del nostro discorso è che questo approccio non riguarda ormai soltanto la letteratura e l'arte, o settori specifici della conoscenza scientifica, come la meccanica quantistica, ma coinvolge l'intero ambito della nostra attività percettiva e il nostro modo di concepire la realtà esterna nel suo complesso e di rapportarci a essa.

Indicativi, da questo punto di vista, sono i risultati della scoperta dovuta all'équipe dell'università di Parma guidata da Rizzolatti,⁴⁶ dei “neuroni specchio”, la cui presenza è stata originariamente riscontrata nella corteccia premotoria della scimmia ed è stata poi accertata sperimentalmente anche nel cervello umano.⁴⁷ Da essa scaturisce infatti un significativo mutamento che possiamo esemplificare riferendoci al tipo di relazione che stabiliamo ad esempio con un oggetto comune della nostra esperienza quotidiana, come una semplice tazzina da caffè.

[L'osservazione di quest'ultima, infatti,] determinerà l'attivazione di più popolazioni neurali nell'area intraparietale superiore (AIP), ciascuna delle quali codifica una determinata *affordance*. È verosimile che queste “proposte” di azione possano essere inviate all'area F5, innescando veri e propri *atti motori potenziali*. Ora la scelta di come agire non dipenderà soltanto dalle proprietà intrinseche dell'oggetto in questione (forma, taglia, orientamento), bensì anche da quello che intendiamo fare di esso, dalle funzioni d'uso che gli riconosciamo, ecc. Nel caso della tazzina, per esempio, la afferreremo in modi differenti se vogliamo prenderla per bere un caffè, per sciacquarla o, più modestamente, per spostarla. E già nel primo caso la presa potrà essere diversa a seconda che temiamo di scottarci o meno, degli eventuali oggetti che

circondano la tazza, delle nostre abitudini, della nostra inclinazione a rispettare le buone maniere, ecc.».⁴⁸

Possiamo pertanto dire che ci troviamo di fronte a una *coppia di tendenze e capacità, entrambe effettuali*, cioè presenti e attive nello spazio e nel tempo.

La tazza del nostro esempio mette a disposizione di chi la vuole utilizzare, come *risorse proprie*, tutta una serie di possibilità di presa le quali esistono oggettivamente, sia che vengano percepite o no, e che appaiono caratterizzate, appunto, da *tendenze oggettive*; d'altro canto esiste una *capacità soggettiva, ma altrettanto reale ed effettiva*, da parte dell'uomo, di estrapolare ed elaborare le informazioni relative alla forma, alla taglia e all'orientamento del manico, del bordo superiore, ecc., che rientrano nel processo di selezione, da parte sua, delle modalità di presa, e di attivare la serie di movimenti (a cominciare da quelli relativi alla prefigurazione della mano) che di volta in volta intervengono nell'atto di afferrarla. Dall'accoppiamento di queste due serie di tendenze oggettive emerge come «la tazza funge [...] da *polo d'atto virtuale*, che per la sua natura relazionale definisce ed è insieme definito dal *pattern* motorio che viene ad attivare».⁴⁹

Dall'altra parte, cioè da quella dell'uomo che si pone di fronte alla tazza, si ha un vedere che non è fine a se stesso, ma è orientato a guidare la mano, e che si presenta, dunque, «anche, se non soprattutto, un vedere *con* la mano, rispetto al quale l'oggetto percepito appare immediatamente codificato come un insieme determinato di *ipotesi d'azione*».⁵⁰

La percezione, dunque, si presenta come un'implicita preparazione dell'organismo a rispondere e ad agire, e dalla quale scaturisce, di conseguenza, un tipo di comprensione che ha una natura eminentemente *pragmatica*, che non determina di per sé alcuna rappresentazione “semantica” dell'oggetto, in base alla quale esso verrebbe, per esempio, identificato e riconosciuto come *una tazza da caffè*, e non semplicemente come *qualcosa di afferrabile con la mano*.

I neuroni di F5 e di AIP rispondono solo a certi tratti degli oggetti (forma, taglia, orientamento, ecc.), e la loro selettività è in tanto significativa in quanto quei tratti sono interpretati come altrettanti sistemi di *affordances* visive e di

atti motori potenziali. Di contro, i neuroni che popolano le aree della corteccia cerebrale inferiore codificano profili, colori e trame degli oggetti, elaborando l'informazione selezionata in immagini che, una volta memorizzate, consentirebbero di riconoscerli nelle loro fattezze visive. Ma basta questo per risolvere la distinzione anatomica tra la via *ventrale* e le vie *dorsali* nella contrapposizione funzionale tra una *visione-per-la-percezione* e una *visione-per-l'azione*? Crediamo di no – a meno di non ridurre la *percezione* a una rappresentazione iconica degli oggetti, alla raffigurazione di una *cosa*, indipendente da qualsiasi *dove* e da qualunque *come*, e l'azione a un'intenzione che discrimina tra un *come* e forse un *dove*, ma nulla ha a che fare con il *cosa*. A meno cioè di non relegare il processo percettivo a mera identificazione di figure (*idee*, nel senso letterale della parola), emendate da qualunque pregnanza motoria ed elevate al rango di unici possibili veicoli di significato, e di frantumare il senso dell'azione in una semplice successione di movimenti di per sé privi di correlato oggettuale.⁵¹

Il fatto che le due serie di tendenze effettuali sulle quali ci siamo soffermati, e cioè le risorse proprie della tazza e le possibilità di presa che esse consentono, da una parte, e la capacità dell'uomo di valutare tutte le possibili modalità di presa, di selezionarle e di attivare la serie di movimenti conseguenti, dall'altra, assumano significato e valore solo nella loro reciproca interazione, dà un senso preciso e concreto all'idea, già affacciata in conclusione del precedente paragrafo, che al pensiero oggettivante, fondato su una pretesa autonomia e autosufficienza delle "cose" che popolano il nostro ambiente, debba subentrare un'*ontologia delle relazioni*, in virtù della quale, appunto, la tazza, più che un oggetto a sé stante, risulta essere, come si è visto, un *polo d'atto virtuale* al quale corrisponde un'*intera gamma di possibilità*, cioè uno spettro, altrettanto virtuale, di modalità di presa e di relativi movimenti, tra le quali operare una selezione e una scelta. Solo dall'accoppiamento di questi due "orizzonti virtuali" e dalla loro convergenza scaturisce la selezione, all'interno di ciascuno di essi, di quella soluzione progettuale che trasforma le possibilità in realtà, cioè *l'ipotesi d'azione in una tazza e l'intero spettro di modalità di presa nell'effettivo movimento prescelto*. Quella che ci appare come "naturalità immediata" del mondo si configura pertanto, alla luce di queste acquisizioni, come *il risultato delle rela-*

zioni intenzionali pragmatiche che uniscono il soggetto che agisce e conosce all'oggetto verso il quale egli dirige la propria attenzione in un rapporto correlativo di attribuzione reciproca di senso.

A questa estensione dell'orizzonte percettivo si accompagna un ampliamento significativo dello spazio delle nostre relazioni interpersonali, che, come ho avuto già occasione di rilevare in un saggio precedentemente citato, sarebbe:

il risultato di una attività di simulazione incarnata definita in termini sub-personali dalla attività dei neuroni specchio che permettono di mappare sullo stesso substrato nervoso azioni eseguite e azioni osservate, sensazioni ed emozioni esperite personalmente e osservate negli altri. Ecco dunque cominciare a profilarsi quel terreno fenomenico che richiede alla scienza nuovi tagli epistemici nella produzione della teoria della cognizione, e che appare, in particolare, orientato al superamento di quelle nette antitesi non solo tra la "mia mente" e il "mio corpo", ma anche tra la "mia mente" e lo spazio e l'ambiente esterno, e tra la "mia" mente e quella dell'altro.⁵²

Siamo dunque di fronte a una prospettiva che sembra poter offrire un sostegno empirico rilevante al secondo cardine dell'idea di "mente" proposta da Gregory Bateson in una conferenza dal titolo *Forma, sostanza, differenza*, tenuta il 9 gennaio 1970 per il diciannovesimo Annual Korzybski Memorial, nella quale egli dava la seguente risposta alla domanda: "Che cosa intendo per 'mia' mente?":

La mente individuale è immanente, ma non solo nel corpo; essa è immanente anche in canali e messaggi esterni al corpo; e vi è una più vasta mente di cui la mente individuale è solo un sottosistema. [...] La psicologia freudiana ha dilatato il concetto di mente verso l'interno, fino a includervi l'intero sistema di comunicazione all'interno del corpo (la componente neurovegetativa, quella dell'abitudine, e la vasta gamma dei processi inconsci). Ciò che sto dicendo dilata la mente verso l'esterno.⁵³

Questo ampliamento di orizzonte e di prospettive non può restare privo di conseguenze sul modo di concepire gli strumenti e i metodi della ricerca scientifica e il funzionamento di quello che abbiamo chiamato il "dispositivo della scoperta". Lo aveva già genialmen-

te intuito Henri Poincaré, il quale più di un secolo fa, con un'originalità e una capacità di anticipazione che ancora oggi non cessano di stupire, osservava, a proposito del comportamento dello scienziato, che egli, quando si trova di fronte ai dati e alle osservazioni che costituiscono il suo materiale di lavoro, deve «non tanto constatare le somiglianze e le differenze, quanto piuttosto individuare le affinità nascoste sotto le apparenti discrepanze. Le regole particolari sembrano a prima vista discordi, ma, a guardar meglio, ci si accorge in genere che sono simili; benché presentino differenze materiali, si rassomigliano per la forma e per l'ordine delle parti. Considerandole sotto questa angolazione, le vedremo ampliarsi, tendere a diventare onnicomprensive. Ed è questo che dà valore a certi fatti che vengono a completare un insieme, mostrando come esso sia l'immagine fedele di altri insiemi già noti. Non voglio insistere oltre; saranno sufficienti queste poche parole per mostrare che l'uomo di scienza non sceglie a caso i fatti che deve osservare [...]. Egli cerca piuttosto di *concentrare molta esperienza e molto pensiero in un esiguo volume*, ed è per questo motivo che un piccolo libro di fisica contiene così tante esperienze passate e un numero mille volte maggiore di esperienze possibili delle quali già si conosce il risultato».⁵⁴

L'uomo di scienza, dunque, non procede accatastando e accumulando fatti e dati, non agisce per sommatoria, bensì per intersezione e per incastro, riscontrando, sotto le diversità che si manifestano, ponti sottili e analogie non rilevabili da un occhio non esercitato ed esperto. Egli riesce, in tal modo, a stabilire collegamenti e a operare trasferimenti e sovrapposizioni che gli consentono di ridurre considerevolmente il volume delle esperienze, sia effettivamente realizzate, sia semplicemente possibili, di cui può disporre.

“Concentrare molta esperienza e molto pensiero in un esiguo volume” vuol dire “condensare”: e ciò non può non farci pensare al lavoro onirico e al sogno, uno dei cui tratti distintivi essenziali, rilevati da Freud, sta proprio nel fatto che esso «è scarno, misero, laconico in confronto alla mole ed alla ricchezza dei pensieri del sogno»⁵⁵ Nella condensazione più pensieri latenti vengono rappresentati da un unico elemento del contenuto manifesto, il quale perciò combina insieme, in un'unica rappresentazione, diversi elementi aventi qualche aspetto in comune. Pressoché in tutti i sogni agisce la condensa-

zione, che raccoglie molti elementi inconsci, cerca analogie e punti di contatto tra di essi per poterli rappresentare in un solo elemento manifesto. Esiste una costante sproporzione tra gli elementi del sogno manifesto, che sono relativamente pochi, e il contenuto latente, che è infinitamente più ricco. Il processo della condensazione, perciò, spiega perché, una volta terminata l'analisi di un sogno, il contenuto latente si riveli sempre molto più lungo e complesso del sogno manifesto, che ne costituisce quindi solo un'espressione abbreviata e concentrata, appunto condensata. Conseguenza della condensazione è che ogni sogno e ogni elemento del sogno contengono una molteplicità di significati: sono cioè sovradeterminati, sono quindi passibili di interpretazioni molteplici e non contraddittorie tra loro.

Questo specifico tratto distintivo del lavoro onirico ci autorizza a formulare un'ipotesi suggestiva e a provare, quanto meno, a "saggiarne" la legittimità e l'efficacia. Si tratta dell'idea che possa essere proprio il sogno a costituire un utile strumento e modalità di acquisizione di quella specifica capacità di sintesi e di trasferimento analogico alla quale si riferisce Poincaré. A indicarci questa possibilità è in particolare Jung con la sua idea della funzione *compensatoria* dell'equilibrio psichico svolta dal sogno, che egli perviene modernamente a definire come un "organo di informazione e controllo" per l'intera personalità. A suo giudizio nel sogno la rappresentazione della soggettività del sognatore si troverebbe per così dire dinamicamente "disseminata" nei suoi oggetti, e scomposta in una pluralità di soggetti, proprio per attivare il gioco simbolico – segnato da conflitti e ricomposizioni, proiezioni e re-introiezioni – dei movimenti individuativi del sé:

Come nel processo cosciente della riflessione è indispensabile, per trovare la giusta soluzione, chiarire tutti gli aspetti e tutte le conseguenze possibili di un problema, così [...] affiorano in chi sogna, se non altro per allusioni, tutti i punti di vista che durante il giorno sono stati considerati troppo poco o non lo sono stati affatto, cioè quei punti di vista che erano relativamente inconsci.⁵⁶

Da questo punto di vista l'inconscio può essere considerato un laboratorio di *bricolage*, l'archivio della "totalità delle determinazioni possibili" del mondo interiore prima della selezione operata dalla co-

scienza: Esso, infatti, «fornisce nei sogni tutti quei contenuti che sono costellati in rapporto alla situazione cosciente, ma che sono stati inibiti ad opera della selezione attuale della coscienza, e la cui conoscenza sarebbe indispensabile alla coscienza stessa ai fini di un adattamento completo».⁵⁷ I sogni possono dunque essere ritenuti e chiamati “compensatori” proprio «perché essi contengono quelle immagini, quei sentimenti e quei pensieri, l’assenza dei quali crea nella coscienza una lacuna riempita di paura anziché di comprensione».⁵⁸

Accostandosi al mondo onirico non si può non rimanere colpiti e stupiti dalla ricchezza, dalla varietà, dalla complessità della sua struttura e articolazione interna: «Ma quante altre cose ci possono essere nei sogni! Possono contenere verità inesorabili, sentenze filosofiche, illusioni, fantasie selvagge, ricordi, progetti, anticipazioni, come anche visioni telepatiche, esperienze irrazionali e Dio sa che cos’altro ancora!».⁵⁹ Proprio per questo, sottolinea Trevi, «Jung non crede alla possibilità di una teoria unitaria del sogno. E non vi crede perché il punto di avvio metodologico per un’intuizione della psiche inconscia, matrice del sogno, è *deliberatamente non riduttivo*. Solo se si parte da un preconcetto sulla natura unica – e pertanto sull’unica funzione – della psiche inconscia si può giungere a una dottrina unitaria e monofunzionale del sogno»⁶⁰. Lungi dall’essere investita, come in Freud, da un sospetto di ridotta funzionalità della psiche, pertanto, la figurazione onirica emerge dinamicamente dalla interazione sinergica di tutti i suoi processi funzionali.

Nel *Seminario* del 1928-30, dedicato all’analisi dei sogni, Jung propone un’immagine di grande forza ed efficacia, quella dell’Io e del Sé del sognatore come “centri e volumi generatori, gestatori, di coesistenze e di senso”. Ne scaturisce un prodotto, il sogno appunto, che, proprio perché ci pone continuamente di fronte ad accostamenti «non solo per similarità ma finanche, e soprattutto, per contrappunto oppositivo attraverso la contingenza dei nessi più diversi – sensoriali, affettivi, logici, spaziali e temporali – il simile al dissimile, e il noto all’ignoto»,⁶¹ è una straordinaria fucina di creatività, un laboratorio di formazione all’ideazione e alla sperimentazione di strutture e tessuti relazionali originali e spericolati, che possono essere “visti” proprio grazie alla maggiore acutezza che l’occhio mentale acquisisce anche in virtù della ripetuta esposizione alle visioni oniriche.

Allora l'efficacia "euristica" dell'uroboro, l'immagine del serpente che si morde la coda, che, a detta di August Kekulé, apparso gli in sogno a Gand nell'inverno 1861-62, costituì l'"imbeccata" che lo indirizzò verso la soluzione del problema della struttura ciclica del benzene, con il quale era in quel momento alle prese, non può essere considerata né una stranezza, né un'eccezione. La ricostruzione proposta dallo stesso scienziato, secondo la quale è stata una metafora espressiva che rappresenta, in forma di cerchio zoomorfico, l'eterno ritorno, l'esistenza di un nuovo inizio che avviene inevitabilmente dopo ogni fine, a suggerirgli l'ipotesi che i sei atomi di carbonio del benzene fossero disposti ai vertici di un esagono regolare, con un atomo di idrogeno legato a ciascun atomo di carbonio, e a indurlo a postulare, affinché ogni atomo di carbonio fosse tetra-valente, un'alternanza di legami semplici e di legami doppi, che cambiano continuamente posizione lungo l'anello, è comunque una storia ben trovata e verosimile. Almeno se si accetta l'idea, qui sostenuta, che l'attività onirica costituisca un esercizio di preparazione continua all'intreccio tra realtà (nell'accezione kantiana del termine) ed effettualità, tra senso del possibile e i vincoli del "qui" e "ora", e proprio per questo l'espressione più piena e diretta di quella che Hegel chiamava la *natura anfibia* dell'uomo, la duplicità e l'ambiguità di fondo che lo caratterizza:

L'educazione spirituale, l'intelligenza moderna, producono nell'uomo *questa opposizione che lo rende anfibo in quanto egli deve vivere in due mondi che si contraddicono l'un l'altro*, cosicché anche la coscienza erra in questa contraddizione e, sbalottata da un lato all'altro, è incapace di trovare per sé soddisfazione nell'uno o nell'altro. Infatti, da un lato noi vediamo l'uomo prigioniero della realtà comune e della temporalità terrena, oppresso dal bisogno e dalla necessità, angustiato dalla natura, impigliato dalla materia, in fini sensibili e nel loro godimento, dominato e lacerato da impulsi naturali e da passioni, dall'altro egli si eleva a idee eterne, ad un regno del pensiero e della libertà, si dà come volontà leggi e determinazioni universali, spoglia il mondo della sua animata, fiorente realtà e la risolve in astrazioni, in quanto lo spirito fa valere il suo diritto e la sua dignità solo nell'interdire e maltrattare la natura, a cui restituisce quella necessità e violenza che ha subito da essa.⁶²

Questa sua natura anfibia pone l'uomo di fronte alla costante esigenza di raggiungere e mantenere un *equilibrio attivo e dinamico* con il mondo in cui si vive, anche se non è facile, evitando di cadere, da un lato, nella tentazione di restare al di sopra della realtà, con l'utopia, dall'altro, al di sotto, con la rassegnazione. Il sogno può essere un utile "esercizio" per abituarci a conseguire questo problematico equilibrio, una sorta di percorso oggettivo, organico e continui di approfondimento e assimilazione del rispetto congiunto delle esigenze, spesso considerate antitetiche e mutuamente escludentisi, della creatività e debita considerazione dei vincoli imposti dall'aderenza al mondo esterno e ai suoi dettami. In questo senso è lecito e produttivo ripetere, con Calderòn de la Barca, "la vita è sogno...": aggiungendo subito dopo, per rimarcare il fatto che comunque il senso della realtà non può essere trascurato e deve equilibrare il riferimento al senso della possibilità: "ma che sia realtà o sogno, il giusto conta".

Note

- ¹ J.F.W. Herschel, *Preliminary discourse on the study of natural philosophy*, Longman's, London 1830. Edizione in facsimile a cura di M. Partridge, Johnson Reprint Corporation, New York-London 1966, p. 76.
- ² N.N. Taleb, *Il cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 89.
- ³ M. Mastroianni, *L'intervallo ritrovato. Il setting nella cura analitica della psicosi: misura, intenzione e opportunità*, in S. Carrara e A. Malinconico (a cura di), *Jung nei servizi di salute mentale*, «Rivista di psicologia analitica», Nuova serie n. 27, vol. 79/2009, p. 190.
- ⁴ J. Hillman, *Saggi sul puer*, Raffaello Cortina, Milano 1988, p. 63.
- ⁵ I. Kant, *Critica della ragion pura*, introduzione, tr. e note di G. Colli, Einaudi, Torino 1957, p. 221 (il primo corsivo è mio).
- ⁶ I. Kant, *Critica della ragion pura*, tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Laterza, Bari 19659, p. 593 (il corsivo è mio).
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ I. Kant, *Critica della ragion pura*, introd., trad. e note di G. Colli, Einaudi, Torino, 1957, p. 221 (il primo corsivo è mio).
- ⁹ I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, cit., pp. 169-170.

- ¹⁰ *Ivi*, p. 173.
- ¹¹ M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, Silva, Milano 1962, p. 127.
- ¹² I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, cit., p. 229.
- ¹³ H. Reichenbach, *I fondamenti filosofici della meccanica quantistica*, Paolo Boringhieri, Torino 1954.
- ¹⁴ P.M.A. Dirac, *Quantized singularities in the electromagnetic field*, «Proc. Roy. Soc.», 1931, p. 133.
- ¹⁵ G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1988, p. 130: «ma pigliando l'intendere *intensive*, in quanto cotal termine importa intensivamente, cioè perfettamente, alcuna proposizione, di che l'intelletto umano ne intende alcune così perfettamente, e ne ha così assoluta certezza, quanto se n'abbia l'istessa natura; e tali sono le scienze matematiche pure, cioè la geometria e l'aritmetica, delle quali l'intelletto divino ne sa bene infinite proposizioni di più, perché le sa tutte, ma di quelle poche intese dall'intelletto umano credo che la cognizione agguagli la divina nella certezza obiettiva, poiché arriva a comprenderne la necessità, sopra la quale non par che possa esser sicurezza maggiore». Dunque se *extensive* la conoscenza umana è molto limitata, *intensive* pareggia, però, quella divina nella dimensione matematica.
- ¹⁶ G. Edelman, *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the Mind*, Basic Books, New York 1992 (tr. it., *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano 1993, pp. 136-137).
- ¹⁷ *Ivi*, pp. 141-143.
- ¹⁸ G. Edelman, G. Tononi, *Un universo di coscienza*, Einaudi, Torino 2000, p. 115.
- ¹⁹ *Ivi*, pp. 103-104.
- ²⁰ G. Edelman, *Il presente ricordato*, Rizzoli, Milano 1991, pp. 138-138.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² G. Edelman, G. Tononi, *Un universo di coscienza*, cit., p. 171.
- ²³ *Ivi*, pp. 171-172.
- ²⁴ Su questo punto mi permetto di rinviare al mio saggio *Il presente e l'ontologia delle relazioni*, in P.F. Pieri (a cura di), *Il presente*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2008, pp. 17-68, e in particolare alla parte conclusiva, nella quale scrivo: «Se è corretta, come io ritengo, l'idea che la nostra ontologia sia basata sulle relazioni, e non sulle proprietà "indipendenti" della cose considerate come entità a se stanti, e che sia dunque necessario cominciare a svincolarsi da un'impostazione guidata dalla rigida distinzione non solo di soggetto e oggetto, ma anche dalla dicotomia e dall'altrettanto rigida contrapposizione tra sé e l'altro, occorre sforzarsi di identificare il nucleo di questa ontolo-

gia, la base della costruzione continua della “complessità di accoppiamento” tra i processi cerebrali e mentali interni e gli stimoli esterni, per un verso, e tra ogni singolo soggetto individuale e il suo prossimo, per l’altro. Per le sue caratteristiche di spazio di confine, di “tra” che separa e nello stesso tempo unisce le altre dimensioni del tempo e le mette in relazione reciproca, sembra ragionevole identificare nel *presente* e nell’attitudine, di cui esso è espressione, a tagliare così trasversalmente la dicotomia tra passato e futuro, tra memoria e progetto, ma anche tra soggettivo e oggettivo, questo nucleo originario delle qualità relazionali e del corrispondente tessuto. Ecco perché è di fondamentale importanza, per ogni persona, impegnarsi a vivere nel suo presente, e prendersene cura, senza cedere alla tentazione di capitolare a fronte delle forme del passato, con un’unilaterale e acritica esaltazione della tradizione e della memoria, o di lasciarsi ammaliare dalle lusinghe del futuro, con un’altrettanto pericolosa caduta in un’utopia astratta. È un’esigenza fondamentale per gli uomini riuscire a mantenere il passo del tempo in cui vivono, adeguando le proprie forme di vita e i propri stili di pensiero alle necessità e alle esigenze in rapida trasformazione, studiando il passato in modo da conoscerlo, rispettarlo e trarne i dovuti insegnamenti, e guardando al futuro per acquisire la capacità proattiva di “gettarsi avanti” quel tanto che serve per progettare, ma senza alcuna servile devozione nei loro confronti».

- ²⁵ N. Postman, *Technopoly*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- ²⁶ P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, Editions de Minuit, Paris 1980, p. 119.
- ²⁷ A. Berthoz. *Le sens du mouvement*, Odile Jacob Editions, 1998 (tr. it. *Il senso del movimento*, McGraw-Hill, Milano 1998, p. 177).
- ²⁸ *Ivi*, p. 73.
- ²⁹ B. Munari, *Verbale scritto*, Corradini, Mantova 2008, p. 53.
- ³⁰ P. A. Florenskij, *Ikonostas*, Mifril, Sankt-Peterburg 1993 (tr. it. *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977, p. 21).
- ³¹ *Ivi*, p. 30.
- ³² Ju. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione, Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 180.
- ³³ È interessante ricordare che, dopo Lotman, anche André Green sottolinea il carattere di “esplosione” del tempo dell’inconscio nella sua opera intitolata, appunto, *Le temps éclaté*, Editions de Minuit, Paris 2000.
- ³⁴ Ju. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione, Prevedibilità e imprevedibilità*, cit., p. 192.
- ³⁵ *Ivi*, pp. 190-191.
- ³⁶ *Ivi*, p. 187.
- ³⁷ *Ivi*, p. 191.

- ³⁸ *Ivi*, p. 188.
- ³⁹ *Ivi*, p. 189.
- ⁴⁰ J.L. Borges, *La biblioteca di Babele*, tr. it. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1955. Ripubblicato col titolo *Finzioni*, *ivi*, 1961; poi, con saggio introduttivo di M. Blanchot, *ivi* 1967; poi, con nota aggiunta di D. Porzio, Mondadori, Milano 1974 (p. 73. di quest'ultima edizione).
- ⁴¹ *Ivi*, pp. 76-77.
- ⁴² V. Sklovskij, *Energija zabluždenija* (L'energia dell'errore), tr. it. di M. Di Salvo, Roma 1984, p. 32 (i corsivi sono miei).
- ⁴³ V. Sklovskij, *Iskusstvo kak priëm.in O teorii prozy* (Teoria della prosa), (tr. it. di C.G. De Micheli e R. Oliva, "L'arte come procedimento", in *Una teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1981, p. 12.
- ⁴⁴ V. Sklovskij, *Energija zabluždenija*. tr. it. cit., p. 373.
- ⁴⁵ I. Calvino, *Ti con zero*, Einaudi, Torino 1967, pp. 161-164.
- ⁴⁶ V. Gallese, L. Fogassi, L. Fadiga, G. Rizzolatti, *Action recognition in the premotor cortex*, «Brain», 119, 1996, pp. 593-609; G. Rizzolatti, L. Fadiga, V. Gallese, L. Fogassi, *Premotor cortex and the recognition of motor actions*, «Cognitive Brain Research», 111, 1996, pp. 131-141.
- ⁴⁷ V. Gallese, "The acting subject: towards the neural basis of social cognition", in T. Metzinger (a cura di), *Neural Correlates of Consciousness: Empirical and Conceptual Questions*, MIT Press, Cambridge MA 2000, pp. 325-333; G. Rizzolatti, L. Fogassi, V. Gallese, *Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action*, «Nature Reviews. Neuroscience», 2, 2001, pp. 661-670; V. Gallese, L. Fogassi, L. Fadiga, G. Rizzolatti, "Action Representation and the inferior parietal lobule", in W. Prinz, B. Hommel (a cura di), *Attention and Performance*, XIX, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 247-266.
- ⁴⁸ G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006, p. 36.
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 47.
- ⁵⁰ *Ivi*, p. 49.
- ⁵¹ *Ivi*, pp. 49-50.
- ⁵² S. Tagliagambe, *Il presente e l'ontologia delle relazioni*, in *Il presente*, cit., pp. 17-65.
- ⁵³ G. Bateson, *Forma, struttura e differenza*, in Id., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1976, pp. 479-480.
- ⁵⁴ J.H. Poincaré, *Scienza e metodo*, a cura di C. Bartocci, Einaudi, Torino 1997, pp. 14-15 (il corsivo è mio).

- ⁵⁵ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), tr. it. in *Opere*, Torino 1972, vol. III., p. 259.
- ⁵⁶ C.G. Jung, *Considerazioni generali sulla psicologia del sogno* (1916/48), in *Opere*, vol. VIII, Boringhieri, Torino 1976, p. 263.
- ⁵⁷ C.G. Jung, *Tipi psicologici* (1921), tr. it. in *Opere*, vol. 6, Boringhieri, Torino 1969, p. 431.
- ⁵⁸ C.G. Jung, *Psicologia analitica ed educazione* (1924/1946), tr. it. in *Opere*, vol. 17, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 63-130 (p. 100).
- ⁵⁹ C.G. Jung, *L'applicabilità pratica dell'analisi dei sogni* (1934), tr. it. In *Opere*, vol. 16, Bollati Boringhieri, Torino 1981, pp. 149-172 (pp. 158 sg.).
- ⁶⁰ M. Trevi, *Saggi di critica neojungiana*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 99 (il corsivo è mio).
- ⁶¹ D. Palliccia, *Spazi transazionali in analisi. Tra sogno e gioco della sabbia*.
- ⁶² G.W.F. Hegel, *Estetica*, tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1972, p. 65.

Eugenio Borgna
“Sogno ed esistenza”.
Note su Binswanger

Premessa

Non è possibile riflettere sulle considerazioni fenomenologiche e antropologiche che Ludwig Binswanger è venuto genialmente svolgendo nei suoi lavori, senza ricordare come in essi si sia ispirato, in parte, alla filosofia husserliana e in parte, sempre più dominante, a quella heideggeriana.

Quando, nel 1930, ha scritto il saggio *Sogno ed esistenza*,¹ sulle correlazioni tematiche fra il sogno e l'esistenza, egli è stato radicalmente influenzato dall'opera fondamentale di Martin Heidegger, *Essere e tempo*, uscita nel 1927; mentre i suoi primi lavori si sono svolti nel contesto filosofico della fenomenologia husserliana, e in particolare delle *Ricerche filosofiche*. La ispirazione heideggeriana che è stata a fondamento dei celeberrimi studi sulla schizofrenia e sulla mania, si è venuta poi esaurendo nei suoi ultimi lavori, degli anni Sessanta, sulla malinconia e sul delirio; nei quali si è ricostituita una radicale influenza husserliana: quella tematizzata dalle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*.

La interpretazione binswangeriana del sogno

Il discorso ermeneutico sui sogni si incentra, in Binswanger, su quello che ha come suo contenuto manifesto il cadere e il volare, il

discendere e l'ascendere, che sono considerati come modi di essere costitutivi dell'esistenza: comuni, anche se diversi, alla veglia e al sogno: al di là delle loro diverse connotazioni tematiche.

Quando noi abbiamo una improvvisa delusione, ci sentiamo “cadere dalle nuvole”, e, quando si spengono le nostre speranze e i nostri desideri, le nostre aspettative e le nostre illusioni, il nostro sguardo “si offusca”, viene avvolto dalla nebbia; mentre, quando siamo felici, ci sentiamo “al settimo cielo”. Il cadere, come del resto il suo opposto, l'ascendere, sono figure esistenziali: sono modi di essere che sgorgano dalle radici ontologiche del sognare, e non possono essere decifrati se non muovendo dai loro contenuti manifesti, ed espliciti.

I sogni, scrive Binswanger, sono posti abitualmente in correlazione ora con una condizione di malessere somatico ora, nel contesto della psicoanalisi freudiana, con la insorgenza di desideri sessuali. Diversa ne è la sua impostazione: essa si propone di comprendere e di spiegare perché, proprio in quel momento, colui che sogna rivolge la sua attenzione al disturbo della propria respirazione, o perché, proprio in questo momento è indotto ad avere desideri di natura sessuale; determinandosi, così, una circolarità di esperienze fra il sogno e la veglia.

Cose, queste, che non è possibile conoscere se non ricercando quali motivi scandiscano, di volta in volta, la storia interiore, o quella esteriore, della vita di chi sogna; nel contesto del metodo che Binswanger ha seguito nella analisi, e nella descrizione, delle esperienze psicotiche: della follia.

Il sogno come modalità di esistenza

Il sogno sarà compreso nella sua ultima radice fenomenologica solo quando ci si avvicina al suo fondamento ontologico: al suo fare parte di una struttura esistenziale. L'esperienza del salire e del cadere, del volare e del precipitare, appartiene ontologicamente all'umano, e, in quanto tale, non deve sorprendere che essa sia così frequente e così paradigmatica nella vita sognante. E Binswanger sottolinea l'esigenza di non escludere in ogni esperienza della vita la palpitante presenza dell'uomo intero sia nella vita psichica patologica sia nelle esperienze del sogno, e degli stati sognanti, e cioè nelle condizioni

umane nelle quali si rivelano espressioni della vita abitualmente considerate insignificanti in ordine alla razionalità, o tali da essere ricondotte a cause biologiche.

L'indagine fenomenologica considera il sogno come una particolare modalità di essere-nel-mondo: come un mondo particolare e come una particolare modalità di esistenza; riconoscendo nel sogno l'uomo, nella sua intera problematica esistenziale, sia pure nel contesto di una forma di vita diversa da quella della veglia, ma nella quale si intravedano gli anelli strutturali di una comune costituzione *a priori*, e cioè ontologica, del sogno e della esistenza.

L'indagine fenomenologica, e questo la distingue radicalmente da quella freudiana e junghiana, è indirizzata al vertiginoso approfondimento del contenuto *esplicito* del sogno; giungendo, così, a valutare le originarie correlazioni fra emozioni e immagini, fra stati d'animo e scenografie sognanti.

Il linguaggio binswagneriano, il suo modo di essere e le sue articolazioni concettuali, sono quanto mai complessi e ardui: nutriti, come dicevo, del vertiginoso pensiero heideggeriano; e, al di là di ogni mio sforzo inteso a semplificare le cose, non so se, e in quale misura, sia possibile, a chi non conosca “Essere e tempo”, intendere la dimensione fenomenologica del discorso di Binswanger: nei suoi abissi di significato che hanno nondimeno radicalmente cambiato anche il modo di essere della psichiatria che, sulla scia del suo grande pensiero, si è costituita definitivamente come scienza umana.

Frammenti di sogni

Nella poesia recente, come in quella antica, nei sogni e nei miti di ogni tempo, e di ogni uomo, si ritrovano continuamente l'aquila o il falco, il nibbio o l'avvoltoio, quali personificazioni della nostra esistenza che ascende, o che cade; e questo testimonia del fatto che, ancora una volta, il cadere e l'innalzarsi sono elementi essenziali della esistenza: della condizione umana. Le figure sognate delle aquile, degli uccelli in generale, sono innate, e autentiche, espressioni esistenziali; e, a questo proposito, Binswanger descrive il sogno di una sua paziente nella quale il conflitto psichico è tematizzato da un conflitto

di amore e di morte. «Davanti ai miei occhi un falco si precipita su una colomba bianca, la ferisce al capo e poi si alza in volo con essa. Io seguo l'animale, gridando e battendo le mani, e dopo una lunga caccia riesco a strappargli la colomba. La raccolgo da terra e mi accorgo con grande dolore che è già morta». Il sogno testimonia della lotta di due creature: l'una, quella del falco, rappresenta l'aspetto dell'ascesa e della vittoria, e l'altra, quella della colomba, l'aspetto della caduta e della ferita mortale: che tematizzavano l'esistenza lacerata, e nascosta, della paziente.

Al sogno di questa paziente Binswanger contrappone il sogno descritto nei suoi diari da Gottfried Keller, il grande scrittore svizzero: un'aquila si librava su nel cielo, destandogli una gioia profonda, e poi si avvicinava così pericolosamente alla finestra della casa da indurre Keller a spararle; ma, a terra, non trovava l'aquila e invece un mucchio di pezzetti neri di carta. Nella immagine del sogno, dell'aquila che si innalza vertiginosamente nel cielo, e che poi si dissolve trascinandolo nel sognatore una profonda delusione, sembra di sentire battere, questo è il pensiero di Binswanger, il polso dell'esistenza: nella sua sistole e nella sua diastole, nella sua espansione e nella sua depressione, nel suo ascendere e nel suo ripiegarsi su se stessa.

I contenuti dei due sogni indicano due diversi modi, in Keller e nella paziente, di rivivere nel sogno la propria angoscia e la propria disperazione, le proprie speranze e le proprie delusioni; ma con risonanze emozionali diverse che ne indicano la antitetica *Stimmung* esistenziale.

Altri sogni

In altri sogni, come in quello di un suo paziente, Binswanger riconosceva la presenza di un'angoscia ancora più profonda, e anzi di una radicale scompensazione psicotica, che il contenuto esplicito del sogno rivelava con drastica chiarezza. Questo è il sogno che egli definisce "cosmico": «Mi trovavo in un altro mondo, meraviglioso, in un mare di mondi, su cui io galleggiavo, senza forma. Da lontano vedevo la terra e gli astri, e mi sentivo orribilmente fuggevole e ricolmo di un senso enorme di forza». Un sogno di morte lo definisce il paziente; e

Binswanger scrive che questo galleggiare senza forma, questa completa dissolvenza della forma corporea, denotavano la presenza di una radicale alterazione della struttura spirituale della persona.

Il sogno indica, così, un modo esistenziale di essere nel quale è possibile riconoscere l'emblematica presenza di un'esistenza psicotica.

(Molto diverso è il sogno, che Binswanger considera ugualmente “cosmico”, di Jean Paul: il visionario scrittore tedesco: «Veramente felice, innalzato nel corpo e nello spirito, certe volte volavo verticalmente verso l'alto, verso il profondo cielo azzurro delle stelle, e l'edificio del mondo cantava sotto di me!» Questo sogno non ha nulla a che fare con la agghiacciante, e astratta, fantasia cosmica che si manifestava nel sogno del paziente; testimoniando invece di una indicibile serenità dell'anima.)

L'analisi della storia della vita esteriore, e interiore, del paziente consentiva a Binswanger di dire che questo ritorno alla forza cosmica originaria corrispondeva a una acuta nostalgia, con qualche incrinatura erotica, della madre, e alla conseguente esigenza, realizzatasi, di trovare protezione in una persona che lo amasse con istinto materno. A queste conclusioni egli giungeva mediante modalità ermeneutiche di matrice radicalmente heideggeriana che non mi è possibile, qui, ripercorrere nella loro labirintica complessità, e che comunque non sfuggono a una radicale oscurità.

In ogni caso, le immagini del salire e del cadere, dell'ascendere e del discendere, dell'innalzarsi e del precipitare giù, del volare verticalmente verso l'alto, del librarsi nei cieli stellati, e del cadere giù, dello sprofondare in terra, si intrecciano nei sogni con le immagini degli uccelli rapaci che piombano su una colomba, o su altri animali, per rapirli e annientarli. Queste immagini sono colte da Binswanger nella radicale significazione esistenziale che riemerge dal loro contenuto manifesto, e che consente di conoscere cosa si animi, e cosa si viva, nella esistenza di chi sogna.

Le conclusioni

Questo è uno dei testi binswangeriani più complessi, e più filosofici, e ho nondimeno cercato di coglierne gli aspetti che abbiano

possibili consonanze con le ragioni d'essere della psichiatria. Non mi sono soffermato sull'*excursus* tematico che ha a che fare con la filosofia greca e con quella hegeliana; e questo perché il discorso si fa, qui, ancora più arduo e, in ogni caso, meta-clinico.

Vorrei concludere il mio discorso ribadendo come, in Binswanger, la storia della vita interiore, quella che si realizza nella condizione di veglia, e la funzione di vita, quella che si svolge nel sogno, benché radicalmente diverse l'una dall'altra, abbiano nondimeno una comune paradigmatica fondazione esistenziale. Ne va, in esse, della condizione umana *tout court*; e l'una trapassa di volta in volta nell'altra sulla scia di comuni figure esistenziali.

Queste riflessioni denotano ancora una volta la estrema complessità del discorso di Binswanger sulla costituzione esistenziale del sogno; ma vorrei solo risottolineare come nel suo discorso il sognare non sia se non un altro modo di essere-nel-mondo: in un mondo dal quale scompaiono le figure esistenziali del tempo e dello spazio, della alterità e della alienità, che sopravvivono modificate nella follia, e nel quale invece sono le figure esistenziali del salire e dello scendere, del volare e del cadere in basso, a esserne gli elementi tematici decisivi: di volta in volta diversamente articolati nella loro fenomenologia.

La interpretazione binswangeriana dei sogni, così complessa e così ardua, così oscura e così enigmatica, non può valere se non nella comprensione di alcune esperienze sognanti, e nondimeno anche solo questo ne giustifica lo studio così affascinante e così enigmatico; ma ci sono più cose in cielo e in terra di quelle che non conoscano le nostre psichiatrie e le nostre filosofie.

Note

- ¹ L. Binswanger, "Traum und Existenz", in *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Band I, *Zur phänomenologischen Anthropologie*, Francke, Bern 1961, pp. 74-97 (tr. it. *Per un'antropologia fenomenologica*, Feltrinelli, Milano 1970, pp. 67-96).

Stefano Catucci

“Reimparare a sognare”.
Note su sogno, immaginazione e politica
in Michel Foucault

Toute imagination, pour être authentique,
doit réapprendre à rêver.

M. Foucault, *Introduction à*
L. Binswanger, *Rêve et existence*, 1954

1. *Il luogo del possibile*

Il nome di Artemidoro, al cui *Libro dei sogni* Michel Foucault dedica nel 1984 il capitolo d'apertura di *La cura di sé*, non compare nello scritto che egli aveva pubblicato giusto trent'anni prima come Introduzione a *Sogno ed esistenza* di Ludwig Binswanger. La rapida e vertiginosa storia del sogno da lui tracciata passava, in quell'occasione, per una grande varietà di epoche e di autori: da Cicerone a Shakespeare, da Giamblico a Novalis, da Spinoza a Schleiermacher e a Victor Hugo, passando attraverso personaggi oscuri come il medico del Seicento André de Laurent o testi letterari ammantati di leggenda come *La Mort d'Agrippine* di Savinien Cyrano de Bergerac. In Artemidoro, tuttavia, Foucault avrebbe potuto trovare qualcosa di molto vicino a quel suo lontano tentativo di sottrarre il sogno alle interpretazioni della psicoanalisi e di restituirlo alla sfera dell'esperienza. Le tecniche antiche dell'oniromantica espone da Artemidoro miravano infatti a rafforzare il legame fra la dimensione del sogno e i comportamenti reali del sognatore, a partire da quelli connessi al suo ruolo e ai suoi compiti sociali. Il sogno veniva così proiettato verso un orizzonte di scelte, previsioni, progetti, precauzioni, in bre-

ve verso un'esistenza in prospettiva, verso un avvenire investito di attese, speranze, angosce, desideri. I sogni, aveva scritto anche il vescovo e letterato bizantino Sinesio di Cirene nel IV sec., sono un «oracolo interno» che «abita con me», mi accompagna «nei viaggi, in guerra, nei pubblici uffici, nei lavori agricoli, nelle imprese commerciali», mi prepara ad affrontare tanto la buona fortuna quanto i suoi rovesci.¹ Questi ultimi, aggiungeva il romanziere alessandrino Achille Tazio in *Gli amori di Leucippe e Clitofonte*, sono più agevoli da sopportare se non ci colgono del tutto impreparati, così che il sogno è insieme un suggerimento sulle opportunità che il futuro ci prospetta e una difesa dai pericoli a cui andiamo incontro.²

Partendo da Binswanger, Foucault aveva già osservato che il sogno non deve essere decifrato sul filo della memoria e non risponde soltanto a meccanismi di rimozione o a una proiezione di desiderio, ma deve essere declinato anzitutto nel senso del "possibile". La dimensione onirica è per l'esistenza il luogo di una fuga in avanti, di un salto al di là dei limiti e dei vincoli imposti allo stato di veglia per tentare di mettere alla prova, sempre di nuovo, la nostra capacità di immaginare altro, di pensare diversamente. Potrebbe apparire «un'impresa folle», scriveva Foucault, quella che intende «circoscrivere il contenuto positivo dell'esistenza in relazione a uno dei suoi modi meno inseriti nel mondo».³ Eppure il sogno porta con sé la traccia del paradosso costitutivo che lo colloca al limite fra veglia e sonno, o fra la vigenza e la sospensione di un principio di realtà. Se si evita di farne materia buona soltanto per un'«ermeneutica dei simboli», il sogno riconduce per un verso alle strutture fondamentali dell'esistenza e per un altro a un'«antropologia dell'immaginazione».

Negli anni Cinquanta Foucault non aveva ancora del tutto preso le distanze dall'antropologia ed era molto sensibile, tramite l'influenza di Lacan, all'immaginario come facoltà che produce le immagini, le differenze e le determinazioni dell'esperienza onirica lasciandole sospese nella forma della possibilità. All'epoca, inoltre, non aveva ancora consumato apertamente la sua rottura nei confronti della fenomenologia e del suo lessico, così che il richiamo al possibile supponeva una messa fra parentesi di ogni posizione di esistenza ed essere perciò paragonato al metodo della *epoché*. Al tempo di *La cura di sé*, invece, termini come immaginario e immaginazione

erano del tutto fuori scena, i residui di linguaggio fenomenologico erano stati abbandonati da tempo e l'onirocritica di Artemidoro veniva usata essenzialmente per ricavare dal *Libro dei sogni*, indirettamente, tracce di un discorso antico sulla sessualità. Eppure il compito adombrato nell'*Introduzione* a Binswanger, «reimparare a sognare», indica una direzione che il pensiero di Michel Foucault avrebbe seguito costantemente, negli anni, sondando i campi della filosofia, della letteratura, dell'arte e della politica. «Reimparare a sognare» sembra anzi il titolo di un programma non scritto, e di lunga durata, che unifica le diverse fasi del suo pensiero e permette di svilupparne, oggi, alcune potenzialità.

2. “Del possibile, altrimenti soffoco”

L'importanza che Foucault assegna alla dimensione del possibile si può facilmente riconoscere ponendo mente ad alcuni passaggi cruciali del suo lavoro filosofico, allineati anche alla rinfusa dal punto di vista cronologico. In una delle conferenze dei primi anni Ottanta che dedicò a Kant, e che rappresentano quanto di più vicino egli abbia lasciato alla forma di un manifesto filosofico, Foucault aveva sottolineato l'esigenza di passare dalla «critica esercitata nella forma della limitazione necessaria» alla «critica praticata nella forma del superamento possibile».⁴ Allo stesso modo, negli anni Sessanta, l'importanza da lui attribuita a Bataille, e in particolare alla figura della «trasgressione», derivava precisamente dalla volontà di identificare l'esercizio critico non con il riconoscimento dei limiti entro i quali pensiamo e conosciamo, ma con il loro oltrepassamento in nome del possibile, ovvero della possibilità di «pensare diversamente». Non era stato questo anche un movente di *Storia della follia*, laddove Foucault intendeva mostrare le peripezie storiche di modelli di pensiero sensibilmente diversi fra loro? E non era la stessa idea delle rotture epistemologiche, delle discontinuità che attraversano la storia, un nome assegnato al ruolo del possibile spetta nell'esperienza reale degli uomini? La trasgressione, scriveva, rompe le barriere in cui il soggetto moderno ha cercato di chiudersi, come a voler costruire per sé una dimora sicura, e ci getta in un “fuori” al quale par-

tecipiamo più o meno consapevolmente, più o meno responsabilmente, ma senza mai poter reclamare il controllo e la previsione assoluta di quanto ci aspetta. Il pensiero che deriva da Kant, e ancor più quello che ha preso la forma della dialettica, inquadrano l'uomo in un sistema di condizioni antropologiche che fissano i limiti della sua legittimità di volere, di agire e di conoscere. La «trasgressione», secondo Foucault, ci costringe invece a pensare l'uomo alla luce delle sue «decisioni ontologiche» e riporta, perciò, verso condizioni che non valgono una volta per tutte e non possono essere ancorate a un fondamento stabile, com'è pur sempre quello della ragione, dei suoi limiti e delle sue prerogative «naturali». Le decisioni ontologiche degli uomini sono in rapporto variabile con la mobilità della loro storia e con le trasformazioni cui essa va incontro. Ad animare la spinta trasformativa, d'altra parte, non è la necessità di riconoscere e rispettare un confine, ma appunto la proiezione verso il possibile.

Nel corso degli anni Settanta, quando la riflessione di Foucault sarebbe stata assorbita in gran parte dallo studio delle relazioni e dei dispositivi di potere, la dimensione del possibile sarebbe parsa una via maestra, se non la sola, per uscire da un affrontamento soffocante. Gilles Deleuze lo ha osservato evidenziando, con molta chiarezza, uno dei problemi fondamentali su cui Foucault è tornato di continuo: ciò che non rende asfittico il nostro continuo *tête à tête* con il potere è la ricerca del possibile, attraverso la quale la discontinuità storica viene eletta a principio di autoaffermazione. Ogni potere, scrive per esempio Foucault in *La volontà di sapere*,⁵ produce una resistenza, ma d'altra parte ogni resistenza è l'appiglio su cui il potere torna a far presa con forme nuove, se non affinando, e perfezionandone, le forme già esistenti. Il possibile è perciò l'oggetto di una contesa nella quale il potere, lungi dal presentarsi solo come un meccanismo repressivo, deve negoziare di continuo la propria legittimità e gli strumenti del proprio esercizio. La libertà non può essere contrapposta a questo *tête à tête* come uno spazio di apertura incondizionata si potrebbe opporre a un meccanismo chiuso. La scimmia che nel racconto di Kafka, *Una relazione per l'Accademia*, racconta in modo forbito come abbia lasciato la gabbia in cui era segregata, dice di non aver mai voluto «la Libertà», ma di aver cercato «soltanto una via d'uscita». La funzione del possibile è appunto quella di

prospettare vie d'uscita praticabili, sfondi diversi con i quali confrontare le proprie decisioni ontologiche, livelli differenti nei quali competere per ridefinire le relazioni di potere.

Il fondo ambivalente dei dispositivi che Foucault definisce “biopolitici” sta proprio nel tentativo di ridurre lo spazio del possibile a vantaggio di una necessità riferita non più solo alla natura dell'uomo o della sua ragione, ma anche a quella delle sue istituzioni, a partire dal mercato. Le tecniche biopolitiche tendono a scongiurare del tutto il possibile, che denunciano come fonte di pericoli. Le leggi di previsione statistica e socioeconomica cercano di ricondurre l'aleatorio entro i margini del prevedibile, mentre i sistemi di assicurazione dell'esperienza si sforzano di ridurre al minimo i rischi della contingenza. Lo spazio del possibile viene così recintato, amministrato in modo che non si incroci imprevedibilmente con il “reale”, ma anche isolato perché rientri in ambiti d'esperienza – come quello dell'arte, per esempio – nei quali il suo potenziale trasformativo sia più facilmente circoscrivibile e disattivabile.

3. Dormiens, non demens

Abbiamo perso di vista momentaneamente il sogno, ma riallacciare il filo non è difficile. Basta osservare la coerenza logica e la concretezza di un semplice sillogismo: se il possibile dipende dall'immaginazione che lo concepisce, e se l'immaginazione «per essere autentica» deve «reimparare a sognare», allora il sogno è lo spazio in cui l'immaginazione si esercita, un laboratorio i cui esperimenti intrattengono un'ampia varietà di relazioni con il mondo reale. Si potrebbero considerare le pagine dedicate, nell'*Introduzione* a Binswanger, al tema dello «spazio onirico» per capire come Foucault abbia marcato gli aspetti esperienziali del sogno e avvertato l'unilateralismo della psicoanalisi. Questa «esplora una sola dimensione dell'universo onirico», quella del suo «vocabolario simbolico», ponendosi del tutto legittimamente il problema delle «pulsioni temporali del sogno, del suo ritmo interno, dei controsensi o dei paradossi della sua durata». ⁶ Le coordinate spaziali e ambientali che il sogno evoca o definisce, invece, non potevano che rimanere fuori dal suo campo di

interessi, dato che le loro modalità di elaborazione non hanno nulla di temporale. E invece proprio lo spazio onirico, con le sue determinazioni paesaggistiche e con le sue tonalità affettive, testimonia nel modo più diretto quanto il sogno sia embricato con lo stato di veglia, com'esso appartenga a una sfera costitutivamente diversa da quella della semplice fantasticheria o del vaneggiamento.

Certo Foucault in seguito non si sarebbe molto occupato del sogno, di fatto consegnando i suoi contributi più significativi sull'argomento ai punti alfa e omega del suo cammino. Non è da escludere che un esame approfondito possa mettere in relazione fra loro il destino riservato, nel suo pensiero, alla questione del soggetto e il rilievo assegnato alla dimensione onirica. Ma non bisogna d'altra parte neppure trascurare il fatto che il sogno, collocato in uno spazio su cui le categorie dell'oggettività non fanno presa, sfugge «alla logica delle dicotomie che oppongono, nello stato di veglia, la trascendenza all'immanenza o la soggettività all'oggettività».⁷

Nella *Prefazione* alla prima edizione di *Storia della follia*⁸ il sogno era stato presentato di sfuggita come oggetto di una ricerca archeologica da compiere. La divisione, il *partage* che oppone Ragione e Sragione è infatti solo una delle forme di discriminazione fondamentali del nostro pensiero, tanto che lo studio dedicato alla follia dovrà essere inteso solo come «prima parte» di una «lunga indagine che al sole della grande ricerca nietzscheana vorrebbe mettere a confronto le dialettiche della storia con le strutture immobili del tragico». In questa prospettiva si sarebbe dovuto analizzare e raccontare anche il *partage* che investe il sogno, «la cui verità l'uomo non può impedirsi di interrogare (sia essa la verità del suo destino o del suo cuore), ma che d'altra parte interroga solo a partire da un essenziale rifiuto che lo costituisce e lo respinge nella derisione dell'onirismo».⁹ All'auspicio di una futura storia o archeologia del sogno, tuttavia, Foucault non avrebbe dato seguito. Si può ipotizzare che egli abbia pensato, a ritroso, di aver già saldato i conti con l'argomento scrivendo intorno a Binswanger, oppure che lo spostamento della sua attenzione verso i sistemi di sapere e poi, più avanti, verso le relazioni di potere, abbiano fatto scivolare il sogno sullo sfondo, in una significativa analogia con la più lenta uscita di scena della letteratura dal campo dei suoi temi di riflessione privilegiati.

Proprio in *Storia della follia*, d'altra parte, c'è un momento nel quale il sogno emerge in primo piano: l'apertura del capitolo dedicato al *Grande internamento*, ovvero le tre pagine sul dubbio cartesiano che Jacques Derrida avrebbe sottoposto a una critica celebre, serata e acutissima. Proprio da un esame di questa critica, dei suoi argomenti e della risposta non meno brillante di Foucault, emerge un profilo del sogno che per un verso conferma la direzione intrapresa con il saggio su Binswanger, per un altro giustifica il suo eclissarsi dal campo della ricerca foucauldiana.

Lo snodo cruciale è rappresentato dallo «squilibrio» che Foucault ravvisa, «nell'economia del dubbio cartesiano», fra il ruolo assegnato alla follia e quello che spetta al sogno, all'immaginazione «stravagante» degli artisti e all'errore. Nel sogno, come nell'illusione, sussiste pur sempre una struttura di verità che rimane intatta al di là del potenziale inganno delle immagini. Come la fantasia dei pittori, notava Descartes, il sogno può rappresentare figure di pura invenzione, straordinarie o bizzarre. Le cose semplici e universali che servono a comporre quelle figure, però, l'immaginazione non le inventa, anzi le ricava proprio dall'oggettività: l'estensione, il corpo, il numero, le forme geometriche, non appartengono mai al puro fantasticare. «Nel caso della follia la cosa è molto diversa», osserva Foucault, perché Descartes non ne aggira l'eventualità appellandosi alla permanenza di un nucleo di verità, ma la esclude: il soggetto che dubita può sognare le cose più stravaganti o essere stato ingannato, talvolta, dai propri sensi, ma non può essere folle.¹⁰

Derrida aveva ribattuto punto su punto gli argomenti di Foucault e sostenuto che Descartes, nelle *Meditazioni*, non aveva escluso la follia dal soggetto. Egli l'aveva semmai ricompresa nel sogno, dato che questo era ai suoi occhi più radicale e universale: un'«esaltazione iperbolica» della follia. L'universalità dipende, secondo Derrida, dalla condivisione e dalla comunicabilità del sognare: anche se ammettiamo di non essere folli, non possiamo negare che tutti gli uomini, quando sognano, hanno un'esperienza paragonabile alla follia. La radicalità, invece, dipende dal fatto che il sogno mette in questione l'affidabilità dell'esperienza ben più di quanto non faccia la follia. Chi è folle, infatti, «non si inganna sempre né in tutto[...], non si inganna abbastanza, non è mai abbastanza folle», scrive Derrida, men-

tre nei sogni a diventare sospetta è «la totalità assoluta delle idee d'origine sensibile», che viene «privata di valore oggettivo» e consegnata al campo delle fantasmagorie.¹¹

Nel rispondere a Derrida e ribadire la propria lettura, Foucault esplicita elementi che il poco spazio originariamente dedicato alla questione aveva lasciato in una luce ambivalente. Il sogno, dice, non è per Descartes un'immagine iperbolica della follia, né tantomeno una sua universalizzazione. Il rapporto fra i due piani, follia e sogno, non è infatti di tipo logico, ma investe il percorso e lo stile dell'esercizio meditativo come tale, chiedendo al soggetto che lo compie di qualificarsi, di dichiarare in via preliminare il proprio statuto. Non il contenuto stravagante delle fantasie del folle è dunque oggetto di esclusione in Descartes, ma il soggetto folle, inutilizzabile ai fini della meditazione perché inaffidabile, inconsistente, privo di rilievo esemplare, non significativo. Foucault sottolinea l'uso, nei passi incriminati del testo latino delle *Meditazioni Metafisiche* di Descartes, di termini medici e giuridici che indicavano l'interdizione di persone incapaci, alle quali veniva sottratta una parte dei diritti civili, per esempio vietando loro di firmare documenti, di sposarsi, di portare testimonianza in una disputa, etc. Un soggetto così dequalificato viene ora escluso anche dall'attività meditativa, posto che nessuno potrebbe dar credito a un incapace, mentre quella del sognare è un'attività comune, abituale, che non incide sulle capacità e sui diritti di chi la esercita. «*Demens*, sarei impossibilitato a continuare: a questa sola ipotesi sono obbligato a fermarmi» e, come Descartes fa, a cercare subito un'altra situazione esemplare a cui riferirmi. *Dormiens*, invece, «posso proseguire la mia meditazione» perché «resto qualificato per pensare».¹²

La linea di *partage* a cui il sogno è sottoposto non passa dunque per le stesse coordinate del meridiano che taglia in due l'esperienza della ragione e della follia. Non vertendo sull'interdizione del soggetto, la linea di demarcazione tocca infatti – lo vedremo – il senso stesso dell'apparire e investe il valore che gli uomini attribuiscono all'esperienza onirica. Nelle sue fantasmagorie essi riconoscono riflessi del loro vissuto, per quanto criptica o fantasiosa possa esserne l'elaborazione. Al tempo stesso quei riflessi possono essere così deformati, e così privi di concatenazione logica, da inibire qualunque tentativo di stabilire un legame coerente tra mondo onirico e mondo della veglia. Le

interpretazioni moderne, secondo Foucault, si dividono proprio su questo nodo. La psicoanalisi analizza le immagini del sogno isolandole dalla realtà e preoccupandosi solo di metterle in luce la struttura referenziale, quasi che fossero semplicemente “segni” di altrettanti “significati” da decifrare. Inevitabile, osserva Foucault, che la psicoanalisi potesse ricucire il sogno con la realtà solo in un modo estremamente artificioso, concentrandosi sulla «natura allucinatoria della soddisfazione del desiderio». La fenomenologia di matrice husserliana, dal versante opposto, ha privilegiato la concretezza degli atti espressivi, riconducendo le immagini oniriche al contesto che le fonda e le produce. Quel che la fenomenologia non ha più saputo porre, tuttavia, è stato il problema della comprensione del sogno, ovvero della sua relazione con un significato e un referente, questione le cui ripercussioni sono state evidenti in campo terapeutico e che hanno portato un personaggio della statura di Jaspers «a giustificare il rapporto medico-malato solo nei termini di una mistica della comunicazione». La comprensione, per la fenomenologia, è soltanto «una maniera di abitare l’atto espressivo», un «modo dell’interiorità» che non stabilisce alcuna relazione determinabile con l’universo dei significati del sogno. La risposta di Binswanger, che ha cercato di trovare nell’esistenza concreta dell’individuo il «fondamento comune» agli insiemi significativi delle immagini oniriche e agli atti d’espressione, aveva per Foucault il merito di riassegnare all’immaginazione un ruolo costitutivo non solo nell’ambito di alcune attività specializzate, come la poesia o l’arte in genere, nell’intero orizzonte delle attività pratiche e teoretiche dell’uomo.¹³ Spaziando dal campo della conoscenza a quello delle istituzioni sociali, il sogno agisce contemporaneamente come un reagente emotivo, un sistema prognostico, una strategia ideativa, un programma di manipolazione, in breve come un principio di trasformazione che implica la partecipazione, non l’esclusione dei soggetti in gioco.

4. “Cosa significa apparire?”

Per un’immaginazione che voglia o debba «reimparare a sognare» la via maestra rimane comunque quella che passa per le sue attività specializzate, per ciò che chiamiamo ‘arte’. Nei testi che Foucault ha

dedicato alla letteratura e alla pittura dagli anni Sessanta all'inizio dei Settanta abbondano i riferimenti alla notte come all'elemento naturale in cui vive e prospera l'immaginazione. «Il poeta», recita una frase di Cocteau riportata nell'*Introduzione* a Binswanger, «è sempre agli ordini della sua notte» e notturna, probabilmente, è anche la luce di ogni poetica, perché di notte le determinazioni delle cose diventano meno perentorie e lasciano spazio alla variazione del possibile. L'arte si riferisce al sogno come a un fratello nato dalla stessa notte, un gemello diverso che si presenta con vesti spesso molto diverse. Per i romantici tedeschi, ad esempio, il sogno era l'emblema di una «notte rischiarata dalla luce della veglia». Al suo interno si era guidati dal filo della memoria come Teseo per i meandri del labirinto. Guardare al sogno significava perciò per i romantici – e più in generale per una linea della letteratura tedesca che arriva fino a Thomas Mann e Hermann Broch – passare in rassegna le nostre conoscenze, condurle lungo un processo di interiorizzazione, commisurarle a una dimensione umana e rafforzare, così, il nostro sentimento di appropriazione del mondo. Per Breton, come per tutto il surrealismo, il sogno era invece un grumo di oscurità persistente, un nucleo irriducibile di notte «collocato nel cuore del giorno». Tramite il sogno l'uomo non si appropriava della conoscenza, ma veniva spinto oltre i suoi limiti, «il più vicino possibile a ciò che gli è più lontano», messo «con le spalle al muro dell'incommensurabile». ¹⁴ Per i surrealisti, tuttavia, il sogno rimaneva pur sempre collocato nella sfera di una psicologia, ovvero in una dimensione al cui interno faceva capolino l'inconscio, collettivo o individuale che fosse. In un autore come Philippe Sollers o negli altri scrittori che facevano riferimento alla rivista «Tel Quel», alla quale Foucault guardava con particolare attenzione, l'esperienza del sogno veniva invece emancipata dai suoi legami con la psicologia e consegnata a un livello d'esperienza «difficile da formulare» ma filosoficamente decisivo: quello del pensiero. ¹⁵

Tramite la distinzione fra esperienza della psiche da un lato, ed esperienza del pensiero dall'altro, Foucault prosegue la sua (allora) già decennale critica della psicoanalisi, riallacciando la poetica del gruppo «Tel Quel» a quella degli autori che gli erano stati preziosi per la definizione del suo programma di filosofia critica: Bataille, Blanchot, Klossowski, oltre naturalmente a Raymond Roussel. Bataille,

per esempio, era stato colui che dal surrealismo aveva fatto emergere qualcosa che non poteva essere ridotto a espressione della vita psichica, ma doveva essere trattato appunto come un'esperienza del pensiero: nozioni come “limite”, “trasgressione”, “riso”, “follia”. La domanda che Bataille poneva al sogno era ontologica, non psicologica: «cosa significa pensare?»; «cos'è quest'esperienza straordinaria del pensare?». Da Roussel, per una via che giunge fino ad Alain Robbe-Grillet, è emersa d'altra parte un'altra questione, «vicina ma diversa», utile per cogliere l'altro lato di un'ontologia dell'immaginazione basata sul sogno: «cosa significa vedere e parlare?». Una terza domanda permetterebbe poi di individuare ancora meglio la forma di questa ontologia, se è vero che servono tre punti per definire una circonferenza: «che cosa significa apparire?». Intorno a quest'ultima domanda, cruciale, e nel rapporto che intrattiene con le altre si gioca la storia del *partage* che Foucault non ha scritto e che corrisponde, però, con uno dei limiti fondamentali della cultura occidentale: «un *partage* quasi impensabile», egli scrive, perché il nostro pensare e il nostro parlare sono già iscritti nel campo delimitato dalla sua divisione, perché «non lo si può riconoscere e prestargli delle parole se non una volta che si è fatto pieno giorno e che la notte è tornata nella sua incertezza».¹⁶

Nel momento in cui ci si sposta dal campo della psicologia a quello dell'ontologia, tutte le caratteristiche del pensare, del vedere, del parlare e dell'apparire vengono rimescolate senza che sia possibile dare altra risposta che non sia quella di un'ammissione di ignoranza. È anzi lo «strato di roccia della nostra ignoranza», scrive Foucault, giacché si tratta della constatazione del fatto che possiamo realmente pensare una facoltà, una disposizione, un intreccio di parole e di cose i cui principi d'ordine, però, sono perennemente variabili. L'apertura al possibile del sogno non dipende solo dalla libertà che spetta al dormiente rispetto ai vincoli della veglia, ma anche dall'esistenza di domande che suppongono, alle loro spalle, l'intervento di un *partage* irrevocabile, ma i cui confini vengono ridefiniti di continuo.

Di pietra, se non di roccia, è d'altra parte anche la scritta RÊVE che compare in un quadro di Magritte, *L'Art de la Conversation*, al quale Foucault dedica un'importante lettura nel saggio *Ceci n'est pas une pipe*. Se il ritratto della pipa portava inciso sulla tela un frammento di discorso, il quale portava con sé a sua volta il potere ambi-

guo del linguaggio di negare o raddoppiare ciò che vediamo, nell' *Art de la Conversation* sono le cose a formare da sé le loro parole e a imporle agli uomini, senza che questi neppure se ne accorgano: «in un paesaggio da inizio del mondo, o da gigantomachia, due personaggi minuscoli stanno parlando; discorso inaudibile, mormorio subito assorbito dal silenzio delle pietre, dal silenzio di questo muro i cui enormi blocchi stanno a strapiombo sopra i due muti parlanti». Alla base di questi blocchi ciclopici, messi gli uni sugli altri come in un'architettura degli antenati, alcune pietre formano una parola facilmente leggibile: RÊVE. La si può intendere come un effetto della chiacchiera degli uomini, fragile, inconsistente, ma che pure ha avuto «il potere di organizzare il caos delle pietre», oppure la si può leggere come se le cose stesse avessero la forza di scrivere da sole «una parola stabile, che nulla potrà cancellare» e che si impone dietro il mutismo degli uomini. Questa parola oltretutto, osserva Foucault, designa il luogo che produce «le immagini più fuggitive». Proprio nel sogno, inoltre, «gli uomini sono ridotti al silenzio e comunicano con la significazione delle cose», oppure «si lasciano penetrare da quelle parole enigmatiche, insistenti, che provengono da fuori». ¹⁷

Interrogata dal punto di vista di un'ontologia, o di una filosofia critica come quella che Foucault ha concepito, l'esperienza del sogno ci conduce a uno scenario simile al quadro dipinto da Magritte. Ogni interpretazione della sfera onirica, o anche solo del formarsi della parola 'sogno', è ugualmente legittima, e dunque nessuna può essere privilegiata se non per una scelta arbitraria, forzosa, artificiale. Bisogna invece riconoscere come l'indecidibilità di una risposta sia alla base di un rilancio delle domande sull'apparire, sul pensare e sul parlare, porre le quali equivale a riaffermare il principio del possibile. Un principio vitale, ma evanescente, la cui messa in pratica potrebbe produrre forse effetti giganteschi, ma forse anche non produrre niente e lasciarci impotenti di fronte alla forza oggettiva delle cose.

5. *Oniropolitica*

Nel 1978, nel corso di una conversazione con il giapponese Mika Yoshimoto a proposito dell'eredità di Marx, Foucault aveva parlato

dell'inaridimento della nostra immaginazione politica.¹⁸ «Una delle caratteristiche della nostra generazione», diceva, «ma probabilmente anche di quella che ci precede, così come di quella che viene dopo di noi, è rappresentata dalla mancanza di immaginazione politica», deficit in gran parte imputabile proprio alla tradizione novecentesca del marxismo, da lui descritta come un potente inibitore dell'immaginario. Un pensiero che immagina il domani dovrebbe essere in grado di superare il limite del presente. Il marxismo, invece, irrigidendo i contorni di quella che un tempo era stata la sua utopia, si era trasformato in «una somma di meccanismi e di dinamiche di potere» contribuendo ad atrofizzare la nostra fantasia e la nostra capacità di sperare altro, di progettare un domani diverso. Con accenti che quasi ricordano Walter Benjamin, Foucault attribuisce invece agli uomini del XVIII e del XIX secolo una capacità straordinaria «di sognare l'avvenire della società umana». L'utopia, da lui normalmente screditata, gli appariva in questo caso almeno emblematica della capacità umana di immaginare il nuovo, un mondo diverso da quello che conosciamo e che è stato forgiato per noi dai sogni degli uomini venuti prima di noi sulla terra, come appunto aveva sottolineato Benjamin. L'utopia, riconosce Foucault, è anzi un modo eminente di oltrepassare i limiti ed è, per questo, un'elaborazione del possibile nella forma di una oniropolitica.

Può esserci, d'altronde, un pensiero politico proiettato verso il domani che non contenga, in sé, l'esperienza del sogno? Nel 1954 Foucault aveva scritto che «il sogno non è una modalità dell'immaginazione», ma è la sua «condizione prima di possibilità».¹⁹ Gli era parso, allora, che tramite il sogno gli uomini facessero l'esperienza più radicale della loro libertà e che rinunciare al contributo dell'immaginazione fosse come rinunciare a pensarsi nella propria qualità di soggetti liberi. Proprio gli esempi portati in quell'occasione si riallacciano al dialogo su Marx del 1978, giacché pongono in termini molto generali la questione dei rapporti fra immaginazione, sogno e politica. Voler immaginare il domani senza avere di nuovo imparato a sognare sarebbe infatti sostituire il bisogno vitale del nuovo, l'aria respirabile del possibile e la necessità critica di spingere il pensiero oltre i limiti dati con l'inflazione del già noto, l'accumulo del già saputo, le ossessioni di una coazione a ripetere. Il sogno invece «non

comporta il senso della ripetizione», aveva scritto, se non «nella misura in cui questa è precisamente l'esperienza di una temporalità che si apre sull'avvenire e si costituisce come libertà». ²⁰

Il sogno diventa anche pedagogico, insegna che una pratica della libertà è possibile. Ma non è tutto. Occorre infatti insistere sull'intreccio costitutivo di sogno e realtà perché gli aspetti politici della dimensione onirica possano essere adeguatamente valutati: si ricorderà come gran parte delle interpretazioni di Artemidoro fosse basata sulle implicazioni sociali del sogno in rapporto al ruolo del sognatore. La libertà si rivela allora come un'esperienza del sogno che si combina con quella del risveglio, proprio come l'analisi foucaultiana delle relazioni di potere mette sempre in rapporto un agire e un patire, un modo di esercitare attivamente e uno di subire il potere, di opporre resistenza e di lasciarsi catturare dal potere, con benefici e debiti da ripartire in modalità sempre di nuovo da negoziare e rinegoziare.

Una politica del possibile e del sogno rasenta, certo, i confini del vitalismo, lasciando emergere esperienze che potrebbero ben essere ricomprese nella storia di un anarchismo critico. «Mi ha sempre colpito», disse in un'intervista rilasciata a ridosso della morte di Breton, «il fatto che nella sua opera non sia mai in questione la storia, ma la rivoluzione; non la politica, ma il potere assoluto di cambiare la vita». Poco più di dieci anni dopo, al culmine di un periodo di ricerca durante il quale aveva concentrato la sua attenzione proprio sui meccanismi di potere, lasciandosi alle spalle problemi speciali e settoriali come quelli dell'arte e della letteratura, ecco però che prendere le parti dell'immaginazione gli si presenta *tout court* come espressione di una politica. «L'incompatibilità profonda tra marxisti ed esistenzialisti di tipo sartriano e Breton», aveva detto nel 1966, «viene senza dubbio dal fatto che per Marx e per Sartre la scrittura fa parte del mondo, mentre per Breton un libro, una frase, una parola possono per se stesse costituire l'antimateria del mondo e compensare tutto l'universo». ²¹ Una politica dell'antimateria è, in fondo, ciò di cui oggi andiamo in cerca ansiosamente. Per provare a immaginarla, però, dovremmo sgombrare il campo dai fattori di inibizione e davvero “reimparare a sognare” – a patto di non confondere la dimensione del sogno con le strategie di una retorica della comunicazione.

Note

- 1 M. Foucault, *Le Souci de soi. Histoire de la sexualité III*, Gallimard, Paris 1984; tr. it. di L. Guarino, *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 10. (Avvertenza: tutte le traduzioni esistenti sono state leggermente modificate.)
- 2 Ivi, p. 11.
- 3 Id., *Introduction à L. Binswanger, «Le Rêve et l'existence»*, Desclée de Brouwer, Paris 1954; tr. it. di L. Corradini, *Introduzione a L. Binswanger, «Sogno ed esistenza»*, SE, Milano 1993, pp. 11-85; solo l'*Introduzione*, senza il testo di Binswanger, in altra tr. it., a cura di F. Polidori, *Il sogno*, Cortina, Milano 2003, p. 18.
- 4 Id., *What is Enlightenment?*, in P. Rabinow, a cura di, *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New York 1984, pp. 32-50; tr. it. dal francese di Sabrina Loriga, *Che cos'è l'Illuminismo?*, in *Archivio Foucault 3, 1978-1985, Interventi, colloqui, interviste, Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di Alessandro Pandolfi, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 217-232, p. 232.
- 5 Id., *La volonté de savoir*, 1976, tr. it. di P. Pasquini e G. Procacci, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978.
- 6 Id., *Introduction à L. Binswanger, «Le Rêve et l'existence»*, cit., pp. 55-61.
- 7 Ivi, p. 25.
- 8 Id., *Raison et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris 1961, nuova ed. con il titolo *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972; tr. it. di F. Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 1963, 1976, 1992³.
- 9 Id., Prefazione alla prima edizione di *Storia della follia*, non ripubblicata nelle edizioni successive, ora in Id., *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris 1994, vol. I, pp. 159-167; tr. it. in *Archivio Foucault: 1. 1961-1970. Follia, scrittura, discorso*, a cura di J. Revel, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 49-57, p. 52.
- 10 Id., *Raison et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, cit., pp. 51 e sgg.
- 11 J. Derrida, *Cogito et histoire de la folie*, in «Revue de métaphysique et de morale», 3-4, 1964, pp. 460-494, poi in Id., *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967; tr. it. di G. Pozzi, *Cogito e storia della follia*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, pp. 39-79, pp. 60-63.
- 12 M. Foucault, *Mon corps, ce papier, ce feu*, in «Paideia», settembre 1971, poi in appendice alla nuova ed. di *Histoire de la folie*, cit., pp. 583-603; tr. it. *Il mio corpo, questo foglio, questo fuoco*, in *Storia della follia*, cit., pp. 485-509, p. 495.
- 13 Id., *Introduction à L. Binswanger, «Le Rêve et l'existence»*, cit., pp. 32-33.

- 14 Id., *C'était un nageur entre deux mots*, intervista con C. Bonnefoy, in «Arts et loisirs», 54, 1966, ora in Id., *Dits et Écrits*, cit., vol. I, pp. 554-557; tr. it., *Era un nuotatore fra due parole*, in *Archivio Foucault 1*, cit., pp. 129-132, p. 131.
- 15 Id., *Débat sur le roman*, in «Tel Quel», 17, 1964, pp. 12-54; ora in Id., *Dits et Écrits*, cit., vol. I, pp. 338-390, p. 339.
- 16 Id., *Guetter le jour qui vient*, in «La Nouvelle Revue Française», 130, ottobre 1963, pp. 709-716; ora in Id., *Dits et Écrits*, cit., vol. I, pp. 261-268, p. 263.
- 17 Id., “Ceci n'est pas une pipe”, in «Les Cahiers du Chemin», 2 gennaio 1968, ora in Id., *Dits et Écrits*, cit., vol. I, pp. 635-650; prima versione del testo successivamente pubblicato in forma di libro (Fata Morgana, Montpellier 1973; tr. it. *Questa non è una pipa*, SE, Milano 1988), p. 645.
- 18 Id., *Méthodologie pour la connaissance du monde: comment se débarasser du marxisme*, tr. francese della conversazione con M. Yoshimoto (luglio 1978), in Id., *Dits et écrits*, cit., vol. III, pp. 595-618; tr. it. *Metodologia per la conoscenza del mondo: come sbarazzarsi del marxismo*, in M. Foucault, *Il discorso, la storia, la verità*, cit., pp. 241-268.
- 19 Id., *Introduction à L. Binswanger*, «*Le Rêve et l'existence*», cit., p. 72.
- 20 Ivi, p. 59.
- 21 Id., *C'était un nageur entre deux mots*, intervista con C. Bonnefoy, cit., p. 556.

PARTE SECONDA
IL SOGNO A PARTIRE DA PAUL VALÉRY

Fabrizio Desideri

Sulla polarità tra “estesica” e “poietica”:
intorno al *Discorso sull'estetica* di Paul Valéry¹

1. *Polarità generative e metafore paradigmatiche*

La difficoltà di comprendere nella sua unità e coerenza di sviluppo un pensiero indubbiamente proteiforme quale quello di Paul Valéry è spesso resa insormontabile dalla pretesa di ricondurlo nella cornice di un unico paradigma teorico-concettuale o almeno di un unico tema fondamentale. Mono-paradigmaticità e mono-tematismo son in conflitto, nel caso di Valéry, con l'evidente poliritmia della sua riflessione e con la pluralità di direzioni e di piani del suo pensiero e della sua opera. L'esigenza in questione può però venire soddisfatta, con le dovute cautele, qualora si consideri quello di Valéry come un pensiero costitutivamente polare, nei confronti del quale sarebbe un errore cercare una sintesi risolutiva, quasi si trattasse di un pensiero dialettico di tipo hegeliano. Sarebbe un errore, perché proprio in una costituzione polare il pensiero di Valéry trova non soltanto la propria origine e la propria forza, ma anche la propria peculiarità: la propria unità di figura. Pensiamo, ad esempio, alla polarità concettuale coscienza (mente) e mondo, senz'altro una delle più significative tra quelle che caratterizzano la riflessione dei *Cahiers*. Rispetto a essa la nozione di corpo non rappresenta certo una sintesi dialettica capace di togliere la differenza tra i poli. La nozione di corporeità mentre mostra la reciproca appartenenza e tendenziale reversibilità di mente e mondo, presuppone e rende insieme possibile la loro differenza proprio nella forma di un'inesauribile polarità

piuttosto che di un'astratta scissione. Secondo quanto chiarisce con la consueta lucidità lo stesso Valéry in un'annotazione dei *Cahiers* del 1913:

Ce que j'appelle 'moi', et ce que j'appelle 'monde' – ces deux déterminations symétriques, opposés – qui ne peuvent jamais coïncider, qui ne peuvent jamais se séparer l'une de l'autre, – qui son indivisibles et irréductibles – et qui échantent perpétuellement d'étranges électron et ions – qui sont par ce dégageement.²

La polarità concettuale Io-Mondo o Coscienza-Mondo, seppur sia estremamente significativa, non è l'unica a distinguere e articolare il pensiero di Valéry. Altre potrebbero essere identificate, nella consapevolezza che nessuna di esse potrà esser definita come fondamentale rispetto alle altre. Un'unificazione più feconda e forse più rispettosa di un pensiero policentrico e plurale quale quello di Valéry è, perciò, quella offerta da relazioni di polarità tra paradigmi metaforici in perenne tensione con la loro riduzione a concetto. Una di esse, forse la più eloquente e influente, è quella costituita dal rapporto tra danza e architettura, intese non solo come arti ma anche come due grandi metafore dello stesso pensiero di Valéry; due metafore dal valore paradigmatico, nel rapporto tra le quali questo pensiero si gioca e si propone nella sua globalità. Da un lato, la danza come «un système d'actes»,³ metafora di un pensiero che si innerva in corpo e movimento fino a estinguere in sé ogni scissione tra coscienza e mondo e ogni finalismo esterno al proprio agire; dall'altro l'architettura come espressione esemplare della «construction» come «passage du désordre à l'ordre», quale metafora di un pensiero operativo e costruttivo che fa «usage de l'arbitraire pour atteindre la nécessité»,⁴ si alimenta di ipotesi e fa leva proprio sulla differenza coscienza-mondo per conferire al proprio fare la stabilità della forma. Se questa polarità tra danza e architettura, alle cui figure costitutive sono del resto dedicati i due maggiori dialoghi filosofici di Valéry, influenza e permea l'intera, paradossale anti-filosofia di Valéry,⁵ essa emerge però come tale proprio nella curvatura di essa che riguarda esplicitamente all'estetica, trasformandosi in questo ambito nella celebre distinzione tra

“esthétique” e “poétique”. Letto alla luce della polarità generativa identificata nel rapporto tra le grandi metafore della danza e dell’architettura il *Discorso sull’Estetica*, dove si annuncia per la prima volta la suddetta distinzione, assume un valore esemplare per analizzare sia l’estetica di Valéry sia il rapporto tra questa e la sua filosofia complessiva. Nel presupposto, già suggerito da Dufrenne,⁶ che l’estetica, nel caso di Valéry, non ha semplicemente una dimensione filosofica, ma “est toute la philosophie”. In questo saggio ci proponiamo, quindi, un’analisi del *Discorso sull’Estetica* di Valéry quale occasione propizia di un possibile ingresso nella ritmica architettonica del suo pensiero complessivo.

2. 1937: due Discorsi

Il *Discours* pronunciato da Valéry l’8 agosto del 1937⁷ al “Deuxième Congrès International d’esthétique et de science de l’art” in qualità di Presidente onorario (insieme a Henri Bergson e Paul Claudel) è la perfetta antitesi di un mero discorso d’occasione, dove la retorica del cerimoniale leviga inevitabilmente le asperità concettuali dell’argomento, lasciando in ombra linee di frattura e inquietudini teoretiche. Fin dalle sue prime battute, risulta chiaro, infatti, come questo *Discorso* non sia affatto di circostanza, o meglio lo sia nel suo senso più proprio, vale a dire perfettamente circostanziato nell’affrontare e sviluppare il proprio oggetto. Un oggetto tutt’altro che occasionale, anzi del tutto necessario alla costituzione in sistema del pensiero di Valéry (la possibilità di un ‘sistema’ – come sappiamo – è uno dei problemi decisivi, se non addirittura il problema per eccellenza dei *Cahiers*). Non deve trarre in inganno al riguardo l’ironico *understatement* con il quale Valéry comincia il suo discorso, definendosi nient’altro che come «un simple amateur très embarrassé de soi-même devant les plus éminents représentants de l’Esthétique, délégués de toutes les nations».⁸ Presentandosi come un profano della disciplina, niente più che un dilettante («mortel d’entre les mortels») e dunque «homme suffisamment étranger à cette science», Valéry trasforma subito in punto di forza l’apparente debolezza della sua posizione. La naïveté delle domande rivolte a

una scienza già costituitasi da tempo nella sua autonomia «et déjà as-
sez éloignée de ses origines» gli permetteranno, infatti, di ripensare,
per così dire, «da capo» certe «difficultés élémentaires ou certaines
conventions initiales» lasciate in ombra dallo sviluppo dell'Estetica e
dalla sua inevitabile ramificazione specialistica («la structure fine
d'une recherche passionnément poursuivie et approfondie»).⁹

Riconsiderare con uno sguardo se non del tutto esterno alla di-
sciplina, almeno al suo confine, le difficoltà costitutive dell'estetica
e il problema del suo stesso inizio, sottrae a una valenza puramente
retorica l'affermazione iniziale circa il carattere paradossale dell'im-
presa, come se gli organizzatori avessero posto «une ouverture de
musique fantaisiste [...] au commencement d'un grand opéra». ¹⁰
Con il significato retorico del termine «paradosso» riferito al pro-
prio Discorso e alla propria qualità di oratore 'ingenuo' viene ben
presto a intrecciarsi un significato più sostanziale e concettualmente
strategico. Lo sguardo trasversale che Valéry rivolge all'estetica è,
infatti, quello alimentato da uno stupore avvertitamente filosofico,
capace non solo di sottrarre all'ovvietà i suoi presupposti, ma anche
di saggiarne i confini.

Interrogando il nucleo teorico costitutivo dell'estetica (quello re-
lativo al suo oggetto e alle sue procedure) il Discorso acquista, così,
anche una dimensione meta-estetica. Coinvolgendo il significato del-
l'estetica per la filosofia in generale, esso lascia emergere, infatti, an-
che il complesso legame di prossimità e distanza tra il pensiero di
Valéry (la sua concezione della filosofia come esercizio: come una
pratica, un *dressage*¹¹ del pensare) e quello proprio della tradizione
filosofica per così dire canonica. E la tradizione filosofica che conta
veramente per Valéry è quella che inizia e si riassume nel nome e nel-
l'opera di Descartes. Al punto che il *Discorso sull'estetica* può essere
anche letto come un non troppo implicito confronto con il razionali-
simo cartesiano, fino a configurarsi se non come un «discorso sul me-
todo» alternativo a quello di Descartes, almeno come la necessaria
premessa a una sua profonda revisione. Del resto proprio a
Descartes, Valéry aveva dedicato – appena una settimana prima del
Discorso sull'estetica – il discorso di apertura, sempre in qualità di
Presidente onorario (ancora insieme a Bergson), al *IX Congrès inter-
national de Philosophie*. Nonostante la similarità delle occasioni,

quello tenuto alla Sorbona il 31 luglio del 1937 è un discorso caratterizzato da un registro del tutto differente rispetto a quello tenuto l'8 agosto. Rispetto al pianissimo problematico e ironico che caratterizza il *Discorso sull'estetica*, quello dedicato a Descartes e in prevalenza al suo *Discours de la Méthode*, di cui nel 1937 ricorreva appunto il centenario, è improntato a un enfatico fortissimo. Il fortissimo di un'ammirata celebrazione dell'eroismo filosofico cartesiano. Il vero metodo di Descartes sta – afferma Valéry – nel suo «egotismo», nell'impiego del «Je» e del «Moi», nel farsi avanti del filosofo in prima persona, con la propria voce. Il trionfo sul dubbio metodico da parte del *Cogito* cartesiano è, pertanto, non frutto di sillogismi, ma di «un coup de force» di «un acte reflexe de l'intellect». ¹² Colpo di forza di un Io-volonté de puissance – un Io-geometra che facendosi sistema di riferimento del mondo, tutto riduce a sé: alla misura della propria mente, alla sua capacità di numerare e misurare, rendendo il mondo spazio omogeneo e prospettiva. ¹³ Metodo, il metodo cartesiano che fa tutt'uno con l'eroico inizio della filosofia moderna, è conquista, conquista di una coscienza non chiusa nel proprio perimetro come in una cittadella assediata ma capace di uscire vittoriosamente da sé, non paralizzata dal sentimento dei propri limiti, volendo «tout faire, ou tout refaire. Mai d'abord, table rase». ¹⁴ Per questo Descartes è definito da Valéry «ce grand capitaine de l'esprit»: ¹⁵ il *combat* per *sa* clarté coincide con il suo metodo, che non è altro che «coscienza poussée», capace di conquistare «un empire géométrique sans limite». ¹⁶ L'essenziale del *Discours de la Méthode*, dunque, «n'est que la peinture des conditions et des conséquences d'un événement, d'une sorte de coup d'Etat, qui débarasse ce Moi de toutes les difficultés et de toutes les obsessions ou notions parasites pour lui [...]». ¹⁷ Condizione ed effetto principale di tale evento, in forza del quale la filosofia moderna – come vide anche Hegel – si sviluppa nella forma di una episteme e di una auto-episteme che ha in sé ovvero nell'Io in quanto *ego cogitans* il proprio fondamento, è però la scissione metodica e, dunque, ontologica (appunto in quanto per il Cartesio di Valéry l'ontologia e dunque la dottrina delle due *res* nasce dal metodo, non viceversa) tra intelligenza e corpo, tra la *clarté* della ragione, l'articolante luminosità dell'attività puramente intellettuale e la sfera umbratile e cangiante del sentire. Ma è proprio

questa scissione, senza la quale la potenza del metodo cartesiano non sarebbe nemmeno pensabile, a rivelarsi insostenibile sia in senso metodico sia in senso ontologico nel *Discorso sull'estetica*.

Paradossalmente e ancora con un tocco di sovrana ironia Valéry perviene a questo risultato, facendosi soccorrere nel suo compito «par la pensée d'une méthode toute cartésienne (puisqu'il faut honorer et suivre Descartes, cette année)», quello che si fonda sull'«observation pure».¹⁸ Da questa «osservazione pura», e dunque tesa ad affrancarsi da ogni pregiudizio e da ogni apriorismo teorico, Valéry si aspetta «une notion précise et irréprochable» dell'estetica. Considerati i risultati cui perviene il *Discours sur l'esthétique* e il suo stesso svolgimento, è evidente la distanza con il metodo cartesiano vero e proprio (non limitato, cioè, alla ripresa dei «dénombrements si entiers et des revue si générales» in modo da non omettere niente). Se il *Discours de la Méthode* – nell'interpretazione datane dallo stesso Valéry una settimana prima – aveva instaurato la sovranità del *cogito* e del suo «Io» con un «colpo di stato», questa sovranità nel *Discours sur l'esthétique* vacilla fin quasi a lasciar intravedere i prodromi di una deposizione del sovrano ovvero di una sua riduzione a fantasma. Di cui lo stesso Valéry parlerà a chiare note, con accenti che ricordano lo *Zarathustra* di Nietzsche, in un passo dei *Cahiers* del 1939-40:

— Quantité d'imbéciles placent ce pauvre esprit au-dessus de ce corps! Ce corps qui fait tout – et qui s'est finalement donné un Moi pour Roi de ses sens – un fantôme de roi – lequel se croit intérieur et n'est, au contraire, qu'une idole du superficiel.¹⁹

I segni di questa deposizione della sovranità dell'Io, connessa a quella che Nietzsche chiama la «grande raison du corps» dalla quale «Io» e coscienza emergono quasi come epifenomeni, non stanno solo nel fatto che l'analisi del fatto estetico non può limitarsi a quanto avviene interiormente nel *theatrum* della coscienza, bensì deve riguardare l'effettivo *commercium* tra la coscienza e il mondo. Già la coscienza cartesiana, si potrebbe obiettare, è radicalmente rivolta all'esterno, riducendo lo spazio che l'avvolge a prospettiva, facendone oggetto di misura, geometrizzandolo. Il fatto è, piuttosto, che un

aspetto decisivo di tale *commercium*, anzi una sua dimensione anteriore alla scissione tra *res cogitans* e *res extensa*, sfugge alla misura: non è geometrizzabile, riconducibile a misure definite. Ed è appunto questa dimensione, vedremo, a costituire l'oggetto dell'estetica, innanzitutto per il motivo che il *commerce* esprit-monde si gioca tutto nello spazio complesso della corporeità – uno spazio a *n* dimensioni e dunque non linearizzabile – che si articola qualitativamente in una trama di sensazioni: in un intreccio dove ciascun nodo ha una propria granularità e un proprio grado di intensità.

3. Sensazione, sensibilità e nascita dell'estetica

Il tema della sensazione, e della corporeità che implica, è posto da Valéry al centro del suo *Discours sur l'esthétique* sin dalle prime battute in cui ancora recita le rôles d'ingénu che si riempie di meraviglia già al considerare «le nom seul de l'Esthétique».²⁰ In questo nome, che contiene etimologicamente e geneticamente il rinvio all'orizzonte dell'aisthesis, Valéry sente risuonare due idee seducenti: quella di una «Science du Beau» e quella di una «Science des Sensations». Se il carattere di normatività implicato in entrambe le specificazioni dell'estetica in quanto scienza viene presto abbandonato, quanto resta nello sviluppo del discorso è la maggiore seduzione esercitata dal nesso tra estetica e sensazioni. Rimanendo alla caratterizzazione dell'estetica come una scienza, se essa consistesse principalmente in una «science des sensations», questa fornirebbe sia la chiave per discernere il bello sia quella per liberare tutti i segreti dell'arte. Una scienza delle sensazioni dispenserebbe da un lato, dalla fatica e dall'imprevedibilità dell'esperienza e dall'altro, dal dramma del fare poietico-costruttivo. In altri termini una scienza delle sensazioni renderebbe un vuoto intervallo sia il tempo tra il sapere e il suo oggetto sia quello tra l'intenzione produttiva e la sua creazione. A condizione, però, precisa Valéry, che tale scienza «était possible». Il fatto è, aggiunge, che una scienza del genere non solo non è possibile, ma non è nemmeno concepibile. Dal chiarimento di tale impossibilità risulta anche, però, che l'orizzonte costitutivo dell'estetica resta quello offerto dalla sensazione. Dall'individuazione del territorio dell'estetica

nella sfera della sensazione Valéry non deriva certamente una tesi in qualche modo assimilabile alla celebre definizione dell'estetica come «scientia cognitionis sensitivae» che dobbiamo a Baumgarten ovvero a colui che l'ha tenuta incontestabilmente a battesimo come nuova scienza filosofica. E non c'è solo il silenzio totale di Valéry sul nome di Baumgarten e sull'origine storica dell'estetica (così come su ogni altra questione di tipo storico e storiografico) a confermare questa distanza. Forse c'è anche il dissenso nutrito da Valéry circa l'origine moderna dell'Estetica. Un dissenso destinato a rafforzarsi nel momento in cui la modernità dell'estetica venisse a coincidere con una sua caratterizzazione in senso cognitivo, anche qualora si trattasse di una cognizione *sui generis*, come è, infatti, il caso della *gnoseologia inferior* baumgarteniana. Una buona parte del *Discours* di Valéry, vedremo, è tesa piuttosto a difendere l'irriducibilità dell'estetico (e dunque dell'estetica) al cognitivo.²¹

Il richiamo a un'osservazione pura, alla necessità di un «dénombrément très entier», per «honorer et suivre Descartes» ha, a questo punto, più il valore di un diversivo retorico, che un effettivo significato metodologico. Dalla fotografia dell'esistente, dal censimento e dalla classificazione di tutto quanto si raccoglie sotto il nome di Estetica, non si avanza nella sua comprensione. Troppe sono le scienze che pagano un tributo all'estetica: dalla geometria alla morfologia biologica, dalla storia all'acustica. Lo stesso vale per «l'infini indénombrable des techniques».²² Sembra quasi che Valéry stia passando mentalmente in rassegna, mentre afferma ciò, il variegato e fin troppo ricco e affollato programma del Congresso di cui sta pronunciando il Discorso di apertura.²³ La proliferazione delle ricerche è sconcertante e sembra sfuggire a un'unificazione concettuale, e non meramente nominalistica, nell'ambito dell'estetica. Ormai il «dénombrément cartésien» si rivela illusorio: enumerazione e classificazione non producono un ordine concettuale. Quest'ultimo può essere prodotto solo dalla costruzione di una nozione efficace di estetica: di una nozione che funzioni. Quanto vale per la definizione di estetica, si potrebbe osservare, vale in generale per la concezione dinamico-costruttiva che Valéry ha dell'unità sistematica Corps-Esprit-Monde. Il sistema, abbreviato nei *Cahiers* come CEM, è l'effetto di un passaggio costruttivo, di un'attività di trasformazioni che mette in

opera di volta in volta la transizione dal caos all’ordine. L’insistenza valéryana sulla costitutività e necessità degli atti e quindi sul pensare stesso come un agire, un operare nel suo senso più eminente, sta certamente in connessione con ciò. Con la precisazione, però, l’unità del sistema e insieme la sua concretezza (la sua origine e il punto di ritorno) è pensabile solo nell’orizzonte della sensibilità:

La sensibilité – leggiamo in un passo dei *Cahiers* del 1941 – est le fait le plus important de tous – il les englobe tous, est omniprésent et omni-constituant. Ce qu’on appelle *connaissance* n’est qu’une complication de ce fait.²⁴

Proprio in relazione con questo passo può essere considerato il significato che assume il *Discours sur l’esthétique* per comprendere il tema della sensibilità sviluppato nei *Cahiers*; e viceversa. Questo non implica, però, identificare *tout court* estetica e sensibilità. Cosa che Valéry certamente non fa. Se lo facesse, sarebbe troppo facile risolvere l’estetico nell’orizzonte del cognitivo, pur se in un cognitivo *sui generis* à la Baumgarten. Non è certamente questa la preoccupazione di Valéry. Non basta, in altri termini, rilevare la necessaria connessione con l’orizzonte della sensibilità e della sensazione per caratterizzare e definire l’estetica. Per capire come il territorio della sensibilità e dunque l’orizzonte delle sensazioni quale unità concreta del sistema si chiariscano attraverso la nozione di estetica sviluppata da Valéry nel proprio *Discours*, è necessario seguirne lo sviluppo passo dopo passo, mossa dopo mossa.

Il primo passo fatto da Valéry, per rispondere al problema di una possibile definizione di estetica, è relativo al metodo in direzione di un costruttivismo concettuale funzionale alle proprie esigenze. Più che perdersi in enumerazioni senza fine si tratta di «construire une notion de l’Esthétique».²⁵ Una mossa metodologica certamente più in sintonia con i tempi della ricerca scientifica e epistemologica sia della debole identificazione del metodo cartesiano con «observation pure» e «dénombrement» delle ricerche estetiche («où le *tour-de-main* voisine avec la *section d’or*»)²⁶ sia dell’eroica versione di questo stesso metodo celebrata nel *Discours* del 31 luglio (dove il metodo cartesiano, come abbiamo visto, è fatto coincidere con l’atto di forza di una conscience poussée). Una mossa certamente consonante con

quello che Renée Thom ha chiamato l'operazionalismo di Valéry, vedendo una contraddizione tra il suo carattere discontinuo (in quanto consiste solo di atti) e il principio di continuità del *mathématisme* valéryano, l'istanza di una pura *mathesis*.²⁷ Già nel *Discours* dedicato a Descartes, però, questa contraddizione pare superata, seppur in maniera del tutto paradossale, indicando come la sostanza della *mathesis* cartesiana si iscriva nell'Ego del suo autore, nel corpo sonoro della sua voce.²⁸ Nel *Cartesius redivivus* di Valéry *mathesis* e *operari* del pensiero sono, in altri termini, un tutt'uno nell'impulso eroico alla geometrizzazione del mondo. Anche quello di Descartes è, insomma, un *Ego Gladiator*. La *mathesis* cartesiana è pertanto, in ultima istanza, *inventio* e *fictio* che mette in gioco l'*ego* del suo autore. Ed è qui che sta la vera ragione per la quale Valéry vede nel *Discours de la Méthode* cartesiano, secondo quanto scrisse a Gide in una lettera del 25 agosto 1894, il vero romanzo moderno.

Il *Cogito* cartesiano rappresenta, però, ancora un'uscita unilaterale dall'«opposizione barocca»²⁹ tra intelletto e sensibilità. Mentre è proprio questo tipo di unilateralismo che viene abbandonato con la definizione di estetica quale si delinea nella costruzione concettuale di Valéry. Una costruzione che ha il valore di una *fictio* narrativa, al punto che lo stesso Valéry parla nel *Discours* di «une Fable Intellectuelle»³⁰ nel presupposto che concetto, *inventio* e operatività dell'intelletto sono consustanziali. La prima mossa dell'*inventio* valeryana, il primo tassello della costruzione concettuale di una feconda nozione di estetica, sta allora nell'individuare come spazio congeniale a questa stessa costruzione non quello delineato dalle opere dedicate al rapporto tra Arte e Bene, ma quello costituito dalla «pyramide de productions métaphysique»:³¹ non dunque lo spazio di confine che connette estetica ed etica, ma lo spazio speculativo – spazio di un puro pensare – dal quale si erigono le costruzioni metafisiche. Ed è all'interno di questo spazio che per Valéry è pensabile la nascita dell'estetica: una nascita – un senso della genesi – che non può essere identificata con la sua effettiva origine storica nel corso del '700 e in particolare con l'opera di Baumgarten. Quest'ultima – la nascita storica – non verrebbe comunque a capo della convenzionalità di ogni inizio, qualora questo non fosse giustificato concettualmente in un senso quasi trascendentale. Alieno da

questo termine Valéry riconduce, quasi mitopoieticamente, la genesi dell'estetica «à un acte initial de la curiosité philosophique», che la preserva tanto da una caratterizzazione puramente moderna quanto da un'origine storicamente determinata:

L'Esthétique naquit un jour d'une remarque et d'un appétit de philosophe. Cet événement, sans doute, ne fut pas du tout accidentel. Il était presque inévitable que dans son entreprise d'attaque générale des choses et de transformation systématique de tout ce qui vient se produire à l'esprit, le philosophe, procédant de demande en réponse, s'efforçant d'assimiler et de réduire à un type d'expression cohérente qui est en lui, la variété de la connaissance, rencontrât certaines questions qui ne se rangent ni parmi celles de l'intelligence pure, ni dans la sphère de la sensibilité toute seule, ni non plus dans les domaines de l'action ordinaire des hommes; mais qui tiennent de ces divers modes, et qui les combinent si étroitement qu'il fallut bien les considérer à part de tous les autres sujets d'études, leur attribuer une valeur et une signification irréductibles, et donc leur faire un sort, leur trouver une justification devant la raison, une fin comme une nécessité, dans le plan d'un bon système du monde.³²

Lasciato in un'astratta e quasi intemporale indeterminatezza, assegnato a un 'mitico' evento occorso in un passato remoto, il filosofo che, procedendo di domanda in risposta, si imbatte in questioni che sfuggono tanto alla pura intelligenza quanto alla mera sensibilità potrebbe difficilmente essere identificato con Descartes o assomigliargli in qualche modo. Potrebbe piuttosto assomigliare tanto a Leibniz,³³ un altro eroe del "Pantheon personale" di Valéry (se si batte l'accento sulla questione del finalismo dell'estetico e del suo inserimento nel «plan d'un bon système du monde») quanto a Kant (se si guarda all'esigenza di giustificare l'estetico davanti alla ragione); oppure potrebbe identificarsi addirittura con il Socrate immaginario di Dialoghi filosofici come *L'âme et la danse* o *Eupalinos ou l'Architecte*. Quanto emerge da questa voluta indeterminatezza è comunque il convertirsi in necessità antropologica dell'evento della nascita dell'estetica e, quindi, la sua individuazione quale una sfera problematica e filosoficamente pregnante dell'esperienza umana, anteriore e ulteriore rispetto a qualsiasi scissione 'barocca' tra intelletto e sensibilità.

4. *Il piacere come radice dell'estetica*

Proprio a partire dalla consapevolezza dell'irriducibilità di questa dimensione dell'esperienza umana sia all'ambito del puro intelletto sia a quello della mera sensibilità, l'estetica si sviluppa, agli occhi di Valéry, nello spazio riflessivo e interrogativo del pensiero puro, oscillando tra impulsi costruttivi «à partir des matériaux bruts du langage commun»³⁴ e analisi dialettiche, tentativi di isolarne gli elementi costitutivi. Oltre e prima di questa oscillazione è però oltremodo significativo che «la naissante Esthétique» consideri quale radice dei problemi che si raccolgono nel suo nome «un certain genre de plaisir».³⁵ Al di là di quanto lo stesso Valéry ne fosse effettivamente consapevole, il tipo di piacere all'origine del problema estetico, nella sua irriducibilità a essere risolto in un fatto meramente sensoriale (nella sua virtù di rovesciare la contingenza di una sensazione in qualcosa di necessario e, nello stesso tempo, di svincolato da ogni interesse determinato) assomiglia singolarmente al piacere analizzato da Kant nella Prima parte della *Critica della facoltà di giudizio*. A conferma di ciò si aggiunge il fatto che per Valéry il piacere estetico, il piacere all'origine dell'Estetica come problema filosofico, non è in alcun modo economizzabile in una funzione e dunque in una qualche relazione di scopo, di utilità pertinente a «le mécanisme de la conservation de l'individu». Si tratta perciò di un piacere non finalizzabile, non classificabile dalla ragione stessa, resistendo ostinatamente a occupare «une place bien déterminée dans un bon ordre des choses». Ed è proprio per questo motivo – osserva Valéry – che «il y a plaisir et plaisir»:

Il en est qui ne servent à rien dans l'économie de la vie et qui ne peuvent, d'autre part, être regardés comme de simples aberrations d'une faculté de se sentir nécessaire à l'être vivant. Ni l'utilité ni l'abus ne les expliquent. Ce n'est pas tout. Cette sorte de plaisir est indivisible de développements qui excèdent le domaine de la sensibilité, et la rattachent toujours à la production de modifications affectives, de celles qui se prolongent et s'enrichissent dans les voies de l'intellect, et conduisent parfois à l'entreprise d'actions extérieures sur la matière, sur les sens et sur l'esprit d'autrui exigeant, l'exercice combiné de toutes les puissances humaines.³⁶

In questo piacere, si potrebbe dire, vi è come un auto-trascendimento della sensibilità, un suo eccedersi dall'interno dei propri limiti – dall'interno dei limiti del corpo come limiti della conoscenza e del conoscibile – che unifica in un unico movimento affettività e intelletto: risonanza affettiva nei confronti del mondo e intelligenza di sé. Così che, per la prima volta, una determinazione puramente sensoriale come il piacere si fa espressione attiva di una sintesi densa tra intelletto e sensibilità: una sintesi che attiva qualitativamente l'unità del sistema, fino a rendere costruttiva e produttiva la stessa risposta della sensibilità all'ambiente.

Proprio qui, in questa connessione strutturale tra l'emergenza della dimensione estetica all'interno del paesaggio umano e l'esperienza di un nuovo genere di piacere, sta il secondo e decisivo passaggio del *Discours* (un passaggio decisivo sia dal punto di vista del metodo sia da quello del merito ovvero dell'oggetto che definisce). Come se nel piacere senza impiego o finalità all'origine dell'estetica come dimensione della filosofia e, ancor prima, all'origine di un'attitudine estetica nei confronti del mondo non si avesse soltanto l'espressione attiva del superamento di qualsiasi scissione tra intelligenza e sensibilità, ma anche l'emergenza qualitativa di uno spazio antropologico dove «le sentir, le saisir, le vouloir et le faire», opponendosi a qualsiasi «effort scholastique, sinon cartésien, de division de la difficulté», si mostrano «liés d'une liaison essentielle», capaci di «une réciprocité remarquable». ³⁷ Uno spazio antropologico di sinergie dove il piacere all'origine dell'estetica potrebbe costituire l'anello di attivazione, di un'attivazione 'riverberante', capace di congiungere quelli che per Valéry costituiscono due modi della sensibilità, addirittura «deux sensibilités, par fois *peu*, par fois *très distinctes*»: ³⁸ «une spécialisée ou *objective*», volta verso l'esterno, propria della ripetizione stabile delle funzioni e «une générale ou *subjective*», volta «vers *nous*», che chiama, evoca, interpella l'Io fino al punto che l'Io stesso rappresenta nei suoi confronti «la réponse essentielle». ³⁹

Nel piacere analizzato da Valéry non è certo tolta la differenza tra questi due livelli o modi della sensibilità, ma ne è come intuita-attivata l'unità sostanziale in un senso quasi spinoziano. Quell'unità dove il carattere di risposta dell'*esprit* è, nello stesso tempo, risonanza

del mondo nello spazio 'estetico' del corpo: risonanza, in virtù della quale «tout l'être est retourné par un ébranlement local insignifiant relativ[ement] à sa cause».⁴⁰

5. Estetica ed energetica

Attivando il rapporto tra i due modi della sensibilità, anche nella forma di un passaggio continuo tra evento locale e risonanza globale, il piacere estetico illumina la struttura duplice della sensazione (la sua appartenenza a entrambi i modi della sensibilità) e la stessa concezione dinamico-trasformativa del sistema CEM di cui la sensazione è espressione e vettore al contempo. L'estetica di Valéry si iscrive allora, proprio per questo motivo, nel quadro di un'«énergétique», il cui ambito consiste in una rete di «échanges entre un "Système" Défini et le milieu extérieur».⁴¹ Alla luce di questa concezione dinamica del sistema come *continuum* di trasformazioni, la sensazione, definita già nel 1911 «l'intervalle qui se produit entre 2 équilibres»,⁴² ha così il valore della soglia. È dunque la sensazione, con il suo carattere di evento imprevedibile, ad attestare che la sensibilità, «Mère de l'étonnement», è «Fille de la coupure, des résistances – Étincelle et lumière – Éveil, appel, invasion – Accélération [...]».⁴³ Proprio mediante il differenziale energetico che caratterizza la sensazione, la sensibilità si dimostra quella «fonction de l'inégalité» che «joue le rôle des "forces" dans un monde qui est comme isotrope – ou désordre égal en première instance».⁴⁴ Attraverso la sensazione si introduce, pertanto, il momento della discontinuità nella stabilità sistemica delle funzioni che articolano la sensibilità «oggettiva», determinandosi, così, il passaggio dalla stabilità all'instabilità del sistema: dall'ordine al disordine, e *viceversa*.

È allora per questo ordine di motivi che Valéry può definire la sensazione non come un semplice veicolo di «renseignement» dall'esterno verso l'interno, bensì come un «commencement»:⁴⁵ qualcosa di attivo che produce squilibrio in quanto ha un potere di inversione. Dal momento, infatti, che la sensibilità è «telle par sa nature qu'elle renverse à chaque instant la proportionnalité des effets aux causes»,⁴⁶ venendo così messa in gioco da «une cause très petite», la

sensazione stessa si configura come una vera e propria «intervention» ossia come «une transformation interne (d'énergie) permise par une modification externe». ⁴⁷

La nostra ipotesi al riguardo è che rispetto a questa pur embrionale teoria energetica della sensazione, dove quest'ultima svolge il ruolo di una rottura della simmetria (una rottura necessaria alla 'vita' del sistema vale a dire alla sua paradossale stabilità in un *continuum* di trasformazioni: quella che Valéry chiama «Self-variance»), il piacere estetico il valore di una «surprise». Ha questo valore in quanto è in una sensazione di piacere che la sensibilità eccede se stessa, proprio a motivo della sua natura meta-funzionale ossia eccedente il ciclo stabile delle «fasi» in cui si esplicano le diverse funzioni del sistema. La sensazione del piacere estetico in quanto «surprise» – una sorpresa che assume talvolta l'aspetto della grazia e più spesso quello di un "caso felice" – ha appunto il senso di mostrare che in «un point quelconque peut se placer un *appel* d'énergie brusque et critique provenant d'un système quelconque et affectant tous les systèmes». ⁴⁸ In quanto scatto energetico caratterizzato da un'armonica reciprocità tra psichico e fisico (tra ? e ?) ⁴⁹ il piacere estetico è anche un farsi avanti dell'*esprit* nella forma di una risposta attiva: risveglio-attualizzazione di un *implexe* che Valéry definisce «harmonique», ⁵⁰ dispiegamento *in actu* nella densità del presente del «potentiel de la sensibilité générale et de la spéciale»; ⁵¹ un dispiegamento in virtù del quale il corpo si rivela per un verso come un tutto o un quasi tutto, per l'altro come «un possible». ⁵²

Forse il «possible» del corpo che lampeggia nella coscienza non-intenzionale del piacere estetico è quello stesso significato e nello stesso tempo realizzato in 'figura' nella danza; è il possibile intuito-attualizzato di una simmetria nascosta che sottende la differenza stessa tra coscienza e mondo: la simmetria pulsante, ritmica di una vita del tutto. Un «possible» pensabile ed esperibile nella sua attualità solo in forza del fatto che «dans se qui est» è penetrato «le levain de ce qui n'est pas...». ⁵³ Il ruolo che Valéry ne *L'âme et la danse* assegna genericamente all'idea in quanto capace di tessere insieme, nella trama dell'attualità, essere e non essere, nel *Discours sur l'esthétique* si precisa con l'introduzione dell'idea del bello. Si tratta, come Valéry chiarisce subito, di un passo ambiguo e tendenzialmente ri-

duttivo nei confronti della potente indeterminatezza che si annuncia nel piacere estetico, un passo nel quale il filosofo cede all'impulso di trovare al «mystère» di questo piacere «une place catégorique, un sens universel, une fonction intelligible»:

séduit, mais intrigué, par la combinaison de volupté, de fécondité, et d'une énergie assez comparable à celle qui se dégage de l'amour, qu'il y découvrirait; ne pouvant séparer, dans ce nouvel objet de son regard, la nécessité de l'arbitraire, la contemplation de l'action, ni la matière de l'esprit, – toutefois ne laissa pas de vouloir réduire par ses moyens ordinaires d'exhaustion et de division progressive, ce monstre de la Fable Intellectuelle, sphinx ou griffon, sirène ou centaure, en qui la sensation, l'action, le songe, l'instinct, les réflexions, le rythme et la démesure se composent aussi intimement que les éléments chimiques dans les corps vivants.⁵⁴

Rispetto all'enigmaticità dell'estetico e del piacere che lo rivela come unità di sensazione e sogno, sintesi paradossale di ritmo e dismisura – una congiunzione capace di neutralizzare il rigido confine tra la contingenza del caso e la forma ottenuta al culmine del costruire umano – il bello come “idea” può significare una riduzione dialettica:

La Dialectique, poursuivant passionnément cette proie merveilleuse, la pressa, la traqua, la força dans le bosquet des Notions Pures. C'est là qu'elle saisit l'Idée du Beau.⁵⁵

In quanto «notion pure» e forse, quindi, in quanto niente altro che nozione, il bello separato astrattamente da ciò di cui si predica, congelato in essenza e risolto in concetto, tradisce l'origine di cui è soltanto segno. La rivela e insieme la nasconde, spacciandosi appunto come oggetto di una scienza, di un accesso cognitivo alla sua verità che mentre rinuncia «à l'effet immédiat et singulier des phénomènes et à leur résonance spécifique, tend à nous dispenser de l'expérience du Beau, en tant qu'il se rencontre dans le monde sensible».⁵⁶

Quanto Valéry sostiene al riguardo ha più il senso di una polemica con una concezione normativistica e intellettualistica dell'estetica che quello di esprimere un vero e proprio antiplatonismo, che sareb-

be in conflitto con l'innegabile fondo neo-pitagorico della sua estetica. Da un lato, infatti, polemizza con quel tipo dialettica che mira a trasformare l'estetica in una metafisica o comunque in una logica della cognizione, dall'altro, però, sostiene che la caccia 'veramente' dialettica è una caccia magica:

Dans la forêt enchantée du Langage, les poètes vont tout exprès pour se perdre, et s'y enivrer d'égarément, cherchant les carrefours de signification, les échos imprévus, les rencontres étranges; ils n'en craignent ni les détours, ni les surprises, ni les ténèbres; – mais le veneur qui s'y excite à courre la «vérité», à suivre une voie unique et continue, dont chaque élément soit le seul qu'il doive prendre pour ne perdre ni la piste, ni le gain du chemin parcouru, s'expose à ne capturer enfin que son ombre. Gigantesque, parfois; mais ombre tout de même.⁵⁷

Forse il senso di questa caccia magico-dialettica sta proprio nel comprendere che quanto essa può catturare può essere soltanto ombra, segno di un reale che «refuse l'ordre et l'unité que la pensée veut lui infliger».⁵⁸ E lo stesso giudizio che dal piacere estetico trae origine, portandolo kantianamente alla perfezione dell'unità di immediatezza e riflessione, consiste nel riconoscere alla singolarità dell'oggetto cui si applica un «attribut d'indétermination», così che «dire qu'un objet est beau, c'est lui donner valeur d'énigme».⁵⁹ Con questo passaggio, dove si nega che il bello possa essere catturato come un oggetto positivo sia in senso noetico sia in senso percettivo, la dialettica di Valéry si precisa come una dialettica negativa nel senso adorniano e, ancor prima, benjaminiano del termine.⁶⁰ Nell'enigmaticità del bello si coglie infatti il gioco tra singolarità e indeterminazione che si manifesta in un'apparenza sensibile come «l'effet d'un hasard très heureux, d'une chance, d'un don gratuit de la Fortune».⁶¹ In questo gioco, quello che conta è il tempo di una sensazione come liberazione di un potenziale energetico e dunque anche come una «dissipazione»⁶² che manifesta e produce un nuovo «grado di libertà» del sistema. Un potenziale energetico attivato appunto da quanto Valéry in un breve scritto di tre anni prima aveva chiamato «l'Infini esthétique», precisando che ne «l'ordre des choses esthétiques» l'index della nostra sensibilità non è ricondotto allo

zero, in quanto «la *réponse* régénère la demande, la présence engendre l'absence, et la possession le désir». ⁶³

Spingendosi fino al riconoscimento del potenziale infinito di quanto si nega logicamente e linguisticamente a una definizione, la negatività della «caccia dialettica», nella quale si traduce per Valéry il senso non dogmatico e non normativo della propria nozione di estetica, non assolutizza dunque in alcun modo la propria negatività («Je n'ose pas dire que l'Esthétique est l'étude d'un système de négations, quoiqu'il y ait quelque grain de vérité dans ce dire»). ⁶⁴ Anzi, proprio l'indeterminatezza dell'oggetto dell'estetica, la sua indefinitività si rivelano condizione della sua esistenza. Non solo per il motivo più generale che, secondo quanto afferma lo stesso Valéry, «ce qui est indéfinissable n'est pas nécessairement niable», ⁶⁵ ma anche e forse soprattutto perché il piacere, in cui l'estetica trova la propria origine, è del tutto interno al gioco 'estetico' tra indeterminatezza e singolarità: tra la manifestazione indeterminata di un potenziale energetico (dove il corpo si mostra come un 'possibile') e il darsi, nell'attualità di una sensazione, di una risposta soggettivamente attiva del corpo medesimo nella forma di uno scambio felice coscienza-mondo. Uno scambio istantaneo – «le plaisir, enfin n'existe que dans l'instant, et rien, de plus individuel, de plus incertain, de plus incommunicable» ⁶⁶ – che accresce i gradi di libertà del sistema, limitando paradossalmente il potere identificativo della razionalità che incorpora, ridimensionando la stessa sovranità dell'io. Nel piacere, infatti, al pari del dolore si offre – scrive Valéry pensando evidentemente alle difficoltà poste a una logica classica dai principi dell'indeterminazione quantistica – il modello esemplare di «dépendance réciproque de l'observateur et de la chose observée, qui est en train de faire le désespoir de la physique théorique». ⁶⁷

Proprio alla luce di questa problematica analogia tra fisica ed estetica ripresa in conclusione al *Discours*, Valéry trae la conclusione che una parte costitutivamente irriducibile dell'Estetica consiste in una «Esthétique» ovvero in uno studio delle sensazioni in relazione al piacere, mentre l'altra parte forma una «Poïétique» ovvero un'analisi di tutto ciò che riguarda la *poiesis*, la produzione poetico-artistica. Ma la stessa «poïétique», sulla quale gli studiosi di Valéry hanno insistito maggiormente per definirne il pensiero estetico, ⁶⁸ pur

mantenendo la sua relativa autonomia, è comprensibile nella sua genesi proprio dall'interno dell'*esthésique* ovvero dall'interno di un'analisi della dinamica di quelle sensazioni «qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini», allorché si presentano unificate nella forma di un piacere «qui ne s'explique pas; qui ne se conscrit pas; qui ne se cantonne ni dans l'organe du sens où il prend naissance, ni même dans le domaine de la sensibilité». ⁶⁹

In virtù di questo piacere, della qualità della sensazione ⁷⁰ che lo riguarda nella forma di una sintesi felice, la sensibilità si fa non solo attiva, divenendo intelligente (intelligenza del corpo), ⁷¹ ma direttamente produttiva. Da un lato, infatti, questo piacere ha la qualità (la virtù) di approfondirsi «jusqu'à communiquer une illusion de compréhension intime de l'objet qui le cause», dall'altro, sfidando l'intelligenza, irritandola, stimola il bisogno «de produire, ou de reproduire la chose, l'événement ou l'objet ou l'état, auquel il semble attaché, et qui devient par là une source d'activité sans terme certain». ⁷²

Rien de plus digne de la volonté de puissance du philosophe que cet ordre de faits dans lequel il trouvait le sentir, le saisir, le vouloir et le faire, liés d'une liaison essentielle, qui accusait une réciprocité remarquable entre ces termes, et s'opposait à l'effort scholastique, sinon cartésien, de division de la difficulté. L'alliance d'une forme, d'une matière, d'une pensée, d'une action et d'une passion; l'absence d'un but bien déterminé, et d'aucun achèvement qui pût s'exprimer en notions finies; un désir et sa récompense se régénérant l'un par l'autre; ce désir devenant créateur et par là, cause de soi; et se détachant quelquefois de toute création particulière et de toute satisfaction dernière, pour se révéler désir de créer pour créer, – tout ceci anima l'esprit de métaphysique: il y appliqua la même attention qu'il applique à tous les autres problèmes qu'il a coutume de se forger pour exercer sa fonction de reconstituteur de la connaissance en forme universelle. ⁷³

Un piacere quale fonte di un'attività senza termini certi e soprattutto senza dover rispondere a scopi determinati, un desiderio che diviene creatore fino al punto di rivelarsi *causa sui* sono le origini *estesiche* di quella «ebbrezza della costruzione» che informa la poietica di Valéry. Ma la dimensione *estesica* non riguarda quella poietica soltanto quanto alla sua origine o genesi, riguarda l'intera dina-

mica del fare costruttivo come ebbrezza del possibile in cui si esplica l'attività dell'intelletto misurandosi con l'imponderabilità del caso. Sin dall'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* l'accento di questa «poietica» batte, così, più sull'operativa processualità del costruire che sulla costruzione come risultato, trattandosi – secondo quanto leggiamo in un passo dei *Cahiers* che risale al 1922 – «de reporter l'art que l'on met dans l'oeuvre, à la fabrication de l'oeuvre», perché appunto «faire un poème est un poème». ⁷⁴ In questo passo, che Valéry introduce come una «Revolution», come «un changement immense», «le faire» è inteso «comme principal» e la «chose faite comme accessoire». Di conseguenza il culmine del costruire appare come qualcosa di incostruibile: come un attendere e tendere «le sommet de l'être, et non plus de l'art» (e solo in ciò starebbe «le sommet de l'art»).

Al culmine della costruzione artistica, a compimento della dimensione architettonica propria della *poiesis* starebbe allora la danza, come attestazione ed esibizione della «indissolubilité de la forme e du fond». Questo non significa però una dissoluzione intraestetica dell'opera d'arte. L'imprevisto e l'indeterminato non riguardano, infatti, soltanto la drammatica del *poiein*, «il dramma della creazione», riguardano il suo farsi “cosa” nell'ambito delle cose: da qualcosa di puramente pensabile divenire qualcosa di effettivamente sensibile, trasformandosi in una forma attiva, in una forma che opera al pari dell'intelletto. Come leggiamo in conclusione all'ultimo dei nove testi dedicati a Mallarmé, «le 'fond' n'est plus cause de la forme: il est l'un des effets». ⁷⁵ Non si tratta qui, però, di formalismo né del fatto che la forma è di per sé generativa di effetti genericamente *estetici* e specificamente *estesici*. La questione decisiva per comprendere la polarità che costituisce l'estetica di Valéry sta nel cogliere come la stessa trama dell'*estesico* in quanto già figura di relazioni ovvero ritmo (forma) in cui le sensazioni si armonizzano reciprocamente è suscettibile di essere intesa in senso *poietico*: come un'operazione dell'*esprit*. Per cui si capisce, a questo punto, la rilevanza di questa tarda affermazione di Valéry: «Mon “esthétique” comprend toujours un jugement poétique». ⁷⁶

La conclusione da trarre da ciò non va, forse, in direzione di una terza figura capace di contenere e superare la differenza tra

estesica e *poietica*, come in qualche modo lo stesso Valéry ha timidamente vagheggiato. La conclusione da trarre sta, semmai, nell'intendere il co-appartenersi di *estesica* e *poietica*, il loro reciproco intendersi di motivi e di istanze, ma come due poli distinti. Così intesa, anche l'estetica e, anzi, soprattutto l'estetica confermerebbe come il pensiero di Valéry sia un pensiero segnato da un'intima e costitutiva polarità.

Note

- ¹ Una versione francese di questo saggio è uscita con il titolo *Sur la polarité entre 'esthésique' et "poïétique"*. *Une analyse du Discours sur l'esthétique de Valéry*, in «Forschungen zu Paul Valéry/Recherches Valéryennes», 20, 2007 (recte: 2009), pp. 9-43.
- ² P. Valéry, *Cabiers*, édition établie, présenté et annotée par J. Robinson-Valéry, 2 voll., Gallimard, Paris 1973-1974, I, p. 514.
- ³ P. Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, in Id., *Œuvres*, 2 voll., par J. Hytier, Gallimard, Paris 1975-1977, I, p. 1330.
- ⁴ P. Valéry, *Histoire d'Amphion*, in Id., *Œuvres*, cit., II, 1277; sull'importanza dell'architettura per Valéry vedi E. Crescimanno, *Implexe, fare, vedere. L'estetica nei Cabiers di Paul Valéry*, Aesthetica Preprint. Supplementa, 17, mai 2006, pp. 171-181.
- ⁵ Vedi J. Bouveresse, *La philosophie d'un anti-philosophe: Paul Valéry*, in Id., *Essai IV. Pourquoi pas des philosophes?*, Agone («Banc d'essais»), Marseille 2004, pp. 243-278.
- ⁶ Vedi M. Dufrenne, *L'Ésthétique de Paul Valéry*, in G. B. Masison (a cura di), *Sens et existence: en hommage à Paul Ricoeur*, Seuil, Paris 1975, pp. 31-45.
- ⁷ Sull'importanza di questo anno per Valéry vedi M. T. Giaveri, *Poietica/poietica, estesica/estetica: Paul Valéry critico del suo tempo*, in F.C. Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*, Quodlibet, Macerata 2007, pp. 157-170.
- ⁸ P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, in Id., *Œuvres*, cit., I, p. 1294.
- ⁹ Ivi, p. 1295.
- ¹⁰ Ivi, p. 1294.
- ¹¹ Vedi G. Polizzi, *Segni del tempo in Valéry. Dressage e scienze del tempo nei Cabiers*, in F. C. Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*, cit., pp. 75-106.

- ¹² P. Valéry, *Descartes*, in Id., *Œuvres*, 2 voll., cit., I, pp. 806-807.
- ¹³ Vedi B.M. D'Ippolito, *Valéry e Cartesio. Il tempo dell'egotismo*, in F.C. Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*, cit., pp. 27-42; Ead., *Anamorfofi del soggetto. Il Cartesio di Valéry*, in P. Valéry, *Il suono della voce umana. Variazioni su Cartesio*, testi tradotti e presentati da F.C. Papparo, Filema, Napoli 2008, pp. 191-210.
- ¹⁴ P. Valéry, *Descartes*, cit., p. 808.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Ivi, p. 809.
- ¹⁷ Ivi, p. 806.
- ¹⁸ P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, cit., p. 1296.
- ¹⁹ P. Valéry, *Cahiers*, cit., I, pp. 1142-1143.
- ²⁰ P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, cit., p. 1295.
- ²¹ Per questa tesi rimando a F. Desideri, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2009³; Id., *Il nodo percettivo e la meta-funzionalità dell'estetico*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 13-24; Id., *La percezione riflessa*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.
- ²² P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, cit., p.1296.
- ²³ Su questo «Secondo Congresso d'estetica e di scienza dell'arte», organizzato in collegamento con il «Nono Congresso di filosofia» e sulla figura del suo Presidente Victor Basch vedi C. Trautmann-Waller, *Victor Basch entre la France et l'Allemagne*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 2002/2, 34, pp. 77-90.
- ²⁴ P. Valéry, *Cahiers*, cit., I, p. 1197; sulla concezione della sensibilità in Valéry vedi S. Bourjea, *La sensibilité dans le Cahiers de Paul Valéry*, in «Bulletin des études valéryennes», oct. 1978, n. 19, pp. 37-58; F.C. Papparo, *L'inquieto senso del possibile. Saggio sui Cahiers di Paul Valéry*, Liguori, Napoli 1990, pp. 50-62; L. Gasparini, *Azione e comprensione nei «Cahiers» di Paul Valéry*, Francon Angeli, Milano 1996, pp. 17-91.
- ²⁵ P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, cit., p. 1296.
- ²⁶ Ivi, p. 1297.
- ²⁷ Vedi per questo R. Thom, *La modélisation des processus mentaux: le «Système» valéryen vu par un théoricien des catastrophes*, in J. Robinson-Valéry (a cura di), *Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry*, Hermann, Paris 1983, pp. 192-206.
- ²⁸ Vedi F.C. Papparo, *Paul Valéry o del narcisismo ben temperato*, in P. Valéry, *Il suono della voce umana. Variazioni su Cartesio*, cit., pp. 5-18.

- ²⁹ Su questo passaggio contenuto in P. Valéry, *Cabiers*, fac-similé intégral, 29 voll., C.N.R.S., Paris 1957-1961, XXIV, p. 561 vedi il commento di F.C. Papparo in Id., *L'inquieto senso del possibile. Saggio sui Cabiers di Paul Valéry*, cit., p. 51 et sgg.
- ³⁰ P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, cit., p. 1300.
- ³¹ Ivi, p. 1297.
- ³² Ivi, pp. 1297-1298.
- ³³ Per l'affinità intellettuale tra Leibniz e Valéry vedi F. C. Papparo, *L'inquieto senso del possibile. Saggio sui Cabiers di Paul Valéry*, cit., pp. 93-97.
- ³⁴ P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, cit., p. 1298.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ Ivi, pp. 1298-1299.
- ³⁷ Ivi, p. 1299.
- ³⁸ P. Valéry, *Cabiers*, cit., I, p. 1176.
- ³⁹ Ivi, p. 1177.
- ⁴⁰ Ivi, p. 1169.
- ⁴¹ Ivi, p. 863.
- ⁴² Ivi, p. 1157.
- ⁴³ Ivi, p. 1197.
- ⁴⁴ Ivi, p. 1198.
- ⁴⁵ Ivi, p. 1170.
- ⁴⁶ Ivi, p. 1158.
- ⁴⁷ Ivi, p. 1157.
- ⁴⁸ Ivi, pp. 886-887.
- ⁴⁹ Qualche cosa di analogo si produce con il dolore, dove la reciprocità di ? e di ? è anche estrema distanza fino alla reciproca estraneità. Se piacere e dolore sono «sensations-accelérations comparables à des forces» che sospendono il corso ordinario delle cose, essi divergono in ciò: «*le plaisir veut conserver et accroître – La douleur diminuer et abolir un certain PRÉSENT*» (*Cabier*, cit., I, p. 1175).
- ⁵⁰ P. Valéry, *Cabiers*, cit., I, p. 1205.
- ⁵¹ Ivi, p. 1081; sulla nozione di Implesso vedi E. Crescimanno, *Implexe, fare, vedere. L'estetica nei Cabiers di Paul Valéry*, cit., pp. 67-103.
- ⁵² P. Valéry, *Cabiers*, cit., I, p. 1128.
- ⁵³ P. Valéry, *L'âme et la danse*, in Id., *Œuvres*, cit., II, p. 168.
- ⁵⁴ P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, cit., p. 1300.

- ⁵⁵ *Ibidem*.
- ⁵⁶ Ivi, p. 1302.
- ⁵⁷ Ivi, pp. 1300-1301.
- ⁵⁸ Ivi, p. 1301.
- ⁵⁹ *Ibidem*.
- ⁶⁰ Sulla costellazione Valéry-Benjamin-Adorno vedi B. Zaccarello, *Inattualità della tradizione e classicità a venire: Valéry nelle letture di Benjamin e Adorno* in F.C. Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*, cit., pp. 185-220.
- ⁶¹ P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, cit., p. 1309.
- ⁶² P. Valéry, *Cabiers*, cit., I, p. 917.
- ⁶³ P. Valéry, «*L'Infini esthétique*», in Id., *Œuvres*, cit., II, p. 1343.
- ⁶⁴ P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, cit., p. 1312.
- ⁶⁵ Ivi, p. 1307.
- ⁶⁶ Ivi, p. 1301.
- ⁶⁷ Ivi, p. 1298.
- ⁶⁸ Vedi per la sua esemplarità il libro di A. Trione, *Valéry: metodo e critica del fare poetico*, Guida, Napoli 1983.
- ⁶⁹ Ivi, pp. 1311-1312.
- ⁷⁰ Vedi E. Franzini, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 355-358.
- ⁷¹ Una sensibilità intelligente è così una nozione complementare a quella di «un corps de l'esprit» (*Cabiers*, cit., I, p. 1233) o a quella di “intelletto sensibile”; vedi a tale riguardo il saggio di R. Pietra, *La sensibilité intellectuelle*, in «*Micromégas*», X, 2-3 (1983), pp. 153-163.
- ⁷² Ivi, p. 1299.
- ⁷³ *Ibidem*.
- ⁷⁴ P. Valéry, *Cabiers*, cit., I, p. 253.
- ⁷⁵ P. Valéry, *Mallarmé*, in Id., *Œuvres*, cit., I, p. 710; sulla relazione tra “forma” e “fondo” vedi B. Scapolo, *Comprendere il limite. L'indagine delle choses divines in Paul Valéry*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2007, pp. 85-121.
- ⁷⁶ P. Valéry, *Cabiers*, cit., I, p. 204; su questo passaggio e in particolare sulla costituzione poetica dell'esperienza estetica vedi C. Thérien, *Valéry et le statut «poétique» des sollicitations formelles de la sensibilité*, in «*Les études philosophiques*», 2002, n. 62, pp. 353-369.

Felice Ciro Papparo
Dalla magia naturale del sogno
all'*ars* dell'esitazione
in Paul Valéry

a Bianca Maria,
al suo inesausto desiderio di sognare

Perché vede più certa la cosa l'occhio nei sogni,
che colla immaginazione stando desto.

Leonardo

L'esprit est le lieu des choses vagues.

Paul Valéry

Nella chiusa del breve testo, intitolato *Studi e frammenti sul sogno*, Paul Valéry dopo aver annotato che nel sogno il pensiero non è distinto o scalato rispetto al vivere ma interamente aderente a esso, ne concettualizza in questi termini il movimento adesivo: «il pensiero aderisce al fluttuare dell'essere sotto i volti e le immagini del conoscere». ¹ E qualche pagina prima aveva descritto *la partecipazione del pensare al fluttuare dell'essere* a questo modo:

Nel sogno, un pensiero non segue l'impressione al fine di inserire quest'ultima entro un sistema preciso e uniforme che garantisce e definisce la mia realtà e il mio ordine. Il pensiero, al contrario, sostituisce l'impressione, o annullandola interamente, o modificandola invece di rafforzarla. *Pensare in sogno è cozzare contro qualche cosa.* ²

Muovendosi *tra* un'aderenza e un cozzo, il pensare sognante appare agli occhi di Valéry come un *movimento fisso*, più precisamente

come un *moto di reazione* basato su «visioni e movimenti che non possono mutare la causa dell'impressione», in quanto «l'essere intero [è] intorpidito», cosicché il pensare in sonno diventa, a sua volta, un *pensare intorpidito*, paragonabile alla condizione di «colui che, scivolando su una superficie liscia, non riesce, grazie a un elemento esterno di stabilità, a *isolare* una gamba».³

La sequenza di immagini concettuali qui esposta evidenzia del pensiero *nel sogno* solo una sua forzata immobilità e al tempo stesso una conseguenziale forzata visionarietà, confermando, per questa via, un'idea del sogno e del sognare del giovanissimo Valéry: «Des bords de la veille, le rêve paraît *isolé* comme un étranger incompris».⁴

Ma questo *straniero incompreso* porta con sé un dono *fascinoso*, un dono che Valéry riconoscerà e accetterà più tardi, affermando che, a noi situati sui bordi della veglia, finalmente appare «il grande fascino dello studio del sogno»: esso «ci porterà a poter considerare [...] le formazioni mentali, il gioco delle rappresentazioni come se fosse *cieco*, come un *sistema materiale*, o piuttosto sotto questo aspetto e con questa oggettività [c. m.]».⁵

Da questa fascinazione, in effetti, Valéry era stato già, anzitempo, toccato.

E se, con una certa spavalderia, potrà scrivere nel 1936: «È da secoli che mi occupo del sogno» – specificando questo suo interesse nei termini di un'attenzione teorica al sogno il cui scopo era la comprensione della «possibilità e [dei] caratteri intrinseci del fenomeno» e non la messa in evidenza del *tratto significativo* che si può ricavare dal sogno in relazione «alla storia del soggetto»⁶ – è perché, dicendolo *poeticamente*, di quelle «cose che hanno l'aria di pensarsi l'un l'altra»⁷ *senza che ci sia bisogno di un soggetto che le pensi e le rapporti a sé*, o dicendolo *teoricamente*, di quel modo di presentarsi della mente «come un *sistema materiale*, o piuttosto sotto questo aspetto e con questa oggettività [c. m.]», aveva tentato molto tempo prima *una messa in racconto*.

Si potrebbe, dunque, far partire la *secolare* ricerca valeriana intorno al *fenomeno* sogno – un fenomeno da cui si possono ricavare «la nozione del possibile molto esteso – la libera combinazione degli avvenimenti – e l'idea delle trasformazioni – la magia, forse, e l'evo-

cazione»⁸ – dall'incompiuto testo giovanile intitolato *Agathe* (scritto nel 1898, ma la cui 'idea' risale, teste Valéry, al 1894).⁹

Con il suo *incipit*: «Plus je pense, plus je pense», esso sembra dare avvio, nel suo ripetersi quasi ipnotico, alla *discesa verso il sogno* favorita dal sonno, al cadenzato rollio o alla dolce nenia che scandiscono i passi del dormiente che, notte dopo notte, va verso il suo *teatro interiore*, dove «tutti gli esseri conosciuti diventano prodigiosi», rivestendosi di quella *incerta luce* che è il segno di una *lenta trasformazione* dell'essere che si addormenta, un essere che divenendo «mutevole nell'ombra» si trova ad aver a che fare con la 'materia mentale', *senza mediazioni di sorta*: con «un'idea divenuta senza cominciamento, [che] si fa chiara, ma falsa, pura, poi vuota o immensa o vecchia [che] diventa anzi nulla, per innalzarsi all'inatteso e [guidare] l'intera mia mente».¹⁰

L'*abstract tale*, scritto con la stessa materia 'lucente' dei sogni («j'écris comme avec le phosphore»,¹¹ dice Valéry nel racconto, un'espressione che, più in là negli anni (1912), si muta, dal punto di vista concettuale, in quella quasi definizione del sogno come «faune et flore du moment photique»),¹² costituisce, nella riflessione valeriana, lo *schema essenziale* delle sue future ricerche sul sogno. Uno schema che ritmandosi con la 'battuta' e la 'formula' *magica*: *plus je pense, plus je pense*, disegna l'inizio dell'«aventure psychique»¹³ del sogno, e dunque il *pensare sotto la condizione del sonno* nella direzione di un *pensare elementare*, dove il pensiero che sogna, forse «partie de l'univers, de la nature?»,¹⁴ incontra la propria 'origine' nella *forma mostruosa* di un essere che *fluttua*.

In un passo dei *Cahiers* degli anni 1902-1903 Valéry fa la seguente annotazione:

Nel sogno si direbbe che ciò che pensa, pensa, così come si trasforma la "Natura" – a poco a poco. Quella che forma dei mostri e che imita se stessa fino a mutarsi insensibilmente – quella che non avversa una ripetizione veramente indefinita, e la cui immagine più fedele è un'alga immensa che si propaga.¹⁵

Di questa *forma prodigiosa*, al tempo stesso foriera di meraviglia e paura, di un *pensiero che pensa come la Natura si trasforma*, di un

pensiero che si propaga come la luce o si articola come un vivente elementare, abbiamo già visto la sua *definizione concettuale*: «il pensiero aderisce al fluttuare dell'essere sotto i volti e le immagini del conoscere».¹⁶

Un concetto, questo, che dà conto, al pari dell'immagine dell'alga immensa, della *trasformazione* del pensiero, più precisamente ancora della 'mutevolezza' *connaturata* al pensare ("Je suis changeant dans l'ombre", si legge in *Agathe*), una mutevolezza, o forse una *mutazione*, che, più tardi, diventerà la nozione teorica, fondamentale per la comprensione dell'universo mentale, di *Self variance*.

Sotto i volti e le immagini del conoscere, il fluttuare dell'essere...
O anche, e forse meglio: *sotto i volti e le immagini del conoscere, il venir meno del mio-corpo e il dilagare della carne...*

Un'immagine, quest'ultima, ancora una volta ripresa da *Agathe*, in cui leggiamo: «mon corps connaît à peine que les masses tranquilles et vagues de ma couche le lèvent [car,] là-dessus, *ma chair régnant regarde et mélange l'obscurité*».¹⁷

Il togliimento del corpo a favore della carne favorisce dunque l'incollatura 'mostruosa' che il sogno mette in atto tra l'essere e il pensare configurando il pensare *sotto la dimensione del sonno* come una sorta di equivalenza rigorosissima, quasi parmenidea, di pensare ed essere: nel sogno, per via del sonno, *pensare ed essere diventano la stessa cosa*.

Ma la scelta valeriana di indicare l'equivalenza che si stabilisce in sonno e nel sogno tra pensare ed essere attraverso l'uso *e* verbale e sostantivale di uno stesso unico termine: aderire, aderenza, mi spinge a ritenere – sulla scorta di un passo dei *Cahiers* relativo a Eros, nel quale ritorna, e in un senso molto peculiare, il termine aderenza – che *l'adesività* di pensiero ed essere nel sogno a causa del sonno contenga qualcosa di più della "semplicità" di un'equivalenza testualmente indicata da Valéry stesso nel brano citato degli *Studi e frammenti*.

Nel passo dei *Cahiers*, in cui è questione dell'affezione erotica, Valéry utilizza, per mostrare la speciale "sensibilità generale" *all'opera nella costruzione dell'"oggetto amato"*, il termine aderenza in un senso specifico: «nel senso dei chirurghi».

In senso tecnico, l'aderenza è «una banda o un accumulo di tessuto cicatriziale, di natura congenita o conseguente a intervento

chirurgico, che unisce due strutture normalmente vicine ma libere tra di loro [...] Più precisamente, in medicina, uno degli esiti dei processi infiammatori a carico delle membrane sierose o mucose per cui si ha, di solito, la formazione di tessuto fibroso, cicatriziale, e una conseguente riduzione della mobilità dell'organo avvolto dalla membrana...».

Dal significato tecnico del termine, vorrei isolare, per il mio discorso, due punti: a) l'*unificazione* che avviene per via di aderenza tra due strutture normalmente vicine ma libere tra di loro; b) la *riduzione* di mobilità dell'organo avvolto dalla membrana.

Applicando al *fenomeno amoroso* queste due connotazioni prodotte dall'*aderenza: unificazione e riduzione*, è abbastanza semplice capire l'uso che Valéry fa del termine. Nel fenomeno amoroso in effetti, beninteso di quel fenomeno che Valéry chiama «Amore estremo [in quanto] affezione della sensibilità generale [...] che si allontana dal reale sessuale, sostituendo al desiderio del poss(esso) fisico un altro oggetto, il cui poss(esso) fisico è un segno», l'aderenza *non è altro che il procedimento immaginativo*, strutturalmente all'opera nella relazione tra due esseri amanti, che *riveste* il corpo 'fisico' dell'amato, e la processualità stessa della relazione amorosa, di una *tunica di Nesso, convertendoli* in corpo glorioso e Idea dell'Amore, con la conseguenza, ferale ma assolutamente inevitabile per i soggetti presi nel gioco amoroso, di vedere e volere *la riduzione* della propria libertà. *Posta al servizio* di una *trascendenza segnica* che, da quel momento in poi, diventerà *il segnavia dell'intero movimento vitale* dei soggetti amanti, la libertà si connota, nel campo dell'amore, come una libertà *al tempo stesso idiota e intelligente*, per adoperare una delle definizioni di Valéry dell'Amore, giacché l'Amore «è il solo mezzo per avvertire l'intelligenza della vita».¹⁸

Ma se così è dell'amore, si può dire lo stesso del sogno, nel quale pure vi è all'opera una aderenza? Ovvero, è possibile applicare al sogno la stessa definizione valeriana di eros come movimento *idiota e intelligente insieme*?

Nell'introdurre il terzo numero dei *Cahiers Paul Valéry*, interamente dedicato al tema del sogno, Jean Levaillant metteva giustamente in rilievo l'analogia, nella riflessione valeriana, tra campo dell'eros e campo del sogno, affermando che, al pari di eros, anche se

«in modo più discreto, ma ininterrotto», il sogno ha rappresentato per il pensatore francese una *sfida quotidiana*.¹⁹

A conferma di ciò, e con una prossimità terminologica-figurale sia alla definizione di partenza sia alla dimensione vera e propria del sogno, basta leggere il seguente passo dei *Cahiers*:

L'amore per me significa il ritorno o il ricongiungimento alla mia condizione di essere vivente, – il richiamo del valore di questa condizione, – il consenso al reale, al turbamento, all'energia offerta da una sorgente esterna. Presuppone un naufragio nel quale e per il quale una tavola, una trave, un galleggiante diventano di colpo un oggetto essenziale.

Sogno e amore si corrispondono dunque perché entrambi riportano *in superficie* la condizione di essere vivente; o, per essere più precisi, perché entrambi, *ma semplificando*, ricongiungono per dir così le scisse coste del *pensiero* e dell'*essere*, che la *conoscenza* da un lato e l'*azione* dall'altra tengono costantemente divaricate, in queste fungendo da 'filo conduttore' e anche da 'prisma' prospettico quell'elemento dimensionale denominato "mio corpo".

In entrambe le dimensioni, infatti, è *questo strumento mirabile* a subire un procedimento di riduzione, o perdendo, come nel sogno, il suo valore di *costante* e mostrandosi, per il *fungere anonimo e rimescolante della carne*, solo come una pallida "idea", o subendo, come nell'amore, una trasfigurazione che, per aver *abbandonato la carne che gli fa da supporto*, lo confina a essere un semplice rinvio, *un sogno senza significato, una teoria di idoli*.

E tuttavia, nonostante la riduzione onirica e amorosa, o forse proprio in virtù dell'*elementarietà-elementalità* che il sogno e l'amore mettono in evidenza, queste dimensioni rappresentano, per la capacità che hanno di mostrare l'*architettura elementale* dell'essere vivente: *tout court*, la vita, le strutture, a partire dalle quali è possibile, una volta che il soggetto si sia reso edotto del metodo e della tecnica *magici* del sogno e dell'amore, *pensare un'architettura del soggetto conoscente e agente* strutturata intorno all'*arte dell'esitazione*.

E che sia questa una direzione possibile da prendere, e per me sicuramente decisiva, per interrogare la dimensione del sogno, lo conferma lo stesso Valéry quando scrive che «è nel sogno che si vede me-

glio l'importanza capitale del significativo», e quando specifica, in un passo immediatamente successivo, che «il sogno mostra chiaramente che il sentire, il vedere sono più estesi di ogni significazione». ²⁰

Un'affermazione, quest'ultima, che senza smentire «l'importanza capitale del significativo» ci invita a riflettere sul significativo *dalla prospettiva dell'onirico*, anche e soprattutto perché se «ciò che più [ci] manca è una nozione abbastanza precisa, *abbastanza audace* [c.m.] della possibilità in tema di coscienza», ebbene *questa audace nozione* ce la può mostrare *all'opera* essenzialmente, se non unicamente, il sogno, in quanto, per Valéry, il sogno è «lo stato in cui tutto succede *mediante* la coscienza», più precisamente uno *stato di coscienza* che, non potendo «subire *certe* variazioni», «fa ben vedere una folla di combinazioni e scomposizioni di cui n[o]i non sappiamo esprimere gli stati e il decorso, essendo il nostro linguaggio e le nostre abitudini fatti per esprimere tutto in *veglia*». ²¹

Ora, se nel sogno *tutto è sub lumine*, mentre per colui che «veglia *esiste* tutto un mondo laterale, ed egli sente che ciò che vede è soltanto la minima parte del tutto» ²² e se, inoltre, la *diversità di visione* tra il sogno e la veglia è dovuta essenzialmente alla 'presenza' e/o all'assenza del *mio corpo*, un corpo che, nella veglia, «costituisce una restrizione permanente che impedisce a qualsiasi impulso di combinarsi con ogni altro e di perdersi nel proprio sviluppo», ²³ mentre, nel sogno, esso è solo un corpo «che non parla più ma pensa ancora», ²⁴ risulterebbe evidente l'esclusione, di principio, di qualunque arte dell'esitazione.

Ma se è vero che il *sognatore, alla lettera, non esita*, ²⁵ e che nel sogno, giacché il soggetto sognante è *tutt'intero la sua visione, una posizione esitante* è difficile trovarla, si può tuttavia dire che proprio in quanto *posta sotto esclusione* sia possibile trarre dalla dimensione onirica, *come in negativo*, i 'principi' o gli 'elementi' essenziali che fanno dell'arte dell'esitazione giusto l'incarnazione di quella «nozione audace della possibilità in tema di coscienza»?

Scrive Valéry:

Colui che si addormenta emette soltanto vaghi suoni infantili – parole e frammenti sparsi di parole a metà interrogativi, sempre meno *articolati*, come se nell'azione delle cose su se stesse si intromettesse sempre più una sostanza

molle. *La voce passa ancora ma la lingua si addormenta e si ispessisce* [c. m.], la gola soffia – i muscoli delle mascelle si allentano, il naso s'intasa. Scacciata dagli occhi, la sensibilità resta ancora nella faccia. Vedo una luce lungo il mio naso. A poco a poco la mia percezione sempre più informe *non si rapporta più a nulla*. Sono soltanto possibile e questo possibile diventa infine materia molto plastica per il sogno.²⁶

La descrizione appena letta, che pone in evidenza il movimento fondamentalmente regressivo di un «corpo che non parla più ma pensa ancora», una regressione che *formalizza* la divisione tra *parola e pensiero*, qui significata mediante la voce che emette soltanto suoni (“vaghi suoni infantili”) e una sensibilità che non potendo più svolgere la sua funzione ricettiva conserva tuttavia la propria *capacità diffusiva* (“resta nella faccia”), questa descrizione di “colui che si addormenta” mette in campo giusto *la posizione informe* verso cui va a finire il soggetto vigile, definibile questo soggetto *che sta per sognare* come un soggetto *ridotto al suo essere-possibile*, ovvero a quella «sostanza molle» che *si intromette* «nell'azione delle cose su se stesse».

Orbene, questa *posizione* di un soggetto che da *espressivo diventa inespressivo*, ma che forse più precisamente si dovrebbe definire come un soggetto *impressionale* o anche *allusivo*, nel senso di *essere soggetto all'impressionalità* della sua voce e della sua sensibilità che danno vita a *una sorta di vaghezza 'linguistica' e 'perceptiva'*, questa posizione, che delocalizza il soggetto dal piano del suo-corpo alla dimensionalità della carne che «regarde et mélange l'obscurité», configurando una certa vaghezza può certamente produrre e comportare una *deriva confusionale* proprio perché *il posto del sognatore è nell'informe* ma, al tempo stesso, proprio perché situa il soggetto *sul margine del o sotto il linguistico e il conoscere*, essa mostra *la possibilità* di intravedere *il divenire del linguaggio e della percezione*, la possibilità di ‘afferrare’, in altri termini e in definitiva, nel loro movimento di congiunzione o di disgiunzione, l'articolazione della *lettera* e dello *spirito*.

Questa posizione, lo vedremo subito, significata sia dal soggetto sognante che dal soggetto amoroso è, *alla lettera e nello spirito*, la via d'accesso alla statuizione di *un soggetto esitante*.

Cosa presuppone in effetti l'arte dell'esitazione?

Innanzitutto una *singolare attitudine* verso il linguaggio, come si evince da un passo dei *Cahiers* dove è questione di due possibili forme del *genio*, disegnabili e designabili innanzitutto dalle differenti disposizioni *temporali* che assumono: rapidità, batter d'occhio e asuefazione al dato, per l'uno; lentezza, osservazione e ricognizione delle forme, per l'altro. E se il primo si trova a suo agio «nell'ingorgo dei ricordi e dell'intruglio *storico*, verbale», il secondo invece, rimanendo «indietro rispetto alla generalità delle menti [...] quando queste sono già in pieno *linguaggio* [...] esita ancora senza saperlo e riesamina ancora la cosa *così com'è*; la percepisce al posto di una traduzione e non traduce se non correttamente. Si attarda nell'informe e ne vien fuori con una forma nuova e appropriata – anziché correre dietro le consuetudini e l'approssimativo». ²⁷

Se il soggetto esitante è dunque, *in primis*, un soggetto *attardato nell'informe*, si può ben dire – *giocando Valéry con Valéry* – che il sogno, proprio perché *mostra un'estensione del sentire e del vedere che supera la significazione*, proprio perché riduce il campo del significativo alla 'materialità' del senso non ancora divenuto significato, allestendo in sua vece *un teatro di forme* e riportando per questa via il soggetto sveglio alla *plasticità del possibile*, fornisce, *in quanto negativa della veglia*, all'arte dell'esitazione il metodo e la tecnica.

Se in sostanza, per via del sonno, *il soggetto linguistico* si trova ad avere *la lingua impastata*, – «la [sua] voce passa ancora» ma la sua lingua «si addormenta e si ispessisce» –, si potrebbe dire che, in questa condizione di ritorno *al punto di giunzione dell'articolazione della significazione*, il soggetto – se vale, come per Valéry vale, la tesi che il sogno è «lo stato in cui tutto succede *mediante* la coscienza», ovvero *mediante quella attenta distrazione* che è la *coscienza sognante* del dormiente, *una coscienza niente affatto pigra ma fattiva* – più che un soggetto 'creatore' è *un soggetto passibile di farsi soggetto artigiano*, proprio perché si trova ad aver a che fare con 'la pasta' del linguistico.

E in effetti, il soggetto sognante 'lavorando' la 'materia' linguistica *in un certo modo*, ovvero 'manipolando' in modo *plastico* l'informe, sì da poterne ricavare, *allusivamente*, *non una ma più forme possibili*, si trova a essere collocato in uno spazio percettivo in cui regna e vige «l'indipendenza della cosa dalla [sua, del soggetto cioè] percezione», tale che, «il *quid* [della cosa] che dipende dall['] azione [sog-

gettiva]» e il «*quid* che non ne dipende» e che appartiene *alla cosa stessa*, non potendo congiungersi *nell'atto percettivo*, danno a vedere *un lato della cosa* che permane al di fuori della mia area di *nominazione*, cosicché, non avendo ancora o non potendo essere *tradotta in un nome preciso*, *la cosa impercepita si impone come cosa così com'è*, ovvero come *quella cosa su cui non ho presa* e che detta i termini, assolutamente *impossibili a dirsi o a scandirsi*, alla mia 'coscienza percettiva' di sognatore – una coscienza incompleta, «a meno condizioni», come precisa Valéry, una coscienza *non ancora, o temporaneamente, atto ma stato*,²⁸ più precisamente ancora, *una coscienza inutile nel senso che non «utilizza se stessa»*.²⁹

Detto in altri termini, il soggetto sognante, che è quel soggetto in cui *voce e lingua si trovano sì adese ma non si congiungono a formare la possibilità di un significare univoco*, è, per la precisione, *il luogo di emissione dell'allusione*, lì dove un 'significato', *sfumando* non nell'indistinto o nel confuso e tuttavia perdendo la sua caratteristica distintiva-unitarista e situandosi *al limite dell'a-nonimia*, non essendo più incollato alla cosa quale *etichetta della cosa stessa*, si apre alla *molteplicità* di un campo di forme che, *per via della loro plasticità*, può ben 'significare' *molte altre cose e non soltanto questa-cosa-qui designata e 'impoverita' dal nome che le viene addossato*.³⁰

Così 'facendo' – giacché è a un *fare* e con un *fare* affatto peculiare che il sognatore nella sua posizione regressiva *ha a che vedere*, un fare che se può, come espressamente scrive Valéry, essere definito *creatore*,³¹ lo è nel senso che *l'esser ridotto del sognatore allo stato di possibile e la materia stessa del suo pensare alla plasticità del possibile, comporta, nella congiunzione di possibilità e impossibilità al tempo stesso in cui viene a trovarsi il sognatore, un uso eccessivo ed eccedente del 'mentale'*, e perciò stesso un'utilizzazione di questo sotto la figura di un sistema 'materiale' su cui si può intervenire per dargli una qualsivoglia forma –; ebbene così operando e disoperando insieme, vale a dire *articolarlo in maniera elementare-elementale* i grumi di significati e gli atti 'produttivi' che nella veglia lo costituiscono come un soggetto *attivamente concreto*, a questo soggetto tutto teso alla concrezione di sé, il soggetto sognante *mostra una maniera d'essere e di significare* dove 'le cose' conservando una certa indipendenza dalla sua percezione – sì che il soggetto si trova a essere, per via del sonno e nell'attitudine so-

gnante *una res cogitante in estensione, più che in intenzione* – danno a vedere un'altra possibile via di costituzione mondana.

Una costituzione che non passa per la via del nome, ma *per la via del colore e della forma*, se è vero, come è vero, che «la geometria del sognatore [opera] solo su elementi di grandezza finita; *macchie, bande*»,³² dimodoché si può dire che il sognatore sia per eccellenza *un soggetto tintore* – un soggetto cioè che *del mondo-lì-fuori coglie ancora e sempre e contemporaneamente l'alone e l'opacità nonché la colorazione e la multiformità*.

Questo soggetto *tintore* non si fa prendere *dalla fretta di un conoscere che si risolve solo e sempre in un ri-conoscere univoco*, ma si *attarda*, con la sua 'coscienza statica', *piuttosto* che a "voler ca(r)pire", a *rappresentare "le cose stesse"*, ovvero a 'prenderle', ad assaporarle in e sotto una certa *concretezza non sempre visibile-coglibile dal soggetto 'puro' del conoscere* che delle cose, invece, *vuole averne possesso, attraverso la loro 'fissa' frontalità*, quella frontalità significata dal "questo" che *astruendo* nel 'termine nominale' tutto l'alone della cosa (la sua *con-cretezza*), il 'quello', *ciò che è lontano dalla mia capacità visiva*, riduce la cosa e la sua poliedricità all'*oggetto-apparente della mia visione linguistica*.

Se al contrario, per il sognatore «*ciò che è dietro le [sue] spalle, esiste*»,³³ dimostrandosi così il sognatore un essere avvezzo a considerare le cose nella loro 'interezza-concretezza' (noumenica e fenomenica assieme), che tipo di rappresentazione è in gioco nella dimensione del sogno?

Evidentemente, una rappresentazione o un modo di rappresentare posto aldilà dell'*uniforme* e versato invece a 'cogliere' il *multiforme*.

E difatti, se alla *coscienza statica* del sognatore 'le cose' si danno insieme nella loro visibilità e invisibilità – nel senso che della cosa il sognatore 'vede' il fronte e il retro insieme, il volto e le spalle, *ciò che non dipende* dalla sua azione ma anche *ciò che ne dipende*, in una *com-posizione insormontabile e rigorosa*,³⁴ non si potrebbe tradurre questa *forma di visione* nella "visione strana" di cui Valéry riteneva di essere dotato e che consiste nel «percepire di colpo con l'immaginazione le cose come se appartenessero a una molteplicità e la cosa non [viene percepita] più mediante le "categorie" ma come oggetto particolare»³⁵

Ritengo sia possibile rispondere in maniera affermativa, anche a voler tenere in conto, come dice espressamente Valéry, che nel sogno è il *categoriale e/o ideale* a imporsi, o meglio ancora è *la riduzione al categoriale e/o ideale a darsi a vedere*,³⁶ non imponendosi, come sappiamo, nella dimensione del sonno-sogno quell'unità di misura che è il mio-corpo, meglio ancora quella *capacità di selezionare gli eventi* in cui consiste sostanzialmente *il fare* del mio corpo e sostituendosi a questa capacità uno sguardo che rimescola nell'oscurità che è lo sguardo tipico della carne.

E in effetti, nonostante ciò, o forse proprio per questa *decorporalizzazione*, il sogno è *quel dono di visione strana* di cui parla Valéry. Cosa c'è di più strano, infatti, di una visione al buio? E d'altro canto, a volere esser rigorosi, ci si potrebbe chiedere e chiedere a Valéry di dirci che *categoria* è mai quella categoria in cui sono disgiunte *la lettera e lo spirito*, che *tipo di categoria* è mai quella che 'contiene'-fa vedere «le cose ... ridotte alla loro parte *reale*», e che *idea* è mai quell'idea «che diventa simile a una sensazione quanto a presenza, durata, miscugli» e che *tipo di idea* è mai quella che «assume una realtà resistente» ma *non potendo farci nulla* di questa 'realtà' dal momento che essa si presenta «instabile e incompletabile»?

Ma aldilà di un ricorso al rigore della logica, quel che mi interessa mettere in rilievo, nonostante Valéry e tuttavia traendo dallo stesso Valéry i termini per un accostamento tra *la visione onirica* e *la visione strana*, è:

- 1) il *tratto compositivo*, diversamente disegnato, certo, nell'una e nell'altra *visione*, anche per via di una differenza essenziale tra l'una e l'altra visione consistente nel modo in cui in esse *interviene la presenza coscienziale*: nella dimensione onirica, *statica e non-utile*, abbiamo detto seguendo Valéry, *dinamica e utilizzantesi*, invece, nella dimensione della veglia;
- 2) la peculiare forma di 'attenzione' alla 'cosa' che *vige* sia nell'una che nell'altra visione, dal momento che entrambe le visioni *fanno a meno*, l'una in un modo, l'altra in altro modo, *del momento del nome* a questo *preferendo, più che opponendo, il movimento della macchia o della forma*, meglio ancora, *preferendo*, alla fissità tautologica del nome che-dice-sempre-la-stessa-cosa e che-fa-vede-

re-sempre-la-stessa-cosa, la stranezza, da un lato, e l'esitazione, dall'altra, *di vedere e poter dire della cosa* la sua *possibile* polivocità, multiformità, il suo rinviare a una possibile molteplicità insita nell'unitarietà, in una parola *ciò che non corrisponde a un questo*, così determinando, per il soggetto che fa uso della visione strana o esitante in un mondo fatto solo di *una seriale e mortifera teoria di 'questi'*, anche una diversa collocazione di sé: *straniero nella patria del linguaggio*.

Monsieur Teste avec Agathe, e Gladiator, e Metandro, anche... e tutte le altre *figure* inventate da Valéry, non fanno in sostanza che porre in questione l'imperio del *questo* e mostrare, come divise di un 'pensiero' *étrange* e *étrangère*, la *necessità vitale e logica insieme*, di dare risposta, per sfuggire *alla dettatura del questo*, a una curiosa ma *decisiva* «fantasia», formulata sotto forma di 'domanda fondamentale'. Una *quaestio* che a un certo punto della sua instancabile riflessione Valéry pone a se stesso e a noi nei suoi *Cahiers* sotto la forma di una *domanda fantasiosa* nella quale è contenuta, e Valéry lo sapeva bene e per questo l'ha sondata tutta la vita, 'inquietante magia naturale' del sogno, una fantasiosa domanda rispondendo alla quale si apre per il soggetto che si pone al di là della *compressione del questo* la *lenta prospezione della molteplicità e varietà del mondo e di se stesso anche*: «L'homme est-il mot ou dessin?». ³⁷

In fondo, e il sogno e l'arte dell'esitazione *fanno esperienza e sono l'esperienza estrema* di questa domanda: il primo perché nel *trasfondere* la parola nei segni e nei segnali della trama onirica dà a vedere dell'uomo che parla anche lo «stato di mancanza della parole», più precisamente il darsi di *una parola non ridotta rapidamente a un significare uniforme ma dilatata in un significare molteplice e allusivo*; la seconda perché nel *diffondersi*, attraverso il disegno e il colore, alla ricerca dello «stato di mancanza delle parole», ne fuoriesce, per l'uomo che parla, con *delle forme nuove* che consentono al parlante di vedere *altrimenti* le cose e di vedersi *altrimenti*.

Interrogando quindi il sogno (più precisamente le riflessioni valeriane sul sogno) in direzione dell'arte dell'esitazione, e tenendo però in debito conto l'avvertenza valeriana di *non confondere il lavoro artistico con il lavoro onirico*,³⁸ – cosa questa che non impedisce, come ho

fatto in questo scritto, di parlare del soggetto sognante come di un soggetto tintore e della costruzione onirica come di una costruzione 'artistica',³⁹ articolando in sostanza tutto questo a partire da alcune *analogie di fondo* (al limite del terminologico, anche, se le si legge con attenzione) presenti in molti passi della riflessione valeriana sul sogno e le considerazioni sull'arte dell'esitazione –,⁴⁰ spingendo, in altri termini, in una certa direzione di pensiero l'interrogazione valeriana sul sogno, non si fa altro che favorire la tendenza, tutta valeriana, *alla formalizzazione della mente* – l'unico, vero e costante *sogno* valeriano, la sua scommessa di pensatore – vale a dire la tendenza a cercare di «esprimere o costruire il significativo mediante il formale».⁴¹

Una *formalizzazione* che il sogno, *a modo suo: scandalosamente*,⁴² ricerca e dà a vedere, e che si potrebbe per l'appunto considerare un metodo e una tecnica *utili* all'arte dell'esitazione, un metodo e una tecnica, ovvero *una poiesis*, perché no?, che facendo muovere e soprattutto facendo *attardare con un certo grado di coscienza* il soggetto conoscente e agente *tra* le forme e i significati, indica a questo stesso soggetto, *anche attraverso lo sguardo mélangé della carne*, «una composizione formale» di sé poco *abitata* dal sé noto e un uso del linguaggio *aldilà dei limiti della significazione*, entro la quale, soprattutto, un soggetto *pauroso di divenire*, ma soprattutto timoroso *di avvenire in altro modo da come si è*, sempre si tiene e si conserva!

Note

- ¹ Paul Valéry, *Studi e frammenti sul sogno*, in Idem, *Varietà*, a cura di S. Agosti, Rizzoli, Milano 1971, p. 350.
- ² Idem, *op. cit.*, p. 346.
- ³ Idem, *op. cit.*, pp. 348-49.
- ⁴ P. Valéry, *La clef de quelques songes* (1892), in *Cahiers Paul Valéry 3: Questions du rêve*, textes rassemblés par Jean Levaillant, Gallimard, Paris 1979, p. 24.
- ⁵ P. Valéry, *Quaderni IV*, tr. it. di R. Guarini, Adelphi, Milano 1990, p. 184.
- ⁶ P. Valéry, *Quaderni IV*, *op. cit.*, p. 314.
- ⁷ Si veda *Cahiers Paul Valéry 3*, *cit.*, p. 103.
- ⁸ Idem, *Quaderni IV*, *cit.*, p. 158.

- ⁹ Si veda *Cabiers Paul Valéry 3*, cit., p. 159.
- ¹⁰ P. Valéry, *Agathe*, in Idem, *Oeuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, *Introduction biographique* par Agathe Rouart-Valéry, Gallimard, 2vv, Paris 1975 (I), 1977 (II). Il testo si trova alle pp. 1388-1393 del secondo volume.
- ¹¹ Idem, *Agathe*, cit., p. 1389.
- ¹² *Cabiers Paul Valéry 3*, cit., p. 92.
- ¹³ Idem, p. 137.
- ¹⁴ Idem, p. 118.
- ¹⁵ P. Valéry, *Quaderni IV*, cit., p. 140.
- ¹⁶ P. Valéry, *Studi e frammenti sul sogno*, cit., p. 350.
- ¹⁷ P. Valéry, *Agathe*, cit., p. 1388, c.m.
- ¹⁸ P. Valéry, *Quaderni*, vol. V. Adelphi, Milano 2002, p. 207.
- ¹⁹ J. Levaillant, *Avant rêve*, p. 14, in *Cabiers Paul Valéry 3*, cit.
- ²⁰ P. Valéry, *Quaderni*, vol. IV, cit. p. 139.
- ²¹ P. Valéry, *op. cit.*, rispettivamente, p. 138, p. 173, p. 171, p. 138.
- ²² Idem, *op. cit.*, p. 173.
- ²³ Ibidem.
- ²⁴ P. Valéry, *Cabiers Paul Valéry 3*, cit., p. 111.
- ²⁵ «Il sognatore vede quel che accade, e noi vediamo ciò che *deve* e *può* accadere. Egli è la *lettera* e non lo *spirito*. Rimane sempre al primo movimento». Cfr., P. Valéry, *Quaderni IV*, cit., p. 171.
- ²⁶ P. Valéry, *Quaderni IV*, cit., p. 169-170.
- ²⁷ P. Valéry, *Quaderni II*, Adelphi, Milano 1986, p. 16.
- ²⁸ P. Valéry, *Quaderni IV*, cit., p. 240.
- ²⁹ Idem, *op. cit.*, p. 144.
- ³⁰ Sulla perdita di *mistero* dell'oggetto a opera della nominazione linguistica si legga il seguente passo: «La bambina (30 mesi) chiede: Keèkuesto? Le si dice: un annaffiatoio. Lei ripete: annaffiatoio. Ed eccola soddisfatta. L'acquisizione del nome le basta. L'oggetto ha perso il suo mistero – Giacché essa ha già imparato che basta il possesso del nome per disporre della cosa nella misura in cui ne dispongono i "grandi" da lei interpellati. La sensazione di saperla nominare la soddisfa». Cfr. P. Valéry, *Quaderni II*, cit., p. 80.
- ³¹ P. Valéry, *Quaderni IV*, cit., p. 240.
- ³² Idem, *op. cit.*, p. 103.
- ³³ Idem, *op. cit.*, p. 240.
- ³⁴ Idem, *op. cit.*, p. 180.

- ³⁵ Idem, *Quaderni I*, p. 97.
- ³⁶ P. Valéry, *Cahiers Paul Valéry 3*, cit., p. 97.
- ³⁷ P. Valéry, *Cahiers 1894-1914, III*, Gallimard, Paris 1990, p. 498. *Fantasia* è titolazione data da Valéry al passo in cui è contenuta la domanda.
- ³⁸ Mi riferisco qui alle pagine valeriane su Corot, in P. Valéry, *Scritti sull'arte*, tr. it. di V. Lamarque, postfazione di E. Pontiggia, Guanda, Milano 1984, in particolare p. 135, dove Valéry mette in guardia dall'«errore moderno e comune di confondere il sogno con la poesia» ma anche dalla *presunzione* «di fingere ... il sogno», una notazione quest'ultima per me molto più importante in quanto rivelatrice di un'attenzione valeriana alla dimensione onirica che, considerandola *juxta propria principia*, dice del sogno il suo essere un *di meno* ma al tempo stesso anche un *di più* significante e significativo per l'uomo vigile che sceglie, nella teoria e nella vita, la posizione 'artistica' dell'esitazione.
- ³⁹ È Valéry stesso, peraltro, per fare qualche esempio, a utilizzare una terminologia che rinvia all'arte figurativa, alla pittura nello specifico, quando di un suo sogno dice: «Mi è parso di capire che questo sogno era fatto di *tocchi...*» (Cfr. P. Valéry, *Quaderni IV*, cit., p. 152) o quando scrive: «Cette affaire du rêve – a l'intérêt d'une composition perpétuelle de dérivations indépendantes. – À chaque instant la *peinture* est modifiée par la *toile*» (*Cahiers Paul Valéry 3*, cit., p. 139).
- ⁴⁰ Rinvio per tutto questo al mio libro *L'arte dell'esitazione. Quattro esercizi su Paul Valéry*, Luca Sossella editore, Roma 2001.
- ⁴¹ Idem, *Cahiers VI*, p. 37.
- ⁴² Si veda, per questo termine, il seguente passo contenuto in *Cahiers Paul Valéry 3*, cit., p. 95: «Lo scandalo del sogno è indurci a pensare che tutte le combinazioni *realizzabili* della nostra sensibilità e della nostra rappresentazione non hanno necessariamente *un senso*».

Masanori Tsukamoto
Gradi del disegno.
Per una poetica del sogno in Paul Valéry

Valéry rifiuta categoricamente di assimilare il sogno alla poesia. Basta dare uno sguardo alle note che, a proposito del sogno, ha scritto nei *Cabiers* e l'evidenza di questo rifiuto balza subito agli occhi. Per esempio: «La confusion Rêve-Poésie est chose récente — Origine romantique —». ¹ E tuttavia, soprattutto a partire dagli anni Dieci, Valéry prende a sfumare questo punto di vista e a mescolare al suo generale disprezzo per la confusione fra sogno e poesia un'affermazione che a esso si oppone: «Rêve encore —/ Il y a positivement une fonction formative — une fonction dont le résultat est scènes, choses, images, drames...»; ² «J'admettrai — qu'il existe une Vis formative — une attitude formative d'images — d'ailleurs le rêve y contraint». ³ È certo che quando riapre il laboratorio poetico con *La Jeune Parque*, qualcosa è cambiato in questo scrittore intellettualista, e l'ha spinto a rivalutare il sogno in quanto forza formativa, uno degli elementi essenziali della sua poetica. Come si concilia il suo rifiuto ostinato rispetto all'assimilazione di sogno e poesia con questa rivalutazione del fenomeno onirico in quanto chiave che libera le forze formative delle attività di creazione?

Le sue riflessioni e la sua pratica del disegno ci sembrano offrire un terreno particolarmente interessante per riflettere su questi rapporti inestricabili tra il sogno e le attività di creazione. Nella maggior parte dei casi, Valéry considera il disegno come un'attività che esige «l'état le plus éveillé». ⁴ Tuttavia quest'affermazione non è valida che quando si tratta del «dessin d'après un objet». ⁵ In una serie grafica

che si potrebbe definire di «dessins distraits», Valéry pone l'accento sull'importanza delle forze formative dell'immagine, che egli considera paragonabili al fenomeno onirico. Il poeta distingue così differenti «degrés du dessin»: dallo stato di maggior veglia fino allo stato onirico. Da dove viene questo ventaglio i cui due estremi sono incompatibili? Richiamiamo la precisazione di Valéry sul carattere corporeo del disegno proprio a esercitare un'influenza sulla visione: «Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir *en la dessinant*». ⁶ Il disegno diviene nel poeta il luogo in cui è possibile mostrare un'altra concezione della scrittura rispetto a quella determinata dalla sola preoccupazione della padronanza dell'intelletto. In contrasto con l'ideale di una trasparenza perfetta dell'intelletto, il disegno implica inevitabilmente una profondità opaca del corpo. Questa opacità ci esorta ad affrontare la diversità delle pratiche della scrittura che, irriducibili a un solo principio, causano spesso un cambiamento rapido di registro di scrittura.

Ci proponiamo dunque di esaminare la concezione dei «degrés du dessin», ⁷ facendo valere la presenza, sovente trascurata, della poetica del sogno in Valéry.

In cosa consistono questi *degrés*? Ci concentreremo qui sull'indagare quali relazioni Valéry stabilisca tra il disegno e il sogno, e tenteremo di mostrare quanto la concezione valeriana del disegno sia variegata. Partiremo da una pagina particolarmente eccezionale, prima di analizzare alcuni estratti dei *Cahiers* che vanno dal 1894 al 1945, e nei quali si esprime l'altra poetica di Valéry, che fa valere la potenza del sogno. Strada facendo, faremo ugualmente allusione ad alcuni passaggi delle opere, per mostrare che la poetica del sogno non è esclusivo appannaggio dei *Cahiers*, ma si può rilevare anche altrove.

1. Il sogno e il disegno

Così, se noi cerchiamo dei disegni onirici nelle pagine dei *Cahiers* in cui Valéry tenta di scrivere e disegnare i propri sogni, il risultato è nella maggior parte dei casi deludente. Capita a Valéry di disegnare degli elementi onirici difficili da nominare, o di abbozzare addirittura in forma visiva ciò che ha veduto in sogno. Non citeremo che due

esempi. Il disegno della pagina 724 del volume X dei *Cahiers* rappresenta una persona allungata su un divano, e un «être» oscuro, verosimilmente prossimo a sorgere dall'ombra. Queste figure corrispondono al passaggio seguente del racconto, apposta a fianco: «J'étais sur un divan, je crois, — et quelqu'un devant moi, quand de dessous le meuble un être sortit de la grosseur d'un gros chat, un animal stupide et faible»⁸ (Figura 1). Alla pagina 507 del *Cahier* XVII, Valéry traccia, a fianco di un testo breve («Pin — Rêve aussi»), non soltanto un albero, ma anche una donna in piedi a fianco⁹ (Figura 2). Questa figura femminile dà una certa idea del sogno che non è in alcun modo raccontato nella breve nota. Da questi due esempi possiamo già dedurre che è il linguaggio a essere per Valéry un mezzo privilegiato d'investigazione in materia di sogno; il poeta affida al disegno un ruolo secondario, complementare allo scritto.

Tuttavia c'è una pagina del tutto insolita che può rilanciare questa discussione sui rapporti fra il sogno e il disegno. Si tratta di un disegno colorato e del racconto di un sogno seguito da riflessioni teoriche alla pagina 475 del tomo VIII dei *Cahiers* [1921-1922] (Figura 3).

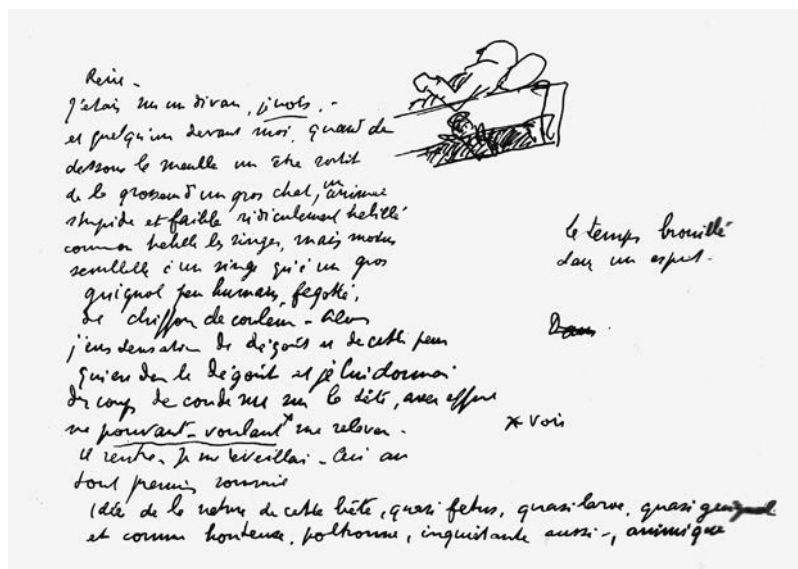


Figura 1

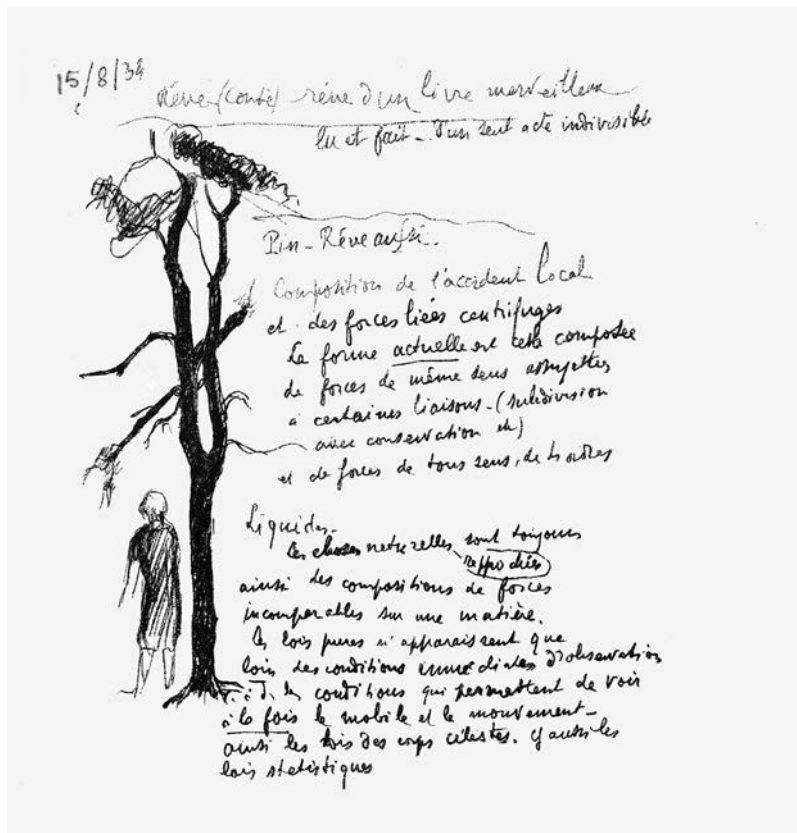


Figura 2

Si tratta di una pagina del tutto eccezionale. Mai, in margine della narrazione di un sogno, Valéry ha fatto disegni come questo. L'eccezionalità della pagina è data anche dal fatto che la relazione del disegno al racconto resta oscura: di certo si può percepire un legame, ma non è possibile stabilire se quelle rappresentate siano veramente le scene viste in sogno. Il testo è troppo laconico perché ci sia dato di conoscere esattamente il dettaglio del vissuto della notte: «Lu en rêve assez nettement une longue lettre de K. Environs 3 pages sur 5 / vers la 4e tout s'est brouillé —». K. o Karin designa Catherine Pozzi, di cui Valéry fu amante negli anni Venti. Da parte

En en rein anny nettement une longue lettre de K. Lucrèce 3 pag sur 5
sur la 4^e tout ion horrible.

Remarque une fois de plus, remarque capitale - que
ce réve s'était comme l'impression qu'aurait un tiers d'une chose
si lui communiqué par description.

Soit un objet A que je connais. Je décris A à un tiers. Qui imagine
un objet A' différent de A et qui s'écrit également à la description

Ainsi le réveur est un tiers qui ne sait que par des conditions
abstraites et bâtit sur ces données une image.

Ce procédé indirect est très remarquable.

Le réveur connait quelque chose.

Je sais qu'il s'agit de A, mais si vois A'. Je vois A' et j'y reconnais A
cette reconnaissance est fautive.

Ces problèmes ont très peu de importance dans une réaction si vague



L'idée verbale a peut-être l'inhibition
et engendre une représentation au lieu
de s'accompagner de l'objet -
Il n'y a pas retour, mais
phénomène simple.
La notion existerait et ne
s'apparaîtrait pas sur l'image
originelle, mais engendrerait une
image seconde.
Le lien AN serait relâché
A → N → A' Cet engendrement
N → A' était aussi un renforcement
non un minimum

Le réve pose des questions nouvelles - (révèle) - hors de la conscience
Eure partiel.

Figura 3

sua, il disegno contiene alcuni elementi riconoscibili: una donna la cui pelle è in parte scura, in parte color carne con della peluria attorno le anche; un nudo allungato in posizione rovesciata; una casa costruita contro una scogliera; una figura con una cavità al centro e delle parti d'un corpo smembrato, incastrato in una scogliera. Il testo non fa allusione agli elementi disegnati. Che rapporti ci sono allora fra il sogno e il disegno? Quest'ultimo corrisponde a ciò che Valéry ha visto in sogno e, di conseguenza, completa così un testo troppo breve? Oppure il disegno è fatto *au fil du trait*, senza la preoccupazione di corrispondere alle avventure oniriche?

Riflettiamo su queste questioni innanzitutto dal punto di vista del significato, cercando di decifrare degli elementi riconoscibili. Questo approccio, benché insufficiente, come vedremo, è di fatto suggerito dal disegno stesso, tanto la mescolanza di elementi riconoscibili e non riconoscibili ci affascina in questo poeta intellettualista.

Possiamo dire immediatamente che, anche se il disegno non è la riproduzione della scena sognata, il nome di Karin inscritto nel racconto deve intrattenere un certo rapporto con le figure tracciate, soprattutto con la donna nera. Catherine Pozzi è definita altrove «la poule noire folle».¹⁰ All'epoca in cui questa pagina viene scritta, l'avventura con K. comincia a prendere una brutta piega: «Maudit 23 oct. 21».¹¹ Valéry annota in questo modo la data in cui i suoi rapporti con K. si sono definitivamente degradati senza tuttavia dare alcuna precisazione quanto a ciò che successe.¹² La donna disegnata in nero con dei ciuffi di peluria attorno alle anche può così rappresentare i sentimenti contraddittori provati da Valéry di fronte alla donna amata. Il ciuffo di peli si lega in Valéry tanto al disgusto quanto al fascino. Limitiamoci a citare un frammento-ricordo dei *Cahiers*:

Histoire des poils sous les bras — Mon père m'ayant conduit dans un petit théâtre ou concert où l'on donnait je ne sais quelle opérette, il y eut un chœur de femmes décolletées qui levaient les bras ensemble à tels instants, et je vis qu'elles avaient des touffes de poil noir aux aisselles, ce qui me remplit d'un étonnement et du sentiment nouveau d'une chose dégoûtante, intéressante, devant être cachée, tue — Etc».¹³

La nota che segue, scritta nello stesso periodo in cui è redatto il testo in questione, ci svela un sentimento frammisto di disgusto e fascino rispetto alla donna.

Nous avons l'un de l'autre chacun deux images différentes. L'une toute peinte de délices et de tendresses. L'autre détestable, irritée, muette — et ennemie.¹⁴

Possiamo riconoscere il medesimo movimento contraddittorio nella figura del nudo riverso, al contempo promessa di sensualità e cadavere. Le due figure dipinte di color carne in basso alla casa rinforzano quest'ultima impressione: esse sembrano definire le parti di un corpo frammentato. Del resto, il sesso del nudo resta in qualche misura ambiguo: a essere rappresentato è verosimilmente il corpo di una donna. Tuttavia la donna in nero cela la propria testa e i propri seni. Supponendo che l'organo genitale sia castrato, non è impossibile considerare questa figura come maschile. Eventualmente, non potremmo vedere nella figura del nudo una proiezione narcisistica dell'immagine della morte dello stesso Valéry? E se si ricorda qui che la casa rappresenta per Valéry il sentimento della sicurezza, la totalità degli elementi leggibili risulta meno ambigua di quel che potesse sembrare: da una parte, c'è in Valéry una tentazione che lo fa oscillare tra il piacere e il disgusto, e che gli fa presentire l'imminenza della morte. Dall'altra c'è l'immagine di una casa, luogo di conforto e di sicurezza. Possiamo aggiungervi l'idea di felicità, che non è contemplata nella relazione con K.¹⁵ Nel disegno, Valéry sembra così lacerato tra questi due valori: anche se non rappresenta il vissuto della notte, possiamo dire che esso è tracciato in funzione di una rete d'immagini nel quale lo spirito di Valéry è preso a quell'epoca, rete che tormenta il suo pensiero notte e giorno.

2. La poetica del sogno

«Le rêve sur le papier»

Ma può questa lettura che potremmo dire “significativa” con calco valeriano, e cioè contenutistica, soddisfarci pienamente nel conte-

sto di una ricerca sulla poetica del sogno in Valéry? Abbandoniamo per un istante la lettura della Figura 3 per cercare disegni nei quali Valéry tenti di afferrare i movimenti onirici non nel loro contenuto significativo, ma nella loro forma funzionale. A nostro avviso, sapere se Valéry tenti o meno di descrivere ciò che ha visto nei propri sogni, non è, infatti, produttivo: ricordiamo piuttosto che Valéry in altre ricerche grafiche sottolinea spesso le forze formative del sogno. Su questo punto la pagina 249 del tomo XV dei *Cahiers* (Figura 4) ci offre un esempio chiarificatore.¹⁶ Il disegno rappresenta apparentemente un paesaggio portuale ben riconoscibile. Senza il commento di Valéry, saremmo tentati di pensare che le linee sono state tracciate per rappresentare un luogo che egli conosce bene. Ma il testo, che testimonia il processo stesso della sua produzione, asserisce che la preoccupazione di un risultato ‘riconoscibile’ non è apparsa che in un ultimo momento, come per metter fine a una composizione spontaneamente intrapresa. Valéry accosta al sogno questo tipo di produzione che si realizza «de proche en proche», senza l’intenzione di realizzare un disegno che rappresenti un paesaggio preesistente.

Je viens, absent, de dessiner ceci, commencé par des traits qui ont figuré les arêtes d’un cube; puis un autre — et leurs ombres. Ces cubes sont devenus blocs; ces blocs donnaient (dans le monde tang[ible] et à ma présence) un coin de port — c’est-à-dire des mâts — Et les faces éclairées demandaient le fond de la mer; et les blocs en tant que vérité exigeaient un bout de jetée — Et d’exigences en exigences, significatives ou sensibles, le rêve sur le papier se fabriquait — Mais sans le papier..¹⁷

«Le rêve sur le papier se fabriquait» – Che intende dire Valéry? Sarà necessario prima di tutto segnalare che Valéry ricusa spesso qualsiasi analogia tra sogno e disegno. Perché, nel disegno, «la volonté est indispensable — c’est-à-dire la conservation du but à travers les *temps*, — à cause de l’espèce d’*infini* qui se rencontre dans l’étude successive des objets visibles».¹⁸ In tutte le tappe del lavoro, è necessario mantenere lo scopo di una rappresentazione precisa dell’oggetto, e sforzarsi di accordare a questo scopo gli ‘apparecchi’, quali lo sguardo, la mano, la penna, la carta, etc. Valéry considera in tal modo il disegno come «un acte de l’intelligence».¹⁹ Le qualità ne-

18/8/31. Mardi

V. Site : Anna. Beaucoup de grès. Il paraît
qu'elle ne m'a commisait pas assez - ou bien
qu'il s'en est beaucoup changé... en bien. Etc.

Ce en quoi je ne suis pas homme de lettres : les idées
n'ont pour moi la nouveauté "historique", des idées
ne m'importe pas, ne leur ajoute aucune valeur.
En fait de nouveauté - c'est la nouveauté de
leur l'appréciation que je me d'aller - qui m'excite. etc.



Je viens, absent, de dessiner ceci,
commencé par des traits qui ont figuré les
arêtes d'un cube; puis un autre et leur ombre
Ces cubes sont des autres blocs; ces blocs dominent (dans le monde long et étendu)
un coin de port - c. à d. des murs, gris. Et les
faces éclairées, dans le fond de mer;
et les blocs en tant que vérités exigent un bond
de joie. Si s'agit d'un encre, significatives
ou sensibles, le rêve sur le papier se fabriquerait
mais sans le papier - ..

Figura 4

cessarie al compimento del disegno sono tali da rendere vana qualsiasi affermazione di parentela tra questo atto intellettuale e la produzione onirica.

Cet art montre à chaque instant toute l'insuffisance du *rêve*. Le peintre ne peut rêver qu'un rêve qui supporte une longue, incertaine, minutieuse reconstitution et étude. D'ailleurs c'est un rêve où les nymphes ont des doigts de pied, et cinq doigts à chaque pied avec leurs ongles.²⁰

Valéry insiste così sulla differenza tra il gesto grafico controllato e la formazione onirica incontrollata. Appunta ancora: «le dessin, quand il tend à représenter un objet d'aussi près que possible, demande l'état le plus *éveillé* : rien de plus incompatible avec le rêve, puisque cette attention doit interrompre à chaque instant le cours naturel des actes, se garder des séductions de la courbe qui se prononce...».²¹

I gradi del disegno

Tuttavia urge far presente che questa discussione non è pertinente che nel caso in cui il disegno sia definito come l'atto di rappresentare un oggetto preesistente. È «le dessin d'après un objet» a essere contemplato in queste riflessioni. Da questo punto di vista voler paragonare sogno e disegno è effettivamente privo di fondamento. Agli occhi di Valéry, il sogno non è un atto, ma una produzione spontanea, seguita dal riconoscimento immediato delle cose prodotte. Cito un frammento che mostra in modo significativo le prospettive di Valéry sul sogno: «En rêve, *il semble* qu'on ne lit jamais ni ne compte, ni ne dessine — Mais on *sait* ce qu'il y a dans le *livre*; on a révélation du *nombre*; et le *dessin* est fait — — sans avoir été fait! C'est qu'il n'y a pas de "faire" en rêve. Il y a de l'impuissance à *faire*; et au contraire, des résultats d'action».²²

Tuttavia, nell'insieme delle riflessioni di Valéry sul disegno, l'analisi del «dessin d'après un objet» non occupa che un aspetto. Secondo Valéry, infatti, ci sono dei «degrés du dessin» che vanno dal disegno guidato da una forma di automatismo fino al disegno diretto dalla volontà.

Degrés du dessin —

Dessin — Il y a dans le dessin des degrés qui vont de l'écriture comme *cursive* /.../ jusqu'à la recherche locale des détails au modelé fini etc.

Ces états correspondent à des états d'accommodation — action — dont la limite ou but est tantôt *extérieur* — par exemple une ressemblance — ou bien à une chose à représenter et à reconnaître — tantôt une chose à *trouver* ou préciser dont la précision n'est pas offerte par ce qu'on voit, mais attendue de l'acte même qui la cherche en la faisant et tantôt l'action n'est que (comme une danse), que [sic] l'expansion d'une énergie qu'il faut "amuser", qu'un effet d'ennui à dissiper, de "temps vide" à meubler —

Il y a donc du dessin de patience, du dessin de création et du dessin d'*échange*

Rôle de l'automatisme et ses degrés d'intervention dans le dessin.²³

Troviamo così nei *Cahiers* una serie di riflessioni sul disegno «d'*échange*» o distratto, volto ad acquietare «l'expansion d'une énergie». «“Pendant que” a son activité, qui *répond* au *vide* par une sorte de création où paraît une sorte de continuité par enchaînement»²⁴ (Figura 5). La conformità di ciò che viene tracciato con l'oggetto rappresentato ormai non è più messa in questione: Valéry non s'interessa a ciò che il disegno rappresenta, ma al processo stesso della sua formazione. È analizzando questi prodotti dell'assenza che Valéry sostiene l'analogia tra disegno e sogno, se non addirittura con la poesia: «Sujet capital — Pendant que je cause par téléphone *ma main* trace des figures — [...] Ce processus de formation est *de proche en proche* — (*génie* est peut-être une *activité locale*). Ceci identifie ces formations avec le rêve et est élément essentiel de toute *Poésie*».²⁵ In cosa precisamente il disegno distratto è paragonabile al sogno?

Le modalità di produzione del disegno distratto

Ritorniamo al disegno del paesaggio di porto, prodotto, secondo Valéry, in uno stato 'd'assenza'. A differenza del «dessin d'après un

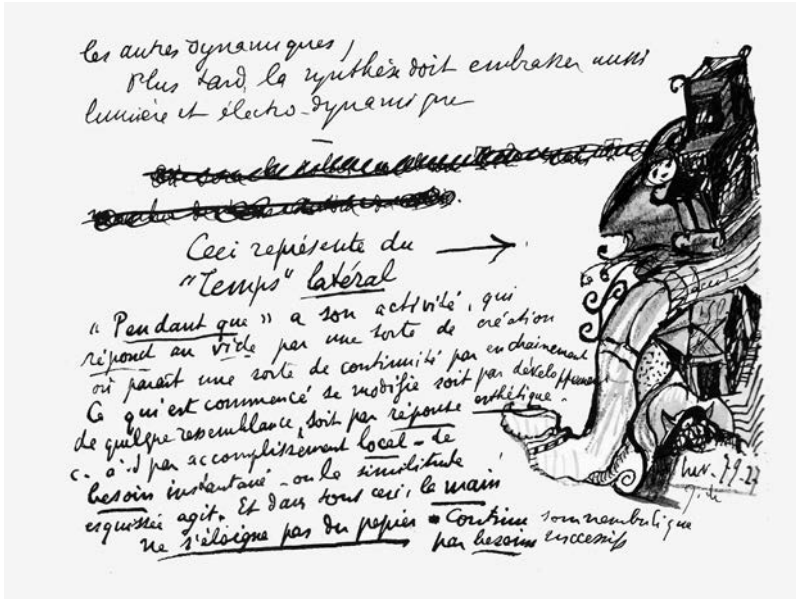


Figura 5

objet», non c'è qui, nel disegno distratto, alcuna intenzionalità a san-
 cire il lavoro in tutte le sue tappe. Esso si compie «de proche en pro-
 che», «d'exigences en exigences», senza che il disegnatore tenga
 conto del punto verso il quale l'insieme degli elementi si sta dirigen-
 do. Questa proprietà è la stessa della produzione onirica. Valéry nota:
 «Des formations de sensibilité et de leurs développements pro-
 pres / Qu'il sont de proche en proche — (rêve, dessins distraits)
 d'instant en instant».²⁶ A essere fotografato, qui non è un fine, ma è
 il funzionamento stesso nel suo farsi.

In altri termini il disegno distratto si fa in assenza di un soggetto
 capace di padroneggiare la situazione, e di prendere le decisioni ne-
 cessarie per perseguire un dato fine. Ecco dunque il punto comune
 tra la produzione 'distratta' e la produzione onirica. Una figura trac-
 ciata esige che si produca un'altra figura, senza che la coscienza vigi-
 lante possa intervenire. «Ces cubes sont devenus blocs; ces blocs
 donnaient [...] un coin de port — c'est-à-dire des mâts — Et les fa-
 ces éclairées demandaient le fond de la mer [...]» – in questa succes-

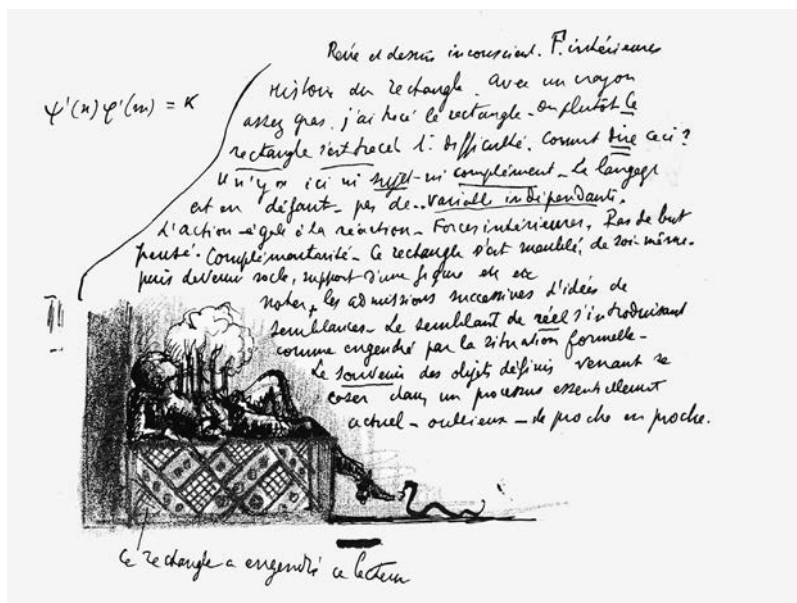


Figura 6

sione a catena del tracciato, l'atto non si organizza intorno a un fine ben definito, con la coordinazione cosciente propria a un soggetto. Quest'ultimo si è posto, come in sogno, in un stato di dipendenza particolare con il «système des choses», composto all'occorrenza dalla mano, dalla penna, dalla carta e dalle figure tracciate. Valéry arriva ad affermare che, in questo stato di creatività perpetua, non si danno né soggetto né oggetto.

Rêve et dessin inconscient. F[orces] intérieures

Histoire du rectangle. Avec un crayon assez gras, j'ai tracé le rectangle — ou plutôt le rectangle s'est tracé. 1e difficulté. Comment DIRE ceci? Il n'y a ici ni sujet — ni complément — Le langage est en défaut — pas de... variable indépendante. L'action — égale à la réaction — Forces intérieures. Pas de but pensé. Complémentarité — Ce rectangle s'est meublé, de soi-même — puis devenu socle, support d'une figure etc etc. (Figura 6)²⁷

Senza il commento di Valéry, noi leggeremmo in questo disegno l'immagine di un uomo che si abbandona al sogno in una casa di campagna o in una villetta immersa nella vegetazione; il serpente ai suoi piedi rappresenta verosimilmente la saggezza o il pensiero che risiede nel suo spirito. Il disegno offre così una specie di compattezza che permette di vedervi l'«intention» di un «dessinateur». Ma, secondo il testo in margine al disegno, questa stessa compattezza finisce con l'apparire solamente a disegno concluso: al momento della sua formazione, infatti, non c'è dietro a quest'immagine né intenzione né 'disegnatore'. Si può dunque dire che questa compattezza apparente nasconde la dinamica del processo che Valéry delinea nel testo.

Cos'è allora che dirige questa produzione? O, secondo la formula valeriana de *L'homme et la coquille*, «*qui donc a fait ceci*»?²⁸ Per rispondere a questa domanda è necessario capovolgere l'ottica dell'analisi: è l'esistenza di un supporto che permette all'attività onirica di avere una propria durata e non la presenza di qualcuno in grado di padroneggiare la situazione. Valéry sottolinea a più riprese l'importanza della carta nel disegno 'distratto': «[...] le rêve sur le papier se fabriquait — Mais sans le papier...»;²⁹ «[...] dans tout ceci, *la main ne s'éloigne pas du papier*».³⁰ Il supporto è importante, in tutti i sensi possibili, in quanto è la sola cosa che possa assicurare una continuità alla produzione: «*Dessin inconscient / Chaque élément du dessin est "simple". Mais les éléments se juxtaposent ou se superposent grâce à leur conservation sur le subjectile / Ce qui est capital*».³¹

La questione che si pone ora naturalmente è sapere quale sia, in sogno, questo supporto sul quale possono svilupparsi i fenomeni onirici. Va detto che Valéry considera il sogno come «*substitutions sans conservation*».³² Alcune note mostrano tuttavia che egli vede nella memoria un equivalente della carta con la sola differenza di qualche condizione. In primo luogo, il sognatore non può concepire la memoria in quanto tale come vero e proprio supporto pittorico [*subjectile*, soggettile, *n.d.t.*]; infatti, è solo al risveglio che la memoria appare come materiale di base: «*la "mémoire" est le subjectile impressionnable qui est "révélé" au réveil*».³³ Inoltre, il ricordo del sogno mostra spesso che questo supporto è difettoso, affetto da lacune. A differenza del disegno 'distratto' il cui supporto permette di conservare l'insieme degli elementi tracciati, per quel che riguarda il sogno la me-

moria non può conservare la totalità di ciò che si è prodotto. È una tela che cambia a ogni istante, che permette di visualizzare immediatamente un'idea, ma senza poter tenere sotto controllo tutte le produzioni realizzate: «Cette affaire du rêve — a l'intérêt d'une composition perpétuelle de dérivations indépendantes — A chaque instant la *peinture* est modifiée par la *toile*». ³⁴ In sogno la memoria fornisce un supporto istantaneo che permette di dispiegare le immagini, ma che si modifica o scompare un istante dopo. Malgrado questa differenza, è certo che il sogno necessiti egualmente di un *subjectile*, di un luogo dove sviluppare le sue variazioni mobili.

Il disegno onirico e la natura 'naturante'

Il sogno e il disegno 'distratto' hanno quindi in comune il fatto di farsi sempre «de proche en proche», in assenza di un soggetto in grado di padroneggiare la produzione stessa e tutto ciò ha luogo su un supporto che permette di proseguire questa «suite sans somme». ³⁵ Questo punto di vista è applicabile, osserva Valéry, a ogni produzione dello spirito nella sua fase iniziale.

[...] dans la génération naturelle immédiate de ses germes, *l'esprit est comme UNE AVEUGLE NATURE*. Je songe soit à la production par grand nombre des spermes et des graines, soit à la fluctuation des atomes et à leurs chocs. Une partie seulement arrive à heurter les flancs du vase. Une partie — à *vivre*. Différence de la vie d'une cellule fécondée et d'une non fécondée. La fécondation — faveur statistique.

Une idée est quelque chose de fécondé par une sensibilité et qui féconde à son tour un être d'actes. ³⁶

Nel caso del sogno e dell'arte, Valéry precisa che l'analogia con la natura s'impone soprattutto al livello dei procedimenti di produzione. «Le rêve est peut-être ce par quoi nous pouvons le mieux imiter en esprit le procédé étrange de la nature naturante». ³⁷ Nel campo dell'arte, ritroviamo la stessa precisazione: «Un art s'approche de la nature non par l'imitation des formes qu'elle produit mais par l'imitation des

procédés de sa production».³⁸ Nelle opere e nei *Cabiers*, Valéry rileva due tipi di procedimenti che approssimano alla natura le attività oniriche e artistiche, e sono la crescita dell'albero e la cristallizzazione. Prestiamo un momento attenzione alle sue riflessioni sulle trasformazioni che corrispondono all'esempio dell'albero, che ci sembrano dare una chiave per decifrare i rapporti tra il sogno e il disegno.

Valéry paragona spesso la produzione senza ritorno del sogno allo sviluppo dell'albero: «[...] cette arborescence progressive et successive, s'étend d'elle-même, se rencontre elle-même, s'oppose des rameaux, perd son fil, se méconnaît régulièrement comme suivant une loi».³⁹ La stessa dinamica costituisce secondo Valéry uno dei processi fondamentali della produzione dell'*esprit*. In un passaggio del *Dialogue de l'Arbre*, Lucrezio, ispirato da un sogno che mostra l'esistenza di cose che si formano spontaneamente, parla della sensazione d'essere lui stesso una Pianta:

Je voudrais te parler du sentiment que j'ai, parfois, d'être moi-même Plante, une Plante, qui pense, mais ne distingue pas ses puissances diverses, sa forme de ses forces, et son port de son lieu. Forces, formes, grandeurs, et volume, et durée ne sont qu'un même fleuve d'existence /.../. Et je me sens vivant l'entreprise inouïe du Type de la Plante, envahissant l'espace, improvisant un rêve de ramure, plongeant en pleine fange et s'enivrant des sels de la terre, tandis que l'air libre, elle ouvre par degrés aux largesses du ciel des milliers verts de lèvres... Autant elle s'enfoncé, autant s'élève-t-elle : elle enchaîne l'informe, elle attaque le vide; elle lutte pour tout changer en elle-même, et c'est là son Idée!...⁴⁰

La coscienza riprende la potenza del sogno identificandosi con la crescita dell'albero. Numerosi testi e disegni manifestano del resto che capita a Valéry di praticare allo stesso modo l'atto della scrittura.⁴¹ Le forze di formazione della natura 'naturante' si estendono così al contenuto delle diverse opere dello spirito tra cui il sogno, il disegno distratto, il mito, etc. In queste produzioni spontanee Valéry trova una possibilità singolare di creazione dello spirito: una «œuvre sans auteur». Una volta affermato che «l'auteur n'est qu'un détail à peu près inutile»,⁴² Lucrezio trova un'illustrazione della sua idea nell'esperienza onirica.

Il n'y a donc point d'auteur [dans le rêve]. Tu le vois bien, Tityre; une œuvre sans auteur n'est donc point impossible. Nul poète pour toi n'ordonna ces phantasmes, et toi-même jamais n'aurais tiré de toi ni ces délices, ni ces abîmes de tes songes... Point d'auteur... Il est donc des choses qui se forment d'elles-mêmes, sans cause, et se font leur destin... C'est pourquoi je rejette aux besoins enfantins de l'esprit des mortels la logique ingénue qui veut trouver en tout un artiste et son but, bien distincts de l'ouvrage.⁴³

Il sogno e il disegno distratto, che si sviluppano come un albero, designano quella regione dello spirito ove ciascuno perde il proprio nome. Valéry annota nei *Cahiers*: «Plus on observe intérieurement, plus s'exténue l'orgueil personnel. / Car il y a, ou il n'y a pas de *Moi* en *Moi*.. *Et quid admire qui?* / Ainsi au réveil s'étonne-t-on du rêve. / Qui est l'Auteur? / Mais, après tout, *est-il bien nécessaire qu'une Œuvre ait un Auteur?* Est-il même bien sûr que cela ait un *sens*, sinon conventionnel, social et pratique, chose facile et fausse — faite pour la vie extérieure!».⁴⁴ Da questo punto di vista, il sogno e il disegno distratto non sono che due casi particolari della produzione dello spirito, che presta ora più ora meno le proprie forze alla natura vivente.

3. Il formale e il significativo

Ritornando ora al disegno 'onirico' del vol. VIII dei *Cahiers*, possiamo constatare che esso presenta, dal punto di vista 'formale', una certa affinità con quei «dessins tracés en téléphonant — *Produits d'absence*» che nascono da una «sorte de prolongement».⁴⁵ Anche se non si tratta della riproduzione di una scena sognata, questo disegno segue, ci sembra, la stessa modalità di produzione del sogno. La sproporzione inusuale tra i differenti elementi non prova forse che Valéry ha eseguito questo disegno, di elemento in elemento, senza tentare di organizzare la composizione d'insieme? Non è che un'ipotesi. Ma la forza espressiva del disegno ci sembra venire da questo procedimento in cui Valéry trova una forma di produzione prossima al sogno.

Questo disegno ha tuttavia una portata significativa innegabile. Vi possiamo riconoscere degli elementi che, senza apparire nel sogno, possono coinvolgere lo spirito di Valéry in qualunque momen-

to. Quali sono dunque i rapporti tra l'aspetto formale del disegno e il suo aspetto significativo? Dove il formale e il significativo s'incontrano? Da questo punto di vista, l'idea valeriana dei «champs de forces» ci pare interessante.

Imminence.

Souvent c'est une préoccupation plus ou moins profonde, une idée-sentiment, — un point-sensible de l'âme —, (et quand cela *parle* cela ressemble à un besoin) — qui se prononce par quelque scène, présence ou dispositif symbolique, puissamment impressionnant, tout-puissant dans le vide, étrangement significatif et muet. Et parfois — comme une catastrophe, comme un déchirement, comme un éclaircissement soudain — se produit une découverte — généralement affreuse. Ou bien un sentiment singulièrement poignant — que des circonstances simples recouvrent, signifient des choses atroces — les contiennent.

Les choses qui ont laissé une forte trace dans la vie forment dans les rêves comme une montagne d'aimant, ou un gouffre vers lesquels le moindre incident précipite le rêveur. Il y a des *champs de forces*.⁴⁶

In maniera laconica, Valéry afferma che il sogno è «l'état où je me considère sous des formes symboliques». ⁴⁷ Se il sogno sembra al risveglio caricato di significati 'simbolici', è perché esso sviluppa il rapporto del sé col mondo, dando alle apprensioni e alle speranze un'espressione strana ma pertinente. Quale che sia la stranezza delle immagini oniriche, queste inducono la certezza che «une liaison secrète, certaine existe entre ces apparitions et ce qu'il advient ou adviendra du monde *réel*». ⁴⁸ Valéry osserva che questi motivi, che risuonano, non sono necessariamente afferrati dalla coscienza in stato di veglia. Il sogno si forma intorno a «une sorte de retentissement très long à s'amortir, mais insensible pendant la veille; et devenant sensible et actif dans le sommeil — par évanouissement du reste et le vide». ⁴⁹ L'incidente che ha provocato il «retentissement» nella vita psichica semina il germe dei prodotti mentali, che il sogno sfrutta al massimo. In altri termini, Valéry riconosce che un «point-sensible de l'âme» contribuisce allo sviluppo smisurato della formazione di im-

magini. Descrivendo un disegno di tipo ‘distratto’, qualcosa che esiste nei «champs de forces» può confluire nelle forme trattate. Detto diversamente, degli elementi particolarmente risonanti entrano inevitabilmente nel «rêve sur le papier». Ma il disegno che ha qui particolarmente attratto la nostra attenzione è un caso pressoché isolato e non fa parte di alcuna serie. Il «point-sensible de l’âme» è ben protetto nelle attività grafiche di Valéry.

Disegnare il sogno? Si dovrebbe piuttosto dire disegnare nel sogno o, in termini valeriani, disegnare nel «“Temps” *latéral*». ⁵⁰ In Valéry, i disegni ritenuti in grado di rappresentare direttamente le avventure oniriche non giocano che un ruolo secondario. Ciò che ci mostra l’eccezionale disegno analizzato è che, se c’è un tentativo di disegno onirico in Valéry, esso va cercato nel gioco di tratti ‘distratti’ dove si dispiegano pienamente le forze all’opera nella formazione del sogno. Si tratta dunque di tradurre nell’imbrigliare delle linee non gli oggetti visti in sogno, ma le forze esemplificate dall’albero che si sostituiscono «de proche en proche». I fattori significativi si compromettono tra loro inevitabilmente nel processo di questa produzione. Nel caso del disegno di *Cahiers* vol. VIII, le istanze affettive impressionanti attirano irresistibilmente la nostra attenzione verso la tensione tra il vissuto e ciò che è tracciato. È certamente un caso eccezionale, ma esso prova che esiste in Valéry una concezione altra rispetto a quella del disegno *d’après un objet*, che determina differenti gradi del disegno nelle sue riflessioni sul visivo. E proprio questo caso eccezionale, attraverso la produzione spirituale del tipo ‘albero’, ci rivela la presenza di una tale poetica in Valéry.

[Traduzione di Tommaso Melilli e Benedetta Zaccarello]

Note

- ¹ C, XI, 552 [1923], e precisamente: Paul Valéry, *Cahiers*, edizione integrale in fac-simile, 29 voll., C.N.R.S., 1957-1961 (d’ora in poi C).
- ² C, V, 538 [1915].
- ³ C, VIII, 157 [1921].

- 4 *Degas, Danse, Dessin* [1938], *Œ*, II, 1188, e precisamente: Paul Valéry, *Œuvres*, edizione stabilita e annotata da Jean Hytier, 2 voll., Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1988 (d'ora in poi *Œ*).
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*, *Œ*, II, 1187.
- 7 *C*, XXV, 865.
- 8 *C*, X, 724 [1925].
- 9 *C*, XVII, 507 [1934].
- 10 *C*, XIII, 149. Sul «corpo nero» si veda l'analisi di Hironori Matsuda (*L'aventure des lignes et des figures*, «Bulletin des Études Valéryennes», n° 56-57, giugno 1991, pp. 105-106).
- 11 *C*, VIII, 348.
- 12 A proposito di ciò che successe il 23 ottobre 1921 si veda Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 502.
- 13 *C*, XVIII, 218.
- 14 *C*, VIII, 386 [1921-1922].
- 15 «ad K/ .. Les vues de cette maison étaient admirables, ses pierres purement liées; — demeure exacte et parfaitement belle./ Là, *devait* habiter pour s'accorder avec ce chef-d'œuvre sinon le bonheur, du moins le Verbe et l'esprit du bonheur. Du moins la possibilité vivante du bonheur». *C*, VIII, 713.
- 16 Su questa pagina nel suo insieme si veda l'analisi dettagliata svolta da Serge Bourjea, *Paul Valéry : Le sujet de l'écriture*, L'Hamattan, pp. 220-235.
- 17 *C*, XV, 249. [1931].
- 18 *C*, IX, 828. [1924].
- 19 *C*, XII, 15.[1926-27].
- 20 *C*, IX, 828.
- 21 *Degas, Danse, Dessin*, *Œ*, II, 1188.
- 22 *C*, XXII, 625. Cfr. «La chose impossible au rêveur est de réaliser la dépendance de choses indépendantes. Aussi dessiner A d'après B» (*C*, VII, 715).
- 23 *C*, XXV, 865 [1942].
- 24 *C*, XVIII, 692.
- 25 *C*, XXII, 446 [1939].
- 26 *C*, XX, 734.
- 27 *C*, XVIII, 741[1936].
- 28 *Variété*, *Œ*, I, 891.
- 29 *C*, XV, 249.

- ³⁰ C, XVIII, 692.
- ³¹ C, XXI, 739 [1938].
- ³² C, XIII, 48.
- ³³ C, XXI, 739-740 [1938].
- ³⁴ C, XIX, 608 [1936].
- ³⁵ C, XVIII, 633 [1935-1936].
- ³⁶ C, VIII, 803 [1922].
- ³⁷ C, XIV, 341.
- ³⁸ C, XXVIII, 590. Sui rapporti tra il sogno e la natura 'naturante' si veda Pierre Laurette, *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Klincksieck, 1967, pp. 152-153.
- ³⁹ C, IV, 573.
- ⁴⁰ *Dialogue de l'Arbre* [1943], *Œ*, II, 192.
- ⁴¹ Si veda per esempio il passaggio seguente della *Petite Lettre sur le mythe* : «Quand je rêve et invente sans retour, ne suis-je pas... la nature? — Pourvu que la plume touche le papier, qu'elle porte de l'encre, que je m'ennuie, que je m'oublie, — je crée! Un mot venu au hasard se fait un sort infini, pousse des organes de phrase, et la phrase en exige une autre, qui eût été avant elle; elle veut un passé qu'elle enfante pour naître... après qu'elle a déjà paru!» (*Œ*, I, 963)
- ⁴² *Œ*, II, 185.
- ⁴³ *Œ*, II, 1857. Si vedano anche queste note: «formation des rêves — *Pas d'auteur*» (C, XXVI, 643); «Mais *qui* est producteur? / *Personne*» (C, XX, 618); «Nous n'avons pas rêvé — Mais *Il* a été rêvé. *Il* est arrivé. — Si je n'ai pas, *moi*, inventé, formé ceci, *qui* l'a fait? — et *qui* l'a perçu? / Cela fut. Cela est aussi *réel* que tout souvenir — mais souvenir sans place» (C, XX, 623).
- ⁴⁴ C, XXVII, 559 [1943].
- ⁴⁵ C, XVIII, 633.
- ⁴⁶ C, V, 456 [1914].
- ⁴⁷ C, V, 270 [1914].
- ⁴⁸ C, VI, 73 [1916].
- ⁴⁹ C, IV, 572.
- ⁵⁰ C, XVIII, 692

Atsuo Morimoto

Il sogno e la po(i)etica in Paul Valéry

Introduzione

Il sogno è una delle nozioni chiave della po(i)etica di Valéry. Per comprendere ciò, è necessario in primo luogo precisare che l'idea valeriana di *poiétique* fu concepita per rinnovare radicalmente quella che era la nozione per così dire tradizionale di poetica, mettendo piuttosto in rilievo il momento della composizione o, in un senso ancora più generale, quello dell'atto che risiederebbe nella creazione della poesia.

Valéry, come è noto, enunciò non senza esitazione quest'idea nel 1937, in occasione della lezione inaugurale del corso di Poetica al Collège de France, fornendo alla sua teoria un argomento etimologico: il verbo greco *poiein* significa infatti *fare*, e nello slittamento da poetica a poietica, dunque, ciò che Valéry intende esprimere «c'est enfin la notion toute simple de *faire*».¹ La poietica sarebbe in tal senso una poetica in certa misura intellettualizzata, o volontaristica, nella quale nessun posto sembrerebbe restare per cose vaghe come lo può essere il sogno.

A ben guardare, però, nel momento in cui, nella medesima lezione, Valéry osserva che «*nous n'avons aucun moyen d'atteindre exactement en nous ce que nous souhaitons en obtenir*»,² Valéry si mette di fronte a una specie di sentimento di impotenza che il poeta può provare nel momento in cui compone mettendo mano alla sfera interiore del proprio essere. Il poeta, infatti, non può credere ingenuamen-

te che esista qualcosa come un'onnipotente forza di creazione. Se è necessario che «le poète en fonctions» si configuri come «une attente»³ per poter impiegare ai propri scopi l'accidente e l'accidentale, senza i quali anche «une idée *remarquable*» sarebbe stata «écrasée dans l'œuf»,⁴ questa medesima attesa deve essere creata attraverso un «un jeu de hasard» che dia un'importanza «*inégal*e aux diverses faces d'un dé». L'attesa cattura il caso (*hasard*) che può divenire l'elemento germinale di un componimento poetico, ma è ancora e sempre il caso che stabilisce la possibilità di ricettività di questo medesimo stato di attesa. E allorché Valéry parla, in un frammento dei *Cahiers*, di una «*impuissance du dormeur*», egli la paragona alla «*impuissance permanente que nous connaissons dans la veille à atteindre*», e cita, nel novero delle cose impossibili da “afferrare”, proprio il caso di un «beau vers». ⁶

Così, la poetica valeriana sarebbe un tentativo di osservare con la maggiore chiarezza possibile lo stato effettivo del poeta che compone, stato in cui, diviso tra capacità e impotenza, ingegno e sensibilità, o ancora tra conoscenza e realtà, egli deve trovare in proprio la strada che conduca al suo fine: la redazione, cioè, della poesia.

In questa prospettiva si può dunque dire che colui che compone è un essere dormiente che tenta di svegliarsi e che, nel far ciò, egli passa inevitabilmente attraverso quella che potremmo dire una condizione sognante. Tuttavia, per poter giungere a questa conclusione, dobbiamo altresì precisare che lo stato onirico non è sempre percepito da Valéry come negativo. Cerchiamo dunque di osservare, ricapitolando alcuni capisaldi della nozione di sogno introdotta da Valéry nei suoi testi critici, come la creazione poetica contenga come suo fattore necessario anche delle «*choses vagues*» tra le quali il sogno sembra assumere una posizione privilegiata.

Sogno e coscienza critica

Lo stato sognante è innanzitutto uno dei fenomeni che permettono al giovane Valéry di criticare, o per meglio dire relativizzare, ciò che il senso comune considera certo o solido. Nella *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dopo aver definito il «segreto» del ge-

nio (quale può trasparire in Leonardo o in Napoleone) come la capacità di percepire relazioni tra cose «*dont nous échappe la loi de continuité*»,⁷ Valéry afferma che «cette clarté finale ne s'éveille qu'après de longs errements, d'indispensables idolâtries». In effetti, «la conscience des opérations de la pensée [...] n'existe que rarement, même dans les plus fortes têtes».⁸ Anche se il verbo *s'éveiller* è qui utilizzato in senso evidentemente figurato, i diversi stadi preliminari a una chiara ed evidente coscienza di sé possono considerarsi come un *analogon* del sogno, precisamente perché essi mancano di quella lucidità cosciente da cui dunque si distinguono. *L'esprit* può certo trasformare immaginativamente, e ancora mettere in relazione immagini tra loro affatto eterogenee come lo possono essere «une fleur, une proposition, un bruit», ma un tale atto *naturale* non gli è sufficiente; solo «la connaissance de ce pouvoir» di trasformazione «lui confère toute sa valeur. Seule, elle permet de critiquer ces formations».⁹ Valéry cerca di analizzare le diverse «fasi» che la coscienza attraversa, considerandole come altrettante variazioni di un «sistema». Tra queste, figura anche la «follia».¹⁰ L'analogia tra il sogno e lo stato naturale o ordinario della coscienza è allora tanto più fortemente affermato che in «questa osservazione» di sé che non è che una «doppia vita della mente», «la pensée ordinaire» può essere paragonata al «rêve d'un dormeur éveillé».¹¹

In questo contesto, la presa di coscienza di tutte le operazioni dello spirito è un vero e proprio risveglio. Valéry ne parla facendo ricorso all'idea di induzione matematica. Se una serie infinita di immagini mentali può essere chiamata sogno, si può dire che il «raisonnement par récurrence»,¹² che riassume tutta la serie in una formula generale, non è altro che «se réveiller hors d'une pensée qui durait trop».¹³ Proprio al contrario, «une pensée qui se fixe prend les caractères d'une hypnose et devient, dans le langage logique, une idole; dans le domaine de la construction poétique et de l'art, une infructueuse monotonie».¹⁴ La formula generale così ottenuta attraverso questa specie di «risveglio» permette all'*esprit* di «imaginer l'ensemble de ce qui allait s'imaginer dans le détail»¹⁵ ed è per questo che essa assume un ruolo così importante nella prospettiva della creazione *in fieri*: come Valéry osserva a proposito di Poe in *Situation de Baudelaire*: «le propre de ce qui est vraiment général est d'être fécond». E ancora

«parvenir au point où l'on domine tout le champ d'une activité, c'est apercevoir nécessairement une quantité de possibles».¹⁶

Questa è una prima notazione sullo stato di sogno contenuta nella *Introduction*. Dopo aver opposto in maniera così netta la coscienza metodica dalle diverse «erranze» preliminari, più o meno oniriche, Valéry passa a parlare della genesi del «Monde».¹⁷ Non si tratta più di una genesi interna all'*esprit*, ma della conoscenza di oggetti esterni e dell'unità del mondo che questi stessi vengono a costituire. Valéry parte dal constatare che «avant d'abstraire et de bâtir, on observe».¹⁸ Non bisogna considerare il mondo, o la natura, sulla base di concetti precostituiti – cosa che condurrebbe a una conoscenza fittizia o falsa, ma aprire la coscienza e il corpo al puro flusso dei fenomeni. Come Leonardo, «L'homme universel commence, lui aussi, par contempler simplement, et il revient toujours à s'imprégner de spectacles»,¹⁹ mentre «la plupart des gens [...] voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux»²⁰ e «méconnaissent que la mer est *debout* au fond de la vue».²¹

Ma come si spiega dunque la genesi del mondo fenomenale? Valéry ipotizza «une sphère qui ne se brise pas» che chiude il soggetto nel suo campo percettivo. In un primo stadio colui che osserva si identifica completamente a questo «spazio finito», e l'insieme dei fenomeni che compaiono nell'ambito di questa sfera si confonde con la coscienza che li osserva. Un aspetto dell'esperienza che sembra ricordare il sogno: «Nul souvenir, aucun pouvoir ne le trouble tant qu'il s'égale à ce qu'il regarde. Et pour peu que je puisse le concevoir durant ainsi, je concevrai que ses impressions différent le moins du monde de celles qu'il recevrait dans un rêve».²² Ora però, tra queste immagini che in un primo stadio logico appaiono tutte sullo stesso piano, alcune «commencent de se faire oublier» mentre «d'autres parviennent à se faire apercevoir». Sfumature e contrasti così introdotti permettono già una percezione più netta, e siccome le immagini più chiaramente percepite possono essere trattenute, allorché altre decadono e vengono dimenticate, compare a questo punto una capacità di memoria. È allora possibile combinare i ricordi dei fenomeni puri dando in tal modo consistenza a un mondo solido. E, soprattutto, è possibile così combinare liberamente i fenomeni nell'immaginazione o figurarsene degli insiemi invisibili, come lo è «la courbe sur

laquelle glisse une pierre lancée». ²³ In questo caso, ciò cui il risveglio corrisponde altro non è che la genesi del mondo ordinario e, insieme a esso, dell'intelligenza che lo concepisce e plasma. ²⁴

L'interesse di tutte queste riflessioni sulla genesi della coscienza metodica da una parte, della consistenza del mondo dall'altra, consiste, come si è visto, nella possibilità che queste aprono una critica dell'apparente chiarezza con cui ci si manifestano le cose. Ma in questo tentativo così tipicamente valeriano di attingere direttamente ai poteri dell'intelletto, il sogno sembra non poter svolgere che un ruolo negativo. Nel momento in cui Valéry, dopo essere stato un esordiente e brillantissimo poeta, metteva in dubbio il valore stesso della poesia, Valéry non poteva impedirsi di ridurre la letteratura a uno dei problemi generali dell'attività dell'*esprit* cercando instancabilmente un punto di vista che trascendesse quest'ultimo in modo da afferrarlo ed esaurire la questione d'un sol tratto.

Ma per quanto la ponderazione di temi legati al fenomeno della creazione e all'ordine del pensiero generale sia condizione necessaria alla comprensione del funzionamento dell'attività poetica, essa non risulta sufficiente a rendere conto di questa esperienza. Quando, a partire dal 1912, Valéry riprende in mano e corregge i suoi «*vers anciens*», innescando un processo che sarebbe poi sfociato nella composizione de *La Jeune Parque* (pubblicata nel 1917), egli sperimenta effettivamente lo stato creativo e sembra allora trovarsi nella posizione adatta a rivalutare l'importanza del sogno nell'atto della creazione poetica.

Il sogno come materiale

In effetti, che la poesia fosse necessaria a Valéry è circostanza testimoniata, sebbene indirettamente, anche da quanto egli dice in *Situation de Baudelaire*: «La poésie didactique, la poésie historique ou l'éthique, quoique illustrées et consacrées par les plus grands poètes, combinent étrangement les données de la connaissance discursive ou empirique, avec les créations de l'être intime et les puissances de l'émotion». ²⁵ In una prima redazione del testo, Valéry aveva impiegato la formula «*créatures du rêve*» ²⁶ piuttosto che «*créa-*

tions de l'être intime», espressione attestata per la prima volta nel 1930, allorché il testo viene ripreso in *Variété II*. Una tale variante appare certo insignificante rispetto all'insieme del testo, ma piuttosto rilevante ai fini del nostro problema. Essa mostra infatti come Valéry prendesse costantemente in considerazione lo strato per così dire pre-intellettuale dell'*esprit*, ritenendolo una sorta di facoltà onirica capace di creare incessantemente immagini e rivendicando quest'ultima come elemento essenziale alla composizione poetica.

Tant'è che nei frammenti dei *Cahiers* redatti successivamente alla stagione de *La Jeune Parque*, si riscontrano alcune riflessioni riguardanti uno stato pre-linguistico o pre-logico che conterrebbe in nuce dei materiali poetici. Constatando che «ce qu'il faut mettre en vers, ce n'est pas le texte, les idées; mais [qu']il faut remonter à l'état générateur», Valéry afferma che l'arte per certi versi paradossale del poeta consiste nel procurare attraverso la sua opera *scritta* un'impressione *che sarebbe inesprimibile a parole*. Si tratta, infatti, di «un langage *intraduisible*». ²⁷ Leggiamo inoltre a proposito:

La poésie n'a pas à exposer des idées –

Les idées [...] sont des expressions, ou formules. La poésie n'est pas à ce *moment*. Elle est au point antérieur — où les choses mêmes sont comme grosses d'idées.

Elle doit donc former ou communiquer l'état sub-intellectuel ou pré-idéal et le reconstituer comme fonction spontanée, avec tous les artifices nécessaires. ²⁸

Un tale tuffo nella profondità del proprio essere conduce il nostro poeta fino a uno strato primordiale dove, come era in caso nella *Introduction*, l'*esprit* si confonde con i fenomeni puri, e nel corso della sua logica ordinaria, fa fronte alla *propria* follia:

Il faut d'ailleurs convenir que le génie se meut dans la folie en ce sens qu'il flotte là où le dément se noie. Les aspects exceptionnels, les incohérences, les erreurs lui sont familières et c'est de ces à-peu-près, de ces étrangetés qu'il tire ses ressources, sa matière. Il est le gouvernement d'une folie, de cette folie latente, permanente qui est chez tous les hommes, *qui perce dans les rêves*, que la majorité se borne à réprimer, à cacher, à rendre inoffensive et secrète ou ignore

dans son sein; – que la minorité inférieure, les vrais fous, subit sans pouvoir s’y opposer; et que la minorité supérieure, seule, utilise, conçoit, cultive –²⁹

Per poter disporre di un massimo di materiali, il poeta s’immerge dunque nella sua follia e ne trae immagini e relazioni cui non potrebbe attingere mantenendosi nella sfera familiare dell’esperienza ordinaria. Ora, il fenomeno che permette di comprendere, anche se vagamente, questo segreto dei poeti, è appunto il sogno.

La musica e la danza

Secondo gli ideali dell’estetica Simbolista, un tale stato poetico viene a realizzarsi nell’opera il cui materiale verbale si apparenti alla musica. In questa prospettiva, è necessario precisare che la profondità dell’essere si definisce in Valéry come *sensibilité* e che qualora quest’ultima sia sollecitata da uno stimolo, essa crea degli effetti di *risonanza*. Lo stato onirico o lo stato di sonno sono dunque concepiti come una sorta di risonanza che ha luogo allorché le sollecitazioni esterne siano sufficientemente deboli e che non si stabilisca correlativamente «une suspension des appareils amortisseurs qui pendant la veille, limitent les retentissements des impressions sensibles».³⁰ La corrispettiva mancanza di meccanismi di *ammortissement* permette a una debole sensazione di penetrare «senza resistenza» nel mondo del sogno e di produrvi «un plein et entier effet non amorti».³¹

L’idea di risonanza collega il sogno alla musica, sebbene quest’ultima preveda la (buona) risonanza come suo effetto calcolato e non come suo effetto spontaneo. Il saggio *Poésie et pensée abstraite* avanza in maniera esplicita questa analogia, inserendo in tale comparazione anche la poesia. Per colui che si trova a vivere uno stato di emozione poetica, gli oggetti ordinari della conoscenza

changent en quelque sorte de valeurs. Ils s’appellent les uns les autres, ils s’associent tout autrement que selon les modes ordinaires; ils se trouvent [...] *musicalisés*, devenus résonnants l’un par l’autre, et comme harmoniquement correspondants. L’univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec ce que nous pouvons supposer de l’univers du rêve.³²

Considerando in questa prospettiva l'universo del sogno e intendendolo come un sistema che risuona armonicamente, Valéry sembra poter estendere quest'analogia alla danza. In particolare, *Philosophie de la danse* sottolinea il carattere per così dire chiuso di un tale fenomeno e la conseguente mancanza di percezione del mondo esterno che l'atto della danza instaura. In quanto organizzazione di atti successivi privi di un *fine* da realizzare essa appare dunque come un sistema chiuso, apparentandosi così al sogno, in quanto risonanza che si verifica all'interno di uno spazio psicologico in cui la presenza sensibile del mondo esterno è pressoché abolita. Valéry può in tal senso affermare che «la danse [...] apparaît comme un somnambulisme artificiel».³³

Ma, come si è suggerito, l'immagine del sogno non è in tutto e per tutto pertinente ai fini di una comprensione del funzionamento di musica e danza. Il fenomeno di risonanza che ha luogo nel sogno può infatti realizzarsi in maniera dolorosa o disordinata, dal momento in cui la sensibilità non è sempre armonica o armoniosa (ricordiamo, ad esempio, il sentimento di strazio che provocarono in Valéry le relazioni con Madame de Rovira, Catherine Pozzi o ancora Jean Voilier [Jeanne Loviton]). Inoltre, laddove musica e danza incarnano uno stato felice e privilegiato in cui un ideale di organicità raggiunge la perfetta unità con una capacità di creazione (del compositore, del musicista, del danzatore...), manca al sogno la sfera della creazione. Tuttavia, una tale analogia è comunque da considerarsi suggestiva in virtù del fatto che, come si può osservare, Valéry ricollega la poesia a una dimensione di profondità dell'essere, di cui la prima è considerata un'espressione *intraducibile* nei termini di una discorsività chiara. Infatti, ciò che viene percepito in profondità non arriva ad avere nome. È proprio questa sensazione anomala a collegare, ancora una volta, musica e sogno, questa volta su un piano diverso rispetto a quello esplorato fin qui. Ne testimonia un frammento dei *Cahiers*:

Rêve – Musique.

La Musique peint les changements de la connaissance, et non la connaissance même; et elle les peint mêlés aux changements de *l'être* et sans distinguer les uns des autres.

Une nouvelle arrive, et apporte des bouleversements; mais nous ne savons pas quelle est cette nouvelle. Une lumière se fait mais est-ce l'aurore, est-ce une vérité qui se propose ? Je ne sais pas.

Il en est comme dans le rêve – les causes ordinaires de nos mouvements deviennent les effets, tandis que les effets directement produits, deviennent causes.³⁴

Questo tipo di osservazione si accorda abbastanza con la teoria pre-freudiana del sogno, secondo cui l'onirismo altro non sarebbe che una sorta di interpretazione degli stimoli ricevuti durante il sonno. Alfred Maury, il cui nome ricorre a più riprese nei *Cahiers*,³⁵ parla in questi termini di un suo sogno. Maury, che vi si trovava a essere ghigliottinato durante la Rivoluzione, ritiene che l'episodio onirico sia né più né meno che la traduzione della sensazione provocata da un elemento del letto che gli era caduto sul collo³⁶ durante la notte. Non conoscendo l'origine precisa di una sensazione, ma percependone soltanto l'effetto, la "causa" della sensazione stessa è rappresentata a partire dalla natura dell'effetto. Applicando quest'idea alla musica, Valéry sembra voler affermare l'impossibilità di conoscere la causa precisa di un'emozione musicale, emozione in cui ci si trova di colpo a essere proiettati, senza capire come vi si sia stati condotti.

La profondità dell'essere

Certo, un tale effetto risulta da un'eccitazione nervosa e sensoriale, ma da un punto di vista psicologico esso è un derivato di quel sottosuolo dell'esistenza che non si può né nominare, né tradurre in un discorso chiaro. Nonostante la sua tendenza intellettualista, Valéry ne era ben cosciente. Il famoso *incipit* de *La Jeune Parque* lo mostra chiaramente:

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes ?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer?³⁷

A piangere è, certo, la Parca stessa. Rendendosi improvvisamente cosciente (come in sogno...), ella non riconosce però la causa del suo pianto (dove la forma interrogativa), e nemmeno il lettore ne sarà edotto della lettura del testo poetico. Sebbene un'affermazione del genere rischi di semplificare una questione che rimane aperta, si può almeno dire che numerosi argomenti inducono a credere che *La Jeune Parque* sia espressione in forma *poétique* – nel senso fin qui evidenziato di non traducibile in un discorso lineare e chiaro – di quella profondità dell'essere che Valéry ha presente ma che non può illuminare del tutto.

Nel 1922 Valéry rivela in una lettera che uno dei «modelli segreti» del componimento poetico è Gluck.³⁸ Nel 1901, allorché aveva assistito a una rappresentazione dell'*Orphée et Euridice* del compositore austriaco, la voce di contralto di Marie Delna³⁹ nel ruolo di Orfeo, lo aveva toccato profondamente. Valéry scrive a sua moglie: «*Orphée m'a empoigné*», e continua: «*Cela a eu le don de toucher en moi une très ancienne roche abandonnée*».⁴⁰ Il effetti il contralto (o *alto*) è una voce particolarmente cara a Valéry, e di questa predilezione restano delle tracce anche nei *Cahiers*:⁴¹

À un certain âge tendre, j'ai peut-être entendu une voix, un contr'alto profondément émouvant...

Ce chant me dut mettre dans un état dont nul objet ne m'avait donnée l'idée. Il a imprimé en moi la tension, l'attitude suprême qu'il demandait, sans donner un objet, une idée, une cause (comme fait la musique). Et je l'ai pris sans le savoir pour mesure des états et j'ai tendu, toute ma vie, à faire, chercher, penser ce qui eût pu directement restituer en moi, nécessiter de moi — l'état correspondant à ce *chant de hasard*; – la chose réelle, introduite, absolue dont le creux était, depuis l'enfance, préparée par ce chant – *oublié*.

Par accident, je suis peut-être gradué. J'ai l'idée d'un maximum d'origine cachée, qui attend toujours en moi –⁴²

La causa oscura o «origine nascosta» è qui considerata non solo da un punto di vista neurologico, ma in modo più o meno psicanalitico. E questo frammento, insieme ad altri che a questo sono riconducibili, ci invita a pensare che *La Jeune Parque* sia una traduzione poetica di quell'orizzonte precosciente.

Il componimento poetico in questione, inoltre, sarebbe un'espressione camuffata del sentimenti contraddittori provati da Valéry nei confronti di Mallarmé. In un frammento redatto probabilmente poco dopo la morte di quest'ultimo, nel 1898, e che contiene alcune espressioni particolarmente significative («mystérieusement / Stéphane Mallarmé mélodieusement», si trovano anche dei versi che, modificati poi in parte, sarebbero entrati a far parte de *La Jeune Parque*: «Terre mêlée à l'herbe et rose, porte-moi / Porte doucement moi, ô trouble et bienheureuse [...]».⁴³ Non è possibile sviluppare in questa sede il problema con l'ampiezza che gli converrebbe, ma un semplice sguardo gettato su termini affatto caratteristici come «sanglot», «étoile», «reptile», «sœur», o sui temi portanti del poema (come lo sono l'opposizione tra carne e assoluto o la rimozione di alcuni elementi collegati all'infanzia e alla tenerezza), temi che figureranno sia in *Hérodiade – Scène* che ne *La Jeune Parque*, basta a permetterci di intuire il legame sotterraneo con ciò che Valéry provò coscientemente o incoscientemente per il proprio maestro.

Sia come sia, comporre un'opera che possa esprimere l'innominabile, darsi un compito così paradossale come redigere un testo che corrisponda a quella sfera di intraducibile profondità dell'essere (che, a titolo di esempio, può evocare l'espressione «chant oublié»), è ciò in cui sembra consistere l'atto poetico per Valéry.

L'infini esthétique e il poeta come essere doppio

Abbiamo visto che il poeta utilizza immagini trovate nel “sotto-suolo” dell'essere, e che queste sono le medesime che vengono a costituire il sogno durante il sonno; ma anche che esse, laddove non governabili, conducono a una vera e propria follia. Secondo il frammento citato sopra, è possibile affermare che le immagini informi rinvenute introspektivamente possono essere quelle che, investite di un forte impatto emotivo, possono condurre a uno stato comparabile al sogno come all'emozione musicale, la cui causa o origine resta per altro nascosta.

Al momento in cui sviluppa la propria poetica, Valéry ricorre ampiamente alla riflessologia.⁴⁴ Il saggio *L'infini esthétique*⁴⁵ ci permette

di indicare i punti essenziali ripresi da Valéry. Nel momento in cui riceviamo uno stimolo di eccitazione, tendiamo ad «annullare» una tale eccitazione attraverso un atto finito e a ritornare così a una sorta di «zero». Mentre l'ordine pratico è caratterizzato essenzialmente da questo genere di tendenza – per esempio, «si un homme a faim, cette faim lui fera faire ce qu'il faut pour être au plus tôt annulée», l'ordine estetico – quello ciò che, sia etimologicamente che effettivamente, è riconducibile alla sensibilità – ci incita ad attardarci sulla sensazione e a desiderare di conservarla o rinnovarla, ad esempio a gustare senza mai stancarsene la nostra opera d'arte preferita. Così, tra l'eccitazione e il suo annullamento, o tra l'*azione* del mondo esterno e la *reazione* da parte del soggetto, si apre uno spazio interno, o intermedio, relativamente chiuso, «ce domaine issu de nos perceptions et entièrement constitué par les relations internes et les variations propres de notre sensibilité»: o, ancora in altri termini, *l'infini esthétique*.

Questa considerazione di Valéry ci conduce ancora una volta alla questione del sogno, in ragione dell'analogia che si stabilisce tra il *rêve* e l'«infinito estetico», quest'ultimo potendosi considerare come un accadimento dello spazio interiore della soggettività «issu de nos perceptions» e relativamente indipendente dal mondo esterno.

L'infinito estetico può realizzarsi, infatti, in uno spazio chiuso, funzionando come una sorta di *réseau* organizzato e capace di risuonare. L'emozione musicale ne è un esempio privilegiato, e Valéry, attraverso questa nozione chiave del suo pensiero estetico, sembra voler aprire qualcosa come una possibilità di realizzazione dell'opera impossibile: se qualcosa può infatti riuscire a esprimere quel «chant oublié», questa è la *risonanza* creata artificialmente.

E proprio l'orizzonte *poetico* così inteso è a sua volta assimilabile all'universo del sogno, tenendo bene in considerazione il fatto che, come lasciava intendere *Poésie et pensée abstraite*, la parte *attiva* del poeta-soggetto non deve essere dimenticata: in effetti, «il ne suffit pas de voir un trésor en rêve pour le retrouver, au réveil, étincelant au pied de son lit». ⁴⁶ Ed è proprio in questa prospettiva che possiamo evocare le nozioni di «double vie mentale» e di «dormeur éveillé», che assumono così un senso diverso da quello impiegato nella *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*:⁴⁷ questa volta in questione è piuttosto il concetto valeriano di «véritable poète». Pur co-

sciente dell'esistenza di un proprio orizzonte inconscio e degli effetti indiretti che questo induce nel componimento, il poeta cerca con tutta la sua arte di realizzare un'opera che lo esprima. O ancora in altri termini, «l'artiste est un être *double*, car il compose les lois et les moyens du monde de l'action en vue d'un effet à produire dans⁴⁸ l'univers de la résonance sensible». ⁴⁹ In tal senso, l'artista è per così dire un dormiente che veglia, o più precisamente un sognatore ben sveglio, capace al tempo stesso di restare nell'orizzonte del proprio sogno come in quello delle risonanze che esso induce nella profondità dell'essere, e di farne, attraverso mezzi coscienti, un'opera finita. Ecco perché il sogno appare innegabilmente un fattore *sine qua non* della po(i)etica di Valéry.

[Traduzione di Benedetta Zaccarello]

Note

- ¹ *Œ*, I, 1342, e precisamente: Paul Valéry, *Œuvres*, edizione stabilita e annotata da Jean Hytier, 2 voll., Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1988 (d'ora in poi *Œ*).
- ² *Œ*, I, 1353.
- ³ *C*, VI, 686, e precisamente: Paul Valéry, *Cahiers*, edizione integrale in facsimile, 29 voll., C.N.R.S., 1957-1961 (d'ora in poi *C*).
- ⁴ *C*, VII, 613.
- ⁵ *C*, VI, 685.
- ⁶ *C*, VII, 7.
- ⁷ *Œ*, I, 1160.
- ⁸ *Œ*, I, 1161.
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ *Ibid.*
- ¹¹ *Œ*, I, 1162.
- ¹² *Œ*, I, 1163.
- ¹³ *Œ*, I, 1162.
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ *Œ*, I, 1163.

- ¹⁶ *Œ*, I, 606.
- ¹⁷ *Œ*, I, 1163.
- ¹⁸ *Œ*, I, 1164.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ *Œ*, I, 1165.
- ²¹ *Œ*, I, 1166.
- ²² *Œ*, I, 1167.
- ²³ *Œ*, I, 1169.
- ²⁴ A partire dal 1898, Valéry ha riflettuto su queste tematiche anche attraverso la redazione di *Agathe* (*Œ*, II, 1388-93) di cui la Bibliothèque Nationale de France conserva i manoscritti preparatori. Su questo testo, si veda l'analisi fornita al capitolo II del nostro *Paul Valéry. L'Imaginaire et la genèse du sujet. De la psychologie à la poétique*, Lettres Modernes Minard, Paris 2009.
- ²⁵ *Œ*, I, 609.
- ²⁶ Si veda ad esempio il testo che riproduce la «Revue de France» del 15 settembre 1924 (p. 229).
- ²⁷ *C*, VII, 124.
- ²⁸ *C*, VII, 97.
- ²⁹ *C*, VI, 513. Corsivo mio.
- ³⁰ *C*, V, 560.
- ³¹ *C*, VI, 264.
- ³² *Œ*, I, 1320-21.
- ³³ *Œ*, I, 1398.
- ³⁴ *C*, VI, 884. Corsivo mio.
- ³⁵ Si veda l'indice che figura in P. Valéry, *Cahiers*, edizione stabilita, presentata e annotata da Judith Robinson-Valéry, 2 voll., Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1973-1974.
- ³⁶ A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, Didier, Paris 1861, pp. 133-134.
- ³⁷ *Œ*, I, 96.
- ³⁸ *Œ*, I, 1636.
- ³⁹ M. Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, Paris 2008, p. 283.
- ⁴⁰ *Œ*, I, 28.
- ⁴¹ Si veda ad esempio, oltre al frammento citato, P. Valéry, *Cahiers 1894-1914*, edizione integrale a cura di Nicole Celeyrette-Pietri, Gallimard, Paris, vol. IV, 1992, p. 279.
- ⁴² *C*, IV, 587.

- ⁴³ *Cahiers 1894-1914*, cit., vol. II, 1988, p. 292. I versi de *La Jeune Parque* sono: «Terre trouble... et mêlée à l'algue, porte-moi / Porte doucement moi... Ma faiblesse de neige [...]» (*Œ*, I, 105).
- ⁴⁴ Per una trattazione dettagliata del problema si veda Marcel Gauchet, *L'inconscient cérébral*, Seuil, «La librairie du XX^e siècle», Paris 1992; Jean Starobinski, *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple*, Seuil, «La librairie du XX^e siècle», Paris 1999; ma anche il capitolo V del nostro saggio, già citato.
- ⁴⁵ *Œ*, II, 1342-44.
- ⁴⁶ *Œ*, I, 1321.
- ⁴⁷ *Œ*, I, 1162.
- ⁴⁸ La parola «dans» manca nel testo fornito dalle *Œuvres* de la Bibliothèque de la Pléiade, circostanza che lo rende incomprensibile. Lo integriamo a partire dalla versione pubblicata su *Art et médecine* (février 1934, p. 15).
- ⁴⁹ *Œ*, II, 1344.

PARTE TERZA
I SOGNI NEI RIVERBERI DELLE NOSTRE PRATICHE

Amedeo Ruberto

Coscienza e sogno in psicoterapia

Mi è stato chiesto di esporre qualche considerazione sul tema della relazione tra coscienza e inconscio ma ho dovuto aggiungere nel titolo la specificazione di un contesto sperimentale e finalizzato a un qualche tipo di cambiamento positivo come quello della psicoterapia (avrei dovuto aggiungere *jungghiana* e poi *forse*: per quanto attiene alla mia esperienza personale). Ho infatti l'impressione che al di fuori di quel contesto, non si sappia bene cosa farsene dei sogni e, francamente, interpellati alcuni validi colleghi, appare forte e consistente l'affermarsi di un atteggiamento per lo meno insofferente, perplesso e un po' stanco a fronte del sognare come se si resuscitasse un vetusto e inconsistente problema cui bisogna pur dare una risposta, da un lato per una sorta di devozione di scuola – perché così si è storicamente cominciato – e dall'altro per una conseguente e talora insulsa, incomprensibile e temuta richiesta del paziente: “dottore, che vuol dire questo sogno?”. Sembra perciò di dover pagare un qualche dazio di appartenenza a un movimento che ha fatto della presupposizione dell'inconscio e dell'analisi dei sogni il punto d'origine e il fondamento del proprio manifesto identitario.

Insomma, tornare a parlare di sogni è piuttosto scomodo e per molti aspetti anacronistico e spiacevole, tanto che chi scrive deve farlo a titolo personale e non come rappresentante di una modalità effettivamente contemporanea di approccio conoscitivo del “mentale”. Questo, a mio modo di vedere, è un male: non vi è progresso nell'esprimersi solitario e senza un riferimento sufficientemente pre-

ciso a una riconoscibile comunità che persegue analoghi intenti e condivide e si caratterizzi per linee di riflessione e d'interrogazione come questione vitale per la propria esistenza.

Ciò premesso, approfitto – per così dire – della dolorosa vacuità normativa del momento per dire e ribadire quel che mi pare e nella sequenza preferita presupponendo, spero non troppo ottimisticamente, che il lettore abbia presente i sette-otto lavori dedicati da Jung al sogno. Per i più giovani che vivono nell'epoca di internet e della rapidità suggerisco invece la splendida voce “sogno” curata da Paolo Francesco Pieri nel suo “Dizionario junghiano”, al tempo stesso critica ed esaustiva, che costituisce probabilmente l'ultimo importante contributo effettivamente di scuola pubblicato in Italia, all'epoca già in controtendenza, nel 1998.¹

Ora, contrariamente a qualche aspettativa, vorrei, nella mia riflessione, provare a semplificare – per quanto possibile – la questione piuttosto che complicarla e avventarmi su dettagli raffinati e quasi-esoterici come farebbe un vero esperto. Riprendo quindi dal problema presentato nel titolo: coscienza e sogno in psicoterapia (analitica). Andrò poi avanti fino a un limite di decenza di uno scritto che dovrà per forza rimanere incompleto.

Contraddizione versus Antinomia

Il piccolo contributo con cui vorrei onorare l'invito a scrivere gira attorno a una distinzione basilare o, per meglio dire, originaria, che riguarda le fondazioni delle due principali e tradizionali correnti di psicologia del profondo, quella di matrice freudiana e quella junghiana. Si tratta di una differenza risaputa – o che almeno dovrebbe essere tale – che riguarda esattamente il titolo di questa riflessione ed esamina, per puntualizzarla e suggerire alcune conseguenze teorico-pratiche, la forma logica del rapporto tra coscienza e sogno.

Molto brevemente e semplicemente, nella formulazione freudiana tale rapporto si riassume nella formulazione di una contraddizione – dove era l'Es dovrà esserci l'Io – da cui tutte le possibili metafore di strategia bellica finalizzate a strappare nuovi possessi alla consapevolezza e volte a redimersi dall'imbarazzante inquilino (l'incon-

scio). Da questo punto di vista la teoria freudiana non deve prescindere dal tenere stretta la maglia della linea di confine con l'inconscio e in tal senso accoglie il sogno come l'occasione di respingere un'invasione e ristabilire in un modo o nell'altro i giusti confini. S'introduce e si stabilizza in tal modo nel freudismo quell'ermeneutica del sospetto e quel paradigma indiziario che presuppongono l'utopia della conoscenza delle cause dei movimenti del mentale che conferisce la particolare curvatura all'indagine psicologica che ancora adesso, dopo più di un secolo, costituisce il nucleo assiomatico indiscutibile e indiscusso non solo dell'architettura teorica ma anche del concreto atteggiamento emotivo che motiva la richiesta di cura e l'accoglienza nel lavoro psicoterapeutico.

Diversamente, nella formulazione junghiana, questo rapporto s'intreccia costitutivamente nella forma dell'antinomia: conscio e inconscio si muovono inestricabilmente congiunti in ogni espressione del mentale. La cura e la speculazione teorica non sono quindi indirizzate all'esplorazione e alla conquista di un lato nascosto di sé ma all'accettazione dell'ineliminabilità dell'inconscio da ogni fatto psichico e, anzi, alla consapevolezza che ogni allargamento di coscienza comporta l'acquisizione e la necessità di confronto con una contemporanea amplificazione dell'area inconscia. Non ci aspetta qui uno svelamento un riconoscimento etiologico ma una trasformazione semantica.

Come si capisce, si tratta di due posizioni che fin dall'inizio sono di fatto incommensurabili, tanto che tutte le successive differenziazioni, sicuramente più note e dibattute – dalla diversa articolazione della libido, alle fantasie inconscie, alla relazione terapeutica e al simbolo fino alle più estreme speculazioni ontologiche – finiscono irrimediabilmente divaricate e non conciliabili.

Per questi motivi mi sembrerebbe corretto anteporre la questione radicale del come concepire la diversa articolazione tra coscienza e inconscio prima di qualsiasi altra discussione su costrutti inevitabilmente conseguenti e secondari. E vorrei qui cogliere l'occasione per rivolgere l'invito ai colleghi animati da una più marcata propensione fenomenologica e che quindi tendono a ridurre o a fare a meno della presupposizione dell'inconscio, di fornire adeguate motivazioni empiriche della loro scelta, motivazioni interne alla realtà del

loro operare e non desunte dalla valutazione astratta di una maggior forza esplicativa di un differente e certamente più solido approccio filosofico ma non clinico.

Contraddizione

Dove e quando accadono i sogni e la coscienza? A una domanda del genere una visione contraddittoria dei due fenomeni risponderebbe con una partizione secca: il sogno accade (preferibilmente di notte e comunque in assenza di veglia) come espressione diretta dell'alchimia cerebrale volta a rielaborare "residui diurni" mentre la coscienza, espressione differita o mediata della stessa alchimia (preferibilmente di giorno e da svegli), lo ricorda, se può, come evento oramai pregresso, come "residuo notturno". Quindi, dall'ipotesi di una definitiva distinzione tra inconscio e coscienza deriverebbe una scansione temporale dei due fenomeni (prima uno poi l'altro), tipo on/off, affacciandosi poi un'ipotetica collocazione "logistica" di entrambi in appropriati e rispettivi circuiti cerebrali. L'evoluzione intuibile del discorso comporta il rimando inevitabile a un impegno nelle neuroscienze (ma anche, alla fine, di una rassegnata delega alle neuroscienze) per evidenziare con strumenti e tecniche sempre più raffinate quali aree e circuiti siano realmente implicati in questo quotidiano passaggio di mano dei suddetti "residui".

Ecco che, allora, la replica del dualismo mente/corpo nell'articolazione di conscio/inconscio e poi di nuovo nel rapporto contraddittorio coscienza/sogno trova una soluzione finale di carattere neurologico, coerentemente con le origini della tradizione freudiana dove l'inconscio, se non è neurologico semplicemente non è.

Inutile dire che questa prospettiva di senso comune – forse proprio perché di senso comune – è assolutamente maggioritaria anche nella speculazione di altre rinomate scuole di psicoterapia. Anche gli amici cognitivisti di fatto, malgrado un'apprezzabile buona volontà allungano lo stesso solco:

La coscienza non va considerata come una monolitica entità, separata dai processi mentali inconsci attraverso la barriera della rimozione, ma piuttosto

come un processo composito, mutevole, che si pone in continuità con la mente inconscia.²

Le opere della coscienza si considerano interconnesse dinamicamente con le attività mentali inconse nel senso di un continuo e reciproco scambio e non, come voleva la psicoanalisi classica, nel senso della difesa dell'angoscia.³

Per inciso, questi ultimi, diversamente dalla scuola psicoanalitica, non hanno in programma lo studio dei modi della rimozione di contenuti di coscienza nell'inconscio quanto l'indagine sui motivi per cui alcune attività mentali non riescono ad acquisire la qualità della coscienza. È evidente però che se partono dall'idea che ci possa essere una qualche "continuità" con l'inconscio senza esserne completamente anche epistemologicamente irretiti e poi anche una "interconnessione e reciproco scambio" senza evocare o supporre una qualche collaterale funzione espulsiva e riconfinante, non possono che rimanere fermi sul punto di partenza o, nel migliore dei casi, ripercorrere con terminologia e attrezzature concettuali alla fine non tanto differenti un percorso del tutto analogo a quello psicoanalitico.

Comunque sia, i vantaggi per così dire strategici delle posizioni esposte sono molti e facilmente derivabili, anche se con un po' di pazienza. Accenno di sfuggita a come il modello teorico che ne deriva si adagi con facilità nell'ostinata scommessa di un riduzionismo più o meno "forte" assumendone strumentario ideologico e di metodo. Poi magari ci indicheranno la risposta al tema dell'inconscio e del sogno ben oltre il cervello e le cellule che lo compongono, nella fisica delle particelle elementari.

Mi soffermerei un po' di più, invece, sull'abbaglio di oggettività che viene elargita a piene mani e al quale si deve gran parte del successo di tante scuole di psicoterapia che hanno assunto la contraddizione rispetto a ciò che è inconscio come motivo fondante.

Certo che si scorge l'immediata convenienza del progetto implicito: distanziare nella qualità di "oggetto" l'inconscio e il sogno si rende utile a innumerevoli e facili operazioni e circostanze. Ad esempio: regala una sorta di patente di "esperto della verità" a chi sostiene di essere in grado di scoprire i significati "nascosti" – e quindi, non si sa perché, più veri – nei sogni e nell'inconscio e lo sottrae dal dover esporre un'argomentazione plausibile per il sognatore e generalizza-

bile a un auditorio più ampio rimanendo comunque scontata l'impossibilità a trovare un consenso anche solo di minoranza sull'interpretazione di un particolare sogno. E anche si presta a spericolate e incredibili operazioni diagnostiche e di valutazioni di gravità (ma è noto che non sussiste nessuna differenza significativa, sia di contenuto che di forma, tra il sogno di un grave psicotico e quello di un soggetto cosiddetto normale) che nel corso di una terapia permettono suggestive – ma non più che suggestive – conferme del percorso terapeutico e della teoria che lo sottende. Altre “convenienze” sono ben conosciute per quanto spesso, in splendida e fideistica collusione, ostinatamente negate tanto dai curatori che dai curati.

Ma ciò che vorrei porre da ultimo in evidenza è il punto di caduta di questo approccio laddove il confinamento del sogno e dell'inconscio da un lato e della coscienza dall'altro in una contraddittorietà “oggettiva” trascina metodologicamente ogni fenomeno emergente in una medesima, statica e prevedibile omologazione: in qualcosa che più di ogni cosa somiglia a una lingua artificiale.

Che lo si voglia o meno, il sogno e l'inconscio non vengono qui propriamente interpretati ma trascritti in altra lingua per essere, appunto, risolti e purificati dalla loro ambiguità semantica e ridotti all'elementarità analitica e oggettiva della tessera di un *puzzle* già previsto nella vaghezza tendenziale di una supposta normativa “normalità”. Insomma, il problema “scientifico” che viene a porsi come l'ipotesi di una rete invisibile (inconscia) in analogia con i componenti elementari della materia e il metodo sta nella costruzione di una lingua specialistica sempre più capace di accogliere, classificare e svelare ipotetici significati e modi di funzionamento attraverso la codificazione di una rete tautologica di rimandi.

Ma le condizioni di *setting* in cui tale operazione avrebbe da realizzarsi sono, devono essere, impietose: qui la comparsa della soggettività non può che costituirsi come un'interferenza o un inquinamento di un processo conoscitivo che, abbisognando di un campo operatorio il più possibile sterile e isolato, richiede un'impersonalità d'azione proporzionata alla purezza metodologica necessaria.

Ciò spiega anche come i costrutti più “relazionali” – transfert, controtransfert, identificazione proiettiva, sé ecc. – che richiedono un allargamento del campo d'osservazione oltre il dettaglio mentale

metodicamente collocato nella mente dell'altro, esattamente di contro all'impersonale classificatore, siano state ragioni di accanite controversie, di inevitabili formazioni di correnti interne e poi di faticose convivenze politiche o di scissioni.

Devo confessare che fondamentalmente non riesco a credere che si possa concretamente operare nel campo del mentale a partire da una formulazione contraddittoria del rapporto tra conscio e inconscio e men che meno a scorgere una qualche utilità nel prendere in considerazione il sogno come "via maestra" per la comprensione di un inconscio separato dalla coscienza. Sono piuttosto portato a ritenere che quella caratteristica curvatura dubbiosa che caratterizza tanti scritti e tante discussioni di questi amici possa considerarsi come la persistenza di un sospetto o magari un'aurorale consapevolezza che potrebbero aver dimenticato di tenere adeguatamente in conto qualcosa di soggettivo o che comunque non possono completamente sbarazzarsene.

Antinomia

In un'ottica junghiana invece, non si avverte la necessità di radicalizzare diversità, distanze e tempi di funzionamento, ma ci si chiede se i due termini, coscienza/inconscio, abbiano, nell'immediata evidenza, qualcosa in comune o meno. Ebbene, se per il senso comune la risposta è negativa, qui diviene affermativa, anche se paradossale e logicamente antinomica. Direbbe infatti Jung che ogni azione o rappresentazione di coscienza è relativamente inconscia così come ogni azione o rappresentazione dell'inconscio (come il sogno) è relativamente conscia.

Ciò corrisponde a definire il rapporto logico tra coscienza e inconscio non come contraddittorio ma, appunto, come antinomico: simultaneamente e necessariamente reciprocamente correlati: non solo dove c'è l'uno compare l'altro, ma ognuno è dentro l'altro. Per inciso, lo stesso tipo di rapporto logico concerne inevitabilmente una distinzione affine al nostro discorso sul sogno come quella di manifesto/latente, si potrebbe dire in stretta analogia che da un punto di vista junghiano nulla di ciò che è manifesto non incorpori qualcosa di latente e viceversa.

Questo tipo di posizione epistemologica sembrerebbe almeno inizialmente complicare e confondere le cose – anzi: rimarrebbe incomprendibile al senso comune tanto quanto risultano incomprensibili gli scritti di Jung per chi si aspetterebbe una linearità e una chiarezza analoga a quelli freudiani – e tuttavia ci avvicina all’empiria del fenomeno anche se la volontà di aderirvi si scontra con la difficoltà di definirne i limiti spazio-temporali.

Se infatti il fenomeno junghiano incorpora per definizione non solo una quota d’inconscio ma anche la/le relazioni tra coscienza e inconscio, si capisce come ogni fenomeno non possa essere di per sé circoscrivibile entro alcun limite: ogni evenienza è congiunta spazio-temporalmente e accade assieme a tutto ciò che non appare esplicitamente. Per lo stesso motivo non possono qui darsi spiegazioni causali o di carattere interattivo che supporrebbero l’incontro/scontro o l’attrazione/repulsione di entità distinte. Su questa stessa base poi Jung svilupperà la sua teoria della sincronicità come “principio di nessi acasuali” immaginando che i fenomeni si compongano non in virtù di un processo seriale di cause e concause quanto piuttosto come manifestazione di senso.

Non posso però non rendermi conto come quanto sopra sia effettivamente difficile da digerire, ma è difficile soprattutto perché per un verso comporta l’assunzione di un atteggiamento che deroga al senso comune e per altro verso spalanca le porte a una interpretazione travolgente della complicazione del mentale dove ogni categoria viene forzatamente relativizzata alla totalità del pensato, del pensabile, del mai pensato e del mai pensabile.

In tal senso, ogni costrutto junghiano – simbolo, archetipo, sé, funzione trascendente ecc. – deve giocare nel duplice ruolo di organizzatore e riduttore di complessità senza mai smarrire il dato della propria relatività: il suo esser parte e il suo essere in relazione col tutto: l’Io rispetto al sé, il simbolo rispetto al suo contesto, l’immagine archetipica rispetto al mondo, la storia rispetto all’eternità, Dio rispetto a Giobbe, e viceversa.

La qualità essenziale dell’“essere relativo” viene dunque interpretata, dilatata e riproposta come *leit motiv* di ogni nodo concettuale al tempo stesso come cifra d’appartenenza e come monito del discorso sul mentale: non considerare mai ogni fatto psichico come definitiva-

mente concluso, non definire qualsiasi fatto come isolato dal tutto e mai il tutto indipendentemente dalle sue parti; interpretare ogni fatto sia in senso sincronico che diacronico e in riferimento alla storicità del fenomeno sullo sfondo dell'eternità della specie e del mondo.

Facile considerare come questa visione abbia in sé qualcosa di religioso e, inevitabilmente, qualcosa di folle: non a caso è stata imputata a Jung una psicosi "latente". Resta il fatto difficile da smontare che l'universo psichico junghiano non solo regge concettualmente ma, nella sua iperinclusività, giustifica l'efficacia esplicativa e clinica di ogni altro discorso sulla psiche – freudiano, cognitivista o altro, ivi comprese le neuroscienze – anche se inevitabilmente lo relativizza nella microstoricità del suo esercizio e lo priva del fondamento ontologico che ingenuamente pretenderebbe di accreditarsi.

I sogni sono ciò che ne facciamo

Quanto sopra per arrivare a poche note sul sogno ed il sognare.

Non che non ci possa essere qualcosa di "nuovo" da articolare sul sogno – penso ad esempio alle implicazioni di un'equazione epistemologica nel rapporto tra la temporalità e l'esperienza nel senso kantiano, da un lato, e l'umore (*mood*) e il sognare, dall'altro – tanto a rimarcare come la presupposizione antinomica di conscio e inconscio sia tutt'altro che paralizzante. Ma, riprovando a scrivere di psicologia analitica dopo molti anni, dovevo pur togliermi qualche sassolino dalle scarpe e quello più fastidioso concerne proprio la generale sottovalutazione del problema fondativo del rapporto coscienza/inconscio.

Ma tornando al sogno, meglio al racconto del sogno e al suo particolare stare in posizione interrogante nel rapporto con la coscienza, si capisce come pur rimanendo fermo il testo le varianti di significazione sarebbero pressoché infinite e relative al numero di prospettive interpretative di cui il narratore del sogno, il suo interprete o entrambi dispongono. Ciò che pone un limite all'interpretazione non è quindi il raggiungimento di un punto conclusivo quanto l'esaurirsi di una prospettiva o l'aver consumato tutte le prospettive disponibili.

Certo che con un po' di allenamento i modi dell'interpretazione possono proliferare a dismisura e con ciò trasformare l'esercizio er-

meneutico in una sorta di vacua e inconcludente retorica barocca. Di questo rischio si era accorto chiaramente Jung che, pur invitando a rimanere quanto più fedeli al racconto del sogno, citava un'affermazione finalmente liberatoria di Kant con cui suggeriva, appunto, di porre un limite al comprendere dichiarando lo scopo cui si vuole pervenire. Di qui il senso squisitamente clinico dell'interpretare il racconto del sogno nel cui ambito il significato (possibile e non definitivo) è ricompreso e subordinato – anche eticamente subordinato – alla strategia di cura che si va perseguendo volta per volta: viene così in evidenza la non troppo implicita radice pragmatistica del pensare junghiano per cui il significare del sogno sta nelle sue conseguenze e, in definitiva, in ciò che, volenti o nolenti, ne facciamo.

Con quest'esito dell'articolazione antinomica di conscio e inconscio, certamente il sogno perde un posto di prestigio all'interno della teoria, dal momento che tutta la vita psichica viene ad assumere il medesimo alone di mistero e appare suscettibile delle stesse qualità formali. Eppure, per terminare sul filo del paradosso, farei notare come la posizione freudiana tanto in contrasto sul piano dei fondamenti risulti " clinicamente " legittimata come una delle possibili strategie di cura e come, ancor di più, la stessa posizione antinomica nel momento in cui mantiene aperto il fenomeno mentale si faccia, e si sia fatta, garante delle innumerevoli variazioni di teoria e di tecnica di cui la psicoanalisi freudiana, da Lacan a Kohut, è stata protagonista in questo suo secolo abbondante di vita.

Note

- ¹ P.F. Pieri, *Dizionario junghiano*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- ² G. Liotti, *Le opere della coscienza*, Cortina, Milano 2001.
- ³ *Ibidem*.

Mauro La Forgia

Psicoterapia e sogno come pratiche retoriche

1. *Metamorfosi della parola*

C'è una parola dell'inizio e c'è una parola della fine.

La parola dell'inizio manifesta, nella forma del vocalizio, gli albori della nostra esperienza di individui, accompagna musicalmente le prime azioni nel mondo (ripetendo, in questo, quel gesto vocale ora sussurrato, ora urlato con il quale l'uomo-cacciatore richiama l'attenzione dei suoi simili, dava espressione ai suoi timori o ai suoi ordini, segnalava l'accerchiamento di una preda). Questa parola è coeva alla mente, costituisce la superficie osmotica che filtra le sensazioni del corpo e le traduce in un suono; il tema delle relazioni del corpo con la mente trova nel processo di costruzione di un linguaggio condiviso un suo punto d'irreversibilità. Da questo momento in poi, da questa costruzione, sarà la parola ad evocare le sensazioni, ne sarà stimolo piuttosto che prodotto, si costituirà a duplicato simbolico del mondo.

Così, l'impressione destata dalla paura, o dal dolore, o dal piacere, diviene *gesto vocale* sulla cui qualità e sulle cui caratteristiche finiscono per convergere colui che provoca quell'impressione divenuta voce e colui che emette il suono; in breve, l'assalitore e l'assalito, o le due possibili vittime di un pericolo imminente, o, ancora, chi scambia un atto d'amore; entrambi gli attori raffinano nell'interazione un modo condiviso di nominare ciò che accade: un'espressione di paura ascoltata nell'altro non potrà evitare di stimolare in chi la provoca o

ne è spettatore un'espressività analogica; quella richiesta verbale di aiuto o di affetto sarà infine generalizzata a espressione condivisa.¹

Il livello percettivo diviene in tal modo una sorta di inclusione cristallina del particolare linguaggio attraverso cui esso trova una sua denominazione; il linguaggio fornisce struttura e regola al sensibile operando su di esso con un'indelebile impronta simbolica; la "corporeità" della voce,² della parola, manterranno comunque questo trascendimento simbolico ancorato a una forma di sensibilità anche se di second'ordine, ormai provocata dalle parole piuttosto che dalle cose, ma che nondimeno ci pervade, ci fa sentire o mimare l'affettività *che siamo*, che avvertiamo in noi anche quando la neghiamo.

Il linguaggio si rende dunque strumento di una ricognizione emotiva che parte dal nostro simile e s'incarna in noi: l'afferramento e poi la condivisione della modalità espressiva dell'altro evolvono per tramite di un sottile lavoro di modificazione di funzioni e mete nella rete di articolazioni del linguaggio stesso, fino a diventare deliberazione con noi stessi, *dialogo interiore* che tende ad assumere l'altro solo come espediente di un processo riflessivo complesso. L'evoluzione culturale che conduce dalla caccia primitiva alla tragedia e alla filosofia trova dunque un suo correlato nella vita di ciascuno di noi, che, impercettibilmente ma costantemente, si allontana dall'espressività dialogica immediata, cogente e concretamente efficace, degli anni della giovinezza e della prima età adulta, e diviene ripiegamento su se stessi, o sul passato, su "reminiscenze" attualizzate e invasive. La parola scambiata con altri cessa di essere stimolo di una risposta definita e operativa, e si costituisce invece a testimone di un dialogo sghembo, nel quale assume un ruolo preminente il livello riflessivo elicitato in noi da un interlocutore che, a sua volta, risponderà prevalentemente sulla base di una sua elaborazione interna, più che immediatamente attivato dalla frase che gli viene rivolta.

Siamo alla parola della fine: la criticità dell'esperienza di vita rende articolata e ambigua la decodifica di quanto ci perviene in una comunicazione: emerge il carattere "obliquo" di una risposta che traduce e fronteggia la complessità di un dialogo disposto inevitabilmente su più livelli.

2. *La nuova retorica*

Si era partiti da una sorta di empatia comportamentale che consentiva di convergere su un'espressione condivisa per azioni, paure, sofferenze; si giunge a una comunicazione fatta di ripiegamenti, di pause, di risposte date a volte in un codice diverso da quello su cui intendeva (prevalentemente) collocarsi l'interlocutore.

Una vita intera separa questi due livelli, allo stesso modo in cui occorre *un'intera cultura* per passare dall'edificazione di un linguaggio su gesti vocali di cui ci si insegna reciprocamente il significato alla diversificazione dei codici espressivi, alle asserzioni, alle argomentazioni, al sarcasmo, all'ironia, alle forme sempre più complesse e sottili di dissimulazione; in breve, alle forme infinite e mutevoli dell'argomentazione.

La *retorica* ha – fin dagli inizi della argomentazione filosofica, o politica, o morale – assunto tutto ciò a motivo di classificazione, di riflessione, di spunto per una pratica sempre più efficace di persuasione dell'altro, di raggiungimento di una adesione il più estesa possibile (ancorché precaria, soprattutto per chi la ha usata o la usa come metodo di indottrinamento) a valori, credenze, giudizi.

Una parte del pensiero contemporaneo ha stigmatizzato l'esclusione della retorica dall'ambito delle forme culturali degne di interesse, esclusione operata, a partire da Cartesio, da una filosofia in cerca di conoscenze (di volta in volta) indiscutibili, o "infatuata" da logiche deduttive prevalentemente interessate a esiti di verità o di errore. Si è rilevato come in questo modo si togliesse valore alle conclusioni, sempre riformabili, di un'argomentazione di fronte a un uditorio, di un dialogo, di una deliberazione interiore: in breve, non solo si destituissero di senso quelle convinzioni variamente argomentate, scambiate, discusse, elaborate con un pubblico immaginario – quante concezioni e teorie sono state esposte dai loro autori nella forma di *Lezioni!* – che costituiscono il materiale su cui intervengono e si modellano le scienze cosiddette umane, ma si svalutasse anche ciò in cui ciascuno di noi è impegnato con i suoi simili per quasi ogni istante della sua quotidianità.³

In questi ambiti, dai più paludati ai più concreti e immediati, appare insensato ricercare una prevalenza definitiva ritenendola anco-

rata a una presunta oggettività; è noto, per esempio, come ogni “fatto” sia accettato solo da quel particolare uditorio disposto a considerarlo tale, e ciascuno sa quanto sia arduo imporre l’indiscutibilità dei “fatti” a chi prenda le mosse da presupposti diversi (del resto, così è stato anche per la scienza, che avrebbe invece dovuto, nell’opinione comune, identificare con sicurezza le sue fondamenta oggettive; o, perlomeno, lo è stato per la scienza del passato, non ancora omologata su interessi economici che tendono a imporre un unico paradigma di fattualità...).

Queste considerazioni non dovrebbero però condurci a ripiegamenti irrazionalistici: sarà forse ardua la ricerca di una condivisione di punti di vista; sarà pure compito delicato e complesso discutere con quell’altro da sé cui si accennava poc’anzi (che mostra un’ambiguità e un’inafferrabilità paragonabile alla nostra); risulterà un’arte raffinata e sottile quella di condurre a un’adesione di intenti e poi di comportamenti un gruppo di persone con i quali condividiamo un progetto di lavoro, o un viaggio, ma questo non significa che non si possa ricercare un incremento di efficacia nel raggiungimento di questi obiettivi, e che quest’incremento, una volta ottenuto con strumenti opportuni, non comporti una consapevolezza più avanzata di noi stessi e degli altri.

È attraverso la ricerca degli argomenti atti a convincere un uditorio, o un individuo (o, infine, noi stessi) ad assumere un punto di vista, o un atteggiamento, o a compiere una determinata azione, che diveniamo raffinati conoscitori dei modi di pensare di amici e nemici, di collaboratori ed estranei, di individui appartenenti alla nostra o ad altre culture. (E, reciprocamente, molto dobbiamo, nella conoscenza di mentalità, costumi, forme di pensiero del passato, al fatto che di quelle culture ci sono pervenuti discorsi, dialoghi, modalità argomentative.)

3. Retorica e psicoterapia

La cultura degli ultimi due secoli (anche se, in un senso particolare, si potrebbe estendere questo limite temporale a ogni stagione umana) ha elaborato una forma di aiuto e di sostegno dell’altro in dif-

ficoltà – quest’“altro” potendo anche essere un gruppo, una famiglia, una comunità – che è stata definita *psicoterapia*, e nella quale, a dispetto dell’etimo del termine *psiche*, la terapia ha perso quelle connotazioni di sollievo ed elevazione dell’*anima* che qualche pensatore neoromantico ancora le attribuiva (si pensi per esempio a Jung) ed è andata via via più rivolgendosi a quel dispositivo apparentemente più tangibile e modificabile che si suole definire come *mente*.

Non v’è peraltro concetto più discusso e controverso, nella cultura contemporanea, di quello di mente, essendo stata quest’ultima variamente intesa come correlato inessenziale di una gerarchia di schemi comportamentali articolatisi sul meccanismo elementare dello stimolo/risposta, come dispositivo coevo *alla* (e in un certo senso indistinguibile *dalla*) costruzione del linguaggio secondo le modalità accennate nel primo paragrafo di questo lavoro, come entità divisa tra coscienza e *incoscienza* – fino a divenire, in certe visioni più radicali, epifenomeno irrilevante di una ben più radicata e deterministica *realtà inconscia* – e così via, *giù per li rami*, analogo umano del *software* di un computer, aggregato di coscienze particolari (connesse o meno a emergenti processi neurologici) operanti a volte in serie, a volte in parallelo e, solo occasionalmente, coordinate nel gioco delle intenzioni di ciascuno di noi (e quant’altro).

È convinzione di chi scrive – e del resto, presupposto inevitabile (ancorché spesso scotomizzato) di chi si accinge, con una psicoterapia, a intervenire, *utilizzando parole*, sulla “mente” dell’altro (e quindi sui pensieri, sugli intenti e le azioni più o meno adeguate ed efficaci, sulle emozioni, sulla sofferenza, sul disadattamento dell’altro) – che linguaggio e mente si trovino in una condizione di indistinguibilità, fondata su una reciproca, e forzata, implementazione, su una rincorsa (o un declino) verso forme espressive e comunicative che rispecchiano lo stato di salute del rapporto con quanto ci circonda. E va, a mio parere, finalmente accettato che è prevalentemente, se non esclusivamente, sulle parole, sull’uso accorto del linguaggio che si misura la capacità, l’arte trasformativa, di chi interviene con finalità di terapia sulla *mente* dell’altro – che è come dire sul *linguaggio* dell’altro, sui modi che questi troverà, nella forma di deliberazioni personali o di discorsi rivolti ai familiari, ai colleghi, al proprio compagno di vita, per descrivere le proprie visioni, sof-

ferenze, bisogni, aspirazioni: un linguaggio appropriato crea, in psicoterapia, un linguaggio con un pari grado di differenziazione, una retorica sensata ed efficace ne genera un'altra con sorprendenti e accattivanti qualità operative.

Lo sa bene lo psicoterapeuta che, dopo mesi di lavoro, scopre con piacere il modo innovativo in cui il proprio paziente *sa parlare* del suo mondo, lo sa descrivere con ricchezza di dettagli, sa dar forma alle sue intuizioni e sensazioni. (Così come lo stesso psicoterapeuta dovrà invece dolersi della propria povertà argomentativa quando, con sconcerto, ascolterà un paziente che si avvale dello stesso gergo da lui inopinatamente messo in campo e lo sente abusare, nel racconto della sua esperienza, di termini come inconscio, Superio, Sé, archetipo e quant'altro; qui la retorica ha funzionato come indottrinamento e non come ampliamento dell'orizzonte argomentativo, come cortocircuito sulla stereotipia più che come suggestione derivante da un'incessante innovazione terminologica).⁴

4. Fatti, presunzioni, valori

Proviamo dunque a considerare alcuni movimenti iniziali della maggior parte delle pratiche psicoterapeutiche e a coglierne l'accostabilità, se non l'evidente correlazione, con le cosiddette *basi dell'argomentazione*, così come delineate dalle scienze retoriche.

Partiamo dalle stipulazioni relative ai *fatti*, alle *presunzioni* e ai *valori*; in breve, agli accordi più o meno espliciti che sono a fondamento di ogni discorso.

La retorica stabilisce che è da considerarsi come *fatto* quanto alcuni interlocutori presuppongono sia tale in riferimento a un ipotetico *uditorio universale* che non potrebbe non concordare con la procedura di correlazione tra quel fatto e un certo insieme di *dati*, e cioè sull'eventuale *processo di verifica* dell'obiettività del fatto medesimo. È così per i fatti della scienza, o per le prove di un procedimento giudiziario, o per quanto ho visto accadere per strada ieri notte ("l'ho visto con i miei occhi, e altri potrebbero confermarlo!"). Si coglie, però, con facilità la contraddizione, sottolineata lucidamente dalla stessa tradizione retorica, tra la suddetta presunzione di *univer-*

salità relativa all'indiscutibilità di un fatto, e l'accordo necessariamente limitato che *un particolare uditorio* riesce a stabilire sull'attribuzione della qualità di fatto a determinate emergenze evenemenziali: come dire che quanto stipulato da un gruppo di persone non può certo essere trasformato in una verità indiscutibile.

E la psicoterapia è appunto il *luogo* dei fatti indiscutibili e/o drammatici ricondotti a presunzioni di una mente desiderante o di una memoria malleabile e porosa.⁵ Ci si interroga reciprocamente, tra paziente e psicoterapeuta, su eventi appartenenti al passato remoto o al giorno precedente, eventi che vengono narrati e rinarrati, elaborati, discussi, fino ad alleggerirsi in una trama di vita che li riasorbe, che ne decostruisce la singolarità; a volte, ne provoca una sorta di sparizione. In questo, non è molto diversa dalle argomentazioni con le quali ci riconciliamo con un coniuge, o con un figlio (più raramente, con un amico) quando "fatti" che uno o entrambi gli interlocutori considerano cogenti e inaggirabili si riassorbono nell'evidente volontà di andare avanti (purché questa volontà sussista, come nel caso di un paziente che *intenda seriamente* curarsi).

La psicoterapia – relativamente a ogni singola fattualità o gruppo di fattualità collegate – velocizza un processo che altrimenti si protrarrebbe nelle settimane o nei mesi; come un retore raffinato, il terapeuta ha sufficiente esperienza per decostruire l'artificiosa indiscutibilità di un evento ed immergere quest'ultimo nel gioco delle soggettività, ammorbidendolo senza negarlo. Non è manipolazione, è arte della vita...

Va detto che così come interviene sulla ipotetica (in verità, riformabile) universalità del fatto, così la retorica insiste sulla relatività delle *presunzioni*, di quanto cioè, senza aspirare allo statuto di fatto, si presenta come luogo di adesione non totale, come opinione solo condivisibile e in attesa di un rafforzamento tramite la successiva argomentazione e l'eventuale conforto oggettuale: la presunzione dell'esistenza di una *normalità*, di una possibile *sensatezza* cui tenderebbero le azioni umane; quella di una *corrispondenza* tra comportamenti e modi di pensare, o di *interesse* verso ciò che presentiamo agli altri o viene presentato alla nostra attenzione. E così via, fino alla naturale presunzione di *credulità* verso quanto diciamo o ci viene detto (a meno di prova contraria) o di *disponibilità* a comprendere e aiutare.

Le presunzioni, nella loro opinabilità in cerca di una corroborazione, posseggono un carattere paradossale: la loro *relatività* si mostra come molto più inattaccabile, solida, resistente di quanto, nella sua qualità di fatto, dovrebbe costituire l'espressione più pura e indiscussa della verità. Sono dunque molto più dure a morire dei fatti, si insinuano sotto la superficie di ogni discorso e lì rimangono, invisibili ma determinanti (alla stregua dei freudiani *meccanismi di difesa dell'io*, indiscernibili ma fondanti per ogni individualità caratteriale).

L'argomentatore esperto sa di dover infine raggiungere un modellamento reciproco tra il proprio universo presuntivo e quello del suo pubblico e, quindi, di dover tenere ben presenti, all'inizio di ogni discorso, le possibili presunzioni di chi lo ascolta: solo in questo modo potrà utilizzarle, blandirle, a volte aggirarle, per ampliare l'efficacia della sua argomentazione, per raggiungere un'adesione priva di riserve.

Non diversamente, presunzioni relative al lavoro psicoterapeutico come la *disponibilità* a curarsi, la *veridicità* dei vissuti e delle narrazioni riferite, la *credenza* in una possibile riformabilità della propria esperienza, costituiscono – eventualmente accanto a presunzioni più specifiche, definite dal tipo di psicoterapia (l'esistenza di una *psiche inconscia* e di un suo influsso sulla coscienza, la *perspicuità* dei sogni, ecc.) – il terreno di implementazione del dialogo terapeutico, del suo consolidamento da potenzialità opinabile a pratica condivisa ed efficace. Modellando e adeguando le presunzioni del paziente alle proprie, edificando un universo presuntivo comune, il terapeuta esplica una sottile e produttiva azione retorica, che pone le basi per il raggiungimento di quegli obiettivi di trasformazione che sono tipici di ogni psicoterapia (come di ogni discorso politico o arringa giudiziaria). La psicoterapia non può evitare di costituirsi come *psicagogia*; quanto più si cerca di evitarle un intento pedagogico, tanto più ci si precipita dentro, come avviene ai sostenitori di pratiche libere da ogni vincolo di contenuti o di significati, che finiscono vittime delle più risibili metafisiche.

Come si vede, lo sviluppo del discorso ci conduce inevitabilmente a ciò che, nella sua duplice natura di *opinabilità* e di *indispensabilità* costituisce il sostrato di ogni argomentazione, e cioè il riferimento ai *valori* e, più in generale, a quanto, nella forma di *luoghi comuni*, di ge-

rarchie *quantitative e qualitative* sull'esistente, pervade l'affermazione di ogni punto di vista. Si può pensare a un dialogo che non presuma un pur velato riferimento al *vero*, al *bene*, al *bello* (e ai loro contrari), che non si declini asserendo qualcosa sull'importanza del parere *dei più* o sull'insostituibilità qualitativa *del singolo*, che non si aggrappi all'accessibilità della contrapposizione tra *concreto e astratto*, che non invochi con sussiego l'inciampo in una *contraddizione*?

Il retore si muove con estrema destrezza in un simile riferimento; se intende operare a favore di valori la cui virtuosità è *compatibile* con una determinata cultura di riferimento – costituisce, cioè, una delle possibili scelte a disposizione degli appartenenti a quella cultura – la sua azione sarà tanto più efficace quanto più conoscerà e girerà a suo favore la relativa opinabilità di tali valori, tradurrà in indispensabilità quanto potrebbe apparire come uno solo degli orientamenti valoriali possibili.

Non diversamente, ogni psicoterapia tende implicitamente a privilegiare, se non ad assolutizzare, una delle opinabilità valoriali della sua cultura di riferimento. Potrà essere la *consapevolezza*, o la *sensibilità emotiva*, o l'*individuazione*, o l'*adattamento*, fino a mete più bizantine, ma sempre relativamente accettabili, come la *genitalità* o il *raggiungimento del Sé*, e così via. Le mete sono generalmente virtuose; si può giocare, come nella retorica più raffinata, sul loro ambivalente e cangiante carattere di mete *astratte* e insieme *concrete*, non è escluso il travaso euristico da una meta all'altra per adeguarsi alle necessità dell'interlocutore, anche in relazione ai cambiamenti del mondo esterno.

5. Il sogno come deliberazione retorica

Proviamo a questo punto a porre una domanda apparentemente semplicistica e vagamente impertinente: perché in svariate forme di psicoterapia, e non soltanto in quelle a orientamento psicodinamico, si fa uso dei sogni? Se è vero quanto fin qui sostenuto sul carattere essenzialmente retorico delle argomentazioni utilizzate in psicoterapia per intervenire, ed eventualmente modificare, i comportamenti e le esperienze altrui, come si colloca l'uso frequente di un dispositivo

così legato a immagini ed emozioni (e non a discorsi) e non privo di correlati fisiologici come il sogno?

Va a questo proposito precisato che ogni sogno è *comunque* il sogno di un parlante esperto; esso *accade* (anche nel caso di un bambino che sia già in grado di raccontare un suo sogno) a seguito dell'acquisizione di competenze linguistiche strutturate e, generalmente, ben organizzate.

Non sappiamo di che natura sia il sogno di un animale, o il sogno di quell'uomo-cacciatore che andava concordando alcune prime forme linguistiche con i suoi simili. Conosciamo, invece, abbastanza bene il sogno dell'uomo moderno, la produzione onirica di quell'uomo-tragico, che, nella lucida rappresentazione di H. Kohut,⁶ vive in una disperata ricerca di senso, lacerato tra istanze di compiutezza e rapporti conflittuali con quanto, persone e cose, lo circonda.

Quest'uomo usa prevalentemente il sogno come una forma estrema di deliberazione interiore nella quale ricomporre sentimenti di caduta e di inappagamento, angosce di morte, desideri di rinascita, sensi profondi di inadeguatezza, percezioni destrutturanti di anaffettività: in breve, cogliamo l'uomo tragico intento a dar voce a quegli "esistenziali ontologici",⁷ a quelle forme radicate di presenza nel mondo (catturate dal linguaggio e riprodotte nell'infinito lavoro immaginativo del sogno) con le quali è peraltro destinato a confrontarsi quasi in ogni istante della sua vita.

Un confronto ben più aspro e radicale di quello in atto tra i componenti di una coppia psicoterapeutica ha dunque luogo *nel* sogno e *col* sogno. Qui la retorica cede spazio a un linguaggio incarnato nel desiderio, nel dolore, nella speranza; nel sogno si amplia e assume una forma straordinariamente efficace quella "parola della fine" che abbiamo visto in opera nelle situazioni di deliberazione interiore che accompagnano forme evolute di dialogo; il sogno diviene il prodotto più impressionante e convincente di un rapporto con la propria interiorità stimolato dalle vicissitudini della vita, si costituisce come forma privilegiata di una sorta di *deliberazione onirica* assolutamente peculiare rispetto ad altre modalità più leggere e meno stringenti di deliberazione interiore.

Per questo motivo la psicoterapia ha necessità del sogno: per radicare la propria efficacia in un contatto vero con le forme di vita che in

essa si confrontano; tramite il sogno l'intento retorico si spinge fino alle radici espressive delle parole scambiate, la persuasione diviene stringente, il prospettivismo dei valori lascia spazio alla coerenza.

C'è una forma limite di questo genere di sogno. Quando siamo sopraffatti dalle nostre vicende di vita, se il dolore, o l'impotenza, o l'imposizione hanno preso il sopravvento su ogni nostra risorsa, compaiono sogni che ci trasportano su lidi meravigliosi e assolati, o su montagne incantate, o di fronte a panorami ipnotizzanti. Il sogno diviene *estatico*; non più deliberazione, ma contemplazione. L'esistenza ci riserva quest'ultimo rifugio prima della sconfitta; ci possiamo aggrappare a questa visione e alla tensione liberatrice e rivivificante che ne scaturisce per tentare un'ultima sortita. Così Hans Castorp, dopo una spericolata gita con gli sci sulle montagne intorno al suo sanatorio, colto dalla tormenta e allo stremo delle forze, si accuccia davanti alla porta chiusa di un casolare di montagna, e sogna un mare caraibico pieno di luce e di colori. Al risveglio raccoglierà le sue ultime forze e riuscirà (questa volta) a salvarsi.

Ci sono (fortunatamente) delle varianti, delle altre possibilità.

Se assumiamo che nel sogno siano presenti immagini veicolate non solo dalle fasi più strutturate di produzione del linguaggio, ma anche dai processi ancora instabili o appena costituiti di produzione e utilizzazione della parola troveremo rappresentazioni oniriche che si discostano da quelle deliberazioni profonde con se stessi di cui abbiamo riferito poc'anzi.

Torniamo per un istante all'uomo-cacciatore e assimiliamolo avventurosamente a un bambino nei primissimi anni di vita: ambedue vanno apprendendo la straordinaria efficacia di alcuni suoni convenzionali che sono in grado di produrre. Se lancerò quel grido che ho già adoperato più volte con efficacia, allora il mio compagno si disporrà in un certo modo nella prateria per accerchiare una preda; se emetterò quel bizzarro suono che ho già ascoltato in simili circostanze da questa figura benevola che mi sta sempre accanto, allora avrò dell'acqua.

Qui il sogno abbandona la retorica della deliberazione e asseconda la logica causalistica del se... allora...: si fa sperimentatore delle possibili varianti della nostra quotidianità e ci prepara a *ciò che potrebbe accadere*. Nel sogno vivo con anticipo (senza che ciò costituisca

in alcun modo una premonizione) quel me stesso che non è riuscito a superare un esame, o che è stato abbandonato dal partner. Gli scacchi dell'uomo-cacciatore che ha perso la preda perché non ha imparito il comando giusto o del bambino che considera la scomparsa della madre come qualcosa che ha a che fare con il suo comportamento rivivono in stringhe oniriche che riproducono immaginativamente logiche causali circoscritte ma ricche di indicazioni. Se c'è un rimosso, questo sembra relativo a tali primitive strutture linguistiche (peraltro immediatamente esecutive) che riappaiono nel sogno in tutta la loro concretezza: se fai questo, allora ti succederà quest'altro; se continui a farlo, allora i guai saranno peggiori.

Note

- ¹ Devo in particolare alla lettura di *Mind, self, society* di George H. Mead (trad. it. *Mente, sé, società*, Barbera, Firenze 1966) questa caratterizzazione del processo di costruzione del linguaggio; la rilevanza del pensiero di Mead su quest'argomento mi è stata suggerita dal libro di C. De Martino, *Segno, gesto, parola. Da Heidegger a Mead e Merleau-Ponty*, ETS, Pisa 2005.
- ² Sulla presenza invisibile di un "corpo" in ogni efferenza e afferenza espressiva e/o sensoriale interviene con genialità M. Merleau-Ponty nel suo *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964 (trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969).
- ³ Punto di partenza inaggirabile e unanimemente riconosciuto della contemporanea rivalutazione della retorica è il testo di Ch. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rethorique*, 1958 (tr. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino 1966). Particolarmente efficaci e appassionate sono le parole introduttive di Norberto Bobbio al testo, laddove definisce la nuova retorica come «lo studio metodico delle buone ragioni con cui gli uomini parlano e discutono di scelte che implicano il riferimento a valori quando hanno rinunciato ad imporle con la violenza o a strapparle con la coazione psicologica, cioè alla sopraffazione o all'indottrinamento»: cfr. N. Bobbio, *Prefazione* a Ch. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, op. cit., pp. XIII-XIV. L'opposizione al declassamento della retorica e alla filosofia cartesiana, che ne sarebbe l'iniziale artefice, ribadita più volte dai due autori del suddetto trattato, è ampiamente condivisa, su un versante più vicino agli orientamenti della fenomenologia, da E. Grassi, che intitola significativamente *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, (Guerini e associati, Roma 1989) una delle opere conclusive della sua feconda attività filosofica.

- ⁴ Sono recentemente intervenuto sul carattere intellettualmente poco corretto di queste pratiche psicoterapeutiche apparentemente “ispirate” ma in realtà concettualmente ed emotivamente povere e dogmatiche; mi permetto di rinviare a M. La Forgia, *Le forme del dire*, in *Corpo-Linguaggio* (a cura di P. F. Pieri), Moretti, Bergamo 2009, pp. 51-65; in part., pp. 63-64.
- ⁵ La perturbazione prodotta dal ricordo su quanto chiamiamo ‘memoria’ e la difficoltà di definire uno statuto certo per quest’ultima, sono esplorate in F. Cimatti, *Il paradosso del ricordare. La memoria e il segreto del corpo*, in *Corpo-Linguaggio*, cit. pp. 131-147.
- ⁶ Per una sintesi della visione kohutiana sull’uomo tragico si può vedere il lavoro di S. Esposito, *Il volto dell’uomo tragico in H. Kohut*, «Psichiatria e psicoterapia», 2010, n. 2, pp. 78-89.
- ⁷ La locuzione è di L. Binswanger; si veda il fondamentale *Traum und Existenz* (1930), tr. it. *Sogno ed esistenza*, in *Essere nel mondo*, Astrolabio, Roma 1973, pp. 225-250.

Roberto Manciocchi

Stati di sonnolenza.

Ovvero quando sonno e veglia non sono fenomeni uniformi, ma ampie classi di fenomeni

Il lavoro onirico che conosciamo è soltanto un piccolo aspetto del sognare vero e proprio: quest'ultimo essendo un processo continuo che appartiene alla vita della veglia e che è in azione durante tutte le ore di veglia, ma che di solito non è osservabile in quel periodo se non nel paziente psicotico.¹

È stato detto, in ambito psicoanalitico, che la teoria bioniana del sogno segna uno spartiacque epistemologico, rispetto alla teoria di Sigmund Freud, paragonabile alla differenza fra la teoria della gravitazione universale e quella della relatività.²

In effetti, fin dalla sua prima esposizione, risalente agli anni Sessanta, molti autorevoli autori, provenienti da settori della cultura disparati, hanno affrontato i risvolti di idee come quella esposta in *incipit*, la cui essenza potrebbe essere espressa dicendo che possiamo rimanere “coscientemente svegli” solo se ci è possibile in parallelo, si direbbe modernamente, “sognare”.

Un'idea, questa, che ha dato vita, nel corso degli anni, a una varietà di suggestioni, chiamando gli innumerevoli commentatori a prendere in considerazione (accanto al problema della definizione di una teoria del sogno e della coscienza) la gigantesca area tematica sottesa alla teoria epistemologica bioniana; una teoria che pervade tutto il pensiero dello psicoanalista anglo-indiano e ha come fulcro di riflessione l'uso del linguaggio per produrre conoscenza o viceversa per impedire la conoscenza stessa.³

Una delle domande che sembra essere alla base della revisione che Bion porta avanti (fin dai primi scritti), appare di natura fenomenologica: “Come arriviamo a organizzare a livello del pensiero e della percezione la nostra esperienza”?

La risposta che egli propone, tenendo conto dell’insufficienza dei dispositivi linguistici di cui si diceva, appare guidata dall’idea che sia possibile conoscere non singoli e delimitati fenomeni ma solo “processi”; processi generati da rapporti continui fra fattori (previsti all’interno di un universo linguistico definito da una teoria). Gli scritti bioniani sembrano seguire la stessa parabola che percorre l’evoluzione della filosofia della scienza inglese dei primi anni del Novecento: egli sembra infatti passare da una posizione radicalmente empirista a una posizione sempre più emergentista.⁴

Le idee e i concetti, da questo punto di vista, non sono elementi semplici, ma costrutti che si trasformano, si combinano e, a volte, subiscono delle crisi – *un cambiamento catastrofico* – con parole dell’autore, che mettono in crisi l’intero sistema epistemico.

Il sogno

Lo sviluppo di queste tematiche prende, probabilmente, le mosse proprio dal tentativo di Bion di rivedere il concetto di sogno; concetto che nel gergo psicoanalitico degli anni Cinquanta richiama sempre un ben delimitato insieme di significati e una determinata azione (demistificante) da compiere in terapia. Diciamo subito che Bion ci propone di considerare tale termine come un artificio del linguaggio, un modello di carattere metaforico tramite il quale tentiamo di descrivere un dinamismo inafferrabile per il pensiero astratto.

Tale dinamismo è reso possibile dall’azione concomitante di alcuni fattori che, lavorando sui dati dei sensi, generano quella che Bion chiama «funzione alfa».⁵ Con parole sue: «Se un individuo è incapace di trasformare i dati sensoriali grezzi in elementi inconsci dell’esperienza (elementi alfa), è incapace di sognare e di differenziare tra stato di veglia e sogno; di conseguenza è incapace di addormentarsi e di svegliarsi; da qui quel singolare stato che si riscon-

tra in clinica quando vediamo uno psicotico che si comporta come se si trovasse proprio così». ⁶

I prodotti della funzione alfa possono dunque essere considerati come elementi base del pensiero simbolico, “ideogrammi emotivamente connotati”, una sorta di “mattoni” che assemblati insieme danno vita al pensiero onirico.

Il *sognare*, in questa visione, può essere inteso come un’attività metabolica che, attimo dopo attimo, ci fornisce “materiale pensabile” generando “potenzialità di significato” che troveranno la loro collocazione definitiva solo al formarsi di una narrazione. ⁷

Provo a fare un esempio:

Una donna, durante una seduta, riporta con difficoltà estrema questo racconto: “stanotte stavo sognando... mi sono svegliata gridando. Dopo qualche minuto mio marito è riuscito a calmarmi e mi sono riaddormentata”.

I tentativi di “nominare” in modo più compiuto l’esperienza falliscono; la donna (e l’analista) non sono in grado di andare oltre. La donna si ritrova nel “presente” della seduta a mettere insieme, a stento, parole per definire degli eventi che, a giudicare dal suo stile espressivo, sono privi di affettività; si tratta di una modalità espressiva che, non evoca alcuna immagine nella mente dell’analista ma tende a “immobilizzarne i pensieri”.

Non c’è possibilità, per la donna, di richiamare ricordi (se non i movimenti che ha fatto nell’atto del sobbalzare gridando: “che c’è?!”), del muoversi del fermarsi calmata dalla presenza del marito e del riaddormentarsi immediatamente come se non fosse successo nulla). L’analista, da parte sua, non può chiamare in aiuto gli strumenti della retorica perchè il “come se...” non appare neppure presente e a nulla servirebbe utilizzare dei termini gergali. ⁸ A questo punto non può non essere richiamata una delle più conosciute affermazioni di Bion relative al sonno e al sogno: «Si soleva un tempo dire che uno aveva avuto gli incubi perché aveva fatto indigestione e che per questo si svegliava in preda al panico. La mia versione dei fatti è viceversa la seguente: il tale paziente che dorme è in preda al panico. Poiché non è capace di avere un incubo, non può né svegliarsi né addormentarsi; da quel momento egli ha sofferto di un’indigestione mentale». Solo dopo molto tempo la paziente “produce

qualcosa di psichico”, il suo racconto questa volta presenta delle metafore: “come dei capelli che mi solleticavano la spalla... dei fili... una ragnatela... un ragno... sì un ragno gigantesco che incombeva su di me”! La paziente ha potuto ricordare un incubo.

Da questo vertice è la funzionalità di *alfa* a qualificare la genesi e la saldezza del soggetto; soggetto che troverà una propria definizione solo in relazione alla differenziazione di: 1) una spazialità (in grado di definire primariamente un “dentro” e un “fuori”); 2) una temporalità (in grado di definire un passato del ricordo, un presente della durata e un futuro dell’immaginazione).

Insomma, parlando del sognare, Bion parla di un’attività che non presuppone la presenza di una soggettività ma contribuisce a “ricostruirla” trasformandola nel corso del tempo.

Per spiegare meglio il nucleo di questa operazione proviamo a prendere in esame una domanda che ossessiona da lungo tempo la filosofia occidentale.

Posso affermare qualcosa come “sto sognando”? La risposta è semplice e anche scontata. No, non posso affermarlo (perché nel momento in cui facessi tale affermazione non starei più sognando); ma, seguendo le argomentazioni scettiche, se non posso affermare di stare sognando allora non posso nemmeno affermare di essere sveglio (potrei essere in un sogno). Dunque cosa sono “il sogno” e la “veglia”? Come è possibile differenziarli nettamente?⁹

Si tratta, come si può vedere, di un gigantesco problema che è stato affrontato innumerevoli volte in ambito filosofico;¹⁰ la soluzione più conosciuta, che ci è stata offerta, è quella del *cogito* cartesiano.¹¹ Un’altra soluzione, che noi analisti conosciamo bene (figlia di quella cartesiana) è ancora legata alla temporalità: posso parlare di “sogno” e di “sonno” differenziandolo dal pensiero di veglia solo rivolgendomi al passato, (tramite l’elaborazione secondaria direbbe Freud). “Io ho sognato!” posso in effetti dirlo, ma qui entra in gioco la memoria e il processo di costruzione (o ricostruzione) del ricordo.

Già in questa elementare esposizione emerge tutta la complessità di una tematica che, come vedremo, Bion non può fare a meno di esplorare se non rimettendo in discussione i concetti “classici” di spazio e tempo. Così, se è vero che le immagini dei sogni si presentano a noi con un’evidenza per nulla inferiore alle immagini di ve-

glia, (un'evidenza che a Cartesio è servita per decretare la fallibilità dei sensi e il primato delle idee di ragione e ha prodotto l'effetto di estromettere il sogno dai confini del "vero") per l'autore inglese non è altrettanto certo che si possano ipostatizzare il tempo e lo spazio (elementi che sono relativi rispetto al vissuto affettivo, nel tempo presente, e contribuiscono a determinare la struttura dell'esperienza). L'analista, secondo Bion, si trova continuamente di fronte a soggettività che si sono sviluppate proprio in presenza di un'alterazione di tali parametri;¹² egli in un certo qual modo è un privilegiato perché, in aggiunta alle riflessioni del filosofo, «può osservare e ascoltare una persona mentre sta intendendo e, al tempo stesso fraintendendo».¹³

Seguendo, probabilmente, le orme di Alfred N. Whitehead e Bertrand Russell, Bion rivede radicalmente la soluzione offerta da Cartesio,¹⁴ ponendosi in un'ottica trasformativa: ciò che noi possiamo cogliere dei fenomeni non è il loro essere delimitabili e statici ma la loro dinamicità e la loro durata (determinata dall'essere in relazione con altri fenomeni). Dal suo punto di vista possiamo percepire, in sostanza, solo e unicamente delle «trasformazioni» di qualcosa che "in sé" ci sfugge. Così, come detto, diventa possibile parlare della "coscienza", dell'"inconscio", del "sogno" o della "veglia" solo considerandoli dei modelli tramite i quali tentiamo di descrivere processi che si svolgono continuamente (tali processi non sono concettualizzabili in quanto non è possibile coglierli come fenomeni derivati da fenomeni primari che escludono spiegazioni eccedenti, in senso causalistico). Parlando di "sogno" abbiamo dunque di fronte una metafora che contiene al proprio interno infinite sfumature.

L'attenzione di Bion va allora alla possibilità di evoluzione di tali sfumature (a partire dalla possibilità funzionale di generare significato). In questa visione ognuno di noi, in diversi momenti della propria vita, ha un rapporto diverso con il sognare, con il sogno e la ragione vigile;¹⁵ si potrebbe dire che ci sono tanti rapporti fra la ragione vigile e il sogno quanti siamo noi individui.

Ma allora cos'è questo nuovo oggetto definito "sognare" del quale stiamo parlando? Qui Bion, sta probabilmente riprendendo una tradizione culturale che ci indirizza verso la possibilità di definire tale attività solo attraverso un espediente ben conosciuto in ambito

junghiano: quello degli opposti correlati. In tutti gli scritti dove esamina tale attività egli tenta di esaltare il “negativo” della presentazione del fenomeno in oggetto. Dal punto di vista “spaziale e temporale”, ad esempio, le infinite sfumature del sognare e dello stato di veglia, di cui si diceva, sono possibili non solo in virtù di una serie di “apparizioni” che si rendono presenti alla coscienza ma anche di una serie di “sparizioni” che liberano spazio. L'apparizione del ricordo sottende la presenza sullo sfondo dell'oblio; insomma lo “sfondo” assume una fondamentale funzione “modellante” rispetto a ciò che si presenta. Quindi ecco che il sogno c'è sempre, esso è ciò che costituisce l'interstizio del tessuto della nostra attività di veglia, quell'interstizio di cui non ci accorgiamo proprio perché è “nostro”.

La coscienza

Prendendo in considerazione il “sognare” come processo, Bion non mette in discussione l'importanza della coscienza ma comincia a mettere in circolo l'idea che essa si ricrei costantemente solo a date condizioni: se sono contemporaneamente attivi i processi che ne generano i limiti. In quest'ottica, la coscienza in stato di veglia, è coscienza solo quando viene limitata, nel tempo (attraverso l'oblio) e nello spazio (attraverso la selezione operata dall'attenzione) così come l'autocoscienza è tale solo quando è capace di riconoscere che, accanto ad essa, vicino ad essa, dietro di essa, nascosta un po' lì, un po' “dall'altra parte”, c'è anche “qualche altra cosa”, che paradossalmente “sparisce” proprio per darci modo di “svegliarci” (per poterla “ricercare”). In quest'ottica ognuno di noi oltrepassa sempre quello che sta facendo nel presente, lo oltrepassa in un modo tutto individuale ma, comunque lo oltrepassa: è sempre in contatto con una potenzialità che è allo stesso tempo, passata, futura e anche attuale.¹⁶

Qui possiamo tornare all'affermazione iniziale: il sognare e il vegliare lavorano sempre “in parallelo” dando vita a una relativa attività di veglia che si produce durante il sonno (coscienza onirica) e a una relativa coscienza sognante (*dream like memory*).¹⁷

Per tentare di capire meglio provo a fare un esempio.

Nella visione di Bion, mentre io sto scrivendo sono sempre un poco al di là della realtà fattuale e voi che leggete lo siete altrettanto, mentre scrivo sopravviene un lampo di curiosità, un ricordo, un'emozione, un chiacchiericcio, un cane che abbaia, ecc. Questi stimoli (interni ed esterni) che inizialmente sono solo impulsi nervosi, vengono continuamente "trasformati" in immagini che possono apparire o meno alla mia coscienza; probabilmente viene sempre ad apparire anche qualcosa che non "c'è", quindi "il sognare" (inteso come insieme di processi che danno vita a un'attività trasformativa) è sempre al lavoro.

Se io non sognassi mentre sono sveglio, se, ad esempio, potessi cogliere con estrema precisione i puri fatti, ricordare le nozioni per come "sono", non per come vengono al mio ricordo; se non riuscissi ad accettare che quanto percepisco, quanto sopravviene alla memoria e quanto sto scrivendo è stato inevitabilmente, ed è in qualche modo, deformato dal mio desiderare, dalla mia affettività, dall'equivoco semplificante del linguaggio che mi condiziona, sarei come il computer che sto utilizzando in questo momento: un "pezzo di materia", "reale e statico" tanto quanto delle "cose in sé"; sarei insomma prigioniero di una claustrofobica limitatezza costituita da una dedizione estrema alla "fattualità" e probabilmente non riuscirei nemmeno a esprimermi.

Un esempio di questo tipo, secondo Bion, ci è fornito dal pensiero psicotico.¹⁸ Tale forma di pensiero non dà modo di sviluppare la cognizione atta ad appropriarsi (delimitandone i confini attraverso la differenziazione e il linguaggio) della "verità emotiva" che lo attraversa continuamente, riconoscendola, in senso paradossale, come "propria" e, allo stesso tempo, come "estranea". Il ricordare psicotico in tal senso non sussiste (in quanto operazione che comporta l'aver dimenticato qualcosa): lo psicotico può solo assistere passivamente al passaggio di una presentificazione (come si assiste a un sogno) ma non ricordare attivamente.

Il luogo del pensiero umano invece, alla luce di tali idee, non è mai né solo concreto né solo astratto. Esso è possibile solo in un *non luogo*,¹⁹ solo nel continuo ricrearsi e sparire delle rappresentazioni, dell'assenza e della presenza, dell'accordo e del fraintendimento; la nostra possibilità di accedere a "questo luogo che non esiste", ci è

concessa solo grazie a quella continua attività che chiamiamo sognare, non solo il sognare che “ricordiamo quando ci svegliamo la mattina”, ma quel sognare che ci accompagna sempre, anche e soprattutto quando siamo svegli.

A partire da Bion

Veniamo adesso al difficile tentativo di gettare uno sguardo d'insieme su alcuni degli svariati sviluppi clinici della teoria bioniana.

Negli ultimi trent'anni, con la sempre più frequente revisione degli approcci dualistici al problema mente-corpo, si è fatta avanti con forza la consapevolezza di non poter definire con esattezza i confini di dati stati di coscienza (come quelli di “vigilanza” o di “sogno”). L'importanza del sogno per la vita della coscienza e la continuità sonno-veglia nell'esperienza del sé in relazione al mondo, hanno trovato conferma anche nelle ricerche di alcuni neuroscienziati dei più diversi orientamenti (da Gerald Edelman a Peretz Lavie per arrivare, in Italia, a Marino Bosinelli e Mauro Mancia). Questi ricercatori si trovano essenzialmente d'accordo riguardo al ruolo del “sognare” in stato di veglia.

È in questo panorama culturale che si sono inserite le idee di molti ricercatori (psicoanalisti e non) che hanno ripreso, nella clinica, le intuizioni bioniane accompagnandole a questi e altri sviluppi della ricerca sperimentale.

Questa consapevolezza ha prodotto una gamma di riflessioni cliniche centrate su un'idea essenziale: il significato di un sogno è sempre contestuale, costruito insieme al paziente, e appartiene al tempo presente. La capacità del terapeuta di immergersi insieme al paziente in un'“atmosfera sognante” è divenuta così un nodo centrale del trattamento. Si potrebbero fare svariati esempi; mi limito ai più conosciuti citando le idee di Peter Fonagy sulla *mentalizzazione*²⁰ o quelle di Wilma Bucci, con la sua famosa proposta denominata *teoria del codice multiplo*,²¹ e ancora quelle di Madeleine e Willy Baranger relative alla teoria di un *campo bipersonale*, determinato dalla situazione psicoanalitica;²² infine quelle di Thomas Ogden legate perlopiù al concetto di *terzo analitico*.²³ In Italia tale filone è sta-

to seguito da Antonino Ferro e da un gruppo di psicoanalisti riuniti intorno alla città di Pavia.²⁴ La maggior parte di questi interessanti approcci clinici rileva delle profonde differenze rispetto all'approccio psicoanalitico "classico" al sogno che richiamano quanto affermato all'inizio dell'articolo. Senza avere la pretesa di esaurire l'argomento vediamo una qualcuna.

Secondo questi autori, la concezione freudiana del sogno conduce inevitabilmente verso un'indagine volta allo smascheramento dell'immagine onirica; si tratta di un approccio terapeutico che guarda essenzialmente alla "narrazione" che il paziente porta in seduta, implicando che il "sogno" esista come un qualcosa di "inafferrabile" (ombelico del sogno), una sorta di "figurazione immaginosa appartenente alla notte" che il lavoro del sogno genera, che poi, alle prime luci dell'alba, quando noi ci ridestiamo, si dilegua alla luce della coscienza, un "qualcosa" che non ha consistenza quando sottoposto all'esame di realtà. Notando giustamente come Bion consideri sempre alla luce del *presente* ogni interpretazione del sogno, questi autori ritengono invece essenziale la possibilità di elaborare i vissuti affettivi (che la coppia analitica attraversa) appartenenti al *qui e ora* della relazione con l'analista (vissuti che possono essere rintracciati dovunque nelle comunicazioni del paziente, non solo nelle immagini oniriche). A parere di questi autori, la circolarità dei discorsi che Bion propone, sembra finalizzata essenzialmente a focalizzare l'attenzione sul chiarire se l'affermazione del paziente "ho fatto un sogno" abbia senso e in quale contesto di discorso si possa dire che abbia senso. Si intuisce come, a partire da tali revisioni, una frase del genere sia sempre carica di implicazioni "ecologiche e culturali"; il significato della frase stessa va sempre inquadrato rispetto all'uso che il paziente ne fa all'interno della relazione analitica. Su questo punto appare una radicale differenza rispetto alla mente pensata da Freud; la mente di Bion appare come una mente "costruttiva" che, incessantemente, assembla azioni a metafore e narrazioni per costruire l'identità del soggetto e tali costrutti narrativi finiscono per divenire le basi del "Sé" in relazione al "mondo". Questo insieme di presupposti ha portato all'idea secondo cui portare il paziente a "sognare" può essere considerato l'obiettivo centrale del trattamento.

A partire da questa idea alcuni autori (ad esempio T. Ogden) hanno rilevato l'insufficienza di alcuni classici dispositivi linguistici psicoanalitici (come il modello transfert-controtransfert) se utilizzati come unici strumenti a disposizione dell'analista per dare senso alle immagini oniriche prodotte dall'incontro analitico. Una tale concezione presuppone infatti l'accettazione dell'impostazione freudiana e causalistica del problema del significato. Secondo Ogden invece non si può andare incontro alle immagini del sogno con una teoria (in grado di dare sempre significato a ciò che non ne ha). Così, dopo aver preso in considerazione il fenomeno "sognare" nel senso processuale, proposto finora, Ogden fa un passo ulteriore e ne iscrive prima il senso e poi il significato (da ricercare in seduta) nella sua concezione del *terzo analitico*.²⁵ In tal senso i personaggi dei sogni non vengono visti né solo come parti scisse del paziente (affettivamente connotate); né solo rappresentanti di figure del passato, né comunicazioni sullo stato del Sé in relazione all'analista; vengono considerate invece come *totalità affettive* che rimandano a fasi evolutive della capacità di elaborazione degli affetti del sognatore (e della mente dell'analista in quel momento della terapia), capacità che partono da un minimo di possibilità dove è il corpo a parlare (evacuazioni comunicative non decodificabili in linguaggio) a un massimo di possibilità dove sono le narrazioni aggregate degli elementi alfa (un linguaggio) a stabilire una relazione con l'analista.

A tali interessanti contributi proviamo ad aggiungere qualche nota junghiana.

Anche per Jung, clinicamente parlando, quando ci rivolgiamo a un paziente dovremmo essere liberi di "immaginarlo", di sognarlo e di portarlo a "sognare";²⁶ tanto più dovremmo essere in grado di sognarlo quante più parti della personalità del paziente hanno attivato il nostro immaginario (e, va detto, tanto meno ci riusciamo!).

Seguendo le idee su esposte forse attribuiamo al paziente anche qualità che non ha, forse proiettiamo su di lui i nostri complessi ma abbiamo bisogno di farlo per costruire una nostra immagine di paziente. È anche grazie alla possibilità di accettare tale "illusione" che il paziente ci ascolta: noi ci facciamo un'immagine del paziente e il paziente si "sente immaginato"; con Bion potremmo dire che è solo in questo modo che la coppia analitica ha la possibilità di rimanere

“sveglia”. Tuttavia, se si prende come riferimento questa idea si deve però tenere ben presente che qualsiasi tentativo di conoscenza di un’attività che lavora in parallelo rispetto alla nostra possibilità di conoscere verrebbe a risentire di questo tentativo. Per cui tanto più ci si focalizza con il proprio apparato conoscitivo e tanto più si altera il processo immaginativo (che si svolge in parallelo).

Queste idee ci aiutano dunque a comprendere un paradosso molto significativo, del rapporto fra stato di veglia, complessità e immaginario: tanto più siamo svegli tanto più siamo distanti dalla nostra complessità e da quella dell’altro, tanto più ci sentiamo assicurati e meno abbiamo bisogno di immaginare (con Jung potremmo dire, invece, che il paziente dovrebbe “diventare un problema per noi”). Su questo punto ritroviamo entrambi gli autori: l’analista al lavoro ha bisogno del *dubbio*. Questo paradosso porta però anche alla conclusione che più l’analista tende unilateralmente a favorire una caduta della distinzione fra sogno e realtà (non riuscendo egli stesso a mantenerla nella seduta) più le metafore prodotte dalla coppia analitica finiranno per divenire sempre più schematiche e ripetitive. Su questo punto, a mio parere, va rilevata una differenza importante.

Jung, contrariamente al *primo* Bion (e ai suoi successori), non pensa mai di divenire il centro dell’immaginario del paziente nella nevrosi di transfert e meno che mai pensa di poter conferire significato alle immagini oniriche solo a partire da uno specifico modello (transfert, controtransfert, “campo psicologico”, ecc. ecc.). Questo non significa che tali schemi interpretativi non possano essere utilizzati ma se lo sono, lo sono solo a posteriori, dopo aver prodotto un’immagine interna del paziente e una direzione da seguire. Questo significa dire che se il sognare del paziente ha sempre senso non è affatto detto che si debba e si possa poi andare a scoprire un significato ma solo se si ritiene che il paziente ne possa trarre beneficio; a volte saranno proprio le scelte analitiche a determinare la possibilità di giocare alla ricerca del significato insieme al paziente.

Jung ci dice in sostanza che se anche l’analista al lavoro produce sempre dei “sogni” deve però sempre sapere che “lo sono” e deve sapere anche dove portano. Nel momento in cui il paziente e l’analista raggiungono un accordo sul significato di una data immagine non hanno dimostrato una verità assoluta (si sono solo dati la possibilità,

nel presente, di divenire O, direbbe Bion). Chiudo citando queste sue parole che mi sembrano molto significative per mettere in luce il ruolo che il sognare (del paziente e dell'analista) deve avere in terapia: «Voglio rilevare che il mio modo di procedere non è senza limiti e senza obiettivi. Mi faccio scrupolo di non oltrepassare mai il significato *che in quel momento è efficace* per il paziente e mi studio di rendere quest'ultimo il più cosciente possibile di tale significato».³¹

Note

- ¹ W. Bion, *Cogitation*, Armando, Roma 1996, pp. 57-58. La prima esposizione compiuta della teoria di Bion in merito al sogno si può trovare nel classico W. Bion, *Apprendere dall'esperienza* (1962), tr. it., Armando, Roma 1970. Ma idee già molto elaborate possono essere fatte risalire anche alla fine degli anni Cinquanta, tali idee possono essere rintracciate in *Cogitation*, cit.
- ² Vedi ad esempio F. Riolo, "Sogno e teoria della conoscenza in psicoanalisi", in AA.VV., *Lecture bioniane*, Armando, Roma 1994.
- ³ Sono note tutte le perplessità di Bion relative all'"ipnosi del linguaggio" e il suo tentativo di presentare al lettore termini "insaturi" (che non portassero automaticamente all'associazione di significati precostituiti); questo assunto viene richiamato da Bion in tutti gli scritti e lascia trasparire un'immagine di pratica analitica caratterizzata innanzitutto dal senso critico, da una "insolente volontà" di non accontentarci dei significati precostituiti delle parole che il paziente ci racconta, (e soprattutto di non accontentarci del "gergo analitico" che ci viene insegnato); vedi in proposito la nozione di «linguaggio dell'effettività», W. Bion, *Attenzione e interpretazione*, tr. it. Armando, Roma 1979.
- ⁴ Ricordo che "l'emergente", come concetto tratto dalla Teoria dei sistemi dinamici, si riferisce all'osservazione dell'interazione tra agenti locali che producono risultati che operano a un livello di organizzazione sopra quello degli agenti stessi. L'organizzazione del sistema e i risultati prodotti non richiedono una struttura preformata né dipendono dalle direttive di una entità sopraordinata, ma nascono spontaneamente dall'interazione delle sue parti componenti. Ad esempio, la mente, da questo punto di vista, viene considerata come "un fenomeno emergente" dal sottostante processo neurale nel corpo; un set superveniente di proprietà considerato come qualcosa in più di quanto potrebbe essere ottenuto dalla riduzione eppure meno di ciò che la piena separazione o dualità concederebbe. Vedi, ad esempio, M. Di Francesco, *Introduzione alla filosofia della mente*, Carocci, Roma 1996. In modo

sempre più congruente, rispetto a tale posizione teorica, Bion arriverà a concepire l'attività psicoterapeutica in termini di "relazionalità e processualità continua" (idea illustrata al meglio attraverso la nota metafora dell'attività psicoanalitica concepita come "sonda", che espande il territorio da esplorare andando avanti con la sua attività). Con parole di Bion: «L'importanza dell' analogia per l'analista non sta nel modo in cui la userebbe un artista della parola, non sta nei due oggetti paragonati (per esempio un seno e un pene) ma nel legame che viene creato tra loro. La psicoanalisi si interessa alla relazione non alle cose che sono in relazione tra loro». W. Bion, *Seminari brasiliani* (1974), tr. it., in ID., *Il cambiamento catastrofico*, Loescher, Milano 1981, p. 200. La stessa «funzione alfa» sembra in effetti definirsi attraverso la presa in esame dell'interazione fra quelli che Bion chiama fattori (attenzione memoria, identificazione proiettiva, oscillazione fra caos e ordine), vedi W. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, cit. cap. 3.

- 5 Già nell'introduzione di *Apprendere dall'esperienza* Bion si premura di avvertirci che: «Le esperienze emotive sono in stretto rapporto sia con le teorie della conoscenza che con la psicoanalisi clinica», W. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, cit. p. 9. Successivamente egli si impegna a individuare i fattori che consentono alla funzione alfa di operare: memoria (notazione freudiana), attenzione, oscillazione fra caos e ordine (PS-D) e fra contenitore e contenuto (tramite l'azione dell'identificazione proiettiva).
- 6 Come si può intuire nella visione bioniana del sogno la rappresentazione non nasce come un qualcosa di scindibile dall'emozione (modello dell'affetto-trauma freudiano) e non è affatto detto che le emozioni siano qualcosa di indipendente dalla cognizione: è solo vivendo l'emozione che si può produrre pensiero ed è solo pensando che si può dar modo ad altre emozioni di prodursi. Vedi W. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, cit. p. 29. In questi passi, Bion ci sta proponendo qualcosa di radicalmente empirico: la conoscenza è appropriazione di qualcosa tramite il distanziamento e la riflessione autocoscitiva e tale conoscenza non può prescindere da una sorta di "digestione dei dati sensoriali" che consente di trattenere qualcosa eliminando contemporaneamente altro.
- 7 Gli elementi alfa prodotti dalla funzione alfa non sono conoscibili, lo sono solo i prodotti narrativi del loro assemblaggio (che al mattino ricordiamo sotto forma di "sogno". Vedi anche A. Ferro, *Nella stanza d'analisi*, Cortina, Milano 1996.
- 8 Si potrebbe dire che si tratta di un episodio assimilabile al *pavor nocturnus* del bambino, oppure richiamare un pensiero di tipo "operatorio-concreto" ma il punto è che il paziente e l'analista si ritrovano ad assistere passivamente (come in un sogno) agli eventi raccontati nel presente senza avere a disposizione "tempo" per poter affermare "Cos'è questo qualcosa che è passato?".

- ⁹ Credo sia importante ricordare che le ricerche sperimentali portate avanti sul fenomeno definito “sogno” fanno riferimento a tutta una serie di dati oggettivi riferiti a eventi fisiologici del cervello (ad esempio sonno REM o non-REM) interpretati come caratteristici del “sogno”. Le presunte prove neurofisiologiche vanno prese con beneficio di inventario ricordando che il linguaggio, in quel caso, è usato per fini euristici-operativi (la registrazione di eventi neurofisiologici non consente di inferire automaticamente la formazione di un evento mentale o psichico). Questa distinzione è essenziale per differenziare da un punto di vista epistemologico approcci al sogno in “prima” o “terza persona”. Il discorso vale naturalmente anche per la “veglia”. Per poter dire, ad esempio, se è possibile la veglia senza sogni, dovremmo sapere con chiarezza che cosa sia la veglia. E la veglia è la cosa che meno possiamo dire di conoscere con chiarezza, per la semplice ragione che noi ci stiamo dentro; la veglia, in un certo senso, “siamo noi stessi”. Come possiamo mettere a distanza uno stato che attimo dopo attimo incarniamo? Possiamo mettere a distanza solo una rappresentazione approssimativa di un certo stato mentale e chiamare tale rappresentazione “veglia”, tentando di parlarne nel modo più preciso possibile, ma questo non sarà mai il modo in cui noi la viviamo. In proposito vedi ad esempio J. Searle, *Il mistero della coscienza*, tr. it. Cortina, Milano 1998.
- ¹⁰ Fin dalle origini delle riflessioni sul sonno e sul sogno, portate avanti dalla filosofia occidentale, il confine fra la vita cosciente e il fenomeno chiamato sogno è stato considerato pericolosamente labile, tanto da indurre un filosofo come Aristotele a contrapporre drasticamente veglia e sonno, sottolineando la fratellanza fra Hypnos e Tanathos e guardando al sonno e al sogno come a una sorta di “vita diminuita”. Le riflessioni di Bion sembrano invece avere un fondamento che prende le mosse dalle idee di Eraclito dove la contrapposizione tra “svegli” e dormienti” evidenzia la necessaria complementarità tra elementi contrari; nei frammenti che ci sono pervenuti il termine sogno non è mai esplicito e dichiarato, ma assume le vesti di una presenza sempre costante, o meglio, il segno e la minaccia di un’assenza. Vedi ad esempio, G. Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano 1998, vol. III. Nella dialettica eraclitea il sogno non è, come il sonno, un membro di un’opposizione ma, piuttosto, una dimensione in ombra che fa da sfondo a ogni unità fondamentale.
- ¹¹ Potremmo dire, colloquialmente, con Cartesio: “Posso differenziare fra pensiero di veglia e sogno solo perchè se sono sveglio mi tocco la mano”. E per quanto tempo posso dire di essere sveglio? “Per tutto il tempo per il quale io posso toccarmi la mano”.
- ¹² Bion tratta in modo approfondito tale argomento in W. Bion, *Trasformazioni*, tr. it. Armando, Roma 1965.
- ¹³ W. Bion, *Seminari brasiliani*, cit. p. 175.

- ¹⁴ «L'assunzione implicita di Descartes che i pensieri presuppongono un pensatore è valida soltanto per la bugia». W. Bion, *Attenzione e interpretazione*, cit. pp. 102-103. Le riflessioni di Bion partono, a mio avviso, dalla critica radicale che A. N. Whitehead porta al materialismo e allo scientismo nel corso dei primi decenni del Novecento; i suoi dubbi relativamente al concetto di “sogno” sembrano nascere infatti come conseguenza della lucida esposizione del filosofo inglese riguardo la “concretizzazione mal posta”. La descrizione di Whitehead viene ripresa a piene mani da Bion, in particolare la sua idea dell'utilità di usare descrizioni dei fenomeni che facciano risaltare la processualità (e di conseguenza l'organizzazione necessaria ma fittizia) che i fenomeni stessi sottendono, pena appunto la tendenza a scivolare in concretizzazioni mal poste, che trasformano le funzioni in cose staticizzandole. Bion riprendendo tale discorso mette in evidenza il pericolo che l'utilizzo di modelli metaforici comporta. Accade infatti che il carattere retorico-figurativo delle metafore possa essere dimenticato facilmente, attraverso l'uso ripetuto, dando vita non tanto a un nuovo oggetto capace di aprire la porta a nuove possibilità di indagine quanto a un *passerpartout* capace di aprire tutte le porte come una sorta di “verità oggettiva” che incoraggia a non pensare. Per approfondimenti vedi Pier A. Rovatti, *La dialettica del processo in A. N. Whitehead*, Il saggiatore, Milano 1970.
- ¹⁵ Basta pensare al modo in cui un bambino racconta un sogno: egli non è sempre in grado di concettualizzare il sogno come un “evento mentale”, al mattino può, ad esempio, essere convinto di avere effettivamente “volato sulla città”.
- ¹⁶ Come noto egli riprende il concetto di coscienza freudiano, presente nel saggio freudiano: *I due principi dell'accadere psichico* (1911), tr. it. in *Opere*, Boringhieri, Torino 1989. In questo saggio Freud definisce la coscienza come “capacità di percezione delle qualità psichiche dei fenomeni”. A mio avviso Bion è a conoscenza della teoria dei tipi logici di B. Russell. Egli volutamente parla di coscienza intendendo coscienza di primo grado, non coscienza di avere una coscienza. Il soggetto è un grado di percepire le “qualità psichiche” degli affetti? Se sì, il soggetto è cosciente e vigile altrimenti, non lo è e allora non è sveglio e neanche addormentato.
- ¹⁷ Questa idea di Bion viene compiutamente sviluppata nel primo volume di W. Bion, *Memoria dal Futuro*, vol. I, *Il sogno*, tr. it. Cortina, Milano 1992.
- ¹⁸ «Ogni uomo deve poter sognare un'esperienza mentre gli capita, sia che gli capiti nel sonno sia che gli capiti da sveglio», W. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, cit. p. 45.
- ¹⁹ Con le parole di Bion: «noi ci fondiamo su un assunto: che le limitazioni dello psicotico siano dovute a una malattia e che invece quelle dello scienziato non lo siano. Se esaminiamo questo assunto potremo farci un'idea più chiara

della malattia e del metodo scientifico: ci si renderà chiaro infatti che il nostro rudimentale apparato per pensare i pensieri è adeguato soltanto se trattiamo problemi connessi con l'inanimato mentre non lo è più quando è il fenomeno della vita stessa a essere oggetto d'indagine», W. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, cit. pp. 38-39.

- ²⁰ Bion chiama questo non-luogo «barriera di contatto» (o barriera del sogno). La dispersione della barriera di contatto comporta il fatto che il passaggio dallo stato conscio allo stato inconscio sia fluido, senza ostacoli. Con parole sue: «Un uomo che parli con un amico e converta le impressioni sensoriali di questa esperienza emotiva in elementi alfa, è in grado di formare pensieri onirici e quindi di avere una coscienza imperturbata dei fatti, siano questi gli eventi cui partecipa, o i propri sentimenti su tali eventi, o ambedue. Egli è capace di restare “addormentato” o inconsapevole di certi elementi che non possono penetrare la barriera costituita dal suo “sogno”. Grazie al “sogno” può continuare ininterrottamente ad essere sveglio», W. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, cit. p. 41. Il sogno crea dunque una sorta di filtro che è il frutto di una continua interazione dinamica; qui e solo qui noi possiamo vivere e immaginare allo stesso tempo due fenomeni che chiamiamo, con un artificio metaforico: veglia e sogno; agli estremi non è possibile né essere coscientemente svegli né addormentarsi.
- ²¹ A partire dagli studi degli anni Cinquanta sulle fasi REM e non-REM del sonno, si è diffusa la convinzione che il sonno REM potesse costituire l'unica base neurofisiologica per la produzione di sogni. Oggi tale convinzione è stata superata da innumerevoli ricerche che evidenziano che esiste un'attività mentale del tutto comparabile a quella che si registra in fase REM anche nelle fasi non-REM e anche durante la veglia. La visualizzazione radioscopica, ad esempio, fornisce una serie di dati interpretati come prove del fatto che mentre sogniamo il nostro cervello è più attivo di quanto non lo sia nella maggior parte delle esperienze di veglia. L'elettroencefalogramma registra picchi massimi proprio durante alcuni stati di coscienza notturni o di fasi di massima concentrazione durante la veglia. Insomma un cervello in fermento sembra non accorgersi neanche se siamo svegli o se stiamo dormendo, se siamo impegnati in una partita a scacchi o se stiamo piuttosto facendo i conti con un desiderio rimosso. Per approfondimenti vedi S. Merciai, B. Cannella (a cura di), *La psiconalisi nelle terre di confine*, Cortina, Milano 2009.
- ²² I sentieri tracciati si possono raggruppare per comodità in due categorie: un primo percorso è stato seguito da tutti quei ricercatori che hanno visto nella teoria bioniana del sogno un possibile aggancio con gli sviluppi delle scienze cognitive e delle neuroscienze. Da questo vertice buona parte degli autori ha assunto una posizione pragmatica più o meno raffinata rispetto alla teoria psicoanalitica, tendendo però a volte a pensare al sogno come a un fenomeno indagabile “in terza persona”. Una seconda strada è stata percorsa da

- tutti quegli autori che guardano al sogno essenzialmente come a un fenomeno mentale carico di significato, “in prima persona”, (quindi al di fuori dell’indagine portata avanti dalla prospettiva scientifica). Questi autori, diciamo in modo un poco semplicistico, ritengono che in seduta ci si occupi essenzialmente del risultato dell’elaborazione dell’esperienza chiamata “sogno”. In questo senso la significatività del sogno va ben oltre l’evento neurale che lo sottende. Per approfondimenti vedi M. Mancina, *Psicoanalisi e neuroscienze: un dibattito attuale sul sogno*, in AA.VV., *Il sogno cent’anni dopo*, Boringhieri, Torino 2005.
- ²³ Vedi ad esempio A. Bateman, P. Fonagy, *Il trattamento basato sulla mentalizzazione*, Cortina, Milano 2004.
- ²⁴ W. Bucci, *Psicoanalisi e Scienza cognitiva*, Giovanni Fioriti, Roma 1999. L’autrice si propone di operare un approfondimento della divisione, operata da Freud tra processo “primario” e “secondario” di pensiero. Il codice multiplo a cui fa riferimento l’autrice è dato da modalità “concrete” con cui gli esseri umani elaborano le informazioni che contribuiscono a formare le rappresentazioni lungo tre linee fondamentali: a) quella basata sull’azione, che la Bucci individua con il codice “non simbolico – non-verbale” (la danza potrebbe essere la logica di tale tipo di memorie); b) quella per immagini, propria del codice “simbolico, non-verbale”, (la logica della poesia ad esempio); c) quella linguistica, propria del codice “simbolico e verbale” (rappresentata dalla logica narrativa del romanzo). In questo modello, questi tre diversi sistemi della mente appaiono del tutto indipendenti, governati cioè da processi differenti che “lavorano” in parallelo, connettendosi tra loro nell’esperienza concreta che risulta connotata, al contempo, sempre da aspetti sensoriali, visivi e linguistici.
- ²⁵ Vedi anche: J. Symington, N. Symington, *Il pensiero clinico di Bion*, tr. it. Cortina, Milano 1996.
- ²⁶ Nell’accezione di Ogden è un “terzo soggetto dell’analisi”, creato dallo scambio inconscio tra paziente e analista: è descrivibile come un’esperienza in continua evoluzione, sulla base delle interazioni generate dalla coppia analitica.
- ²⁷ Vedi AA.VV., *Sognare l’analisi*, Boringhieri, Torino 2009.
- ²⁸ Per questi autori l’ambiente diventa soggettivo almeno in un duplice senso: 1) ogni sua componente ha un significato per l’organismo; 2) ogni organismo crea un proprio “ambiente”. Esiste quindi una sorta di “circolarità funzionale” per cui nell’atto di osservare il mondo lo cambiamo e cambiamo noi stessi. Questo implica che sia possibile separare mente e mondo solo all’interno di un determinato approccio al significato (approccio che non considera la possibilità che la mente faccia del mondo il suo significato).
- ²⁹ «Il paziente e l’analista si impegnano in un esperimento, nei confini della situazione analitica, che ha lo scopo di creare le condizioni nelle quali l’analisi»

zando (con la partecipazione dell'analista) possa migliorare la sua capacità di sognare i suoi sogni non sognati e interrotti. I sogni sognati dal paziente e dall'analista sono contemporaneamente i loro sogni (e *rêverie*) e quelli di un terzo soggetto che allo stesso tempo è il paziente e l'analista e nessuno dei due. L'esperimento costituito dalla psicoanalisi è fondato su un paradosso», T. Ogden, *L'arte della psicoanalisi*, Cortina, Milano 2007, p. 9. Anche in questo modello però, il racconto del sogno in seduta rischia di diventare un veicolo per un'azione ben specifica dell'analista: quella volta alla *rêverie*. Anche gli autori che fanno riferimento a una teoria del campo fanno un'operazione di questo tipo (pur complicandola parecchio). In questo modello l'interpretazione di un sogno è l'interpretazione che l'analista dà del proprio stato interno (che il paziente gli sta comunicando attraverso l'identificazione proiettiva); un po' come se il sogno rappresentasse il mondo interno dell'analista nella sua relazione col paziente piuttosto che il mondo interno del paziente nella relazione con l'analista. A ben guardare questo non è un tipo di inferenza che comporta un ennesimo modello lineare dell'elaborazione dell'emozione? Cioè, l'emozione viene elaborata nella mente dell'analista, ma questo cosa comporta? Parlando di "apparato per elaborare l'informazione affettiva" bisogna, secondo me, evitare il rischio che si pensi a qualcosa che non muta, una sorta di funzione che elabora e basta. Questo significherebbe rimanere imprigionati in una metafora "meccanica". Il discorso più pregnante di Bion è invece legato proprio al processo circolare che egli tenta di descrivere in relazione all'elaborazione e all'influenza dell'emozione sull'apparato per pensarla: la soggettività si sviluppa perché le preesistono dei protopensieri (carichi di senso ma privi di significato) da elaborare, non viceversa.

³⁰ «L'effetto al quale io miro è di produrre uno stato psichico nel quale il paziente cominci a sperimentare con la sua natura uno stato di fluidità, mutamento e divenire, in cui nulla è eternamente fissato e pietrificato senza speranza». C. G. Jung, *Scopi della psicoterapia* (1929), tr. it. in *Opere*, vol.16, Boringhieri, Torino, p. 54.

³¹ C.G. Jung, *Scopi della psicoterapia*, cit. p. 54, corsivo mio.

Gli Autori

EUGENIO BORGNA

Libero docente in Clinica delle malattie nervose e mentali presso l'Università di Milano è stato responsabile del Servizio di Psichiatria dell'Ospedale Maggiore di Novara. Autore di numerosissimi saggi, contesta l'interpretazione ingenuamente naturalistica delle malattie mentali, che ricerca le cause della psicosi nel malfunzionamento del cervello e trova le sue cure negli psicofarmaci e l'elettroshock. Pur dichiarando indispensabile l'ausilio dei farmaci nel caso di psicosi, difende la necessità di porsi in relazione con il paziente. Il suo talento consiste per l'apunto nella capacità di penetrare il mondo psicotico, tanto nel rapporto con i pazienti incontrati (curati) nell'Ospedale Maggiore di Novara, quanto attraverso la pagina scritta.

STEFANO CATUCCI

Insegna estetica presso la Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno Università di camerino. I suoi studi si sono concentrati sulla sua ricognizione dello spazio architettonico in rapporto ai grandi problemi sollevati dalla filosofia contemporanea. Ha anche sviluppato, con una metodologia ibrida tra filosofia, critica e storia della musica, originali lavori sull'estetica musicale barocca. È attivo nel campo della saggistica e dell'organizzazione musicale, collaborando con varie istituzioni. Tra le sue pubblicazioni: *Introduzione a Foucault* (Bari-Roma 2000); *La storia della musica* (Roma 2001); *Per una filosofia povera* (Torino 2003).

FABRIZIO DESIDERI

È professore ordinario di Estetica all'Università di Firenze. Dirige la rivista on line "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico" e ha curato edizioni italiane di opere di Benjamin, Kant, Nietzsche, Novalis, Rang, Scheerbart, Simmel. Tra le sue più recenti pubblicazioni: *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica* (Milano 1998); *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea* (Genova 2004²); *Il passaggio estetico. Saggi kantiani* (Genova

2003); *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze* (con C. Cantelli, Roma 2008); *Il fatto estetico. Tra emozione e cognizione* (a cura di, con G. Matteucci e J.-M. Schaeffer, Pisa 2009); *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte* (Roma-Bari 2009³); *Benjamin* (con M. Baldi, Roma 2010); *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente* (Milano 2011).

MAURO LA FORGIA

Docente di Psicologia dinamica e di Psicopatologia all'Università "La Sapienza" di Roma, e analista con funzioni didattiche del Centro italiano di psicologia analitica (CIPA). Recentemente ha svolto ricerche sugli aspetti psicodinamici dell'intenzionalità, sul ruolo dell'angoscia nella costruzione dell'identità e sul rapporto tra identità e linguaggio. Queste ricerche sono state pubblicate nei due libri, scritti insieme a Maria Ilena Marozza, *L'altro e la sua mente* (Roma 2000) e *Le radici del comprendere* (Roma 2005) e nel libro *Morfogenesi dell'identità* (Milano 2008).

ROBERTO MANCIOCCHI

Psicologo psicoterapeuta. I suoi interessi si sono rivolti soprattutto ai rapporti fra fenomenologia, psicoanalisi e filosofia del linguaggio. È professore a contratto di Psicologia Dinamica presso la seconda facoltà di Psicologia dell'Università "La Sapienza" di Roma e collabora con una struttura residenziale per pazienti psichiatrici. Socio del Centro italiano di psicologia analitica (CIPA), nelle sue ultime ricerche si occupa dei rapporti fra il pensiero di W. R. Bion e la filosofia di L. Wittgenstein.

ATSUO MORIMOTO

È professore associato presso l'Università Hitotsubashi di Tokyo dal 2005. Oltre a numerosi articoli, ha pubblicato in Francia Paul Valéry, *L'Imaginaire et la genèse du sujet. De la psychologie à la poétique* (2009) e in Giappone *La Logique de Hideo Kobayashi. Le Beau et la guerre* (2002). È *membre correspondant* dell'Equipe 'Paul Valéry' dell'Institut des Textes et Manuscrits Modernes di Parigi (CNRS-ENS).

FELICE CIRO PAPPARO

insegna Filosofia morale all'Università di Napoli "Federico II". Tra le sue pubblicazioni *Umbratile dimora. Verso un'etica della rappresentazione*, con una presentazione di S. Finzi (Bergamo 2002); *Per più farvi amici. Di alcuni motivi in Georges Bataille*, prefazione di B. Moroncini (Macerata 2005); *Soggetti al mondo. Cinque studi filosofici*, presentazione di G. Alfano (Napoli 2005).

PAOLO FRANCESCO PIERI

Analista, membro dell'International Association of Analytical Psychology (IAAP) e del Centro italiano di psicologia analitica (CIPA) dove svolge funzioni di training. Insegna Psicologia dinamica all'Università di Firenze. Membro della dire-

zione della rivista on line “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, dirige questa rivista da oltre vent'anni. Tra le sue opere: *Dizionario junghiano* (Torino 1998), *Introduzione a Jung* (Roma-Bari 2003), e la cura di: *Il presente* (Bergamo 2006); *Perché si ride. Umorismo, comicità, ironia* (Bergamo 2007); *Fare e pensare in psicoterapia* (Bergamo 2008); *Corpo-linguaggio* (Bergamo 2009).

AMEDEO RUBERTO

Psichiatra, professore associato di Psichiatria all'Università “Sapienza” di Roma. Autore di numerose pubblicazioni, si è occupato in particolare della teoria dei complessi nell'ambito della Psicologia analitica.

CARLO SINI

Laureatosi con Enzo Paci, è stato titolare della cattedra di Filosofia teoretica dell'Università statale di Milano ed è membro dell'Accademia dei Lincei e dell'Institut International de Philosophie di Parigi. Tra le sue numerosissime pubblicazioni, le ultime: *Distanza un segno: filosofia e semiotica* (Milano 2006); *Il gioco del silenzio* (Milano, 2006); *Eracle al bivio. Semiotica e filosofia* (Torino, 2007); *Da parte a parte. Apologia del relativo* (Pisa, 2008); *L'uomo, la macchina, l'automa: lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto* (Torino, 2009).

SILVANO TAGLIAGAMBE

Professore ordinario di Filosofia della scienza presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Sassari (sede gemmata di Alghero). Si è specializzato in fisica nell'università Lomonosov di Mosca e poi presso l'Accademia delle scienze dell'URSS con Ja. P. Terleckij e con V.A. Fock. È stato vice presidente del Centro di ricerca, sviluppo, studi superiori in Sardegna (CRS4) presieduto da Carlo Rubbia. Condirettore della rivista “Civiltà delle Macchine” e direttore della collana “Didattica del progetto”. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Le due vie della percezione. L'epistemologia del progetto* (Milano 2005); *Psiche e materia* (Milano, in corso di pubblicazione). Ha pubblicato in questa rivista numerosi saggi, tra cui: *Inconscio e conscio in Dostoevskij* (27/27, 2004, pp. 17-64).

MASANORI TSUKAMOTO

È Professore all'Università di Tokyo. Oltre a numerosi saggi brevi, ha dedicato a Valéry una tesi di Dottorato che ne indagava il tema del sogno. Recentemente, ha tradotto in giapponese un'antologia di scritti valeriani sul sogno (Paul Valéry, *La Géométrie du Rêve*, Chikuma-chobô, Tokyo, 2011). È *membre correspondant* dell'Equipe ‘Paul Valéry’ dell'Institut des Textes et Manuscrits Modernes di Parigi (CNRS-ENS).

PAUL AMBROISE VALÉRY (1871-1945)

Poeta, pensatore, critico francese. Dopo un primo esordio poetico nel segno del maestro Mallarmé e del Simbolismo, si dedicò a partire dal 1894 alla redazione

dei *Cahiers*, pubblicati postumi in 29 volumi. Tornato alla poesia con *La Jeune Parque* (1917) e divenuto più che celebre per i suoi versi, entrò a far parte dell'Académie Française e fu chiamato, a partire dal 1937 a ricoprire la cattedra di *Poétique* al Collège de France.

BENEDETTA ZACCARELLO

Ricercatrice associata all'Equipe 'Paul Valéry' dell'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (CNRS-ENS). Ha insegnato estetica nelle Università di Venezia (IUAV) e Fez. Dal 2000, collabora all'edizione di P. Valéry *Cahiers 1894-1914* in corso presso Gallimard. Dopo aver consacrato due monografie a Valéry («*Piccoli poemi astratti*»: *i Cahiers come progetto filosofico*, Verona, 2010 e *Funzione e mistero di Paul Valéry: tracce dei Cahiers nella filosofia contemporanea*, Pisa, in corso di stampa) lavora attualmente alla pubblicazione di alcuni scritti inediti di Maurice Merleau-Ponty.

ATQUE. MATERIALI TRA FILOSOFIA E PSICOTERAPIA
RIVISTA SEMESTRALE
Nuova serie
n. 8/9 – anno 2011

Registrazione Tribunale di Firenze, il 28 febbraio 1990, n. 3944
Direzione Paolo Francesco Pieri

Redazione Remo Bodei, Paola Cavalieri, Fabrizio Desideri,
Maurizio Ferrara, Anna Gianni, Alfonso Maurizio Iacono, Mauro
La Forgia, Roberto Manciocchi, Maria Ilena Marozza, Luciano
Mecacci, Paolo Francesco Pieri, Amedeo Ruberto

Contribuiscono, tra gli altri Luigi Aversa, Umberto Galimberti,
Enrico Ghidetti, Fausto Petrella, Alessandro Pagnini, Mario
Rossi-Monti, Carlo Sini, Silvano Tagliagambe, Enzo Vittorio
Trapanese

Realizzazione tecnica Marco Catarzi